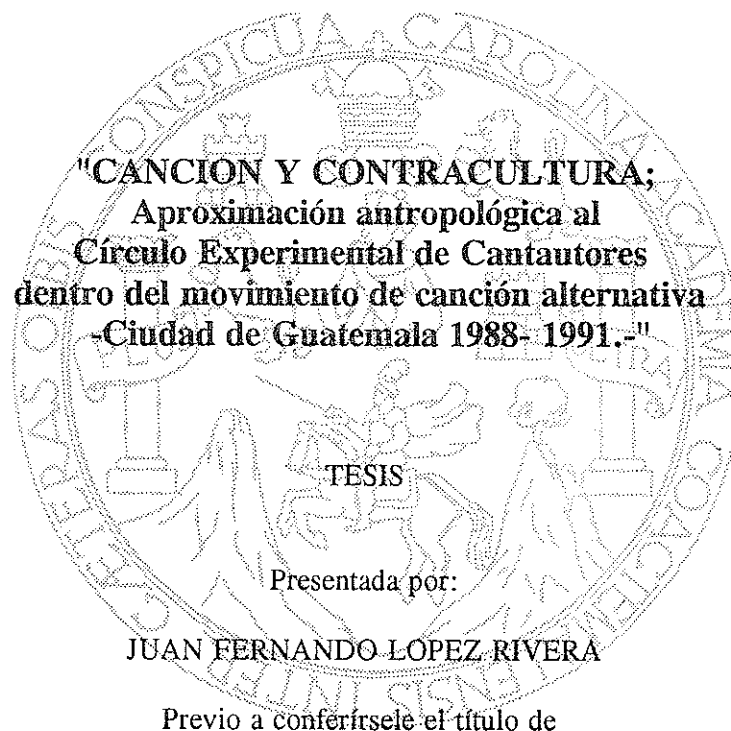


UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

ESCUELA DE HISTORIA

AREA DE ANTROPOLOGIA



ANTROPOLOGO

En el grado académico de

LICENCIADO

Guatemala, Julio de 1,996.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

14
T(148)
C.4

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA

AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

RECTOR: Dr. Jafeth Ernesto Cabrera Franco
SECRETARIO: Dr. Otto Manuel España Mazariegos

AUTORIDADES DE LA ESCUELA DE HISTORIA

DIRECTOR: Lic. Gabriel Efraín Morales Castellanos
SECRETARIO: Lic. Héctor Toussaint Cabrera Gaillard

CONSEJO DIRECTIVO

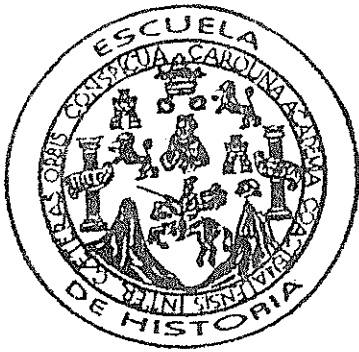
Director: Lic. Gabriel Efraín Morales Castellanos
Secreario: Lic. Héctor Toussaint Cabrera Gaillard
Vocal I: Lic. Oscar Rolando Gutiérrez
Vocal II: Lic. Celso Arnoldo Lara Figueroa
Vocal III: Br. Benito Rafael Burgos Morales
Vocal IV: P.C. Alba Cecilia Mérida Piedrasanta
Vocal V: P.C. Juan Pablo Rodríguez Morales

COMITE DE TESIS

Licenciado Celso Arnoldo Lara Figueroa

Licenciado Alfonso Arrivillaga Cortés

Licenciado Héctor Toussaint Cabrera Gaillard



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA

Edificio S-1, Segundo Nivel,
Ciudad Universitaria, Zona 12
Teléfonos Directos: 769854/769866
Telefax: 769866
Guatemala, Guatemala, C.A.

Nueva Guatemala de la Asunción,
9 de Julio de 1996.

Licenciado
Gabriel Morales Castellanos
Director
Escuela de Historia
Presente

Señor Director:

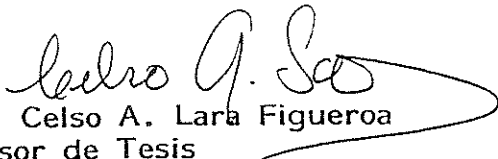
Me complace saludarle atentamente y a la vez presentar a usted, y por su medio a los Miembros del Consejo Directivo de la Escuela de Historia, el trabajo de tesis elaborado por el Estudiante JUAN FERNANDO LOPEZ RIVERA, Carnet No. 86-14618, titulado: "CANCION Y CONTRACULTURA APROXIMACION ANTROPOLOGICA AL CIRCULO EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES DENTRO DEL MOVIMIENTO DE CANCION ALTERNATIVA -CIUDAD DE GUATEMALA 1988-1991-".

En atención a la designación que ese Honorable Consejo hiciera, he actuado como Asesor de Tesis durante el proceso de su elaboración, cuidando del cumplimiento de las formalidades teóricas y metodológicas indispensables en este tipo de trabajos. He revisado detenidamente su versión final, encontrándola aceptable y congruente con los objetivos planteados inicialmente.

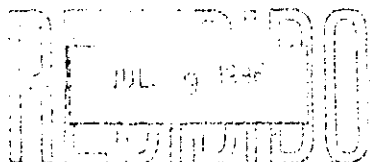
Al aprobar el trabajo de tesis adjunto, me permito solicitar la autorización para el trámite correspondiente, a fin de que el estudiante LOPEZ RIVERA, pueda sustentar su examen de graduación y optar al grado académico de LICENCIADO EN ANTROPOLOGIA.

Atentamente,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"


Lic. Celso A. Lara Figueroa
Asesor de Tesis

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
ESCUELA DE HISTORIA



PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

Nueva Guatemala de la Asunción
17 de julio de 1996

REF. CEFOL/SFL/209/96

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
ESCUELA DE HISTORIA
RECIBIDO
JUL. 17 1996
F. *Luzma* Horas _____

Señores Miembros
Consejo Directivo
Escuela de Historia
Ciudad Universitaria

Señores Miembros:

Atentamente nos dirigimos a ustedes, con el objeto de rendir informe sobre el trabajo de tesis del estudiante JUAN FERNANDO LOPEZ RIVERA, Carnet No. 8614618 que se titula "CANCION Y CONTRACULTURA", Aproximación Antropológica al Círculo Experimental de Cantautores dentro del movimiento de canción alternativa. Ciudad de Guatemala 1,988-1,991.

Cumplimos con examinar, estudiar y discutir el mencionado trabajo, haciéndose las observaciones que estimamos convenientes, las que fueron atendidas en la versión que ahora presentamos.

Habiendo observado tales aspectos, rendimos nuestro informe final indicando que a nuestro criterio el trabajo de tesis del estudiante LOPEZ RIVERA, merece nuestra aprobación, para que pueda sustentar su examen previo a obtener el título de Licenciado en Antropología.

Sin otro particular, aprovechamos la oportunidad para suscribirnos de los Señores Miembros del Consejo Directivo, como sus atentos servidores.

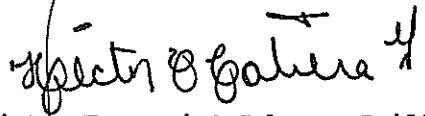
" ID Y ENSEÑAD A TODOS "



Lic. Celso A. Lara Figueroa
Presidente Comité de Tesis



Lic. Alfonso Arriavillaga Cortés
Miembro Comité de Tesis



Lic. Héctor Toussaint Cabrera Gaillard
Miembro Comité de Tesis

A Elisa, Oscar y Amaranta
génesis y resignificación de la existencia

A Alejandro Melgar y la lluvia
convertidos en uno, en el invierno del 82

A Bob Marley -in memoriam-
sin su ritmo y sus canciones
hoy seríamos más pobres, los pobres

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

RECONOCIMIENTOS

De los vacíos y desaciertos del presente trabajo de tesis cúlpese únicamente al estudiante ponente de la misma; no así de los aportes, si es que estas líneas dejan develar algunos; de ser así, seguramente que éstos son el resultado del concurso de muchas personas a quienes quiero agradecer:

A Julieta Hernández, por su apoyo; al Licenciado Celso Lara Figueroa, quien accedió a asesorarme amigable y desinteresadamente; al Lic. Alfonso Arrivillaga que revisó y leyó la versión inicial; al Lic. Héctor Toussaint Cabrera, quien revisó el contenido y corrigió el estilo con desenfado y acuciosidad; a los amigos músicos y cantautores que brindaron su tiempo, testimonios, y facilitaron materiales diversos para la realización de este trabajo; a mi gran familia ampliada, quienes con sencillez y humana ternura alentaron mi esfuerzo y me compartieron sueños para culminar esta etapa de mi vida; y de manera sumamente especial al MSC. Oscar A. López Rivera, quien generosamente guió el rumbo metodológico del mismo en muchas sesiones incansables y me encaminó con entusiasmo, hacia el escalón inicial del rigor y la imaginación, necesarios en la investigación científica.

Algún día venceremos lo funesto
la extravagancia cotidiana
de aguantar y aguantar las tempestades
Y si esta canción mañana
no será ya más
gracias
porque vienen manos nuevas
voces libres la sabrán negar

Quien lo diría...
el que encendió el fuego remoto de la historia
es el mismo que funda sus dogmas
y los tumba !

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

INDICE

	Página
Dedicatoria	
Reconocimientos	
A manera de prólogo	
Introducción	i
CAPITULO PRIMERO	
EL PROBLEMA Y PROCESO METODOLOGICO	
1. El problema	1
2. Justificación	5
3. El proceso metodológico	
3.1 Perspectiva teórica	6
3.2 Características de la investigación	7
3.3 Objetivos de la investigación	10
CAPITULO SEGUNDO	
LA TEORIA	
1. La teoría	11
2. Antropología del arte, la creación artística y la música.	13
2.1 El arte	13
2.2 La estética, sus códigos dentro de la creación artística	13
2.3 El momento estético del Arte	14
2.4 La música	15

3. La canción como parte de la tradición oral	16
3.1 Simbolismo y canción	17
3.2 La canción dentro de la comunicación. Su función poética.	19
3.2.1 La semiología	19
3.2.2 Signos y códigos estéticos	19
3.2.3 Las funciones	20
3.2.3.1 Función Referencial	20
3.2.3.2 Función emotiva	21
3.2.3.3 Función connotativa o conmitativa	21
3.2.3.4 Función poética	23
4. La canción en la cultura y movimientos contraculturales.	24
4.1 Cultura y contracultura	24
4.2 La cultura como conflicto	25
4.3 La cultura popular	26
4.4 El arte popular	27
4.5 Movimientos culturales y contraculturales	27
4.5.1 Modernidad	27
4.5.2 Postmodernidad	28
5. El arte de la canción	31
5.1 Nueva canción, Nueva trova cubana y Canción Alternativa Guatemalteca	32
6. Acercamiento a un concepto de canción alternativa guatemalteca.	35
7. Juglares; Trovadores y Troveros; cantautores.	36
7.1 Juglares	37
7.2 Trovadores y troveros	37
7.3 Cantautores	38

CAPITULO TERCERO

APROXIMACION ANTROPOLOGICA AL CIRCULO EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES (CEC) DENTRO DEL MOVIMIENTO DE CANCION POPULAR GUATEMALTECA

1. El movimiento de la canción popular en la ciudad de Guatemala en los años 1,988-1,991.	40
1.1 Características	41
1.2 Limitaciones	42
1.3 Utilización	43
1.4 Falta de autovaloración de los exponentes de la canción popular.	44

2. El Círculo Experimental de Cantautores.	46
2.1 Surgimiento	46
2.1.1 La idea gestora	46
2.1.2 Convocatoria a otras expresiones propias y dispersas	47
2.1.3 Conformación del CEC.	48
3. Intencionalidades iniciales prevalecientes en la conformación del CEC.	49
4. Factores contextuales para el surgimiento del CEC.	51
4.1 Coyuntura política	51
4.2 Nuevos espacios artísticos	51
4.3 Búsqueda de identidad en la canción propia guatemalteca.	52
5. Integrantes	53
5.1 Extracción socio-cultural de los integrantes del CEC.	53
5.2 Influencias a su vocación artística	56
5.3 Antecedentes artísticos previos al CEC.	57
6. Historias de vida artística	59
6.1- José Chamalé: "...me dijeron que en la revolución, en ese proceso valían los artistas, pero después me dí cuenta que no, que lo que les interesaba era un militar más y eso a mí no me interesaba."	59
6.2- Alejandro Melgar: "La canción es la interacción de dos variables: la realidad cotidiana y nuestro pensamiento mágico, nuestra fantasía; el ingrediente más puntual es el ser humano."	65
6.3- Fernando López: "Me gusta compartir con los demás cuando hay respeto y reciprocidad y no me soporto estancado en nada; soy un inconforme en lo artístico, en todo..."	71
6.4- César Dávila: "Si voy a hacer una canción, la voy a presentar de la realidad, no la voy a disfrazar con cosas que no existen."	74
6.5- Edy García: "La canción es la culminación de un trabajo que has visualizado, es como abstraer ciertas cosas de la realidad, de la misma fantasía y las concretizás en un texto musicalizado."	80
7. Funcionamiento del CEC.	84
7.1 Dinámica funcional	84
7.2 Estructura orgánica	85
7.3 Interrelación gremial	86
7.4 Niveles artísticos	87

7.5	Afinidad de intereses	88
7.6	Formas de presentación	88
7.7	Espacios de proyección	89
7.8	Disolución	91
8.	El CEC. y el aporte para sus integrantes	93
8.1	Expectativas	94
8.2	Limitaciones del CEC. a sus integrantes	94
8.3	Aportes del CEC. a sus integrantes	96
8.4	Valoración del CEC. por sus integrantes	97

CAPITULO CUARTO

EL CEC. Y LA CANCION ALTERNATIVA GUATEMALTECA COMO CONTRACULTURA ARTISTICA.		98
1	La creación de José Chamalé	99
1.1	Abuelo	99
1.2	Tolgóm y Cabracám	99
1.3	Sinfonía Azul	99
2	La creación de Alejandro Melgar	102
2.1	A flor de tierra	103
2.2	Canción donde las musas y la poesía	103
2.3	Fantasia del portal	103
3	La creación de César Dávila	107
3.1	La conquista	107
3.2	Para su saber, para su entender	107
3.3	El reegae de nuestro canto	108
4	La creación de Edy García	111
4.1	Por lo que canto	111
4.2	Por la vida no es suficiente la muerte	111
4.3	Otros apuntes sobre el amor	111
5	La creación de Fernando López	115
5.1	A vos, Rebelde Primavera	116
5.2	Ladrón de Caracoles	116
5.3	Yo no pedí la soledad	116

6	Características de la obra del CEC.	120
7	Diferenciación respecto a otras formas dentro del movimiento de canción popular guatemalteca	122
8	Aportes de la canción compuesta durante el CEC. al movimiento de canción alternativa guatemalteca	122

CAPITULO QUINTO

LA TRASCENDENCIA DEL CEC PARA EL MOVIMIENTO DE CANCION POPULAR GUATEMALTECA

1	Conocimiento de la propuesta	124
2	Aceptación y apoyo de la propuesta	125
3	Trascendencia de la propuesta.	127

CONCLUSIONES

1	Trascendencia del CEC. para el movimiento de cultura popular	137
2	Conocimiento, aceptación y apoyo de la propuesta del CEC. dentro del movimiento de canción popular guatemalteca	138
3	Estímulo de seguidores y/o detractores	138
4	Incidencia del CEC. en el movimiento de canción alternativa guatemalteca	138
5	Aporte al movimiento de canción alternativa	139
6	Características de la obra del CEC. y diferencias respecto a otras formas	139
7	Valoración y significación del CEC. para sus integrantes	140
8	Crecimiento y desarrollo de la creatividad de sus integrantes	140

A MANERA DE EPILOGO	141
PROPUESTA FINAL	143
ANEXOS	145
BIBLIOGRAFIA	i-iv

El presente estudio aborda una temática poco estudiada hasta nuestros días por la Antropología cultural y la musicología en el país: las formas artísticas dentro de las sociedades abiertas y complejas. Dentro de las formas artísticas que se suceden dentro de dichas sociedades, se encuentra la canción como medio de comunicación de significaciones y símbolos colectivos; como elemento gratificante para la espiritualidad individual y colectiva; y como elemento de acompañamiento espiritual de gestas diversas.

En este último aspecto se inserta más concretamente nuestro estudio; las formas de acondicionamiento y relación de la canción dentro de las contraculturas de la insurrección y la praxis política y confrontativa, alternativas al poder instaurado en el país.

Una de las manifestaciones pertenecientes a la cultura popular es el Círculo Experimental de Cantautores, surgido en la década de los 80 con una propuesta inédita dentro de la canción popular.

El estudio de esta experiencia nueva dentro de los ámbitos de la cultura popular guatemalteca, sugiere algunas interrogantes que para el presente caso, se convierten en las problemáticas centrales de investigación. Así, incursiona en la discusión respecto a i) la trascendencia que tuvo el CEC. dentro del movimiento de arte popular en nuestro país, y ii) la incidencia del mismo dentro de la canción alternativa guatemalteca, como contracultura artística.

ASPECTOS TECNICOS DE LA INVESTIGACION

Este estudio fue abordado mediante la perspectiva analítica cualitativa, basada en la observación participativa, y buscó indagar respecto a: **la trascendencia que tuvo el CEC. para el Arte popular guatemalteco**, a partir de las siguientes preguntas:

- ¿logró que su propuesta fuera conocida, apreciada y apoyada?
- ¿estimuló seguidores y/o detractores?

El otro eje de problematización se delimitó como: **la incidencia del CEC. dentro de la canción alternativa guatemalteca**. Para su caracterización se delinearon las siguientes preguntas:

- ¿qué aportó al movimiento de la canción alternativa?
- ¿qué características tuvo la obra realizada por los integrantes del CEC.?
- ¿qué significó el CEC. para sus integrantes?
- ¿fue un espacio que potencializó el crecimiento y desarrollo de la creatividad de todos sus integrantes?

CEC: círculo experimental de cantautores

En correspondencia con las preguntas anteriores se delimitaron los siguientes objetivos:

GENERALES

- A. Contribuir a la comprensión de las formas artísticas culturales urbanas como elementos de conformación de la antropología cultural guatemalteca.
- B. Establecer la trascendencia del CEC., para el movimiento de la canción popular y los factores que la determinaron.
- C. Determinar la incidencia del CEC., para el desarrollo de la Canción Alternativa guatemalteca.

ESPECIFICOS

- A. Establecer en qué medida fue conocida la propuesta poético-musical del CEC., dentro del movimiento de la canción popular guatemalteca y los factores que contribuyeron a la misma.
- B. Determinar el nivel de aceptación y apoyo obtenido por la propuesta del CEC., dentro del movimiento de la canción popular.
- C. Determinar si el CEC., contribuyó con su propuesta a la conformación del movimiento de la canción alternativa guatemalteca y de qué manera.
- D. Identificar las diferencias entre el que hacer artístico de los miembros del CEC. y otras experiencias dentro del movimiento de la canción popular en la ciudad de Guatemala, en los años 1,988 a 1,990.
- E. Conocer el significado y/o representación que tuvo la experiencia del CEC. para cada uno de sus integrantes.
- F. Establecer las limitaciones y potencialidades generadas por la dinámica del CEC para cada uno de sus integrantes.

HALLAZGOS DE LA DISCUSION

En correspondencia con la estrategia metodológica y delimitación temática anterior, en el primer capítulo realizamos una discusión del contexto político y social dentro del cual se gestaría el movimiento contracultural político, el cual conforme a sus necesidades de convocatoria, fue nutriéndose de diversas manifestaciones simbólicas y artísticas guatemaltecas, dentro de las cuales se encuentra la canción.

En el segundo capítulo discutimos aquellas teorías antropológicas que iluminarían nuestro tema de investigación. Resaltan en este capítulo las dimensiones referidas a la antropología de la música o musicología, de las cuales retomamos la caracterización clasificatoria del arte, dentro del cual se encuentra la canción, entendida como arte literaria. Esto nos llevaría a indagar respecto a la tradición

oral guatemalteca y los signos y funciones de la comunicación social.

La semiología aportaría la caracterización de los códigos estéticos inherentes a las funciones poéticas contenidas en la canción, para finalmente retomar aquellos elementos del simbolismo que aportan y abren nuevos espacios de la realidad mediante la imaginación creativa, que busca trascender el desamparo y el caos imperante en este momento en el mundo.

El elemento teórico que enmarcaría con más amplitud nuestro tema, es el referido a las formas de discusión postmodernista de la cultura, los retos que tiene la canción dentro de esa globalización uniformizante del sentir y del pensar, a través de su impronta tecnológica, que amenaza con desdibujar para siempre nuestra identidad artístico-musical, si no se logra trascender hacia otras formas que retomen los elementos tecnológicos para seguir blandiendo nuestra identidad y pertenencia social, hacia otras formas de encuentro y respeto con otras identidades universales.

En los capítulos 3 y 4, se describe y sistematiza desde una perspectiva antropológica, el fenómeno del CEC. a través de su carácter gremial organizativo y como generador de una propuesta inédita y diferente a la canción popular estigmatizada y manida dentro de los circuitos contraculturales políticos.

Se analizan además, las formas creativas adscritas al CEC y se caracteriza socioculturalmente a los integrantes del mismo, sumando a dicha caracterización las historias de vida artística de cada cual, para sustentar de mejor manera los hallazgos interpretativos nuestros.

Se hace una descripción acerca del surgimiento, funcionamiento, proyección y disolución del CEC; la manera en que vieron realizadas sus expectativas dentro de aquel; las limitaciones y potencialidades encontradas en dicha experiencia y la valoración final de su experiencia dentro de dicha instancia.

En el capítulo 5, cruzamos los juicios valorativos de otros informantes pertenecientes a la movimiento de arte popular, con los de los miembros del CEC. respecto a la trascendencia de este intento para el movimiento de canción popular, además de su incidencia para la conformación de la canción alternativa guatemalteca. Esta se daría en dos sentidos: i) como *punto de partida para una canción inédita en públicos más amplios al universitario*, trascendencia que tendría como factores determinantes, la necesidad de saltar los espacios y públicos de la canción popular, que hasta entonces estuvieron adscritos a festivales y públicos universitarios, desde donde se generaba una red de intercomunicación y atavismo ideológico, con los movimientos contraculturales políticos y sociales del momento; ii) como *precursora de la canción alternativa guatemalteca*, expresión experimental que tendría que abrirse paso dentro de toda una tradición de desvalorización, manipulación y utilización a la cual estaba adscrita la canción popular anterior.

De este modo es posible entender al CEC. como una contracultura artística, adscrita a la lucha política revolucionaria pero reivindicando su independencia orgánica. Al mismo tiempo y no necesariamente en la misma dirección, dentro del CEC., se empezaría a gestar en algunos de sus miembros, la necesidad de apuntalar una expresión propia sin adscripción a los cánones mercantiles del arte, ni a las jerarquizaciones políticas de la izquierda.

Es a partir de allí que comienza a perfilarse en el país una búsqueda legítima de canción que pugna por ocupar su lugar insoslayable en nuestra humanidad guatemalteca, interactuante con lo político, social, económico, sentimental y con nuestro imaginario todo, recuperado de la sencilla pero profunda sabiduría popular y los altos sueños de seres creativos que no se conformarán con tener los pies en tierra.

Finalmente diremos que los hallazgos que el lector compartirá a continuación, en ninguna forma pretenden ser la verdad absoluta; antes bien, y sobre todo, prefieren correr el riesgo de ser renovados a partir de la confrontación que se genere, a fin de profundizar en el estudio de las formas culturales urbanas que apenas empiezan a tomar sitio dentro del estudio antropológico sociocultural en Guatemala.

EL PROBLEMA Y PROCESO METODOLOGICO

1. EL PROBLEMA

La Revolución de octubre de 1,944 intentó democratizar la labor cultural y propiciar instancias para la difusión y apoyo de la actividad artística en nuestro país. Entre éstas se destacan las siguientes: "La Autonomía de la Universidad de San Carlos; la fundación de la Facultad de Humanidades, el Instituto de Antropología e Historia, el Instituto Indigenista, la Dirección General de Bellas Artes, la Orquesta Sinfónica, el Coro Guatemala, la Escuela de Teatro y Danza, el Ballet Guatemala y la Editorial del Ministerio de Educación; la creación del Certamen Permanente de Ciencia, Artes y Letras, de asociaciones de artistas y escritores como el Grupo Saker-ti, la Asociación de Profesores y Estudiantes de Bellas Artes (APEBA), la Casa de la Cultura Guatemalteca, la Sociedad Pro-Arte Musical, la renovación de la Asociación filarmónica, grupos de teatro y las más diversas agrupaciones artísticas; publicaciones auspiciadas por el Estado como Revista de Guatemala, Revista del Maestro, Revista de la Universidad, Revistas Saker-ti y otras más, con o sin apoyo estatal..."¹

Algunas de dichas instituciones, aunque sin mayores bríos en la actualidad, sobreviven en nuestro país como testimonio del florecimiento que se dio para la cultura y las artes en la década revolucionaria, junto a una serie de reformas a nivel social, político y económico intentando impulsar la modernización de nuestro país.

Esta situación, sin embargo, fue trastocada radicalmente con la intervención norteamericana en 1,954, cerrándose así la única oportunidad que ha tenido el país en el presente siglo, para trascender el atraso y la miseria aguda y permanente.

Plantada la intervención, se genera una práctica de injusticia que desuella cotidianamente la vida de la mayoría, a través de las formas de dominación y represión ampliamente conocidas en nuestra historia reciente. A partir de entonces hasta 1,983, se suceden en el país dictaduras militares proclives a los intereses norteamericanos, se consolidan los estamentos de poder político y económico que ahogaron las luces encendidas por el intento democrático cuyo flagelo alcanza nuestros días.

Esta situación de injusticia incuba en sí misma los gérmenes del descontento. En el seno del ejército se gesta el primer movimiento guerrillero con jóvenes oficiales que habían sido formados en el tiempo de la Revolución de Octubre. Se internan en la selva guatemalteca del oriente del país para formar los primeros núcleos insurgentes, bajo la bandera del movimiento revolucionario 13 de noviembre.

Surge así en 1,962 el más antiguo conflicto armado de latinoamérica que aún persiste en Guatemala como respuesta a la agudización de la situación política y desigualdad social desencadenada por una serie de factores sociopolíticos, entre ellos la intervención de 1,954. Por treinta y cuatro años se suceden

¹. Alvarado, Huberto. "Preocupaciones". Ensayos. Ediciones Vanguardia; Guatemala, 1,967. pp. 108-109.

violentas confrontaciones político-militares cuya cauda incluye altos costos humanos, psíquicos, sociales y materiales. De ahí que Guatemala es considerada actualmente como uno de los países donde la práctica de violación a los Derechos Humanos ha sido más cruel y recurrente.

Paralelamente, con altibajos, se desarrolla el movimiento popular, que reúne a diversas organizaciones sindicales, estudiantiles, obreras, campesinas y de pobladores entre otras. Este cumple el rol de organización y movilización en las ciudades y el campo buscando ser la voz que reivindique las demandas de la población que resiste la pobreza y la represión.

Ese transitar largo e incierto de organizaciones populares que soportan períodos represivos sucesivos, se ve alimentado por un acompañamiento espiritual que ayuda a convocar y sustentar las actividades, manifestaciones y gestas diversas.

Dicho acompañamiento espiritual viene dado por las aspiraciones de la lucha y conforma a su vez un universo simbólico, traducido y retomado artísticamente a través de diversas manifestaciones estéticas.

Estas manifestaciones culturales, con grados disímiles de organización y estructura, van dando lugar a un movimiento cultural particular expresado en diferentes manifestaciones artísticas: pintura, plástica, literatura, música.

Gran parte de estas inquietudes artísticas fueron heredadas e influidas por organizaciones artísticas surgidas dentro de la década revolucionaria. Tal es el caso del grupo "Saker,ti" -vocablo cackchikel que significa "Amanecer"-, que nucleó desde 1,947 a la generación artística y literaria que se formó con el proceso revolucionario de 1,944. Este grupo promulgó un arte basado en el "nuevo Realismo" como método de creación de un arte nacional, democrático y realista, tomando como influencia aportes de diversos teóricos del realismo socialista, tanto soviéticos como franceses (Roger Garaudy) y argentinos (Héctor P. Agosty) y la influencia determinante del pensamiento de Mao Tse Tung.²

Respecto a la influencia del proceso revolucionario del 44 en diversos artistas nos dice Huberto Alvarado:

"A la tendencia nacional, la Revolución de Octubre suma una tendencia social que significa atención a algunos problemas sociales del país, preocupación por el destino del pueblo guatemalteco. En la novela, los ejemplos más relevantes son los de Miguel Angel Asturias y Mario Monteforte Toledo; en teatro: Manuel Galich; en poesía: Otto Raúl González, Enrique Juárez Toledo, Raúl Leiva, Abelardo Rodas, Melvin René Barahona, Werner Ovalle López, Miguel Angel Vásquez, Oscar Arturo Palencia, Edmundo Zea Ruano; en cuento: Augusto Monterroso, José María López y Carlos Figueroa; en música, Jorge Alvaro Sarmientos; en pintura y escultura: Juan Antonio Franco, Arturo Martínez, Dagoberto Vásquez, Roberto Ossaye, Guillermo Grajeda Mena, Jacobo Rodríguez Padilla, Rodolfo Galleotti Torres, José López Maldonado; en ensayo: Luis Cardoza y Aragón."³

Aún cuando la intervención norteamericana truncó la Revolución de Octubre, esta última trascendió como hecho histórico y las luces encendidas en lo artístico se proyectaron en una nueva generación de artistas revolucionarios, tales como Otto René Castillo, Roberto Obregón Morales, Arqueles Morales, Wilfredo Valenzuela, algunos de ellos muertos dentro del fragor de la guerra iniciada en 1,962 en nuestro

². Idem. p.176.

³. Idem. p.126.

país.

Luego del grupo Saker,ti, en la década de los sesenta se formaron otros grupos literarios, tal es el caso del grupo "nuevo signo" conformado por Roberto Obregón Morales, Francisco Morales Santos, Luis Alfredo Arango, entre otros. Otros intentos organizativos y de creación artística post-revolucionaria fueron el espacio artístico denominado "La Galera" que reunía en proporción mayor a creadores de la plástica y la literatura. Este espacio fue conformado en la década de los setenta; y el "Frente Cultural Oton René Castillo" ya al final de esta década, sin prosperar debido a la cruenta represión y las posiciones políticas radicalizadas paulatinamente en dichos espacios.

Desde los esfuerzos iniciados en 1944 con la Revolución de Octubre y los espacios artísticos post-revolucionarios, se fue conformando un universo simbólico de la lucha, dentro del cual, tarde o temprano tomaría su lugar la canción, como elemento de soporte, acompañamiento y cohesión espiritual. Así, al calor de la lucha social se incorporan símbolos, grafitis, slogans, consignas y por supuesto: canciones.

¿Qué canciones soportan y acompañan este caminar? Justamente, en ese período de luchas populares y revolucionarias guatemaltecas, se desarrollan y despuntan en otros espacios latinoamericanos, movimientos que ganan espacios en la difusión de canciones surgidas en coyunturas políticas especiales; tal es el caso de Chile, Cuba y Nicaragua.

Estos movimientos alcanzan un nivel sobresaliente en Latinoamérica, gracias a los procesos democráticos y revolucionarios que les preceden y/o impulsan; en el caso de Chile, el período democrático del doctor Salvador Allende; en Cuba, la Revolución de 1959 y la década revolucionaria sandinista en Nicaragua.

Es innegable que aquellos procesos brindaron un espacio más claro y desahogado a los creadores, cantores y artistas diversos que tenían cosas nuevas que expresar respecto a su realidad a través de las canciones.

Con la creciente y semiclandestina avalancha de canciones chilenas, argentinas, cubanas, nicaraguenses, etc., sumadas a la necesidad de cantar para convocar a la conciencia y participación de la población guatemalteca, se incorporan a la lucha del movimiento popular y se hacen propias las canciones de muchos grupos; algunos de ellos: Quinteto Tiempo, Quilapayún, Aparcoa, Inti Illimani, Ahora, Guaraguao; cantores solistas como: Victor Jara, Alfredo Zitarroza, Daniel Viglietti, Alí Primera, Violeta Parra, Isabel y Angel Parra, Patricio Manns, Mercedes Sosa, Chabuca Granda, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy entre otros.

En nuestro país se forman grupos musicales y surgen cantores que optan por que la canción aporte su voz a la causa popular, cantando temas de otras latitudes en la mayoría de los casos. Situación comprensible debido a las similitudes existentes en la historia de los países latinoamericanos que se refleja e identifica en los contenidos de las canciones.

En ese momento se adjudicaba solamente una dimensión de funcionalidad al canto respecto a la lucha popular y revolucionaria; se seguía la orientación: cantar, donde fuera y con lo que fuera, para agitar y sumar fuerzas y miembros potenciales para la militancia revolucionaria.

Se dio una adscripción ciega hacia el proyecto revolucionario, aportando la vocación del canto; los rígidos esquemas y orientaciones de la lucha popular, no permitieron en ese momento entender la canción como una propuesta necesaria pero autónoma; con posición política, pero sobre todo, con un buen sustento estético y elaboración artística y no como un vehículo más de la consigna y el panfleto.

Los artistas y cantores jugarían un papel especial en esto. A la usanza de los mítines en los poblados tomados por grupos guerrilleros, los grupos teatrales, musicales y cantores agitaban abiertamente en festivales y jornadas "político-culturales" como preámbulo a la participación de los dirigentes de organizaciones políticas, estudiantiles, sindicales, que subían al escenario con una sola idea: agitar para acelerar la revolución.

El tema de hacer arte con más elaboración y sustancia estética en ese momento, sonaba a la más reaccionaria herejía que pudiera permitirse; debilidad e indisciplina que debía ser pagada por los más irreverentes, incluso, con la vida.⁴

A pesar de la rigidez en la utilización y estigmatización de las expresiones artísticas, el tiempo y los acontecimientos fueron dando paso a que aflorara la necesidad de hacer de la canción un medio de expresión de ideas y sentimientos, independiente de intereses sectarios y de *cualquier* utilización con fines políticos.

Paulatinamente entraron en contradicción las formas idealizadas de hacer la canción, por parte de los creadores, versus organizaciones, instancias e intersticios políticos acostumbrados a ver en los artistas, sola e indiscutiblemente un soporte de convocatoria y agitación en las diversas actividades político-culturales.

Se fueron abriendo espacios con el esfuerzo de cantores que visualizaban la necesidad de un desprendimiento de los esquemas rígidos, que obstaculizaban el desarrollo de una propuesta creadora que recreara el contexto pero sin un seguidismo consignero o panfletario. Algunos creadores de la canción empiezan a cuestionar su papel, bastante desestimado en el medio y convergen inevitablemente en la necesidad de reformular su trabajo en contenido y forma e independiente de utilidades políticas.

Se emprende así, de manera intuitiva en Guatemala, el recorrido incierto y azaroso de un intento de canción diferente a la **comercial** y a la **ya conocida y utilizada** por el medio revolucionario y de izquierda en Guatemala. Esfuerzo que dio pie, entre otros factores, al movimiento conocido como "Círculo Experimental de Cantautores".

El CEC es un hecho cultural y como tal susceptible de estudiarse en el marco de la Antropología cultural. Hasta el momento, este hecho no ha sido estudiado y por tanto no se ha podido dimensionar las implicaciones que trajo para el arte y la cultura popular guatemalteca. Para avanzar en su sistematización como hecho cultural contemporáneo, se constituye en problema de investigación, conocer: 1) ¿qué trascendencia ha tenido el CEC dentro del movimiento cultural popular, y cuáles fueron los factores que la determinaron?, 2) ¿cómo incidió el CEC en el desarrollo del movimiento de la canción alternativa guatemalteca?.

Las anteriores interrogantes generales remiten a su vez, la necesidad de resolver previamente, entre otras, problemáticas como las siguientes:

1.1 ¿logró que su propuesta fuera conocida, apreciada y apoyada?

1.2 ¿estimuló seguidores y/o detractores?

⁴. Pareciera que en este torbellino se inscribió la suerte del poeta salvadoreño Roque Dalton, fusilado por sus mismos compañeros del Ejército Revolucionario del Pueblo, por su sentido crítico respecto a las formas estalinianas de encausar la lucha revolucionaria. "Dalton sería asesinado por sus propios camaradas del Ejército Revolucionario del Pueblo, en San Salvador, debido a su posición crítica contra ese grupo guerrillero" (Shetemul Haroldo et. al; en "Un cerebro de izquierdas". Revista Crónica, año IX, No. 415; Guatemala, 23 al 29 de febrero de 1996; p. 17.) Refiero lo anterior, como un hecho ilustrativo del modo en que era visto, y aún es entendido el hecho cultural por algunos sectores de la izquierda centroamericana. Aun cuando el caso no pertenece a nuestro país es indudablemente iluminador.

- 2.1 ¿qué aportó al movimiento de la canción alternativa?
- 2.2 ¿qué características tuvo la obra realizada por los integrantes del CEC.?
- 2.3 ¿qué significó el CEC. para sus integrantes?
- 2.4 ¿fue un espacio que potencializó el crecimiento y desarrollo de la creatividad de todos sus integrantes?

Encontrar respuesta a esta problemática es la finalidad de la presente investigación, que intenta además, reconstruir el proceso organizativo en el que se vieron inmersos varios cantautores contemporáneos de Guatemala.

2 JUSTIFICACION

El CEC., denota un esfuerzo organizativo que presupone elementos comunes, formas de entender la tendencia de la canción y las expresiones artísticas en su momento, aspiraciones y reivindicaciones para sus integrantes. Estos elementos tienen como sustrato la particular experiencia acumulada en su quehacer artístico, misma que pudo estimular la necesidad de emprender la gestación de una propuesta artístico-cultural. Lo anterior, remite a considerar que tales aspiraciones, formas de entender y representarse la realidad a través del arte que elaboran, está plagada de elementos estéticos y simbólicos; como tales, son objeto de estudio de la Antropología cultural, particularmente de la Antropología de la música o musicología.

