

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

ESCUELA DE HISTORIA

AREA DE HISTORIA

BIBLIOTECA CENTRAL-USAC
DEPOSITO LEGAL
PROHIBIDO EL PRESTAMO EXTERNO

**LA UTILIZACION DE LA MUSICA POPULAR
EN LOS MOVIMIENTOS SOCIALES DE
LA CIUDAD DE GUATEMALA
1978-1982**



TESIS PRESENTADA POR
ENMY JANNETTE MORAN AGUILAR

PREVIO A OPTAR EL GRADO DE

LICENCIADA EN HISTORIA

GUATEMALA DE LA ASUNCION, NOVIEMBRE 1991

D.2
14
T/89

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA

CONSEJO DIRECTIVO DE LA ESCUELA DE HISTORIA

Director: Lic. Julio Galicia Díaz
Secretario: Lic. Gabriel Morales Castellanos
Vocales: Lic. Celso A. Lara Figueroa
Lic. Guillermo Díaz Romeu
P.E.M. Enrique Gordillo Castillo
Br. José Héctor Paredes
P.C. Roberto Robles Mayén

COMITE DE TESIS

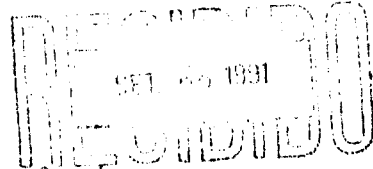
Presidente: Lic. Celso A. Lara Figueroa
Miembro: Lic. Carlos René García Escobar
Miembro: Lic. Héctor Toussaint Cabrera G.

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
DE GUATEMALA



ESCUELA DE HISTORIA
Ciudad Universitaria, Zona 12
GUATEMALA, CENTROAMERICA

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
ESCUELA DE HISTORIA



Reals Horas EN1325/91

Guatemala, 20 de septiembre de 1991.

Señores:

Consejo Directivo
Escuela de Historia
Universidad de San Carlos de Guatemala
Ciudad.

Estimados Señores:

Por este medio me dirijo a ustedes para hacer de su conocimiento que como Asesor de tesis de la estudiante de la carrera de Licenciatura en Historia ENMY JANNETTE MORAN AGUILAR, carnet 62-10196, he supervisado su trabajo de investigación titulado: "LA UTILIZACION DE LA MUSICA POPULAR EN LOS MOVIMIENTOS SOCIALES EN LA CIUDAD DE GUATEMALA, 1978-1982".

Esta tesis, después de haber sido discutida y revisada, y posteriormente corregida, me es grato comunicarles que merece mi aprobación, por lo que solicito a ustedes nombrar el Comité de Tesis respectivo para su estudio y así continuar con los trámites académicos correspondientes.

Sin otro particular, me es grato saludarles

Respetuosamente.

Lic. Celso Lara Figueroa
ASESOR DE TESIS

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
DE GUATEMALA



Nueva Guatemala de la Asunción.
11 de octubre de 1991.

ESCUELA DE HISTORIA
Ciudad Universitaria, Zona 12
GUATEMALA, CENTROAMERICA

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
ESCUELA DE HISTORIA
RECIBIDO
OCT 14 1991
mal

Señor Licenciado
Julio Galicia Diez
Director de la Escuela de Historia
Universidad de San Carlos de Guatemala
Ciudad Universitaria, zona 12
Ciudad.

15N1444191

Estimado Señor Director:

Atentamente nos dirigimos a usted, y por su medio al
honorable Consejo Directivo de la Escuela, con el objeto de
rendir informe sobre el trabajo de tesis de la estudiante
ENNY JANNETTE MORAN AGUILAR carnet No. 81-10196, que se titula
LA UTILIZACION DE LA MUSICA POPULAR EN LOS MOVIMIENTOS SOCIALES
EN LA CIUDAD DE GUATEMALA, 1976-1981.

De conformidad con lo establecido en el Reglamento de
tesis vigente en la Escuela, cumplimos con examinar, estudiar y
discutir el mencionado trabajo, habiendo formulado a la autora
las observaciones que estimamos pertinentes, las cuales fueron ya
atendidas en la versión que presentamos.

Habiéndose observado tales aspectos, rendimos nuestro
informe final indicando que a nuestro criterio, que el trabajo de
Tesis de la estudiante MORAN AGUILAR, merece nuestra aprobación,
para que pueda sustentar su examen previo a obtener el título de
Licenciada en Historia.

Sin otro en particular, aprovechamos la oportunidad para
suscribirnos del Señor Director, y de los honorables Miembros del
Consejo Directivo de la Escuela, como atentos servidores

" LEY Y ENSEÑANZA A TODOS "

Lic. Carlos A. Lara Figueroa
Presidente del Comité de Tesis

Lic. Hector Foussier Cabrera G.
Miembro del Comité

Lic. Carlos René García Escobar
Miembro del Comité

AGRADECIMIENTOS

A través de éstas líneas, quiero manifestar mi sincero agradecimiento y respeto al Lic. *Celso Lara Figueroa*, por haberme brindado durante todos éstos meses su valiosísima colaboración y experiencia en la realización de ésta tesis.

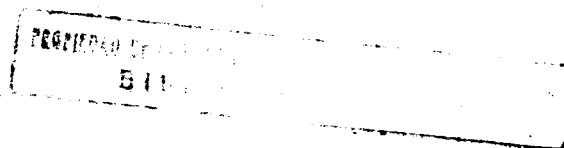
Agradezco de manera especial a los revisores de tesis Lic. *Héctor Toussaint Cabrera* y Lic. *Carlos René García Escobar* por todos aquellos comentarios y sugerencias que hicieron al presente trabajo.

Hago patente mi profundo agradecimiento a aquellas personas que amablemente respondieron a las boletas de encuesta y entrevista que se hicieron para el trabajo de campo y también a aquellas que de una u otra manera colaboraron conmigo brindandome información, documentos y libros.

Quiero patentizar, también, especial cariño y agradecimiento a mi esposo *Luis Rodolfo Ramírez García* por su valiosa colaboración y paciencia en la realización del trabajo de forma de la presente tesis y a mi hija *María Violeta Ramírez Morán* para que en su tiempo aprecie y ame la cultura de nuestro pueblo.

Patentizo el amor y respeto a mis Padres *Eduardo Morán Paredes* e *Irma Yolanda Aguilar de Morán* y a mis hermanos *José Saúl* (Q.E.P.D.), *Marvin*, *Patricia*, *Isabel* y *Cesarín*, y a familiares y amigos que apoyaron moralmente la conclusión de esta investigación.

A la Escuela de Música de Proyección Folklórica Latinoamericana (EMPROFOLA) para que haga uso de la información contenida en la presente tesis y pueda desarrollar, aún mejor, el trabajo que realiza y a todos los grupos musicales y solistas que han tenido sus raíces en ésta escuela.



INDICE

INTRODUCCION	1
I. ANTECEDENTES HISTORICOS	5
II. LA FORMACION DEL ARTE POPULAR MUSICAL	13
II.1 Elemento indígena	13
II.2 Elemento europeo	16
II.3 Elemento africano	19
III. MOVIMIENTO SOCIAL Y CULTURAL	21
IV. ORGANIZACION POPULAR, MOVIMIENTOS SOCIALES 1978-1982 Y MUSICA POPULAR	31
V. LA MUSICA POPULAR COMO ELEMENTO FORMADOR DE LA CONCIENCIA DE CLASE	39
VI. CARACTERIZACION DE LA MUSICA POPULAR GUATEMALTECA	43
VI.1 Poética hispanoamericana	45
VI.2 Música popular guatemalteca	46
VI.2.1 Los corridos	46
VI.2.2 El Barreño	47
VI.3 Música popular guatemalteca actual	48
VI.3.1 Canto Nuevo	49
VI.2.2 Música popular tradicional	52
VII. NECESIDAD DE ORGANIZACION DE LOS TRABAJADORES DEL ARTE POPULAR PARA LA CONSOLIDACION DE UNA CULTURA ALTERNATIVA	53
VII.1 Arte y Sociedad	53
VII.2 Organización de los trabajadores el arte	56
COMENTARIOS Y CONCLUSIONES	61
REFERENCIAS	65
ANEXOS	71
ANEXO 1	73
ANEXO 2	76
ANEXO 3	78
ANEXO 4	80
ANEXO 5	82
ANEXO 6	88

INTRODUCCION

Cuando se trata de escoger un tema para poderlo abordar se torna un tanto difícil por la diversidad del mismo sobre todo en una de las facetas tan particulares de la Historia como lo es la historia social y oral, lo cual es un campo aún poco estudiado por los historiadores guatemaltecos y por ésta razón existen muy pocos estudios sistematizados del tema escogido que ha sido la música popular, salvo algunos que se han hecho a partir de 1950 acerca de la música académica, pero tienen muy pocas líneas dedicadas a lo que es la canción popular guatemalteca que ha sido el tema investigado.

Así mismo, se considera que es de suma importancia la sistematización de una parte de lo que es la música popular difundida en nuestro medio como alternativa a las formas estéticas ajenas a nuestro medio y demostrar que dentro del desarrollo histórico de ésta ha estado vinculada a movimientos sociales surgidos en nuestro país y de hecho ha contribuido en la formación y consolidación de la conciencia del individuo hacia determinados hechos económicos, políticos y sociales.

Ahora bien para Guatemala, es a partir de la década de los '60s y '70s que surgen movimientos sociales (culturales, estudiantiles, políticos) tendientes a revalorar el arte popular aunque con la influencia de corrientes extranjeras para la música como el rock, el blues, lo andino, la nueva trova cubana etc., pero que dieron a éste tipo de música un nuevo giro, es decir menos alejada del acontecer diario de la población guatemalteca.

A partir de entonces se incorporaron al canto nuevos elementos que pasaron por diferentes etapas, desde ser una simple imitación de lo extranjero, hasta llegar a la búsqueda y creación de la música, sin dejar de tomar en cuenta nuestras raíces sonoras.

Por supuesto que éstas etapas han tenido su tiempo y evolución y no es sino hasta los años 70's y 80's que inicia su proceso de consolidación, sobre todo en momentos de agudas crisis sociales. Es importante resaltar que en esas etapas surgen grupos musicales concientes del aporte de los trabajadores del arte al movimiento popular, aunque no todos surgieron con éste objetivo, durante su trayectoria musical lo fueron tomando en cuenta.

A lo largo del trabajo se ha tratado de ir sistematizando y caracterizando los distintos períodos en que la canción popular aparece y se desarrolla haciendo comparaciones con otros países donde la misma surge también, observándose que éste tipo de canción popular refleja el momento coyuntural de la sociedad en que el artista popular está inmerso.

En principio la tesis ha tenido los objetivos siguientes:

- a) Hacer un aporte a las formas de construcción de la historia de la cultura popular guatemalteca.
- b) Establecer algunos antecedentes históricos de tema.
- c) Estudiar de manera general la cultura popular guatemalteca en su aspecto musical.

- d) Analizar a través de elementos teóricos lo que es el arte popular.
- e) Estudiar la organización popular y los movimientos sociales de 1978 a 1982.
- f) Intentar caracterizar en forma preliminar la canción popular guatemalteca dentro del proceso histórico de nuestro país.
- g) Analizar la utilización de la música popular en los movimientos sociales de 1978 a 1982.
- h) Establecer como la música popular puede ser un elemento formador de la conciencia social, especialmente el nuevo canto.¹
- i) Comentar acerca de la necesidad de organización de los trabajadores del arte popular.

Posteriormente y con base a los objetivos anteriores se plantean las siguientes hipótesis:

- 1) La utilización del arte popular en los movimientos sociales responde a la necesidad histórica de utilizar elementos en el proceso de lucha a nivel ideológico.
- 2) La incorporación del arte a la creación de una cultura popular verdadera responde a la necesidad de conformar una cultura alternativa a las formas estéticas impuesta al pueblo.
- 3) El artista pasa por distintos procesos históricos para llegar a las raíces reales en su búsqueda de la música popular guatemalteca.
- 4) La canción popular aparece hacia 1960 en su primera fase imitativa y se desarrolla básicamente en los conflictos sociales de 1978 a 1982.
- 5) El corrido es canción que comenta el hecho político, en una de sus clases, en determinada época histórica.
- 6) La utilización de la música popular en los movimientos sociales ha sido de forma coyuntural y no sistemática.

Es así como, posteriormente, se hizo uso de las fuentes tanto bibliográficas como orales que fueron posibles consultar, ya que al momento de hacer la fase de investigación de campo, lamentablemente no todas las personas respondieron a las boletas.

Dentro del capítulo I se exponen los antecedentes históricos del tema, es decir una especie de revisión de lo que se ha escrito acerca de la música popular en nuestro país, encontrándose que ha sido realmente poco.

En el capítulo II se hace una reseña de la formación del arte popular musical tomando en cuenta sus tres elementos como lo son lo indígena, lo europeo y lo africano, haciendo notar que los mismos elementos se han ido fusionando hasta dar como resultado una mezcla casi imperceptible hasta el momento.

Dentro del capítulo III, se caracteriza el movimiento social y cultural lento o violento que

¹ Dentro de los objetivos g y h se ha tomado en cuenta la diferencia entre música popular y popular tradicional.

se ha dado en nuestro país tomándose, en cuenta el resquebrajamiento de valores o patrones culturales con bases caducas, dentro de lo cual han jugado papel importante las jóvenes generaciones.

Seguidamente en el capítulo IV se hace un enfoque acerca de los movimientos sociales surgidos en nuestro país en el período comprendido de 1978 a 1982, dentro de lo cual se considera que se ha establecido el tipo de canción estudiado.

En el capítulo V, se expone cómo la música popular puede llegar a ser un elemento que coadyuve a la formación y consolidación de la conciencia social del guatemalteco, hacia determinados hechos de nuestra sociedad.

Dentro del Capítulo VI, se ha intentado hacer una caracterización de la música popular tomando en cuenta los elementos que han sido necesarios como lo son: el barroño, el corrido, la poética hispanoamericana, y el nuevo canto, así como la música popular tradicional, etc. Indicándose como se escribe acerca de la problemática rural, urbana, con formas métricas tradicionales, técnicas modernas de composición, tonos de fuerte denuncia, hasta llegar a expresiones de un gran subjetivismo.

Ahora bien, como último capítulo se ha comentado acerca de la importancia de la organización de los trabajadores del arte observando que el arte y la sociedad no son elementos aislados sino que en sí mismos se encuentran rehuyéndose, buscándose, separándose, pero nunca excluyéndose, ya que algunas de éstas pueden ser sólo aparantes. Indicándose al mismo tiempo cómo surgen éstas organizaciones y el papel histórico que les toca desarrollar dentro de nuestra sociedad.

Si bien todos los elementos expuestos dentro de la presente tesis de alguna u otra manera son conocimientos que algunos individuos inmersos dentro del campo artístico popular poseen, se ha tratado de sistematizarlos para que puedan ser de utilidad a los mismos, para una reorientación en el campo de la canción popular y especialmente dentro de la organización de los trabajadores del arte popular en cuanto a evitar el individualismo que existe dentro de los mismos y poder hacer aportes positivos al movimiento popular.

Con todo ello se pretende contribuir, mínimamente, a la investigación y sistematización de la historia del arte que surge desde las raíces más profundas de nuestro pueblo, es decir del Arte Popular.



I. ANTECEDENTES HISTORICOS

Para poder ubicar nuestro objeto de estudio debemos hacer referencia a groso modo como la música en general se había difundido en estas tierras desde el período prehispánico entre los indios que habitaban aquí, quienes entonaban notas "monótonas y tristes las veces. Los cantos por lo regular, quejumbrosos, no pasaban de un sonsonete 'úgubre, y en la guerra los gritos manifestabanse estridentes, secos y acompasados, (notas indianas)" (Díaz, Victor Miguel, 1934:519), por supuesto que ésta es opinión de la historiografía que existe, ya que en realidad la música como cualquier otra rama del arte es reflejo de la realidad histórica de un pueblo determinado y no precisamente podemos connotarla de triste o monótona por que para ello tendríamos que compararla con todas las manifestaciones musicales, por lo menos mesoamericanas, y observar dónde se encuentran esos elementos calificativos.

Ahora bien con la llegada de los colonizadores y conquistadores españoles se cambió por completo la estructura económica, política y social de los habitantes, de nuestras tierras, y por lo tanto, su panorama cultural, el cual prácticamente se utilizó en beneficio de su conversión al cristianismo tal, es el caso de Fray Bartolomé de las Casas quien convirtió "a través de sus versos y su lira" (Idem, 521), pero más sistemáticamente se hizo a través de las escuelas de primeras letras, iniciadas con Francisco de Porras, en la construcción de la Iglesia de Santiago y continuada por el Obispo Francisco Marroquín "... de donde salían acólitos y cantantes de avesmarías y alabados" (Idem, 520), es decir, jóvenes que en algún momento dado estaban al servicio de la iglesia.

Marroquín fue consagrado en México y a su regreso trajo a los "... mercenarios Fray Juan Zambrano y Fray Marcos Pérez Dardón, Zambrano fue el primer cantante que hubo en Guatemala, sabía algo de música y poseía buena voz" (Ibidem).

Los indios no tardaron en aprender y cantar al oído algunas obras ligeras como el caso de los "hermanos reinoso descendiente de familias de príncipes indios..." (Ibidem).

Con ello se indica como se vivió un temprano esplendor musical, debido al deseo del Obispo Marroquín de estar a la altura de México y la Península, sin escatimar fondos para ello, recomendando así a Juan Pérez la edificación del coro catedralicio, aún estando en Almolonga. Así mismo dotó de órganos para apoyo del coro, utilizando también flautas dulces, así como normas y regulaciones disciplinarias para la institucionalización del coro de catedral utilizando libros de música para ampliar su repertorio. Posteriormente los frailes dominicos sientan las bases para el surgimiento de músicos y compositores indígenas en el noroccidente del país quienes expresan la cultura hispánica, como la pre hispánica en su música.

Con la inundación de la ciudad capital de Guatemala en 1541 y el traslado de la misma al valle de Panchoy se estableció que se cantara en las iglesias el alabado del Obispo Marroquín, en su honor.

Para 1544 llegan a ésta ciudad "dos o tres españoles aficionados a la música, tocaban bandurrias y guitarras" (Idem, 524). Siendo éstas los instrumentos más conocidos traídos al reino de Guatemala, luego fue traído el monocornio y el arpa sin pedal, seguidamente se fabricaron órganos, los que estaban en algunas iglesias.

En cuanto a instrumentos ejecutados por los indios estaban la chirimía, traída por los españoles, los tambores de varios tamaños, de origen prehispánico y la marimba simple y de doble teclado, ejecutados en fiestas religiosas permitidas a los indios como la Fiesta del Corpus en la iglesia de cada pueblo, las que languidecen hacia "1718-1720 a causa de las ruinas de la ciudad" (Idem, 536). En éstas fiestas también participaban gigantes, tarascos, payasos, negritos, cohetes, filarmónicos y cantantes.

Las fiestas de la iglesia eran más que las profanas tomando parte en ellas la música, debido a que el Tribunal de Inquisición no permitió en el período colonial la apertura a expresiones artístico populares independientes de lo sacro.

Antes de la ruina de la Antigua capital de Guatemala se ejecutaban obras musicales de los organistas de la metropolitana y al traslado de la capital maestros como José Tomás Guzmán y Francisco Aragón se vinieron al Valle de la Hermita, Guzmán con una escuela de música y Aragón haciendo florecer la música en la nueva Guatemala. Hasta éste momento aunque lento, el desarrollo de la música durante la colonia posterior a la independencia tiene que ver con el esfuerzo de cada músico.

Si nos referimos a la ciudad de Guatemala desde sus inicios observaremos como ésta ha sobresalido en actividades culturales y concretamente musicales como puede indicarse desde la inauguración del primer teatro de la ciudad en 1859, el cual le dió un gran impulso a la plaza secundaria oriental de la Nueva Guatemala (Gellert, Gisela, 1990:12).

Ello respondía a los trabajos de urbanización de la nueva ciudad, éste teatro fue llamado de Carrera ya que fue construido durante su gobierno, representándose en él la primera ópera italiana. Anterior a éste teatro ya habían existido hacia 1835 el teatro de Manpostería Fedriani, 1843 el teatro de los Carniceros y el teatro de Oriente (Sáenz Poggio, José, 1878:5).

Es con Emilio Dressner que se inicia un gran progreso al dar a conocer música de eminentes autores alemanes, siendo además director de la banda marcial y educador de armonía durante el gobierno de Barrios.

Si tomamos en cuenta que la ciudad permanecía en una monotonía diaria fruto de las pocas diversiones que existían observaremos que el teatro presentaba un gran atractivo para las personas que podían asistir y adquirir admisiones. En tiempos de Reyna Barrios se promovió un tanto la vida central con actividades en el teatro, con Cabrera se vió truncado éste "cierto refinamiento", prevaleciendo hasta tiempos de Ubico, en el cual, se leía por ejemplo materiales clandestinamente, de mano en mano. Con Ydígoras Fuentes esta literatura de vanguardia fue quemada; aún así no dejan de surgir generaciones con nuevas ideas y razonamientos como

el grupo "Acento", viviendo en la política del encierro, destierro y entierro. Con la llegada de la revolución de 1944 esta situación varió dándose auge al desarrollo artístico de la ciudad, escribiéndose por ejemplo: "Oda a la Liberación de Guatemala" de Jesús Castillo, "la obertura popular a los obreros y campesinos" de Jorge Sarmientos y en las artes plásticas las obras de Galeoti Torres, Gonzalez Goyri, etc., saliendo a luz también la literatura prohibida, la poesía, la novela, el cuento, enfocando temas sociales y entre ellos el agrario.

Nace también el grupo artístico "Saker ti" (amanecer) quienes fueron los guadores posteriormente del movimiento artístico.

Si referimos a lo que ha sido escrito en materia de música guatemalteca, observaremos que los libros han sido orientados a estudiar e historiar la música culta y erudita y han dedicado muy pocas líneas a la música popular, ejemplo de éstos libros, son el de José Saéz Poggio titulado "Historia de la Música guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año de 1877", el de Rafael Vasquez A. "Historia de la música en Guatemala, 1950", Jesús Castillo, con "La Música Maya-Quiché"; Enrique Anleu Díaz con "Esbozo social de la música en Guatemala", etc. Todos ellos tomando en cuenta el desarrollo musical de nuestro país desde la perspectiva religiosa, que es donde se inició.

Si tomamos en cuanto lo expuesto en el primer libro observaremos que el autor hizo cinco divisiones para estudiar la música: "Música en el templo, la música en la milicia, la música en el teatro, la música en la sociedad privada y la música en fin en medio de la soledad" (Sáez Poggio, José, 1878:7) ligando a ello la descripción de algunos instrumentos musicales para ejecutar éstos tipos de música, como el órgano y sus organistas, así mismo da una lista de nombres de obras, músicos notables y como influyen en ellos las escuelas europeas.

El segundo de los libros "Historia de la Música en Guatemala" de Rafael A. Vásquez, expone como la influencia europea opaca todo lo que había germinado de música aborigen, "... Imponiéndole sus formas, aunque no netamente española sino Italiana ya que ésta era la región tributaria de arte..." (Vasquez, A. Rafael, 1950:13).

Se importaban organistas y maestros de coro. Poco a poco se fue difundiendo la enseñanza de la música sacra, pero terminada ésta importación no dejaba de existir uno que otro "... Músico de ideas un tanto independientes que escribiera otro género de composición, ajeno al que prevalecía en aquella época, la generalidad de los filarmónicos dedicaban sus mayores esfuerzos al servicio de la Iglesia e inspiraban sus mejores composiciones bajo el influjo del sentimiento religioso..." (Idem, 14). Posteriormente se ejecutó una nueva composición: los villancicos guatemaltecos.

Con éstos elementos nuestra música inicia su formación aunque el repertorio era escaso y creado de manera intuitiva. Se transmitía de padres a hijos "...no existían bandas ni escuelas o academias de música; la enseñanza musical se impartía de padres a hijos y uno que otro discípulo extraño a la familia, y en general, el ambiente del arte de los sonidos se

reducía a la Iglesia, donde figuraban en primera línea el maestro de la capilla del coro y el organista" (Idem, 18).

Dentro de los escasos concimientos que se tenía, toca a Vicerste Sáenz dar inicio al enriquecimiento de la producción nacional, con sus villancicos de pascua, sucediéndole Benedicto Sáenz quien se dedicó a la enseñanza particular de la música a jóvenes de ambos sexos instruyéndolos con planes diferentes, es decir enseñar casi individualmente a cada asistente:

Apartándose un poco de la influencia religiosa tenemos a Eulalio Samayoa a quien "... el jefe de Estado Dr. Mariano Gálvez daba dinero de su peculio para la escuela de música que fundó" (Díaz, Víctor M., 1934:545), practicando la sinfonía aunque empíricamente, dió a la música guatemalteca un gran aporte, escribió piezas como: "Domine Salvam Fac Rempublicam" que se estrena en la misa donde se sella el Concordato entre la iglesia y el gobierno de Guatemala.

En cuanto al género profano escribió tonadas vales e himnos patrióticos, así mismo transcribió óperas del italiano al español. José Escolástico Andrino, ejerció el género sagrado como el profano. En la Habana fue primer violín de orquesta, escribió un libro sobre nociones filarmónicas, opera, pero no se publicó. Juan Aberle, extranjero, director de orquesta, funda en 1873, en el "... exconvento de los dominicos un conservatorio de música" (Idem, 588).