Este esfuerzo organizativo en el que indudablemente mediaron manifestaciones simbólicas plasmadas en piezas poético-musicales, puede ser reconstruido desde la teoría antropológica, dado que es un hecho contemporáneo, inscrito en nuestra historia inmediata, y cuyos principales protagonistas pueden dar testimonio de primera mano de sus experiencias.

Existe la tendencia común de considerar que los objetos de estudio antropológico deben dirigirse únicamente a las sociedades tradicionales, sus formas de convivencia, interrelación y cambio social. En el aspecto musical, esta tendencia se dirige al estudio de las formas folclóricas tradicionales, populares y clásicas. Sin embargo, las sociedades complejas en su interacción, generan expresiones culturales "urbanas" alimentadas por la movilidad social creciente desde el área rural, fenómeno común a la mayoría de países latinoamericanos. Estas expresiones culturales, generadas en sociedades industrializadas o complejas, pueden ser abordadas por la ciencia antropológica, toda vez que conforman un universo de interrelaciones y simbolismo e hibridación de elementos culturales, que, en nuestro caso de estudio particular, van desde lo folclórico nacional, -trajes típicos, música de marimba-, pasando por la influencia caribe en la música salsa, reegae, hasta llegar al rock como síntesis actual de lo occidental-urbano.

Al abordar las formas artístico-culturales urbanas de nuestro país, se estará contribuyendo a enriquecer la comprensión de la conformación del pensamiento antropológico guatemalteco, ya que hasta el momento no se cuenta con materiales de referencia analítica respecto de la canción guatemalteca contemporánea, como tampoco de los movimientos artísticos subalternos de la historia reciente en nuestro país.

Hasta el presente existen solamente estudios referidos a la música clásica guatemalteca, y los que han apuntado de alguna manera al tema de la canción, han resaltado el aspecto primitivista y folclórico, elementos que tradicionalmente han sido aceptados de manera estereotipada como manifestaciones de la identidad guatemalteca. Si bien, esos elementos pueden ser referentes histórico tradicionales de la identidad cultural del guatemalteco, también es importante considerar que la identidad se construye y se

recrea de manera permanente en la dinámica social. La producción artístico musical contemporánea, también puede ser portadora de elementos culturales que ayudan a reafirmar identidades, a través de propuestas que corren el riesgo de quedar olvidadas sino se indaga sobre ellas con rigor teórico-metodológico.

Por tanto, resulta importante sumar aportes teórico-conceptuales que coadyuven a solventar la insuficiencia investigativa de esta temática, inédita en la antropología guatemalteca, de tal manera que podamos acercarnos cada vez más a sustentar una identidad lírico-musical propia, a través del estudio de nuestras improntas históricas y culturales, dentro de las cuales, la música y la canción han jugado un papel por todos reconocido e insoslayable.

3 PROCESO METODOLOGICO

3.1 PERSPECTIVA TEORICA

La presente investigación se sustenta en los postulados teóricos de Luis Brito García,⁵ respecto a la cultura como conflicto, específicamente en la generación de subculturas y contraculturas insertas en el proceso de revolución cultural. Esta nos ha permitido entender cómo en Latinoamérica se van generando a partir de 1,970 una serie de contraculturas artísticas que se acuñaron en el discurso de lo "nuevo" como un replanteamiento a la desvalorización humana generada por la pontificación de los postulados renacentistas, racionales y positivistas. Así, hemos podido indagar cómo se inscribe el CEC. dentro de esta corriente contracultural postmoderna con las características y lineamientos específicos en la impronta socio-política e histórica reciente en nuestro país.

Ha sido importante también el aporte de los postulados teóricos neo-marxistas,⁶ de los cuales hemos tomado la concepción de postmodernidad como un replanteamiento en las artes y la cultura que busca deconstruir los postulados racionalistas y clásicos de las artes, para humanizarlas en su diversidad cambiante, a través de la simbiosis entre las escuelas clásicas y populares en las expresiones artísticas. Esta perspectiva nos brinda herramientas teórico-metodológicas para entender la naturaleza del movimiento artístico en nuestro país, específicamente de la canción popular.

Asímismo, ha sido fundamental el pensamiento filosófico de Serrano Caldera,⁷ quien evidencia el doble rostro de la postmodernidad, que por un lado amenaza nuestra identidad con su avalancha tecnológica sin precedentes, y por el otro, nos obliga a incorporar críticamente todos aquellos elementos que nos faciliten insertarnos en esta nueva corriente mundial y hacer uso de los mismos para proyectarnos y no dejar desdibujar nuestra identidad. Así entendemos que las expresiones populares deberán trascender el letargo purista y populista para hacer frente al reto de la tecnología y hacerse escuchar universalmente.

⁵. Brito García, Luis. "El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad". Editorial Nueva Sociedad, Venezuela, 1991.

⁶. Zevallos Aguilar, Juan. "La Posmodernidad en América Latina. Entrevista con John Beverley" En Revista: Modernidad y Posmodernidad: Textos para un debate. Dirección General de Extensión Universitaria; Cuadernos de Extensión No.1, Universidad de San Carlos de Guatemala, Junio 1,994.

⁷ Serrano Caldera, Alejandro. "El doble rostro de la Postmodernidad". Programa de solidaridad del Consejo Universitario Centroamericano (CSUCA), Costa Rica, 1,994.

En la presente investigación se tuvo en cuenta como **categoría analítica** recurrente, el concepto de **canción alternativa guatemalteca** mediante el cual intentamos caracterizar al género de canción en construcción, que busca identificar nuestra expresión e identidad lírico-musical guatemalteca.

3.2 CARACTERISTICAS DE LA INVESTIGACION

El carácter general de la investigación es cualitativo, para lo cual hemos seguido los postulados fundamentales de Ruiz Olabuenaga,⁸ los cuales son:

- Énfasis de estudiar los fenómenos sociales en el entorno natural en el que ocurren.
- Preeminencia de los aspectos subjetivos de la conducta humana sobre las características objetivas.
- Exploración del significado del autor.
- Predilección por la observación y la entrevista abierta (enfocada, en profundidad...) como herramientas de exploración.
- Uso del lenguaje verbal y simbólico más bien que el de los signos numéricos.

La presente investigación contó con tres unidades de análisis, siendo éstas :

i. MOVIMIENTO DE CANCION POPULAR GUATEMALTECA

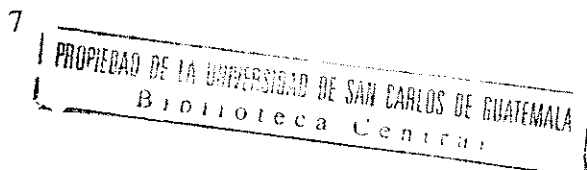
Incluye a los grupos y cantores activos en la capital guatemalteca durante los años 1,985-1,991, pertenecientes al movimiento de canción popular. Cabe mencionar a la Estudiantina de la USAC; grupo Canto General; Grupo Nuevo Amanecer; Grupo Utiú Andino; grupo Calicanto; grupo Kopante; grupo Guayacán; y cantores solistas como Rony Hernández, Fito Mendía, María López, Violeta Blanco, entre otros.

i.i TECNICA

Para esta unidad de análisis, se elaboró una guía de entrevista, (cfr. anexo), aplicada a algunos de los grupos y solistas mencionados, buscando indagar respecto a:

- * la medida en que fue conocida la propuesta poético-musical del CEC. en el movimiento de la canción popular guatemalteca y los factores que contribuyeron a la misma
- ** el nivel de aceptación y apoyo obtenido por la propuesta del CEC., dentro del movimiento de la canción popular.

⁸. Ruiz Olabuenaga, José I. e Ispizua, María Antonia. "La deses, lificac, ion de la vida cotidiana". Métodos de investigación Cualitativa. Publicaciones de la Universidad de Deusto Bilbao, 1,989.



*** las características de la obra poético-musical y su aporte a la canción guatemalteca.

ii. CANTAUTORES MIEMBROS DEL CEC.

Esta unidad de análisis corresponde a los cinco miembros que integraron en su etapa final el CEC; siendo ellos : Alejandro Melgar, José Chamalé, César Dávila, Eddy García y Fernando López.

ii.i TECNICA

Guía de entrevista dirigida (cfr. anexo) aplicada a cada uno de los cantautores mencionados, buscando indagar respecto a:

* la diferencia entre el quehacer de los miembros del CEC. respecto a otras expresiones dentro del movimiento de la canción popular guatemalteca.

** el significado y/o representación de la experiencia del CEC, para cada uno de sus integrantes.

*** las potencialidades y limitaciones generadas por la dinámica del CEC. para cada uno de sus integrantes.

iii. CANCIONES ESCRITAS DENTRO DEL CEC.

Referida a las canciones escritas por el CEC. durante su período de funcionamiento.

iii.i TECNICA

Análisis de letras de las canciones pertenecientes a cada uno de los cantautores, buscando:

* caracterizar la obra del CEC, y su aporte a la canción guatemalteca.

** caracterizar las particularidades creativas de cada uno de sus miembros.

Para la primera unidad de análisis se tuvieron las siguientes categorías específicas de análisis:

- a) Grado de conocimiento de la propuesta del CEC
- b) Aceptación de la propuesta del CEC
- c) Incidencia para el desarrollo de la canción alternativa

Mediante éstas, fue posible entender cómo repercutió y se reflejó el CEC. dentro del movimiento de arte popular guatemalteco, específicamente el movimiento de canción, sus alcances y trascendencias. Se elaboraron cédulas y matrices de información para facilitar la clasificación y tabulación de la misma. (cfr. anexo)

En la segunda unidad de análisis, se elaboró una caracterización socio-cultural de los integrantes, para lo cual se establecieron las siguientes categorías analíticas específicas:

- a) Extracción social
- b) Influencias de su vocación artística
- c) Antecedentes artísticos previos al CEC.
- d) Percepción y definición como cantautor

Con esta información fue posible realizar cuadros interpretativos para caracterizar su extracción social. Para ello se definieron los siguientes aspectos:

- a) Ocupación de los padres
- b) Economía familiar
- c) Ambiente familiar
- d) Hábitos psicosociales
- e) Experiencias organizativas

Además de los elementos anteriores, se incorporaron las historias de vida artística de cada cantautor del CEC, a fin de dar un mejor testimonio de su experiencia personal artística.

Para la sistematización antropológica del CEC, se definieron los siguientes aspectos:

- a) surgimiento
- b) funcionamiento
- c) disolución
- d) espacios de proyección
- e) apoyos
- f) críticas
- g) valoración personal por cada integrante
- h) expectativas de cada integrante
- i) limitaciones del CEC, a cada integrante
- j) aportes del CEC, a cada integrante
- k) caracterización de la obra del CEC, por cada integrante
- l) trascendencia de la obra según cada integrante
- m) relación del CEC, con la izquierda según cada integrante

Se realizaron cédulas y matrices de información para confrontar los juicios valorativos de los integrantes del CEC, y de los informantes del movimiento de canción popular. En total se realizaron ocho entrevistas a profundidad, aproximadamente 18 horas de trabajo de campo, de las cuales se encuentra el registro grabado.

Para la obtención de los testimonios del ponente de esta tesis, se realizó la misma entrevista, que incluyó la historia de vida, cuya información fue tratada de la misma manera que los integrantes restantes del CEC.

Para la caracterización de la obra del CEC, se analizaron tres canciones de cada integrante, para luego establecer cinco tipologías, con los siguientes criterios:

- a) actitud lírica de la canción
- b) identidad artística
- c) disposición y estructura musical

Las técnicas y procedimientos se aplicaron de manera flexible y adaptadas en todo momento a las necesidades y objetivos de la presente investigación. Se realizaron matrices de vaciado de la información, cuadros de interpretación, y algunos aspectos medibles fueron tratados mediante ponderaciones absolutas y relativas.

3.3 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION

GENERALES

- A. Contribuir a la comprensión de las formas artísticas culturales urbanas como elementos de conformación de la antropología cultural guatemalteca.
- B. Establecer la trascendencia del CEC., para el movimiento de la canción popular y los factores que la determinaron.
- C. Determinar la incidencia del CEC., para el desarrollo de la Canción Alternativa guatemalteca.

ESPECIFICOS

- A. Establecer en qué medida fue conocida la propuesta poético-musical del CEC., dentro del movimiento de la canción popular guatemalteca y los factores que contribuyeron a la misma.
- B. Determinar el nivel de aceptación y apoyo obtenido por la propuesta del CEC., dentro del movimiento de la canción popular.
- C. Determinar si el CEC., contribuyó con su propuesta a la conformación del movimiento de la canción alternativa guatemalteca y de qué manera.
- D. Identificar las diferencias entre el que hacer artístico de los miembros del CEC. y otras experiencias dentro del movimiento de la canción popular en la ciudad de Guatemala, en los años 1,988 a 1,990.
- E. Conocer el significado y/o representación que tuvo la experiencia del CEC. para cada uno de sus integrantes.
- F. Establecer las limitaciones y potencialidades generadas por la dinámica del CEC para cada uno de sus integrantes.

1. LA TEORIA

El surgimiento del género artístico de la canción alternativa guatemalteca es relativamente reciente. El estudio y discusión del tema apenas comienza a delinear sus contornos teóricos y por lo tanto se hace palpable la carencia de aportes conceptuales.

Hasta el presente dos trabajos de tesis inician la discusión en este campo. El primero es la tesis de Enmy Jannete Morán Aguilar.⁹

Posee el mérito de ser el primer trabajo académico en donde el tema de la Canción Alternativa es objeto de análisis. Su acercamiento a la investigación de este tema se enmarca dentro de la historia oral guatemalteca y por lo tanto reconstruye los antecedentes históricos que ha tenido la canción vinculada a las luchas sociales en el país.

De esta manera, destaca la dimensión política de la canción dentro del movimiento social guatemalteco.

El otro trabajo, es la tesis "Función social del canto nuevo guatemalteco en la década del 80-90, El caso de José Chamalé" de Fernando Siú García.¹⁰

Este, desde el punto de vista metodológico, es un importante y prolijo trabajo de recopilación de conceptos a cerca de movimientos de canción a nivel latinoamericano; hace una descripción aproximativa de los grupos más representativos de cada país; recopila información acerca de los festivales y certámenes realizados en nuestro país dentro del movimiento de canción alternativa y realiza una somera caracterización biográfica de algunos de sus integrantes, centrando su análisis en el caso específico del cantor José Chamalé.

Se interesa por encontrar elementos que apuntalen su hipótesis sobre la función social de esta canción; y finalmente la exalta, al decir que "...logra despertar la reflexión y sensibilización del pueblo."

Estos intentos por tanto, han avanzado en recuperar el rol que este género ha desempeñado en el contexto de las luchas sociales.

Se le ha analizado como un medio utilizado por los movimientos sociales para convocar a los sectores populares a sumarse a sus planteamientos.¹¹ Enmy Morán resalta su "capacidad de influir en los

⁹. Morán A. Enmy J. "La utilización de la música popular en los movimientos sociales de la ciudad de Guatemala", Escuela de Historia USAC. Guatemala, noviembre de 1,991. Trabajo de tesis, previo a optar al título de Licenciada en Historia.

¹⁰. Siú García, Fernando. "Función social del canto nuevo guatemalteco en la década del 80-90. El caso de José Chamalé": Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades, USAC. Guatemala, 1,994. Trabajo de tesis previo a optar al título de Licenciado en Arte.

¹¹. "Se dan este tipo de canciones populares (parodias), a principios de los sesentas, dentro del período de gobierno de Miguel Ydígoras Fuentes y la fundación del movimiento guerrillero guatemalteco (13 de noviembre) adaptándose la música de algunas canciones infantiles como la RANA y el MATATERO ... 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 ... 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*

hombres, transmitiendo ideas y como instrumento en la lucha ideológica..." y más específicamente "...en el caso del nuevo canto esta característica es la que más se debe tomar en cuenta, si queremos utilizarlo como formador, agitador de conciencias sociales..."¹².

En el mismo sentido, el otro trabajo de tesis destaca que "...sí cumple el canto nuevo una función social, y es la de coadyuvar a concientizar y llamar a reflexión sobre problemáticas sociales diversas..."¹³.

Encontramos similitud en ambos enfoques, en la medida que destacan la función política que la canción ha desempeñado en el acompañamiento de los procesos sociales; es decir, la canción entendida simplemente como un instrumento.

Se pierde de vista en estos enfoques, que si bien, la Canción Alternativa forma parte de los movimientos sociales, la misma debe devenir también como movimiento cultural, adquiriendo su propia identidad al calor de dichos movimientos, pero desarrollándose además como expresión artística.

Encontramos en el estado actual de la discusión que la dimensión artística de la Canción Alternativa, como movimiento cultural, no se ha caracterizado.

Este vacío es lo que quizá hace que en la cotidianidad, a este género musical -cercaño a los sectores contraculturales y populares- se le asignen diferentes calificativos: canto nuevo, nueva trova, nueva canción, etc., términos que al final tienden a confundir, puesto que no están fundamentados teóricamente para nuestro país.

Esta confusión se hace palpable en las palabras de Fernando Siú, cuando sostiene que "Se puede afirmar que el canto alternativo *o cualquiera de las otras denominaciones que se le quiera asignar*, sí ha jugado una función social..."¹⁴; y esta funcionalidad social acompañada de la ambigüedad del término es remarcada toda vez que "Se propone... la utilización de término 'Canto alternativo' como el que se adecúa más a las definiciones y *provoca menos discordias en cuanto a las denominaciones*, quedando las demás de estas como opcionales a utilizarse."¹⁵

El ponente citado describe y propone la utilización del término Canto alternativo, pero no fundamenta por qué y cómo se enmarca en nuestro contexto; únicamente hace una descripción en cuanto a que en la canción alternativa "...existe una búsqueda constante de una manifestación estética con calidad humana y musical. No simplemente de 'protestar' en una forma destructiva, sino tratando de mejorar la situación de la vida diaria sin que se pierda ... los valores humanos como la vida, la sensibilidad, respeto al pensar, etc."¹⁶

Esta descripción muestra sin duda, elementos importantes de la canción alternativa; no obstante, carece aún del sustento teórico adecuado, para aclarar conceptualmente qué es dicha expresión. En tal sentido, debemos dotar de una connotación conceptual a este término utilizado popularmente.

Aclarar este vacío conceptual, ayudará así mismo, a analizar el particular movimiento cultural que se ha venido conformado con los aportes de los diferentes grupos y cantores populares en nuestro medio.

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." (Morán Aguilar, Enmy. Op. Cit. p.33)

¹². Ibid. p. 39.

¹³. Siú García, Fernando. Op. Cit., p.122.

¹⁴. Ibid. p.119.

¹⁵. Ibid. p.122. (El resaltado es mío).

¹⁶. Ibid.

Para encontrar un significado teórico a la expresión "Canción Alternativa" haré una indagación en las teorías antropológicas y sociales, en las que se encuentra inmersa la expresión artística del canto.

2. ANTROPOLOGIA DEL ARTE, LA CREACION ARTISTICA Y LA MUSICA

Por ser el canto una expresión artística que se nutre y cobra vida propia con la música, es importante rastrear aquellos posibles elementos teóricos de la antropología cultural, sobre el arte, la creación artística y la música, que se pueden retomar a fin de ir dotando de fundamento teórico a la canción alternativa guatemalteca.

2.1 EL ARTE

El arte ha jugado un papel importante en la conformación del complejo cultural de la humanidad desde tiempos remotos.

Es un elemento universal de la cultura y está dirigido a la satisfacción de necesidades espirituales y psicológicas profundamente arraigadas y comunes a toda la humanidad.

Existen numerosas expresiones artísticas, las cuales a su vez son susceptibles de diversas clasificaciones; entre ellas, la que proponen Ralph L. Beals y Harry Hoijer, para quienes desde el punto de vista antropológico, existen: Artes figurativas, -pintura y escultura-; Artes literarias, -canciones y relatos-; Artes dramáticas y Artes decorativas".¹⁷

Las expresiones artísticas conllevan una función comunicativa, instrumento para expresar formas de pensamiento, de sentir y todas aquellas que dan cuerpo a las creencias, tradiciones, actitudes y valores de los grupos sociales. El arte como elemento eficaz para tocar y mover la sensibilidad humana, suele ser utilizado y/o manipulado con fines específicos; por ejemplo, educar y promover acciones instructivas o de propaganda. Pero independientemente de su valor práctico o utilitario, el arte ofrece, en el mejor de los casos, una gratificación emocional al creador como a los otros que concurren en su creación : poseedores, oyentes o colaboradores.

Esta evocación al placer, a la tristeza, al odio, al amor, a todas esas dimensiones sensibles y concretas inherentes a los seres humanos; esta gratificación o rechazo emocional plasmadas en el arte, es el sustento del elemento estético o estésico que lo diferencia de otros factores conformadores de la cultura.

2.2 LA ESTETICA Y SUS CODIGOS DENTRO DE LA CREACION ARTISTICA

La hermenéutica antropológica¹⁸ concibe dos modos antitéticos de la experiencia humana, portadores de códigos de significación respectiva: la experiencia lógica y la experiencia afectiva o estética.

La primera, implica la participación objetiva del mundo exterior, cuyos elementos son abarcados por

¹⁷. Beals, Ralph y Hoijer, Harry. "Introducción a la ANTROPOLOGIA". Editorial Aguilar ; 3.a edición, 1.a reimpresión; Madrid, España ; 1981. p. 614.

¹⁸. La antropología es considerada una ciencia hermenéutica; para Gabriel Gutierrez Pantoja, "El concepto de hermenéutica proviene de la expresión griega -hermeneúcin-, que significa el arte de interpretar, en su sentido más amplio. La idea de la hermenéutica es la sustentación de una 'ciencia o método universal', cuya finalidad es la interpretación y comprensión, léase el entendimiento crítico y objetivo del sentido de las cosas en su generalidad".(Gutierrez Pantoja, Gabriel. "Metodología de las ciencias sociales II". Colección textos universitarios en ciencias sociales." Editorial HARLA S.A. de C.V. ; México, 1,986. p. 139.

la razón humana; la segunda, se refiere al sentimiento íntimo y subjetivo que emite la sensibilidad de los seres humanos frente a esta realidad.

La Estética, es el modo de expresión de las artes y las literaturas. Comprende a la poética, subrama que se encarga del estudio de la creación artística como tal.

En el sentido amplio, la etimología griega del término -"aisthetos": sensible, perceptible por los sentidos-, designa la "facultad de sentir" y por lo tanto, el acto de percibir, conocer y aprehender con los sentidos.

La diferencia a que hicimos referencia entre experiencia lógica y afectiva, es análoga a la existente entre ciencia y arte, ya que

"La ciencia significa un orden que imponemos a la naturaleza, el arte una emoción que experimentamos frente a esa naturaleza. Por tanto los signos estéticos son imágenes de la realidad ... Por medio de la ciencia significamos el mundo encerrándolo en la rejilla de nuestra Razón. Por medio del arte, nos significamos a nosotros mismos descifrando nuestra Psique como un reflejo del orden natural.¹⁹

Por tanto, entenderemos lo estético referido también a lo concreto no sólo a lo "bello", ya que lo sensible toma su referente de la realidad y organiza su representación a través de códigos estéticos.

2.3 EL MOMENTO ESTETICO DEL ARTE

En el momento estético, el artista logra transmitir sus ideas y emociones estableciendo comunicación con sus semejantes; éste logra proyectarse de manera más eficaz en la medida que su expresión se enmarca dentro de una serie de signos, símbolos y significaciones aceptadas y convencionalizadas socialmente.

"...el artista, da expresión en sus obras a los sentimientos, emociones e ideas que surgen a través y en virtud de sus acciones recíprocas con otros... todo arte debe su concepción a su marco social y cultural más bien que al artista solo.

El genio singular del artista radica en su sensibilidad ante el medio social y cultural, y en su capacidad al responder de una manera estéticamente satisfactoria... " ...está sometido en todo instante, ... a múltiples influencias que se originan en su cultura, en su período histórico y en las personas con quienes vive."²⁰

De las acepciones anteriores respecto al arte, son estas dos concepciones, la estética y la poética, las que interesa retomar en función de nuestro estudio.

La primera, debido a que la canción alternativa en apego a su naturaleza como género artístico, recrea aquellos sentimientos propios de los seres humanos y los transmite en su lenguaje simbólico, entrañable y sensible, a quienes concurren a escucharla; para mejor decir: a sentirla.

¹⁹. Guiraud, Pierre. "LA SEMIOLOGIA". Siglo Veintiuno editores S.A.; México, 1983. p.88.

²⁰. Beals, Ralph y Hoijer. Op. Cit., p.585.

Sin embargo, este transmitir y compartir sensaciones recreadas de la vida humana, debe ser un parto artístico, cuya gestación implique un acto sereno y/o violento de búsqueda, de hacer y deshacer las formas melódicas y líricas, las ideas comunes o innovadoras: en suma, la poética : un acto de elaboración y creación artística.

2.4 LA MUSICA

Sostengo inicialmente que la música y la canción no merecen ni deben encasillarse en absolutismos teóricos ni de ninguna especie. Su lenguaje incorpóreo merece seguir su propia dinámica y búsqueda perpetua e infinita. No obstante, en apego a la rigurosidad científica que debe enmarcar este trabajo de grado, vale la pena citar aquí algunos planteamientos teóricos vertidos respecto a su naturaleza.

La antropología se interesa en el estudio específico de la música como parte de las artes, debido a que la misma está inmersa en la cultura renovada y cotidiana de los seres humanos. Nuestro interés antropológico respecto a la canción alternativa, nos lleva también a indagar en los siguientes planteamientos respecto a la música.

Recurriendo nuevamente a la interpretación de Beals y Hoijer, en su Introducción a la Antropología, acotaremos que la música -entre todas las artes- es la que ilustra de mejor manera el efecto que las tradiciones culturales ejercen para determinar normas sociales e individuales.²¹

Sumaré a la dimensión anterior, la referida al plano filosófico:

"La música nos presenta al ser con forma audible y nuestra apercepción de ese ser... es un medio para obtener conocimiento válido; del mundo, de la experiencia, de nosotros mismos. El ser de la música es un ser que podemos iniciar, controlar y terminar; con él demostramos que estamos pensando y sintiendo criaturas, quizá la prueba más pura de nuestra humanidad."²²

Así la música y sus variadas experiencias, resultan ser una forma de conocimiento e indagación acerca de la verdad de la esencia humana.

Aún cuando es difícil precisar su génesis, nos atrevemos a inferir que surge en los albores mismos de la humanidad. Desde la eterna "oscuridad de los tiempos" la música acompaña a los seres humanos en ocasiones variadas y en conexión asombrosa con casi todas sus actividades.

No es antojadizo entonces que las madres susurren tonadas de cuna en la tierna edad de los infantes; que éstos al crecer acompañen sus actividades lúdicas con las mismas, y que los jóvenes compongan canciones de amor para sus amadas.

La música acompaña ceremonias y rituales y sirve de regocijo espiritual a los humanos en los tiempos de crisis existenciales; combatientes y guerreros convocan las canciones que imbullen su espíritu marcial. Existe siempre una canción para hacer más soportables las despedidas, música para recordar a nuestros muertos e incluso, para mofarnos de los ridículos cotidianos de nuestra especie.

En síntesis, la música viene con nosotros desde siempre, es considerada un importante componente de nuestro entorno, susceptible como tal a ser estudiada y sistematizada antropológicamente, sin que eso

²¹. Ibid. p.606.

²². Rowell, Lewis. "Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos". Editorial Gedisa ; Barcelona, España ; 2.a reimpresión, noviembre, 1990. p.18.

implique podar sus propios y altos vuelos.

Estas consideraciones antropológicas acerca del arte y la música, nos brindan elementos interesantes para el estudio del tema que nos ocupa: la canción alternativa.

A fin de ir perfilando un concepto de la misma, retomaremos de la discusión anterior los siguientes aspectos:

La función comunicativa del arte y la música referida a lo estético como elemento gratificante en la sensibilidad humana.

En cuanto a la canción, además de mover conciencias y reflexiones militantes, contendrá una elaboración adecuada a fin de recrear las sensaciones propias de los seres humanos; tales que abarquen lo grato de la belleza y la fascinación, así como los sentimientos oscuros que aún transitamos los animales pensantes, simbólicos y sensibles que somos los humanos.

De tal manera que la Canción Alternativa deberá ser, una canción elaborada artísticamente, con contenidos poéticos -sencillos pero también innovadores- aceptados y convencionalizados. Se pronunciará acerca de la realidad pero también con fines de establecer una gratificación espiritual mutua: del creador y del escucha.

3. LA CANCION COMO PARTE DE LA TRADICION ORAL

El género artístico de la canción, se encuentra situado entre las artes literarias; sus componentes son la lírica en matrimonio con la música, y por tanto es una expresión artística compuesta o híbrida que forma una corriente recurrente en la historia de la estética musical.²³

En este sentido precisamos sumar a nuestro marco teórico, la categoría que se ocupa del análisis y estudio de las artes literarias dentro de la antropología: la tradición oral.

La antropóloga guatemalteca Claudia Dary, nos indica respecto a los estudios de la tradición oral:

"En un inicio la atención de los estudiosos se limitaba a la recopilación de textos, formando así extensas colecciones de relatos de diversa índole: mitos, cuentos, leyendas, epopeyas y otras más; que hoy son de inestimable valor histórico... En la actualidad los estudiosos (...) han adquirido otro carácter... ahora la atención se dirige -y esto en parte, gracias a los rápidos progresos de la etnografía, la etnología y el folklore en el campo científico- a la interpretación."²⁴

²³. "Las artes compuestas o híbridas también son dignas de atención; la ópera es tal vez el ejemplo más común para el músico. Desde sus comienzos, alrededor del año 1600, se ha creído que la ópera es la fusión ideal de las artes... Pero en nuestra posición con respecto a tales compuestos complejos, pasamos por alto a la mera canción y su fusión de texto y música; los problemas que surgen de la combinación de palabras y música forman una corriente recurrente en la historia de la estética musical." (Rowell, Lewis. Op. Cit., p.33.)

²⁴. Dary, Claudia. "Aproximación antropológica al estudio de la literatura oral en prosa. Cuentos, casos y chistes entre la población ladina de Chiquimula, Guatemala" : Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia, Arca de Antropología. 1,984. p.47. Trabajo de tésis previo a optar al título de Licenciada en Antropología.

Esos "otros más" elementos de estudio que sugiere Claudia Dary en su importante trabajo de tesis²⁵, incumben también a la canción, como género lírico-musical apto para relatar, contar y cantar hechos, mitos, historias y cotidianidades sociales.

Al igual que en los relatos y cuentos, la canción puede ser estudiada en diversas esferas: estructura, contenido y significado simbólico, particularidades lingüísticas, contenidos psicológicos individuales o colectivos, etc.²⁶

Sin embargo, nos interesa particularmente, la esfera referida a su contenido y significado simbólico, tomando en cuenta que la canción es portadora y difusora de códigos, Imágenes y símbolos sonoros y líricos altamente socializados en nuestro medio.

Por lo tanto la canción alternativa se inscribe también como parte del legado oral al integrar en sus contenidos, elementos sociales, lingüísticos propios y cotidianidades. Uno de los circuitos propios de su difusión ha sido la "oralidad", al márgen de los circuitos comerciales masificados en nuestro país.

3.1 SIMBOLISMO Y CANCION

Al hablar de simbolismo nos referimos a esa parte del conocimiento humano que tiene que ver con los mitos, Imágenes y símbolos.

Cobra vigencia luego de la primera guerra mundial, al aflorar el interés por el estudio de las religiones, las múltiples experiencias poéticas y las manifestaciones surrealistas; en contraposición a la filosofía cientista, racionalista y positivista que caracterizó el pensamiento del mundo moderno.

El simbolismo constituye un instrumento de conocimiento autónomo respecto al racional y su función pone al descubierto las modalidades más secretas del ser en sus dimensiones humana, social, política, filosófica, religiosa, etc.

Reviste importancia especial en antropología, debido a que el pensamiento simbólico explica la realidad última de las cosas que se manifiesta contradictoriamente y no puede ser conceptualizada.

El simbolismo explica las esferas de la esencia y el conocimiento humano que los conceptos y teorías racionales no son capaces de abordar. Una de ellas es la espiritual, donde el empleo de imágenes es frecuente, teniendo éstas, diversas significaciones o multivalencias.²⁷

Imágenes y símbolos son redefinidas y cambiantes de acuerdo al contexto y tiempo social en el cual se encuentran, y pueden renovarse y actualizarse en la psiquis humana. Cambia sus aspectos exteriores pero su función permanece inalterable.

²⁵. Esta tesis posee el mérito invaluable de realizar una extensa discusión a cerca de la evolución de los estudios de la tradición oral en la humanidad. Recorre las escuelas más importantes y analiza cada uno de los aportes de las mismas. Sugerimos su lectura a fin de comprender cuál ha sido el camino recorrido por los estudiosos de la tradición oral, enmarcada en este caso, al estudio específico del relato y los cuentos.

²⁶. Dary, Claudia. Op. Cit., p.47.

²⁷ Para profundizar en esta cuestión damos la palabra a Mircea Eliade: "...las imágenes son multivalentes por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las Imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos... Traducir una imagen a una terminología concreta, reduciéndola a uno solo de sus planos de referencia, es peor que mutilarla, es aniquilarla, anularla en cuanto a instrumento de conocimiento." (Eliade, Mircea. "Imágenes y Símbolos" : Editorial Santillana, Reimpresión : Madrid, España, 1,992. p.15.

Mircea Elíade es explícito al decir:

"...existe en el hombre moderno la supervivencia subconciente de una mitología abundante y, en cuanto a nosotros, de un género espiritual superior a la vida 'consciente'. Se puede prescindir de los poetas, o de los psiquismos en crisis, para confirmar la actualidad y fuerza de las Imágenes y Símbolos. La existencia más mediocre está plagada de símbolos. El hombre más realista vive de Imágenes."²⁸

En esta "perennidad de las Imágenes" encuentra el hombre moderno -y también, por qué no, el postmoderno-, el punto de partida posible para su renovación espiritual.

A esta renovación espiritual, contribuye igualmente el sin número de Imágenes y símbolos contenidos en la poética humana.

Los creadores de obras artísticas sustentan en buena medida sus creaciones recurriendo al uso de imágenes, símbolos y códigos lingüísticos y estéticos.

La canción específicamente, recurre al empleo de metáforas, imágenes poético-musicales y a los códigos estéticos que le son propios para satisfacer esa necesidad espiritual y comunicativa; su lenguaje -al igual que la música- es simbólico, a partir de "Las teorías semióticas del significado de la música... ya que la música, si es un lenguaje, seguramente es un lenguaje simbólico".²⁹

El simbolismo contenido en muchas canciones, por ejemplo: el tiempo, el fuego, el abismo, la sombra, el viento, el río, el mar, el sol, la luna, etc., abre la mente a una dimensión total respecto a estos fenómenos, inaccesible a otros medios de conocimiento, que ven en aquellos, meramente fenómenos geográficos o cósmicos.

Ejemplificando lo anterior, retomamos el simbolismo solar, que representa la existencia de la luz y el calor; sin embargo, también la "nocturnidad" como contraria al día; un lado "oscuro", "malo", "funerario" del sol, que no es evidente en el fenómeno meramente cósmico; es sólo comprensible mediante el simbolismo solar.

En tal sentido el simbolismo, es una creación de la psique que complementa la integralidad humana entre "lo espiritual" y "lo material". Es una elaboración imaginativa de la realidad, o como decía Northrop Frye respecto al simbolismo, "Arquetipos largamente elaborados, que forman haces de asociaciones de ideas..."³⁰

El simbolismo "abre" los objetos y acciones hacia otras dimensiones; "añade" nuevos valores sin afectar los propios e inmediatos de las mismas.

La relación entre simbolismo y canción como expresión sobrevive y acompaña a los seres humanos - junto a otras expresiones simbólicas y míticas- en las circunstancias más desesperantes de la historia.

Es producto de la realidad social y de la imaginación y tal como apunta Elíade: la imaginación es esa parte esencial e imprescriptible de los seres humanos, conformada por mitos, símbolos y religiones antiguas.³¹

²⁸. Ibid. P.16.

²⁹. Cfr. Rowell, Lewis. Op. Cit. p.26.

³⁰. Citado en: "La Semiología" Op. Cit. p.98-99.

³¹. "Incluso en la situación histórica más desesperada (en las trincheras de Stalingrado, en los campos de concentración nazis y soviéticos) los hombres y las mujeres han cantado canciones, han escuchado narraciones (han llegado hasta sacrificar por tenerlas, parte de su escasa ración); esas narraciones no hacían sino actualizar mitos; aquellas canciones estaban cargadas de

3.2.3.2 LA FUNCION EMOTIVA

Es una función complementaria a la referencial. Ambas, son las funciones básicas que se dan concurrentemente en cualquier comunicación.

La función emotiva, expresa una actitud subjetiva respecto al referente: bonito, feo, agradable, útil, etc. Es lo que pensamos del referente.

Cuando escuchamos respecto a la "doble función del lenguaje y de la comunicación" se está haciendo referencia a estas dos funciones:

F. Referencial / objetiva / código científico / cognoscitivo
_____ COMUNICACION _____
F. Emotiva / subjetiva / código estético / afectivo

Cada una de estas funciones tienen códigos interpretativos diferentes: así, la Función Referencial, posee un código científico y neutraliza las variantes en la significación del mensaje; por el contrario, la Función emotiva posee códigos estéticos y actualiza y desarrolla las variantes estilísticas.

3.2.3.3 FUNCION CONNOTATIVA O CONMITATIVA

Esta función busca despertar y obtener una reacción del receptor del mensaje, dirigiendo o conminando el mismo, hacia la inteligencia o afectividad de aquel. Es decir, busca despertar una reacción, bien sea, en la lógica o en la emotividad-subjetividad del receptor, a fin de movilizar su participación.³⁴ Los discursos basados en semejante función buscan transmitir informaciones u ordenes.

Lo anterior, nos hace avanzar a un punto sumamente importante en nuestra discusión; nos refiere al tema de "la utilización" de la música popular con fines ideológicos y políticos" y a su "función social", al concientizar y hacer reflexionar a las personas respecto a realidades sociales diversas. (cf. infra inciso 2)

Para mover la reflexión o concientización del receptor de la canción alternativa, se hace uso expreso de la función connotativa; la canción, recalco, es vista únicamente como un instrumento.