Pero hacia 1876 tuvo que clausurar sus clases a causa de la guerra con Salvador. A su regreso se le da la dirección de de la Banda Marcial y posteriormente, la del Conservatorio Nacional de Música, inaugurándose éste en 1883.

Francisco Isaac Sáenz, se dedicó en gran parte a la enseñanza, Lorenzo Morales último músico forjado a la antigua y el primero que compuso una obertura, fue profesor de piano y armonía del Conservatorio Nacional de Música, escribió piezas de estilo religioso y otros, resistió al extranjerismo de su época, conservando el sabor local de la música popular "... llevando el folklorismo chapín a formas de composición" (Vasquez, A.R., 1950:26).

Algunos valores artísticos nacionales, se forjaron en las escuelas europeas. Unidos a los egresados del conservatorio la producción musical toma otro giro. Llenándose programas tan elevados como un europeo, ejemplo de ello fue Julián Gonzáles; otro talentoso músico fue Víctor Manuel Figueroa, con su Danza Indígena sobre motivos australianos, para orquesta y banda.

Con Luis Felipe Arias se difunden grandes obras clásicas y es hacia 1908 con él, que nace el interés en el aprendizaje de la estética, la acústica y la historia de la música. Esta producción musical sale al exterior con músicos como Rafael Castillo, quien para 1894 fue premiado con sus vales para orquesta en el concurso organizado por la sociedad Filarmónica. Sale a Washington donde se sitúa en los círculos artísticos dedicados a la enseñanza, sigue muy de cerca la escuela rusa con Rimsky-Korsakof.

Alfredo Wyld, trabajó en París sobre el ballet ruso. Raúl Paniagua, con solo 10 años de edad, fue pianista destacado, ejecutó junto a los rusos Abrach-Konewsky en 1917. Dentro de éste mismo libro, Vásquez destaca que la canción popular nace de las exigencias psicológicas del ser humano en Guatemala poseyendo los caracteres especiales de cada raza, desarrollándose en distinto tiempo, lo que hace la diferencia; recibe influencia, pero a distinción de la sabia y universal, aquella no varía, porque el sentimiento y el espíritu de un pueblo no cambia.

Así: "... La expresión de nuestra música popular es la expresión de nuestra raza en el cúmulo de sus sentimientos y pasiones. Tiene que ser apasionada y violenta por que así esta templada nuestra alma indígena sensitiva y doliente como las tomaran sus opresores; enigmática y triste como la sorprende el recuerdo de su pérdida grandeza y de su extinto poderío" (Idem, 41).

La canción popular se manifestó primeramente en los villancicos, cantos de navidad, los que algunas veces se hacían acompañar de "... pitos de agua, tortugas, tamborcitos, etc." (Díaz, Víctor M., 1934:582) y en los alabados, avemarías, letanías y canciones del rosario. Con ello se indica que al igual que otras ramas del arte la música estaba íntimamente ligada a lo sacro, incluyendo la profana, teniendo hasta una fiesta religiosa en honor del Sagrado Corazón, que era como un lazo de unión entre los músicos y la celebración del día de la patrona de la música "Santa Cecilia". Así el gremio de los músicos, era el encargado de celebrar el paseo de ésta patrona, siendo éste "... una mascarada solemnemente compuesta y representada por el pueblo de ciudad Vieja o Almolonga (...) era acompañada de clarines, pero al ser fiesta que conmemoraba la conquista fue abolida por las Cortez de Cádiz" (Idem, 531).

El canto litúrgico era interpretado por los asistentes a los oficios religiosos, se les enseñaban cantos en las dos escuelas que se habían formado. Existiendo así, escuelas particulares como las de Luis Sferra Arcipreste de San Miguel Arcangel (ITRI) quien instruía y proporcionaba libros a los niños en su casa. Esta misma persona indicaba los resultados que producía éste tipo de canto en las Iglesias "... mayor concurrencia (...) mejoramiento de costumbres (...) instrucción admirable (...) a leer el latín ..." (La Semana Católica, 8-2-1908:296-297) indicando así mismo que el canto gregoriano era agradable al pueblo, con lo que sacerdotes y forasteros habían quedado maravillados.

Las primeras escuelas de música fueron las "...Catedrales abadías y conventos (...) donde obtienen su completo desarrollo canónico, entre quienes hay un chantre, jefe de los cantores, monjes y niños de coro, son sus asiduos cultivadores y los archivos de capitales y comunidades las primeras bibliotecas musicales y los maestros de capilla los catedráticos del arte, los organistas fueron sus más distinguidos profesores, de tal suerte que la música tiene su origen religioso en los siglos cristianos desarrollo hasta llegar a la plenitud de su gloria fue completamente sagrada" (sic) (La Semana Católica, 14-8-1897:85).

Se daban así mismo certámenes de música religiosa como el que se hizo en 1904, en donde Martínez Sobral "... Llenaba todos las condiciones de himno religioso para órgano..." (La Semana Católica, 1-11-1904:216). En cuanto a la música sacra, se debe indicar que los maestros de capilla ocuparon un lugar de honor, en el mundo europeo y ahora en pleno siglo XX, en nuestro país, siguen llenando aún las necesidades musicales de la iglesia católica son prácticamente "... los intermediarios entre el pueblo que canta y los sacerdotes que trasfiguran las ceremonias y por su medio se introducen al mundo sagrado" (La Hora: 18-4-84:12).

Quienes no precisamente fueron compositores sino intérpretes de música sagrada, desarrollando su máxima expresión durante la Cuaresma y la Navidad.

Con el romanticismo literario, se indujo al músico guatemalteco a componer tonadas, es decir trovas y canciones, pero, musicalmente no eran consideradas de categoría y por ello, no se preocuparon en dejar constancia escrita, más que sólo la oralidad.

Otro de los géneros musicales escritos fueron, los himnos patrióticos, inspirados por la independencia patria, escribiéndose Odas, himnos guerreros y el Himno Nacional en 1897 por Rafael Álvarez.

Ejemplo de ello están también las obras de Eulalio Samayoa, obras cultas referentes a la Conjura de Belén, el 15 de septiembre, así como su obra "Batalla de Xiquilisco".

Sin lugar a duda, la música europea encuentra resistencia en los sentimientos y pensamientos del espíritu indio, el cual encontró manera de "... observarla y trasfundirla en su propia mentalidad sensitiva y pasional..." (Idem, 60), de lo cual surge el son con características guatemaltecas cuyos elementos son los de "... escluir la modulación y toda modalidad menor; y que emplea, de preferencia, la tónica, la subdominante y la dominante como construcción armónica" (Ibidem), ejemplo de ello está el son del "Pavo y la Noche Buena", de Anselmo Sáenz y "Fin de Siglo" de Salvador Iriarte.

El son, tanto música, como baile se acostumbraban en todo el país después de fiestas, novenas, etc. existiendo tres clases: el son vulgarmente conocido, el sanjuanero y el borracho, pero sabemos que desde antes de la conquista se celebraban bailes de paz y guerra entre los indios como el tun y la culebra, tañendo² varios instrumentos.

El son que actualmente se escucha, está estilizado y no es exclusivamente guatemalteco, ya que ha tenido raíces españolas.

Luego de la conquista los "... indios jamás quisieron imitar los ejercicios de baile acostumbrados por los españoles..." (Díaz, Víctor M., 1934:534). Pero posteriormente y hasta nuestros días, se bailan obras como el Baile de la Conquista, el de Moros y Cristianos y otros, identificándose como malos a los españoles cristianos y como buenos, a los moros, con los que se identificaban los indios.

² (Tañer) (L. Tangere, tocar, golpear) Tr. tocar (hacer sonar).

Los vales fueron otra extensión de la canción popular, llamados de serenata, que son de estilo sentimental y doliente.

Hasta éste momento se habían hecho intentos infructuosos para poderse desligar de la imitación de la música italiana, ya que ésta era preferida en Guatemala tanto en operas como en coros, pero con Lorenzo Morales y su polca caracterizada como nacional impone su sello a la música de baile.

Posteriormente del 1821 entronizó el minué, el vals torbellino, el cotillón, polka y mazurca en 1837, redowa y la carcoviana y en 1865 el schottis. Ahora bien el schottis es una de las formas musico bailables en el que mejor encarna el sentimiento popular guatemalteco en esa época.

Así durante los años de 1904 y 1905 entronizan bailes y música de individuos de color. En 1915 Mariano Valverde expresa el sentimiento chapín (natural de Guatemala) con sus vales de folklórica inspiración, fue guitarrista notable y enseñó a tocar en solfa la marimba.

Otro de los géneros como, la marcha militar, ha sido manejada con acierto por autores nacionales, llamada también paso doble; y la marcha fúnebre, provista de sabor local, es trágicamente bella.

Tenemos entonces que, dentro de la música del siglo XVI está: la polifónica con sus dos corrientes; catedralicia o polifónica sacra, de la escuela Renacentista y la profana de origen ibérico.

Dentro de la historiografía musical, es el Dr. Robert Stevenson quien dió el primer gran paso al inspeccionar como musicólogo el archivo de la curia Arzobispal y algunos códices para pasarlos a partituras modernas. Investigando también la música colonial, Alfred Lemmon.

La música polifónica también fue ejecutada en Europa, Asia y Africa. La actividad musical no solo floreció en la ciudad Guatemala colonial, con su producción del "... canto llano y de la polifonía vocal e instrumental..." (Idem, 65), sino que también floreció en las comunidades indígenas, como se puede observar en una cita tomada de Fray Bartolomé de las Casas: "La música, cuanto en ella y en el arte excedan, cantando así por arte canto llano y de órgano y en componer obras en la música y en hacer libros della por sus manos, como en ser diestros en tañer flautas y cheremías y sacabuches y otros instrumentos semejantes, a todos los destas partes es muy notorio" (sic) (Idem:76).

Todo este auge coincide con el perfeccionamiento de la música polifónica en Europa y su esplendor en el siglo XVII. Los años de la conquista y el establecimiento del régimen colonial, coinciden con precisión con la época del auge de la música en España.

Dicho cúmulo cultural eventualmente llegó a mezclarse con elementos de la tradición indígena, los que con otros de expresión africana formaron el fundamento de la actual cultura de nuestro país.

El tercer libro "La música maya-quiché" es un estudio sistemático de la música tradicional, indicándose que es el primer estudio de ésta clase. En él brinda información sobre el origen e historia de la música indígena, organología y algunos registros de danzas ligadas estrechamente a la música.

En el cuarto libro "Historia de la música en Guatemala", el autor presenta un panorama general de la formación de la música maya, tomando en cuenta los aportes arqueológicos, sociológicos, antropológicos, etnológicos, etc., al tema, pasando por los diversos períodos históricos de nuestro país.

Hasta acá se han tratado de esbozar los antecedentes históricos del tema concluyendo que los estudios que existen son acerca de la música académica, erudita, sacra colonial, etc., así como de música popular tradicional y no de la música que ha sido objeto de estudio.

II. LA FORMACION DEL ARTE POPULAR MUSICAL

II.1 EL ELEMENTO INDIGENA

Al hacer referencia a la música de los indígenas pobladores de nuestra región se está indicando también otra de las fuentes para estudiarles desde una perspectiva estética tomando en cuenta sus peculiares instrumentos musicales como el atabal,³ el tun,⁴ la chirimía,⁵ la caramba,⁶ etc.

Su investigación es difícil y delicada, debido a la presencia de diversos elementos étnicos de la región, los que en parte, fueron adquiridos en época precolombina, y después de la conquista y los demás de las relaciones con el viejo mundo.

La civilización Maya-K'iche' ha recibido influencia de "... la mexteco-zapoteca, la huasteca-tononaca y la sudamericana siendo ésta última representada por el factor chibcha y a caso, además por el Caribe" (Castillo Jesús, 1977:47) recibiendo un caudal considerable de conocimientos dada la importancia cultural de los mismos.

Sus ritos, danza, música eran producto del complejísimo sistema religioso. De su música prácticamente han quedado vestigios, pero se puede inferir de los instrumentos arqueológicos, pinturas murales, de la cerámica, lo indicado por los cronistas españoles y en textos indígenas, conocían toda la gama de sonidos "Haciendo uso de tonos e intervalos especiales para la función religiosa y simbólica y tonos diferentes para lo profano" (Anleu Díaz, E., 1986:20).

Existen también considerables logros dentro de la investigación etnomusicológica como lo hecho por Samuel Martí, quien ha investigado la realidad sonora del México precolombino y sus estudios constituyen importante legado para la comprensión musical del período precolombino, dentro de lo que indica que la música y los instrumentos deben verse desde dos puntos de vista:

"1. Estudiando los instrumentos y su material, decorado, técnica, y 2. Desde el punto de vista musical embocadura, sonidos, etc., teniendo así mismo la música un carácter mágico, ritual y objetivo (...)" (Martí, Samuel, 1955:31).

A decir de Jesús Castillo, la organografía de nuestros indígenas, es muy parecida a la de

³ (ár. atabl) m. timbol (tambor) 2. Tamboril.

⁴ Especie de tambor que usaban los indios.

⁵ (Tr. ant. chalamie < 1. calomello. f. instrumento de viento parecido al clarinete, con 10 agujeros y boquilla con lengüeta de caña.

⁶ Instrumento músico popular hecho con el epicarpio de algunos frutos.

los antiguos mexicanos, pero con la variante en cuanto a figuras y técnica decorativa. La música era inseparable a los ritos que se celebraban, y las danzas como las del "tin con tin" (Castillo, Jesús, 1977:6) llevadas algunas veces también a España.

A través de lo que se conoce en cerámica se puede observar que la danza era delicada, por los movimientos que se dejan entrever en la policromía de los mismos. Existían escuelas de danza y música, los cronistas nos indican que se daba nombre a los cantores principales "... a los que llamaban hol-pop encargados de dirigir los coros de enseñar la música y el canto y de dar el tono y los mismos nos ilustran acerca de las personas cuyo único oficio era el de componer canciones e himnos religiosos" (Anleu Díaz, E., 1986:20).

En cuanto a las danzas se puede inferir que en los Anales de los Kaqchikeles de los Xahil se mencionan varias de carácter mítico, legendario, guerrero, así mismo Brausser de Borbourg dividía los bailes así "1. Simples danzas con cantos, 2. Danzas con recitaciones" (Idem, 42) a los que Raynaud agrega "3. dramas completos con música, baile, diálogo y empleo de máscaras y trajes apropiados" (Ibidem).

Por ejemplo el Rabinal Achí (baile drama)⁷ de los K'iche's de Baja Verapaz, la música que lo acompaña es de Tun y dos trompetas. Este baile era representado cada cierto tiempo y pasaba al hijo varón por oralidad, pero por lo costoso de su ejecución solía dejarse de representar por algún tiempo.

En cuanto a la música precolombina y actual se encuentra que al analizarla en toda su dimensión "... de forma y estructura, encontramos en ella unidad temática, incluyendo introducciones, interludios, variaciones melódicas" (Idem, 46), pero al fusionarse con elementos hispánicos toda ésta escuela se pierde debido a la poca opción que el indígena tuvo de practicar el arte como lo hacía antes de su colonización.

Existen también innumerables piezas arqueológicas de procedencia mayense especialmente instrumentos musicales que nos ilustran el gran talento musical que poseían. Entre dichas piezas encontramos silbatos de figuras zoomorfas y antropomorfas, ocarinas, raspadores, tambores de cuerpo de barro, trompetas de conchas de mar, flautas, pitos, teponastles o tun, tortugas, etc.

Este talento musical también podemos estudiarlos en las fuentes ofrecidas por los códices prehispánicos (Dresdense y Peresiano), así como en las pinturas murales y los vasos policromados en cerámica.

Todo ello es indicador, que el ocupaba un lugar importante en la organización sociocultural y siendo la teocracia la forma de regir la sociedad, hace pensar que aquella tenía un carácter ritual.

Dentro de las fuentes etnohistóricas para estudiar también encontramos los textos

⁷ El varón de Rabinal. La música era grave y melancólica en un número reducido de veces se repite constantemente (Raynaud, Georges, 1953:87).

indígenas escritos con caracteres latinos y los de los cronistas españoles, dentro de los primeros están el Chilam Balam, el Popol Vuh, el título de Coyol y el Rabinal Achi que es un baile drama, dentro de los segundos debemos de tomar en cuenta que fueron el inicio de escritos con cierto carácter sistemático, por ejemplo los trabajos de Sahagun, De Landa, Fuentes y Guzmán, Tomas Gage.

En cuanto a la marimba es Domingo Juarros el primero en mencionarla: "fue en 1680, apunta Juarros cuando con motivo de la bendición de la santa iglesia catedral de Guatemala iba por delante una tropa de cajas, atabales, clarinete, trompetas, marimbas y todos los instrumentos que usan los indios" (Arrivillaga Cortez, A., 1881-82:6, citado de Domingo Juarros).

Lo que se escribe posteriormente en materia musical, aunque es acerca de la música erudita, no deja de mencionar algunos datos sobre la música popular, por ejemplo lo escrito por Ramón A. Salazar, quien nos indica de las "... tonadas y como se acompañaban de guitarras y guitarrillas, en las cuales se valoraba el espíritu del pueblo 'echando bombas'" (sic) (Idem, 7).

Para el siglo XX aparecen los primeros estudios sobre música tradicional con Adrian Recinos, Jesús Castillo y otros.

Pero es a partir de los años '50 cuando se logra una verdadera integración entre los estudios antropológicos y musicológicos, sobre todo apoyándose en la música tradicional y popular. Dentro de ésta corriente encontramos a Isabel Aretz teniendo la coordinación y dirección del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore.

En 1967 se funda el Centro de Estudios folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala y corresponde a Manuel Juárez Toledo la sistematización de los estudios de etnomusicología y música de proyección folklórica.

Continuando con el elemento indígena en la música, debemos anotar que existió una aplicación profesional es decir técnica y sistemática para ejecutar y hacer instrumentos musicales, a cargo de individuos de las clases altas (que es lo que se puede inferir dentro de las fuentes que hay, o por lo menos lo que ha quedado, con los hallazgos de la arqueología y la antropología). Ello podría deberse a la importancia religiosa y social (guerrera) que la música poseía.

Dentro de los diferentes grupos étnicos existentes en nuestro territorio y sus interrelaciones encontramos, al pueblo K'iche' quienes habían alcanzado un auge estético, dentro del cual "... practicaban un arte religioso asociado al rito, y que comprendía días especiales para su celebración, y un tipo de arte también popular" (Anleu Díaz, E., 1986:37).

En el caso de la música era diferente a la europea así "... nuestros indígenas practican y siguen ejerciendo estas artes no con un afán de lucimiento de sus habilidades, o para darse o darnos gusto sino más bien dentro del sentido esotérico y simbólico de las danzas orientales" (Idem).

Se ha indicado ya, que existían escuelas para la enseñanza de las artes. Aún, hoy en día se observa que en las danzas, ritos y música, subsisten aires musicales que solo algunos iniciados o herederos directos conocen, estando vedado a los demás, -profanos o mestizos- el conocimiento de tales melodías, aunque, "... algunas formas musicales y de danzas eran colectivas, populares en el sentido del conocimiento público, aunque siempre con la finalidad de su relación sagrada..." (Ibidem).

En cuanto al tipo de música alejada de lo religioso, los conquistadores la desarreglaron cambiando textos y terminando por justificar la fe cristiana. "En el concepto de los españoles, la música y bailes indígenas no solo son carentes de belleza y armonía, sino su función es demoníaca- dice Ximénez en sus Escolias" (Idem, 57).

Posteriormente, la música indígena se ha estilizado, siendo la zarabanda un exponente de éste estilo, "... su ritmo es regional, la armonización llana y simple, como corresponde al hieatismo racial, y la melodía clara y límpida, impregnada de esa tristeza immanente que caracteriza a las razas vencidas y humilladas" (Vásquez A., Rafael, 1950:61).

A manera de síntesis podemos indicar, si bien los sonidos musicales no parecen haberse fijado en la escritura, debemos recordar que pueden perdurar en la memoria colectiva, pero gracias a los aportes, entre otros de la arqueología podemos indicar la existencia de la música precolombina.

La música poseía entonces un carácter o una función ritual, mágico religiosa, guerrera o bien, en la vida cotidiana.

Se hace también un tanto difícil estudiar las raíces musicales debido a la diversidad étnico cultural y de los contingentes migratorios.

II.2 ELEMENTO EUROPEO

Se ha indicado ya, que el estudio de la música latinoamericana debe considerarse desde varios elementos. Tomado en consideración ya el elemento indígena, toca considerar en esta parte el aporte europeo de los conquistadores y colonizadores.

Así, a la llegada de los misioneros a tierra americana encontraron en la música una aliada de incalculable valor en la conquista de las almas, para la religión católica y la transmisión de su doctrina, no así para ampliar el repertorio musical europeo -gracias a la habilidad musical de los aborígenes.

De España y Portugal proceden "... romances, villancicos, alabados, cantos infantiles, cantos navideños, pregones, tonadillas y un inmenso repertorio de coplas..." (Aretz, Isabel, 1987:44).

Si anotamos acerca de la temática de los romances americanos derivados de los españoles los principales serían: "Las señas del marido o la esposa fiel, la aparición o Alfonso XII, El conde niño u Olinos, El marinerito o Nau Catrineta, La fe del Ciego, Blanca flor y

Filomena, El Martirio, de Santa Catalina, El Hilo de Oro, La esposa Infiel, El pastor y la Dama, Delgadina y el señor don Gato" (Idem, 45), así, la música adaptada a éstos romances va a responder a las características de la música folklórica de la región donde se de.

Existe también influencia de los movimientos técnico-estilísticos musicales de Europa: "trovadores, polifonía, barroco, clasicismo, romanticismo" (Idem).

La música polifónica de los siglos XV-XVII halló eco en los centros urbanos de América en el período colonial, con obras vocales, instrumentales y profanas.

La música del clasicismo, sobrevive en el folklore latinoamericano con el uso de los modos mayor y menor.

A principios de éste siglo fueron usadas las óperas en francés o italiano y las canciones de cámara, llegando así a los últimos años con una evidente influencia de la música concreta, electrónica, magnetofónica y técnicas de improvisación.

El elemento europeo musical tiene gran diversidad debido a las diferentes capas sociales que lo componían y la actividad religiosa, guardada en los archivos de las catedrales.

Así en "... Guatemala se introdujo músicos europeos para su catedral desde 1538 por lo menos ..." (Aretz, Isabel, 1987:27).

La influencia europea opacó lo que se había germinado de música aborigen, imponiéndose en sus formas, aunque no netamente españolas sino italianas debido a que era la región tributaria de arte. Se importaban organistas y maestros de coro. Las composiciones estaban bajo el influjo religioso, se inician los villancicos, -aunque eran de repertorio escaso- se transmitían de padres a hijos, pero siempre el arte de los sonidos se reducía a la iglesia con el maestro de capilla y el organista.

Si se ha de considerar como se multiplicaron las instituciones religiosas, puede indicarse que cantidad de coros, organistas, etc., existían en cada una de ellas y su preferente posición dentro de las mismas.

Si tomamos en cuenta que "... a mediados del siglo XVII había en las colonias americanas un millón de habitantes de raza europea, y se llegan a contar ochocientos cuarenta conventos y más de siete mil iglesias. Al terminar ese siglo el número era mayor todavía en México, Perú y Guatemala" (Batres Jauregui, A., 1949:368), afirmamos lo que anteriormente hemos expuesto acerca de los organistas, coros etc.

Ahora bien según el tamaño de la iglesia, era el número de cantores, trompetas y tocadores de oboe. La actividad musical tenía íntima relación con los actos, fiestas y celebraciones que el gobierno decretaba.

La participación de los indígenas era irrelegable en los lugares escogidos para las actividades musicales "loas, dramas religiosos, sainetes, entremeses, hasta danzas de grandes complicaciones" (Anleu Díaz, E., 1986:59).

Así también, "... en el baile del Peñol o fiesta del volcán se simbolizaba la captura y derrota de los reyes Xinacam y Xequéjul" (Idem) y en determinada época representaban bailes como el de la conquista, de moros y cristianos. "Se desarrolló también un tipo de música cortesana, con conjuntos de indudable aspecto musical" (Ibidem).

Se indica entonces que Guatemala fue uno de los centros musicales más importantes durante la colonia.

Dentro de los villancicos que han estudiado los teóricos en la materia, se ha encontrado que tienen combinación de "... elementos de la música pentatónica indígena, polifónica española y la homofónica africana" (Idem, 61).

A finales del siglo XVII se agrega la marimba a las festividades religiosas populares. Dentro del elemento europeo que se está tratando de caracterizar encontramos que durante el siglo XVI está la Polifónica, con sus dos corrientes: Catedralicia o polifónica sacra de la escuela Renacentista y la profana de origen ibérico. "Dentro de la primera tendencia se encuentran los motetes compuestos en la catedral de Santiago de Guatemala por Hernando Franco, Pedro Bermudez y Gaspar Fernández. A la segunda pertenecen musicalmente los villancicos y piezas instrumentales escritos por música indígena que desarrollaron su actividad en las pequeñas iglesias de las comunidades del interior del país como por ejemplo Tomás Pascual" (Lehnhoff, D., 1986:6).

El primer género polifónico es el organum (melodía) el cual es un método de origen gregoriano.

Hacia los años 1160 nace la Escuela Notre Dame que se utilizaba en las lecturas litúrgicas y en los textos para voces (Idem).

El origen de la polifonía ibérica está trasada en dos fuentes: "El Códice Calbro y el de las Huelgas" (Idem, 15) "Posterior a ello está el Ars Antiqua (1280-1320) que son géneros seculares de raíz gámbre rítmico-monódica" (Idem:16), siendo una de sus características "la paulatina sustitución de la antigua notación modal por la notación mesural proceso que continúa con el Ars Nova (1320-1377)" (Idem:17).

Dentro de la escuela Franco Flamenca se encuentran Heinrich Isaac "... quien reviste particular importancia para la historia de la música en Guatemala: obras de ellos fueron cantadas y copiadas en forma manuscrita por músicos indígenas en los pueblos del noroccidente de Guatemala en las últimas décadas del siglo XVI..." (Idem, 22).⁸

Esto significa que no solo floreció en la ciudad capital de la Guatemala colonial sino también en las comunidades indígenas de algunas regiones.

Al hacer esta somera caracterización del aporte europeo a nuestra música, estamos indicando que los compositores europeos que influyeron dominaban varios géneros y técnicas

⁸ Para profundizar aún más en el tema véase Espada y Pentagrama de Dieter Lehnhoff, 1986.

musicales, escribiendo música que respondiera a los requerimientos de lo que le pidiera el cliente si hacer ninguna jerarquización de ello, sobre todo durante los siglos XVII y XVIII.

Se puede indicar, que todo éste proceso ha dado la base para el surgimiento de un estilo musical, que a pesar de estar firmemente arraigado a la tradición musical europea, presenta rasgos inconfundiblemente guatemaltecos es decir provistos de elementos ya fusionados entre sí, (indígenas, europeos, africanos).

II.3 ELEMENTO AFRICANO

Desde el inicio del siglo XVI hasta fines del siglo pasado fueron llegando a América contingentes de individuos negros extraídos del Africa para hacerlos esclavos, traídos principalmente de "...Senegal, la Costa de Marfil, Dahomey, Angola, Mozambique y Sudan" (Aretz, Isabel, 1987:47). Extendiéndose en América a todo lo largo de la Costa Atlántica e internándose algunas veces en el Continente. Estos esclavos, como era de esperar alejados de su propio ambiente, cosmogonía, etc., reprodujeron parte de su cultura musical con los elementos que la naturaleza les proporcionaba, rememorando sus ritos religiosos y danzas.

Así tenemos que, las características más visibles y audibles del fenómeno afroamericano son: "... instrumentos musicales, sonotipos rítmico-melódicos y elementos expresivos" (Ibidem).

Los instrumentos musicales presentan algunas veces marcadas variantes y otras veces no las hay como por ejemplo:

Dentro de los IDIOFONOS están "... Planchuelas de madera o de metal, cucharitas o jicaritas de la música cubana, tabletas de San Lázaro, cucharas percutidas contra el suelo, campanitas simples o dobles, triángulos, matracas, maracas de cestería o de metal, multiplás, raspadores, sanza y xilófonos (marimba o marimbula, según el país de que se trate) muestran con claridad su procedencia africana" (Ibidem).

En cuanto a los instrumentos MEMBRANOFONOS están "...los cilindros, cónicos, en forma de barril o de reloj de arena, afuniculados, con uno o dos parches, afinados con fuego y percutidos generalmente con las manos" (Ibidem).

Todo ello por su puesto sin olvidar la importancia que revisten los sonidos de los tambores en las danzas africanas.

Con respecto a los CORDOFONOS que se conservaron en América están "... el arco musical con resonador de calabaza y el arco musical con resonador de boca y cuerda percutida (...) el urucungo o uricungo arco resonador de boca y cuerda golpeada con una varilla de madera..." (Idem, 48).

Existen también los llamados AEROFONOS, que son flautas transversas y nasales. Los esclavos negros solían alegrar su trabajo en las plantaciones, en las minas, en trabajos individuales o colectivos acompañadas de fuertes respiraciones y gritos.

Si tomamos en cuenta como han sido asimilados estos aportes musicales, hemos de

considerar que en el transcurso de éste siglo han habido hechos de importancia para el conocimiento de la música latinoamericana tales como:

1. La creación de la sección de música de la Organización de los Estados Americanos en 1940.
 2. La realización de conferencias Interamericanas de Etnomusicología.
 3. La creación del CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales), con sede en Buenos Aires.
 4. Los estudios de etnomusicología y folklore del INIDEF Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, con sede en Caracas.
 5. El proceso de concientización a través de festivales de música contemporánea y americana.
 6. La actividad artística a nivel individual.
 7. El hallazgo, transcripción y difusión en el transcurso de las últimas décadas, de numerosos e importantes manuscritos pertenecientes al período colonial americano.
- A lo largo de la historia la fusión de los elementos expuestos ha ido formando el arte musical de nuestro país, pero no solo la expresión musical, sino también ha dado origen a la cultura en general del guatemalteco.

III. MOVIMIENTO SOCIAL Y CULTURAL

En todas las sociedades del mundo se dan cambios lentos o violentos en la estructura económica existente, ello por supuesto se debe a que, en el seno de la misma se gestan contradicciones que indican ya una clara desvinculación entre ésta base económica y su reflejo superestructural o supraestructura ideológico política.

Cuando esta ruptura se da, se inician procesos de descomposición de toda índole especialmente sociales, estos solo encubren los verdaderos problemas existente. Es aquí cuando sale a flote el resquebrajamiento de valores de todo tipo y en especial de valores o patrones culturales establecidos en caducas bases, siendo las jóvenes generaciones quienes especialmente inician éstas clases de movimientos culturales.

En sociedades como el Caribe, Sur América, México, Estados Unidos, etc., se manifestaron movimientos como los de los hippies, beatnik, movimientos feministas, movimientos de homosexuales, movimientos musicales como el de los Beatles, Santana, Woodstock,⁹ Avándaro,¹⁰ el movimientos de universitarios de Tlatelolco en México, etc. Los cuales han tenido repercusiones a nivel internacional por ejemplo: el del movimiento hippie estadounidense y europeo con su impacto en sociedades como la nuestra sobre todo en la década de los años sesenta, y especialmente en Panajachel, Sololá, marcándose dos etapas de oleajes de éstos individuos que no eran más que "jóvenes que viajan buscando un conocimiento teórico y práctico de otra forma de vida para así tomar de ellas elementos faltantes en propia cultura" (Castellanos Rodríguez, A.R., 1988:129).

Estas dos etapas han venido la primera de ellas desde 1960-1967 con la llegada de turismo refinado. Este a lo sumo se quedaba un fin de semana en el lugar sin causar mayor trascendencia. La segunda etapa la que va de 1968-1969, con la llegada de los propios hippies producto de grandes movimientos contraculturales parisinos, ideas renovadoras, la guerra de Vietnam, etc. Estos dejaron sentir su influencia de diferentes manera: el contacto directo y sin marginación hacia los indígenas, transformaciones en la estructura del pueblo, con la apertura de comercios, galerías, bares, vida nocturna, auge a las artesanías y la influencia de su música hacia los jóvenes del lugar, el tráfico de drogas, nudismo, vida comunitaria, revalorización del arte popular, etc., que también fueron producto de este movimiento, alterando por completo los

⁹ Este ha sido un movimiento social dado por las generaciones jóvenes de 1968 en los Estados Unidos de Norteamérica, dentro del cual éstas generaciones se rebelaban ante las guerras pasadas, los aparatos eléctricos, las condecoraciones, etc., es decir todo aquello que implicara agresiones al ser humano, "...EL QUE ESTA A TU LADO ES TU HERMANO SI LO HIERES TU ERES EL QUE SANGRA..." (Avandaro, 1971:1).

¹⁰ El movimiento Avándaro fue practicamente una copia del Woodstock, siendo aquel un primer festival de rock y ruedas llevado a cabo en México en 1971 por una noche y un día, su slogan fue "...YO CONOZCO UN LUGAR ARRIBA EN LAS MONTAÑAS DONDE LLUEVE, BRILLA EL SOL Y HAY MUSICA, BELLISIMA MUSICA" (Ibidem).

patrones de vida de los habitantes de la región.

Por otro lado, surgen grupos de intelectuales jóvenes de derecha, que se preocuparon por la crisis de valores que se venía dando. Pero sin resultado.

No existía elementos claros en cuanto a la cultura popular y música de esa naturaleza. No es sino hasta los '80s que se inicia una revalorización del folklore y las tradiciones en general.

Dichos movimientos fueron claras manifestaciones de descontento y descomposición social que llevaba en su seno la toma de conciencia y la restructuración de valores dentro de nuestros países.

Guatemala no ha quedado al margen en ello, pero ésta toma de conciencia de valores ha venido un tanto tardía y aún no ha terminado de darse.

En la década de los '60s y '70s los latinoamericanos iniciamos ésta búsqueda entre sí y aún seguimos tratando de hacer reivindicaciones culturales, dándose en momentos claves de coyunturas que permitan modificar la conducta de los individuos.

A todos éstos movimientos se les ha llamado contraculturales ya que nacen inmersos en una cultura que se está transformando. Pero para observar como se da ésta transformación debemos entender el papel que cumple dentro de la organización social.

Cuando surge una subcultura y la cultura dominante inicia en contra de ellos una guerra cultural, no sólo moviliza recursos del aparato político, sino también económicos y sociales. Se produce un conflicto irreconciliable entre la subcultura y la cultura dominante y se da una contracultura, es decir, una batalla entre concepciones distintas del mundo. "Las subculturas (...) son instrumentos de adaptación y de supervivencia en la cultura de una sociedad" (Brito García, L., 1991:18).

Así, cuando se pierde la capacidad de creación cultural, refiere ello un claro síntoma de una sociedad que entra en crisis y estancamiento.

Dentro de éstas, subculturas encontramos personalidad marginal, es decir, el ser humano hecho a un lado. Esto presenta conciencia de solidaridad, exaltada sensibilidad, aceptación inconciente de los valores de un grupo dominante, se interesa por el establecimiento de una perspectiva humanitaria y universalista y refiere a la abolición de diferencias sociales, religiosas, sexuales, etc.

Colocándose el derecho sobre la fuerza y por lo tanto son seres más creadores que otros. Toda la creación cultural popular, el auge de las artesanías, bailes, la incorporación del folklore en los programas de estudio, etc., responde a esta situación.

Esto no se da en todo el ámbito de la sociedad, sino solamente en algunos sectores que observan la importancia de éstos cambios culturales.

Es hasta el año '81 que organizaciones populares como el EGP¹¹ inician a preocuparse por el estudio de estos elementos, posteriormente con la URNG se dan proyectos que responden

a la necesidad de liberar y desarrollar una cultura que recoja e integre nuestras raíces históricas (ver Navarrete, Carlos, 1985:12).

Estos movimientos contraculturales se siguen dando en el seno de las subculturas de nuestra sociedad.

"Por ello, en una sociedad que se diferencie en clases, castas o grupos, floreceran subculturas clasistas, de casta o grupales. En una sociedad que discrimina sexualmente, aparecieran subculturas masculinas y femeninas. En una sociedad que se extienda sobre ámbitos geográficos diversos, se generaran subculturas del llano y de la montaña, de la costa y del continente, del campo y de la ciudad" (Brito García, L., 1991:18).

Por ejemplo, para nuestro país, tomando la descripción anterior observaremos que éstos movimientos contraculturales se manifiestan en los grupos de jóvenes, étnias, mujeres, etc., teniendo cada uno de ellos objetivos diferentes, pero cada uno producto de la descomposición social que estamos viviendo en nuestra sociedad.

Tenemos entonces que la subcultura se impone a medida que la clase que la adopta lo hace hasta que llega a una posición hegemónica, por supuesto que éste es un proceso que se da a lo largo de la historia de una región.

En éste proceso adaptativo puede optar por tres estilos:

1. Puede mantener su capacidad de modificarse para enfrentar nuevos retos, con mínimo costo y tiempo óptimo, (es lo que se llama evolución).
2. Puede perder capacidad de advertir nuevos desafíos y de enfrentarlos, y sólo responde a ello tardía y catastróficamente, destruyendo instituciones ideológicas inadecuadas, es decir revolución, con un costo social mayor.
3. La cultura puede falsificar sus mecanismos perceptivos y no advertir las señales de alarma, es lo que se llama decadencia (Idem, 18-19).

Es aquí donde la creación cultural se paraliza y una sociedad pierde su capacidad de transformarse.

"En el momento en que un sistema cierra la posibilidad de integración de sus subculturas, éstas pasan a ser contraculturas, y los sectores que participan de ellas son definidos como marginales, o no integrados, excluidos. Tal ruptura produce efectos tanto en los integrantes de la cultura marginadora como en los de la contracultura marginada" (Idem, 20). Y es el momento donde realmente inician los conflictos sociales, respondiendo los grupos contestatariamente con diferentes elementos como por ejemplo a través del arte.

Se ha indicado anteriormente que, los hombres marginales son más creadores que otros, ya que éstos, no dan por sentadas muchas cuestiones del sistema y es más probable que hagan innovaciones, así "... Los mayores avances en cualquier cultura se producen generalmente durante períodos de cambio social rápido, y muchas de las grandes contribuciones son obra de hombres marginales" (Idem, 22).

El hombre es un ser que desde el principio mismo de su esencia ha tratado de cubrir con símbolos el trecho que va de él a la naturaleza, constituyéndose la cultura en la mediación.

Teniendo entonces que la periferia asume la tarea de innovación cultural mientras que el centro se inmoviliza.

Pero en otras ocasiones "...el sistema asume el papel de crear y de dirigir la cultura del subgrupo disidente, a fin de dotarlo de una personalidad por lo menos manejable, y rentable.

En tales casos, la subcultura del sector marginado es mediaticizada por el sector marginante" (Idem, 24). Convirtiéndola en subcultura de consumo y dándose una interferencia cultural y una falsificación de la conciencia, con un claro manipuleo social, cuestión observable en los procesos publicitarios de mercancías no necesarias al consumidor.

Para que la cultura se difunda y que cumpla con dicha función, son creados los aparatos ideológicos los cuales producen y reproducen una determinada ideología teniendo sus propios y específicos aparatos ideológicos "... que son los dedicados a la promoción, conformación y publicidad de la mercancía" (Ibidem).

Dentro de éste aparato ideológico, juega papel importante el publicista, el que diseña para el mercado, el estilizador, etc., todo ello guiado en torno al individuo que consume el producto final invirtiendo para ello cantidades de capital para crearle toda la aureola necesaria a aquel y su máxima ganancia.

En Guatemala, es hasta a partir del año '75 que se consolida éste proceso publicitario, que inicia Estrada de La Oz única compañía de publicidad que existía hacia entonces junto a los canales 8 y 3 de televisión (alrededor de los '60), pero uno de éstos sufre un incendio quedando solamente el canal 3 como distracción y la radio con la labor de la T G W, la cual mantenía dentro de su repertorio, a artistas de música popular, como por ejemplo: el grupo "Armonía en Tinieblas" (grupo de personas no videntes), radio novelas, etc. Con el surgimiento de más canales de televisión y el apareamiento de elementos cívicos y de índole cultural oficial como la Hora del ejército, marimba de la policía nacional, orquestas, etc., se va consolidando este proceso proceso publicitario entre uno y otro programa cultural.

El artista en éstos casos, pasa por diferentes etapas y sobre todo, por el inversionista quien es el que más le censura y aquel solo será libre de éste cuando renuncie a darse al público masivamente.

Pero surgen en nuestro país artistas de masas, imitadores de los extranjero especialmente de Presley, Beatles, clásicos, etc., siendo sólo repetición y reiteración de lo que ya existía.

El estudio sistemático de la cultura popular fue tomado en cuenta solamente a partir de la creación del Centro de Estudios Folklóricos que da inicios –en teoría– con el acuerdo de rectorado en 1967 pero no es sino hasta 1973 que inicia su funcionamiento práctico teniendo muchas controversias por su creación.

El capitalismo es entonces, generador de cultura a través de los medios publicitarios y las más sofisticadas técnicas de persuasión para crear alrededor de un producto, todo un mundo imágenes, que trata de adecuar a toda la masa y crearles la necesidad de ello, conforme al interés del gran capital.

Para ello se hacen diferentes operaciones:

1. Estudio de mercado es decir, ver al hombre como meras unidades de consumo, negando la teoría de las clases sociales y su lucha, viéndolas sólo por sus niveles de ingreso económicos, sin tomar en cuenta en ningún momento su valor humano.
2. Decisión de producir: ello radica en la postura del consumidor, al cual se somete el aparato productivo indicando sobre todo, forma, calidad y precio de la mercancía así: "En una sociedad donde la cultura es mercancía, conformar la mercancía es conformar al consumidor" (Idem, 29).
3. El styling: es decir exaltar las propiedades simbólicas de la mercancía, tanto en la forma como en la funcionalidad.
4. Publicidad: con lo cual se "... ejercen múltiples operaciones para conformar en el consumidor actitudes, valores, motivaciones y decisiones favorables a la compra de la mercancía" (Idem, 31).

Dentro de éste proceso caen todos aquellos grupos que aunque no son tomados, en cuenta si son muy influidos.

Aca se da el apareamiento de Discos De Centro América (DIDECA) pero nuestros jóvenes sigueron cayendo en la imitación de la música de América Sur es decir en la música Andina.

Dentro de las subculturas, también existen interferencias las cuales primeramente se dan en la "...anulación de las mismas y la invención integral de subculturas de consumo" (Idem, 33) falsas e inocuas dentro de lo cual "1. Se apropia de los símbolos de la subcultura y los comercializa. 2. Los universaliza como símbolo general. 3. Negación del contenido del símbolo invirtiendo su significado" (Ibidem). Para nuestro país, por ejemplo, esta manifestación se da claramente en el proceso cultural de elección de Reina Indígena (Rabín Ajau), quien generalmente no pertenece a los núcleos indígenas mayoritarios, sino a grupos hegemónicos de los mismos, aunque se empeñen en decir que son representativos de las diferentes étnias de nuestro país ("...serán más de noventa delegaciones étnicas que se harán presente en Cobán cada una de ellas llevará a su representante y con sus respectivos rituales para tener buena suerte y llevarse la corona tan preciada para cada región" (El Gráfico, 24 de julio de 1991, pág. 2 sup. cultural). Ello ha sido promovido desde sus inicios por terratenientes, generales de esas regiones y firmas comerciales, el Festival Folklórico de éste año, en una de sus etapas, estuvo patrocinado por la firma Pepsi-Cola.

En el grado más alto de interferencia se le impone unilateralmente a los grupos marginados --"subculturas"-- fabricadas por el sistema industrial, es decir estilos de consumo,

llamándoles culturas de masas lo cual es falso, por que debería de llamarsele realmente "de aparato" ya que la masa es meramente receptora, entrando en divergencia con el "buen gusto" de la élite.

En los países capitalistas desarrollados, el centro de la cultura dominante, es el conjunto de estructuras y discursos que ha sido llamado difusamente "modernidad".

Traduciéndose ésta, como modo de hoy, lo más reciente, presentando características en los diferentes niveles de la sociedad en su conjunto, así, "... en lo social, presenta un alto grado de movillización y especializaciones extremas en las estructuras individuales y sus actividades, en lo político por la extensión territorial del poder, y la lealtad política por diversos intereses, en lo económico por el alto grado de desarrollo de la tecnología, la especialización y complejidad de los mercados y en lo cultural por la complejidad creciente de elementos fundamentales de los principales sistemas culturales y de valores" (Brito García, Luis, 1991:37).

Los países modernos o desarrollados administran su cultura oficial para las clases dominadas, la cual se traduce en explotación y, para los países periféricos, se traduce en imperialismo, dentro de lo cual se plantea la necesidad de homogenizar-modernizar el "atraso" en que supuestamente vivimos.

Las subculturas van surgiendo debido a la búsqueda de identidad, al sentirse marginados o excluidos de toda la colectividad industrial, en ésta búsqueda, van teniendo relaciones de opresión y frustraciones dentro de lo cual crean símbolos de identidad y de protesta pero la sociedad marginante los invierte y anula.

En los '70 se dan grupos, de ésta naturaleza, en Santiago Atitlán, como el grupo musical Ju'l Juuj Tijaax (onceava Liberación) quienes graban un disco de música indígena en enero de 1978, producido por el pintor Martín Prechtel. El grupo tenía como objetivos "... Preservar el pensamiento de los antepasados sus costumbres, sus sistemas políticos, comercio, trabajo, artesanías, etc." (Ju'l Juuj Tijaax, Onceava Liberación, 1978: disco). Los integrantes del grupo han sido agricultores y pescadores conocedores de la cultura de su pueblo (hablan Tz'utujil).

La música que presentan son sones atitecos, utilizados en cofradías o "casas sagradas", "Canciones sociales", dedicadas a los antiguos reyes Tz'utujiles y algunas canciones de amor o lamento.

También hubo grupos Kaqchikeles de música pero quedan sin eco y absolutamente marginados, destruyéndose por diversas razones.

Para los grupos culturales contestatarios de la ciudad como, los pintores alrededor de Valenti ('60), Vértebra ('70), que retoman muchos aspectos concretos de la cultura popular y de las tiranías del momento, se da también éste proceso de marginación y destrucción, por ejemplo: los murales de la Universidad de San Carlos de Guatemala, los cuales no solo hacen alusión al proceso de enseñanza de la USAC sino también hacia el país.

Todas éstas relaciones hacen surgir grupos marginados como:

EL SECTOR JUVENIL: Marginado completamente de toda la sociedad, sin voz ni voto ante ella.

Pero si es tomado en cuenta para crearle mercancía específica, no sólo ropaje, alimento, ni vehículo, sino también una identidad falsa, aunque sigue en proceso de desalienarse a través de muchos elementos, entre ellos la música, pero algunos abrevan en el mundo de la música andina.

EL SECTOR FEMENINO: Luchado en ésta crisis económica por adquirir y participar en el proceso productivo, en el mercado de trabajo, del cual son rechazadas sobre todo en períodos agudos y críticos de ésta situación, tratando de hacerse sentir a través de diferentes organizaciones alrededor de objetivos comunes concretos.

EL SECTOR DE LOS GRUPOS ETNICOS: Dentro de éstos grupos marginados cabe indicar que su participación en el movimiento contracultural ha dependido del grado de marginación que han tenido, el tiempo y el número de los marginados, los cuales se han organizado y sostenido luchas violentas de todo tipo y el núcleo de resistencia han sido en algunos momentos los jóvenes.

Tal es el caso del movimiento indígena de nuestro país y de su papel dentro de la nación y su orientación a cuestionarse su situación y participación ante la sociedad en la que vive concretamente, en los años '76-'78 que es donde se inician los principales hitos de la política campesina, sobre todo desde la presencia de diputados indígenas en el congreso en 1976, con el profesor Fernando Tetzacuc Tohom, de Tecpán y Pedro Verona Cúmez, de Comalapa. El primero por el Partido Revolucionario y el segundo por la Democracia Cristiana (Falla, Ricardo, s.f.:440).

Con su presencia, llegaban hasta el congreso las protestas de los grupos indígenas por varias razones, principalmente litigios de tierras, atropellos, etc. Así como surge, termina este movimiento sin encontrar eco real, sobre todo debido a que el aparato ideológico, a través de diferentes mecanismos penetra en las distintas organizaciones populares y las desarticula, pero, no sólo se debe a ello, sino también a que, dentro de las mismas clases desposeídas no se tomó en cuenta la realidad multiétnica, o se negó su existencia dentro de la plataforma de trabajo de las mismas organizaciones populares, aunque no hay que perder de vista que existe un antecedente alrededor de los años '50 con la participación de Victor Manuel Gutierrez y su ponencia ante la inclusión de los grupos étnicos en el movimiento popular con su artículo "El problema indígena de Guatemala" (La Tradición Popular, Nº 19, 1978:18) en donde acentúa sus principales concepciones y pensamiento acerca de la importancia de la participación indígena en la solución de diversos problemas nacionales.

Acuña conceptos como "política de respeto a grupos indígenas" "La lucha entre indígenas y ladinos no es racial sino social, rechazando que la mestiza sea la liberadora." "El progreso de la nación está en la solución al problema agrario", etc., hoy en los '90s esta realidad multiétnica ha sido tomada en cuenta como elemento político clave, sobre todo al darle al

grupo étnico una connotación diferente a la usual, es decir, no tomar al indígena como sinónimo de grupo étnico "... sino a aquellos grupos socioculturales subordinados con respecto a lo que la nación reconoce como oficial" (En torno a la cuestión étnico nacional, 1990:99). Es decir que no sólo se les explota económicamente, sino que se les impone una cultura y se les niega la propia y el derecho a desarrollarla.

Así, "al hablar de subordinación y opresión sociocultural se está haciendo referencia a que la discriminación no solo se da con respecto a la cultura popular de los grupos étnicos propiamente dichos sino de todas las formas de expresión, organización social, tradiciones, cosmogonía, expresiones materiales y no materiales de la memoria colectiva, entre otras" (Idem, 40) haciéndolas renunciar, al rechazar su cultura, sus propias reivindicaciones.