Los autores de los trabajos de tesis mencionados arriba, confieren una importancia casi absoluta a la dicha función de la canción alternativa, destacando, -como ya ha sido apuntado- su dimensión política y, conminando así los contenidos y a la canción alternativa misma, a constituirse en un vehículo de movilización de la reflexión y formación de la conciencia de clase de los individuos que la escuchan, a fin de movilizar su actitud hacia la participación en los movimientos sociales.

Esta visión absolutamente política, niega la existencia del género canción alternativa independiente de los movimientos sociales. Y en ese sentido, al conferir a la canción alternativa una potencialidad increíble en su "uso" social, este mismo "uso social" abre las puertas para un potencial increíble de "abuso" en desmedro de su desarrollo independiente como género artístico.

Estos planteamientos de "uso y función social" coinciden a todas luces, con la práctica militante de izquierda en nuestro país, que pareciera inspirarse en modelos socialistas precedentes, concibiendo así,

³⁴. "Esta función ha adquirido una gran importancia con la publicidad, en la cual el contenido referencial del mensaje desaparece ante los signos que apuntan a una motivación del destinatario, ya sea condicionándolo por repetición o desencadenando reacciones afectivas subconscientes." ("La semiología". Op. Cit. p.13)

aún hoy en día, las expresiones artísticas a la usanza del Realismo Socialista.

Sirvanos para ilustrar lo anterior una parte del discurso de Andrei Zhdanov, vocero principal de Stalin en los temas estéticos, quien plantea la siguiente definición:

"El Realismo Socialista es el método fundamental de la literatura y la crítica soviéticas; exige una representación verdadera e históricamente concreta de la realidad en su evolución revolucionaria de parte del artista. Además debe contribuir a la transformación ideológica y la educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo".³⁵

Esta máxima fue aplicada inicialmente a la literatura y las artes visuales y posteriormente a la música soviética. Es innegable que bajo ese precepto se lograron difundir masivamente las artes, pero independientemente de los logros y alcances que pudo haber tenido este tipo de política cultural, no vale obviar su carácter estatizador y restrictivo para el arte mismo. Generó un clima hostil a la experimentación y una censura que doblegó la música y la creatividad bajo los contenidos políticos requeridos.³⁶

Pero resulta aún más curioso el hecho de que similares planteamientos, respecto a la naturaleza "combativa del arte", fueran pronunciados también por Joseph Goebbels, ministro de propaganda de Hitler, en una carta abierta al director Wilhelm Furtwängler, Berliner Lokalanseiger, el 11 de abril de 1933:

"El arte ... debe estar condicionado por las necesidades del pueblo o, para expresarlo mejor, sólo un arte que surge del alma integral del pueblo puede ser, al fin, bueno y significativo para el pueblo para el que fue creado. El arte, en un sentido absoluto, como lo sabe la democracia liberal, no tiene derecho a existir. Cualquier intento de promover un arte semejante podría, al final, hacer que la gente perdiera su relación íntima con el arte y que el artista se aislara de las fuerzas en movimiento de su época, encerrado en las cámaras asfixiantes del 'arte por el arte'. El arte debe ser bueno, pero más allá de ello debe ser consciente de su responsabilidad, competente, cercano a la gente y de espíritu combativo."³⁷

Esto explica lo efectivo que resultó para el nacionismo la "utilización" de todas las expresiones, entre ellas las canciones populares y grandes obras musicales, para instaurar el fanatismo que llevó a la humanidad a llorar los nefastos corolarios resultantes de las disquisiciones hitlerianas.³⁸

Vemos entonces, como es importante trascender la sola utilización de la función connotativa y sumar otras funciones al tema del arte, y en nuestro caso el tema de la canción.

³⁵. Esta definición forma parte del Estatuto de los escritores de la Unión Soviética. (citado inicialmente por Monroe C. Beardsley en *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, pág. 360 y retomado por Lewis, Rowel. Op. Cit. p.204.

³⁶. Ibid. p.207.

³⁷. Cfr. Rowel, Lewis. Op. Cit. p.205.

³⁸. Sirva para fundamentar lo anterior, citar a Elic Seigmeister, que ilustra la violación y deformación de la música por parte de grupos interesados en mantenerse en el poder tras el uso del fascismo y el terror. "Bastará con dar sólo dos ejemplos de este caso: 1) la desvergonzada corrupción en la Alemania actual (1,938)* de la sinfonía 'Erótica'" de Beethoven, originalmente dedicada a un gran libertador y demócrata ... y 2) la distorsión del tradicional himno popular de Navidad, Heilige Nacht, que predica paz y hermandad, en un pagano himno nazi de odio". (Seigmeister, Elic. **"Música y sociedad"**, Siglo Veintiuno editores, 2.a edición en español, México, 1987. p.19. *Este libro vio la luz en su 1a. edición en inglés en 1,938.)

De esta cuenta, añadiremos un elemento más a nuestra búsqueda por definir conceptualmente la canción alternativa: referido a su dimensión simbólica.

Sumando la dimensión simbólica, la canción alternativa busca romper las verdades establecidas y abrir nuevos espacios -imaginativos y simbólicos- para la comprensión de las realidades sociales, políticas, cotidianas y fantásticas de la incierta y apasionante esencia humana.

3.2. LA CANCION DENTRO DE LA COMUNICACION. SU FUNCION POETICA.

La función comunicativa de las artes se sustenta en algunas teorías importantes para su comprensión. Intentaremos en el siguiente apartado definir el marco adecuado de la canción alternativa, como vehículo de comunicación en nuestra sociedad.

3.2.1 LA SEMIOLOGIA

Entenderemos por Semiología en el sentido estricto de nuestro estudio, a la disciplina que trata las artes y la literatura, como modos de comunicación basados en el empleo del sistema de signos y códigos estéticos.

Esta disciplina toma su nombre del griego "semeion" que significa signo. Abarca el estudio de las nociones de signo y código existentes en las comunicaciones sociales, tales como: los ritos, ceremonias y fórmulas de cortesía. Pero también se extiende al arte y la literatura, a las cuales concibe como modos de comunicación basados en el empleo de sistemas de signos y códigos estéticos, derivados a su vez, de una teoría general del signo.

3.2.2 SIGNOS Y CODIGOS ESTETICOS

Los signos tienen la función de comunicar ideas por medio de mensajes; operación que implica la existencia de un emisor, un mensaje o referente y un receptor. El mensaje hace uso de códigos para transmitir sus signos y lograr su codificación o comprensión.

Los signos estéticos son codificados con más facilidad que los signos lógicos, debido a que son conocidos o convencionales. Pero esta convencionalización no es una limitante generalizada y por tanto el hecho creativo de los mismos, se da en el momento en que se desprenden de aquella y logran dar a nuestros sentidos una nueva representación de sí mismos. Al romper un convencionalismo y adquirir una nueva representación, el signo estético es capaz de innovar, crear; en ello radica su potencial creativo.

Así los códigos estéticos tienen una doble función:

"Unos son una representación de lo desconocido, fuera del alcance de los códigos lógicos, medios de aprehender lo invisible, inefable, lo irracional y de una manera general la experiencia psíquica abstracta a través de la experiencia concreta de los sentidos. Otros significan nuestros deseos recreando un mundo y una sociedad imaginarias ... que compensen los déficit y las frustraciones del mundo y de la sociedad existentes. Los primeros son artes del conocimiento, aún cuando este

'nostalgias'. Toda la parte del hombre, esencial e imprescriptible, que se llama 'imaginación', nada en pleno simbolismo y continúa viviendo de mitos y de teologías arcaicas". (Elíade, Mircea. Op. cit. p.19.)

conocimiento sea precisamente lo desconocido; los segundos son artes de entretenimiento, en el sentido etimológico del término."³²

Las expresiones artísticas son portadoras de mensajes conducidos y/o representados por diversos "medios" o vehículos. En la canción alternativa, "el emisor" es el cantor y/o creador de la misma, el vehículo o "medio" es la canción u obra artística, y el receptor es el escucha u oyente. El mensaje o referente, precisa de un código, que como hemos notado en la cita anterior, puede ser un código estético de conocimiento o bien, un código estético de entretenimiento.

Sin embargo, además de poseer una función comunicativa, las expresiones artísticas sustentadas en su entramado de signos y códigos, representan el mensaje en sí mismas.

"...el mensaje estético no tiene la simple función transitiva de conducir hasta el sentido sino que tiene un valor en sí mismo: es un objeto, un mensaje-objeto. Esta hipóstasis del significante estético constituye el carácter fundamental de lo que Roman Jakobson ha definido como la 'función poética'."³³

Con esto avanzamos en la comprensión del hecho comunicativo de la canción, a partir de los elementos teóricos descritos. La canción alternativa podría ser concebida entonces, como un "medio" contenido en un circuito de comunicación social para transmitir mensajes, reflexiones, postulados ideológicos, etc.; pero además -y esto es lo que nos interesa demostrar-, puede conformar un género artístico en sí mismo y desarrollarse como un movimiento cultural.

3.2.3 LAS FUNCIONES

Para ahondar en este aspecto, describiremos la funciones propias de la comunicación que intervienen en cualquier emisión de mensajes. Describiremos sucintamente aquellas que nos ayuden a demostrar el planteamiento expuesto con anterioridad partiendo de los códigos estéticos.

3.2.3.1 FUNCION REFERENCIAL

Es básica en toda comunicación. Hace llegar al receptor, información objetiva, observable y verificable a cerca del mensaje a que hace referencia. Esta es una función propia de la lógica y las ciencias, entendidas como códigos que necesitan evitar toda confusión entre mensaje y realidad percibida o codificada por el receptor. Es una función descriptiva-referencial de los objetos, pero con absoluto apego a la lógica y a los cánones científicos cognoscitivos. Por ejemplo, un documental sobre las variaciones biológicas de las especies marinas.

³². Cfr. "La semiología". Op. Cit. p.90.

³³. Cfr. "La semiología" . Op. Cit. p.88.

Esta es la función que canaliza el sentido estético de las expresiones artísticas. Resalta la relación del mensaje consigo mismo; el referente es el mensaje que deja de ser instrumento para convertirse en objeto mismo de la comunicación.

Una pintura, un poema, una canción, son vehículos o medios para plasmar un mensaje estético-espiritual, sobre lienzo, papel o partitura, cinta o audición en vivo en el caso de las canciones.

Una vez concluido el hecho creativo, el lienzo (ya pintado o expuesto), papel o partitura (escritos y compuestos), la canción (grabada, interpretada y escuchada), se convierten en el mensaje mismo.

La función poética, en la comunicación y en la indagación filosófica de la música, trata de los aspectos inherentes y cambiantes de la creación artística. Por lo tanto,

"Las artes y las literaturas crean mensajes-objetos que, en tanto que objetos y más allá de los signos inmediatos que los sustentan, son portadores de su propia significación y pertenecen a una semiología particular: estilización... simbolización..."³⁹

En tanto objetos-mensajes, dotados de rigor y disciplina artística, perdurarán en el tiempo y serán Imágenes perennes en el simbolismo de la cultura humana.

Vemos entonces, que nuestro interés respecto a la revalorización del género de canción alternativa, como expresión artística independiente de connotaciones ideológicas, -aun cuando éstas puedan darse- se sustenta teóricamente en la función poética-comunicativa inherente a las artes y las literaturas.

Esto coadyuva a su desarrollo como género artístico, tal y como lo son la danza, el teatro y el cine, que han ganado su espacio propio dentro de su particular impronta estética e histórica.

A partir de lo anterior, es preciso reivindicar un espacio propio para la Canción Alternativa, partiendo de su naturaleza eminentemente artística y estética pasada por alto en las anteriores discusiones.

Los creadores podrán simpatizar o militar en sectores y/o grupos políticos, pero su labor final de proyección hacia la sociedad, -la canción alternativa-, deberá estar dotada de los elementos estéticos y artísticos necesarios para que sea válida por sí misma; sin parapetarse detrás de salvoconductos y adscripciones políticas, que garantizan, ciertamente, su reclamo y aceptación gratuita en sectores afines y reducidos.

La canción debe sobrevivir y hacer estremecer, con su lenguaje artístico y simbólico, cualquier espacio y tiempo que le abra sus puertas para ser escuchada dignamente.

Por eso se debe avanzar haciendo que el creador defienda la independencia y dignidad de esta expresión, -vital, humana e irrenunciable- de todos aquellos elementos y factores de manipulación arbitraria que la vilipendian y frenan en su desarrollo; me refiero aquí, tanto a los mecanismos de consumo y globalización postmoderna, como a aquellos que la encierran en la práctica manida del dogmatismo activista.

La canción alternativa, deberá ser una suerte de ave mensajera que no se deja aprisionar en dogmas y maniqueísmos sectarios, sino que antes bien, prefiere volar, blandir la emancipación eterna que le confiere su función poética.

Para ello tendrá que crecer, innovar, no pedir perdón para criticar constantemente; proponer otras formas de renovación y empleo de los símbolos convencionales de su contexto; no temer a la crítica de

³⁹. Cf. "La semiología". Op. Cit. p.14.

los amigos que esperan encontrar en ella, el solaz para su autocomplacencia; por lo mismo, tampoco deberá temer encontrar nuevos enemigos; al contrario, deberá soportar maduramente, -parafraseando al poeta- pagar con la angustia, el precio de ser ella misma.

Solo así merecerá, Canción, su apellido todavía impreciso en nuestro medio: Alternativa; alteridad que le permitirá vivir y seguir creciendo por y a través de las contradicciones de su tiempo.

4. LA CANCION EN LA CULTURA Y MOVIMIENTOS CONTRACULTURALES

La forma en que se relacionan, acondicionan y controlan los impulsos y actividades estéticas con los otros aspectos de la cultura y de la sociedad, es el punto de interés principal para los antropólogos que estudian el arte en específico.

Por tanto nuestro estudio discutirá cuál ha sido el acondicionamiento y control de la Canción Alternativa, dentro de la dinámica contracultural característica de los movimientos sociales y políticos de nuestro país.

4.1 CULTURA Y CONTRACULTURA

Para los límites de nuestro estudio, tomaremos aquellas concepciones de cultura que arrojen luz sobre nuestro tema específico.

Para Daniel Bell, "La cultura, para una sociedad, un grupo o una persona, es un proceso continuo de sustentación de una identidad mediante la coherencia lograda por un consistente punto de vista estético ... es el ámbito de la sensibilidad, la emoción y la índole moral, y el de la inteligencia, que trata de poner orden en esos sentimientos".⁴⁰

La cultura en la actualidad, adquiere una importancia suprema ya que anuncia mediante su código imaginario -aunque sea oscuramente-, la realidad social venidera. La cultura -según Bell- se convirtió desde los años sesenta -con su pujante impulso novedoso y su búsqueda de sensaciones futuras-, en un componente más dinámico aún que la tecnología misma, a juzgar por su "... impulso dominante hacia lo nuevo y original, una búsqueda consciente de formas y sensaciones futuras, de tal modo que la idea del cambio y la novedad superan las dimensiones del cambio real ... La sociedad ahora acepta este papel de la imaginación".⁴¹

Esta "tradición de lo nuevo" permite al arte hacer una exploración sin cortapizas, por todas las formas de experiencia y sensación. Los artistas mismos han llegado a asumir una concepción ideológica de vanguardia y de avanzada, que sirve para institucionalizar la primacía de la cultura sobre las esferas morales, las costumbres y en última instancia sobre la política.

Bell apunta el divorcio que se dio en 1960 entre la estructura socioeconómica y las artes pertenecientes a la modernidad. Estas se caracterizaron por la negación de los rígidos cánones racionales heredados del Renacimiento y los postulados de la Revolución Francesa, que pontificaron los logros científicos por encima de todo.

Hablar de "lo nuevo", era tratar de dar una interpretación más humana a los valores y postulados racionalistas. "Nuevo signo", "nueva ciencia", y también de "nueva canción", forma parte de la

⁴⁰. Bell, Daniel. "Las contradicciones culturales del capitalismo". Editorial Patria, S.A. de C.V., bajo el sello de Alianza Editorial Mexicana; México, 1,989. p.47.

⁴¹. Bell, Daniel. Op. Cit., p.45.

contracultura en el modernismo que criticaba los desmanes de la técnica y el capital sobre los seres humanos.

Encontramos en las anteriores concepciones, la caracterización del rompimiento contracultural en el modernismo, especialmente en lo referido a las artes, que como veremos más adelante, devienen en una expresión inscrita en la corriente postmodernista.

Retomando lo referente al proceso continuo de sustentación de una identidad a través de un consistente punto de vista estético, el arte y la canción contribuyen a la consolidación de identidades, especialmente en estos tiempos de auge y consolidación de un sistema cultural globalizante que intenta negarlas.

4.2. LA CULTURA COMO CONFLICTO

Otra definición sumamente importante es la referida a la "cultura como conflicto" de Luis Britto García.

Para este autor, la raíz última de los actuales conflictos debe ser buscada y entendida en la cultura, ya que ésta, facilita la imposición de voluntades, concepciones del mundo, valores o actitudes.

Esta noción de "conflicto" es explicada a partir del surgimiento en el seno de una cultura dominante, de una subcultura divergente. Cuando esta última contradice abiertamente a la cultura establecida, deviene como contracultura y se establece una lucha ideológica a fin de neutralizar a sus seguidores.

Para Britto García, esta dinámica es lo que hace que la cultura evolucione a nuevas formas.

"La cultura se transforma mediante la progresiva generación de subculturas, que constituyen intentos de registrar un cambio de ambiente o una nueva diferenciación del organismo social ... Cuando una subcultura llega a un grado de conflicto inconciliable con la cultura dominante se produce una contracultura: una batalla entre modelos, una guerra entre concepciones del mundo ... Las subculturas ... son instrumentos de adaptación y de supervivencia de la cultura de la sociedad."⁴²

Otros aspectos importantes que aporta la concepción de Britto, son los estilos mediante los cuales se da la evolución, revolución y decadencia cultural.

La Evolución, es la capacidad adaptativa de la cultura en un tiempo óptimo y sin costo social lamentable. En este estilo, la cultura se enfrenta a los nuevos retos culturales oportunamente a fin de asimilarlos y/o integrarlos a la dinámica cultural.

La Revolución por el contrario, es un proceso catastrófico resultante de la incapacidad del proceso cultural de enfrentar esos nuevos retos requeridos; aun cuando sobrevive el proceso cultural, los costos sociales de tal supervivencia son altos.

Finalmente, la decadencia cultural se da cuando la sociedad ofrece las mismas viejas respuestas a los nuevos retos; neutralizando sus mecanismos perceptivos, de respuesta y de decisión.

"La decadencia de una civilización comienza cuando sus poderes de dominio cultural se perfeccionan tanto, que le permiten falsificar o inhabilitar las subculturas y contraculturas que

⁴². Britto García, Luis. "El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad". Editorial Nueva Sociedad, Venezuela, 1991. pp. 17-18.

constituyen su mecanismo adaptativo natural, cerrando así las vías de todo cambio, evolutivo o revolucionario. La capacidad de supervivencia de una cultura se define, por el contrario, por la habilidad de aprender de sus subculturas sin ser destruida y sin destruirlas.⁴³

El sistema logra falsificar y desvirtuar una contracultura identificando los símbolos que le son propios, universalizándolos de tal manera que puedan ser accesibles a una gran cantidad de simpatizantes contraculturales; luego de esa universalización recurre sus mecanismos de mercado para facilitar su venta y consumo masivo, con lo cual logra desvirtuarlos, al perder éstos, la significación reivindicativa de identidad que les dio origen inicialmente.

El afiche y el disco, son los mecanismos representativos de la masificación de la canción disidente. Al masificarse mediante aquellos, la canción es mediatizada: surge la canción y el arte "pop".

La concepción de conflicto de la cultura es importante para el estudio de la Canción Alternativa guatemalteca ya que contribuye a entenderla como un impulso innovador y crítico consecuente a las nuevas tendencias y retos culturales en nuestra sociedad. Permite con el concurso de las otras ramas artísticas, garantizar el avance del proceso cultural en general, conjurando los riesgos de ser mediatizado a través de las formas de "apropiación, universalización, masificación y desvirtualización", que llevan finalmente hacia la decadencia, o en el mejor de los casos, hacia el consumo de un arte facilongo e intrascendente.

4.3 LA CULTURA POPULAR

Otra concepción de cultura que nos resulta apropiado es el de Cultura Popular, entendida como todos aquellos procesos de representación, reproducción y reelaboración simbólica de la sociedad, de acuerdo a las condiciones de producción, circulación y consumo en la cual se inserta.⁴⁴

Las significaciones de la cultura popular son producidas activamente por las personas a partir de sus experiencias y relaciones sociales. Esta cultura se configura a través de un proceso de apropiación desigual para los sectores subalternos de la sociedad, de los productos culturales y económicos. Estos sectores desprovistos buscan a partir de su condición subalterna, una manera de comprender, reproducir y transformar, real y simbólicamente, sus condiciones de subsistencia.

La cultura popular es, por tanto una expresión contracultural en sí misma. Las expresiones de la cultura popular se integran a la vida cotidiana y logran un gran alcance y aceptación en los sectores subalternos. No es popular porque se puede adquirir y vender bien, sino porque dichos sectores la asimilan, aprecian y consideran como propia. En esto radican también sus amplias posibilidades de promover procesos de reflexión y cambio social.⁴⁵

La cultura popular entendida como tal, nos indica la esencia que nutre la canción alternativa. Recrea simbólicamente el contexto de cual nace para ofrecer una versión fantástica o real de la vida social guatemalteca. La canción alternativa guatemalteca surge y está inmersa dentro las expresiones artísticas de la cultura popular. Sus contenidos representan y reflexionan sobre la cotidianidad humana, política y social, buscando afianzar la identidad de los sectores subalternos, por tanto es susceptible de coincidir

⁴³. Ibid., p.19.

⁴⁴. García Canclini, Néstor. "Planeación y animación de las culturas populares. Definiciones de lo popular, en Antología 2." : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, p.11.

⁴⁵. "CULTURA Y DESARROLLO". La política cultural de IIVOS. Mayo 1,995. Fotocopias. p.8.

con la impronta reivindicativa de movimientos contraculturales sociopolíticos, los cuales en la mayoría de los casos ven en aquella solamente un instrumento adicional a su práctica militante, lo que repercute en desmedro de su desarrollo artístico.

Es importante entonces, caracterizar la dinámica de esta relación dependiente entre canción y movimientos sociales, a fin de trascenderla y con ello, las limitaciones que imponen estos sectores a la canción alternativa, sin olvidar el asidero del cual surge esta expresión valiosa para la cultura guatemalteca.

4.4. EL ARTE POPULAR

El arte popular que engloba la canción alternativa y otras expresiones, entendido libre de postulados sectarios, descubre constantemente nuevas formas expresivas, recrea un nuevo discurso de la vida con imágenes, sonidos y textos que atraviesan el discurso dominante de la sociedad. Su carácter artístico y creativo hace que se pueda pronunciar sugestivamente sobre la vida, las personas y el desarrollo social, diferente a como lo hace un manifiesto político, y por tanto logra sugerir interpretaciones variadas; vence los límites de las consignas y manifiestos políticos; busca incansablemente nuevas perspectivas para su expresión; se afana en dar interpretaciones alternativas a lo establecido.

Este carácter alternativo es el que interesa a nuestro concepto de canción. Canción que logra desenmascarar nuestras falsedades, las contradicciones corrientes y conocidas ("blanco-negro", hombre-mujer", hetero/homo", "derecha-izquierda, "este-oeste") amparadas en dogmatismos y ortodoxias; logra hacer transparente la compleja realidad social de cada tiempo histórico.⁴⁶

4.5 MOVIMIENTOS CULTURALES Y CONTRACULTURALES

Abordaremos aquí las tendencias universales acerca de la cultura, y las formas en que éstas repercutieron y alcanzan las formas artísticas actuales, especialmente la canción alternativa.

4.5.1 MODERNIDAD

La cultura dominante hace suyo el discurso modernista basado -según Luis Britto- en los siguientes aspectos: un pensamiento lógico unilateral o unidimensional, que aplica las leyes científicas universales derivadas de la naturaleza: la estratificación social y el poder autoritario. Ordena autoritariamente la sexualidad a fin de preservar las instituciones sociales que sustentan esta estratificación social; uniforma a los individuos a fin de despersonalizarlos e intercambiarlos como "piezas standard" dentro de sus estructuras económicas y políticas, y mediante la agresividad, aplica la lógica del conocimiento científico hasta sus últimas consecuencias buscando solamente su funcionalidad pragmática.

A esto se enfrenta la contracultura, con un discurso basado en el rechazo al autoritarismo y empeñado en identificar y hablar sobre un ser humano definido y concreto en sus particularidades: joven, mujer, latino, homosexual, indígena, etc.

Este discurso busca configurar una identidad dentro de la uniformización modernista, retomando, como dice Britto, "la función poética que según los semiólogos le corresponde" como grupos marginados y

⁴⁶. Ibid.

periféricos.

En la medida en que cobran fuerza y logran estremecer las estructuras sociales "modernas", dan lugar a las verdaderas expresiones contraculturales postmodernas.

"El mensaje contracultural es ... adversario directo de la lógica unilateral, la estratificación social, el autoritarismo, la restricción sexual, la despersonalización y la agresividad presentadas como paradigmas por el discurso de la modernidad. En ese sentido, las contraculturas fueron la verdadera postmodernidad. Si se acepta la más válida definición de esta última, que la considera como una crítica de la modernidad, se aprecia de inmediato que las contraculturas justamente negaron en todos los campos -filosófico, político, social y vivencial- los postulados de la modernidad ... Las contraculturas, si no el comienzo de fin, fueron por lo menos el inicio del post."⁴⁷

Sin embargo, las contraculturas no lograron desarticular el orden establecido; fueron desarticuladas por aquel. Esto se debe a que los símbolos de identidad y de protesta fueron modificados universalmente para invertir y finalmente anular su significado, a través del mecanismo descrito por Britto como un ciclo recurrente de "exclusión-creación-universalización-falsificación-exclusión", forma en que la sociedad dominante trata a sus grupos disidentes, reduciendo sus rebeliones a simples "subculturas de consumo".⁴⁸

De otra manera, pero en el mismo sentido lo apunta Daniel Bell, cuando sostiene en su análisis específico de la sociedad norteamericana:

"La contra-cultura resultó ser un engaño. Fue un esfuerzo, producto principalmente del movimiento juvenil, por transformar un estilo liberal de vida en un mundo de gratificaciones inmediatas y despliegues exhibicionistas. Al final, produjo poca cultura y no se opuso a nada. La cultura modernista, que tuvo raíces más profundas y perdurables, fue una tentativa de transformar la imaginación. Pero los experimentos con estilos y formas, ... todo lo cual produjo una explosión refulgente en las artes, están ahora agotados."⁴⁹

Aquellas expresiones artísticas contraculturales que no han sido copadas por los mecanismos de consumo, se enfrentan actualmente a un nuevo ordenamiento mundial que amenaza con desfigurarlas, tendiendo sobre ellas un manto económico, social y político denominado Neoliberalismo, que trae paralelamente un concepto homogenizador y globalizante de cultura: la Postmodernidad.

4.5.2. POSTMODERNIDAD

Al hablar de postmodernidad debemos referirnos a tres acepciones distintas.

La primera, identifica una nueva fase del sistema capitalista: el Neoliberalismo. Inicia a finales de los sesentas y llega hasta nuestros días; se caracteriza por la imposición del capital multinacional como único

⁴⁷. Britto García, Luis. Op. Cit., p.46.

⁴⁸. Ibid. p.47.

⁴⁹. Cfr. Bell, Daniel. Op. Cit., p. 86.

sistema económico en el mundo, teniendo como premisa la globalización a través de la informática y la explosión de los medios masivos de comunicación a nivel internacional. La postmodernidad es la cultura impuesta por la última clase dominante de la humanidad: el gran capital financiero.

El discurso postmoderno se sustenta en la premisa de la homogenización global, buscando la anulación de lo diferente. Intenta instaurar una "universalización" basada en la transnacionalización, la globalización y la homogeneidad.

Como bien apunta Alejandro Serrano Caldera,

"En este caso, lo homogéneo y lo global encubren el mensaje de anulación de lo diferente, de lo otro, de culturas luminosas y algunas veces milenarias cuyos herederos representan las dos terceras partes de la humanidad, situados, sin embargo, en la periferia de los centros de poder ... Lo verdaderamente universal es lo que se unifica en su propia heterogeneidad dentro de una articulación determinada que permite no sólo que las culturas diferentes coexistan, sino que también sean capaces de retroalimentarse".⁵⁰

Sin embargo, la avalancha tecnológica postmoderna es algo contundente que nos cae encima sin darnos opción alguna. Con ésta se están sentando las bases para el establecimiento de una "civilización planetaria", dentro de la cual enfrentamos muchos riesgos, entre ellos: la cultura.

"El riesgo para la cultura es muy grande pues estamos enfrentados a un desafío que puede permitirnos desarrollar de manera extraordinaria los verdaderos valores universales, dentro de los cuales están incluidos los propios o perecer culturalmente dentro de unas décadas, en la avalancha de una tecnificación que no se detiene ante la identidad de las culturas ni ante las diferencias".⁵¹

El reto en tal caso será luchar por que la conformación de esa civilización planetaria esté sustentada en el respeto y unidad en la diversidad, ya que hoy más que nunca debemos ser "nosotros mismos", para reencontrarnos humanamente con "los otros" que se aferran a su identidad también; volvernos uno solo, con identidades propias pero universales.

La segunda acepción de postmodernidad, tiene que ver con cuatro nuevas corrientes epistemológicas dentro de las ciencias humanas y la filosofía. Estas corrientes son: el neo o post-marxismo, el feminismo teórico, el neopragmatismo y el postestructuralismo, teniendo como característica principal "el antifundacionalismo" que intenta relativizar y democratizar los cánones racionalistas rígidos heredados de la Ilustración. En el caso del neo-marxismo, el antifundacionalismo critica las concepciones rígidas y escolásticas de la socialdemocracia y el comunismo de los años cuarenta.

La tercera acepción se refiere a un nuevo movimiento en la cultura que reemplaza la corriente del "Modernism" dominante en el siglo XX, especialmente en los Estados Unidos e Inglaterra. El "modernism" tiene su equivalente en Latinoamérica denominado "Vanguardismo". A **Grosso Modo**, en la música se caracteriza por el rechazo al modelo dodecafónico dominante en la modernidad, y promueve

⁵⁰. Serrano Caldera, Alejandro. "El doble rostro de la Postmodernidad". Programa de solidaridad del Consejo Universitario Centroamericano (CSUCA), Costa Rica, 1,994. p.199.

⁵¹. Ibid., p.197.

una combinación entre música "seria" o clásica, con elementos de la música popular. En la pintura propugna por el rechazo del expresionismo abstracto y trata de mezclar la pintura abstracta con formas tomadas de la cultura popular y la pintura comercial.

Son estas las tres significaciones que tiene el término postmodernidad: una referida a un nuevo sistema económico globalizante, otra referida a una crisis en la esfera del conocimiento científico y la tercera a un modelo cultural que busca la renovación de las artes.

Esta tercera acepción nos acerca a los objetivos de nuestro estudio. La manera en que el despunte tecnológico avasalla el mercado y el consumo a través de los medios y las transnacionales de la comunicación, dejan cada vez más al margen la proyección de las expresiones artísticas subalternas, con lo que corren el riesgo de ser borradas para siempre. Ahora el reto es tratar de crecer retomando los elementos técnicos que ayuden a sacar a luz nuestra propuesta artística, sin olvidar las raíces que dieron lugar a la misma.

Esta visión tiene que tomar en cuenta también, una crítica hacia los movimientos contraculturales políticos que solamente utilizaron la canción y la relegaron a ser una simple "correa de transmisión" - para usar el término de John Beverly,⁵² de una vanguardia política de izquierda, basada en la mayoría de los casos en "la movilización vertical de las masas alrededor de un líder carismático" sin permitir integrar a las identidades particulares de todos los grupos subalternos.

La canción alternativa guatemalteca deberá desdibujar la tonada sin rostro ni identidad que nos quieren imponer desde lejos y por computadora. Esta tratará a toda costa de borrar nuestra identidad y nuestro rastro en el mundo; nosotros en respuesta, debemos cada vez más, discrepar y disentir como única manera de comprender y renovar el rumbo azaroso del futuro, aprendiendo de los errores y los dogmas del pasado, sin olvidarnos de nuestra identidad única e irrepetible pero perteneciente al universo cultural de la humanidad.

Citando nuevamente a Caldera, ante el reto de la postmodernidad nos enfrentamos a una doble necesidad:

"...la de apropiarnos de nuestra historia de las ideas y la de trascenderla necesariamente al abrirnos, con ellas, al desafío de un horizonte más ancho ... Es fundamental filosofar sobre nuestro tiempo desde nuestra propia situación espacio-temporal. El desafío que se nos impone no es sólo pensar nuestra historia, sino, desde ella, pensar la historia de la humanidad. No sólo pensar nuestra cultura, sino pensar los riesgos que la cultura en general, y la nuestra en particular, están corriendo ante el empuje de una cultura tecnológica que, bien empleada, puede ser una fuerza maravillosa para potenciar las posibilidades del ser humano en cualquier parte ése se encuentre."⁵³

Finalmente diremos que en esta búsqueda de nuestra identidad, ahora más que nunca necesaria; en este repensarnos, reencontrarnos en las diferencias y la diversidad, la canción alternativa está llamada a jugar un papel importante. Debe contribuir en la búsqueda de la verdad latente o manifiesta de nuestro devenir histórico y futuro, a través de su lenguaje simbólico, poético, crítico y contracultural; romper los

⁵². Zevallos Aguilar, Juan. "La Posmodernidad en América Latina. Entrevista con John Beverly". En Revista: Modernidad y Posmodernidad: Textos para un debate. Dirección General de Extensión Universitaria; Cuadernos de Extensión No.1, Universidad de San Carlos de Guatemala, Junio 1,994. p.33.

⁵³. Serrano Caldera, Alejandro. Op. Cit., p.205.

cordones umbilicales que a estas alturas la limitan políticamente y trascenderlos de tal manera que pueda siempre, -citando a Caldera-, "...apartar la densa masa opaca de los dogmas políticos, de los absolutismos científicos y de las ideologías sacralizadas, sean éstas de izquierda o de derecha"⁵⁴, para reinventar nuevamente la utopía de ser libres por nosotros mismos; tolerantes y humanos en "Nuestra Rebelde primavera".

5. EL ARTE DE LA CANCION

La canción es un medio de expresión natural de los individuos y grupos organizados socialmente; no existe evidencia del hallazgo de un solo pueblo sin canciones.

Es una expresión híbrida resultante de la fusión de música y letra, que acompaña todos los ordenes de la vida humana y por tanto constituye una disciplina recurrente en la historia, estudio y filosofía de la música.

El canto sistematizado surge a partir de la combinación del sentido del ritmo con las inflexiones del lenguaje hablado ⁵⁵, es instintivo en los seres humanos y en algunas especies de pájaros; solamente los seres humanos y los pájaros tienen esta capacidad, pero en el caso de los primeros, el canto ha pasado a formar parte de su subsistencia histórica y cotidiana.

Se pueden diferenciar diez tipos de canción que relacionan a los seres humanos, en las sociedades primitivas y tradicionales de acuerdo en el momento en que se evocan:

- 1-para calmar y dormir a los niños (canciones de cuna)
- 2-para exorcisar (cantos de hacer llover, cantos de hechicería, cantos al 'diablo', 'vudú', etc.)
- 3-para estimular emociones eróticas, (canciones cortesanías y de amor)
- 4-para curar enfermedades (cantos "medicinales")
- 5-para enseñar información útil (canciones educacionales, de juegos, de animales y de la naturaleza)
- 6-para recuperar la historia y las tradiciones (baladas, leyendas, canciones épicas)
- 7-para despertar valor en las batallas e infundir temor en el enemigo (canciones de guerra)
- 8-para imponer temor, solemnidad y misterio en los rituales, inspirar sentimientos de obediencia (música ritual, religiosa y fetichista)
- 9-para dar un ritmo y estimular a la danza (música de baile)
- 10-para intensificar la poesía y el drama (canciones líricas, música dramática)."⁵⁶

Estos tipos de canción describen las funciones que desarrolla el canto, tanto en las sociedades primitivas como en las sociedades tradicionales o complejas. Valga para nuestro estudio al ilustrar cómo es evocada en la mayoría de actividades humanas, desde el nacimiento hasta la tumba.

Atisbando el concepto de canción como género artístico, puede decirse que "...por el mismo camino se llegó por un lado desde el habla pura hasta la poesía, y a la canción métrica por el otro, y el doble impulso que llevó a recorrer esos caminos es, por una parte, el deseo de simetría en la expresión, y por

⁵⁴. Ibid., p. 210.

⁵⁵. Scholes, Percy A. "DICCIONARIO OXFORD DE LA MUSICA": Tomo I; Cuba, Editorial Arte y Literatura, 1,982. p.224.

⁵⁶. Siegmeister, Elie. Op. Cit. pp. 31-32.

otra la búsqueda de un medio menos corriente de expresión del pensamiento, hacia el cual tienden los individuos más románticos e imaginativos."⁵⁷

Vemos entonces dos elementos importantes en el arte de la canción: a) el deseo de simetría en la expresión y b) una forma menos corriente de expresión del pensamiento, propia de la imaginación humana. La imaginación humana se plasma en las distintas características del canto en cada cultura, utilizando escalas, intervalos melódicos y motivos rítmicos particulares; de esta manera la canción representa también una búsqueda de identidad propia y de inserción en la diversidad cultural y cambiante de la humanidad.

La naturaleza híbrida de la canción, como expresión artística compleja, se encuentra como "un arte entre dos artes", considerando que la expresión de emociones humanas puede darse, tanto utilizando una melodía significativa sin palabras, como por medio de palabras hiladas poéticamente sin necesidad de la música. Sin embargo, la canción es el arte de mezclar ambos elementos en proporciones variables y proyectarlos a través del canto, asumiendo un compromiso entre textos y melodías significativas.

"Si se analiza el placer que siente el que oye la canción, se verá que consiste en la satisfacción de las siguientes condiciones: 1) la belleza del sonido; 2) la belleza de la forma; 3) la fuerza y variedad del ritmo; 4) el significado de la expresión emocional; 5) la fuerza, significación y belleza de las armonías del acompañamiento y las voces entrelazadas y, cuando el acompañamiento es orquestal, los timbres instrumentales. Todos estos factores deben equilibrarse, y es allí donde se demuestra la habilidad del compositor y la del intérprete".⁵⁸

En el arte del canto se unen los sonidos mejor logrados de la voz con la articulación de la palabra, para obtener los colores y matices expresivos requeridos por el poeta, el músico y por el cantautor, que integra ambas disciplinas. Como bien apunta Di Stefano, "...el arte del canto consiste justamente en colorear la palabra con expresión, dominando el propio instrumento natural, la voz."⁵⁹ y como lo dice de manera menos clásica el cantor argentino Gustavo Santaolalla: "...yo siento mucho lo de la voz, el canto parece que es algo que se vincula directamente con el hombre. Hacer música instrumental mata, pero cuando le ponés la voz, es como que aparece el hombre, apunta mucho más directamente al corazón."⁶⁰

5.1 NUEVA CANCION, NUEVA TROVA CUBANA Y CANCION ALTERNATIVA GUATEMALTECA.

Las expresiones artísticas contraculturales son parte del movimiento universal que sigue la cultura en su desarrollo. Empieza a cobrar consistencia a partir de los años sesenta, especialmente en Europa y en Estados Unidos.

En países periféricos, especialmente latinoamericanos y centroamericanos, este oleaje posmoderno llega, como todo, tardíamente, y adquiere dimensiones y particularidades en espacios y tiempos

⁵⁷. Scholes, Percy A. Op. Cit. p.224.

⁵⁸. Scholes, Percy A. Op. Cit. p.226.

⁵⁹. Di Stefano, Guiseppe. "El arte del canto". : Javier Vergara Editor, México. s/f. p. 14.

⁶⁰. "10 años de vida". Una historia del rock nacional, 1,968-1,977. Colección de discos y libros dirigida por Jorge Alvarez. Documentación, investigación periodística y notas: Víctor Pintos. Publicada por EMI Odeón Argentina, 1,994. Vol. 1; cuadernillo informativo de los grupos de rock de Argentina: SUI GENERIS, INVISIBLE y SOLUNA. p.61

específicos.

Para hablar de la canción, el género "Nueva canción" empieza a configurarse en Chile en los años setenta, casi coincidentemente a la ascensión del gobierno democrático popular, y específicamente al regreso de algunas de sus figuras principales, después de un largo tiempo de vivencia e influencia cultural en París, Francia, de donde retoman y participan de esta ruptura posmoderna en la cultura. Tal es el caso de Violeta Parra, entre otros,⁶¹ quien al volver empieza su labor pionera en la formación de lo que sería el movimiento de la "nueva canción latinoamericana".

En este espacio temporal aflora una marcada tendencia a la interpretación e imitación de la música andina, producto de la búsqueda de identidad resultante de este género en Chile, que pronto se irradiaría a los demás países de Latinoamérica.

En nuestro país, curiosamente, esta forma de canción de los años setenta aún persiste.

Del mismo modo, la gestación del movimiento de "Nueva Trova Cubana", se inicia en el año sesentisiete, con la integración del Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas, -ICAIC-, caracterizado por la influencia "BEAT"⁶² surgiendo de él "La Nueva Trova Cubana",⁶³ en 1971, que entronca y rompe a la vez con "La trova Tradicional" cubana.

Este sin duda, tuvo un importante y fundamental apoyo del proceso socialista cubano. Sin embargo, vemos cómo dentro de este mismo sistema, esa "nueva" tendencia en la canción, tuvo grandes problemas, al ser minusvalorado su papel crítico. Esto lo explica Silvio Rodríguez, de la siguiente manera:

"Había gente, incluso dirigentes, que no creían en nosotros porque la crítica nunca se había escuchado a través de la canción. Nosotros empezamos a criticar sin pedirle permiso a nadie y hubo gente que malintencionadamente malinterpretó ... y trataron de silenciarnos"⁶⁴

Vemos entonces cómo la "nueva trova" coincide con esa ruptura en las artes que se estaba gestando universalmente y tuvo que abrirse espacio por sí misma, incluso en Cuba mismo. Es producto de la Revolución cubana, pero a su vez, surge dentro de esta contracultura artística de la posmodernidad. Su denominación "nueva" lo deja claro. Este fue un movimiento que desarrolló la forma trovadoresca propia y específica de los cubanos cuya influencia se hizo sentir inevitablemente, al igual que la canción chilena, en todos los países latinoamericanos, mayormente en tiempos de la creciente emergencia de los movimientos insurgentes en los mismos.

⁶¹. Cfr. Moreno Rivas, Yolanda, 1979; pp. 15-17, citada por Fernando Siú en Op. Cit. p.33.

⁶². Los Beatles fueron una corriente contracultural que influyó notablemente a muchas generaciones de músicos alrededor del mundo, especialmente en el "arte pop", (la "nueva Trova" no escapa a esta influencia BEAT), pero sus propuestas fueron desvirtuadas por el capital, el cual "universaliza, masifica, vende y desvirtúa" las expresiones disidentes a fin de convertirlas en subculturas de consumo. La cita siguiente nos ilustra lo anterior: "Mientras fuera se oían los gritos y jactancias de sus jiras rompe-records, los Beatles permanecían agazapados dentro de la gigantesca maquinaria que los transportaba alrededor del mundo. Habían entrado allí en 1963, obligados por las presiones exteriores, y allí permanecían cerrados herméticamente ... se quedaban en sus habitaciones fumando, jugando cartas, tocando la guitarra, matando el tiempo ... Ser lo suficientemente ricos, poderosos y famosos para entrar por cualquier puerta no servía de nada. Estaban atrapados." (Hunter Davis: Los Beatles: Biografía autorizada, citado por Luis Brito García, Op. Cit. p.105)

⁶³. Valdéz, Carmen, 1984; citada por Fernando Siú, Op. Cit., p.18.

⁶⁴. Rodríguez, Silvio. "En el principio no había nueva trova" en Extractos de una entrevista conducida por Rina Benmayor, La Habana, Marzo de 1,980. Cuadernillo de información del Disco Compacto : Canciones Urgentes, Los clásicos de Cuba 1, Los grandes éxitos. Sire Records Company, 1,991. NYC, EE.UU.

La emergencia en nuestro país de una canción con atisbos originales, influenciada en alguna medida por los movimientos artísticos anteriores, ha dado lugar a una confusión conceptual en dos sentidos.

En primer lugar, se tiene la falsa concepción de que, el término "nueva trova" designa un género musical (desprovisto de toda significación histórico-social) del mismo modo en que se difunde acríticamente el rap, rock, merengue, salsa u otros géneros comercializados masivamente. Se ha aventurado a denominar "nueva trova guatemalteca" a todas aquellas personas o grupos que interpretan el repertorio conocido en los círculos intelectuales de la izquierda y de centro derecha **snob**.

No es casual que incluso cantantes comerciales del "pop", aspiren, por **snob** o aventura, a llegar en algún momento a cantar "nueva trova" a juzgar por que las canciones cubanas representan para aquellos, una nueva moda susceptible de ser incorporada miméticamente a su repertorio.

En segundo lugar, se ha dado una confusión conceptual a raíz de la carencia de aportes y discusiones de la identidad de la canción alternativa guatemalteca. Esta se ha hecho notar a través de algunos medios de comunicación y otros trabajos escritos.

Ilustrativo de lo anterior, es la concepción de Enmy Morán en su trabajo de tesis:

"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 ... Canto General y del cantautor Fernando López..."⁶⁵

El término "nueva Trova cubana" designa específicamente al movimiento cubano de la canción, en contraste a la "trova tradicional cubana". De esta manera los cantores cubanos designan la identidad propia de su canción, por medio de la cual comparten y se proyectan al mundo, junto a otras vertientes musicales igualmente importantes : el son, la salsa, etc.

En el proceso de formación del movimiento del canto guatemalteco, dentro del que se encuentran muchos y valiosos exponentes, si bien se reconoce la influencia de trovadores cubanos junto a la de muchos otros cantores de habla hispana, creemos que en el actual momento debemos trascenderla para lograr identificar un género propio en nuestro país; ¿por qué no atrevemos a ser nosotros mismos, para sumar nuestra identidad al caleidoscopio utópico de las identidades universales, en mutuo reconocimiento, aporte y respeto?

Debemos dotar de un nombre propio a nuestra expresión que aún no termina de configurarse, pero que deberá identificarnos ante el mundo; de la misma manera en que se expresa el sentir dominicano al escuchar la recreación y resemantización musical de la bachata y el merengue; la fusión de las formas musicales de jazz y lo clásico, más un texto hermosamente elaborado, a la usanza de Juan Luis Guerra; la actualización del vallenato con un sonido y contenido valioso, revitalizando en latinoamérica y el mundo la indentidad colombiana en manos y voz de Carlos Vives, por dar tan solo un par de ejemplos dignos de mención.

¿Cómo deberá sonar la canción guatemalteca si no damos oportunidad para sentirnos valiosos e íntegros en elementos culturales propios para compartir con los demás?, ¿Dónde dormita aún la canción que identifica nuestra naturaleza contradictoria y mestizamente colorida?, ¿Por qué dejar que los otros sigan cantando por nosotros?

⁶⁵. Morán, Enmy. Op. Cit. p.50.

6. ACERCAMIENTO A UN CONCEPTO DE CANCIÓN ALTERNATIVA GUATEMALTECA.

Es preciso develar el rostro propio de nuestro canto, desdibujando las imprecisiones conceptuales y trascendiendo los atavismos ideológicos-sectarios y miméticos que lo frenan en su desarrollo. De esta manera podremos enfrentar críticamente el reto tecnológico postmoderno que amenaza con despojarnos de una vez y para siempre, de nuestro derecho de cantar con voz propia para el mundo y confundirnos en la cultura uniformizada del consumo masivo. En función de todo lo discutido con anterioridad, visualizamos que el género artístico de Canción Alternativa guatemalteca, se encuentra en el actual momento, en un proceso de construcción y que para adquirir naturaleza propia debe ser protadora de elementos de las siguientes dimensiones:

Dimensión estética: Una canción que pueda mover sentimientos propios y contradictorios de las personas como seres humanos y como entes sociales, y envolverlos en un sobrecogimiento vivo y activo.

Dimensión creativa-poética: Una canción que sea producto de un parto artístico -añejo o eruptivo-, que invente y reinvente las formas melódicas y líricas, las ideas comunes o innovadoras, día tras día, laboriosamente.

Dimensión simbólica: Una canción que tenga la capacidad de "abrir" los objetos y las cosas, los fenómenos y los sentimientos hacia otras dimensiones de la realidad; y "añadir" nuevos valores para romper nuestras falsas verdades, nuestras complacientes inseguridades, y hacer visible la realidad cotidiana y cambiante que toca nuestra puerta.

Dimensión político-histórica: Una canción que permita con amplitud y respeto, recrear artísticamente la verdad subyacente y concreta de nuestro devenir, sin absolutismos científicos, desacralizando los dogmas ideológicos a través de la naturaleza cambiante de la cultura humana.

Dimensión poético-comunicativa: Una canción que impulse a volar, blandir y compartir su lenguaje emancipado eternamente, en cualquier espacio y tiempo que le abra sus puertas para ser escuchada con dignidad, sin maniqueísmos mercantiles ni connotaciones sectarias, independientemente de los circuitos difusivos de la música comercial, pero buscando compartir su verdad en medios comunicativos críticos y masivos para lograr una mejor proyección.

La dimensión "oral": Una canción que se mantendrá viva, contando, relatando historias y mitos, derrotas y utopías, surgidas de nuestro entorno o resemantizadas de otras latitudes.

Por tanto, podríamos entender como Canción Alternativa Guatemalteca:

Al género de canción que se está construyendo como propuesta contracultural a la canción masificada comercialmente, y contracultural también a la canción militante de agitación, dirigida y usada utilitariamente. Se caracteriza por:

i- Nutrirse de los aportes artísticos de las corrientes musicales contraculturales desarrolladas universalmente, que han sido recreadas en diversos momentos históricos con las particularidades del desenvolvimiento social de la región latinoamericana, pero que trata de abrir paso a una expresión que no se quede miméticamente atrapada en ellas; es decir, que asume dejar de ser simple intérprete de elaboraciones creadas por otros, en otras latitudes, para trascender universalmente con una fecunda labor de creación y producción guatemalteca.

ii- Desarrollar formas artísticas de un alto contenido simbólico que permiten resignificar la historia, la cotidianidad y los proyectos de futuro de los sectores sociales subalternos de nuestro país.

iii- Ser portadora de una riqueza poético-musical en la que se reflejan y anuncian valores humanos renovados, tendientes a generar propuestas para una mejor convivencia entre los seres humanos y la naturaleza.

iv- Recrear vívidamente el acontecer humano de una manera estética, es decir que su propuesta sea capaz de mover la sensibilidad humana a través de la identificación y recreación del universo simbólico de los guatemaltecos.

v- Su vocación creativa, fundada en el trabajo y estudio constante, lo que permite que su propuesta sea cada vez mejor y por lo mismo, pueda al mismo tiempo, otorgarnos identidad propia y formar parte del género de canción universal.

vi- Aportar intenciones artísticas constructivas mediante el ejercicio de una crítica que no signifique una censura malhumorada, que descalifique el disfrute estético y el humor, permitiendo trascender la visión fatalista de nuestra historia y despertar un entretenimiento sobrecogedor y activo (cuestionador y despierto) por parte de quienes la escuchan. Esto implica readecuar los ritmos y los contenidos para que la canción inspire vida y alegría de vivirla a pesar de los riesgos cotidianos.

vii- Buscar tenazmente formas inéditas de comunicar la defensa de las cambiantes aspiraciones humanas y sociales en nuestro país.

viii- Recuperar y defender su autoestima para lograr una justa valorización como género artístico, que permita trascender los actuales espacios reducidos de su proyección y ser compartida a todos los sectores posibles; sólo así logrará ser auténticamente contracultural y disputar, con calidad, cualquier espacio de proyección sin minusvaluarse ante la canción comercial masiva y/o ante las intenciones utilitarias que la frenan.

ix- Asumir una búsqueda constante de significaciones y contenidos, por y a través de las contradicciones del contexto guatemalteco: pluriétnico y pluricultural.

x- Impulsar la realización de un inventario de su expresión a través de grabaciones y medios técnicos adecuados, de tal manera que quede un registro y testimonio en el tiempo y la historia del canto guatemalteco, que pueda a su vez, contribuir a consolidar la conciencia de lo que realmente somos, producto del proceso histórico desarrollado hasta este momento.

7. JUGLARES; TROVADORES Y TROVEROS; CANTAUTORES.

En función de nuestro estudio estimo importante precisar conceptualmente qué entiendo por "cantautor", configurando dicho concepto a partir de la discusión de ciertos elementos heredados de formas que antecedieron a su estado actual.

7.1 JUGLARES

Los antiguos romanos llamaban **joculator** a las personas que se dedicaban profesionalmente a la música con fines de entretenimiento; dicho término aludía el aspecto menos serio del arte; derivando posteriormente al vocablo francés **juglere** y luego **jongleur**; al alemán **gaukler**, al italiano **giocolino**, al español **jugar** luego **juglar** y al inglés **juggler**.

Desde el siglo X, se dio una división en las ocupaciones y la dignidad del oficio; los actores, saltimbanquis y adivinos, designados denigrantemente como **gaukler** o **juggler**, sufrieron condenas por parte de la Iglesia, contrariamente a los **jongleurs de gestes**, quienes eran acogidos por los castillos y monasterios ya que relataban hazañas de héroes nacionales a través largos poemas narrativos, denominados "gestas" o "canciones de gesta".

Pero esta división se hizo más evidente en el siglo XIV con la incorporación del término **ménéstrier** (ministro), que designaba a la clase más elevada de los artistas públicos: los músicos. Estos se encargaban de acompañar a los trovadores. Luego se denominaron **menestrel**, diferenciándose así a los **ménéstrel de bouche**, cantores y a los **ménéstrel de guerre**, quienes tocaban algún instrumento militar.

"...existían enormes diferencias de importancia social entre los mismos ministriles. Los había pobres y humildes vagabundos, y otros que eran los servidores permanentes y bien remunerados de los nobles y de la realeza; en verdad, puede decirse que existía la misma amplia diferencia que podemos apreciar hoy entre el pobre guitarrista cantor de los almacenes de las afueras y el virtuoso de las grandes salas".⁶⁶

Los juglares y ministriles proyectaron su actividad a casi toda Europa, sin un centro preciso de difusión, desde comienzos de la civilización humana hasta épocas comparativamente modernas. Podríamos decir que los músicos profesionales y cantantes actuales de música difundida en los circuitos masivos de la comunicación, son herederos del oficio de entretención con fines comerciales, a la usanza de los juglares y ministriles.

7.2. TROVADORES Y TROVEROS.

El arte de los trovadores y troveros estuvo centrado en el sur de Francia y regiones de habla provenzal; su posición social era más elevada que la de los juglares. Esta trascendía a veces la mera profesión y en algunos casos era una práctica de los nobles y realengos, dotados de talento musical.

Ambos vocablos designaban el mismo arte: poeta-compositor, que significa "el que trova = el que halla o inventa". Este arte representó uno de los mayores refinamientos en las formas poéticas, en las cuales primaba el elogio a la mujer, aunque también se pronunciaba hacia el heroísmo, la grandeza de los príncipes y del orgullo nacional. En ocasiones agitaba e incitaba en verso hacia las guerras, dotando a sus canciones de elementos de arrebató y pasión.

"El trovador era, pues, al mismo tiempo, poeta y compositor, pero no era necesariamente tañedor. Podía o no tener buena voz y podía o no gustarle aparecer en las cortes y salones como

⁶⁶. Scholes, Percy A. Op. Cit. p.775.

cantante. Si lo hacía, probablemente utilizaba los servicios de un juglar como acompañante con algún instrumento. Si no aparecía personalmente, usaba de estos servidores tanto para la parte vocal como para la instrumental. Estos juglares al servicio del trovador, debían aprender de éste sus canciones, cantarlas públicamente y hacerlas conocer; si tenían éxito, dichas canciones llegaban a alcanzar gran difusión. Un juglar con genio creador podía elevarse al rango de trovador, así como se daba el caso de algún trovador necesitado que descendía a ser juglar, cantando sus canciones y las ajenas."⁶⁷

La actividad de los trovadores aparece antes que los troveros y se irradia desde finales del siglo XI hasta inicios del XIII. Estos desaparecen debido a la persecución y exterminio de la secta de los "albigenses" dentro de la cual se encontraba la mayoría de los nobles del sur de Francia, en la región de Albi, nordeste de Toulouse que fue la cuna de los trovadores.

Otro factor que incidió en la desaparición de los trovadores fue la expansión del idioma francés que desplazó paulatinamente al provenzal, lengua en la cual aquellos desarrollaron las expresiones más altas de su arte. Luego, la desaparición de la caballería, de la cual los troveros recibían la mayor motivación para su creación, desencadenó asimismo la declinación de aquellos. Sin embargo, se puede decir que los troveros surgen y desaparecen medio siglo después de los trovadores.

7.3 CANTAUTORES

El cantautor actual hereda de los antiguos juglares y ministriles, la facultad de interpretar de manera vocal o instrumental; de los trovadores y troveros es depositario de la fusión entre poesía y música que da lugar a su creación propia innovadora.

Los cantautores actuales reúnen ambas facultades creativas: la música y la poesía, y suman, a diferencia de los trovadores provenzales, el hecho de interpretarlas.

Esta es la diferencia básica que se encuentra en la actualidad entre los términos "cantautor" e "intérprete", aunque el primero de éstos puede en un momento dado "interpretar" canciones de otros autores, sin que eso signifique un descenso en su hecho creativo, tal y como se notaba en la antigüedad entre trovadores y juglares.

Lo que claramente persiste es una opción meramente interpretativa en aquellos que no suelen cantar o escribir creaciones propias.

El cantautor actual puede "trovar" acompañándose solamente de su instrumento a la usanza de los juglares antiguos, pero además puede dotar de una mayor sonoridad a sus creaciones, con la implementación de instrumentos variados. Por tanto, es común observar en la presentación de cualquiera de los cantautores, el hecho de tañer siempre un instrumento al mismo tiempo de cantar sus propias canciones, y/o hacerse acompañar de grupos mayores u orquestales. Esto naturalmente es solo una característica eventual, ya que algunos cantautores en la actualidad, tampoco son tañedores instrumentales, o carecen de una técnica instrumental suficiente para acompañarse por sí mismos.

Encontramos entonces, que una definición absoluta de "cantautor" dista mucho de sustentarse claramente. Sin embargo, codificando la modesta experiencia propia, permítaseme dar algunos elementos al respecto.

⁶⁷. Ibid. p.778.

"Cantautor" indica el hecho de cantar lo propio la mayoría de las veces; la intensión que prevalece es compartir su creación propia y algunas veces recrear versiones de otros autores que le identifiquen profundamente. Al igual que un trovador, el cantautor tiene necesidad de expresar cosas propias que le vienen desde dentro con apasionamiento, a raíz también de su convivencia con los demás.

En esto se diferencian, en alguna medida de los intérpretes llanos, quienes además de proyectar su sentir y su arte interpretativo, deben poseer un repertorio que vaya en apego a los gustos convencionalizados o masificados; en otros casos, difundir y proyectar las canciones de los autores y compositores que no cantan, y/o recrear con su interpretación versiones ya intepretadas por el cantautor, o autor mismo.

En la creación inherente a los cantautores, se funden tres intenciones artísticas: autores del texto, compositores de la música y finalmente intérpretes del producto nupcial resultante de aquellas. Para cada una de estas dimensiones es necesario cultivar capacidades y técnicas.

La exigencia cualitativa del cantautor mismo permite que la fusión de cada una de las disciplinas descritas, logre generar un todo coherente en contenido y forma y una expresión estética valiosa.

Un cantautor con propuestas innovadoras, será al mismo tiempo poeta-compositor-intérprete, tomando en cuenta que:

- i- Los textos de sus canciones estarán provistos de una lírica burilada laboriosamente con la poesía;
- ii-Su música será elaborada en apego a elementos de composición musical, tales como:
 - la utilización de los valores expresivos y emocionales de los temas y los medios sonoros utilizados;
 - ideas musicales, puentes intermedios, molde estructural y armónico, la soldadura interna entre cada uno de ellos, de tal manera que ésta tenga un principio, un medio y un fin para que el oyente sienta una sensación de fluidez, de continuidad de la primera a la última nota;
 - en suma que la canción tenga una forma simétrica y expresiva.
- iii-Su interpretación haga sentir que lo proyectado es su esencia como ser humano; sus flaquezas y sueños, su carácter individual formado por su personalidad y el influjo del tiempo en que vive. La reacción recíproca entre ambos elementos, personalidad y época, dará por resultado su estilo propio.

CAPITULO TERCERO

APROXIMACION ANTROPOLOGICA AL CEC. DENTRO DEL MOVIMIENTO DE LA CANCION POPULAR GUATEMALTECA

Por haber sido el CEC. una instancia de participación artístico-cultural que se inscribe dentro del movimiento de canción popular guatemalteca, previo al análisis y sistematización de su experiencia, es preciso referirse sucintamente al movimiento de canción popular, ya que este es un referente que contextualiza el ambiente en el que el CEC. se desarrolló.

1 EL MOVIMIENTO DE CANCION POPULAR EN LA CIUDAD DE GUATEMALA EN LOS AÑOS 1,988-1991.

Para fines de análisis, el movimiento de canción popular es susceptible de estudiarse desde dos perspectivas:

- i) como movimiento social organizado y
- ii) como movimiento artístico.

A partir del primer aspecto, el movimiento de canción popular se ha caracterizado por tener una naturaleza espontánea y dispersa, carente de estructura organizativa y proyectos afines al futuro.

Desde la década de los 70, ha estado latente la intención de lograr cierta organización del mismo y dentro de las intenciones organizativas que se han dado, se pueden mencionar los siguientes ejemplos: la Asociación Nacional de Cantores Populares, ANACAP, que surgió y pereció en la década de los 70, y el Frente Cultural "Otto René Castillo" entre otras.

Dichos intentos han fracasado debido a los factores estructurales y sociales conocidos, así como a la no trascendencia de los esquemas rígidos dentro de la izquierda, respecto al trabajo y las expresiones artísticas.

Como movimiento artístico, el movimiento de canción popular se ha nutrido del aporte y el trabajo de diversidad de grupos, dentro de los cuales se puede mencionar a la Estudiantina de la Universidad de San Carlos de Guatemala, (EUSAC); Calicanto, Kopante, Canto General, Estudiantina Monteflor, Estudiantina Andariega, Grupo Amanecer, Nuevo Amanecer, Unicornio, Peldaño, Utiú Andino, Latinoamérica, Xequijel, Promesa; cantores solistas como: Rony Hernández, Fito Mendía, María López, Otto Normans, Juan José Rodas, Juan Carlos Castillo; y dúos como "A flor de tierra".

La EUSAC es fundamental en la trayectoria de un número considerable de artistas de música popular en esta ciudad. En dicha instancia musical se han desarrollado muchas de las personas que lograron un espacio dentro del género de la canción popular. La mayoría de personas proyectan su vocación artística únicamente durante el tiempo de estudios universitarios; por la EUSAC han pasado oleadas de "tunos" que convergen no sólo para proyectarse artísticamente, sino para disfrutar de un encuentro colectivo de jolgorio y aventuras, junto a otros estudiantes universitarios con similar vocación. El carácter efímero

que representan los años de estudio universitario, se convierte a su vez, en un elemento que no permite la continuación de la mayoría de integrantes de la tuna, quienes al concluir sus estudios pasan a desempeñar su profesión y con ello, el abandono de la actividad artístico-musical.

En esta instancia no se ha logrado implementar una dinámica de enriquecimiento y tecnificación musical que permita ir haciendo avanzar la calidad interpretativa, creativa y de espectáculo que caracterizó sus inicios. A lo anterior se suma la carencia de una política estructural de apoyo y sustento continuo de los esfuerzos artísticos y creativos a nivel universitario, por parte de las autoridades de dicha casa de estudios superiores. Lo anterior podría estar relacionado con el nulo interés por parte del Estado guatemalteco por la implementación de la cultura. Este fenómeno se agudizó en la década de los años 80, como producto de los períodos represivos a que fue sometida la Universidad de San Carlos de Guatemala.

No es posible por los límites propios de este estudio, realizar una descripción detallada de cada uno de los grupos descritos, pero estimo conveniente recalcar esa relación de nodriza que ha significado la EUSAC en la ciudad capital, para muchos de los grupos que conformaron en los años 80-90, el movimiento disperso de la canción popular guatemalteca.

1.1. CARACTERISTICAS

Una de las características generales en los grupos apuntados, es el hecho de que desarrollaron su labor, en la mayoría de los casos, en los espacios y festivales universitarios y de los centros regionales de la USAC., así como en sindicatos, huelgas de obreros, fábricas tomadas entre otros.

En los años que abarca nuestro estudio, existía una tendencia contestataria hacia las políticas gubernamentales y los centros de poder en nuestro país. Así, los grupos y artistas musicales y populares, fueron influenciados por dicho carácter contracultural propio de los círculos universitarios y paralelos al movimiento popular, quienes también respondían a dicho influjo.

Junto a eso, se hacía una canción realista y poco madura artísticamente. Se negaban todas las características de la música comercial, generalizándose la concepción de que la mayoría de intérpretes y compositores comerciales no aportaban nada a la función connotativa y funcional de la canción popular, entendida como hemos visto, solamente para hacer reflexionar y mover a los escuchas hacia la participación en los movimientos políticos.

Así, dichos grupos intentaron diferenciarse de los artistas de la canción apegada a la tendencia, exigencia y gusto comercial masivo.

Los grupos y solistas adscritos a este movimiento disperso, coincidían, en que este esfuerzo artístico debía proyectarse, negando las formas tradicionales y los modos comerciales de presentación, producción y creación del trabajo.

Se intentaba negar todo aquello que sonara comercial; la forma de vestir, los instrumentos a utilizar, las condiciones de presentación, referidas éstas específicamente a los requerimientos técnicos; se llegó a pensar que un artista popular debía prescindir de las condiciones mínimas normales para cualquier mortal que pretendiera proyectar dignamente su propuesta. Otras veces se creó un aura de martirio en el quehacer artístico: mientras más precarias fueran las condiciones y los instrumentos, el reconocimiento como "artista del pueblo" llegaría por añadidura. Había que convencer desde y por la pobreza, mediocridad y marginalidad.

En este período se acompañó reivindicaciones importantes y acontecimientos necesarios para el movimiento contracultural político del país. Esto marcó una diferencia que le dio cierta identidad si lo comparamos con el papel que jugaban en ese mismo momento los artistas de la farándula tradicional, que pendulaban entre las corrientes de moda y los hits musicales de fuera, mimetizando acriticamente el estilo, arreglos, poses, cortes de pelo, etc., para poder aspirar a eso que muchos no podían incluso definir en contenido y forma precisa, pero que todos perseguían: El éxito.

En esto radica la diferenciación que se puede hacer de los artistas populares de los ochenta, con los artistas comerciales de la misma época.

Así el movimiento de canción popular, sencillamente formó parte de los insumos de convocatoria de los movimientos políticos de nuestro país, fenómeno que también se dio en otros países centroamericanos, lo cual, pasado su momento, trajo consecuencias negativas y limitaciones a su desarrollo.

Tal es el caso de las limitaciones de proyección comercial que actualmente enfrentan exponentes clásicos de este tipo de canción en Centroamérica, quienes en función de seguir vigentes han intentado insertarse en los circuitos comerciales y masivos de distribución y han encontrado poco espacio, como Luis E. Mejía Godoy.

1.2 LIMITACIONES

Con lo apuntado arriba, podemos identificar la canción popular de esta época, como una expresión que no encuadró, ni siquiera interesó mínimamente, a los circuitos de difusión tradicional y masiva, mucho menos en los escasos espacios de grabación y promoción con fines comerciales. Por tanto, no pudo ser conocida y difundida a todo nivel. Esto se debe a dos aspectos interrelacionados y convergentes. Por un lado, por los contenidos inherentes de la canción popular, entendida ésta como una expresión dentro de la cultura popular, según conceptos definidos con anterioridad, se estigmatizó su forma de proyección, reduciéndola a los círculos universitarios y a las bases de las instancias políticas del movimiento político contracultural.

Este encasillamiento trajo consigo la concepción aún generalizada a la fecha, de que las expresiones populares no necesitaban tecnificación o elaboración artística. Se entendió la mediocridad como la muestra más alta de la pureza de las expresiones artísticas populares. Esto vino a limitar como es natural, el desarrollo de la expresión del canto popular, que por su lado, accedió sin percatarse, a una suerte de acomodamiento sustentado en su inseguridad creciente, a partir de que su público le aplaudía, requería y utilizaba gratuitamente, sin intentar un repaso crítico respecto del contenido y la forma de dicha expresión.

Esta concepción errónea que entendía lo popular como carente de rigor y elaboración artística, generó en muchos de los artistas populares un suerte de pereza e inacción alineada que no le permitió alcanzar espacios en los lugares en los cuales se requería de un mejor nivel artístico, incluso en los espacios denominados despectivamente "comerciales". Esto sumado a la carencia de políticas educativas que faciliten el acceso a estudios en el Conservatorio Nacional u otras instancias formadoras, trajo consigo la desvalorización y poco sustento estético y artístico de un gran número de exponentes del arte popular.

Dado que la canción popular de ese momento, se inspira por las condiciones desiguales de convivencia en nuestro país, es absorbida fácilmente por movimientos sociales encabezados por grupos políticos y sectores subalternos en nuestra sociedad.

Estos, lejos de valorar la potencialidad artística en esas propuestas iniciales, la utilizaron, como hemos remarcado ya, como un apéndice más a su práctica militante, estigmatizando sus contenidos y manipulando la dinámica de proyección de la misma. La ideologización llevó precipitadamente a obviar otros matices en la forma de ver la actividad artística e incluso el mundo, por parte de los artistas y creadores de este género.

Junto a las limitaciones técnicas, producto del escaso acceso a estudios musicales, instrumentales y vocales; la indisciplina y poco rigor en la creación artística y en gran medida la marginalidad impuesta desde la cultura oficial y también por los sectores de izquierda más atrasados, conllevó a su desvalorización como expresión artística y estética.

El efecto de esta situación fue severo y nocivo, a tal punto, que cuando los creadores cobran conciencia de la necesidad de dignificar su trabajo, encontraron y aún encuentran incompreensiones, señalamientos y grandes problemas para realizarlo con dignidad.

1.3 UTILIZACION

Otro de los valladares que ha debido llevar consigo la canción popular, es el referido a la utilización con fines políticos, de propaganda e incluso de utilización desvirtuadora de su génesis y de sus creadores con fines de venta por "solidaridad" en otros países.

Este tipo de utilización se ha dado de muchas maneras, entre las cuales podemos identificar el hecho bastante generalizado de que personas políticas, muchos de ellos carentes de sentido y vocación artística, han cooptado recurrentemente los espacios que surgen con fines artísticos y/o reivindicativos del arte popular. Los exponentes de la canción, en muchos casos se han visto cooptados, independientemente de su libre opción de militancia y práctica política, y sometidos a imposiciones en los contenidos de sus canciones, además de tener que soportar ser una especie de "rockolas" humanas de ambientación para los discursos y actividades políticas de la época.

Otra forma de utilización la constituye el hecho del plagio de canciones compuestas y cantadas dentro del país, de autores y cantores guatemaltecos, para justificar campañas de "solidaridad" para la guerra por parte de organizaciones de la izquierda armada. En 1993, la radio "La voz popular" de la URNG, hizo una edición masiva para los Estados Unidos y Europa, de dos cassettes: *"CANTA CONMIGO" Voz popular; Melodías de los conjuntos populares IXIM WANIMA y KIM LA LAT ; Vol. I y II.*

En el Volúmen I, se incluyeron, entre otras canciones: "A vos, Rebelde primavera", "Antigua Guatemala" y "Comunicado" de la siguiente manera:

... 3- **A vos, Rebelde primavera**
T. Medina. Kin Lalat.

4- **Antigua Guatemala**
Grupo Taller.

5- Comunicado

T. Medina. Kin Lalat..."⁶⁸

Nótese aquí, no sólo la utilización del término "grupos populares" que cantan por la revolución guatemalteca, sino también el plagio y oportunismo al invisibilizar a los autores de las canciones 3, 4, y 5, algunas de ellas reconocidas y cantadas siempre dentro del país y desde hace ya muchos años. "A vos, Rebelde Primavera", escrita y compuesta por Fernando López en 1,988, ganadora del I lugar en el II Festival de la canción de Ciencias Económicas, realizado el 17 de junio de 1,988 en el Teatro de Bellas Artes y grabada en el cassette del mismo nombre en 1,992; "Antigua Guatemala" escrita y compuesta por José Chamalé; y finalmente "Comunicado" cuyo texto es de Otto René Castillo, crédito que no aparece, cuya autoría es atribuida al director del grupo Kin Lalat, Tito Medina, quien aparece también como autor de la canción "A vos, Rebelde primavera".

En este sentido, algunas de las canciones hechas dentro del país fueron utilizadas oportunistamente y plagiadas por los grupos musicales y las instancias al servicio de la guerra, invisibilizando las intenciones artísticas independientes pero identificadas con la necesidad de cambio social en el país. Esto muestra fehacientemente una práctica que busca despojar y menoscabar a los creadores y artistas independientes, buscando demostrar artificiosamente que los únicos con derecho de cantar y ser reconocidos, son los jocaltores del poder de la izquierda, que como piensan merecerlo todo, todo lo coptan y corrompen impunemente.

1.4 FALTA DE AUTOVALORACION DE LOS EXPONENTES DE LA CANCION POPULAR

Esta desvalorización, utilización y limitaciones impuestas para la canción por los factores anteriormente apuntados, llegaron a permear de tal manera la dinámica de los cantores, que algunos de ellos vieron y siguen viendo su canción, como un apéndice pasivo de los proyectos sociales y políticos, sin asumir un papel reivindicativo hacia su expresión como parte de un género artístico, tanto en relación a los circuitos tradicionales de difusión, promoción y consumo de la canción comercial, como dentro de los espacios considerados como propios de la canción popular guatemalteca.

La desvalorización de la canción es un proceso que se da en una cadena de interrelaciones; su carácter contracultural coincide con las reivindicaciones políticas de los sectores subalternos de nuestra sociedad, por los contenidos inherentes de su obra es frecuentemente convocada, en su avidez de espacios, a presentarse en sitios y ocasiones que tenían por finalidad la agitación para la lucha política, social y armada en el país. Este acompañamiento es estigmatizado de tal manera, que los dirigentes políticos creen que el valor de la canción debe materializarse únicamente dentro de sus orientaciones y por tanto los artistas están llamados a mostrar incondicionalmente su "solidaridad" en todo momento. Esta práctica, que tristemente se observa en nuestros días, fué cerrándole los espacios de proyección y desarrollo, limitándose entonces a una burda utilización de la canción para fines políticos, con lo cual se niega su carácter artístico, su esencia.

Otra de las formas que presenta dicha desvalorización en la actualidad, está constituida por el hecho de que los exponentes de la canción tienen que plegarse a las cláusulas contractuales y empresariales de

⁶⁸. Ver anexo.

algunos espacios que han surgido en los últimos años, con el pretexto de convertirse en potenciadores del arte alternativo en nuestra sociedad.

Esos espacios, resultan ser, en efecto, un espacio inédito en nuestra historia reciente. No obstante, su alcance no debe subordinar la canción bajo los estrictos objetivos comerciales, que terminan encerrándola dentro de una dinámica desigual y excluyente, incluso por los espacios supuestamente aliados, que quieren ser los apuntaladores de las expresiones contraculturales de nuestra sociedad. Es importante hacerse escuchar dentro de aquellos, pero con una posición crítica y una relación justa de utilidades que permitan la sostenibilidad de lugar, pero no a costa de los sumisos y siempre llamados a ser cordiales, artistas populares, sino que antes bien, éstos puedan mantenerse la vida sin angustias, para poder seguir recreando y proyectando con integridad, nuestro más profundo y cambiante ser social, aún impreciso en Guatemala.