Estas contraculturas han tenido a través de los tiempos una praxis política, dentro de la cual han utilizado como bandera varias situaciones, que van desde ser, contraculturas de disidencia - es decir aquellos que rechazan la disciplina que se les quiere imponer como o máquinas-, así como contraculturas de inadaptación, de ritual de paso que es donde cabe la expresión del movimiento Hippie, hasta ser contraculturas de sublevación con un claro conflicto con los aparatos políticos y la toma del poder, como el caso del movimiento indígena indicado anteriormente que no es más que la culminación del proceso que se venía gestando desde hacía años, con:

1. La formación de intelectuales en nuestro país y en el exterior, inicio de la educación bilingüe.
2. El terremoto de 1976 que fue uno de los que dentro de la historia guatemalteca que abarcara tanta zona geográfica y pusiera de manifiesto crudamente la miseria del país, (por lo que se tomó conciencia en este tipo de aspectos.)
3. La Universidad de San Carlos observa que no tiene visión de conjunto de nuestra sociedad, ya que supuestamente de ella también deberían de emanar proyectos sociales y principalmente la Facultad de Arquitectura quienes no tenían estudios serios acerca de la vivienda popular en zonas como la nuestra tan propensa a los movimientos tectónicos. A raíz de éste terremoto se genera la toma de conciencia, de algunos integrantes de la sociedad guatemalteca, acerca de la miseria indígena (tierra-vivienda) y de la problemática nacional en general.
4. Se da una proliferación de organizaciones internacionales de ayuda, como por ejemplo las organizaciones no gubernamentales, lo que genera de cierta manera, nuevas formas de vida y toma de conciencia del indígena hacia el mismo, así como otros grupos sociales.

En la actualidad han sido creadas políticas estatales para éstos grupos y su "progreso". Todos estos movimientos contraculturales tiene varias maneras de manifestarse y una de éstas ha sido a través de la música popular.

Aunque en algunos casos no atacan directamente al sistema económico imperante, sino solo ajustarse a él. Como por ejemplo las reivindicaciones indígenas con posiciones radicales, es decir, aquellas que no toman en cuenta la división de clases y su lucha dentro de nuestra sociedad, sino solamente reivindicarse ellos como grupo sin tomar en cuenta que existen también otros marginados, de su misma clase social, quienes también son capas desposeídas, inmersas dentro de la lucha de clases de nuestro país.

Así "... A medida que se acerca el fin de siglo, deja de alcanzarnos el vocerío contracultural. Ya no se escucha a los jóvenes contestatarios" (¿será que todos han envejecido?).

No se oye a las étnias discriminadas (¿será que su piel o su cultura se ha aclarado?). Casi no se percibe a las feministas (¿los machos les han conferido la igualdad?). Desapareció el llamado de orgía (¿estamos saciados?). No sentimos los golpes de los que tocan "las puertas de la percepción" (¿se habrá acabado la droga?). Dejó de resonar la protesta antibélica (¿han cesado las guerras?). No llegan voces desde las fábricas (¿se ha acabado la explotación?). Los gritos parecen haberse extinguido (¿estamos todos satisfechos?). No tal. No hemos llegado al fin de toda disidencia. Si las voces contraculturales han dejado de alcanzarnos, es por que se les ha retirado de los medios de comunicación. Así como el medio es el mensaje a falta de medio, falta de mensaje (Brito García, L., 1991:176).

Si todos éstos movimientos sociales y culturales no han proliferado, es por que no le han dado la verdadera inserción en el proceso productivo de una sociedad, es decir, que "... en la medida en que lleguen a engendrar símbolos supraestructurales definitorios de su identidad, sus valores", serán agentes de cambio desde una ofensiva, pero a casi medio milenio de éstas situaciones con sus altas y bajas "...tenemos en la mano la palanca de la identidad cultural. Con ella podemos poner en movimiento los mundos sociales, económicos y políticos aún latentes en América Latina" (Idem, 215) y los que han empezado a aflorar en el seno de la mediatización de diferentes sectores, como por ejemplo étnias, estudiantes, organizaciones populares, intelectuales, etc., sobre todo con la proximidad del V centenario del descubrimiento de América, lo cual se está constituyendo en punto de partida principalmente del movimiento indígena.

Este acontecimiento ha dado margen al florecimiento de diferentes actividades culturales y concepciones de lo que fue el descubrimiento de América dentro de todas las clases sociales de nuestro país, como por ejemplo en el arte, música y teatro,¹¹ en el sector estudiantil universitario, y dentro de las clases hegemónicas también han habido manifestaciones artísticas como por ejemplo el teatro de Manuel Corleto que se llevó a España.

Para nuestro país, de todos los movimientos sociales que se han dado a lo largo de su

¹¹ La Epopeya de las Indias Españolas, que ha sido una de las obras de teatro que ha abierto el espacio y una nueva etapa del mismo, diferente que el panfletario y más acertado hoy en los '90s.

IV. ORGANIZACION POPULAR, MOVIMIENTOS SOCIALES 1978-1982 Y MUSICA POPULAR

Al iniciar éste capítulo se hace necesario clarificar de manera general lo que es una organización popular dentro del marco de una sociedad como la nuestra, sus integrantes estan de cierta manera distribuidos en grupos que tienen los mismos intereses ya sea económicos, políticos, ideológicos, sociales, etc., ya que con ello se observará que su función, dentro de la sociedad en que vive, será mas eficaz, si participa en lo que mas convicción tenga en beneficio de la clase a que pertenece, de ello se deriva que tendrá que hacerlo de una manera organizada, conciente y sistemática para que su aporte sea mas granítico a la construcción de un cambio social en su momento histórico.

Para poder desarrollar este aspecto de la organización, debemos observarlo desde sus contradicciones internas y desde su teoría y práctica, así como los tipos de organización, su origen, lugares, grado de conciencia de sus integrantes, experiencias, etc., y así mismo el porque surgen.

Aclaremos que, las organizaciones populares reaccionan o actúan en su momento histórico, de distinta manera según sea el grado de conciencia social que éstas posean, como se puede observar en el siguiente diagrama:

"masas	—>	acción	—>	experiencia	—>	conciencia
obreros avanzados	—>	experiencia	—>	conciencia	—>	acción
nucleo rev.	—>	conciencia	—>	acción	—>	experiencia"

(Mandel, Ernest, 1984:21).

Observamos entonces que las masas de manera general van a reaccionar ante un momento histórico, primero haciendo acciones, luego tomando experiencia y luego conciencia, pero los obreros mas avanzados tienen la experiencia o la vivencia que el sistema económico en el que trabajan les da, adquiriendo con ello conciencia de su papel para luego reaccionar ante tal situación. De manera contraria sucede entonces con el núcleo que considera hacer un cambio social, posee ya la conciencia, reacciona y ello le da experiencia en su que hacer económico, político y social.

Aclarada esta situación se indica que una organización popular es entonces un conjunto de personas asociadas para reaccionar mediante la adquisición de experiencia, conciencia y acción ante un estímulo externo que afecte sus intereses de clase.

Todo ello, por supuesto que conlleva toda una serie de elementos que se deben tomar en cuenta como, la lucha de clases, que no es mas que el enfrentamiento entre aquellas clases cuyos intereses no son compatibles sino opuestos, dicho enfrentamiento se ha llegado a

considerar como "... el motor que impulsa o mueve la historia de las distintas sociedades a través de los tiempos" (Navas Alvarez, M.G., 1979:35).

Este enfrentamiento puede darse en diferentes niveles, a nivel espontáneo cuando las clases oprimidas no tienen conciencia de sus intereses de clase y a nivel conciente cuando sí la hay. Pero esta lucha no solo se da en los períodos revolucionarios, sino también en aquellas situaciones diarias por conseguir mejores situaciones de vida, salarios, etc.

Las formas en que se manifiesta la lucha de clases son tres: Lucha económica, que es la primera forma que adopta la lucha de clases manifestándose espontáneamente y se materializa a nivel sindical; lucha política sintetiza el antagonismo económico social e ideológico y su objetivo fundamental es la conquista del poder como instrumento para la liberación de la clase explotada, y la lucha ideológica que es considerada como la forma suprema de la lucha de clases y no es más que el ir formando a través de la concepción científica del mundo una conciencia de clase.

Clarificados estos términos se puede indicar que las organizaciones populares guatemaltecas sindicales han pasado por diferentes etapas históricas en su consolidación teniendo tres épocas para ello, a decir:

PRIMERA EPOCA (1920-1930) la cual esta comprendida entre los gobiernos de Carlos Herrera, general José María Orellana y general Lázaro Chacón. Dentro de éste período encontramos canciones populares en forma de corridos que dejan ver, de alguna manera, el paso de éstos por la sociedad guatemalteca (ver Anexo 1).

Esta época da inicio con agrupaciones gremiales de carácter mutualista que eran las únicas que los gobiernos aceptaban y cuyos objetivos eran de ayudas o auxilios a los artesanos, dándose algunos convenios y decretos en pro de éstos.

SEGUNDA EPOCA (1944-1954) da inicio con el derrocamiento del gobierno de Jorge Ubico por presión popular de algunos universitarios, maestros, etc., a quien le sucede una junta de generales siempre afectos a su sistema de gobernar, pero son derrocados por el golpe de estado que da la junta revolucionaria de gobierno que asume el poder en octubre de 1944, iniciándose en Guatemala los procesos democráticos en donde el sindicalismo camina ya por perfiles de institución de clase, proliferando así asociaciones obreras y trabajadores en general.

Es en ésta época donde se emite y entra en vigor el Código de Trabajo bajo el cual se protegen varias instituciones.

Pero también, es en esta época cuando se inicia el divisionismo y separación de dirigentes dentro de las distintas organizaciones, surgiendo una eventual unificación con la fundación del Comité Nacional de Unidad Sindical (CNUS) cuyo objetivo era la unidad de los obreros, iniciándose también la Confederación Nacional Campesina de Guatemala (CNCG).

Así mismo surge una concientización de la unificación obrera.

TERCERA EPOCA (1954). Esta tercera época se inicia con el derrocamiento del gobierno de Jacobo Arbenz Guzmán por el Movimiento de Liberación Nacional al mando del coronel Carlos Castillo Armas, se anula todo brote de acción sindical, se da solamente dentro de sus empresas sin relación alguna con otros sindicatos. Aca también surgen corridos tanto a favor del movimiento como en contra de él (ver Anexo 1).

A partir de este momento se dan nuevamente en nuestro país una serie de concesiones al capital norteamericano.

Dentro de estas tres épocas encontramos entonces, los antecedentes del papel que jugó la música popular en estos movimientos, pues se tiene documentación de diversas canciones que se dieron como los corridos tanto en pro del sistema imperante como en contra de él.

Esta forma de canto popular deriva directamente de los romances y es una forma alegre de ritmos vivos que indica amores, hazañas, vivencias, injusticia, represión, violencia, etc., como lo demuestran los corridos de crítica a la sociedad de 1865 a 1870. Es decir que son corridos de carácter histórico, que fueron cantados o comentaron ciertos movimientos sociales surgidos en nuestro país, teniendo su apogeo con el triunfo liberal (gobierno de Justo Rufino Barrios) y las campañas unionistas de 1885, también fueron cantados durante la dictadura de Ubico y el periodo revolucionario de 1944 (ver Anexo 1).

Hubo textos políticos de protesta escritos en los días de la intervención norteamericana a nuestro país "... primero por medio de hojas sueltas a mimeógrafo, y luego bajo el título de coplas populares ..." (Navarrete, Carlos, 1987:145) las cuales se imprimieron en México.

Se dan este tipo de canciones populares (parodias), a principios de los sesentas, dentro del periodo de gobierno de Miguel Ydigoras Fuentes y la fundación del movimiento guerrillero guatemalteco (13 de noviembre) adaptándose la música de algunas canciones infantiles como la RANA y el MATATERO (Idem, 150) a letras que indicaban el sentir y pensar de estos grupos con respecto al bienestar social, económico y político de nuestro país, sobre todo en favor de la Insurgencia (ver Anexo 1).

Dentro de estas jornadas de insurrección, se da inicio a una nueva etapa del movimiento popular, el cual ha hecho uso de todos los elementos posibles a su alcance, utilizados como instrumentos en la lucha a nivel político e ideológico, tal es el caso de la música popular para consolidar el movimiento, ejemplo de ello están las canciones que utilizaron para instar al pueblo guatemalteco a unirse a su lucha, canciones éstas que llevaban implícitos mensajes o llamados a la conciencia y a la reflexión a pesar de la contrainsurgencia que se gestaba hacia entonces.

Se ha citado ya, como a dos rondas infantiles guatemaltecas, se le han adaptado letras bastante sugestivas a la población acerca de la situación de éste movimiento como lo fueron los enfrentamientos en Izabal, asesinatos de 28 ciudadanos en marzo de 1966, los abusos de la compañía extranjera de luz, etc. (Navarrete, Carlos, 1985:151-152).

A manera de resumen conclusivo de estos antecedentes de la música popular guatemalteca se ha tomado lo que el maestro Carlos Navarrete indica acerca de ello.

Desde 1910 se inicia con corridos-pasos, llegándose a 1930 con el gobierno de Ubico (ver Anexo 3) en donde se da la desaparición de letristas e intérpretes, posteriormente se difunden, los corridos mexicanos por la radio y se interpretan en marimba, en 1940 surgen parodias y letras patrióticas, 1944 renace el corrido nacional, 1945 se dan elecciones libres saliendo Juan José Arévalo. Con su candidatura se adaptaron letras a música de corridos y canciones mexicanas, se da en la costa sur y oriente de nuestro país, 1950 y 1951 sube a la presidencia Jacobo Arbenz Guzmán, se tiende a adaptar letra a música internacional, se ponen de moda cantos revolucionarios, 1954 intervención norteamericana, 1957 muere Carlos Castillo Armas, se dan corridos en su honor, 1958 gobierna Miguel Ydígoras Fuentes se da un antimexicanismo oficial, se queman discos mexicanos, ametrallamiento de pescadores cierre de fronteras con México. Para los años sesentas surgen, entonces, canciones de los primeros movimientos guerrilleros adaptándose letra a música de canciones infantiles.

Como antecedente de la organización popular y de los movimientos sociales del período histórico que interesa en la presente exposición, se dan las jornadas de marzo y abril de 1962, en la cual se presentaron las organizaciones populares de entonces y población en general a manifestar en contra de la tiranía del presidente de entonces Miguel Ydígoras Fuentes, quien tomó todas las represalias posibles contra cualquier brote de conspiración en contra de su gobierno, hubo manifestaciones, estudiantiles de distintos niveles educativos, obreros, de mujeres, etc., hechos trágicos, militarización de servicios públicos, participación departamental, sabotajes, estado de sitio, etc., para pedir la renuncia del citado presidente (Imparcial 14 de abril al 19 de mayo de 1962).

Llegamos a la década de los setentas en donde Guatemala como los otros países latinoamericanos ha sido desde tiempo atrás un blanco para los tentáculos del capitalismo.

Vemos como las estadísticas muestran que no sólo ha sido explotadas sino también liquidada por fuerzas contrarias a la ideología de un verdadero pueblo ya que desde 1954 con la intervención del cuerpo de Inteligencia Norteamericano (CIA) ha dado un exagerado indicador de que las luchas populares ha sido aplastadas por el sector minoritario de la población, la cual no distingue clase para eliminar al que no está de acuerdo con sus intereses. Aca se dan también corridos que exponen esta situación política (ver Anexo 1, página 2).

Si nos trasladamos a dar una visión general de la situación económica, política y social de Guatemala se indica que desde la época de los setentas ha sido desastrosa en todos sus aspectos, desde la producción, distribución de la tierra, la educación, la natalidad, el índice de mortalidad infantil, etc., etc., poder adquisitivo de la moneda, vivienda, etc., con lo cual el país vive a nivel de mera subsistencia, situación que se viene a agravar más con el terremoto del 4 de febrero de 1976. A ello hay que sumarle que el "... 80% de la población, integrado por las

familias mas pobres y de la clase media, absorben el 42.5 % del ingreso global, mientras que las burguesías, de ostensibles mayores recursos, que forman el 20 % perciben el 57.5 % del ingreso" (Movimientos populares en la historia de México y America Latina, 1987:431).

Políticamente se puede indicar que el relevo en el mando a mediados del setenta y ocho se vio casi interrumpido por la huelga de trabajadores del estado quienes lograron una mayoría de las peticiones que hicieron.

En 1976 se dieron grandes demandas y huelgas por mejoras a los trabajadores tales como: el movimiento de la empresa Coca Cola, el ingenio Pantaleón, trabajadores hospitalarios, municipales, etc.

Esta situación no varía en lo absoluto para 1977, la busguesía se ve obligada a ceder ante las demandas hechas por el movimiento popular.

Hacia esta epoca se da abiertamente la represión muestra de ello es la masacre del municipio de Panzos, lugar de riqueza mineral, pero pese a ello las organizaciones y movimientos populares siguen desarrollándose propugnando entre ellos la unidad de todos los sectores.

1978 fue un año de luchas del pueblo –incluso en vísperas de elecciones presidenciales– y se sigue con la misma politica gubernamental encaminada a la demagogia y a mantener el control de la actividad social, solo cambiando el estilo de gobernar "... se desarrolla una represión desplazada, se modifica el sistema de alianzas sancando al MLN incorporando al PR y a pseudos democracias, inscribiendo nuevos partidos, ahora bien si con el Presidente Laugerud García, se había disfrazado la represión con Romeo Lucas se consiguió un aislamiento internacional principalmente de la ONU" (No nos tientes, 1978:1). Con todos éstos hechos políticos y sociales también surgen diferentes composiciones líricas que se manifiestan principalmente dentro de los estudiantes del nivel universitario sobre todo dentro del periódico No Nos Tientes, en donde se escribe los más candente del momento histórico.

Asi mismo se intensifican los movimientos populares principalmente los de insurgencia y contrainsurgencia.

Observando dentro de un contexto más amplio, la música popular se verá que, a nivel latinoamericano se dieron cursos de música contemporánea, tratándose principalmente temas como "El problema del lenguaje musical, función social de la música de vanguardia y el cosmopolitanismo y la cultura nacional en la música nueva" (El Imparcial, 6 de febrero de 1978, pág. 11). Este curso con sede en Brasil en donde musicólogos guatemaltecos asistieron trayendo nuevas inquietudes a la música nacional.

Hacia octubre de 1978, llama la atención un anuncio que se publica en la Hora Dominical de octubre 15 en donde se publicita un afiche de un musical de Protesta con el slogan "Es mi bella Guatemala un Gran País" (pág. 17) pero no se indica más información de ello, ya que se consultaron todos los periódicos anteriores y posteriores a esa fecha. Tentativamente se puede

Inferir que se trataba de un festival de música popular de algunos grupos extranjeros y nacionales allegados a éste tipo de música.

Hacia 1979 se llega al fin de un período de "democracia representativa" con Laugerud García, pero, qué fue su gobierno: se inicia con la reconstrucción nacional, el cooperativismo, precios topes, aumentos de salarios, recuperación de Belice, formalismo del evento electoral, etc., que en realidad, al hacer el balance de su gobierno, los anteriores elementos no se verificaron.

Llegamos a 1980, momento cumbre en que la clase dominante se ha jugado todas las cartas en una de las más viles campañas de represión como producto de la descomposición del imperialismo a nivel general, multiplicándose así las crisis "... revolucionarias en diversos países, siendo Centroamérica el eslabón más débil por su profunda dependencia y atrofiado sistema económico" (No Nos Tientes, 1980:1).

Dentro de los diferentes movimientos populares que se dieron durante éste año, se publicaron en este periódico toda una serie de canciones populares que dentro de la sección literaria les titularon "...canciones para ser libres" (Idem, 7) dentro de las cuales están contemplados diferentes temas: mártires de luchas populares, los conflictos, de Iran, Vietnam, Nicaragua, etc. (ver Anexo 2).

Hacia 1981, a nivel internacional se da el triunfo republicano en los Estados Unidos y la oligarquía guatemalteca dió aplausos de gloria, pues con el triunfo nicaraguense en 1979, se había visto en peligro su hegemonía y éste nuevo gobierno vendría a dar mayor seguridad a sus intereses.

Económicamente el país estuvo en crisis, con la demanda interna afectando los productos en general y en 1980 se nivelan a medias, con los altos precios del café y el algodón volviendo a caer, siendo la industria de la construcción la más afectada, quebrando el pequeño y mediano productor, cayendo el crédito, sin dejar de observar el caso de Belice y su autodeterminación, y los atentados a la autonomía universitaria, todo ello solamente da un indicador: seguir con la unidad popular en el desarrollo social de la humanidad como reto de las organizaciones populares.

En 1982 se da la intentona de golpe de estado al mando el General Efraín Ríos Montt, con actitudes no tan serias a los problemas nacionales, presentándose un programa popular, derogación de legislación represiva, respeto a los derechos humanos y a la organización, retorno a exilados políticos, captura y enjuiciamiento de genocidas, no a la negociación que atenta contra la ciudadanía, pero no fue más que un cuartelazo pronunciando la crisis de la clase dominante.

Llama la atención una copla popular que se publicó en el No Nos Tientes de 1982 pág. 4 la cual insta al soldado y le hace ver que antes que serlo fue también pueblo (ver Anexo 2). Es decir que se le hace ver que si está al servicio de ... es por que los niveles de adquisición

de empleos, tierras, etc., son tan bajos que no alcanzan para la población económicamente activa o simplemente son llevados por la fuerza a prestar éste servicio.

Dentro de éste capítulo se ha tratado de exponer de manera bastante explícita, como la música popular ha sido utilizada en los movimientos populares surgidos en Guatemala, indicándose como ha tenido dos momentos:

1. La música popular ha sido utilizada para comentar determinados momentos históricos, que ha sido el caso del corrido guatemalteco (aunque también tienen elementos de otra naturaleza).
2. La música popular, que no solo ha comentado, sino, denunciado injusticias sociales e instado a la población hacia determinada actitud política, que es el caso de la música utilizada por el movimiento popular.

Lo que se ha expuesto acerca de la música popular en ningún momento ha dejado de tomar en cuenta que ésta tiene varias subdivisiones como: música popular tradicional y música popular, que es aquella que "... no es un hecho folklórico (...) sino un hecho social con las características de lo popular" (Carvalho Neto, Paulo de, 1977:152).

Aquí es viable indicar que dentro de la música popular no tradicional está la música popular del Nuevo Canto es decir aquella ha sido objeto de la presente investigación, aunque ello no excluye que el movimiento popular halla utilizado también otro tipo de música como un recurso más.



V. LA MUSICA POPULAR COMO ELEMENTO FORMADOR DE LA CONCIENCIA DE CLASE

Se ha mencionado en líneas anteriores como la música popular ha sido utilizada en algunos movimientos sociales dados en nuestro país, en la década pasada. Pues bien, se puede concretar indicando como el arte popular y concretamente la música puede ser utilizada como un elemento ideológico más, en la ardua tarea de formación de la conciencia de clase del guatemalteco, la cual no sólo ha sido utilizada en el período estudiado sino también en momentos históricos de gran compulsión política y social, sobre todo por estudiantes que han satirizado a través de sus canciones la situación imperante en nuestro país, por ejemplo con el gobierno de José María Orellana, en cuyo período gubernativo se dieron grandes concesiones de tierra y durante el período de Jorge Ubico a quien también se satirizó a través de la canción popular (ver Anexo 3).

Para que el arte pueda cumplir con estos aspectos pasa por tres momentos claves: El cognoscitivo, el ideológico y el estético.

1. En cuanto al primer momento, se ha de indicar que el arte refleja la realidad, es decir una de las formas de conocerla, por lo tanto, es una relación entre "conciencia y existencia", pero ello va a depender de qué es lo que refleja (objeto) y cómo lo refleja (forma). Pero no se trata solo de fotografiar la realidad sino que "Lo típico en el arte es el resultado de la generalización, realizada por el artista en el curso de su creación" (Arundel, Honor, 1973:143).
2. El segundo de los momentos es el ideológico, que es también una particularidad indispensable característica del arte, como forma de la conciencia social. Ello significa, actuar como vehículo de ideas de diferente naturaleza; morales, políticas, estéticas, filosóficas, etc., y a su vez, es ideológico en sí mismo, ya que no está unido a las relaciones de los hombres entre sí y junto a otras formas de conciencia social plantea soluciones, las eleva y expresa una determinada actitud frente a la realidad.

"Por ello, en la sociedad dividida en clases, el arte tiene carácter clasista, militante, aunque conteniendo también los principios humanos universales" (Idem, 150) poseyendo una capacidad de influir en los hombres, transmitiendo ideas y como instrumento en la lucha ideológica, en el caso del nuevo canto ésta característica es la que más se debe tomar en cuenta, si queremos utilizarlo como formador, agitador de conciencias sociales.

3. En cuanto al principio estético del arte, va a estar caracterizado por su naturaleza y actitud hacia la realidad.

Las cualidades estéticas son objetivas y subjetivas, ya que en las distintas épocas históricas las clases sociales plantean diversas exigencias al arte, las cuales están "... determinadas por la situación social y los intereses concientes de cada clase, las que influyen en el arte de una época dada" (Idem, 157).

El arte no sólo refleja la realidad sino también la evalúa resolviendo en ello su sentido ideológico.

Es entonces, un fenómeno social con características estéticas, cognoscitivas e ideológicas.

Haciendo un poco de historia observaremos que, el arte ha sido utilizado en luchas populares desde siglos pasados ejemplo de ello es lo que sucede en Europa con los artistas y la Comuna de París. Así "estos casos intuyen la necesidad de recuperar el control de la totalidad de la producción artística incluyendo la circulación de la valoración de las obras, mediante una organización de las prácticas artísticas capaz de asumir y superar las necesidades de la dimensión del trabajo capitalista..." (Movimientos populares en la Historia de México y América Latina, 1987:538).

Así mismo tenemos que en México en 1911 "Algunos artistas se incorporaron al movimiento armado y descubren la lucha de clases al mismo tiempo que la geografía de su país..." (Ibidem).