2 EL CIRCULO EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES

Este apartado recoge la concepción a cerca de lo que fue el CEC. por parte de los cinco integrantes del mismo en su etapa final.

2.1 SURGIMIENTO

Como todo proceso o intención organizativa, el CEC, surge enmarcado en un contexto interactuante de factores y coyunturas diversas, las cuales esbozaremos con fines de reconstruir dicha expresión artística en aquellos años.

2.1.1 LA IDEA GESTORA

En Octubre de 1,987 surge el espíritu fundante del CEC. con las intenciones convergentes de José Chamalé y Fernando López, quienes tiempo atrás coincidían en la necesidad de conjuntar algún esfuerzo tendiente a entender y encontrar una expresión propia a través de la canción, pensada, interpretada y sobretodo, mejor elaborada en nuestro país.

"El 7 de octubre de 1,987, encontré por la 18 calle y 7a.Av. esquina de la Tipografía Nacional, a José Chamalé, con quien meses antes se había establecido un lazo de afinidad en cuanto a escribir canciones. Nos dimos cuenta que existía un sentimiento compartido de hacer 'algo' siguiendo coincidentemente el consejo de una amiga que al escuchar nuestras canciones, nos sembró la espinita de conjuntar esfuerzos" (F. López - entrevista 8 de abril de 1,996)

"La primera idea del círculo, la hablé yo con Fernando López, de eso nos recordamos; creo que en 1,987. En ese momento había como la inquietud de hacer cosas, quizá toda esa inquietud se fue hacia el círculo en ese momento ... de alguna manera desembocó en el círculo. ...hablamos con Fernando de esto y hubo mucha coincidencia y entonces yo creo que ahí es donde naturalmente surge el espíritu, la idea del círculo. (J. Chamalé - entrevista grabada, 21 de marzo de 1,996)

Esta coincidencia en cuanto a "hacer algo" por la canción, y ante todo, por la canción propia, era la culminación de un proceso de conciencia gestado por la necesidad de reivindicar el espacio artístico que había sido negado en experiencias organizativas, político-estudiantiles y político-sindicales respectivamente, de las cuales formaron parte en los años recién pasados, movidos por la contracultura de la rebelión y la praxis organizativa y política, que tuvo durante los años 78-82, su impronta más álgida.

En dichas instancias, esta expresión particular y volitiva nunca encontró una valoración justa y un horizonte de desarrollo adecuado, estuvo siempre en un segundo plano.

"...me dijeron que en la revolución, en ese proceso, eran válidos los artistas pero después me dí cuenta que no, que lo que les interesaba era un militar más, y a mi no me interesaba". (J. Chamalé - 21 de marzo -96)

"...redujeron las expresiones artísticas populares, entre ellas la canción, a un simple instrumento para lograr adeptos y militantes a su lucha, misma que era dirigida por militares y políticos de la izquierda." (F. López - 8 de abril, 1,996)

Con la creciente desintegración, desaparición y exilio de muchos activistas populares, entre los que se encontraban destacados artistas, quedó la necesidad de reivindicar ese espacio interior de identidad y de lucha, contra el silencio que imponía la represión y la contundente desarticulación de un proyecto alternativo al poder militar en Guatemala.

Una forma de no callar fue seguir escribiendo y cantando. Luego de este estadio poco gratificante de la lucha, quedó latiendo en la intención creativa de la canción, la necesidad de empezar de una vez por todas, a cantar, contar y recrear la historia reciente nuestra.

En este marco de situaciones, junto a otros factores que discutiremos adelante, se inscribe esa suerte de encuentro azaroso que se da en los cantautores mencionados, para atisbar en sus ideas iniciales e imprecisas, ese "algo qué hacer", esa inquietud subyacente por aferrarse a lo único que quedaba para conjurar el miedo y no morir en vida: la canción.

A estas intenciones se sumaría muy pronto, la expresión también marcada por una historia emergida de los barrios, junto a las chamuscas y el arrancacebollas, vinculada más adelante, de forma casi natural, a un esfuerzo político alternativo en nuestro país, para quien la canción, la guitarra y una profunda esencia humana, eran el puente de relación y comunicación con los demás: Alejandro Melgar. Este, había desarrollado ya, como los anteriores cantores, un esfuerzo creativo en la canción canalizado en ese momento junto con María López, una cantautora importante y talentosa, dueña de una voz entrañable, en el dúo llamado "A flor de Tierra".

"Luego, haciendo fila para comprar las entradas para el concierto de Joan Manuel Serrat, en diciembre de 1,987, conocí a una persona de quien había tenido referencias ya hacía tiempo, de un interesante trabajo de canción: Alejandro Melgar, quien a su vez me comentó ser conocedor de una canción llamada 'Bella Chavala Liberada' ganadora de un concurso realizado por FACE de CC.EE. en ese año; y de quien supe también la inquietud de sumarse a un esfuerzo que nos acercara" (F. López - entrevista 8 de abril. 1,996)

Así, a la intención de F. López y J. Chamalé se sumó una intención más, A. Melgar, con quien se logró moldear mejor la idea y por tanto, en los meses siguientes, la inquietud era compartida por tres personas, quienes se encargaría de hacer llegar una invitación a otros cantautores para acudir a una primera reunión.

2.1.2 CONVOCATORIA A OTRAS EXPRESIONES PROPIAS Y DISPERSAS.

No fue sino hasta febrero de 1,988, cuando se giró una carta de invitación firmada por lo tres cantautores antes mencionados, convocando a la primera reunión, para marzo, luego de que cada uno se encargara de invitar a otras personas que compatieran el arte de hacer canción. (Cfr. Anexo)

Esta invitación resonaría mayormente en agrupaciones e instancias adscritas al Centro Cultural Universitario, dentro de las cuales se tenía referencia de la existencia de personas que tenían una expresión o una búsqueda propia a través de la canción.

2.1.3 CONFORMACION DEL CEC.

A la convocatoria en mención acudirían no sólo cantautores, sino también poetas, dramaturgos y músicos. En las reuniones iniciales se contó con la presencia de Enrique Noriega- poeta; Violeta Blanco-cantautora; "Pepe" - amigo de Noriega; Mario Lemus-dramaturgo e integrante del Grupo Canto General; César Dávila-cantautor e integrante del grupo Kopante y EUSAC; Eddy García-integrante de EUSAC; Sara Galvez-música del conservatorio nacional de música; Alejandro Melgar-cantautor e integrante del dúo "A flor de Tierra"; José Chamalé-cantautor e integrante de la EUSAC; Fernando López-cantautor independiente.

En dichas reuniones iniciales, de las cuales no se tiene un registro sistematizado, se discutieron cuestiones referentes a la forma en que funcionaría esta instancia en ciernes. Algunos llevaban intenciones de que la misma funcionara como una instancia de retroalimentación creativa, o sea como un taller de creación y crítica; esta posición fue sustentada por Enrique Noriega, que en aquel momento intentó de forma incisiva que prevaleciera un criterio más literario y de taller en la dinámica; algunos otros estuvieron más empeñados en que fuera una organización de los artistas pero asumiendo una posición política ante la realidad social vigente.

De ahí que, en los inicios de esta gestación se diera un sisma entre quienes defendían la dinámica de talleres y los que se inclinaban más por que fuera una instancia organizada independientemente, pero con una posición política.

"...al principio intentamos que el círculo fuera más amplio, invitamos poetas... en nuestra ingenuidad quizá o en nuestra juventud, queríamos asumir una postura democrática, una postura de decir, 'somos cantores, hacemos canción, pero también opinamos esto'... queríamos politizar la cosa pero no estar con nadie, eramos un grupo independiente que no queríamos estar con nadie, un rollo democrático pues." (J. Chamalé -entrevista cit.)

Esta intención ambigua de ser artistas y activistas políticos a la vez, independientes de la línea organizativa de la izquierda, generaría circunstancias interesantes en la adecuación y el acomodamiento cultural del CEC, como instancia artística, como veremos en su oportunidad.

Alejandro Melgar, se refiere a estas discusiones iniciales en la conformación del CEC, así:

"...había una necesidad de hacerlo más amplio, pero luego comenzamos a ver que la situación muy atomizada de esta sociedad no nos permite vernos a los artistas como un solo género, sino que cada quien anda jalando por su lado." (A. Melgar -entrevista grabada, 8 de abril de 1,996)

Como producto de estas discusiones, el círculo queda conformado finalmente por José Chamalé, Fernando López, Alejandro Melgar, César Dávila, Eddy García y Sara Gálvez, quienes finalmente se identificaban más por la segunda de estas opciones.

Enrique Noriega-poeta, opta por retirarse; Violeta Blanco, para quien la instancia estaba abierta ya que su expresión era la canción, opta por retirarse también en apego a un lazo sentimental que la vinculaba en esa época a Enrique Noriega. Mario Lemus sigue de manera más intensa su proyecto con Canto General.

Así el CEC. pasaría a nombrarse como tal luego de este rompimiento inicial, después de sendas discusiones en cuanto a no adoptar los membretes tradicionalmente utilizados por las instancias típicamente políticas de la izquierda. Se intentaba que el espacio sobreviviera lo más posible, sin correr riesgos innecesarios que lo vincularan a aquellas. La mejor denominación que se encontró fue "Círculo".

"...me recuerdo que estuvimos discutiendo no ponerle Asociación, sino que decidimos ponerle círculo... no podíamos nosotros caer en una cuestión retrógrada... de ponernos algún nombre que nos diera un color distinto..." (C. Dávila -entrevista grabada, 20 de marzo de 1,996)

En tal sentido, el surgimiento del CEC. puede entenderse como un proceso que debió superar las siguientes etapas:

- * **La idea gestora:** surgida de José Chamalé y Fernando López, octubre-noviembre de 1,987.
- * **La convocatoria:** dentro de una triada fundamental ya incorporado Alejandro Melgar, diciembre 1,987 a febrero de 1,988
- * **La conformación y denominación como Círculo Experimental de Cantautores:** serie de discusiones en las cuales se sumarían a la triada inicial, César Dávila, Eddy García y Sara Gálvez.

3. INTENCIONALIDADES INICIALES PREVALECIENTES EN LA CONFORMACION DEL CEC.

Las intencionalidades que mediaron para la participación de los cantautores en la conformación del CEC. son variadas; según el testimonio de los cinco integrantes entrevistados, resaltan dos en especial: La intencionalidad del estímulo a la creatividad de la canción propia guatemalteca, en un 32%, paralelamente a que fuera una organización de artistas de la canción independiente, pero sí con capacidad para pronunciarse dentro del movimiento político alternativo en el país, con el mismo porcentaje.

Este tipo de proyecto que pudo haber resultado sumamente interesante para la historia reciente del país, encontraría muchas cortapizas dentro de los rígidos cánones dirigenciales de los movimientos políticos contraculturales en nuestro país, si tomamos en cuenta que éstos solamente utilizaron las formas artísticas populares, como ya ha sido apuntado arriba, relegando a un segundo plano el hecho creativo y artístico.

En tal virtud, las intencionalidades iniciales que prevalecieron mayormente, intermediaban una ambigüedad: O se asumía como una instancia para el desarrollo de la canción propia en el país, a través de un trabajo poético y elaborado, o se jugaba al triple papel de artista-político y/o militar, parapetados en un pseudodiscurso de independencia orgánica. De ahí que la dinámica que marcaría el funcionamiento del CEC. luego de la primera escisión apuntada anteriormente, se reflejaría en esta tendencia orgánico-político "independiente".

La intención de llegar a conformarse en un espacio de encuentro e intercambio de experiencias en el arte de hacer la canción, quedó paradójicamente relegada a un segundo orden de prioridad, con un porcentaje del 26% y mucho más lejana aún, la intención de conformar una instancia que buscara conseguir las reivindicaciones naturales como artistas de la canción, 10%

**INTENCIONALIDADES DE LOS CANTAUTORES
PARA LA CONFORMACION DEL CEC.**

INTENCIONALIDADES	INDICADORES RESPUESTA	Abs. No.	Rel. %
encuentro e intercambio artístico	<ul style="list-style-type: none"> -para intercambiar experiencias -había una ánimo de juntarnos -convocar a los que estaban haciendo canción -compartir el arte de hacer canción -cohesionar un trabajo disperso que se venía haciendo con la canción 	5	26%
estímulo a la creatividad de la canción guatemalteca	<ul style="list-style-type: none"> -dejar lo panfletario en la canción -demostrar que había gente haciendo canción propia -hacer ver que podíamos manifestar cosas propias de un cancionero guatemalteco -hacer canción propia -expresar lo propio -decir que estábamos haciendo canción propia guatemalteca 	6	32%
organizarse para reivindicaciones naturales como artistas	<ul style="list-style-type: none"> -necesidad de organizarnos como cantautores -organizar a la gente que estaba haciendo canción 	2	10%
crear una instancia política independiente de cantautores guatemaltecos	<ul style="list-style-type: none"> -en nuestra ingenuidad queríamos asumir una postura política democrática -decir somos cantautores pero también opinamos respecto al proceso político -queríamos politizar la cosa, pero no estar con nadie -eramos un grupo artístico-político que no queríamos estar (organizados) con nadie -un grupo independiente con un rollo (posición) democrático -el círculo lo que pretendió era decir: "tómennos en cuenta, aquí estamos nosotros (en la lucha)" 	6	32%
TOTAL DE RESPUESTAS		19	100%

4 FACTORES CONTEXTUALES PARA EL SURGIMIENTO DEL CEC.

Los factores que dan contexto a la conformación del CEC, se pueden identificar así:

- * la coyuntura política
- * nuevos espacios artísticos
- * búsqueda de identidad en el canto guatemalteco.

4.1 LA COYUNTURA POLITICA

Se refiere a la pseudo-apertura democrática del gobierno de Vinico Cerezo, primer gobierno civil luego de una secuencia de gobiernos de facto y dictaduras militares, y electo "democráticamente" mediante el voto. Esta apertura, sin embargo no es gratuita, llega junto al modelo de ordenamiento político a nivel internacional tendiente a la eliminación de los regímenes autoritarios y militares en Latinoamérica. Este nuevo orden, se torna desde entonces absolutamente necesario para los países hegemónicos, para la implantación de la avalancha tecnológica y globalizante de la economía que estrangula y ahoga crecientemente a los países de la periferia.

Irónicamente, esta "apertura" permitiría cierta confianza para organizarse de manera un poco menos peligrosa y más sistemática; empieza la discusión sobre el proceso de negociación del conflicto armado interno; se empieza a hablar de la paz en el país, y por tanto, afloran también, de manera más libre, las críticas al interior de la izquierda guatemalteca.

4.2 NUEVOS ESPACIOS ARTISTICOS

En efecto, esta coyuntura política diseñada con fines estratégicos deja un espacio de respiro a las expresiones contraculturales en los países latinoamericanos, junto a la posibilidad para nuevos espacios artísticos ligados a la cultura popular. En ese momento había una inquietud de hacer cosas, se percibía un espacio para decir y compartir, sin la sombra directamente amenazante de la represión. Esta, se daría en lo sucesivo bajo mecanismos más selectivos, de tal manera que el costo político para dicho gobierno y los subsiguientes fuera mínimo.

En lo artístico popular se pueden identificar como factores coadyuvantes al surgimiento del CEC, dentro de los nuevos espacios artísticos, el hecho de que mucha gente comenzaba a escuchar otro tipo de canción, especialmente en los sectores ligados a instancias organizativas del proyecto social y político. Concretamente, en su mayoría la gente ligada a espacios orgánicos, fueran éstos del movimiento popular en sus variadas expresiones, como aquellos directamente vinculados a la guerra, querían escuchar una canción y propuesta guatemalteca de orden social. Es en ese sentido que debemos entender el espacio vacío que debía llenar el CEC, sustentado por algunos de los informantes de este estudio.

"...había una necesidad de una instancia organizativa para los cantores, (junto a) un vacío que había que llenar y que no nos habíamos dado cuenta que existía..." (C. Dávila -entrevista grabada, cit.)

"...la gente vinculada al sueño de transformación social en el país, quería escuchar una canción diferente a la que venía escuchando como soporte de la lucha; podría decir que de alguna manera

culturalmente.⁶⁹

Lo anterior puede encontrarse en la lectura de los siguientes cuadros interpretativos:

EXTRACCION SOCIOECONOMICA DE LOS MIEMBROS DEL CEC.

OCUPACION/PADRES	ECONOMIA FAMILIAR	AMBIENTE FAMILIAR
-Mi papá era barbero en la policía nacional y en las noches era mariachi	-Mi familia pasó mucha hambre, eso es una huella definitiva que mantengo y me dejó marcado	-La niñez nuestra fue muy reprimida, eso me obligó a irme a la calle a muy temprana edad
-Mi padre era mecánico electricista y trabajó toda su vida en el ferrocarril como maquinista	-Había mucha represión de carácter... económico	-Mucha represión de carácter religioso, hostil, familiar, social -Soy huérfano de hogar y luego de padres -Mi padre era alcohólico, un hombre rudo -A muy temprana edad me abrieron las puertas de la calle
-Mi madre era costurera y hacía comida para vender, tenía una tienda. -Mi padre era cobrador del mercado municipal de Coatepeque, aunque su vocación era la joyería	-Era una familia numerosa, fuimos seis hermanos, y crecimos con muchas limitaciones económicas -a los catorce años empecé a tocar en marimbas de fiesta para ganarme la vida, y a dar clases de guitarra para mantenerme mis estudios de secundaria -desde entonces fui independiente económicamente	-Mi padre era muy autoritario y poco comunicativo porque trabajaba lejos de la casa -Siempre temíamos que nos reprimiera por algún error por mínimo e insignificante que fuera
-Mi papá es uno de los constructores del hospital de la base militar de Jutiapa y de la de Barrios, porque trabaja directamente como constructor	-Por la cuestión (limitación) económica no pude estudiar en el día, tenía que trabajar con mi padre	-Me fui a meter a un concurso y le pedí permiso a mi papá, y cuando regresé al trabajo bien feliz, "papa fijáte que..." ¡Ah, dejé de hablar mierdas pues, allá está la piocha, andá mirá que hacés! -ya no me dejó terminar-

Fuente: Entrevista dirigida a cada uno de los cantautores mencionados, en fecha ya citada.

⁶⁹ "Productos que alteran el funcionamiento de la mente son productos a la vez para ayudar a soportar los aspectos negativos de una determinada civilización o para negarla". (Cfr. Luis Brito, Op. Cit. p.82)

El siguiente cuadro ilustra cómo ese ambiente represivo que logró permear el ámbito intrafamiliar, iría moldeando ciertos hábitos y vivencias psicosociales que luego trascenderían a la incorporación de la mayoría de los informantes hacia alguna experiencia organizativa.

PARTICIPACION SOCIOCULTURAL DE LOS MIEMBROS DEL CEC.

HABITOS Y VIVENCIAS PSICOSOCIALES	EXPERIENCIAS ORGANIZATIVAS	AUTODEFINICION DE SI MISMOS
-de adolescente fumé mucha marihuana -en la calle, en el mundo encontré mucha gente sensible -después que pasé la honda del vergueo medio drogo, me metí enteramente a la revolución, a un rollo cuadrado -contexto lleno de muertos, de violencia, de guerra, de gente que se iba y desaparecía	-me organicé en el 80-81-82 -cuando sentí ya estaba en la CNT, haciendo volantes y a la par la música	-yo era muy chiviado, soy muy chiviado
-Por el mismo silencio que había acumulado me gustaba mucho estar en la oscuridad -ese silencio acumulado provocó una profunda rebelión en mí	-mi cultura se conformó como una cultura de la calle	-mi carácter es un poco retraído, un poco apagado -me refugio todavía cuando no encuentro respuestas a mis expectativas
-Nunca me gustó el autoritarismo, tal vez porque mi padre es de un carácter muy fuerte -siempre me gustó el espectáculo, me gustaba ver reír y aplaudir a la gente, era como un trance -desde niño sentí que era muy libre -llevaba conmigo una no se que sensibilidad que me hacía llorar al cantar	-Siempre estaba metido en algo, me gustaba mucho participar en cosas públicas -desde niño me organicé en la revolución -fui dirigente estudiantil de educación media -me empiczo a ligar a lo contracultural de forma natural porque venía de una familia con limitaciones económicas	-tengo un carácter moderado, fuerte cuando es necesario; me gusta compartir con los demás cuando hay respeto y reciprocidad y no me soporto estancado en nada. -Soy un inconforme en lo artístico, en todo.
-Me iba a las esquinas donde se juntaban grupitos de muchachos a tocar guitarra y después por imitación o por oído me iba a la casa a buscar lo que había vista hasta que me salía.		
	-ya en la "U" uno siempre se mete a otros rollos... en la USAC me metí al rollo del Centro Cultural -participé en el Esfuerzo de Emprofofa, como puro colaborador	

Fuente: Entrevista dirigida a cada uno de los cantautores mencionados, en fecha ya citada.

Todas estas apreciaciones y dimensiones de los integrantes del CEC., permiten dar cuenta que éstos surgen de una subcultura marginal, caracterizada por las carencias económicas y el difícil acceso a formas más holgadas de estudio y de vinculación cultural para el desarrollo de su vocación artística. Poseedores de una sensibilidad alimentada dentro de su contexto cotidiano, cada uno de ellos pasaría por diversas experiencias organizativas y ligadas a las **contraculturas de la rebelión** y de la **práxis política** guatemaltecas. Primeramente, una búsqueda de indentidad junto a otros jóvenes ávidos de respuestas y valores humanos y luego su toma de conciencia y convicción para incorporarse a formas organizativas propias del movimiento contracultural social y político, de donde luego se darían rupturas, debido al poco espacio para lo artístico inherente en algunos.

5.2 INFLUENCIAS A SU VOCACION ARTISTICA

La totalidad de cantautores analizados, poseen en común el encuentro por azar con su expresión y vocación artística. Así mismo, el desarrollo vocal, lírico e instrumental se da autodidácticamente al inicio, o a través de la transmisión oral y la mimé시스 de otros músicos, intérpretes y compositores en el barrio o de aquellos en boga en los diversos medios de comunicación social de la época.

Aunque no todos contaron con el apoyo o la aceptación para que pudieran desarrollar su vocación artística, paradójicamente la totalidad encuentra en el seno del hogar mismo, las primeras influencias y motivaciones para asumir el reto de la creación artística, ya que de alguna manera, fueron sus padres, hermanos, familiares cercanos y amigos quienes les enseñarían los primeros acordes y líneas musicales y el encuentro con otras formas culturales y artísticas o literarias.

Con el tiempo y de acuerdo al contexto común pero disímil al mismo tiempo, cada uno desarrollaría otro tipo de actividades que llevarían a algunos a incrementar su conocimiento en la técnica instrumental y la voz, mediante estudios en el conservatorio y algunas escuelas de canto, y otros que continúan en su búsqueda autodidácticamente.

INFLUENCIAS ARTISTICAS EN LOS MIEMBROS DEL CEC.

INTEGRANTES	INFLUENCIAS ARTISTICAS RECONOCIDAS
JOSE CHAMALE	<ul style="list-style-type: none"> -Mi papá tocaba el violín y yo cantaba -Me regalaron un acordeón plástico y con él jugaba mucho pensando que era músico -Oía mucha música que mi papá llevaba: Javier Solís a quien incluso trataba de imitar y también los Churumbeles -Lo musical fue con mi viejo. Mi viejo quiso enseñarme a tocar violín pero como me agarraba a vergazos no aprendí -La formación vocal y lírica con los maristas, estuve en el coro y se leía mucha poesía -empecé a tocar guitarra con un cancionero "Guitarra Fácil" -me empezó a inquietar la música de Mejía Godoy, los Guaraguaos y el Quinteto Tiempo -estuve en un taller de poesía en el museo del Chopo y en otro con Carlos Illescas en México.
ALEJANDRO MELGAR	<ul style="list-style-type: none"> - un tío me enseñó a escuchar mucha música sobre todo erudita y popular no comercial diferente a la que se oía en la radio -mi madre gustaba mucho de cantar; la influencia de ella es el bolero -comencé tocando flauta dulce en las esquinas del barrio -aprendí a tocar guitarra viendo y tratando de reproducir los acordes en un pedazo de madera que me había hecho; hice los trastes sin cuerdas, solo las líneas y ahí hacía los acordes -en la música tengo una formación de la calle, tratando de imitar la música de Pink Floyd, Yes, The Beatles -en los años 70 tuvimos una radio que fortaleció nuestro marco musical universal, la radio Juventud, que nos permitía conocer los movimientos y las reivindicaciones de la juventud en las diversas latitudes del planeta -además del conservatorio, me ayudó un curso de actualización musical organizado por Canto General -también el curso de interpretación de la voz con la maestra Angélica Rosa -clases de armonía con Manuel Toribio y de forma y experimentación musical con Iván Lorenzana -incursioné en la lectura por influencia de mi tío, en astronomía, realismo fantástico, seres de otros mundos y grandes sucesos de la humanidad -mi mayor fuente es mi trabajo autodidacta -la música chilena y argentina -la nueva canción brasileña -la música cubana, he sido un admirador de la música de Silvio Rodríguez
CESAR DAVILA	<ul style="list-style-type: none"> -Por la imitación de Taco y Enchilada, en la colonia me dicen Taco -Mi papá llevó a la casa una guitarra y me enseñó tres acordes que le habían enseñado -En las esquinas se mantenían grupitos tocando y yo me a prender a ver y a oír, regresaba a la casa y empezaba a buscar lo que había visto hasta que me salía -La maestra Angélica Rosa me ha dado un poco más de cómo cantar

EDDY GARCIA	<ul style="list-style-type: none"> -La formación que he recibido someramente ha sido, música andina en Emprofola y música popular en la EUSAC -En la EUSAC aprendí a tocar la mandolina y la guitarra -mi formación vocal ha sido con la maestra Angélica Rosa -empecé a leer desde muy pequeño, inclusive un tío escribía un poco y eso influyó en mí para seguir haciendo ese trabajo
FERNANDO LOPEZ	<ul style="list-style-type: none"> -Comencé a tocar la marimba en la escuela primaria. En esto tuvo mucho que ver mi abuelo materno que era un músico empedernido -Mi padre tocaba en su juventud; en la casa estuvieron siempre su guitarra y mandolina de serenatero -En 1,976 por influencia oportuna de mi hermano Oscar, empiezo a rascar la guitarra -Una tarde en la biblioteca de Xela, azarosamente me encuentro con la poesía de Otto René Castillo y empiezo a musicalizarla, en 1,978. -En el 84 me decido a estudiar la música en serio y me voy de Xela al conservatorio nacional de música en la capital de Guatemala. -Escuchaba y grababa los festivales y programas de la nueva canción en Radio Habana y la Sandino.

Fuente: entrevistas con cada uno citadas anteriormente.

Cuatro de dichos cantautores realizaron este proceso inicial de influencia artística en la ciudad capital del país y uno de ellos en la provincia occidental, quien luego se traslada a la capital, 1,984 a realizar estudios musicales.

5.3 ANTECEDENTES ARTISTICOS PREVIOS AL CEC.

Aun cuando convergen en su extracción sociocultural dentro de una subcultura urbana marginal, y en cuanto a rasgos comunes de influencia inicial en la música, veremos sin embargo, que en lo referente a los antecedentes artísticos que los conforman, apuntan elementos disímiles de nivel y de conformación artística.

ANTECEDENTES ARTISTICOS DE LOS CANTAUTORES PREVIOS AL CEC

INFORMANTE	ANTECEDENTES ARTISTICOS RECONOCIDOS
JOSE CHAMALE	<ul style="list-style-type: none"> -cantaba en el coro de la escuela marista y en fiestas familiares -hice una canción medio ecológica -cantaba baladas que oía en la radio: "la vida sigue igual" de Julio Iglesias y "El progreso" de Roberto Carlos -en 1,978 empecé a hacer canciones que hablaban de la situación que vivía -la primera vez que aparecí como solista fue con un grupo que formamos que se llamaba "pueblo maya" cantando la misa de un cuate que mataron -empecé a asistir a festivales de estudiantinas -me presenté con la estudiantina las primeras veces en el 78 -cuando me fui a México me presenté en algunas actividades culturales y eventos de solidaridad con Guatemala -después estuve en el Katinamit, en presentaciones más públicas, con más participación -este grupo tronó y empecé a buscar gente de México que estuviera vinculada a la canción y así toque un par de conciertos del CREA y la SEP -de ahí me sumé a Kin-lalat y nos fuimos para Nicaragua -después empecé a cantar solo

ALEJANDRO MELGAR	<ul style="list-style-type: none"> -las primeras canciones fueron de repudio, de nostalgia y de protesta desde muy dentro de mí -luego estuve en un grupo de rock en formación en el que interpretábamos la música de Santana, Gino Vanelli -estuve en el grupo Taller de la Facultad de Ingeniería, el cual era ya un intento creativo y experimental de hacer canción en Guatemala, pero por la época no pudo seguir -participé en el Coro Universitario -en el grupo Calicanto -en el grupo Utid Andino -cofundador de Emprofola -duo "A flor de tierra"
CESAR DAVILA	<ul style="list-style-type: none"> -Comencé imitando a Taco y Echalada pero después empecé a hacer mis chistes y me desarrollé en eso -en lo musical ha sido más autodidacta -a los diez años empecé a conocer la guitarra -estudié en el conservatorio tres años, solfeo I y II (durante el CEC) -lo lírico ha sido muy difícil porque no tengo formación en ello -empecé a hacer canciones en 1,975 enamorado de una chava -en el 77 gané algunos concursos interescolares de canción protesta -en el 83 me incorporo al grupo Kopante y a la Estudiantina, hasta 1,989 y 90 respectivamente-
EDDY GARCIA	<ul style="list-style-type: none"> -empecé en la cuestión de la poesía, incluso gané un concurso hace unos diez años -a los dieciséis años formé un grupo de teatro -participé en declamación y poesía en unos concursos en 1,979 -entre a Emprofola en 1,983-84 a recibir talleres de música -en el 85 di clases de quena y zampoña en emprofola -en el 85 entré a la Eusac.-
FERNANDO LOPEZ	<ul style="list-style-type: none"> -desde niño canté y toque la marimba -me escogieron en el colegio para cantar para el día de la madre, la canción "Casas de Cartón" de Ali Primera y eso me valió un mote muy querido: "casitas" en 1,973 -gané un concurso de oratoria en 1,975 y empecé a hacer teatro -en 1,976 participé en el grupo de teatro TECEO de la facultad de CC.BE del CUNOC -en 1,978 gané la eliminatoria departamental y nacional para ir delegado por Guatemala al Festival centroamericano y XI festival mundial de la juventud y los estudiantes en Costa Rica y Cuba respectivamente, junto a la EUSAC y Fernando Durán - a estos festivales iba cantando una canción propia llamada "tristeza", "libertad" musicalización del poema de Otto René Castillo y "obrero" musicalización del poema de Marco A. Alveño -integré varios conjuntos de marimba: IDEAL de Xela, de concierto del Conservatorio nacional de música, de concierto de la USAC, de concierto del INGUAT -fui becado en el conservatorio nacional de música de 1,985 a 1,988 en contrabajo, guitarra clásica y marimba

Fuente: entrevistas realizadas con cada uno, citadas anteriormente

En el cuadro anterior podemos notar la impronta cultural que cada integrante tuvo desde el inicio de su vocación y oficio artístico, hasta llegar a lo que fue el CEC.

Existen algunos elementos comunes tales como la época en que cada uno de ellos inicia o adquiere conciencia de su vocación artística. Puede notarse la diversidad de experiencias previas en cada uno, ligadas de alguna manera a los festivales y espacios marginales del arte popular. Se puede percibir lo referente a las diferencias en los niveles artísticos, de acuerdo las oportunidades de formación y de acceso a los espacios culturales.

Estas diferencias se sustentarían en los diversos niveles de confrontación y formación por los cuales debieron pasar cada uno; en algunos fueron experiencias más amplias mediadas por contextos y actividades artísticas tanto a nivel nacional como internacional, y en otros, dicho enriquecimiento se daría solamente dentro de nuestro contexto, por lo que la formación y madurez de la propuesta sería menos amplia y con más limitaciones.

Consideramos importante incluir en este estudio antropológico, información que arroje luces más genuinas respecto a los sujeto-objetos de estudio de este capítulo. Así, tendremos una caracterización más completa de los mismos a partir de su propio testimonio y palabra, con lo cual lograremos complementar las interpretaciones halladas a partir de las categorías de análisis que se definieron previamente, con el fin de reconstruir y lograr un acercamiento a la esencia cultural y social de los cantautores que formaron parte del CEC.

6.1 JOSE CHAMALE

"Me dijeron que en la revolución, en este proceso valían los artistas, pero después me dí cuenta que no, que lo que les interesaba era un militar más..."

"...quiero hacer cosas que hagan trastrabillar al ser humano... que se vea ahí cotidianamente, pero que pueda soñar también..."

NOMBRE: JOSE LEONEL CHAMALE GOMEZ

EDAD: 38 (1,958) ciudad de Guatemala

ESTADO CIVIL: casado

PROFESION: por la escuela Bachiller, pero yo soy artista

"Lo que recuerdo de la niñez así muy puntual, son tres cosas, una es que a mí me llevaban a cantar con las tías y las abuelas a los cumpleaños, mi papá tocaba el violín y entonces él tocaba y yo cantaba o recitaba; la otra es que ... desde que me metieron a la escuela marista -que estudié con los maristas- desde el primer año estuve en el coro de la escuela; y la otra es que yo recuerdo que jugaba mucho con cositas pensando que eran músicos y coros y que me ponía así, -porque tuve una niñez muy reprimida- entonces me iba al patio de atrás de la casa y ahí me ponía a cantar solito, cosas que yo ni recuerdo ... me regalaron un acordeón verde que ... recuerdo mucho, ahora de grande ... con ese jugaba dormía y me estaba con él -un acordeoncito verde de plástico- que me regalaron; mi papá trabajaba de barbero en la policía nacional y se lo regalaron y me lo regaló, 'tonces (sic) con ese yo pasé mucho tiempo. Esas son como tres cosas muy fundamentales que recuerdo de la niñez y obviamente la cercanía de mi papá ... desde que yo lo recuerdo hasta que murió, con el violín, tocándolo o arreglándolo ... esas son las cosas más fuertes que recuerdo . Después por ahí por 1,973-74 empecé con la inquietud de querer tener una guitarra, de querer tocarla ... siempre había cantado así cuando ponían pequeños discos en la casa, discos de coros religiosos o navideños, me gustaba muchísimo oírlos ... cuando mi mamá planchaba a altas horas de la noche oyendo marimba, cosas así, me gustaba mucho, pero más me gustaba oír cantar ... conseguí una que un amigo me regaló por ahí por 1,976, fue la época del terremoto, y entonces empecé a cantar y a acompañarme canciones de esa época, baladas, algunas cosas que yo había oído en la radio, y por ahí hice una canción medio ecológica así, yo en ese tiempo era un drogadicto empedernido, fumaba mucha mariguana, entonces por ahí me entró la cuestión de hacer una canción ecológica que apenas recuerdo ... pero esa la hice sin guitarra, la hice sólo así y después quise meterle acompañamiento en la guitarra, lo que pasa es que no sabía tocar la guitarra bien... ponía un cancionero y empezaba a copiar, canciones que yo sabía, que yo había escuchado, creo que "Guitarra fácil", entonces

por ahí empecé... cuando hice esa canción no reconocía los puntos, tonces (sic) esa fue una de las primeras canciones... decía algo así como: "naturaleza tan divina eres tú, eres un don creado por Dios" y que no sé qué ... algo así... En ese tiempo empezó a sonar Mejía Godoy, los Guaraguao, que por ahí aparecieron; algo el Quinteto Tiempo... y me empezó a inquietar esa música, pero seguí siempre con las baladas, 'la vida sigue igual', aquella de Roberto Carlos... de los animales, 'yo quisiera ser civilizado como los animales' cosas así me interesaban... a pesar de que cantaba también cosas que me daba mucha tristeza como aquella de 'esta es la última canción que escribo para tí', cosas así. Entonces por ahí empezó el rollo, y por ahí por 1,977 vino un vecino mío de los Estados Unidos y me regaló una guitarra ... que tuve que mandar a componer porque no servía, yo no recuerdo ni con qué plata lo hice, pero lo hice y mandé a componer esa guitarra y yo me sentía muy feliz porque ni siquiera sabía tocarla, pero no sé, me sentía como un ser especial cargando la guitarra en un su estuche ... y me la llevaba al instituto y así y no tocaba ni mierda, pero me sentía bien, me sentía bien que me miraran con la guitarra y eso .. y cuando me decían 'tocála' no me salía ni mierda, además que era ahuevadísimo, yo era muy chiviado, soy muy chiviado, pero en ese tiempo era más chiviado toavía, pero sentía, cosas que yo no me explico a veces y empecé haciendo cosas. Después 1,978 con una serie de cosas del contexto y etc, empecé a hacer canciones que hablaban mucho de la situación que yo vivía, de la violencia de las muertes, de la represión, en todo ese estado de cosas que se dieron por esos años, entonces empecé a hacer canciones como loco diría yo, a vomitar canciones que ahora desde este lugar las veo muy ingenuas pero en ese momento eran muy válidas para mí ... válidas por el contexto y válidas porque yo quería hacerlas, entonces surgieron muchas canciones que ahí las tengo guardadas, canciones muy fáciles y muy sencillas también, yo creo que por ahí empezó el rollo de la canción y en 1,978 en julio mataron a un amigo que yo quería mucho ahí en el barrio, en la colonia, ahí fue una de mis primeras canciones, después de esta que te digo de la naturaleza, esencialmente política, entonces yo la canté, fue la primera vez que aparecí en público como solista, y con un grupo, que yo formé parte de un grupo que le llamabamos "pueblo maya", eramos un trío, ... por ahí por finales del 78 ... antes había cantado en el coro, pero mi primera aparición con ese grupo y como solista fue a partir de julio del 78 ... le canto la misa a este cuate; me dijeron que cantara; yo medio ahuevado porque soy chiviado y medio ahuevado por la situación, entonces cantamos la misa y después fuimos al instituto donde él había estudiado, así fué como empecé a salir con esa canción, en el 78 ... A raíz de esas presentaciones se fueron abriendo otras para otros institutos, escuelas, para otras actividades, incluso en la misma iglesia y así empezó el rollo ... y en esa dinámica empecé a asistir a los festivales de estudiantina y a manifestaciones y a todo ese tipo de cosas y empecé a oír también más canción; yo no sabía que habían otros cuates, yo no me imaginaba. Conozco la estudiantina y trato de meterme a la estudiantina para aprender más y para tener conocimiento de otras cosas y entonces ahí me encuentro al 'mono', al 'choco', al 'primo', no sé si vos estabas, Fernando López, no sé ... nos encontramos en ese espacio en ese tiempo...

"Hay que partir de una cuestión personal que creo que es muy importante y es que la niñez nuestra y creo que de mucha gente, fue muy reprimida, por cosas que yo ahora entiendo y comprendo; entonces eso me obligó a mí como a irme a la calle antes de mi edad. Entonces afuera en la calle, en el mundo pues, en ese tiempo del consumo de la mariguana, encontré gente muy sensible; ... y lo otro es que yo creo que mi familia pasó mucha hambre ... eso es como una huella definitoria que hasta ahora actualmente creo que la mantengo porque, puta eso me dejó muy marcado, entonces yo creía que había que decir cosas, no estaba conciente de qué es la canción ni eso, pero creía yo que había que decir cosas que había pasado yo y que estaban pasando muchas gentes y yo creo que también el contexto, o sea ver

noticias, televisión, lleno de muertos de violencia de guerra, de masacres, de amigos muertos muy cercanos, de gente que se iba, de gente que desaparecía, yo creo que eso marcó la canción esa.

"La formación vocal el coro de la escuela marista, es lo que yo recuerdo cantando y yo creo que eso me dejó alguna cosa, estar cantando ... yo creo que eso me ayudó bastante ... oía mucha música, la que había en ese momento, muchas baladas, mucha música que mi papá llevaba -como mi papá era mariachi- llevaba mariachis, Javier Solís recuerdo yo mucho, que incluso lo trataba de imitar ... él lo trataba de imitar en el violín y yo en la voz, yo lo recuerdo bien eso y los churumbeles ... yo creo que esa es la formación, la vocal, el coro y eso ... después con Angélica Rosa de parte del ministerio de cultura, tuve un tallercito con una muchacha del conservatorio, Carmencita, que ahora es bibliotecaria del conservatorio, ella me dió un curso de canto ... y estuve también en el coro del conservatorio en el 80 con el maestro Arévalo ... Estudié en el conservatorio pero nunca terminé, o sea fue muy accidentado ... yo no me atrevo a decir que hay una formación musical así sistematizada, más espontánea, tiene que haber influido, escuchar y estar en el ambiente ... yo insistía estar sólo en canto, pero nunca me aceptaron por una serie de cosas, estuve ahí, estuve en guitarra, pero nunca la aprendí bien, estuve con Abularach y mi maestrino era este Antonio Cosensa ... ellos dos me enseñaron algunos ejercicios de digitación; también intenté el piano (risas) con Vinicio Quezada, - si yo lo hubiera seguido todo sería un gran músico- (risas) pero como no seguí ni mierda ... Es una cuestión de personalidad, pero es que yo me organicé ... estuve dos veces intentando 80,81,82 durante esos tres años ... mucha violencia y entonces como a uno lo llevó ese río que vos decís, entonces puta cuando sentí ya estaba en la CNT y haciendo volanteos y la gran puta ... y a la par con la música porque me dijeron que en la revolución, en ese momento, en ese proceso, valían los artistas pero... después me dí cuenta que no (risas) después me dí cuenta que no, que lo que necesitaban era un militar más ... entonces eso a mí no me interesaba; si me interesa, me interesaba y me interesará una revolución, no sé de qué tipo, pero algo que cambie esto ... toces (sic) yo creo que por eso, uno porque nunca fui no sé, yo saber qué putas vos, algún, -tengo que ir donde el psiquiatra- un poco de personalidad, muy disperso, se me va la vara, continuamente, fundamentalmente esa situación, ese contexto en que pasé y lo otro es que ese sueño de ser artista, de tocar guitarra y de aprender música y eso ... prácticamente lo viví solo o sea en la familia no hubo un acompañamiento y por la situación del país, los amigos andaban en otro rollo, otros muertos y así, tons (sic) fué un camino solitario ... por eso es esa dispersión ... bueno, como te digo estudié piano con Vinicio Quezada ... unas lecciones que dejaban ahí; con este Abularach y Cosensa en la guitarra, y las nociones de 'solfeo de los solfeos' con este maestro del fagote ... Fernando Sosa, también con él intenté y no se pudo ... la valoración es que yo sigo haciendo los ejercicios que aprendí en la guitarra a veces ... la otra cosa es que lo musical también con mi viejo, mi viejo quiso enseñarme con su forma a tocar violín, pero como me agarraba a vergazos yo no aprendí; y ahora de grande se me ha metido que derrepente se me quedó algo, pero no tengo violín, pero es un rollo más espiritual, que tengo ganas de hacerlo ... yo creo que mi viejo también por ese lado. Bueno lo lírico, yo recuerdo algunas cosas que creo que vale la pena; una es que con los maristas se leía mucha poesía del siglo de oro español, mucha poesía a la vírgen que a mí me gustaba; la otra es que mi hermana que se casó con un cura y que también en su juventud se metió a cosas políticas, llevaba algunos libros y a mí me gustaba leerlos y lo otro es que mi mamá siempre leyó, esa viejita siempre leyó, leía mucho Vanidades, Buenhogar y yo me leía esas revistas y leía mucho los chistes de Archi, de Susi, todos esos cómic los leí mucho ... me gustaba mucho eso ... mi mamá me cuenta que a ella la enseñaron desde güira a leer... dice que -ella sufrió mucho, como todas las viejitas- pero dice que ella tuvo a su papá que su papá en ese tiempo trabajó en la

embajada de Estados Unidos ... le llevaba muchos libros y novelas literarias y entonces le enseñaron a leer y ella siempre mantuvo, a pesar de la vida tan hijeputa que me imagino que tuvo, siempre mantuvo esa honda de leer. Estaba a la una de la mañana después de plancharle la ropa a todo el mundo y después de lavar cosas ... leyendo y cabeceando la Buenhogar y esas novelas de Corín Tellado y así, y cuando ella se quedaba dormida yo se las quitaba y así y me leía un poquito, como también sufro mucho, sufrí, ahora ya no, mucho insomnio, tonces yo leía un poquito eso, entonces yo creo que por ahí viene la influencia lírica ... Mucha narrativa, mi hermana esta que te digo que llevó muchos libros ahí; llevó a Julio Verne - me recuerdo yo- ; la del Jorobado de Nuestra Señora de París de Víctor Hugo y algunos libros de filosofía de Sartré, o no sé quién que yo los empecé a leer pero como no entendía ni mierda, los dejé ... y por ahí un libro que le llevaron de la Revolución cubana que hicieron algunos españoles por ahí, ahí empezó creo yo eso ... Cuando yo fui a México y descubrí muchas cosas, o sea salí como del cascarón digamos, me quise meter a un montón de cosas, pero como los compas no dejaban y como yo era tan güiro y no tenía mucho criterio, pero sí me metía a varios talleres en México de poesía, estuve en un taller en el museo del Chopo y un taller que nunca se me olvida que fue con Carlos Illescas y que yo hasta después supe quién era Carlos Illescas, yo llegaba ahí como un pendejo hasta atrás, entonces oía yo que hablaban del Sermón de la Montaña, que Pablo Neruda, que no sé quién, entoces yo escuchando y hasta después me enteré de toda esa gente ..."

"...después de tantas búsquedas, que van a seguir, yo creo que la canción es la fusión, el matrimonio de música y letra ... es bien difícil, porque si uno hace texto es poesía o narrativa, si hacés música es música, entoces (sic) quiere decir que la canción es matrimonio de texto y canción, pero yo he escuchado poesía musicalizada que a mí me parece excelente, tonces (sic) es como muy jodido encasillar las cosas; yo creo que fundamentalmente debe ser ese matrimonio de música y texto; que a lo mejor por ahí hay una poesía y se le pone buena música y resulta una buena canción, pero el texto no deja de ser poesía, eso fue concebido así, como poesía, pero yo si creo que es ese matrimonio de música y letra."

"A mí me gusta mucho la música; no la entiendo, ese es el problema ... pero yo creo que ... yo cuando hago una canción y resulta alguna música, yo creo que son pedacitos de un montón de música que hay atrás en el cerebro y que derrepente aparece y como que se sistematizan solas y sale una pieza; yo así la entiendo, yo quisiera manejar más eso, pero a veces yo me pongo a pensar que sistematizar mucho, también te quita como esa espontaneidad del espíritu ... creo que hay música guardada en el cerebro desde la infancia y que derrepente te sale por ahí y que se parece a otra, yo creo que eso es."

"...la primera vez que escuché hablar de arte popular fue precisamente por los años 80, cuando yo estuve como activista ahí en la CNT y en otros rollos, me hablaron de un frente cultural que se llamaba 'Otto René Castillo, eso fué por los 80... y ahí fue donde yo escuché la honda del arte popular alternativo, de la cultura popular y todos esos términos que yo no conocía ... y porque la gente que era mi responsable y todo eso, cuando ellos decían que yo cantaba y todo eso, me quisieron meter en ese tiempo, pero no se pudo y entonces, después supe qué era lo que hacía, después entendí que un grupo de gente muy connotada en el arte y que trataban de poner el arte al servicio del proceso, de pronunciarse por lo que estaba pasando y después en México me encontré con la ATCG ... La Asociación de Trabajadores de la Cultura Alaide Foppa ... porque la de 'Otto René Castillo' alguna gente salió al exilio pero se destruyó, no se puedo reconstruir entonces se había quedado como ATCG; entonces yo estuve cerca de ello, no recuerdo si en algún momento fui miembro ... por esos momentos fueron mis primeras

contradicciones como más concientes, porque veía yo que era nada más - bueno si hacían trabajo- pero veía yo que era nada más como un instrumento para hacer, generar solidaridad, que bien se merecía pues, pero yo pensaba que no era correcto porque no te dejaba ... o sea se ponía primero la cuestión política y después se dejaba lo creativo, lo artístico; entonces por ahí comenzaron esos choques, entonces en esos momentos en cuando yo escucho sobre el arte popular, la cultura popular y empiezo como a buscar algo, pero nunca me volví un profesional de esas cuestiones. Ahora yo si entiendo que es un arte comprometido con la gente, comprometido con su tiempo, yo más por ahí lo pondría... También en Nicaragua ... fuimos miembros de una asociación cultural de ahí, pero solo miembros, nunca participamos en ni mierda de reuniones ni nada de eso..."

"...es algo vital, a mí me gusta, yo quiero ser un cantautor. Creo que muy difícil por las cosas que a veces uno quiere hacer en nuestro medio ... El cantor que yo quiero ser; en primer lugar quiero ser alguien que tenga la capacidad de crear, a partir de un contexto, social, político, etc., determinado ... las canciones tienen que ser libres; tienen que ser canciones que vos sentís que vos vivís y que vos recreás; pero por otro lado, yo quiero, pretendo ser un artista o un cantautor ...quiero ser un cantautor comprometido con su tiempo y en la medida de lo posible - si es que hay algún grupo que llene algunas expectativas políticas ..., a mí me gustaría estar, porque yo creo que vale la pena al menos para mí; eso no significa que yo encasille mi canción; ... yo quiero hacer cosas ... que hagan trastrabillar al ser humano, no rebuscadas pero que se encuentre ahí la gente, que se encuentre, por un lado, que se vea ahí como cotidianamente es, pero por otro lado, que pueda soñar también ... que podamos presentarle mundos que a saber si van a existir, y yo creo que eso, a mí me gustaría ser eso."

"...para hacer las canciones yo creo que han habido algunas etapas; la primera etapa era muy así sin ninguna conciencia, era recibir cosas y hacer canciones -entre comillas-; después hay una segunda etapa, a partir de que conozco con más cercanía a la nueva trova cubana, a la canción suramericana, etc., ya hay como una segunda etapa de más trabajo, pero que se inclina más a lo literario, porque como venía yo de una experiencia así de panfleto, tonces (sic) en la segunda etapa quise como rescatar lo literario; en lo musical seguí así muy abandonado; y una tercera etapa, que creo que por aquí entra el CEC, creo que empiezo a entender que la canción no es sólo texto ... porque al principio yo me preocupaba mucho por el texto político, después me preocupaba mucho por el texto poético, pero siempre dejé la música; entonces como que me empiezo a dar cuenta de que la música es una mierda pues que vea... entonces hay una tercera etapa en que yo empiezo a querer -que no lo logro pues- a querer sistematizar pues o sea musicalmente,-me entendés- a ver qué putas con la música, o sea que es cuando hablamos en algún momento con (Fernando López) de los temas musicales ... cosas de ese tipo. Entonces como que me empiezo a interesar más en ese momento y ahorita estoy tratando de que haya mucha relación entre texto y la música que debería de ser... Regularmente hago el texto primero, pero ya con una música pensada ... cierto ritmo ... en eso estoy, estoy buscando eso y creo que estoy, no quisiera cerrarme, pero creo que estoy como más cerca de ritmos más rockanroleros, antes era más así, balada tal vez y después quise como muy trova. Ahora son otros ritmos, pero ya un poco como de más conciencia de que la música es fundamental para la canción, o sea que no podés ... o sos poeta o sos cantor, - pero el cantor del paisaje y así, pues no sé- bueno podés hacer poesía-poesía y tenés que hacer canción-canción; entonces la música es muy fundamental y yo creo que estoy en eso, como ir viendo como se puede ir haciendo mejores canciones con música y texto, que haya una espiritualidad, que las dos tengan el mismo espíritu y que ... sean empalmaditas, de diez sale

una a veces, pero ese es el rollo..."

"...las primeras participaciones fueron en el 78; después yo me presenté mucho con la estudiantina. Cuando yo me fui a México, yo participaba con mucho miedo en algunas actividades culturales, porque por ahí se regó la bola de que yo cantaba y efectivamente yo quería cantar, pero esa contradicción cerota de tener miedo a cantar pero querer cantar, entonces por ahí en algunos eventos de solidaridad o de cuestiones con Guatemala yo canté, pero muy pocos. Después ... estuve en un grupo que se llamó 'Katinamit' ... con ellos empecé a hacer más presentaciones públicas, más participaciones, después, este grupo tronó; entonces empecé a buscar gente en México que pudiera estar vinculada a eso, entonces en ese taller ... del museo de Chopo de poesía, casi la mayoría de gente que estaba ahí, eran músicos, eran cantautores, muchos de ellos muy famosos ahora en México ahora, como este Rodrigo ... entonces con ellos; ... quiero hacer una paréntesis. Después que yo pasé la honda del vergueo medio drogo y eso, me metí enteramente a la revolución, a un rollo cuadrado; pues con esta gente empecé a recobrar otra vez ... ese espacio de que el mundo no era así blanco y negro; ... con ellos empecé ... porque ellos eran rockeros ... un poco por solidaridad y así, me conectaron con el CREA y con la SEP, entonces con ellos hice un par de conciertos solo, o sea yo solito con mi guitarra y ellos con su grupo ... hice como dos o tres presentaciones ahí y entonces me empecé a vincular con gente mexicana que hacía canción en ese tiempo y estábamos en un taller de poesía. Entonces con ellos empecé a abrir, aparte de un espacio de solidaridad con Guatemala y que la gran puta ... empecé a conocer otros espacios que eran más artísticos, que no eran políticos; si como te digo un poquito de, porque, puta el chapín está aquí exiliado, pero yo diría que el 80% era también porque se cantaba, derrepente habían cosas interesantes. Entonces empecé a tocar un par de cosas con el CREA y con la SEP un par de conciertos y de ahí me sumé al Kin-lalat y nos fuimos para Nicaragua y ahí estuve un año con ese grupo y después empecé a cantar solo; bueno regresé aquí, encuentro a mucha gente que está haciendo canción, que hizo canción, que estaba haciendo canción y empiezo a ser solista con un poco más de seguridad, aún no con la seguridad pero sí con más tranquilidad... en ese tiempo ya andaba en el rollo, es la segunda etapa que te digo de la música también, andaba en un rollo de mucha nostalgia de querer estar en Guatemala; de ese tiempo es 'Nocturno', 'Novilunio' el texto pues; la nostalgia, la añoranza de la tierra, un poco el paisaje, yo quería hacer también un poco eso; había estado leyendo a algunas gentes, este Ernesto Monzón y así y en México gente que hacía canciones de paisaje, bonitas, quería intentar eso, junto con lo político, revolucionario, con rasgos así. Yo creo que ese tipo de canción, y un poco de desesperanza; ya empezaba a caerse todo... De otros autores ... fijate vos que no; cantaba en mi casa, pero públicamente nunca canté de otros autores; siempre canté mis canciones; ahora en la casa si agarraba los cancioneros de Pablo, de Silvio, de los suramericanos y así y los cantaba, pero en público sólo mis canciones o en el caso del Kin-lalat y del Katinamit, las canciones de ellos o las que ellos cantaban ... Tampoco es así. Un par de veces he cantado canciones de otra gente pero fundamentalmente yo diría que canciones mías; aquí en Guatemala fue donde canté... alguna vez 'Yolanda' la de 'Carito' alguna vez 'Guatanamera', pero afuera fueron canciones mías, porque había otra gente que también era cantora y que hacía lo que hacía Silvio y eso, entonces a mí no me llamaba la atención. Por un lado y por otro lado porque era un poco complicado tocar a esos pisados... así bien, bien veá..."(sic).

De manera característica con su forma de ser, este cantautor expresa así su historia de vida artística, en la cual hemos transcrito el habla y las formas de expresión propias, por considerar importante compartirla misma tal y cual es expresada por dicho cantautor guatemalteco.



Carlos Soto, Alejandro Melgar, María López.

Presentación en conmemoración de Manuel Colom Argueta
Octubre de 1,988.
Salón mayor del Paraninfo Universitario

6.2 ALEJANDRO MELGAR

"...fui un niño de barrio, un patojo que andaba por todos los vecindarios jugando las rondas y el arrancacebollas..."

"La canción es la interacción de dos variables: la realidad cotidiana y nuestro pensamiento mágico, nuestra fantasía; el ingrediente más puntual es el ser humano."

NOMBRE: ALEJANDRO MELGAR QUIÑONEZ

EDAD: 36 años

ESTADO CIVIL: CASADO

PROFESION: MUSICO / ASISTENTE EN EL AREA SOCIAL, MAESTRO.

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: Ciudad de Guatemala, 23 de julio de 1,959.

"Del inicio de mi actividad artística, podríamos hablar de dos etapas, la etapa informal o inconciente que se inicia desde la adolescencia, la parte inconciente porque previo a eso pasé por un estado de metamorfosis social que fue la que creó el espacio para que diera un salto y asumiera la necesidad de hacer arte, como producto de las circunsatancias personales, individuales en las cuales yo fui formado. Surge mi necesidad de expresión como una reivindicación de todo ser humano de expresarse de buscar esa forma de comunicarse con el mundo, y como una necesidad personal de comunicarme con mucha gente... porque viví bajo un aislamiento y un sometimiento bien jodido desde mi niñez; había mucha represión de carácter religioso, hostil, familiar, social, económico, entonces todo eso creó un todo un atolladero de ideas que no lograron aflorar desde un principio porque se quedaron ahí plasmadas, esperando superar ciertas etapas del oscurantismo de mi niñez, y entonces la necesidad de expresarme fue una de las primeras motivaciones a la búsqueda como la etapa inconciente... algo que desde pequeño tuve fue la educación... por parte de un tío que me enseñó a escuchar mucha música, sobre todo erudita o sea conociendo las diversas escuelas desde el renacimiento, lo barroco, lo clásico, romántico y pasando por todas esas etapas comencé a apreciar toda esa música y también con él mismo comencé a conocer música popular no comercial a la influencia de muchos grupos de música europea y norteamericana, que tenían una propuesta diferente a la propuesta comercial de radio. Yo no fui muy apegado a la música tradicional guatemalteca desde un principio porque hubo un rompimiento social muy fuerte, primero huérfano de hogar y después de padres, no tuve la posibilidad de poder tener una cultura familiar musical, primero porque no la había, aunque mi madre gustaba mucho de cantar y participar en actividades recreativas de la escuela, le gustaba mucho recitar poesía y cantar con la guitarra, no sé, no me consta como la hacía, pero si tengo ese dato de que le gustaba mucho; la influencia de ella fue el bolero, ella lo que más gustaba escuchar y cantar eran los boleros, pero como luego se dio ese rompimiento entonces caí en las manos de este tío que fue quien terminó de educarme en la niñez... él me abrió el universo musical a otras esferas, a otros mundos que yo no conocía y entonces para mí fue una gran influencia... Dentro de los atisbos que podríamos mencionar en torno a esto era que por el mismo silencio que había acumulado... me gustaba mucho estar en la oscuridad, los rincones, debajo de las camas y debajo de las mesas, como producto de una cultura de mucha represión; pero yo también solía explotar esa oscuridad y me gustaba mucho ponerme a dibujar, a buscar colores, lamentablemente nunca aprendí a pintar, pero

me gustaba mucho hacerlo y otra cosa que hacía en secreto y en silencio era bailar, como danzar y bailar en silencio y comenzar a explorar que yo mismo podía decir algo... o cantar, yo sabía que no tenía una gran voz en ese momento, pero lo hacía, me ponía a imitar algunas cosas que escuchaba o a imitar que tocaba algún instrumento, o mismo hacía mi propia autogestión... Ese silencio acumulado estaba provocando una tremenda rebelión dentro de mí, a tal grado de que usé durante mucho tiempo de niñez una gorra con bicera y siempre andaba con la cabeza hacia abajo y con la gorra puesta y nunca daba la cara y los ojos a nadie; tenía una vergüenza tremenda y un temor a todo, entonces hubo alguien, un gran amigo que yo quise, me dijo 'mire hijo, usted levante la cara -y me quitó la gorra y la tiró, incluso yo hasta me molesté un poco, pero él me dijo- mira el cielo, mira las estrellas, hay otras cosas en el universo que son muy bellas y que tu tienes que aprender a ver también, no sólo ver para abajo, es cierto que vives en la tierra, pero no solo existe eso, hay otras cosas en la vida que tienes que ver...' A eso se debe mi carácter un poco retraído, un poco apagado. Me refugio incluso todavía, tengo esa tendencia a refugiarme cuando no encuentro respuestas y veo que mis expectativas no se llenan actualmente... La segunda etapa, la más consciente fué cuando yo manifesté -incluso todavía mi padre vivía, desafortunadamente mi padre fue un hombre alcohólico, un hombre rudo, él era mecánico electricista que trabajó toda su vida en el ferrocarril como era maquinista-, en una ocasión le dije 'tengo una gran inquietud, una gran ilusión', -porque me enteré que un vecino del barrio había ingresado a estudiar en la escuela de música-, entonces le dije que yo deseaba estudiar música, quería estudiar en el conservatorio y entonces él, no sé si por su poca perspectiva o por su poca apreciación, no logró entender esa propuesta y me dijo que no, porque eso no me iba a dar de comer el día de mañana, que eso no iba a resolver mi existencia, que eso no era un oficio, que eso no era un trabajo, incluso me dio a entender dentro de su concepción machista, que eso no era un asunto de hombres, yo me sentí muy mal y viví con ese rencor hacia él por mucho tiempo, lamentablemente nunca se lo pude decir... me quedé con esa amargura de no haber podido hacer estudios de música desde niño, que era lo que yo tanto anhelaba, creo que una de mis mayores aspiraciones era llegar a ser un instrumentista... A muy temprana edad, me abrieron las puertas y yo me fui a la calle, mi cultura se concluyó como una cultura de la calle, fui un niño de barrio, un patojo de la calle, no como los que actualmente conceptualizamos como de la calle, sino que un patojo de barrio que andaba por todos los vecindarios, jugando las rondas, el arranca cebollas, el chiviri cuarta, escondidas o pateando pelotas de trapo o de plástico, subiendo a los tejados, yendo a robar naranjas a los sitios baldíos, además de que también andabamos muertos de hambre como todos los guiros de este país; eso me enriqueció mucho porque me enseñó a vivir y a ver que mis perspectivas y mis problemas individuales no estaban aislados y que pertenecían a toda una sociedad, a todo un medio que está atomizado, como es la sociedad guatemalteca. De ahí comencé a enfrentar mi realidad con la que había afuera y a hacer interacciones de las mismas cosas inconscientemente y eso comenzó a crear una evolución de conciencia en mí, y de errores y virtudes por lo mismo, entonces... nace una propuesta de incursionar artísticamente, siempre en la búsqueda de comunicarme, de expresarme, sin saber si realmente estaba haciendo o no estaba haciendo arte, porque en eso si soy claro, que nunca lo hice con la idea de un gran arte, un gran artista... sino la idea primaria de comunicarme de expresarme... en eso comenzaron a surgir las flautas dulces y comencé tocando la flauta dulce y me acuerdo que nos juntabamos en las esquinas y con botes improvisabamos baterías y alguien por ahí tocaba guitarra, me acuerdo que cerca de la casa había un señor que tenía un trío y en una ocasión le dije que me enseñara, porque me gustaba mucho la guitarra y él me dijo que no, porque era un instrumento muy difícil y que no cualquiera lo podía aprender, entonces yo entendí que lo que había ahí era un sesgo de egoísmo y de no participación social de esta gente..."

"...aprendí a tocar guitarra prácticamente viendo; antes decían términos a los acordes, que después conocí como triadas, acordes y todo esto, tratando de reproducirlos sobre un pedazo de madera que me había hecho, en el cual hice las divisiones de los trastes, ahí trataba de hacer los acordes y los practicaba todos los días, sin cuerdas, sino solo había pintado las líneas y ahí hacía mis acordes y así empecé. Hasta que un señor que era evangélico, tenía un acordeón tenía una guitarra y un requinto y yo me iba meter ahí a tocar; el señor muy emotivamente me invitaba a que yo llegara a la iglesia para que tocara, pero su intención definitivamente era otra. Y así, pasé mucho tiempo tocando, tocando y no tenía guitarra, o sea, para mi era inaccesible tener una guitarra. La primera guitarra llegó por un esfuerzo muy grande de trabajo y de apoyo también, porque hubo amigos que donaron parte de su esfuerzo y su pobreza para poder adquirir esa primera guitarra... fue una guitarra huehueteca, luego una salvadoreña que no dilató mucho por un accidente que tuvo..."

"...tuve la oportunidad de ingresar al conservatorio. Previo a eso ya llevaba toda una formación de la calle. Mi formación fue de la calle, si tengo que hablar de un marco teórico de la música propio, tengo que ver que primero tengo una formación de la calle, tocando o tratando de imitar la música popular pero más que todo la música rock. A mí me fascinaba mucho la música del grupo Yes, la de Pink Floyd, la de los Beatles, la de todos estos grupos rockeros. Hay otro fenómeno bien interesante, para nosotros los patojos de los barrios populares de la ciudad, tuvimos una dicha muy grande porque tuvimos la oportunidad de tener un espacio que en la actualidad los jóvenes ya no lo tienen, o tal vez dentro de otra visión; nosotros en los años 70 tuvimos el espacio de una radio que fortaleció mucho nuestro marco musical universal, la radio Juventud, era un espacio que nos permitía a mucha gente, conocer los movimientos, las reivindicaciones de la juventud en las diversas latitudes de este planeta; ahí teníamos la oportunidad de escuchar lo mejor de la música inglesa, lo mejor de la música alemana, lo mejor de la música española, europea, lo mejor de la música asiática, incluso de la música sudamericana. Antes se hablaba de la música **underground**, o sea la música subterránea... era una radio que incluso no tenía anuncio comercial, tan solo uno tenía que era el de la nota roja y era una radio que se metía clandestinamente en la frecuencia y en el radiante de la ciudad, que abarcaba a todos los barrios y los estratos... ahí conocíamos y teníamos acceso a ese tipo de música que estaba muy ligada con toda la nueva honda, la edad sicodélica, el rollo del underground progresivo y la búsqueda de la época de acuaria, buscando siempre el hombre nuevo, la vida nueva, saliéndose del cánon del hombre nuevo desde el punto de vista del evangelio... la visión directamente de la utopía por un mundo mejor, eso vino a enriquecernos bastante... años setentas... Además del 'conser' (entiéndase Conservatorio) que definitivamente me ayudó aún hoy en día, por otro lado recibí un curso que organizó el grupo Canto General, de actualización musical que impartió maestros como Germán Giordano, como Amilcar Guevara, Bob Porter y como el maestro Carlos Soto... eso me ayudó mucho, también el curso de interpretación de voz, que recibimos con Angélica Rosa, y ahí, básicamente, mi mayor fuente es mi trabajo autodidacta; he sido muy meticoloso, lo que realmente creo que me ha faltado muchas veces es tiempo y además de tiempo, la necesidad de poder vivir directamente del arte, que es una cosa que no he logrado, porque si yo viviera de esto creo que hubiera avanzado mucho más en muchas cosas; pero aún sigo estudiando; actualmente incluso estoy recibiendo clases de armonía con el maestro Manuel Toribio... también estoy trabajando directamente en la composición y forma musical y experimentación musical, con el maestro Iván Lorenzana, con el que hemos logrado integrar un buen trabajo también.

"Ahora en la poesía, ese es otro dato interesante, porque la misma necesidad de comunicarme, de hacer uso también de la palabra o del instrumento la voz, como forma de instrumento también de música,

comencé a incursionar directamente en la lectura, pero eso también fue una influencia muy grande de este mi tío, porque no solo de incursionar en el arte como apreciación, -él era pintor-, lamentablemente era muy alcohólico también y por eso fue que él no logró... él se quedó frustrado en muchas cosas, el había estudiado en España sobre restauración de imágenes... ahí cultivé la necesidad de leer y conocer el mundo; sobre todo con él aprendí mucho de astronomía... comencé a leer mucho sobre literatura fantástica, realismo fantástico... me gustaba mucho sobre las leyendas, las míticas leyendas de nuestro barrio, la llorona, el sombrero; pero además de eso siempre me gustó el tipo de literatura fantástica como el retorno de los brujos, Isaac Asimov, Peter Colosinni y todos estos autores que hablan sobre seres de otros mundos, sobre grandes sucesos de humanidad y todo eso; dentro de esa literatura comencé a incursionar, más adelante, claro fui aterrizando en las cosas más profundas y más humanas, más sociales y todo eso... No hubo ningún curso de poesía desafortunadamente, más que todo yo creo que llego a la poesía aterrizando, después de haber incursionado primero en otras cuestiones de la literatura, al final creo que concluí en la poesía, conociendo primero lo guatemalteco, porque era lo más accesible y luego fui conociendo otras universalidades... no puedo determinar una influencia de alguien en mi trabajo poético, porque sí he leído bastante... hay una influencia de un poquito de todo, no sé si tendré un estilo, una forma, no me interesa tampoco, lo que me interesa al final es expresarme..."

"...respecto de la canción tengo un concepto que he ido madurando conforme los años, sobre el arte como categoría teórica;... desde el punto de vista de la canción, siempre he dicho que es la interacción de dos variables, una es la realidad y la otra es la fantasía que está cargada del pensamiento mágico que redunda en nosotros por la diversidad cultural que prevalece en este país y la otra es nuestra propia fantasía como producto de nuestro entorno social, que ha sido recreado, ya sea por los espacios de pobreza, los espacios familiares, de la calle, de la esquina, del barrio, la televisión, porque también somos hijos de la televisión, nuestros padres fueron hijos de la radio o del transistor, nosotros somos hijos de la televisión y posiblemente nuestros hijos y nuestros nietos van a ser hijos de la computadora;... todo ese entorno material y espiritual es lo que conforma nuestro pensamiento. Como te repito, la canción para mí es esa interacción de dos variables, la realidad cotidiana que está ahí, a flor de tierra y nuestro pensamiento mágico, nuestra fantasía... Para mí, el ingrediente más puntual, es el ser humano, definitivamente, es la búsqueda no sólo por expresar, sino por mantener vigente este género humano principalmente en nuestros días, donde hay una crisis de valores, prevalece toda una situación de caos más agudo, y entonces creo que el arte hoy en día, juega un papel muy importante. Sintetizando... la canción tiene una búsqueda, tiene un compromiso muy grande con esta humanidad porque... la canción no es como el pan que va a llenar el estómago, pero sí va a llenar el espíritu..."

"Para mí la música es otro lenguaje, creo que nuestro idioma, en el que nosotros hablamos tiene sus limitaciones; en el amor, hay un momento dado en que se agota la poesía, en que se agota la lírica de la palabra, entonces comienza a danzar nuestro cuerpo, comienzan a surgir sonidos en nuestro corazón, en nuestra mente y ahí surge la música... también cuando odiamos, hay un momento dado en que se acaban las palabras en la lírica del odio y de la protesta y entonces comienzan a surgir otras formas de expresión, dentro de ellas la música. La música es algo que llevamos inherente todos."

"...al hablar de arte popular quiero remitirme un poco a lo que el maestro Cardoza y Aragón dice en algunas de sus ensayos cuando habla sobre el arte; él dice que no hay arte burgués, ni arte proletario o revolucionario, sino que el arte es uno solo, es universal y entonces, pienso que muchas veces, las

sociedades, sobre todo las de consumo, de explotación, de expoliación hacia la humanidad, le han dado motes a las distintas manifestaciones que el hombre ha creado y le ha puesto apellidos, le ha puesto nombres, pero en esencia, yo creo que el arte es uno, es universal, comparto esa opinión y tarde o temprano a todos les tiene que llegar la capacidad y el derecho de tener acceso a todas las formas, a todas las expresiones, a todos los tiempos y espacios por los cuales el arte ha surgido."

"En Alejandro Melgar las primeras canciones fueron unas canciones de repudio, unas canciones de nostalgia y de protesta muy dentro de lo individual, nunca me solidaricé, nunca me sentí bien escuchando a Leo Dan, ni a Palito Ortega, ni a Raphael, ni a toda la farándula latinoamericana que escuchábamos en los años 70, porque no me gustaban esas canciones, nunca me sentí identificado con ellas; ... gustaban las canciones más fuertes que hablaran cosas desgarrantes, duras, tal vez por el medio en el que crecí y viví, necesitaba que alguien más dijera lo que yo también sentía, entonces así es como nacen las primeras canciones, hablando un poco de la nostalgia, del odio, del aburrimiento, de vivir en las condiciones en las que estábamos, porque uno se aburre de vivir en esta situación también; por eso me identifiqué mucho con algunos cantautores como Serrat, en un principio, uno de los grandes de nuestro marco teórico, definitivamente; como los de la nueva canción brasileña, del bossa nova que se dice allá, la música que comenzaba a aflorar allá en los círculos de la música argentina y chilena, como los Parra... Violeta, Isabel y Angel Parra; también algunas canciones que decían mucho de la situación que vivíamos, por ejemplo la música cubana, yo he sido un eterno simpatizante de la música de Silvio Rodríguez, me fascina mucho aunque no la toco, tengo mis razones por las cuales no las toco, aunque siempre estoy al tanto de lo más novedoso que ha hecho; pasé algún tiempo tocando algunas canciones de estos cantautores latinoamericanos, pero llegó el momento en que dije ya no, porque la necesidad y la búsqueda desde muy pequeño de expresión, fue lo que cimentó en mí la necesidad siempre de decir lo propio y no quedarme siempre reciclando o copiando malamente en mi caso, lo que otros hacían, sino que necesidad de decir lo que yo sentía... en un principio mi necesidad vital fue mi necesidad de comunicarme y expresarme, yo creo que eso es bien válido; pero conforme uno va metiéndose, incursionando en la situación del arte y de la música sobre todo, va viendo que el campo y las expectativas se van abriendo, y entonces sobre todo cuando uno tiene la necesidad de hacer una propuesta propia; hay algo que también hay que reconcer, y es que desafortunadamente adolecemos de información y de una comunicación efectiva entre un montón de gente que andamos en esta búsqueda y por eso no hemos resuelto cosas de fondo, bien profundas que nos ubiquen en este contexto, en este universo, por eso es que todavía titubeamos en decir qué es lo que deseamos como cantautores o como artistas, porque aún no están resueltas cuestiones de fondo. Por ejemplo no estoy de acuerdo cuando se habla de la nueva canción, o de la nueva música aquí, o de la música política, porque estas definiciones han sido definiciones que nos han impuesto las casas disqueras, los comerciantes los mercaderes del arte y no ha nacido una propuesta, una definición y un concepto propio de nosotros que somos la base en este país. No tengo la experiencia, si en otros países de Latinoamérica se han sentado a platicar estas cuestiones de fondo que para mí son bien importantes, porque en nuestro caso, nos hemos quedado en algunas cosas muy triviales, claro que han habido intentos en que se ha tratado de abordar esta situación, pero aún no se ha adquirido la madurez para hacerlo. Si te hablo de una nueva canción, lo nuevo es muy ambiguo, además porque no podemos hablar de nuevo, cuando sabemos que no hay registros histórico de que haya existido algo viejo en el cancionero guatemalteco. Yo creo que los cubanos si tienen toda la propiedad de decir la nueva trova cubana, porque en ellos hay un movimiento trovadorezco de los años del siglo pasado con el filin, incluso Pablo Milanés hace mención a un trabajo dentro de su discografía y un

reconocimiento a esa vieja trova cubana. Creo que la actual nueva trova cubana, ya no es nueva como dice Silvio Rodríguez, porque hay una novísima con gente nueva que está alimentando más el fenómeno de la canción dentro de la sociedad cubana. Nosotros no es que estemos mal, pero creo que nos hace falta sentarnos, la gente que estamos haciendo canción en Guatemala, sentarnos y platicar y desnudar nuestra realidad; hay que ir limando una serie de asperezas, prejuicios y un conjunto de situaciones malsanas que existen y que son propias de la idiosincracia guatemalteca, somos localistas, egoístas, atomizadores, andamos fraccionando y sectorizando las cosas, y yo creo que ya es hora de sentarnos y resolver un montón de cosas, no sólo propias e individuales, para fortalecer nuestro espacio individual, sino para fortalecer nuestro espacio colectivo."