Lo que hace intuir que, estaban concientes de que su actividad artística no estaba separada de su actividad política, igual ejemplo podemos observar en Cuba (1961-1962) en donde los productores artísticos y trabajadores de la cultura se organizaron hasta su límite.

En el Salvador se han asociado para el mismo objetivo, que es lo que hace la Asociación Salvadoreña de los Trabajadores del Arte y La Cultura (ASTAC). Organización similar existe en la república de Honduras llamada OCARINA.

El denominador común ha sido entonces, buscar una alternativa para una nueva cultura, reflexionando, organizándose con bases teóricas y buscando "la crítica radical al humanismo burgués" (Idem, 540).

Nuestro país no se ha quedado al margen en ésta situación, pero, su margen de utilización ha sido más limitado que el de los países mencionados, ello probablemente se deba a que, aún no se está muy claro en lo que una organización de artistas populares es capaz de aportar al movimiento popular y que hace falta unidad en la organización de los trabajadores del arte.

Posiblemente, ésta situación se deba a la diversidad de tendencias políticas que existen y de métodos de trabajo.

Si tomamos en cuenta lo que se ha escrito acerca de la cultura, tomada ésta en su dimensión artística, observaremos que ésta ha sido fundamento del movimiento de liberación nacional, o del proceso libertador de los pueblos.

Amílcar Cabral ha escrito acertadamente acerca de ello, por lo cual se tomará textualmente lo que nos expone "... una apreciación correcta de la importancia de la cultura en el movimiento liberador, debe exigir que sean tomados globalmente en consideración sus relaciones internas, los factores que le definen así como refutar la aceptación ciega de valores culturales sin discernir lo que pueda tener de negativo, reaccionario o regresivo" (Cabral, Amílcar, 1981:180).

Con ello, no se está haciendo más que acentuar que, debe tomarse todo lo positivo que tenga determinado hecho cultural y ser utilizado en el proceso liberador de un pueblo. Indicando así mismo que, no debe confundirse el significado de la realidad histórica material y lo que parece ser creación del espíritu, todo ello para posibilitar el desarrollo ulterior de una cultura más rica, nacional, popular, científica y universal.

"... En la lucha de liberación nacional que es la más compleja expresión del vigor cultural del pueblo que representa, de su identidad y dignidad. Es un proceso de enriquecimiento cultural creativo de nuevas vías para su desarrollo. Las manifestaciones culturales remozan su contenido, procrean otras formas de expresión, tornándose así en un poderoso instrumento de información y formación política..." (Idem, 181). Enunciado que ha sido clave para poder exponer el presente trabajo.

Pero, No todos los artistas opinan que el arte debe ser utilizado para éstos objetivos, existiendo divergencia en ello así un artista guatemalteco opina que el arte tiene la función "... que el arte mismo indica es decir el arte al servicio del arte, considera que éste no debe ser utilizado para otros fines que no sean estéticos, es decir que no considera que el arte y concretamente, el arte popular (del cual no es partidario), se utilice por ejemplo en las luchas sociales, ya que ello no es arte, sino instrucción o educación a través del mismo, es por ello que se desvirtúa al utilizarlo para otros fines" (Entrevista: Director de la Escuela Nacional de teatro, 25 de octubre de 1990, 18:00 horas). Hacemos ver que no se está de acuerdo, ya que sería sólo un arte elitista, al servicio de las minorías que puedan y tengan la capacidad de apreciarlo, y en nuestra sociedad han surgido y surgen aún artista comprometidos con ella (ver Anexo 5, pregunta Nº 12 y Anexo 6 pregunta Nº 5).

VI. CARACTERIZACION DE LA MUSICA POPULAR GUATEMALTECA

Antes de iniciar esta exposición, debemos tener claro que, la música al igual que cualquier otra manifestación del arte popular, esta inmersa dentro de la situación cultural en general de una formación económica social, en la cual, cultura no es más que todo lo que el hombre ha hecho y sigue haciendo a lo largo de su historia por dominar la naturaleza que le rodea, existiendo así distintas culturas con su dominio particular de la naturaleza.

Pero volvamos a lo que interesa, la situación de la cultura en la formación económico social, metodológicamente podemos situarla dentro de la superestructura, cumpliendo funciones distintas dependiendo del sistema económico que se trate, así, dentro del sistema capitalista cumple un papel de poder cultural, junto al otro, en la lucha por mantener el sistema económico imperante, así, en el devenir histórico este papel va imponiendo a la sociedad los siguientes elementos:

"... las normas culturales-ideológicas que adapta a los miembros de la sociedad a una estructura económica y política arbitraria, legitima la estructura dominante, le hace percibir como la forma natural de organización social y encubre por tanto su arbitrariedad, oculta también la violencia que implica toda adaptación del individuo a una estructura en cuya construcción no intervino y hace sentir la imposición de esa estructura como la socialización o adecuación necesaria de cada uno para vivir en sociedad y no en una sociedad predeterminada" (García, Canclini, 1984:51).

Esta ideología que el aparato de Estado posee responde, a los intereses de la clase dominante, teniendo instituciones especiales que necesita para ello tales como:

Las distintas Iglesias, es decir aparatos ideológico-religiosos, la educación impartida dentro de los distintos niveles educativos públicos o privados, los aparatos ideológicos del sistema familiar, todo el sistema político, el estado sindical, los medios masivos de comunicación y los aparatos ideológicos culturales. Todos ellos funcionan mediante la ideología y secundariamente por la violencia a diferencia del aparato represivo del Estado.

¿En dónde situamos la cultura popular dentro de toda ésta gama de elementos? Primeramente debemos tomar en cuenta que para definirla debemos ver su proceso de formación en los grupos subalternos de una sociedad, la que es creada para ser usada y responder a necesidades de éstos grupos, sin apartarnos que en sí misma es una clara oposición a la cultura dominante, dentro de la que tiene ciertas características:

Reacciona ante la ideología del sistema y conduce por ello a acciones políticas y luchas de liberación, es una cultura de resistencia frente a la cultura de masas, ya que ésta trata de empobrecerla y mistificarla, es esencialmente unificadora, histórica, militante y solidaria

(Introducción a la Historia de la Mentalidades, INAH Cuaderno 24:84).

Dentro de todos éstos elementos encontramos situado el arte popular como parte de ésta cultura subalterna, inmersa en la sociedad capitalista. Es realmente difícil, pero no imposible indentificarlo, por lo menos para alguien no diestro en la materia, ya que ésta misma sociedad trata de rechazar su difusión, limitando la creación colectiva popular, esto se debe a que esta expresando el sentir de las mayorías de un pueblo en determinado momento histórico, sentir éste que no esta acorde a esa sociedad, ya que representa las aspiraciones e intereses más profundas cargadas de gran contenido ideológico, es entonces el "... verdadero arte de su tiempo pero, por ello también es el arte capaz de vencerlo, de superarlo" (Sanchez Vásquez, A., 1975:217).

Es entonces un arte fiel a su tiempo ya que sobrevive a las épocas históricas y al ritmo de la vida, no se adhiere a determinada ideología política, ni a una escuela artística, está cargado de universalidad, funcionalidad y uso que los sectores populares hacen de el, aunque su inclinación es hacia los sectores desposeídos (ver Anexo 5 pregunta Nº 1). Pero, en éste sobrevivir histórico la cultura popular no debe verse desligada de toda la sociedad, ni tratarla de manera romántica, se tiene que relacionar con la totalidad de la sociedad y sus factores ya que éstos son los que contribuyen de gran manera en su construcción o destrucción, ambos casos se pueden alcarar así:

1. Es definitivo que la cultura popular esta inmersa dentro de una sociedad determinada.
2. Se ha ido formando a través del proceso histórico.
3. Es y ha sido influenciada por la cultura oficial donde se desarrolla como por la cultura extranjera, en el caso de la música popular del período histórico en estudio, ésta fue muy influenciada y aún lo es por la música andina de la cual han tomado, algunos grupos desde sus inicios, imitándola primeramente para luego pasar a la originalidad e identificación con la música propia, dentro, de lo cual trataron de hacer una mezcla que les permitiera expresar su identidad a través de lo andino ya que se temía a la censura y sus implicaciones dentro de nuestra sociedad. De ambas recibe influencia pero concretamente la cultura extranjera ha ido quebrando la unidad y cohesión de ésta, ya que ha tratado de sacar de su curso el sentido de los objetos y prácticas de creación popular, aunque no es el caso del andino.

Ya aclarados todos éstos términos, se intentará hacer una primera caracterización de lo que ha sido la música popular guatemalteca.

VI.1 POÉTICA HISPANOAMERICANA

La música popular guatemalteca no podemos observarla de manera aislada del conjunto de la poética hispanoamericana, tomando en cuenta que esta puede ser analizada desde varios puntos de vista semióticos, ocupando lugar importante las manifestaciones de la canción popular o de proyección folklórica, junto al teatro, el poema, la narración y el ensayo.

Al ser la canción perteneciente al campo de la lírica y de lo rítmico musical no debe verse sólo como un objeto-escritura, sino a través de otros signos lingüísticos que trasciende los límites de éstos además se tiene que considerar también que existen muchas posibilidades métricas que están bajo el nombre de canción.

"Semánticamente la canción presenta los mismos paradigmas que el resto de la producción literaria del subcontinente: la defensa de la tierra y del indio, la colonización, la tiranía, el amor, etc., en cuanto a la posiciones de los autores, sus poéticas también resultan coincidentes con las de otros escritores ubicados en coyunturas paralelas a las suyas" (Barzuna, G., 1985:172).

Simultáneamente se utilizan y asimilan ritmos e instrumentos europeos y americanos, así como africanos en lugares donde hubo predominio de éstos, ocupando la canción un lugar importante dentro del desarrollo histórico de nuestro continente, durante la colonia, en los albores de la independencia, en períodos históricos gubernamentales, etc.

La trayectoria de la canción ha recibido varias influencias con "... Los nombre de Simón Bolívar, Juana Azurduy, Zapata, Villa, Manuel Asencio Padilla, Recabarren, Pablo Neruda, Tupac Amaruc, Che Guevara, Sandino, Alfonsina Storni, Salvador Allende y muchos más habitan constantemente en las gargantas de los intérpretes del continente, como es el caso de Otto René Castillo para Guatemala.

A los ritmos tradicionales se ha unido la salsa, el rock, etc. Lo cual también ha ido desarrollando el arte popular musical.

Es en los años cincuenta donde se inicia el desarrollo para rescatar, crear y difundir la auténtica música popular latinoamericana, siendo pioneros Argentina y Chile" (Idem).

Se canta entonces opinando y reflexionando sobre la realidad, convirtiéndose el cantor, en un hombre más que expresa lo que le rodea.

Dentro de las características que podría tener también éste canto es, el de "... concretar algunos postulados de las manifestaciones populares del habla campesina americana: la alteración ortográfica, los signos de un humor soslayado o explícito así como agresiones directas..." (Idem, 183).

Así, "...la referencialidad con el mundo designado, la posición del hablante lírico y el interés por el destinatario (...) persisten los nombres propios, alusiones históricas, datos geográficos, espacios americanos, personajes..." (Idem, 184) así mismo se remite fuertemente a la dimensión del destinatario "... convoca a un interlocutor activo mediante signos tales como

el vocativo, el modo imperativo y los tonos de invocación y conversación..." (idem, 185) usándose también técnicas de métrica tradicional y composición moderna, así como denunciar fuertemente la problemática social hasta llegar a expresiones de gran subjetivismo.

"... con raras excepciones, toda descripción musical es simbólica, y por lo tanto, deberá ser aceptada como tal, puesto que todo arte carece de un significado que pueda ser concretamente expresado en palabras.

Sin embargo, tal es la capacidad de un intérprete para percibir el mensaje de su arte, un mensaje que en más de una ocasión ha llevado consigo y expuesto una verdad ineludible, que está no solo dispuesto sino también ansioso de compartir con la humanidad lo que para él representa la máxima satisfacción espiritual y aún intelectual aunque tenga capacidad únicamente para indicar la belleza gloriosa y eterna del producto final" (Del Carmen, R., 1972:43).

Recién estaba pasando la época de cantantes mexicanos y españoles, Joan Manuel Serrat, y el influjo de los Beatles dado a la música popular a nivel mundial, así mismo, el arte latinoamericano producía música con un espíritu contestatario y de compromiso social, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Los Guaraguao, Facundo Cabral, marcaban una forma distinta de hacer y decir música, en Sur América el artista popular se estaba identificando con los procesos políticos de su país, invitando con su música a la comunicación y a la sencillez.

VI.2 MUSICA POPULAR GUATEMALTECA

VI.2.1 LOS CORRIDOS

Anteriormente se ha tratado acerca de los orígenes de la creación musical de nuestro país y como con sus tres raíces originarias fue acelerándose y caracterizándose hasta fijar su personalidad e inconfundible modalidad, en cada época donde se desarrolló y evolucionó hasta nuestros días, desde ejecutarla de memoria y al oído, hasta la creación de nuestra música. Pero en éste desarrollo y evolución interesa a fines de la presente exposición, destacar que si bien existen escritos acerca de la música, se trata realmente de música académica y no de música popular, salvo algunas líneas que se le escriben.

Recientemente se han hecho estudios acerca de la literatura folklórica, concretamente de la poesía la cual tiene cierta relación con el canto popular, pero ha sido poco sistematizado a excepción de los estudios que ha hecho el investigador Carlos Navarrete acerca del corrido nacional.

Encontrándose dentro de ésta literatura popular la poesía la cual puede clasificarse en: "A. Poesía lírica. Coplas y décimas, B. Poesía narrativa o épica lírica: romances, romancillos y corridos" (Lara Figueroa, C., 1978:3-19).

Todas ellas con un gran carácter histórico, las cuales además de enamorar, divertir y expresar sentimientos profundos son también denunciantes de la realidad objetiva en que vive

o se origina.

Dentro de toda la literatura popular interesa destacar el arraigo y tradición del romance que ha tenido origen español y del cual ha nacido el corrido que se dió en nuestro país.

No se sabe con certeza como ha sido la evolución romance-corrido, pero si se entiende que significaron vida y pasión acumuladas del pueblo que las ha cantado.

Este corrido, ha nacido de la necesidad política de denigrar o enaltecer hechos de determinada época histórica, teniendo su apogeo durante el triunfo liberal y las campañas unionistas de 1871-85 en nuestro país.

Estos se han clasificado de diferente manera, pero para fines de éste trabajo, son los corridos correspondientes a periodos históricos los que tienen mayor interés, ya que fueron cantando o comentando ciertos movimientos sociales surgidos en Guatemala.

Dentro de las características del corrido se indica que se implantaron donde el imperio español se asentó.

"El romance son versos de 16 sílabas y el corrido es siempre estrófico de cuatro versos octosílabos y narrativo" (Navarrete, Carlos, 1987:157).

"Los corridos también aceptan en sus líneas repetición de versos, palabras onomatopéyicas, trozos de música de otros corridos, palabras de uso común, adaptación de términos extranjeros, toponímicos, nombre y apellidos de Guatemala y usan palabras derivadas del vocablo indígena y la forma voz en vez de tú así como la alteración en la conjugación de los verbos" (Idem, 158).

El nombre que se les da a los corridos puede variar en las distintas regiones guatemaltecas y pueden llamarse "... romances, recitados, corridos, ocurridos, relaciones o sucedidos, tiradas, trovas, pasos, fábulas, moralejas y consejos" (Idem, 162). Estan sujetos a ciertas reglas como: "introducción, narración y despedida" (Ibidem) las cuales guardan secuencia entre sí, y hacen una salutación al inicio.

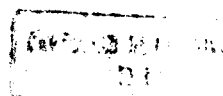
La diferencia entre otros lugares y Guatemala está en que, existen aquí éste tipo de corridos con formas católicas, oraciones, alabados, vía crucis.

En cuanto a los autores y lugares donde se da son conocidos algunos, pero, la mayoría son anónimos, así mismo se cantan donde la población es bastante mestiza.

"... Los romances se cantan en todo el territorio nacional, mientras que el corrido se escucha más en en el oriente y a lo largo de la costa del Pacífico" (Idem, 172). Estos poetas populares son muy buscados en el oriente del país sobre todo para las serenatas, en los acabados de novenas y en las cantinas.

VI.2.2 EL BARREÑO

Si tomamos en cuenta que éste tipo de música también guatemalteca, se observará que el barreño fue practicamente utilizado en otro aspecto del movimiento popular, es decir, en el



ambiente festivo de las masas populares, música y baile ejecutados a precisión, en ellos ... imperaba como música la guitarra y la guitarrilla o alguna bandurria, el acordeón y en ocasiones alguna flauta, clarinete o violín con el acompañamiento obligado de la guitarra (...) era entonces una imitación o derivación del jarabe mejicano, los danzantes bailarines ejecutaban maravillas con los pies efectuando mudanzas de lo más difícil y arriesgado en las figuras (...).

Se decían coplas entre mudanza y mudanza.¹²

VI.3 MUSICA POPULAR GUATEMALTECA ACTUAL

En las últimas tres décadas de nuestro siglo surgen en Guatemala diversos grupos musicales y en particular el grupo quetzalteco Pop VII quienes con el apoyo material de la Asociación de Estudiantes Universitarios de la Universidad de San Carlos de Guatemala durante el período de 1978-1980 y el grupo Copante grabaron un disco de 45 r/m en homenaje a Oliverio Castañeda de León.

Nace la estudiantina de la Universidad de San Carlos fundada en 1970, bajo el influjo de la Asociación Coral Universitaria, con la idea de ser "... un grupo coral que interpretara música popular con la riqueza de un grupo polifónico" (Otra Guatemala, 1989:54) pero pronto revasaron éste objetivo, e iniciaron con el cantar descubriendo la tradición indígena como algo propio.

Se le llamó de protesta a su música, pero ello fue por que los críticos, e intelectuales y publicistas, así lo consideraron, ya que en realidad lo que se estaba dando era otra forma de expresión propia.

Se iniciaron entonces los festivales de estudiantinas, haciéndose acompañar de otros grupos musicales, dedicados a diversos motivos, pero en particular a los movimientos populares guatemaltecos, en su lucha por reivindicaciones de diferente tipo. Algunos integrantes de grupos fueron refugiándose para poder proteger su canto, su voz, su vida por querer un país mejor.

Se fueron interpretando progresivamente temas con mucha calidad, dándole no solo prestigio al grupo, sino una nueva forma de cantar "... ganando espacio para que los temas sociales y políticos no sigieran siendo considerados un tabú" (idem, 55). En cada presentación que hacían iban generando más y más público, interpretando canciones nacionales; 6x8, guarimbas, etc., haciendo de la música realmente una manifestación social.

Se incorporaron instrumentos como las flautas, marimba, etc. Este fenómeno cobró vigor en distintos ambientes estudiantiles. Pero no solo en ellos, así hacia 1975, existía un buen número de grupos en "... barrios, parroquias, institutos, colegios, dando lugar a un movimiento musical en extensión" (idem, 56), quienes interpretaban música con una concepción del mundo

¹² Información obtenida en una hoja suelta de periódico en el Centro de Estudios Folklóricos, sin fecha ni nombre.

distinta a lo que se escuchaba en el ambiente.

"... Estas manifestaciones, al no quedar circunscritas a los estudiantes universitarios y ser difundidas por grupos grandes o pequeños, buenos o malos, con mucha o poca calidad permanentes o circunstanciales, hicieron que aquello que hasta inicios de los años setenta parecía subversivo y panfletario se constituyera en una forma de expresar el sentir de un amplio sector de la población, que no solo demandaba ser oída, sino, que reclamaba el derecho a decir lo que piensa y actuar en consecuencia" (Ibidem).

Hoy, en los noventa, esta manera de expresarse se mantiene y los festivales que se realizan año con año, a pesar de los atentados contra la seguridad de los organizadores, conquistando espacios en las plazas, teatros. Después de casi veinte años de reivindicaciones, criticando a artistas extranjeros y tomando lo positivo de ellos, para hacer de la calidad de su grupo un gran reto.

Posteriormente a ello, han surgido grupos que trataron de canalizar sus inquietudes asociándose en grupos artísticos, especialmente de música y teatro, ejemplo de ello están las estudiantinas de las diferentes facultades de la Universidad de San Carlos de Guatemala e institutos de educación básica nacionales y privados, así como, grupos que el Centro Cultural Universitario ha albergado.

Dentro de éste momento, cabe destacar que fue creada a raíz de la inquietud de un grupo musical de jóvenes (Utiu Andino), por proyectar, crear y enseñar música popular, naciendo así, La Escuela de Música de Proyección Folklórica Latinoamericana EMPROFOLA, la cual nació con varios objetivos, no sólo de enseñanza-ejecución de música popular, sino también, de darle a los alumnos una formación social para introducirlo al ámbito del artista popular. Esta escuela ha tenido su sede desde 1986 que fue creada hasta la presente fecha, en el Centro Cultural Universitario.

De ella han surgido varios grupos musicales y solistas, de los cuales aunque hayan sido poco o muy consolidados se ha sembrado en ellos la semilla para que germine el artista popular.

VI.3.1 CANTO NUEVO

El canto nuevo guatemalteco ha sido influenciado desde sus inicios por grupos sudamericanos y de la Nueva Trova Cubana.

Indicándose que los grupos que mayor influencia han tenido en ésta época están "... Guaraguao con su tipo de música panfletaria, concreta, directa y ritmo estimulante, Carlos Mejía Godoy con su tipo de música nacionalista, en cuya temática incluye a personajes de la vida diaria que tiene por característica poseer conciencia social y buscar y mantener su identidad, Quinteto Tiempo todavía alcanzó en 1976 realizar presentaciones por dos semanas en Guatemala, principalmente sus conciertos en plazas como la Italia, institutos nacionales,

como el Central para varones, Facultades de la Universidad de San Carlos, en el Paraninfo Universitario. Dejando un mensaje menos disuelto y concreto que Guaraguao, pero entendible lo suficiente, además de un estilo vocal de gran calidad, dentro de las que más dejaron huella fue 'El río está llamando', 'El pueblo Unido', y 'Canción con todos'. La música chilena, que logró penetrar a través del sello CBS como Inti-Illimany, Quilapayú, Los Parra y Víctor Jara, música que llamó mucho a la reflexión y a la concientización a través de la descripción de la injusticia" (Entrevista, EUSAC: 28-1-91, ver Anexo 4). Todos los grupos poseían en su estructura musical instrumentos como: valnas de malinche o palo de fuego, violín poblano, quena, sampoña, charango, guitarra, etc., dentro de los cuales algunos se podían fabricar en forma rudimentaria y casera.

Ahora, recientemente la influencia a los grupos y solistas nacionales ha llegado a través de cantautores extranjeros como Pablo Milanés "... Fundador indiscutible del movimiento de la Nueva Trova y de los compositores que con mayor precisión revitaliza la cancionística nacional contemporánea, posee una de las voces más versátiles dentro de la música cubana de todas las épocas y, a su vez constituye una de las figuras representativas de la música popular latinoamericana" (La Hora, 19-1-1991:3).

En nuestro país la "Nueva Trova" está gestándose a partir de grupos de cantautores y solistas, que desde hace algunos años han venido trabajando en ello, tal es el caso del grupo de cantautores llamado Canto General y del cantautor Fernando López, quien ha editado ya su primer cassette musicalizando la poesía¹³ de Otto René Castillo ayudado, técnicamente por el grupo Canto General y muy recientemente ha participado en el Festival OTI y obtenido un segundo lugar.

Se indica que existen dos claras influencias que dan lugar al nuevo canto, así: "La primera que lleva por la vía de lo folklórico y luego nacionalista que se resumen en expresiones que utilizan los instrumentos autóctonos de los países y las formas propias de expresión musical de cada país, o una corriente más universal o sea, una música más universal" (La Hora, 9-3-1991:2). Pero puede haber una mediación entre ambas.

Dentro de ello no se debe dejar de tomar en cuenta que, existen tendencias a utilizar también en la música académica, la tradición popular, tal es el caso del trabajo realizado por Igor de Gandarias, Joaquín Orellana y Enrique Anieú Díaz. En los cuales se presentan diferentes formas de proyección folklórica por ejemplo: "fabricación y utilización de instrumentos (...) es decir construcción de útiles sonoros basados en principios físicos-acústicos de instrumentos folklóricos de Guatemala (...) empleo de fonema indígena (...) música popular tradicional para marimba, recursos electroacústicos cuyos materiales básicos obtenidos de diversas circunstancias sonoras del contexto social urbano (...) de los estratos más desposeídos (...)

¹³ No sólo ha musicalizado esta poesía sino tiene grandes creaciones desde hace algunos años.

estilización y sublimación de melodías y patrones rítmicos etnomusicales (...) inclusión de la tradición popular junto a instrumentos de la orquesta sinfónica. Imitación del timbre de algunos instrumentos folklóricos, como el tambor y el tun (...). Utilización de contenidos de la literatura indígena" (Gandarias, Igor de, 1988:98-99).

En síntesis, se puede indicar entonces que la canción popular ha jugado en los diversos hechos históricos, papeles importantes y en "... particular en el curso de procesos revolucionarios es frecuente que el pueblo recurra a su música para expresar en el canto la epopeya colectiva que está viviendo. Así sucedió con las famosas rancheras de la revolución mexicana, con las inmortales canciones de la guerra civil española, con la música de protesta convertida en arma de combate ideológico a partir del gobierno de unidad popular en Chile" (Alero, Nº 1, 4, 1979:94).

Ahora bien en nuestro país se esta gestando a partir de: (ver Anexo 5, pregunta Nº 7).