En el testimonio de Alejandro Melgar se percibe una historia de vida matizada de contrastes que van de lo oscuro a la claridad que se devela en su sensibilidad humana. Esta historia de vida ha sido transcrita literalmente. Así, logramos acercarnos al lenguaje cotidiano del autor analizado.



Fernando López, Gabino Palomares, Amparo Ochoa

Entrevista en Radio "Capital"
Culiacán, Sinaloa, México
V Encuentro de estudiantes de Psicología
Centroamérica y México
Universidad Autónoma de Sinaloa, México

6.3 FERNANDO LOPEZ

"Sin saberlo, ya me gustaba eso del espectáculo, me gustaba ver reír y aplaudir a la gente, era como un momento de trance o algo así."

"Me gusta compartir con los demás cuando hay respeto y reciprocidad y no me soporto estancado en nada; soy un inconforme en lo artístico, en todo..."

NOMBRE: JUAN FERNANDO LOPEZ RIVERA

EDAD: 30 AÑOS

ESTADO CIVIL: UNIDO

PROFESION: MUSICO-CANTAUTOR /estudiante de Antropología

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: Mazatenango, Suchitepéquez, 13 de Nov. de 1,965.

"Recuerdo que desde niño me llamó la atención cantar y tocar la marimba, seguramente porque en el pueblo donde crecí, Todos Santos Cuchumatán, Huehuetenango, para los días de plaza, una marimba lloraba desde la mañana hasta el anochecer; amenizaba el mercado cercano a mi casa. Allí por 1,971 comencé a tocar marimba en la escuela primaria. En esto tuvo mucho que ver mi abuelo materno, ya que él fue un músico empedernido, telegrafista y mujeriego. Recuerdo que estando trabajando en Chicacao, como telegrafista, junto a la abuela y la clave de Morse, acarrea su marimba orquesta completa, entonces en esta ocasión, no sé porque vuelta del destino estuve unos días con él. Ahí tuve por primera vez ante mí un instrumento de marimba. Luego de subirme en un taburete para alcanzar el teclado, comencé a descubrir la fascinación de hacer silbar la madera del hormigo, con baquetas de pícolo y bolillos semiapachados y brillantes, con golpes torpes, ténues y duros de mis manos de niño. Eso lo recuerdo bien; yo subido en un banquillo, entre asustado y sorprendido, y mi abuelo riendo junto a otros telegrafistas, mientras yo malgarrapateaba entre aciertos y desafinones, una pieza en marimba que mi abuelo se empeñaba en enseñar: 'San Miguel Totonicapán'. Luego mi familia se trasladó a vivir a Quetzaltenango. Mi madre tenía una tienda cerca de la compañía de Bomberos Voluntarios. Allí había un tenor, una marimba pequeña, en la cual gracias a un amigo entrañable, un personaje muy querido en Xela, Frisly Escobar, seguí descubriendo la magia compleja y disfrazada en mil formas del teclado de la marimba. Paralelo a ello, en el primer año de primaria, de la escuela Manuel Enecón, canté para unos actos escolares, una canción infantil que seguramente me enseñó mi madre: 'gatito, gatito, dice tu mamá, que ya la comida en la mesa está; pues dile a mamita que no comeré, pues hay una fiesta y a bailar me iré, y a bailar me iré' y otra canción de Luis Aguilé llamada Pinocho; me encantaba la partecita aquella donde el cantante finge la voz como de ancianito y dice 'y el viejo ci-ju-rano no sabía a quién pedir prestado uno corazón', yo lo repetía igual; a la gente le daba risa naturalmente; además junto a Vitalino me presté para hacerle de conejillo de indias de un Mago, él era el Mago y yo a quien le quitaba la camisa teniendo encima un suéter. Sin saberlo, ya me gustaba eso del espectáculo, me gustaba ver reír y aplaudir a la gente, era como un momento de trance o algo así... Fue en el Colegio San Juan Bosco, en 1,972, cuando formé parte del conjunto marimbístico escolar del mismo. Ligado paralelamente al canto, sin saberlo, estando en segundo primaria, ya como marimbista del colegio, me seleccionaron en el grado para cantar en la celebración del día de la madre; en ese tiempo sonaba mucho en la radio la

canción 'Casas de cartón' del grupo Guaraguao de Venezuela; a mí me gustaba, por lo sensible del mensaje y el timbre azul-brillante-agudo del cantante (-ahora sé que se llama Eduardo Martínez, lo conocí personalmente en Cuba en 1,978-) y cuando el profesor de grado escuchó me incluyó en el programa del 10 de mayo. Esa vez, recuerdo con alegre ternura, que al cantar vi a unas madres de la primera fila del auditorio, siguiendo mi interpretación con tal tristeza y estremecimiento, que no pude más, y solté a llorar casi al final de la canción; bajé llorando del escenario, entre un aplauso, no sé si de estremecimiento o simplemente de soporte moral de la concurrencia. Pero desde entonces, esa experiencia me dictó una sentencia: llevaba conmigo una no sé qué sensibilidad que me hacía llorar al cantar. Eso me valió un mote muy querido, todos los amigos me dijeron en lo sucesivo 'casitas'. Ingresé al coro, cantaba todos los domingos en las misas; gané un concurso de Oratoria y finalmente ya casi terminando la primaria, 1,975, empiezo a hacer teatro. Participé en un grupo de teatro de la facultad de Ciencias Económicas del CUNOC, llamado TECEO, al cual pertenecía mi hermano mayor; repito, me gustaba eso del espectáculo, me iba con él a los ensayos y algunas presentaciones; de tal suerte que para una velada de dolores resulté 'actuando' como alumno, en una obra teatral llamada: "La cajita de Yeso" y luego en una obra que fué censurada por su contenido subversivo, por el mismo Donalddo Alvarez, durante el régimen de Lucas: 'La ley del monte'. Aquí me empiezo a ligar a lo contracultural, de forma natural porque venía de una familia con limitaciones económicas... Por esta época también, ocurre mi encuentro y descubrimiento con la guitarra. Mi padre tocaba en sus años de juventud, por lo que en la casa estuvieron siempre su guitarra de serenatero y su mandolina. En 1,976, siempre debido a la influencia oportuna de mi hermano mayor, Oscar -a quien debo tanto en toda mi conformación como ser humano- empiezo a 'rascar' la guitarra. Recuerdo que al verme interesado en aprender a tocar, con gran empeño, Tito, como le decimos en familia, leía para mí las instrucciones en unos métodos de 'Guitarra Fácil' donde se encuentran canciones de moda con cifrado para principiantes. El leía como hacer los acordes y ritmos, y yo me grababa las posiciones en automático; luego me ligó a otro amigo suyo que ya tocaba un poco más, de quién miméticamente sorbí otros acordes, para luego entregarme al empeño de descubrirla por mí mismo, tras largas jornadas de práctica y descubrimiento de esta maravilla que surge de la caja atravezada por seis cuerdas y una boca cantante. Estas son las vertientes principales en mi desarrollo artístico, casi paralelamente: música, como marimbista; canto, como solista e integrante de conjuntos corales, teatro y finalmente guitarrista, para luego empalmar el canto, la composición y el arte de hacer canciones. En 1,978, se hizo un concurso en el CUNOC, para elegir al representante de Xela ante el Festival Nacional de la Juventud y los Estudiantes a realizarse en la ciudad capital. Para esta ocasión musicalicé un poema de Marco Aurelio Alveño, titulado 'Obrera', este decía algo así: 'Obrera, amiga mía/ pequeña abeja de la gran colmena proletaria/ Te he visto tejer regocijada un nuevo porvenir para tus hijos' y con esta canción gané dicha representación. Luego en la capital, en la eliminatoria nacional resulté ganador para asistir como delegado por Guatemala, al Festival Centroamericano de la Juventud y los Estudiantes, a realizarse en Costa Rica. En dicho festival centroamericano, gané el pase para representar a mi país al evento máximo de esta misma serie: el XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, celebrado en Cuba en el 1,978. Participando en dicho festival, compartí experiencias sumamente enriquecedoras con varios artistas latinoamericanos entre ellos: Luis Enrique Mejía, Grupo Guaraguao, Virulo, Quilapayún entre otros. En dicho evento, junto a otros grupos y artistas nacionales, como la EUSAC-78, Luis Fernando Durán, canté las primeras canciones propias. Recuerdo una en especial, a la cual titulé 'Tristeza': 'Siempre que miro a los niños/ lustrando botas ajenas/ a veces limpiando carros/ o quizás vendiendo el diario/ Me invade una gran tristeza/ una cruel desilusión/ siento que fuera yo mismo/ Porqué sufrimos los niños/ en nuestro hermoso país/ donde abunda la violencia/ !Y



Alejandro Melgar, José Chamalé, María López, Carlos Soto
Sara Gálvez, César Dávila -guitarra-

Presentación en conmemoración de Manuel Colom Argueta
Octubre de 1,988.
Salón mayor del Paraninfo Universitario

qué hermosura la de mi país!... Luego de volver de esta experiencia sumamente enriquecedora, se desarrollaría en mí con más dirección, el anhelo de seguir avanzando en estas líneas artísticas. Continué tocando la marimba, de tal modo, que desde los 14 años y en muchos períodos de mi existencia he sobrevivido como marimbista, integrando conjuntos como: la Marimba Ideal -de Domingo Bethancourt, en Xela- la marimba de concierto del INGUAT y actualmente, como músico invitado de la Marimba Nacional de Concierto de Bellas Artes; por otro lado, con la cuestión teatral, integré los grupos de teatro EXENUS y JUVENTUD en Xela y posteriormente en la capital, participé formando parte de comedias musicales en el grupo 'torilla con sal', 'Nalga y Pantorrilla'; compuse la canción tema de la obra 'En el reino de los ciegos' y la música de la obra 'Yo bien, Gracias'... Junto a esto se fue depurando también el gusto por el arte de la canción, de tal manera que durante mucho tiempo he participado como solista y he fusionado proyectos musicales con grupos como EQUINOXIO, Marimba Nacional de Concierto de Bellas Artes y he sido ganador de varios concursos de la canción, entre los cuales obtuve un II lugar en la versión del Festival OTI versión nacional en 1,991..."

"Ahorita tengo tres trabajos de grabación editados: el primero en 1,991, en homenaje a Otto René Castillo, titulado "CAUSA DE TERNURA" el cual por cierto fue satanizado durante mi estancia en el CEC., debido a que yo estaba intentando grabarlo desde hacía tiempo y coincidentemente al estar en el CEC. produjo rencillas internas, más que todo en César Dávila, quien intentó condenarme por mi 'traición al CEC.' -entre comillas- al intentar grabar sin la venia de todos ellos y porque supuestamente yo estaba tratando de llevarme un financiamiento para grabación del CEC, que iba a dar la AEU; al final estos pisados no dieron ni siquiera veinticinco centavos, pero el cassette salió con mis propios medios, después resultó que el que grabó con pisto de la AEU y la Cooperativa de Ciencia Política fué César Dávila, con la pequeña variante de que, él que tanto defendió el espacio colectivo de grabación, no invitó a grabar a nadie de los restantes del CEC; Chamalé y Alejandro no dijeron nada y Edy estaba emplazado también porque resultó que un poema que me había dicho que era de él y que incluso me pidió 'musicalizarle', resultó ser de Otto René Castillo, de lo cual me dí cuenta precisamente porque en la antología del poeta que yo estaba estudiando para terminar el trabajo de musicalización, apareció... y yo me quedé estupefacto, se trata del poema Holocausto del Abrazo. A mi me gusta compartir con los demás cuando hay respeto y reciprocidad y no me soporto estar estancado en nada; soy un inconforme en lo artístico... en todo. Con esta arbitrariedad e irrespeto paré yendo a la mierda del CEC.

Luego de esto, en 1,992 edité el cassette 'A vos, Rebelde Primavera' junto al jazzista Amilcar Guevara. Paradójicamente este trabajo de grabación se comenzó a hacer antes de Causa de Ternura, pero resultó saliendo primero el segundo. El último que tengo editado se llama 'SERES DE ROCIO' el cual está en el formato de digital y Disco compacto, editado en 1,995. Y finalmente, en ciernes, esperando que alguien me preste una lana para editar el disco 'SONAJA PERDIDA' en homenaje al poeta Roberto Obregón; todas las canciones ya están terminadas y grabadas, son quince sobre textos del poeta en mención."

6.4 CESAR DAVILA

"Me fui a meter a un concurso y le tuve que pedir permiso a mi papá ... y cuando regresé al trabajo, bien feliz !papa fijáte que...! !Ah, dejáte de hablar mierdas pues, allá está la piocha, andá mirá qué haces!! -ya no me dejó terminar..."

"Si voy a hacer una canción, la voy a presentar de la realidad, no la voy a disfrazar con cosas que no existen."

NOMBRE: CESAR AUGUSTO DAVILA GOMEZ

EDAD: 37 años

ESTADO CIVIL: SOLTERO gracias a MARX

PROFESION: CONTADOR

"Inicié mi actividad artística declamando poemas de Miguel Angel Asturias; algunos que hablaban sobre cuestiones sociales. Mi mamá me orientaba a cerca de cuáles eran los que podía declamar, que por lo regular eran los poemas más largos; ella corregía ademanes, expresión... para hacerlo con más fiabilidad ante el público. Muy presente esa relación con mi madre... Participé en varios concursos de declamación en los cuales resulté ser el ganador; de eso nunca pude tener un registro fotográfico, grabado, o diplomas, debido a que los premios todo el tiempo fueron: una playera, una bolsa de dulces... Me inicié en la primaria... Luego escuchando la radio de la vecindad de mi casa, oyó a unas personas contando chistes, de quienes me llamó la atención la manera peculiar del habla. Esto se me grabó y lo conté a mis compañeros de estudio; la maestra me escuchó, y pensé que me iba a castigar... porque mi carácter era muy inquieto; me pasó al frente a que lo repitiera, y yo no quería porque sabía que al pasar al frente de la clase era para que me castigaran. Pero la maestra me decía 'repítalo' y entonces repetí lo que había escuchado por la radio... Estas personas a quienes estaba repitiendo inconscientemente resultaron ser TACO Y ENCHILADA (cómicos críticos guatemaltecos, ligados a la radio y la televisión de la década de los 70's y 80's.) Estaba imitándolos... dejé la declamación y me dediqué a la imitación de ambos personajes. Me hicieron mi traje de 'Taco' y en una presentación de el mercado San Martín para una celebración de ellos, y tengo el programa que es de 1,970, dice ahí: imitación de taco y enchilada por el niño César Dávila, ahí lo cargo... entonces ahí lo que hice fue que no me gustaba repetir los chistes que yo oía, sino que empecé a hacer mis chistes, y me desarrollé en eso, haciendo imitaciones; después imitaba a otras gentes, incluso imitaba un francés, como hablaba un gringo, la forma de expresarse en español... no hablar en el idioma... imitaba como cantaba Marco Antonio Muñoz y algunos cantantes de esos; entonces en la escuela, en los actos que había siempre participaba en los actos ... estoy hablando de tercer o cuarto primaria. A partir de ahí, por eso incluso en mi colonia me conocen como Taco, por la imitación de Taco y Enchilada, y cuando el régimen de Arana, me conoció en el señor que tenía el programa de 'lalo, juanito y bombín' que era un programa en la radio; este que hacía de Lalo es un vecino de la colonia y me oyó en uno de esos actos, me llamó y fui a hablar con él y me iban a integrar al elenco artístico de la Municipalidad, pero como Arana en ese tiempo empezó con esas sus cosas de toque de queda y estado de sitio y esas cosas, mi mamá no me dejaba salir; entonces se me acabó el Taco y Enchilada ahí pues... porque llegar a eso ya era bastante para mí que estaba guiro y creo

que eso era lo que llamaba la atención... luego de eso... en esos años mi papá llevó una guitarra a la casa, él trabajaba en el interior y al llevar la guitarra a la casa, me enseñó tres acordes que a él se los habían enseñado porque él no sabe tocar guitarra; me los enseñó como se los habían enseñado a él ... ni los nombres, al mes que él volvió yo los podía hacer mejor que él, porque me quedé dándole ...

"Tenía como diez años, aún no había salido de la escuela primaria ... ahí empiezo a conocer la guitarra y me emocioné más por la guitarra. Mi papá cuando vio el interés que tenía ... me ofreció comprarme una, porque la que tenía, en una de sus chupas, un cuate se la quebró en la cabeza a otro, entonces me dejaron sin guitarra ... me ofreció que para mis quince años me iba a comprar una, pero no me dijo si quince multiplicado por cuatro o qué, porque nunca me la ha comprado... entonces, así fué como me metí a la cuestión de la guitarra..."

"En las esquinas de las colonias se mantenían grupitos tocando ... entonces cuando yo llegaba a un lugar y veía eso, me iba a prender a ver y a oír, entonces por imitación regresaba a mi casa y empezaba a buscar lo que había visto que habían hecho, hasta que me salía; entonces así fui aprendiendo más acordes, sin saber nombres, sólo así, y un día derrepente sin querer con un amigo, se puso a cantar -yo no cantaba, sólo tocaba- pero él se puso a cantar y yo empecé a cantar y oí bien raro porque no me había oído cantar, entonces cuando empecé a cantar pensé que era otro el que estaba cantando, que no era yo, me oía la voz que no era la mía, entonces eso me confundía y cuando me ponía a cantar me pasaba siempre lo mismo, entonces seguí y seguí y me seguí metiendo en la cuestión de cantar y no me gustaba porque no me gustaba la voz que oía..."

"...creo que tengo más formación en lo vocal, que en lo musical, porque lo musical no ha sido una educación que se pueda decir metódica y muy profesional, sino que ha sido en forma autodidacta casi toda, sin conocer acordes, si hacerlos, pero sin conocer sus nombre y cuál su relación lógica ... a veces surgen las canciones porque a mi oído ahí suenan ... ahora yo ya sé que existen normas y cursos que te pueden ampliar el panorama dentro de la música, el solfeo y esas cosas, entonces yo sé que la armonía es una cuestión que tiene una secuencia muy lógica, leyes armónicas y todo eso; ahora yo se que lo que pasa conmigo es alguna de esas cosas pero también sé que rompo con esas leyes por que mi oído me dice otra cosa ... lo técnico no lo tengo, por que lo que conozco es muy poco como para poder aplicarlo."

"En el conservatorio estudié prácticamente tres años, porque como ahí es una enseñanza que es muy difícil; en primer año no cuenta por que es el inicial, de ahí estudié solfeo I y en el solfeo II me quedé en la mitad... entrando a la clave de Fa ahí fue donde me quedé... Gustavo Gómez, él fue mi profesor de solfeo inicial y era mi examinador de flauta que fue el instrumento que estudié y luego estuvo el maestro Sosa, él fue mi maestro de solfeo I y II. Entonces la armonía como tal no llegué a ella; ... recibí dos introducciones para entrar a la cuestión de la armonía, dos clases, por eso fue que ya no pude seguir ... (1,988)"

"Siento que tengo más formación vocal que la teoría musical, por los cursos que llevé con la maestra Angélica Rosa, eso me ha dado un poquito de más panorama de lo que es cantar y cómo cantar; porque aunque lógicamente lo hacía pero igual que con la música. (Técnico en producción vocal)."

"En lo lírico, ha sido bastante difícil, porque no he tenido una formación tampoco en ese sentido, lo que tengo ha sido lo que la universidad me ha dado, pero no es una cuestión que va directamente a la creación literaria, sino que al acervo cultural general dentro de tu carrera, entonces eso me ha dado algunos panoramas pero no es muy exacto para decir que tengo una formación ahí, también ha sido igual que la música como tal, también ha sido autodidacta que leo poesía, que algunas formas, cosas así, pero no... "No he tenido preferencia por ninguno que me impacte, leo poesía que me cae en las manos..."

"...al principio yo me preocupaba mucho por la cuestión literaria... incluso me decían 'lee más poesía' y yo les decía, 'muchá es que ustedes lo dicen con flores, yo lo digo con cañones, es la misma mierda', entonces así hago yo pues ... no era rebeldía al consejo de leer poesía sino que era mi forma de expresarme; pues entonces, ... eso lo dejé, tomé el consejo pero también lo tomé para crecer pero no lo tomé para cambiar mi forma de expresar, creo a la larga y si siento que ha habido cambios en mi formación literaria, en mi forma de escribir pero que de todas formas no deja de ser cruda y poquito más sutil tal vez... a veces trato la manera de corregirlo, porque digo no aquí tampoco, ya esto me suena muy feo, pero ya es esta experiencia que te va dando el campo donde te desenvolvés y los consejos que recibís, entonces para mí la canción, creo que es, ... un matrimonio entre un texto y la música, entonces por lo tanto eso me ayudó a no ponerle mucha atención a lo lírico dentro de la formación como tal, de preocuparme tanto de ser poesía, si es poesía y me sale poesía pues que bueno, pero yo no estoy haciendo poesía, yo estoy haciendo canción, pero si el texto que yo preparé para hacer una canción resulta ser poesía pues que alegre, pero ya no me preocupa."

"...la música es un vehículo que me ha servido para expresarme, porque dentro de la cuestión lírica definitivamente que no, por lo que hablabamos al principio, yo no iba, no pasaba para ningún lado como poesía; entonces creo que la canción al haber ese matrimonio entre lo que escribo con la música, me está dando a mí un vehículo preparado por dos áreas para poder decir lo que yo pienso y creo que eso es lo que me ha ayudado más ... a veces siento más la música que el texto ... porque regularmente ... si voy a hacer una canción, regularmente llevo más la música que el texto, llega primero la música... hay veces que estoy haciendo la música y voy cantando y voy metiendo cosas y es aquello que hay que escribirlo ya porque se me olvida, pero primero llegó la música ... no siempre, en un porcentaje más grande."

"Me he catalogado como una persona que hace canción de acuerdo a su forma de vivir y que refleja en un solo momento todo su entorno y creo que esa es la función de un cantautor, o sea reflejar su entorno social, en un aforma más objetiva y no tan subjetiva como regularmente sucede ... yo creo que eso es precisamente por el entorno social, si yo hubiera tenido otro entorno no haría ese tipo de canción ... Si voy a hacer una canción o voy a hacer un trabajo musical, lo voy a presentar de una realidad ... no voy a disfrazar la realidad con cuestiones que no existen ... a lo mejor la metafóricamente, pero siempre esa metáfora va estar hablando de una realidad de una cuestión bastante realista ... palpable, o sea no puedo decir que no hay pobreza si sí hay pobreza ... porque la subjetividad la estoy viendo yo desde el punto de vista de canciones de amor que no te dicen nada, que solo existe en las telenovelas."

"...creo que todavía estamos en el intento de hacer canción, pero pongamos que cuando inicio a intentar a hacer canción creo que eso también se dá alrededor de 1,975 ... incluso empecé a hacer algunas canciones y no las podía plasmar en la guitarra porque ... los acordes que conocía eran muy limitados ... nunca las canté, algunas de ellas sí, pero la mayoría no, incluso empecé con canciones de amor, enamorado de una chava."

"...en el 77 me meto a los primeros concursos interescolares de canción, cantando canciones de Roberto Carlos por ejemplo, algunas de Guaraguao que oía de perdida, ahí empiezo a ser cantante solista ... ahí es donde conocí a Rony, (Hernández) -el mono-, y él también cantaba ... todavía no había ingresado él a la estudiantida de la San Carlos... luego ingresa a la estudiantida de la San Carlos y al Kopante, entonces en el 80 nos volvimos a encontrar... casualmente nos inscribimos en el mismo lugar"

para estudiar la carrera de Perito Contador... en la secundaria en la noche ... por la cuestión económica yo no pude estudiar en el día... entonces ahí conocí a Rony y luego para estudiar el diversificado nos volvimos a encontrar, él ya sabía que yo cantaba, porque cuando nos conocimos en la secundaria se volvió a hacer el proyecto de la estudiantina del Instituto Mixto Nocturno en el Central en la noche, que había muerto porque los que tenían la estudiantina pasaron a la Universidad y la mayoría se inscribieron en derecho y pasó a ser la estudiantina de derecho, la actual estudiantina de derecho, formada por los Garrido, Víctor que tiene un lunar aquí, que está igual que yo, pelón. ... Cuando ellos se van ... hasta llevaron los instrumentos, o sea desde ahí son así, (risas)... entonces en ese tiempo empezamos nosotros con el Rony y otro cuate que se llama José, no me recuerdo el apellido de él, que después lo volví a encontrar en los cursos donde Angélica, cuando Angélica montó la primera ópera aquí, él fue uno de los que cantó ahí ... José se encargó de dirigir lo que iba a ser la nueva estudiantina del mixto y entonces ahí entramos con el mono ... hicimos algunas presentaciones ... de plano que estábamos mal, yo paré siendo solista de la estudiantina ... lo que hicieron fue que como no había mucha gente que pudiera cantar pero que sí podía tocar, Chepe para no hacerse bolas, montó algunas canciones que yo cantaba y ellos me acompañaban, como dos canciones así, porque no eran tantas ... cuando encuentro a Rony en el diversificado, él me habla para que me meta al Kopante ... lo que sucede ahí es que él sabía que yo ya hacía canciones, entonces me dijo que había un grupo que podía cantar mis canciones y meterlas a un concurso que hacían en la Universidad, ese concurso lo hacían en el festival de estudiantinas y entonces me dijo que si yo le podía dar una de mis canciones para meterla al grupo y meterla al concurso del año siguiente ... me recuerdo que le canté alguna de las que tenía y si no que, si yo podía hacer una que hablara de no sé qué y de no sé cuántos y entonces yo le dije que estaba bueno..."

"...cantaba canciones de Roberto Carlos, la que habla de las ballenas, el progreso, casi todas tenían una identificación de ese tipo... a larga no sé porqué me fui guiando hacia ahí, yo siempre digo que es el entorno en el que te desarrollas ... y tal vez algunas opiniones de mi papá en contra de cuestiones de régimen y esas cosas, que él no ha sido muy participante en eso ... pero sí te dice, por ejemplo, él odia a los policías, pero él los odiaba por las experiencias de él ... después él empezó a darse cuenta de lo que sucedía porque incluso él por su trabajo es uno de los constructores del hospital de la base militar de Jutiapa y el de Barrios, porque trabajaba directamente como constructor y entonces se empezó a dar cuenta de cosas ... las canciones que busqué cantar en esos momentos eran de esas, incluso me metí a un concurso que decía 'concurso de canción protesta', así se llamaba, en un colegio que quedaba en la Avenida Elena y ahí participé ... bueno, iba a cantar 'El hombre de Nazareth' porque con esa canción había ganado un concurso en el "Indo Latino" que fue el primer concurso en el que participé y lo gané y yo estaba que no aguantaba ... era una cosa bien rara, porque yo estudiaba en la noche y me fuí a meter a un concurso que era para los del día y fue gran rollo ... y le tuve que pedir permiso a mi papá para ir al concurso y cuando regresé al trabajo bien feliz : (contando) ! papa fíjese que ... ah dejáte de hablar mierdas, pues ... allá está la piocha... andá mirá que hacés... ya no me dejó terminar ... entonces con esa canción iba yo a participar pero me topé con un ...muchacho y me dijo cuál canción vas a cantar y le dije cual, y me dice... porqué no cantás otra, yo le dije porqué, es que fijate que mi hermano va a cantar esa y ya la tenemos bien ensayada y yo a él lo voy a acompañar con un órgano y tiene una cosa, una batería metida me dijo él, resultó que era el famoso ... 'Carlitos de Guatemala' y era ese patojo el que iba a cantar esa vez, y entonces me dijeron que no cantara esa, porque esa la iba a cantar él y el que lo acompañaba era el tecladista del grupo de campaña, son hermanos, entonces llegó ese patojito ahí donde yo estaba y me dijo: 'fijate que a mí me van a dar una mi medalla porque voy a cantar una

canción'(risas)... entonces yo cambié por otra canción de Roberto Carlos, y cabal al patojito le dieron el primer lugar y a mí me dieron el segundo (risas) ... ya estaba yo como por los diecisiete o dieciocho años ... entonces si participé en varios concursos, el único que gané fue ese del Indolatina y el fué el primero, en los demás siempre quedé en segundo y en tercero y ahí fue cuando me fuí metiendo más verdad; pues conocí al mono, me habla de esta canción y yo empiezo a prepararla al final ya no les dí la canción sino que me resulté metiendo al Kopante, eso fue en el ochenta, entonces en el Kopante como ensayaba donde está la estudiantina, yo llegaba ahí a que terminara de ensayar la estudiantina y nos juntabamos para ensayar con el Kopante, porque eran los mismos, solo se cambiaban de capa, entonces ahí conocí a un montón de gente de la estudiantina, me hice amigo de los de la estudiantina, y en el ochetaitres entré a la estudiantina, del ochetaitres hasta el ochentainueve, y en el Kopante hasta el noventa, o sea paralelos, ahí es donde estado más como aportando se podría decir."

"...está 'La conquista' y 'Libertad' le puse, pero bueno ... me cuesta mucho ponerle nombre a las canciones, y ... 'la botellita' que también la montó la estudiantina, que se olvidó la música y se me perdió la letra, y la letra no sé si todavía la tiene la estudiantina dentro de su archivo, después de que llegaron 'los perestroikos' y quemaron un montón de cosas, pero esa una canción en un ritmo así como de vals, como que le estabas hablando a una traida, que la querías mucho, que no se qué, que no podías vivir sin ella y que, qué buena honda, la soñabas y que despertabas con ella y al final yo estaba hablando de una botella de guaro, esa era la secuencia de la canción que se llamaba 'mi botellita' y la montó la estudiantina porque parecía chistosa, daba lugar a ser una canción de estudiantinas y luego 'la conquista' que fue otra que si se montó, a todo esto ya había ingresado a la Universidad, en el ochentaicuatros más o menos, ahí fue donde compuese esas canciones y otra que se llama, 'mi país' que fue otra que le canté al mono para ver si la montaban y escogió esas otras, la de la botellita y la de la Conquista, esas cuatro más formales que las primeras que te contaba que hablaban de amor, poque incluso antes hice una canción para los albañiles, por la profesión de mi papá, que la vine a cantar aquí a donde reciben los cursos estos de INTECAP, él recibió un curso para maestro de obras ahí, y cuando terminaron el curso pues yo le dije fíjese que yo hice esta canción y ellos hicieron su clausura, su churrasco y él me llevó para que se la cantara al resto de maestros que estaban ahí, y al instructor, entonces yo vine y la canté ahí y les gustó; aquí cargo la letra, no sé qué día la leí y dije sí se puede rescatar componiéndole cosas, y yo ya hablaba de un maestro que construía muros, pero muros de paz y de cosas así, ya me metía más en eso, y en ese tiempo todavía no entraba a la Universidad; el instructor de ellos en ese momento, en uno de los cursos que llevaban, era Raúl López el de Canto General, de alguno de los talleres que recibió mi papá ... no se me olvida la experiencia con él y nunca se me ha olvidado porque cuando yo terminé de cantar, él participó tocando guitarra y quiso tocar algunas así como clásicas ... no cantó; yo sentía que se baboseaba a cada rato, lo que pasa es que estaba muy sucia su ejecución ... entonces cuando se terminó todo me fue a decir que estaba bonita la canción y que aunque sea de forma empírica, pero hay que hacer algo me fue a decir y me calló mal, porque lo sentí ofensivo ... entonces por eso nunca se me olvidó él, a los años me vine a encontrar con él en la universidad cuando la estudiantina grabó un 45, en que grabó 'En busca de una nueva flor' y la cuestión de 'La Chalana' me vine a topar con él que era parte de la asociación, y como yo ya era parte de la directiva de la estudiantina ..."

"El tema del amor, hice unas y me parecía que no entraba en la cuestión como yo quería ... me las cantaba yo pues ... después cuando hice esta canción 'El maistro el albañil' ya hablaba de eso de una cuestión más entre las cuestiones sociales; luego hice otra que se llama 'el indio José' que lo que hacía

era como plantear lo que sucede de la gente que se viene del campo para acá y esas cosas, y esa tampoco la canté, la cantaba cuando estaba en mi casa tocando, entonces ya traía un poco de esa cuestión de estar diciendo algo más concreto ... antes de entrar a la Universidad ya hacía eso..."

Este testimonio está transcrito igualmente de acuerdo al habla propia del autor con lo cual se percibe de manera prístina la naturaleza del mismo, reflejada en sus canciones.

6.5 EDDY GARCIA

"La música vino a ser la parte que necesitaba, el complemento a ciertas alturas de mi vida."

"La canción es la culminación de un trabajo que has visualizado, es como abstraer ciertas cosas de la realidad, de la misma fantasía y las concretizás en un texto musicalizado."

NOMBRE: EDDY ORLANDO GARCIA AREVALO

EDAD: 35 años

ESTADO CIVIL: CASADO

PROFESION: ADMINISTRADOR DE EMPRESAS

"...yo empecé en la cuestión de la poesía, incluso me gané un concurso de poesía hace unos diez años más o menos, ese fue el rollo inicial ... luego de eso, seguí escribiendo algunas cositas por ahí y participando ya un poco más frecuente en el rollo de la poesía. Posteriormente a eso, estamos hablando de los diez a los quince o dieciseis años, yo tenía ya formado un grupito de teatro, entonces ya incursionamos un poquito en la cuestión dramática, iniciamos en un grupo de teatro ahí en la colonia, la colonia Atlántida, se llamaba grupo "Pueblo' hicimos varias obras ahí,: 'saliva, bish y popó', 'mi vieja', 'a mojadmi gandī', esa era una cuestión así un poco cómica y sátira pues, en cuanto a la cuestión de Ghandi, en esa época se le dio mucha relevancia a todo ese tipo de cosas por ciertas conmemoraciones que hubo, inclusive la película estaba rodando y toda esa charada ... ya en esa época empecé yo a escribir un poquito de canción, no lo tocaba sino que había otro cuate que era el que tocaba, inclusive él a veces las cantaba y todo y componíamos a veces juntos y toda la cosa, yo hacía las letras ... te estoy hablando de 1,975-76 por ahí (sic), en esa época fue cuando empezamos a crear unas canciones porque queríamos hacer una comedia con música, o sea ya cantando pues, cada quien iba a cantar unas cosas o sea un rollo un poquito salido porque en esa época no había, la gente pues se interesaba poco por el teatro y ya te imaginás el teatro musical veá sic), tons (sic) una cosa así un poquito como atrevida; se hicieron algunas canciones y se cantaron como tres veces, inclusive cantamos en Patzicia, cantamos en Sanarate, en una escuela de ahí del puente Belice, una noctura y en Comercio ... a nivel de Institutos nocturnos ... yo lo que tocaba era flauta y chinchines y vainas ... ya estaba un poquito más ligado a la cuestión de la música ... Luego de eso yo seguí escribiendo cositas así, se me ocurría algo ... cantaba algunas cosas y todo, no tenía yo la capacidad ni había tenido la experiencia de poder agarrar una guitarra y entrarle un poquito más rico a la cuestión de la música, más formal pues. Bueno después de eso participé en el Aqueche en declamación y poesía y todo eso, y en unos concursos de oratoria que hubo en esa época; te estoy hablando de 1,979; luego pues, el salto a la "U", uno a veces se involucra en otros rollos, entonces estando ya en la San Carlos, entré al rollo este del Centro Cultural, entonces caí aquí y entré con EMPROFOLA y empezamos en el 83 -84 que empezamos a hacer algunos intentos cuando se creó la escuela y entonces yo ayudé en parte a ese intento, más que todo por puro colaborador porque yo no sabía ni qué honda y ya recibí yo el primer taller ahí con ellos, el año siguiente el choco me dijo ... yo ya empecé a colaborar también con la estudiantina sin ser miembro activo, al año siguiente me integré nuevamente en el 85, ya como miembro activo, sin embargo había empezado a venir en el 84, ya había empezado a colaborar con aquellos en la huelga en rollos así de orden y babosadas ... en el 85 cuando

fue los quince años de la estudiantina, entré y ya fui miembro activo y toqué en el concierto que fue en el MUSAC ... y en esa época ya estaba dando clases de quena y sampona con EMPROFOLA, o sea, había superado la etapa del aprendizaje porque tampoco era una cosa así tan profunda, entonces sobre la práctica me quedé a cargo del taller de vientos y ... el primer concierto que se dio fue creo yo el que originó la creación del grupo 'Latinoamérica', porque ahí en el taller fue donde se juntó el 'coyolito', se juntaron los otros cuates que venían, unos con guitarra, nosotros con las flautas y otros que venían con el bombo y ahí se juntaron y se armó la presentación y se quedó esa cuestión como girando y yo creo que todavía existe el grupo 'Latinoamérica', podría ser ese uno de los inicios pienso yo del grupo ... 'Xequijel' fue al año estaba dando tumbos .. si entiendo porqué no siguieron los grupos, pero lo que no entiendo es porqué EMPROFOLA no se ha preocupado por estimular más en la formación de grupos y darlos, no sólo Latinoamérica, porque yo creo que viene una invitación para Emprofola y mandan a Latinoamérica ... y en esa época no había problema porque habían una de grupos, está Sol latino, estaba Xequijel, estaba Latinoamérica, inclusive se oía Hatuchai, Kopante, el grupo Cimiento y un montón de grupos que habían surgido en el marco de la música andina ... y que quedó con la formación de Emprofola en los ochentaialgo, toda la influencia andina, porque básicamente Emprofola creo que es lo que más ha dominado ... y donde más ha reforzado la cosa porque yo pienso que ellos tienen capacidad para otras cuestiones pero no han dado mucho refuerzo a las cuestiones propias de Guatemala, del folclor guatemalteco."