- a. La influencia de la música suramericana (Andina)
- b. De la Nueva Trova Cubana.
- c. De la vuelta a lo nuestro, es decir, pasar por los anteriores procesos para llegar a investigar, crear y proyectar música popular guatemalteca y ya no ser sólo interpretes e imitadores, sino reflejar y proyectar en el canto una personalidad artística con nuestra composición.¹⁴
- d. Ir conquistando espacios en las compañías disqueras a pesar del predominio mercantilista de las mismas, lo cual se convierte en un factor limitante, para grabar este tipo de canción.
- e. Combinar el trabajo artístico con músicos académicos y no académicos, para elevar el nivel de calidad en la instrumentalización.
- f. Elevar la calidad de la creación temática a través de la lectura de poesía, cuento, novelas, obras de teatro y del género literario en general.
- g. Asistir y promover talleres de literatura, discusiones colectivas, intercambio artístico,¹⁵ festivales de música popular, certámenes, etc.¹⁶
- h. Ir conquistando la audiencia de la gente sencilla y común del pueblo.

¹⁴ Ello se ha venido dando en grupos y solistas, como: Kin Lalat, Guayacan, Canto general, CaliCanto, Copante y otros.

¹⁵ La Escuela de Música de Proyección Folklórica (EMPROFOLA) tiene contemplado llevar a cabo para el mes de noviembre, finales, una serie de talleres de actualización musical.

¹⁶ Aca se han organizado festivales como "Hacia la Libertad" en la Facultad de Ingeniería en la USAC, "Festival de la Juventud" en EMPROFOLA, certámenes como: el Certámen Nacional de la Canción Popular organizado en la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, etc.

VI.3.2 MUSICA POPULAR TRADICIONAL

Cuando se trata de caracterizar la música popular guatemalteca, se debe tomar en cuenta, aunque no es el objeto de estudio de la presente tesis, éste tipo de música que expresa también el sentir del pueblo guatemalteco desde sus raíces más ondas, ejemplo de ello son, todas aquellas canciones que proceden de herencia cultural hispánica, mestiza, india, afrocaribeña, las cuales pueden ser divididas en varios tipos como:

"... amorosas, creencias populares, regionales, escenas cotidianas y otras" (Folklore Americano, Nº 48, 1989:53). Estas canciones presentan varias características predominio de lo amoroso, autores masculinos, tono impersonal e informativo, diálogo directo, imitación del lenguaje utilizado por el campesino, fugacidad y falsedad de lo amoroso (...), temor ante lo sobre natural y leyendas, situaciones humorísticas, creencias populares en las enfermedades, sentimentalismo patriótico, elementos religiosos, situaciones pintorescas que vive el pueblo, añoranzas, etc., etc. (Idem, 53-62). Por ejemplo la música vernácula de José Ernesto Monzón (San Juanerita, Soy de Zacapa) y la música de Paco Pérez (Luna de Xelajú), etc.

Pudiéndose indicar que para Latinoamérica y por deducción para Guatemala, en éstas canciones no se reconocen completamente las contradicciones sociales y se encubre y oculta las propias, es decir, la dolorosa interioridad de los cantores y compositores (Idem, 63).

A diferencia de las del Canto Nuevo, en las que sí se plantea la relación hombre, trabajo, contradicciones de clase, injusticia social, etc., cuestionándose el orden económico social existente en nuestra sociedad e incita a reestructurarlo o cambiarlo.

Todo lo anteriormente expuesto requiere de mayor grado de profundidad en su investigación y sacar muestras de las mismas a lo largo del país, o por lo menos, regionalizarlo como lo están haciendo ya algunos investigadores guatemaltecos especialmente a través del Centro de Estudios Folkloricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala, a partir de la creación de la sección de musicología de ésta institución, especialmente con la música popular tradicional.

VII. NECESIDAD DE ORGANIZACION DE LOS TRABAJADORES DEL ARTE POPULAR PARA LA CONSOLIDACION DE UNA CULTURA ALTERNATIVA

VII.1 ARTE Y SOCIEDAD

Debemos indicar que el arte y la sociedad no son elementos aislados sino que, en sí mismos se encuentran rehuyéndose, buscándose, separándose o encontrándose pero nunca se excluyen ya que algunas exclusiones que podemos notar son sólo aparentes.

El arte es un fenómeno social, ya que quien lo elabora es un ser social y su obra es un lazo de unión entre el como individualidad y los demás miembros de una sociedad, así, afecta a los demás, por que luego de haber leído, escuchado, visto, palpado, etc., una artística obra el espectador recibe esa carga emocional que de alguna manera, le hace cambiar tales o cuales valores, ideas que poseía antes de observarla, positiva o negativamente según su concepción valorativa dentro de la sociedad, tal como sucede con el nuevo canto en el cual como hemos mencionado invita al oyente a reflexionar o cuestionar el sistema económico y social en que vive, además de invitar al amor, a la pasión, a la ternura, etc.

No podemos apartar al artista popular de las relaciones sociales en las cuales produce sus obras, sean éstas ostiles o no y no obstante reflejen su modo de sentirse como ser humano aunque no se proponga ello.

El arte expresa entonces cierta carga emotiva e ideológica con lo cual indica que está influenciando a la sociedad y a la vez es influenciado por ésta.

El arte y la sociedad tienen relaciones históricas y por lo tanto varían históricamente: algunas veces son de concordancia y armonía, otras de evasión o de huida y otras veces se rebela o protesta a través de ellas.

Puede indicarse con lo anterior que, si estas relaciones son de armonía o rebelión, tiene mucho que ver la protección o limitación que el sistema proporcione al artista para su libre expresión, dependiendo de los intereses que tenga en ello (por ejemplo grabación o no de discos, etc.).

Tomando en cuenta otra instancia de las relaciones entre arte y sociedad veremos que, la obra artística tiende a la universalidad "... a crear un mundo humano o humanizado que rebase la particularidad histórica, social o de clase. Se integra así en un universo artístico en que se instalan las obras de los tiempos más alejados, de los países más diversos, de las culturas más desímbolas y de las sociedades más opuestas" (Sánchez Vásquez, A., 1975:114).

Lo cual significa que el hombre aunque haya creado sus obras individualmente es universal en sus resultados, manifestándose ello claramente en la influencia musical de algunos grupos extranjeros hacia los que en nuestro país se estaban formando.

Dentro de la naturaleza problemática entre el arte y la sociedad encontramos también que, la obra constituye un fin y un medio en unidad, un fin que amplía y enriquece lo humano creando un medio que va a satisfacer la necesidad de comunicación y expresión humana, por ello existe.

Paralelos al arte se dan otros valores como: los políticos, morales y religiosos, valores que no siempre están en un mismo plano en la estructura ideológica de la sociedad y su predominio o no está condicionando por una situación histórico social en la cual se expresan aspiraciones e intereses de la clase dominante, en donde lo particular (clase dominante) predomina sobre lo universal (clase dominada).

Dentro de este marco de situaciones encontramos que el arte va a expresar valores particulares, convirtiéndose así en mercancía, "... un mundo en que todo se cuantifica y abstrae, el arte que es la esfera más alta de la expresión de lo concreto humano, de lo cualitativo, entra en contradicción con ese mundo enajenado y aparece a su vez como reducto insobornable de lo humano" (Idem, 116).

Si anteriormente el arte y la sociedad tenían relaciones congruentes, ahora entran en contradicción severa ya que ambos se oponen, el primero no dejándose cosificar y la segunda negando al hombre, agudizándose aún más las contradicciones entre ambos, ya que el artista se divorcia del público por que la sociedad burguesa lo ha marginado, sintiendo así

"... la necesidad de desplegar su riqueza humana en un objeto concreto sensible, pero al margen de las instituciones sociales y artísticas dominantes" (Ibidem). Ello por supuesto puede deberse a que cuestiona el ámbito donde nace y se desarrolla o muere según las bases que tenga, cumpliendo con el fin supremo del arte que es, la humanización, más, en éste mundo que está regido por la cantidad, por la enajenación, etc., y no a la calidad en que el hombre se ha visto y reducido en cosa o mercancía, pero tal reconquista en lo concreto, no es sólo tarea del arte, ni de la comunicación que le es intrínseca sino también de todos aquellos elementos que ayuden a lograr un cambio económico y social de nuestra sociedad.

Pero, dentro de todo ello ¿cómo se ha desarrollado el arte popular? Al referirnos a éste aspecto no debemos olvidar que no está al margen del contacto con la sociedad capitalista, ya que en cierta medida, es también resultado del contacto con ideologías dominantes y las contradicciones que se dan en la misma clase dominada, a la cual se le valoran sus obras populares únicamente por la ganancia que estas dejan al comerciante y no por quienes las hacen, y son consumidas por que la sociedad está astiada de la producción en serie, (aunque la música, por ejemplo, de algunos cantautores latinoamericanos es producida en serie, no está pues sus contenidos son tan profundos e invitadores a la reflexión, ya que entre más se

escuchan se entiende mejor el mensaje), pero se da también el fenómeno de que se ve la cultura como espectáculo, especialmente la popular, y no en su sentido cosmogónico.

Todo ello deriva una mercantilización del arte.

Existe ostilidad entre producción capitalista y arte, ello implica que la creación artística va a estar sujeta a las leyes generales de la producción material, con lo cual no encuentra motivos dignos para el arte en este tipo de sociedad, ya que observa en ella deshumanización, expresando rebeldía en las obras que crea, por ejemplo el nuevo canto dado dentro del contexto guatemalteco ha participado del movimiento popular no solo acompañándolos musicalmente en distintas actividades como: huelgas, mítines, caminatas, etc. (ver Anexo 5, pregunta Nº 5 y 9 y Anexo 6 preguntas Nº 4 y 8), sino también elaborando canciones que expresen en ese momento el sentir más profundo de ese grupo social desposeído.

Pero éstas relaciones no siempre han sido ostiles, por ejemplo en los inicios de la burguesía como clase en ascenso, contraria a las ideas caducas del orden feudal luchó contra ello, pero, duró hasta que las relaciones sociales nuevas manifestaron sus contradicciones esenciales, significa entonces que las obras que crea, niegan el mundo en que nace, protestan contra él y, afirman su inconformidad para salvarse así mismas y salvaguardar su creación.

Pues bien, el artista popular, al igual que cualquier individuo dentro de la sociedad, independientemente de la que sea, mantiene ciertas relaciones concretas con la misma y con su organización social, lo cual significa que su creación no está al margen de sus relaciones con otros individuos, ni con las relaciones características de la sociedad capitalista.

El artista es entonces, un individuo que siente la necesidad de crear y en ello esta la esencia de su vida, pero al formar parte de una sociedad determinada tiene que ceñirse a las posibilidades que esta le ofrece, dentro de lo cual tiene que desenvolver su personalidad pero también subsistir en ello.

Es aquí donde juegan su papel los aparatos ideológicos de la superestructura de una sociedad y dentro de ello la publicidad, el que diseña para el mercado, el estilizador, etc., todo ello guiado en torno al consumidor e invirtiendo capital para crearle toda la aureola al producto final y su plusvalía.

Las condiciones de subsistencia del artista van a dar entonces la pauta para su relación con el consumidor de su producto, todo ello por supuesto determinado por el carácter de la producción material y las relaciones de producción, así vemos que durante la esclavitud, el artista cumplía con lo que el Estado demandaba para el goce y deleite espiritual pero el hombre era el fin de la producción, manteniendo relaciones directas con el público, durante el feudalismo, sigue manteniendo estas relaciones pero ya no es el estado su cliente sino la iglesia.

Pasa entonces de una función política a una función religiosa, pero sin perder la relación con el consumidor, cuestión que difiere durante la sociedad burguesa, en la cual se da una relación completamente libre en la que quizá jamás vea el rostro del consumidor, se interpone

entre ambos un extraño elemento: el mercado, donde su obra se convierte en una auténtica mercancía.

Si bien, en la sociedad feudal el trabajo conservaba aún su calidad artística en los talleres artesanales, es en el modo de producción capitalista que pierde éste aspecto ya que el trabajador no es dueño de los medios de producción ni del producto final de su trabajo, ya no satisface una necesidad es decir un valor de uso sino que ya tiene un valor de cambio y está sujeto a las leyes de la producción capitalista, su actividad se convierte de actividad conciente y libre que afirma su conciencia y libertad en un proceso totalmente enajenado que le separa del arte y lleva a asemejar el arte al trabajo enajenante.

Si la producción musical de un artista popular en nuestro país no esta apoyada por alguna institución, sobre todo, que sea afin a los objetivos de éste, será un tanto difícil que esta llegue en su plenitud, a través de los medios de comunicación a los sectores populares, ya que nuestros grupos y artistas populares no cuentan con los medios suficientes para ello lo cual se va constituyendo en una limitante.

VII.1 ORGANIZACION DE LOS TRABAJADORES DEL ARTE

Bajo todos éstos aspectos se hace necesario exponer algunos elementos referentes a la organización de los trabajadores del arte aclarando tres situaciones para ello:

1. El contexto histórico en que han de surgir éstas organizaciones.
2. La razón de su surgimiento.
3. Las tareas que debe cumplir una organización de esta naturaleza.

En cuanto al primer aspecto, surgen dentro de un contexto económico, político y social determinado, es decir, que forman parte de esta totalidad y que con cierta autonomía pueden influir en ella y contribuir a una transformación.

El arte presenta dentro de éste contexto varias características como: La utilización de producciones artísticas con fines lucrativos con lo que el artista se enajena, se deshumaniza.

Se transmiten programas a través de medios de comunicación divulgando producciones extranjeras y poco o nada de lo nacional, con lo que se fomenta el adormecimiento de la conciencia, así mismo, las producciones nacionales son aprovechadas solamente por una minoría que asiste al teatro nacional, hoteles, galerías, etc., ya que se tiene que pagar un precio por ello y lo que es más, las producciones populares no son tomadas en cuenta y si lo hacen es solo para deleite turístico y como espectáculos enajenantes, por ejemplo lo que se hace con el folklore a nivel oficial.

En lo referente al segundo aspecto, razón del surgimiento de organizaciones de trabajadores del arte, es necesario que se agrupen en proyectos autónomos y formen una organización principal que contenga representantes de cada una de éstas para una organización más amplia de donde emanen proyectos artísticos de forma organizada y

profesional y no aislada, de tal forma que contribuyan al desarrollo integral del individuo, defendiendo, creando, investigando, el arte popular y también a través de éste tipo de organizaciones populares, ayudar a buscar algún tipo de solución a ciertos problemas nacionales.

Ya aclarados éstos puntos, se debe indicar el tercer aspecto a tomar en cuenta que es, la organización y planificación de tareas concretas para la organización, entre éstas podrían estar el promover la cultura popular en sus diferentes ramas, todo ello teniendo en cuenta bases científicas para su estudio, investigación y divulgación, por supuesto apoyándose logística y materialmente con entidades que estén bajo esos mismos objetivos ya sea nacionales o extranjeras, con lo cual se contribuiría grandemente en la consolidación de la identidad nacional, no permitiendo la invasión cultural y sirviendo como soporte ideológico en la reivindicación de un pueblo, señalando a través del arte las injusticias sociales. Dentro de éstos elementos, mal que bien, han surgido organizaciones como Emprofola,¹⁷ Anacap,¹⁸ Canta autores,¹⁹ etc. (ver Anexo 5, pregunta N° 14 y Anexo 6, pregunta N° 11), y posiblemente otras que estén en el anonimato, quienes no solo han propuesto talleres, escuelas, charlas, etc., para esta consolidación sino también el predominio colectivo sobre el particular (aunque han tenido sus altibajos).

Una organización de ésta naturaleza puede ser un conjunto de sujetos activos que contribuyan al cambio social, como lo señalaba un gran teórico "... el arte verdaderamente libre no es el que se halla al servicio de los diez mil de las altas esferas, aburridos y adiposos sino el que sirve a los millones de trabajadores que componen la flor y nata del país, su fuerza y a los que les pertenece el futuro" (Idem, 28).

Estos planteamientos surgen debido a la necesidad de contar con un frente cultural que ayude a revalorizar lo propiamente cultural desde la denuncia y crítica a lo culturalmente dominante es decir revalorizando

"... costumbres, hábitos, ciencias, prácticas, mitos, valores, ideas que surgen de la vida del mundo popular..." (Cuadernos de Educación Popular, s.f.:28) y también haciendo nuestras propias creaciones artísticas, con un sello que nos identifique como pueblo guatemalteco. Ya se ha indicado con anterioridad que al hacer referencia a las culturas populares de una región, estamos hablando precisamente de la identidad cultural de la misma es decir, de la identidad de un pueblo, pero al pretender investigarla, como sería uno de los objetivos de éste tipo de organizaciones, no debe hacerse de forma aislada ni asistemática sino responder a políticas

¹⁷ Esta Escuela de Música de Proyección Folklórica Latinoamericana funciona aún en el Centro Cultural Universitario, USAC, enseñando a ejecutar instrumentos populares desde 1986.

¹⁸ Esta organización se ha desaparecido a la fecha, fue creada en 1978.

¹⁹ Canta Autores tienen su sede en el Centro Cultural Universitario de la USAC.

planificadas tomando en cuenta diferentes puntos a saber:

1. Los sectores populares se encuentran en una desventajosa situación con respecto al acceso desigual de la cultura con lo que se ha replanteado la democratización cultural.
2. La valoración de las manifestaciones culturales de los sectores populares, la integración social, autoestima colectiva.
3. El nuevo sentido dado a la noción de cultura por la antropología social y otras ciencias, haciendo innovaciones científicas con respecto a ese fenómeno.

Debe entonces investigarse conociendo y manejando su carácter histórico y social ya que ha sido reducida mecánicamente sin tomar en cuenta todos los elementos del mundo cosmogónico del pueblo donde se produce.

Dentro de éste orden de ideas puede decirse que existe una cultura dominante y una cultura subalterna pero, la interacción de ambas forman el patrimonio cultural de una región, el cual es percibido a través de sus artistas, intelectuales y de las creaciones anónimas surgidas del pueblo.

En éste sentido puede decirse que la identidad cultural de un pueblo es la forma subjetiva en que es percibida la cultura por la colectividad.

La identidad cultural es entonces el proceso dinámico de una sociedad en el cual la creación interna y la incorporación de elementos externos la van nutriendo.

Pues bien, para poder investigar el devenir de éste proceso es necesario convinar la investigación, con la participación directa del investigador, sólo así se podrán encontrar las verdaderas raíces de los pueblos, en el caso del canto ésto puede ser factible ya que los artistas populares en su mayoría pertenecen a los estratos desposeídos de la sociedad y en su contraparte pueden no serlo pero identificarse ideológicamente con esa clase.

Los resultados de éstas investigaciones debemos difundirlos y aplicarlos en diferentes niveles:

1. A los propios portadores de la cultura popular para su revalorización.
2. A los otros grupos sociales para que entiendan que en ella están los cimientos de la identidad de los pueblos.
3. A organismos nacionales de cultura y educación para que observen que es el proceso creador de un país.
4. A organismos internacionales para que entiendan que las culturas populares latinoamericanas no son un laboratorio de experimentación sino un mosaico de hombres con sus propios patrones culturales tan válidos como los del mundo occidental" (Artículo del Lic. Celso Lara Figueroa en Revista Organismo Judicial, 1989:41-47).

Pero cuando surge una subcultura, la cultura dominante inicia en contra de ellos una guerra cultural, la cual no sólo moviliza recursos del aparato político sino también económicos y sociales, ahora bien cuando se produce un conflicto irreconciliable entre la subcultura y la cultura dominante se da una contracultura es decir una batalla entre concepciones distintas del mundo.

Para concluir se quiere dejar claro que el trabajo anteriormente expuesto contiene solamente aproximaciones al extenso tema escogido, pero se considera que sea un trabajo que deje aportes positivos al estudio de la música popular en nuestro país. Queda aún una gran tarea y responsabilidad para hacer futuras investigaciones.

COMENTARIOS Y CONCLUSIONES

Al ser el arte un fenómeno social que refleja, de cierta manera, la realidad objetiva, poseyendo características estéticas, cognoscitivas e ideológicas, permite a través de las mismas analizar la sociedad en que surge, tomando muy en cuenta las raíces históricas del mismo; la música popular por ejemplo posee todos aquellos elementos sonoros y técnicos de carácter indígena, europeo y africano que el proceso histórico mismo le fue dando. Ahora bien el estudio de la música debe hacerse, para llegar a un estudio profundo, desde todos las etapas históricas de nuestro país, así en el período precolombino debe estudiarse bajo dos puntos de vista "1. por su material, decorado y técnica y 2. Desde el punto de vista musical, sonido, embocadura, etc." (Martí Samuel, 1955:31), de los instrumentos musicales. Ello debido a la diversidad de los mismos; tomando en cuenta también que durante el proceso cultural de la mezcla entre la cultura española y la nuestra se opaco prácticamente todo lo que habían desarrollado éstos pueblos en cuanto al arte, ahora bien el arte musical sirvió entonces, en éste período, como elemento ideológico básico para la cristianización de los indígenas, dentro de lo cual el maestro de capilla (quien organizaba todo lo concerniente al ramo musical religioso) cumplía las funciones de mediador entre lo "divino" y lo terrenal con la interpretación y composición de música sacra. Este período coincide con el auge de la música polifónica en Europa, sobre todo en Italia.

Posteriormente en el período independiente, el auge de la música tuvo mucho que ver con el desarrollo individual de cada artista, los cuales salían al extranjero y junto a los egresados del Conservatorio de Música le daban sello a nuestra música.

Durante el período democrático de 1944-54 se da auge al desarrollo artístico de la ciudad, iniciándose músicos de gran calidad, así como pintores y escultores, dándoles cierto giro de vanguardia al arte.

Hasta acá se ha observado que lo escrito acerca de la música guatemalteca ha sido orientado a estudiar e historiar la música erudita y no la popular, salvo algunos escritos muy recientes. Por tal razón se ha tratado de hacer un primer acercamiento al tema tomando muy en cuenta los anteriores elementos.

Si bien, se encontraron algunos datos acerca de la música popular dentro de sus antecedentes históricos (como los villancicos), no fueron suficientes.

Como el objeto de estudio ha sido sistematizar algunos datos acerca de la utilización de la música popular en los movimientos sociales, principalmente como elemento formador de la conciencia de clase, ha sido necesario estudiar la historia, aunque muy a groso modo, de las organizaciones populares y principalmente las sindicales.

Es en éste momento donde la música popular ha sido utilizada para comentar determinados hechos históricos a través del corrido guatemalteco (aunque tiene también otra

temática).

El barreño, que también es música popular, se practicó en el ambiente festivo de lo popular, como música de baile.

Del período en estudio es importante destacar que la música popular ha sido utilizada para denunciar injusticias sociales e instado a la población hacia determinada actitud política, que es el caso del nuevo canto, conteniendo además de ello expresiones de otra naturaleza.

Este tipo de música está intimamente ligada a lo que es la poética hispanoamericana analizada desde el punto de vista semiótico, ocupando lugar importante las manifestaciones de la canción popular y de proyección folklórica, junto al teatro, el poema, la narración y el ensayo.

La canción como elementos perteneciente al campo de la lírica y de lo rítmico musical no debe verse sólo como un objeto-escritura sino, a través de otros signos lingüísticos que trascienden los límites de éstos, además se tiene que considerar que existen muchas posibilidades métricas que están bajo el nombre de canción.

Semánticamente la canción va a presentar paradigmas similares a los de Latinoamérica es decir defensa de la tierra, del indio, el amor, la colonización, concientización del individuo de su papel histórico, etc., coincidiendo las posiciones de los autores ubicados en coyunturas económicas, políticas y sociales paralelas a las suyas, es decir reflejando el momento histórico en que los artistas populares están inmersos y tomando en cuenta la trayectoria de diferentes personajes que han hecho historia por su labor social y política dentro de su sociedad.

En cuanto a los ritmos ejecutados por esta canción han sido además de los tradicionales, salsa, rock, jazz, blues, etc.

Como características que presenta éste tipo de canto están las de plasmar algunos postulados de las manifestaciones del habla campesina, alteración ortográfica, signos de humor soslayado o no, agresiones directas, nombres propios, alusiones históricas, datos geográficos, espacios americanos, personajes, el modo imperativo, conversación, métrica tradicional y moderna, y el denunciar fuertemente la problemática social. Aunque en ciertos momentos presenta expresiones de mucho subjetivismo.

En Guatemala surgen a raíz de todas éstos elementos diversos grupos de música popular como estudiantinas, grupos religiosos, solistas, grupos de proyección folklórica, etc., principalmente en la década de los '70s y '80s, influenciados fuertemente por la música suramericana y de la Nueva Trova Cubana, teniendo una fase imitativa para luego ser creadores de nuestra propia música, aunque algunos grupos no han podido superar esta etapa imitativa.

A raíz de éstos grupos artísticos se dieron varios intentos de organización de los trabajadores del arte como: Asociación Nacional de Cantautores populares (ANACAP), Escuela de Música de Proyección Folklórica Latinoamericana (EMPROFOLA) y otras que posiblemente

estén en el anonimato. Estas han tenido como fines los de impulsar, fomentar, proyectar, investigar, estimular, enseñar la música popular y sobre todo la unidad de los cantores populares, pero han fallado en algunos de tales fines o se ha desintegrado la organización.

Es de importancia capital que se hagan esfuerzos por fomentar éste tipo de organizaciones que, no solo darían nuevos brillos a la música popular sino que su utilización serviría de gran soporte ideológico al movimiento popular.

Por supuesto que toda ésta tarea debe hacerse con todo el empeño y aporte de todos aquellos artistas populares comprometidos con su sociedad.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD
Biblioteca
CENTRO DE INVESTIGACIONES
CULTURALES

REFERENCIAS

ALERO

1979 Revista, cuarta época 1-4, mayo-diciembre, Guatemala, pág. 94

ANLEU DIAZ, Enrique

1986 **Historia de la Música en Guatemala**, volumen III Colección Centroamericana, Tipografía Nacional. CEFOL, Guatemala, 199 págs.

ARANA GONZALEZ, Marco Vinicio

1991 **Aspectos del Proceso Histórico de estructuración de la clase obrera en Guatemala: 1944-1975**, Tesis, Escuela de Historia, USAC, Guatemala.

ARETZ, Isabel

1987 **"América Latina en su Música"**, en la serie *América Latina en su cultura*, 6ª Ed. México, Siglo XXI, UNESCO, 344 págs.

ARUNDEL, Honor

1973 **La Libertad en el arte**, versión en español de Angel González Vega, Colección 70, Editorial Grijalbo, 2ª Ed. México, D.F., 141 págs.

ARRIVILLAGA CORTEZ, Alfonso

1981 **Introducción a la historia de los instrumentos musicales de la tradición popular guatemalteca**, La Tradición Popular, ejemplares 31-40, CEFOL. págs. 1-10.

1982 **Investigación Etnomusicológica realizada en Guatemala**, Tradiciones de Guatemala, Nº 32, CEFOL, Guatemala, 163 págs.

ASOCIACION DE HISTORIADORES LATINOAMERICANOS Y DEL CARIBE

1987 **Movimientos populares en la historia de México y América Latina (sección México)** Colegio de Historia, Fac. de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1ª Ed. 603 págs.

ASOCIACION SALVADORENA TRABAJADORES DEL ARTE Y LA CULTURA, ASTAC

1987 **"Necesidad de organización de los trabajadores del arte"**, San Salvador 18-20 febrero, 30 págs.

1987 **"El Arte y La Cultura en el Salvador"**, en I ciclo de conferencias, reproducido por Asociación de estudiantes de Ciencias y Humanidades, Universidad del Salvador, mayo, El Salvador, 77 págs.

ASTURIAS, Miguel Angel

1978 **Viernes de Dolores**, edición crítica, Ed. en español Fondo de Cultura Económica, México-Madrid-Buenos Aires, 266 págs.

AVANDARO

1971 Textos de Luis Carrión, fotos de Graciela Iturbide, Ed. Diógenes, Antologías Temáticas 8, 1ª Ed., México, 143 págs.

BARZUNA, Guillermo

1985 **Poéticas Hispanoamericanas de Andrés Bello a Silvio Rodríguez**, Colección Signo, Ed. Universitaria Centroamericana, EDUCA, 1ª Ed. San José Costa Rica, 248 págs.

BATRES DE ZEA, DOLORES

1962 **Evolución de la música vocal a través de la historia**. Colección Científico Pedagógica, Ed. José de Pineda Ibarra, Ministerio de Educación Pública. Guatemala 233 págs.

BATRES JAUREGUI, Antonio

1949 **La América Central ante la Historia, 1821-1921, Memorias de un siglo**, tomo III, Guatemala, 179 págs.

- BOUQUIAX LUC y JACQUELINE McM., Thomas**
 s.f. **Lecturas para el planteamiento de boletas de encuestas y entrevista, para el trabajo de campo**, Soc. de Estudios Lingüísticos y Antropológicos de Francia, instrucciones para la grabación de documentos lingüísticos. (folletos, fotocopias CEFOL).
- BRITO GARCIA, Luis**
 1991 **El Imperio Contracultural: del rock a la Postmodernidad**, Ed. Nueva Imagen, 1ª Ed. Caracas, 223 págs.
- CABRAL, Amilcar**
 1981 **Cultura y Liberación Nacional**, Tomo I, Colección Cuicuilco, Inst. Nac. de Antropología e Historia, 1ª Ed. México, D.F., 141 págs.
- CARVALHO-NETO, Paulo de**
 1973 **El folklore de las luchas sociales**, Gráfica Panamericana, 1ª Ed. México, D.F. 210 págs.
 1977 **Diccionario de Teoría Folklórica**, Colección Problemas y Documentos, Vol. 5, USAC, Ed. Universitaria, 1ª Ed. Guatemala, 230 págs.
- CASTELLANOS RODRIGUEZ, Ana Renee**
 1988 **"Panajachel: concepción e influencia de los extranjeros europeos y estadounidenses en una comunidad indígena (1986-1987)**, Tesis, Escuela de Historia, USAC, Guatemala, 141 págs.
- CASTILLO, Jesús**
 1977 **La música Maya-Quiché región de Guatemala**, Ed. Homenaje a Jesús Castillo en 1977, Año de su centenario, Ed. Piedra Santa, Guatemala, 126 págs.
- CASTRO, Beatriz y PEDROZA, Zandra**
 1989 **El uso de la fuente oral para la recuperación de la historia**, Cultura Popular Instituto de Bellas Artes de Boyacá, Centro de Investigaciones Cultura Popular. Trunja, Mayo, Nº 1, 32 págs.
- CUEVAS DEL CID, Rafael**
 1980 **Los Derechos Humanos en Guatemala: Teoría y realidad**, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacan Sinaloa, México, 86 págs.
- CUADERNOS DE EDUCACIÓN POPULAR**
 s.f. **Educación popular y cultura popular**, Colección Educación y Comunicación Popular. Centro de Estudios Ecuménicos, México, D.F., 103 págs.
- CHOW, Napoleón**
 1977 **Técnicas de investigación social**, Ed. Universitaria, EDUCA, 2ª Ed. 400 págs.
- DEL CARMEN, Ricardo**
 1972 **Once Miniaturas**, Ed. José de Pineda Ibarra, Guatemala, págs. 43.
- DIAZ, Victor Miguel**
 1934 **Las Bellas Artes en Guatemala**, folletín de diario de Centroamerica, Guatemala, 589 págs.
- ENCUENTRO**
 1989 **Revista cuatrimestral Instituto Guatemalteco de Cultura Hispánica**, Noviembre 1989 - febrero 1990, Año 1, Nº 1, Guatemala, 70 págs.
- FALLA, Ricardo**
 s.f. **El Movimiento Indígena**, Estudios Centroamericanos, págs. 440. (folletos Escuela de Ciencia Política, I Semestre 1991).
- GALVEZ GONZALEZ, Lesbia Elizabeth**
 1976 **Las organizaciones populares de caracter económico social y político del país: su situación actual**, Tesis, USAC, Guatemala, 79 págs.

- GARCIA CANCLINI, Nestor**
 1984 **Las culturas populares en el capitalismo**, Ed. Nueva Imagen, México, D.F., 224 págs.
- GANDARIAS, Igor de**
 1988 **Tradición popular en la música contemporánea guatemalteca. (dos muestras)**, Ed. Cultura, Publicación del Departamento de Actividades Literarias de la Dirección General de Promoción Extensión y Difusión del Ministerio de Cultura y Deportes, Guatemala, págs. 98-99.
- GELLERT, Gisela y PINTO SORIA, Julio César**
 1990 **Ciudad de Guatemala: dos estudios sobre su evolución urbana (1524-1950)**, CEUR-USAC, Guatemala, junio, 80 págs.
- GRAVANO, Ariel**
 1989 Revista "La música folklórica en Argentina", en El Folklore Americano, Conflictos y Procesos de la Historia Argentina Contemporánea. La cultura en los barrios. Centro Editor de América Latina, Argentina, 23 enero, 32 págs.
- GRUPPI, Luciano**
 1988 **El concepto de Hegemonía en Gramsci**, Ed. de Cultura Popular, 2ª Ed., México, D.F., 192 págs.
- GUTIERREZ, Victor Manuel**
 1978 **El problema indígena de Guatemala**, La Tradición Popular, Boletín del CEFOL, USAC, Guatemala, Nº 19, 18 págs.
- GONZALEZ, Luis**
 1988 **El oficio de Historiar**, Ed. El Colegio de Michoacán, 2ª Ed., México, 268 págs.
- HADJINICOLAOU, Nicos**
 1986 **Historia del Arte y lucha de clases**, Ed. corregida y aumentada, Siglo XXI Editores, 12ª Ed. en español, México, 231 págs.
- HAEFKENS, Jacobo**
 1969 **Viaje a Guatemala y Centro América**, Soc. de Geografía e Historia, Serie Viajeros I, Imprenta Universitaria, USAC, Guatemala.
- INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA**
 s.f. **Introducción a la historia de las mentalidades**, Cuaderno 24, págs. 15-41 y 80-81, Cultura Popular.
- INFORPRES**
 1986 **Información de prensa Guatemala, Noticias del Sector Popular durante 1986**. Nº 715-867.
- JOUTARD, Philippe**
 1986 **Esas voces que nos llegan del pasado**, Colección Popular, Fondo de Cultura Económica, México, pág. 52.
- LA SEMANA CATÓLICA**
 1896 Revista. Año V, 24 julio 1896, Nº 217, pág. 61; Año VI, 14 de agosto 1897, Nº 272, pág. 85; Año XIII, 1 diciembre 1904, Nº 654, pág. 216; Año XVI, 8 febrero 1908, Nº 819, pág. 294-296.
- LARA FIGUEROA, Celso A.**
 1977 **Contribución del folklore al estudio de la historia**, Ed. Universitaria, USAC, Guatemala, 253 págs.
 1978 **"Los trovadores del Pueblo"**. Poesía en La Tradición Popular, Nº 20, págs. 3-19.
 1979 **"Origen y dispersión del folklore guatemalteco"**, en La Tradición Popular, Nº 21-30, 2-5.

- LARA FIGUEROA, Celso A. (cont.)
- 1983 **"Investigación participativa como base de formulación de políticas culturales"**, Revista INIDEF6, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore. Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela, págs. 53-55.
- LEVIN, Jack
- 1979 **Fundamentos de Estadística en la Investigación Social**, Ed. Harla, 2ª Ed. México, versión en español, 305 págs.
- LEHNHOFF, Dieter
- 1986 **Espada y Pentagrama**. La música polifónica en la Guatemala del siglo XVI, Centro de Reproducciones de la Universidad Rafael Landívar. Guatemala, 154 págs.
- LOPEZ LARRAVE, Mario
- 1978 **Breve Historia del movimiento sindical guatemalteco**, Colección Popular Mario López Larrave, Ed. Universitaria, USAC. Guatemala, 161 págs.
- MARTI, José
- 1913 **Guatemala**, Tipografía Nacional, Guatemala, 134 págs.
- MARTI, Samuel
- 1955 **Instrumentos musicales precortecianos**, Inst. Nac. de Antropología e Historia, México, 227 págs.
- MANDEL, Ernest
- 1984 **La teoría Leninista de la organización**, Serie Popular ERA, 4ª Ed. México, D.F., 96 págs.
- MORELET, Arturo
- 1990 **Viaje a América Central (Yucatán y Guatemala)**, Academia de Geografía e Historia, Serie Viajeros III, Guatemala, 431 págs.
- MORGAN SANABRIA, Rolando
- 1980 **El plan de Investigación**, programa de formación docente, Inst. de Invest. y Mejoramiento Educativo, USAC, Doc. Reproducido por Esc. de Historia para el curso de Técnicas de Estudio e Investigación Bibliográfica. I semestre 1980, Guatemala, 7 págs.
- MUSICA INDIGENA DE SANTIAGO ATITLAN, SOLOLA**
- 1978 **Homenaje a Francisco Sojwel y El Ritaj Man**, Conjunto Ju'l Juuj Tijaax, CEFOL, Guatemala, 16 págs. (disco).
- NAVARRETE, Carlos
- 1987 **El Romance tradicional y el corrido en Guatemala**, Universidad Autónoma de México, Inst. de Invest. Antropológicas, 1ª Ed. México, 209 págs.
- NAVAS ALVAREZ, Maria Guadalupe
- 1979 **El movimiento sindical como manifestación de la lucha de clases**, Colección Popular, Mario López Larrave, Ed. Universitaria, USAC, Guatemala, 141 págs.
- NO NOS TIENTES**
Asociación de Estudiantes Universitarios de la Universidad de San Carlos de Guatemala, durante la Huelga de Dolores de 1978-1982.
- NUÑEZ H. Carlos
- 1989 **"Procesos socioculturales y participación" Educación popular Movimientos Populares y Proceso de democratización**, ponencia presentada al Primer Simposio Internacional, Palma de Mallorca, Baleares, España. 3-5 mayo, págs. 271-291.
- OBANDO SANCHEZ, Antonio
- 1978 **Memorias**. La Historia del Movimiento Obrero, Colección Popular, Mario López Larrave, Ed. Universitaria, USAC, Guatemala, 161 págs.

ORGANISMO JUDICIAL

- 1989 Revista, de Información social y cultural, artículo "Cultura, culturas populares y políticas culturales guatemaltecas", por Celso Lara Figueroa, Vol III, Nº 6, Diciembre, págs. 41-47.

OTRA GUATEMALA

- 1989 Revista, enero, México, D.F., pág. 54.

PADUA, Jorge

- 1982 **Técnicas de investigación aplicadas a las ciencias sociales**, Sección de Obras de Sociología, Fondo de Cultura Económica, 2ª Ed. México, D.F., 351 págs.

PEREZ DE LARA, Olga

- 1990 **Conflicto étnico nacional y subordinación de los derechos culturales de los grupos étnicos de Guatemala**, Temas de debate Nº 2, Publicación Especial, Escuela de Historia, IIHAA, USAC, Serviprensa, Guatemala, febrero, 47 págs.

PORTELLI, Hugues

- 1983 **Bloque histórico**, Antonio Gramsci, Ed. Siglo XXI, 10ª Ed. México, 161 págs.

QUE PASA CALABAZA

- 1978 Revista, abril -junio.

RAYNAUD, Georges

- 1953 **Rabinal Achí: Ballet-drama de los indios quichés de Guatemala (con la música)**, traducción de Luis Cardoza y Aragón, Vol. 43, Biblioteca de Cultura Popular "20 de octubre", Ed. Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 108 págs.

SAENZ DIEZ, Juan Ignacio

- 1975 **Cultura popular y políticas culturales**, Ed. Nacional, Madrid, 131 págs.

SAENZ POGGIO, José

- 1878 **Historia de la Música guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año de 1877**. Imprenta Aurora, 7ª calle oriente Nº 17, Guatemala, 80 págs.

SANCHEZ, Consuelo, (et al.)

- 1990 **En torno a la cuestión étnico nacional**, Temas de debate Nº 2, Publicación Especial, Escuela de Historia USAC, IIHAA, Serviprensa, Guatemala, febrero, 47 págs.

SALAZAR, A. Ramón

- 1986 **Tiempo Viejo: recuerdos de mi juventud**, Tip. Nacional, Guatemala, 234 págs.

SANCHEZ VASQUEZ, Adolfo

- 1975 **Las ideas estéticas de Marx: ensayos de estética marxista**, Biblioteca Era, 5ª Ed. México, D.F., 285 págs.

TORRES, Andrea

- 1980 **Canto Nuevo**, Ed. Universitaria, USAC, Guatemala, 60 págs.

TECLA JIMENEZ, Alfredo y GARZA RAMOS, Alberto

- 1982 **Teoría, técnicas y métodos en la investigación social**, Ed. Taller Alberto, Sociedad Cooperativa de Taller Alberto, México, D.F.

VASQUEZ A. Rafael

- 1950 **Historia de la Música en Guatemala**, Tipografía Nacional, Guatemala, 346 págs.

VEREDA

- 1989 Revista oficial de la Asociación Salvadoreña de Trabajadores del Arte y la Cultura, ASTAC, Año 1, Vol. I, San Salvador, Diciembre, Nº 2, 50 págs.

OTRAS REFERENCIAS

EL GRÁFICO

1991 24 de julio, págs. 2-3.

EL IMPACTO

1979 Marzo y abril.

EL IMPARCIAL

1962 Marzo y abril.

1967 7 de octubre.

1978 Enero, febrero, marzo y mayo.

LA HORA

1978 Junio.

1991 19 de enero, pág. 3.

1991 9 de marzo, pág. 2.

LA HORA DOMINICAL

1934 31 de octubre.

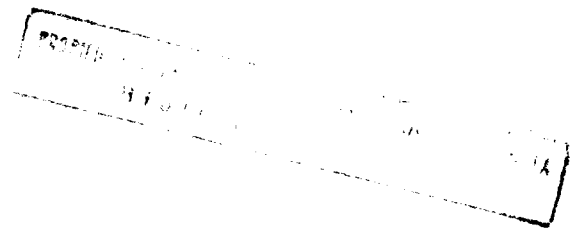
1978 2, 23 y 30 de julio.

1979 Septiembre y octubre.

1979 Enero y febrero.

ANEXOS

1. **Corridos históricos: 1885-1962.**
2. **Canciones populares encontradas dentro del periódico No Nos Tientes.**
3. **Canciones populares encontradas dentro de la obra Viernes de Dolores de Miguel Angel Asturias.**
4. **Análisis y conclusiones de los resultados de las boletas de entrevista y encuesta, noviembre de 1990- febrero 1991. (Concepción y orientación de la canción popular guatemalteca dentro del ambito artístico, profesional y obrero.)**
5. **Tabulación de datos (entrevista)**
6. **Tabulación de datos (encuesta)**



ANEXO 1

CORRIDOS HISTORICOS: 1885-1962

Estos corridos corresponden a períodos históricos de nuestro país, sobre todo comentando hechos políticos como: las campañas Unionistas de 1885, el movimiento armado quetzalteco en 1897, de los hechos armados entre Guatemala y El Salvador en 1906, del movimiento Unionista y la caída de Cabrera en 1921, del levantamiento en Mazatenango en 1929, de la dictadura de Jorge Ubico, del período revolucionario de 1944-1954, de la contrarrevolución en 1954 y de la fundación del movimiento guerrillero 13 de noviembre.

De todos esos períodos tomaremos los que al parecer están más ligados al tema de la presente tesis.

CORRIDO DEL 20 DE OCTUBRE o LA REVOLUCIÓN DE GUATEMALA

El viernes 20 de octubre
Guatemala se enfrentó
contra Federico Ponce
del gobierno lo sacó.

A las dos de la mañana
dió comienzo la pelea,
con tanques y cañones
como en la guerra europea.

Allí en la Guardia de honor
aramaron a los civiles,
los jóvenes militares
con pistolas y fusiles.

Gritaron los oficiales
jefes de la rebelión:
- A esos viejos generales
les daremos su lección.

El pueblo contra el tirano
del general Federico,
peleaba contra el verdugo
hechura de Jorge Ubico.

El fuerte de San José
a sangre y fuego tomaron
y al hijo del señor Ponce
en la lucha lo mataron.

Dijo el presidente Ponce:
- Yo me tengo que vengar,
voy a mandar por aviones
y los voy a bombardear.

A Nicaragua y Honduras
les mandó a pedir aviones,
pero ni caso le hicieron
los jefes de esas naciones.

Los días pasaban tristes
y las noches muy serenas,
las calles de Guatemala
de muertos estaban llenas.

El fuerte de Matamoros
con granadas lo volaron,
y los revolucionarios
el gobierno dominaron.

Llegaron frente al palacio,
sus cañones enfocaron
y a don Federico Ponce
a rendirse lo obligaron.

Le ordenaron los rebeldes:
- Usted tiene que partir,
con sus viejos generales
del país se va a salir.

Dijo Federico Ponce:
- Adios familia y hermanos,
me voy para el otro lado
a ver a los mexicanos.

Arbenz, Toriello y Arana
eran jóvenes despiertos,
no se andaron por las ramas
para imponer los arrestos.

Ya me despido señores
¡Viva la revolución,
el pueblo y los estudiantes,
Guatemala y su pendón!

(Navarrete, Carlos, 1987:103).

ALLÁ EN ESQUIPULAS

Ay, las tierras aquellas
que allá en Esquipulas
Arbenz repartió.
Qué se hicieron las flores,
mis tiernos amores
todo se acabó.

Una noche de Julio
se allegó hasta El Cedro
la Liberación,
quemaron los sembrados,
balearon al potro,
y al coche capón.

A mi padre mataron
y en la cárcel supe
la pura verdad.
Ya no siento ir al templo
ni creo en sermones
de fraternidad.

Ahí les dejo un recuerdo,
mi nombre es Lorenzo
apellido Rascón,
vámonos por la patria
a hacer compañeros
la revolución.

ROMANCE DEL CORONEL EMPERIFOLLADO

¡Fui, vi y vendí,
pero mejor nunca fuera,
tanto gringo junto vi
recibir de la Frutera
dinero por lo que di...!

¡Dí los cielos de mi Patria
dí sus claros horizontes,
sus azules altos montes,
todo, todo lo cedí...

y ahora un yanqui domina
con sus aviones de guerra
las murallas de la tierra
que a la Frutera vendí

A rastras como lombriz
fui de Tachos a Trujillos
ofreciendo mi país.
Ellos me dieron los grillos,
yo se les puse, ¡infeliz!

(...) (Idem, 146).

ROMANCE DE LA PATRIA VENDIDA

Quiero a la sobra de un ala
de avión de bonbardeador,
la "Operación Guatemala"
contarte en verso menor,

Dos hermanos, Foster y Alan,
al ver que se iba a pique
la frutera, descabalan
la sonrisa del gran "Ike".

Le dan a probar Ginebra,
la Ginebra de Indochina,
y Foster, como culebra,
le habla de la malvecina.

Alan Dules suma y resta.
La invasión se hará por tierra.
Pequeña cosa molesta.
Por aire será la guerra.

Un coronel bien pagado
entrará dando batalla
con ejército alquilado
que servirá de pantalla

(...) (Idem, 147).

Dentro de la música que se dió con la fundación del movimiento guerrillero del 13 de Noviembre se dan varias parodias es decir la difusión de algún mensaje con la utilización de alguna melodía de moda, por ejemplo:

Con la música de dos rondas infantiles (El matatero y La Rana) se dieron las siguientes canciones.

En dónde está Yon Sosa,
dónde estará;
así pregunta el viejo al coronel.

Yon Sosa no está aquí,
estará en Izabal,
peleando en la montaña
por un ideal.

Y qué cosa quiere el viejo,
matatero terolá,
agarrar al guerrillero,
matatero terolá,
eso al pueblo no le agrada
matatero terolá...

(Idem, 15).

Otra con música del "Cielito lindo"

De la Sierra Las Minas
cielito lindo
vienen bajando,
guerrilleros chapines
cielito lindo
de contrabando.

En un seis de febrero
cielito lindo
se abrió combate,
y las horas del Viejo
con sus lacayos
rascan petate.

Ay, ay, ay, ay...
viva Yon Sosa,
obreros y campesinos
cielito lindo
tienen la "cosa".

(...) (Ibidem).

ANEXO 2

CANCIONES POPULARES ENCONTRADAS DENTRO DEL PERIÓDICO *NO NOS TIENTES*

Dentro de este periódico anual editado por la Asociación de estudiantes de la Universidad de San Carlos de Guatemala durante la Huelga de dolores, podemos observar que en la sección de cultura del periódico, existe una parte donde se publican canciones, muchas veces elaboradas por los mismos estudiantes, donde abrevan el pensamiento y el sentir de éstos hacia determinados fenomenos sociales relevantes acaecidos en nuestra sociedad o en países similares al nuestro.

Puede observarse que estos estudiantes comprometidos con el movimiento popular, expresan a través de este canto y si se quiere con una poesia muy simple y de métrica tradicional lo que el sector estudiantil, o por lo menos una parte de ellos, siente respecto a estos hechos sociales de trascendencia e injusticia social, ya que la poesia es un elemento de una enorme fuerza social y un valioso instrumentos de denuncia y educación para el pueblo, pero, por supuesto, es necesario e imprescindible la capacidad y el talento del artista.

Por ejemplo dentro del *No Nos Tientes* del año de 1980 aparecen con el título de "Canciones para ser libres" tres canciones que expresan de manera talvez muy obvia la injusticia social dentro de la sociedad.

La primera canción titulada "Los victoriosos martires" y "Canción para un estudiante" contienen la vida de los que mueren por una causa social, la tercera canción "Canción para ser libres" expresa las intervenciones de imperialismo hacia determinados países.

Asi:

LOS VICTORIOSOS MARTIRES

...y bajan de la montaña
y como una flor en la mano
traian su protesta en el
labio.

Amaban la paz
amaban la vida;
de amor
el corazón les sangraba.

En la montaña
los perseguía la muerte
y para denunciarla
valientes
a la ciudad se vinieron
y luego, la enfrentaron
para principiar a matarla.

La muerte les había declarado la guerra
la muerte, la criminal asesina
la que con uniforme
de autoridad se presenta
la muerte, la generala de los ricos

ahora estan bajo tierra
pero no estan muertos.
Son como los carbones de encino
que se entierran para que surjan
mas ardientes y rojos.

Eran los que cultivaban la tierra
eran los que la tortilla tortean
eran los que pedian justicia
eran los aprimidos del campo.
Si, claro estan bajo tierra
pero son victoriosos martires.

CANCIÓN PARA UN ESTUDIANTE

Tono, el estudiante
Ciani el militante
de la rebeldía.

Tono, el dirigente
Ciani el combatiente
por un nuevo día.

Tono, el unitario
Ciani el libertario
el fuego encendía.

Ciani, el compañero
hoy es prisionero
de la tiranía.

Pero el volverá
de nuevo será
flor de rebeldía.

CANCIÓN PARA SER LIBRES

Se irán
su bandera arriarán
y se irán
como se fueron de Cuba
y se fueron de Vietnam

Se irán
el níquel dejarán
y se irán
como ocurre en Nicaragua
esta patria dejarán

Se irán
muy poco tardarán
y se irán
y un día no lejano
aun su patria perderán

Se irán
de la tierra volarán
y se irán
por que en toda la esfera
los imperios morirán

Se irán
esta patria dejarán
y se irán
y todos nuestros sueños
realidades se harán.

(No Nos Tientes, 1980:7).

Ahora bien dentro del periódico *No Nos Tientes* del año de 1982 aparecen de nuevo publicadas este tipo de canciones.

COPLA DEL 82

Aquí me pongo a cantar
al compas de la guitarra
la lucha que el campesino
tiene por tener su tierra

Lucha que'l día de hoy
libramos contra asesinos
que artistas en el matan
se ensañan con campesinos

soldado aprende a tirar
como dijo el tío Guillen
tu no me vayas a herir
que hay mucho que compartir

Campesino yo, campesino tu
y sies pal enemigo sube tu fusil
que antes que kaibil
pueblo sos, pueblo aquí

La contrainsurgencia
te'nseño a matar
y mis sufrimientos
son tu libertad

soldado, compañero amigo
ven aquí conmigo
dobla tu fusil
para arriba así
abajo no
que aquí estoy yo (sic).

(No Nos Tientes, 1982:4).

ANEXO 3

CANCIONES POPULARES ENCONTRADAS DENTRO DE LA OBRA VIERNES DE DOLORES DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Los períodos históricos de nuestro país han sido marcados por los distintos regímenes políticos que el mismo ha tenido y dentro de los cuales distintos individuos del pueblo, como los estudiantes comprometidos, han satirizado a través de canciones la situación imperante; tal es el caso del gobierno de José María Orellana quien después de un cuartelazo se dieron elecciones saliendo éste electo.

Su gobierno se caracterizó por las concesiones de tierra a los norteamericanos causando con ello gran repudio principalmente dentro de los estudiantes, quienes con su sarcasmo le compusieron la siguiente canción:

"Rapadura, rapadura, rapadura,
Presidente contra el voto popular,
esa ganga codiciada y que chichona
consiguió tu gran Partido Liberal..." (Asturias, Miguel Angel, 1978:117).

(Publicadas dentro del *No Nos Tientes* periódico anual editado durante las celebración de la Huelga De Dolores.)

Así mismo compusieron canciones como La Chalana o "Canclón de Guerra del estudiante" publicada en el mismo periódico en el año de 1922, la cual fue elaborada por "Miguel Angel Asturias, José Luis Barcárcel, Alfredo Valle y David Vela" (Idem, LXXXI) en cuanto a la letra, ahora bien, le faltaba la música "El do-re-mi-fa-sol, como decían bromeando, do-re-mi-fa-sol-la-si, que podía volverse do-re-mi-fa-sol-la-NO, si no encontraban un compositor que fuera bueno, primero que fuera bueno, y algo más difícil valiente, ya que se trataba de poner música a una canción irrespetuosa con los símbolos patrios, el ejército, la Iglesia, la justicia, la patria misma. Salvo que se mantuviera su nombre en secreto" (Idem, 140).

Otra de las canciones mencionadas por el autor dentro de su novela es la "Jorgeña" dedicada para entonces al ministro de guerra Jorge Ubico publicada en el periódico *No Nos Tientes* el mismo año de la Chalana (1922).

LA JORGEÑA

"Usa una chapa tan larga
el Jorgito de los tambores
que es la charpa que ha tornado
la existencia más amarga
para los conservadores..." (Idem, LXXXIV).

Dentro de la temática desarrollada en la novela, en el V de los capítulos, cuando varios personajes hacen los preparativos de la Huelga de Dolores solían cantar algunas canciones dentro del Honorable Comité como la siguiente:

"En un petate, capitán ...
en un petate, capitán...
llevan la patria a donde van,
los militares, capitán...
los magistrados, capitán...
los medicuchos, capitán...
los diputados, capitán..." (Idem, 54).

Dentro de otra de las fases de organización de la Huelga está la recaudación de fondos en los principales comercios de la ciudad, una vez terminada la "Ceremonia" de recaudación procedía a cantar la siguiente canción:

"Todos los estudiantes
son, son, son...
Todos los estudiantes
son, son, son...
son muy de al peee...eee...lo
son muy de al peee...eee...lo
y cuando piden plata,
pla, pla, pla, ...
y cuando piden plata
pla, pla, pla...
son más de al peee...eee...lo,
son más de al peee...eee...lo..." (Idem, 82).

Uno de los diálogos sostenidos por dos de los personajes Hormiga y Choloj quienes discutían si las Huelga valía o no la pena uno de ellos contesta sí y no cuando el otro le dice que "En ese optar entre dos términos opuestos, obligatoriamente, esta la raíz de nuestras dictaduras" (Idem, 116), al terminar la discusión se inicia a coro la canción:

"El gringomano Rechin
emprendió arrastrada lucha,
empleó métodos caninos,
pero al fin agarró chucha...
Se sembró en el ministerio
con sus perras intenciones
y labora en el ministerio
con sus perras intenciones..."

Y don Manuel,
en espíritu aconseja
y don Adrián
los consejos nunca deja
de los tristes veitidós
de don Manuel...

Después de Cancillería
sólo falta a Su Excelencia
un Zólinger sin conciencia
para éste José María..." (sic) (Idem).

Otra de las canciones encontradas dentro de la novela es:

"Y había una vez
un pueblo chiquito,
y había una vez,
un pueblo chiquito
que no podían,
que no podían,
que no podían
gobernar..."

Si la dicta
no les parece larga,
si la dicta no les parece larga,
si la dictadura no les parece larga,
volveremos,
volveremos,
volveremos a empezar..." (sic) (Idem, 118).

ANEXO 4

ANÁLISIS Y CONCLUSIONES DE LAS BOLETAS DE ENCUESTA Y ENTREVISTA

(noviembre 1990 a febrero 1991)

CONCEPCIÓN Y ORIENTACIÓN DE LA CANCIÓN POPULAR GUATEMALTECA DENTRO DEL ÁMBITO ARTÍSTICO, PROFESIONAL Y OBRERO

Como parte complementaria del trabajo de tesis se han hecho y pasado boletas de encuesta y entrevista a varios individuos vinculados de manera estrecha o no al ámbito artístico popular de nuestra región.

Ambas boletas han arrojado datos valiosísimos que han sido tomados en cuenta a lo largo del trabajo.

Dentro de las conclusiones a que se puede llegar con el análisis de las mismas puede observarse que:

Se le da la debida importancia a las cuestiones del arte popular como agitador, formador y orientador de masas populares, y por lo tanto debe ser investigado, rescatado y devuelto; indicándose también que puede ser utilizado y que de hecho se utiliza en fiestas religiosas, civiles y en movimientos políticos populares con predominio de la participación en el ámbito religioso. Dentro de ello juega el papel de fortalecedor de la conciencia social a través de los mensajes que lleva implícitos.

Este tipo de música ha nacido desde la época de los sesentas con el auge de las luchas populares en América Latina y en otras partes del mundo, extendiéndose a través de los artistas populares como: Parra, Sosa, Víctor Jara, Guaraguao, Quinteto Tiempo Mejía Godoy, llegando a 1968 con el surgimiento del movimiento de canción de la Nueva Trova cubana. En Guatemala se dió principalmente con el aporte de la Estudiantina de la Universidad de San Carlos, el grupo quetzalteco Pop VII, habiendo también otros grupos quienes tuvieron serias represiones por su canto, constituyéndose así en los albores del movimiento artístico popular guatemalteco. Dentro de éstos grupos participaron también las estudiantinas de los Institutos de nivel medio y otras de las facultades de la universidad de San Carlos, así como grupos religiosos.

Han definido a la música popular como aquella que realizan las personas, artistas populares miembros de sectores populares, que tratan de recoger a través del canto la realidad en que viven, sus anhelos, problemas, esperanzas, ideas, valores es decir su cosmogonía.

Este tipo de canto puede darse de manera empírica o en proceso de profesionalización, aunque puede ser sencilla en su composición lírico musical, instrumentación y ejecución.

Siendo una actividad artística que se convierte en un medio de expresar lo que se piensa o se siente de la realidad.

Este clase de artistas, pasan por diferentes etapas hasta llegar a las raíces reales de su búsqueda de música popular guatemalteca recibiendo influencias del exterior que en algún momento dado fue imitación, luego se pasó a la originalidad e identificación con ella, indicando que trataron de hacer una mezcla que les permitiera expresar su identidad, muchos cayeron en lo andino, aunque probablemente se temía a la censura y sus implicaciones.

Dentro de los ritmos que se trataba de ejecutar estaban los de corte andino y canto nuevo, son guatemalteco, garífuna, caribeño, guarimbas, huangos, milongas, balada, zamba, cumbia galapa entre otros de corte andino, influenciados también por el rock y el blues.

Así mismo se ejecutaron corridos como forma de música que expresaba momentos históricos concretos, también para relatar historias de hombres valientes.

Dentro de las actividades en que éstos grupos participaban dentro del contexto guatemalteco están las actividades sindicales, estudiantiles, espectáculos públicos y mítines políticos, llegando a elaborar para algunos de ellos letra y música revelando la injusticia social, con dicha labor han indicado que pretenden contribuir positivamente en los movimientos populares, a través de utilizar a la música popular como manera de concientizar, de acompañar, de manifestar esperanzas, inquietudes, propuestas y contribuir al avance del criterio artístico del pueblo, a través de consolidar una cultura alternativa a la oficial tratando de proponer una organización para los mismos con talleres, escuelas, charlas, todo ello de manera evolutiva y sin predominio de lo individual.

ANEXO 5

TABULACIÓN DE DATOS

Muestra de tres personas ligados estrechamente al canto popular (dos cantautores y un intérprete de música popular).

- a. Miembro del grupo de música popular guatemalteco Kin Lalat.
Edad: (no la indicó). Sexo: femenino.
- b. Miembro del Círculo de Cantautores de Guatemala.
Edad: 35 años. Sexo: masculino.
- c. Miembro de la Estudiantina de la Universidad de San Carlos de Guatemala y del grupo de Música Popular guatemalteco Copante.
Edad: 30 años. Sexo: masculino.

GUIA DE ENTREVISTA

PREGUNTA Nº 1

¿Cómo podría definir la música popular guatemalteca, especialmente el canto?

RESPUESTAS

- a. El canto popular guatemalteco es el que realizan las personas, artistas populares miembros de los sectores populares. Es un canto que trata de recoger la realidad que viven, que trata de expresar sus anhelos, sus problemas, sus esperanzas. También es un canto que invita a realizar algo concreto. Es realizado por cantores empíricos o en proceso de profesionalización.
- b. Es toda aquella música que el pueblo hace suya a través de la identificación de sus valores, ideas, realidades.
- c. En realidad se tratará de una definición personal ya que no se ha logrado establecer un consenso sobre que es canto popular y una función específica. Música popular es la elaborada por la gente sencilla y común del pueblo, y así de sencilla también es su estructura lírico-musical, su instrumentación y ejecución, aunando a todo esto el sentimiento. Efectivamente es una actividad artística pero no como un fin, sino como un medio de expresar lo que se siente o piensa sobre algo. No es arte por arte.

PREGUNTA N° 2

¿Considera que el artista popular pasa por diferentes procesos para llegar a las raíces reales en su búsqueda de la música popular guatemalteca?

RESPUESTAS

- a. Sí. Me parece que nadie deja de tener influencias y que mucho tratan de buscar una identidad a través del proceso de su trabajo.
- b. Sí, en éste proceso de búsqueda algunos encuentran la originalidad, y otros encuentran su identificación con un determinado proceso.
- c. Habiéndose definido una persona a seguir desenvolviéndose en el arte, las etapas evolutivas son inevitables pero toman distinto tiempo en darse dentro de cada artística y éste es el que determina con su ímpetu (deseo) las etapas evolutivas de los diversos aspectos. Las raíces de la música popular encontraran algún eco de evolucionar tanto en sentido musical como lírico, pero manteniendo su idea de reflejar lo más claro y concreto lo que se desea dar a conocer.

PREGUNTA N° 3

Considera que el corrido es una canción que comenta el hecho político de determinada época histórica de nuestro país.

RESPUESTAS

- a. Como forma de música el corrido expresa momentos históricos concretos, de personas o grupos de personas o lugares.
- b. No tengo conocimiento para el caso de Guatemala, pero para el de México sí.
- c. El corrido es la forma más sencilla lírico musical que la gente campesina utiliza para introducir su creación musical y es utilizada en parte para comentar hechos políticos, pero son más para relatar historias de hombres valientes que acaban mal, ahora esencialmente político, no.

PREGUNTA N° 4

¿Qué ritmos de música popular ejecuta o de proyección folklórica?

RESPUESTAS

- a. Son guatemalteco, algo de música garífuna y caribeña.
- b. Principalmente música andina y lo que se ha dado llamar canto nuevo.
- c. Ritmos: guatemaltecos: son y guarimba, Extranjeros: huango, milonga, corrido, balada, zamba, cumbia, galopa.

PREGUNTA Nº 5

¿Alguna vez a acompañado algún movimiento popular con su música?

RESPUESTAS

- a. Mi trabajo pretende el apoyo a las diferentes luchas que en nuestro país se desarrollan.
- b. He participado en algunos festivales populares únicamente.
- c. Sí. Algunos movimientos de huelga de empleados públicos y privados, principalmente paros en fábricas.

PREGUNTA Nº 6

¿Ha elaborado música o letra para algún movimiento popular?, ¿cuál?

RESPUESTAS

- a. Sí. Una canción para el GAM (a veces me parece que nada a cambiado)
- b. No.
- c. No. Pero sí de algunos hechos que revelen alguna injusticia o violación como: Panzos (masacre indígena).

PREGUNTA Nº 7

¿En qué años considera que ha nacido éste tipo de música y dónde?

RESPUESTAS

- a. Lo que conozco es que principio a ser popular en Sur América con Viglietti, Mercedes, Parra, Guaraguao, Quinteto, etc. en 1968 nace el movimiento de canción protesta en la Habana, con la participación de los anteriores y los cantores de nueva canción cubana.
- b. El canto nuevo como movimiento creo que fue en los años 70 en Cuba.
- c. Definiendo al tipo de música como "canto nuevo" con composiciones guatemaltecas en 1975 con mil fusiles de la EUSAC, alguien que aportó y difundió música propia de canto nuevo fue el grupo quetzalteco "Pop VII" en 1978 fue muy reprimido principalmente su líder y compositor Bladimiro de León. Posiblemente hay de seguro otras composiciones, pero las mencionadas constituyen el inicio de un "movimiento artístico social".

PREGUNTA Nº 8

¿Qué ritmos ejecutaban hacia entonces?

RESPUESTAS

- a. Suramericano, caribeño, mayormente y en la búsqueda de algo propio.
- b. Gran variedad de ritmos autóctonos.
- c. Balada tipo huangos, corridos, cumbias.

PREGUNTA Nº 9

¿En qué actividades participaban?

RESPUESTAS

- a. En apoyo a movimientos populares, pro tierra, pro mejoras salariales, etc. en busca de libertad de expresión.
- b. En las manifestaciones en el continente y fuera de el presentaciones de exposición.
- c. Festivales de estudiantinas y otros afines.

PREGUNTA Nº 10

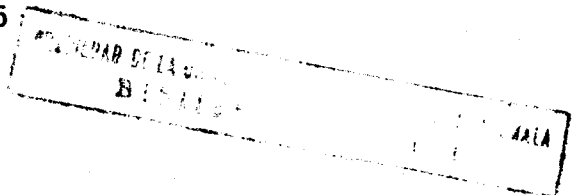
¿Hubo influencia en ellos de grupos extranjeros? ¿cómo? y ¿cuáles?

RESPUESTAS

- a. De los mecionados anteriormente en el punto siete mayormente los del sur y Blades.
- b. Siempre existe influencia de la música anterior al movimiento, rock, blues, etc.
- c. Los grupos que más influenciaron en la época que hemos mencionados están: Guaraguao con su tipo de música panfletaria concreta, directa y ritmo estimulante. Carlos Mejía Godoy con su tipo de música nacionalista en cuya temática incluye a personajes de la vida diaria que tienen por característica poseer conciencia social y ser de buscar y mantener su identidad. Quinteto tiempo todavía se alcanzó en 1976 a realizar presentaciones por dos semanas en Guatemala, principalmente sus conciertos en plazas como la Italla, institutos nacionales, Central, facultades dela USAC, Paraninfo. Dejaban un mensaje menos disuelto y concreto que Guaraguao, pero entendible lo suficiente, además de un estilo vocal de gran calidad de las que ellos más dejaron huella fue "El río está llamando", "El pueblo unido" y "Canción con todos".

La música chilena que se logró filtrar a través del sello CBS como Inti-illimani, Quillapayu, Los Parra y Victor Jara. Música que llama mucho a la reflexión y a la concientización a través de la descripción de la injusticia.

Todos los grupos poseían en su estructura musical instrumentos de extracción popular como guitarra, vainas de malinche o palo de fuego, violín poblano, quena, samponía, charango, coco, charrarea, etc. Todos o la mayoría que se podían fabricar en forma rudimentaria y casera.



PREGUNTA N° 11

¿Por qué utilizaron ese tipo de música o no encontraron música nacional que les permitiera expresar ese tipo de sentimientos?

RESPUESTAS

- a. Se trató de hacer una mezcla de lo que se conocía. En el caso del grupo se ha tratado de darle mayor importancia a la identidad a través de la música, sin embargo, por supuesto tenemos mayormente influencia caribeña.
- b. La música es universal como fenómeno, y siempre tendrá un punto de partida.
- c. No se sabe si existía, lo más probable es que si, pero que nadie pudiese o se atreviese a interpretarla o componerla y gritar a los cuatro vientos que el había sido. Tememos a la represión. En cambio la música extranjera que representaba el "equivalente" y que sobrevivió a la censura de exportación no se podía reprimir en la misma forma, aunque si, las autoridades cateaban casas en busca de libros, música y armas.

PREGUNTA N° 12

¿Considera que su labor artístico popular ha contribuido positivamente en los movimientos populares?

RESPUESTAS

- a. Lo pretendemos.
- b. En alguna medida, debe de contribuir, pero qué medida no lo podría explicar...
- c. Sí, especialmente formativa, a parte de la difusión por medio de la actuación. Mi labor se ha esforzado por la renovación de elementos técnicamente musical y afin ideológicamente al movimiento.

PREGUNTA N° 13

¿Cuál considera que podría ser la función de la música popular en los movimientos sociales guatemaltecos?

RESPUESTAS

- a. De concientización, de acompañamiento, de manifestación, de esperanza, de nuevas propuestas hacia el avance del criterio artístico del pueblo.
- b. Es una música más cercana a su realidad, en donde se explican fenómenos vividos.
- c. Encontré una definición en un disco que la he considerado siempre "acertada". Creador y depositario de la cultura de su pueblo. En si concientizar.

PREGUNTA N° 14

¿Considera necesaria la organización de los trabajadores del arte popular, para consolidar una cultura alternativa a la oficial?

RESPUESTAS

- a. Por supuesto.
- b. Difícilmente existirá una unidad, pero el trabajo en conjunto es de beneficio.
- c. Sí. Aunque ni para la función a la que se refiere la pregunta, sino, más bien en la búsqueda de la integración a una política cultural oficial con miras a obtener un espacio político propio pero a través de los recursos del estado.

PREGUNTA N° 15

¿Qué sugeriría para lograr ésta organización.

RESPUESTAS

- a. Discusiones alrededor de lo que como artistas pretendemos, qué contribución a la sociedad queremos dar y en qué forma y nuestra relación con otros gremios. Encontrar personas que estén cerca de la organización pero que funcionen como administradores y representantes del gremio hacia otros. De modo que también nosotros seamos considerados como trabajadores que tenemos nuestras propias reivindicaciones.
- b. La organización de varios festivales, tanto nacionales como internacionales, talleres de música, la labor que efectúa EMPROFOLA, solo que con más apoyo de otros sectores, charlas de personas interesadas en el tema, etc.
- c. Iniciar esa agrupación con los grupos más afines en sí aumentando el número a través de la concientización y puesta común de un interés general sobre un individual. No hay que dejárselo a esa clase de personas que tienen ambición personal, sino deseo de la superación de todos. Hacerla en forma creciente y evolutiva.

ANEXO 6

TABULACIÓN ENCUESTA

Muestra de tres personas: un obrero y dos profesionales de la Universidad de San Carlos.
Con cierta vinculación a la música popular.

- a. Obrero, perteneciente al grupo de música popular de Unsitragua.
Edad: 35 años. Sexo: masculino.
- b. Profesional, perteneciente al área de matemática de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
Edad 43 años. Sexo: masculino.
- c. Profesional, perteneciente al área de talleres de la facultad de Ingeniería de la Universidad de Guatemala.
Edad: 39 años. Sexo: masculino.

PREGUNTA Nº 1

¿Qué importancia tiene para Ud. el arte popular?

Ninguna 0
Poca 0
Mucha III

¿POR QUÉ?

- a. Se constituye en un medio que expresa el sentir del pueblo, es agitador, formador y orientador.
- b. Por ser una forma a través de la cual los pueblos expresan sus sentimientos, aptitudes, forma de ser, etc.
- c. El arte popular nace y es del pueblo y representa su expresión artística no importa de la disciplina que se trate, que se crean tradiciones entre otras cosas.

PREGUNTA Nº 2

¿Considera que el arte popular debe ser investigado, rescatado y devuelto a donde pertenece?

Si III
No 0

¿POR QUÉ?

- a. Por sus orígenes, motivaciones y proyección, pues también es parte de la historia de un pueblo.
- b. No contestó.
- c. Investigan y apoyan para una adecuada evolución del mismo. Sin actitudes paternalistas.

PREGUNTA N° 3

¿En qué ocasiones considera que es utilizado el arte popular?

Fiestas religiosas II
Movimientos populares III
Fiestas civiles I
En otros casos II

¿POR QUÉ?

- a. Por lo ya señalado anteriormente en forma general.
- b. Para que no se pierdan los valores culturales acumulados durante muchos siglos. Actualmente hay una gran tendencia a que se pierdan ya que las influencias de los medios masivos de comunicación tienen mucha fuerza e imponen un arte superficial, de consumo y en general ajeno a la cultura de nuestro país.
- c. Por que en las fiestas religiosas es donde predomina y las de independencia.

PREGUNTA N° 4

¿En qué movimientos populares conoce que ha sido utilizado el arte popular?

- a. Sindical, campesino, estudiantil, pobladores, indígena... (si es que entendí la pregunta).
- b. En el período de la U.P., en Chile, durante la revolución sandinista en Nicaragua, en la década del 70-80 en Guatemala, antes del período represivo.
- c. Independencia, Semana Santa, etc.

PREGUNTA N° 5

¿Considera que la música popular puede formar o fortalecer la conciencia social?

Si III
No 0

¿POR QUÉ?

- a. Definitivamente, el arte popular se constituye en una importante arma para librar la lucha ideológica y contrarrestar las pretensiones des-identificadores de la cultura propia como pueblo, enajenación, el estímulo o desviaciones burguesas y pro-imperialistas. El rescate y reimpulso del arte popular como cultura alternativa es fundamental en el contexto de la cultura popular y de liberación.
- b. La música siempre ha sido un medio para expresar sentimientos, descontentos, alegrías en todos los aspectos de la vida humana.
- c. Despierta la creatividad tanto del que la hace como del observador.

PREGUNTA N° 6

¿En qué años considera que ha nacido éste tipo de música, con qué grupos y dónde?

- a. No contestó.
- b. Este tipo de música creo que ha existido siempre sin embargo considero que es en la década de los sesentas que se empieza a instrumentalizar más la música tipo protesta. En América Latina en apoyo al auge de las luchas revolucionarias y populares que se dan, en otras partes en protesta por la guerra de Vietnam y por el auge que adquirieron movimientos estudiantiles europeos en el 67 y 68.
- c. No contestó.

PREGUNTA N° 7

¿Qué ritmos ejecutaban?

- a. No contestó.
- b. En América Latina se trataba de ejecutar ritmos tradicionales, algunos un poco modernizados. Con un mensaje de protesta o de conciencia social, político.
- c. No contestó.

PREGUNTA N° 8

¿En qué actividades participaban?

- a. No contestó.
- b. En espectáculos públicos, fiestas populares, mítines sindicales o estudiantiles.
- c. No contestó.

PREGUNTA N° 9

¿Hubo influencia en éstos grupos de grupos extranjeros? ¿cómo? y ¿cuáles?

- a. No contestó.
- b. En Guatemala hubo influencia de grupos suramericanos de música andina y de los grupos chilenos. Creo que no existe una música popular característica, fuera de la tradicional indígena, sobre todo somos muy deficientes, en el aspecto "canción" no hay canción guatemalteca y la que hay es muy mala y con influencia mejicana.
- c. No contestó.

PREGUNTA N° 10

¿Si hubo influencia por qué utilizaron éste tipo de música o no encontraron música nacional que les permitiera expresar determinado tipo de sentimiento?

- a. No contestó.
- b. No contestó.
- c. No contestó.

PREGUNTA N° 11

¿Qué opinión le merece la organización de los trabajadores del arte popular, para la consolidación de una cultura alternativa la oficial?

- a. No contestó.
- b. Me parece positiva.
- c. Muy bien.