"La música vino a ser como la parte que necesitaba, el complemento que necesitaba a cierta altura de mi vida porque yo en primer lugar no tuve mucho tiempo para dedicarle a estas cuestiones, inclusive tuve una guitarra en la casa que no me daba ni tiempo de agarrarla, me llamaba la atención y todo pero en esa época yo andaba en otro rollo, trabajando estudiando y no tenía más ... seguramente me faltó un poquito como de fuerza para entrarle, si no se dedica y tiene voluntad lo hace pero yo andaba en otros rollos, me había involucrado en otras que me jalaba el tiempo para otras actividades y que tenía lo del teatro que entonces el teatro también eso te resta tiempo para poder dedicarte a otra cosa y con el grupo trabajamos mucho porque si nos presentamos en un montón de lugares ... pero era el grupo de teatro de la cuadra ... yo me salí en el 81 de la colonia, cuando yo me salí de la colonia se deshizo el grupo, se desintegró totalmente, ya no hubo nadie que lo siguiera, inclusive el cuate de la música se metió a la iglesia y empezó a cantar música de la iglesia y como yo no cantaba esa música ya no pudimos, prácticamente nos alejamos ... estuvimos trabajando cinco años con el grupo."

"...en cuanto a la música, la formación ... someramente que he recibido ha sido .. en la cuestión de la música andina con Emprofola, en la cuestión de la música popular, con la Estudiantina de la San Carlos primeramente ... un tema musical te proyecta una situación real en la sociedad y como Latinoamérica pues casi todos los países hemos sufrido los mismos problemas, sólo que tal vez en diferente orden o en diferente época ... la música popular en esa época era música de protesta, no se tocaba mucho el tema popular, relacionado específicamente con este tipo de música, sino se hablaba de la música de protesta ... así lo conocí yo, como música de protesta, entonces luego de eso, mi formación musical continúa en la estudiantina, de hecho, aprendí a tocar ahí mandolina ... cuando ya te afilás a una organización musical empezás a descubrir un montón de cosas que ahí están ... entonces se desarrollan un poquito más ahí, inclusive empecé a hacer mis primeros acordes estando en la estudiantina, empecé aquí a practicar guitarra ... mi participación dentro de la esudiantina fué nutrida musicalmente pero participé en la cuestión administrativa..."

"... no recuerdo que canción fue, pero me aprendí los puntos y con base a ese círculo yo hice una, adapté algo que tenía escrito y le busqué ... el mono, en ese aspecto me ayudó el pisado porque me dijo aquí ... se llama 'Valle Azul', esa se escribió antes de la experimental de cantautores. Los acordes de 'Canción y Huayno', inclusive esa misma pieza yo estaba enseñando en Emprofol, César Dávila me dio los acordes y el mono me dijo como, o sea los dos me ayudaron ... teníamos actuación con la estudiantina y tocaba la mandolina, al salir agarraba la guitarra ... empezamos en algún momento en la escuela de música de la estudiantina a tratar de aprender la cuestión del contrabajo y el acordeón, pero por las mismas cuestiones históricas de la estudiantina se quedó a medias porque la escuela no terminó su período... la escuela tardó dos años ... en esa época en que se implementaron los tallercitos de contrabajo y acordeón, estaba también el de guitarra y de mandolina, básicamente; el de contrabajo lo daba Rony Hernández, los mismos elementos de la estudiantina ... hasta cuando ya estábamos con el experimental de cantautores que tuvimos una participación gratuita con la maestra Angélica Rosa, prácticamente la formación vocal que yo tengo ha sido de ahí, la otra es la que aquí con la estudiantina agarré... técnicamente con Angélica Rosa... la verdad es que no estudié poesía sino que sencillamente leí poesía ... empecé a leer cosas desde muy pequeño ... inclusive mi hermano escribió algo, tenía un tío que escribía un poco, entonces siempre me llamó la atención eso ... eso influyó mucho en mí para poder continuar haciendo ese trabajo, como cultivando esta cualidad."

"La canción es como la culminación de un trabajo que has visualizado, lo que hacés con la canción es como abstraer ciertas cosas de la realidad, de la misma fantasía ... las concretizás en un texto musicalizado ... en donde en algunos casos pues son historias completas, en algunos casos se maneja mucho la cuestión de la metáfora y todo eso, sólo te dejan con la interpretación ... generalmente cuando escribís algo pensás en algo o en alguien, entonces lanzás tu proyección a través de la canción, es muy mensaje prácticamente el que estás lanzando y pienso que la canción se abstrae parte de la naturaleza y musicalizarlo."

"...yo pienso que la música es ... todo, siento la música como un todo en el sentido de que encuentro la armonía, mucha armonía y mucha melodía en todas las cosas que existen, la misma naturaleza, el ser humano, todas las cosas que hace, cosas tan sencillas que se dan ... es tan completo que está plagada de una serie de elementos que inclusive no se pueden ni explicar, pero a la hora de llegar a un análisis profundo vos podés encontrar en la música preguntas y respuestas."

"...el arte popular es la manifestación artística de las clases desposeídas de los recursos... viéndolo en el orden social; el arte popular tiene una riqueza muy grande en el sentido de que siempre va a expresar en la mayoría de los casos, una cuestión como testimonial, una cuestión de denuncia, una cuestión de inconformidad ... se dan nuevas propuestas en cuanto a ... cuestiones sociales, culturales y de todo tipo ... hay mucha más sensatez, mucha más certeza en la mayoría de los textos de temas musicales ... de la música popular y que ha tenido muchas limitaciones a través de toda la historia, porque al arte popular siempre lo han relegado de los países a un segundo plano, precisamente porque de alguna manera siempre tiene una cuestión como de denuncia, más realista de las cosas que suceden ... la canción popular se concibe como una expresión mejor ordenada de ciertos hechos ... originalmente yo la conocí como canción protestas, lógicamente, con el transcurso del tiempo se desarrollan una serie de situaciones y terminologías ... la canción popular es la manifestación más clara del sentir del ser humano, que tiene la capacidad de poder cantar algo en las situaciones más difíciles de la vida de él o

de un país ... es el fruto más honesto de las clases populares, una manifestación de credibilidad."

"...como cantautor inicié prácticamente en el movimiento de la experimental de cantautores, porque sabía que hacía mis canciones pero aún no las podía ejecutar para cantarlas, no era un cantautor en esa época, yo componía, entonces fue en ese momento ... donde prácticamente ese mismo movimiento me dio a mí la calidad de cantautor, porque ahí empecé prácticamente a ejecutar mejor la guitarra o a ejercitarme más en la cuestión del conocimiento de la guitarra y empecé a componer en base a otras cositas que iba aprendiendo, nutriéndome de los compañeros de la experimental, porque fue prácticamente ahí donde yo me nutrí más en cuanto a la cuestión de la composición musical, yo no soy músico ... tengo bastantes limitaciones en cuanto a la música, tal vez escribo más que musicalizar cosas ... probablemente porque no he practicado, pero creo que la música no es muy fuerte para mí ... pero fue ahí prácticamente como yo nací como cantautor."

"...en mi trabajo dentro del círculo hubo mucha influencia del trabajo de los demás, debido a que generalmente debido a que hice muchas cosas solo ... de una necesidad así fue prácticamente que nació la experimental de cantautores, porque cada quien andaba por su lado haciendo cosas, inclusive yo hice unos intentos en la estudiantina donde nada que ver, nunca recibí un apoyo fuerte, entonces yo pienso que ahí yo llegué como a tratar de moldear mejor la situación de componer, generalmente siempre compuse a la par de la música ... como no tenía la habilidad musical interpretativa, yo componía cantando, escribía cantando, simultáneamente y hasta la fecha esa ha sido mi forma de componer ... escribo algunas cosas y luego al rato vuelvo y le hago el seguimiento y así estoy..."

"...canté a Guaraguao, a Mejía Godoy, ... inclusive Víctor Jara, música de ese corte de ese tipo porque me identificaba mucho con ellos, sentía que encontraba como un apoyo para la forma de pensar y la ideología que yo tenía desde esa época, yo estaba de alguna manera relacionado con movimientos estudiantiles ... en el Aqueche, entonces (sic) todo eso te abre la perspectiva, en cuanto a la cuestión musical, sobre todo porque ese tipo de música estaba sensurada en Guatemala en esa época y no era fácil encontrarla y no era fácil oirla ... yo sentía como una forma de aprovechar ese tipo de canciones para poder hacer una denuncia ... un aporte al trabajo colectivo de la denuncia de las críticas y de las mismas necesidades populares, porque eso es latente, porque la crisis vos la vivís ... la misma persecución y todo eso, la idea de sentirte vos como uno de los ejecutores de ese tipo de música que le dan un mensaje al pueblo de Guatemala ... un mensaje de esperanza y sentís el apoyo de la gente que lo recibe ... está compartiendo con vos de alguna manera, en ese momento en que vos te presentás el riesgo y sin embargo, cuando se acabó esa charada te volvéis a quedar solo, nosotros generalmente hacemos un trabajo solitario, pienso que la primera etapa de mi carrera en cuanto a esto ha sido un trabajo solitario y pienso que todos tenemos esa misma soledad, la llevamos dentro."

De esta manera el autor mencionado narra desde su expresión propia, la experiencia de vida artística, con lo que deja clara su intención y búsqueda en el canto.

7 FUNCIONAMIENTO DEL CEC.

A partir de las valoraciones vertidas por los cinco integrantes del CEC., será posible delinear la dinámica de funcionamiento que caracterizó al mismo durante su espacio y vigencia temporal.

7.1 DINAMICA FUNCIONAL

El CEC., intentó algún nivel de organización en cantautores activos en la ciudad de Guatemala, en los años 1,988-1,990. Inicialmente intentó ampliarse a otras ramas del arte, entre las cuales se encontraban poetas, escritores y dramaturgos guatemaltecos activos en la misma ciudad y el tiempo indicado. Dicha inquietud fracasó desde sus inicios debido a lo ambicioso del proyecto que buscaba nuclear un espectro artístico vasto. Fue preciso delimitar su enfoque al gremio de gente que hacía canción.

Ya delimitado el espacio, se elaboraron documentos y proclamas que contenían elementos de reflexión filosófica acerca del papel de los cantautores en esa época y de la visión de éstos, respecto a la realidad social guatemalteca. En dichos documentos se pretendía sustentar una visión reivindicativa y de respeto en la interacción de la canción propia con los grupos contraculturales "aliados" en un proyecto de transformación de la sociedad guatemalteca.

Dichas proclamas reivindicativas fueron consideradas suficientes para dar por sentadas algunas máximas colectivistas, heredadas de un modelo organizativo que fue perfilando a dicha instancia como réplica de un colectivo o célula de izquierda, no tanto como una instancia organizativa de artistas de la canción.

"Andabamos más en el rollo de qué era políticamente ... siempre fue una honda muy colectivista." (J. Chamalé - entrevista citada)

"...se fue instaurando una máxima colectivista para frenar el desarrollo experimental." (F. López -entrevista ya citada)

Con el tiempo se generaron al interior, dos tendencias opuestas: por un lado, la necesidad de confrontación y oxigenación del trabajo con esfuerzos y riesgos autogestivos; y por el otro, una clara oposición a lo anterior, matizada de irrespeto y alguno que otro latigillo de celo, buscando permanecer anclados en una dinámica homogenizadora, perezosa y temerosa del desarrollo, parapetados además, detrás de la consigna de lo "colectivo" del proceso, que justificaba gratuitamente su poco esfuerzo y rigor artístico.

Cualquier esfuerzo o filiación artística individual que se gestara, era censurado y cooptado por el resto de miembros, lo que fue sumando a esta dinámica, bastante heterogénea por naturaleza, otros ingredientes de malestar e inconsistencia del espacio como una instancia respetuosa y potenciadora de la creación y con un desarrollo basado en el esfuerzo creativo individual máximo.

"Nuestro microfenómeno era un reflejo de nuestra sociedad policíaca; nadie dejaba salir a nadie, cuando alguien sacaba la cabeza había que volársela, caímos en esa situación jodida; caímos en la trampa de la envidia, el egoísmo, los odios, los rencores, los oportunismos ... había un colectivo pero también había una individualidad en cada uno, también teníamos que fomentar el desarrollo individual de los compañeros..." (A. Melgar, -entrevista citada)

"No se supo diferenciar que habían individualidades, habían proyectos personales que chocaban con los colectivos..." (J. Chamalé, -entrevista citada-)

Por tanto, se estigmatizó, señaló y satanizó, a la usanza de la ortodoxia, el proceder de aquellos que buscaban nuevos retos, con el pretexto de que en ese momento debería primar "el crecimiento colectivo"

"...una iniciativa podía ser individual en beneficio de todos no en beneficio individual, si era individual se sentía fuera del ámbito del círculo." (C.Dávila -entrevista citada)

"...crear colectivamente era el principio del CEC (...) la historia nos alcanzó y nos rebasó." (E. García -entrevista citada)

7.2 ESTRUCTURA ORGANICA

El CEC. fue incapaz de articular un método facilitador del camino a recorrer, no contó con un programa concreto que precisara las metas a lograr a mediano plazo.

"estructura formal no hubo ... fue una funcionalidad que se dió por inercia..." (C. Dávila -entrevista citada)

"...fue una cuestión sin estructura." (J.Chamalé -entrevista citada)

"...nunca nos sentamos a discutir y a definir una dinámica de trabajo." (A. Melgar -entrevista citada)

Nunca definió si esta instancia facilitaría reuniones o talleres para la reflexión estética en cuanto a la canción elaborada por sus miembros, sustancial nexo cohesionador; o si antes bien, sería una instancia organizativa que canalizaría acciones o metas para difundir su expresión -a través de grabaciones, videos y festivales, por ejemplo, y/o potenciaría y coadyuvaría a la consecución de las reivindicaciones propias de los cantautores.

"...más era una dinámica de reunión ... lo que menos hacíamos era compartir sobre nuestro trabajo concreto." (J. Chamalé, -entrevista citada)

"No hubo tiempo para teorizar sobre la canción de cada uno (...) no hubo espacio para que todos dieran su canción cuando la querían dar." (C. Dávila, entrevista citada)

En suma, esa instancia denominada CEC., no lograría definir un perfil sustantivo, aunque sí logró, con voluntarismo, ingenuidad y espontaneidad, proyectarse dentro del género de canción popular en Guatemala.

7.4 INTERRELACION GREMIAL

Todos apuntan que al inicio de la conformación del CEC. se contó con una interrelación gremial buena, de aporte colectivo y de mutuo soporte.

"La relación al interior fue inicialmente muy cordial, después se fue inclinando hacia cuestiones más afines y hubo un momento en que fue un tope por muchas cosas..." (J. Chamalé -entrevista citada)

"...originalmente funcionó bien en cuanto a querer un producto colectivo, porque las necesidades eran crear colectivamente." (E. García -entrevista citada)

Luego, al superar la etapa de encuentro y reconocimiento intergremial, se fueron dando afinidades en el trabajo artístico y por tanto, se fueron perfilando también no afinidades.

"...nunca entendimos que había una dinámica propia y natural, caímos en la trampa de creer que cualquier espacio que surgiera era propiedad de todos y se comenzó a atropellar la individualidad." (A. Melgar -entrevista citada)

"La transformación que se dio, obedecía a necesidades de crecimiento individual." (E. García -entrevista citada)

Así, en el CEC., intentaron prevalecer las posiciones hegemónicas de algunos miembros muy cercanos en esa época a proyectos políticos, sindicales y estudiantiles, de los cuales se trasplantó un modelo censor, arbitrario y arbitral, en el cual no era tolerado el esfuerzo potencializador de las individualidades, mucho menos la disidencia opuesta al letargo adjetivo y acomodaticio y por lo mismo limitante, sustentado en una práctica mal encausada, que desatendía e irrespetaba los diversos grados de desarrollo y expectativa artística individual de sus miembros.

7.5 NIVELES ARTISTICOS

Esta dinámica homogenizadora pretendía encubrir los diversos niveles en lo técnico e interpretativo. Sin embargo, en la práctica misma se contrapondrían ya que habían esfuerzos mayores que abrían espacios mayores. Por otro lado, el nivel de elaboración artística requerido no fue tomado en cuenta por algunos y de ahí que se dieran diferentes niveles de creación. Algunos no quisieron tomar en cuenta la sugerencia de trabajar más, o les hizo falta constancia, consistencia o interés para lograrlo.

"...al interior comenzaban a marcarse las corrientes y los estilos de cada uno ... resultado de que 'X' no estuviera al mismo nivel de 'Y' era que cuando le tocaba a 'Y' el público ya se había ido ... Las limitantes en la teoría musical, eran cuestiones que marcaban una distancia y una diferencia de estilo ... una técnica depurada entro de la ejecución del instrumento, eso marcaba distancias entre nosotros, teórica, didáctica incluso, porque no tenemos el mismo nivel ...tendríamos que estudiar un chingo para alcanzarnos." (C.Dávila, entrevista citada)

"Aunque haya sido un trabajo colectivo había sido disparejo por naturaleza, el crecimiento de cada uno, por su capacidad se fue disparando más en otros; estábamos en diferentes niveles y se pretendió centralizar." (E. García, -entrevista citada)

Por otro lado, se puede señalar que en los niveles artísticos, heterogéneos por naturaleza, tuvo mucho que ver la procedencia musical de cada uno. En algunos el encuentro con la música había sido desde hacía mucho tiempo y de la misma manera su cultivo y formación en lo lírico, mientras que en otros estos encuentros eran de data más reciente. Afloraban también las diferencias en las capacidades innatas y naturales de cada uno.

"...había diferencia de capacidades desde el punto de vista natural, pero además había cierta diversidad porque algunos que eran buenos poetas eran malos músicos y otros que no eran tan buenos poetas. Sin embargo esta especie de equilibrio fue rebasado porque algunos lograron equilibrar su capacidad musical y literaria ... creo que las distancias respecto a los demás las marcaba en lo lírico José y en lo musical Fernando." (A. Melgar, -entrevista telefónica, 2 de junio de 1,996)

Vemos cómo entonces los niveles artísticos fueron heterogéneos por naturaleza y primaron grandemente en la dinámica de funcionamiento e interrelación gremial del CEC. No fueron reconocidos en su momento sin que dicho reconocimiento al interior significara la invisibilización de los demás. En las búsquedas y los esfuerzos más avanzados hacia nuevos espacios que no fueran los tradicionales, se pudiera haber sustentado la garantía de crecimiento y desarrollo de esta experiencia, para poder llegar a convertirse en una organización contracultural y alternativa de canción en el país. Así, los niveles y proyectos individuales fueron desdibujados y poco tolerados con el afán colectivista y éste no pudo, como es obvio, potenciar las necesidades de desarrollo de aquellos.

7.6 AFINIDAD DE INTERESES

El CEC., devino como un proceso en el que convergieron identidades e intereses heterogéneos, tanto en niveles filiales como artísticos, y por tanto con una proyección de cambio también disímil, que no supo percibir objetivos, aspiraciones y metas con claridad.

No eran, ni los mismos niveles artísticos; ni las mismas coincidencias filiales; ni los mismos nexos al exterior; ni los mismos proyectos hacia el futuro, ya que cada uno de los cantautores agrupados, tenía una trayectoria artística anterior procedencias y contextos de formación diferentes y por tanto resultaba ilusorio intentar un crecimiento homogéneo para todos y a un mismo tiempo.

"No todos estábamos en el mismo pedo, andábamos buscando cosas diferentes. Algunos estábamos buscando música, otros espacio ... unos andaban en una cosa, otros en otra; no necesariamente teníamos que ir hacia el mismo fin." (J. Chamalé, -entrevista citada)

"Se comenzaron a dar incertidumbres entre nosotros porque no teníamos claro cuáles eran nuestros espacios propios." (A. Melgar, -entrevista grabada, 8 de abril de 1,996)

Este supuesto crecimiento homogéneo que era reivindicado por algunos, fue un ardid ideológico aceptado por la mayoría temerosa de la transgresión, e intentó tender un horizonte grisáceo sobre una fila de cabezas alineadas y en marcha hacia el abismo.

Esta tendencia de libertad precaria e insegura, antes de alinear las posiciones en una sola correa de poder, hizo recrudecer las contradicciones que llamarían en un momento dado al replanteamiento de los objetivos sobreentendidos y nunca clarificados plenamente en cuanto a lo creativo y difusivo de la obra de cada quien, replanteamiento y discusión que no fue posible, debido a juicios condenatorios y posiciones arbitrales que llegaron al rescate del proyecto "colectivo", buscando condenar el vuelo de la imaginación, la espontaneidad y la acción libre, con el ardid manido de una formación colectiva del proyecto.

Así, los proyectos individuales fueron tomados como deshonestidades y traiciones no toleradas al interior, aduciendo que el espacio logrado por cada uno, se debía únicamente a la formación del CEC., y que por tanto, cualquier iniciativa individual era una "utilización oportunista de lo <logrado> por todos.

Algunos de los miembros del CEC. de ese momento, contaban con una trayectoria reconocida dentro de la canción propia guatemalteca en Festivales nacionales e internacionales, antes de pertenecer incluso al CEC. (Cfr. historias de vida, Supra); los miembros que llegaron a reconocerse y hacerse un espacio como cantautores adentro de este intento organizativo, fueron contadas excepciones.

7.7 FORMAS DE PRESENTACION

Las formas de presentación en los conciertos reflejaban también esa dinámica totalizadora y colectivista. Se quería presentar como un grupo interdependiente y homogéneo, no como la suma de propuestas diversas. Se cayó en la dinámica según la cual todos debían estar en todo, aun cuando no hubiera la consistencia artística suficiente por parte de algunos.

"A los conciertos íbamos todos, cantando todos y con el mismo grupo ... hacíamos un planteamiento antes de presentarnos y a veces cantábamos juntos." (J. Chamalé -entrevista citada)

"Allá a donde fuera invitado un compañero, íbamos todos." (A. Melgar, -entrevista citada)

"Sucedió eso que nos provocó problemas, porque invitaban al CEC e íbamos los seis ... rompemos con la tradición, nos presentamos con un grupo base, por cierto los mejores músicos." (C. Dávila, -entrevista citada)

"Vendíamos todo un show una noche ... vender el paquete de los seis dio lugar a crear espacios y con los músicos presentábamos un trabajo precioso cantando mal pero con ellos se oía bien, en mi caso especialmente." (E. García, -entrevista citada)

Como es natural, el público percibiría y alojaría en su gusto particular y diverso, aquellas expresiones que más le identificaban y por tanto los espacios abiertos serían diversos también, diferentes y en algunos casos mayores que en otros, sin que eso significara una traición al esfuerzo colectivo. Esos espacios serían el premio a los esfuerzos mejor logrados, que en esta tendencia colectivista y también populista no serían tolerados.

"...si salía uno, salíamos todos, lo que me parece absurdo; no estábamos maduros para entender que alguien podía subir el nivel ... El afán era colectivizar, hacerlo todo, todos." (J. Chamalé, -entrevista citada)

Así el espacio del CEC. dejó de ser en su momento agradable para compartir y crear, se fue aorillando al cierre automático de los espacios al interior, y se fue forzando cada vez más bajo el pretexto del trabajo colectivo que terminó por asfixiar y reducir arbitrariamente las iniciativas de crecimiento propio.

7.8 ESPACIOS DE PROYECCION

Muy relacionado al hecho de que el nivel de elaboración que se buscaba, como respuesta a la canción digestiva y facilonga por una lado, y por el otro, como acompañante de un esfuerzo contracultural y político, sus contenidos eran, la mayoría de las veces contestarios y disidentes del sistema establecido. En tal sentido, la proyección del CEC., fue recibida por aquellos sectores con un grado medio de conciencia y sensibilidad social, que en su mayoría estaban adscritos a la Universidad estatal, y por otro lado, en aquellos sectores que necesitaban la canción para lograr que sus reivindicaciones, de amplia gama en la izquierda, fueran absorbidos más fácilmente por la base de dichos movimientos.

"...inicialmente fue en el universitario, después el círculo empezó a salirse de eso y la canción estaba ganando otros espacios fuera de los tradicionales, en sindicatos ... los que de alguna manera estaban involucrados en el movimiento popular." (J. Chamalé, -entrevista citada)

"Fue en los espacios universitarios, algunos sectores del movimiento popular, sectores estudiantiles ... algunos círculos intelectuales. Era un público reducido porque tampoco teníamos

una campaña publicitaria para comenzar a publicitar, a vender nuestra propuesta." (A. Melgar, -entrevista citada)

"En el CEC. nos movimos en muchos espacios pero del mismo ambiente, en la Universidad que fue donde dimos grandes pasos ... Al interior de la república siempre en ambientes que genera la Univesidad; nos movimos a Centroamérica siempre en ambientes de este tipo de canción, este tipo de ideología, nos movimos a México en el mismo ambiente, entonces, sí abarcamos muchos espacios pero del mismo ambiente." (C. Dávila, -entrevista citada)

"El 80% de espacios si no más, fue en las organizaciones populares, los sindicatos, la USAC, las extensiones universitarias; la gente que recibió nuestra propuesta el primer año fue casi sólo de organizaciones populares." (E. García, -entrevista citada-)

Sin embargo, debido a que se pretendía dotar a esta expresión del mayor rigor artístico posible, en un segundo momento de su proyección, se logró incipientemente permear el sector artístico tradicional y abrir espacios que hasta entonces habían sido exclusivos de la farándula tradicional y comercial.

"...la canción empieza a interesarle a gente que es más artista, el caso de ir al teatro o del mismo rollo de Angélica Rosa ... era fundamentalmente público que quería oír una canción diferente y gente que quizás andaba buscando una canción bien hecha, así el público se amplió a gente no tradicional, a otro tipo de público." (J. Chamalé, -entrevista citada-)

"Creo que no logramos abarcar el público que queríamos pero creo que también se llegó a niveles culturales más altos que la clase media." (C. Dávila, -entrevista citada)

"...músicos y la comunidad de escritores se empezaron a interesar en la propuesta, les gustó el trabajo." (E. García, -entrevista citada)

Esta proyección en dichos sectores, fue un decir "Aquí estamos, existimos, hay otra forma de cantar en nuestro país en este momento..." pero no tuvo una persistencia que lograra tomar posiciones de avanzada dentro de este sector. En tal sentido, los logros que se obtuvieron fueron, esporádicas interpretaciones de algunas canciones compuestas por algunos de sus miembros, presentaciones públicas compartiendo el escenario con otros artistas tradicionales y quizá el logro más importante, establecer lazos espontáneos con artistas que no necesariamente coincidieron al cien por ciento con nuestra canción.

7.9 DISOLUCION

Caídos en dicha dinámica, no fue posible trascender con madurez esta depresiva inacción e inanición colectivista, que lejos de lograr uniformizar las inquietudes y los esfuerzos individuales, fue perfilando dos posiciones contrarias: quienes querían oxigenarse y trascender este sendero estanco, y quienes querían que el crecimiento y los aportes llegaran en conjunto, un buen día de tantos.

"...el círculo estaba siendo un tope ... había sido rebasado y se empezaba sopezar aquello de que porqué si invitaban a uno teníamos que ir todos y entonces empezaba a topar; si alguien tenía un esfuerzo mayor, el círculo lo topaba y eso me parece ahora injusto." (J. Chamalé. -entrevista citada)

En tal sentido, dos hechos puntuales marcan la disolución del CEC.

1) La tergiversación de la información a cerca de un financiamiento que supuestamente iba a darse por parte de AEU 90-91, para una grabación colectiva. Al mismo tiempo en que Fernando López se encontraba trabajando la grabación del cassette "Causa de Ternura" en homenaje a Otto René Castillo, y a quien los personeros de esta asociación estudiantil ofrecieron apoyar económicamente. Sin embargo, se tergiversó dicha información en el sentido de que Fernando López había acudido a la AEU a querer llevarse el dinero que le correspondía al CEC para su grabación personal y que además, estaba diciendo que esta grabación la estaba haciendo en nombre del CEC.

Con estos datos tergiversados antojadizamente, se perseguía condenar, en una especie de juicio sumario dentro del CEC., la osadía de la transgresión de la norma colectivista de grabar todos juntos, por parte de Fernando López. Desafortunadamente no acudió a esta reunión el representante de la AEU, Tello, para aclarar en que forma dicha asociación había decidido dar el apoyo a F. López.

Este fue el hecho que motivó al emplazado a renunciar del CEC., cuando todavía estaba en funcionamiento, por considerar que aquella actitud rebasaba los límites del respeto hacia el trabajo individual. De cualquier manera dicho trabajo vería la luz en 1,991, sin el apoyo económico de nadie, ni el aval del CEC., solamente con la co-producción técnica del grupo Canto General, en la dirección a cargo de Gad Echeverría.

"El círculo estaba siendo un tope que incidía en algunas cuestiones de carácter personal que fueron las que decidieron disolver el CEC ... si alguien tenía un esfuerzo mayor, el círculo lo topaba y eso me parece ahora injusto. ... Me pareció deshonesto que alguien del grupo estuviera haciendo cosas para su beneficio personal, diciendo que eran para el círculo." (J. Chamalé, entrevista citada)

"Yo creo que hubo una mala interpretación definitivamente, porque es cierto que eramos una familia pero nunca entendimos que había una dinámica propia, natural ... como no logramos aclarar las malas interpretaciones que se dieron, nunca logramos resolver ese nudo ciego que se creó y que trajo consigo la disolución." (A. Melgar, entrevista citada)

"(se debió a) una actitud planteada a interior del CEC donde no había beneficio para todos sino que para uno, entonces me sentía mal, como traicionado ... Fernando se retira por el problema

que se da con Tello y conmigo; se quedan Alejandro y Chamalé pero no asumen posición ... Creo que hubo un problema de tergiversación en la información." (C. Dávila, entrevista citada)

"...me acuerdo del problema de la grabación de la AEU. que pudo ser una tergiversación de la información." (E. García, -entrevista citada)

2) La otra tensión que precipitó la disolución de esta experiencia, es la referida al plagio de ciertos textos del poeta guatemalteco Otto René Castillo, utilizados para canciones supuestamente propias por un integrante del CEC.

Con este plagio se buscaba entre otras cosas, apuntalar un supuesto nivel poético-artístico gestado en este tiempo. Esto con toda seguridad fué condenado y reprobado por la mayoría de los miembros del CEC., ya que se estaba evidenciando un falso trabajo que podía poner en entredicho el esfuerzo poético de los demás.

"...también una cuestión deshonesta decir que el trabajo que estás haciendo es tuyo cuando no lo es. Estas dos cuestiones fueron fundamentales para disolver el círculo y quizá más pesadas que el mismo rebase de aquel." (J. Chamalé, -entrevista citada)

"...en un momento dado un compañero abusó de la lírica de otro poeta y quiso asumirla como propia y eso creó un malestar tremendo dentro del CEC. y eso también contribuyó de buena forma a la disolución del CEC." (A. Melgar, -entrevista citada)

"...el otro es cuando ... empieza a plagiar los poemas de Otto René Castillo; ese problema viene a terminar de requiebrajar la actividad del CEC." (C. Dávila, entrevista citada)

"Se planteó la disolución del CEC., cuando cada quien planteó su trabajo, su desarrollo porque había otras necesidades que no se podían cumplir ... pero en la sesión que se hizo creo que no estuve, no recuerdo haber estado ... en eso de los textos de Otto René Castillo no estuve, no recuerdo, creo que no vine ese día." (E. García, -entrevista citada)

Esto evidenciaba que el "esfuerzo colectivo" de creación no estaba sustentado sobre bases de verdad, respeto y menos de "experimentación" y que así como logró algún espacio en el movimiento de canción popular guatemalteca, pudo haber sido arrastrado hacia niveles de falsación y desaprobación popular.

A todas luces, la dinámica de dicha organización, estaba necesitando encontrar nuevos cauces para el esfuerzo creativo de cada miembro dispuesto a no doblegar su búsqueda de identidad y de expresión propia, bajo el arbitrio de una falsa moral colectivista que le anulara; y por otro lado, que su trabajo estuviera apegado a un esfuerzo creativo propio, sin parapetarse en zancadillas limitantes hacia los demás, y mucho menos, en la apropiación del trabajo de otros artistas guatemaltecos para alcanzar nombradía fácil e inmerecida.

Estos dos hechos serían los desencadenantes de una dinámica manida, agotada y poco democrática que culminaría en la disolución del CEC meses después, en 1,991. Esta dinámica podría ser explicada porque en algunos de los cantautores agrupados estaba aún muy interiorizada una suerte de militancia jerarquizada, aprehendida seguramente de experiencias orgánicas, pero que nada tenían que ver, a esas



GRABACION DEL CASSETTE "CAUSA DE TERNURA"
Diciembre de 1,990.
ESTUDIO SINCRO

Fernando López -voz-
Gad Echeverría -piano-



GRABACION DEL CASSETTE "CAUSA DE TERNURA"
Diciembre de 1,990.
ESTUDIO SINCRO

Fernando López
-tiple colombiano y guitarra de doce cuerdas-

alturas, con un gremio de artistas que a su vez, conocían de sobra estos mecanismos arbitrarios de coersión y obediencia organizativa.

8 EL CEC. Y EL APOORTE A SUS INTEGRANTES

Una de sus particularidades recurrentes del CEC., es la heterogeneidad. Esta se manifiesta respecto a las intencionalidades iniciales de su conformación, respecto a la afinidad de intereses y respecto a los niveles artísticos. De ahí que las expectativas, los aportes y valoraciones respecto a lo que significó y aportó para cada uno de sus integrantes, puedan ser caracterizada en esta misma dirección.

A partir del siguiente cuadro podremos caracterizar las expectativas, aportes, limitaciones y valoración personal respecto del CEC., para cada uno de sus integrantes y poder así determinar cuál fue el aporte para cada uno, si lo hubo o no.

EL CEC Y EL APOORTE A SUS INTEGRANTES

EXPECTATIVAS	APORTES	LIMITACIONES	VALORACION PERSONAL
<p>J. CHAMALE</p> <ul style="list-style-type: none"> -compartir la experiencia -ir creciendo juntos en cosas de reivindicación -decir que eramos trabajadores del arte y que se nos reconociera y respetara 	<ul style="list-style-type: none"> -entendí que cada uno tenía una personalidad propia -aprendí a respetar el desarrollo de cada uno -comprendí que no estaba equivocado con lo que estaba haciendo -confirmé que algunas cosas que estaba haciendo eran válidas 	<ul style="list-style-type: none"> -algunas cosas que se platicaban no se hacían en la práctica -algunas cosas me chocaban, no estaba de acuerdo con la canción directa, sin elaborar -fuimos cerrados en otros espacios y escépticos de que nuestra canción fuera aceptada a otro nivel -que no hubo sistematización de lo que paso ahí 	<ul style="list-style-type: none"> -no fue lo mejor para mí individualmente; -me pongo más en la balanza de que el círculo fue algo importante pero no definitorio
<p>A. MELGAR</p> <ul style="list-style-type: none"> -llegar con la canción a toda la sociedad guatemalteca -un proyecto sólido, fuerte, libre, propio para trascender a más de nuestras fronteras -manifestarnos y decir que también existimos y podemos decir algo 	<ul style="list-style-type: none"> -dentro de la canción logramos conocer a los compañeros, su forma de ver el mundo, de pensar, de expresarse 	<ul style="list-style-type: none"> -nos faltó integrarnos más como seres humanos -faltó fortalecer nuestra concepción de artistas individuales dentro de un esfuerzo colectivo 	<ul style="list-style-type: none"> -sin esta experiencia estaríamos lejos de donde estamos ahora, a pesar de que nos falta mucho por recorrer -personalmente me siento frustrado porque yo esperaba mucho, soñé mucho del CEC. -satisfecho por lo que se logró, pero frustrado porque yo esperaba más
<p>F. LOPEZ</p> <ul style="list-style-type: none"> -esperaba un espacio de encuentro, pero no casarme ni depender de él -un espacio experimental para estar o no estar cuando llegara el momento -compartir el arte de hacer canción, junto a algunas reivindicaciones propias, pero con mucho respeto a los espacios ganados y defendidos por cada uno, sin frenar ni limitar las iniciativas propias y apoyar las de los demás cuando fuera requerido 	<ul style="list-style-type: none"> -aprendí a no doblegar ni traicionar mi expresión a partir de falsos colectivismos que buscan frenar y minar una legítima búsqueda de crecimiento individual, para cualquiera, en cualquier momento -respeto a otras expresiones y búsquedas afines dispuestas a crecer 	<ul style="list-style-type: none"> -se puso en peligro mi identidad propia, mi expresión, al querer que cediera ante una cordura colectivizante, perezosa y plagada de atavismos -juicios policiales y castrantes a las iniciativas individuales me indicaron que el espacio dejó de sustentarse en la verdad inicial -la apropiación irrespetuosa de trabajo de Otto René Castillo, por parte de un miembro del CEC. puso en peligro mi propuesta y el trabajo de los demás 	<ul style="list-style-type: none"> -para mí fue una experiencia interesante de interrelación con otras expresiones -fue insuficiente en cuanto a empuje y desarrollo artístico

<p>C. DAVILA</p> <ul style="list-style-type: none"> -un lugar donde pudiera cantar mi canción -encontrarme con más gente que hacía canción -las expectativas de encuentro sí se cumplieron 	<ul style="list-style-type: none"> -un salto cualitativo dentro de mi experiencia como cantautor, ahí es donde se consolida y desarrolla -ahí se empiezan a dar los primeros pasos de madurez en el trabajo como cantautor 	<p>_____</p>	<ul style="list-style-type: none"> -el círculo como tal no nos hizo crecer al interior -nos ayudó a crecer en lo individual
<p>E. GARCIA</p> <ul style="list-style-type: none"> -un lugar para dar a conocer mis canciones y madurar las ideas -apoyo entre nosotros mismos -presentar nuestro trabajo 	<ul style="list-style-type: none"> -ahí llegué a modelar de mejor manera el hecho de componer las canciones 	<ul style="list-style-type: none"> -la gente que tenía otro tipo de vínculos generaba problemas de organización en el CEC. porque lo político involucraba otro tipo de actividades 	<ul style="list-style-type: none"> -en el CEC. nací como cantautor -me realicé como cantautor... me permitió llegar a un espacio al cual mucha gente no pudo llegar y no va a poder llegar -fue la parte más espectacular en cuanto a mi carrera como compositor

Fuente: ent. cit.

8.1 EXPECTATIVAS

La expectativa que coincide en todos es la de búsqueda de un espacio de encuentro para hacer la canción, para aprender a hacer y/o desarrollarla. Dos de ellos manifiestan la expectativa de la reivindicación artística; uno de ellos buscaba que su expresión llegara a toda la población y que trascendiera las fronteras nacionales; dos esperaban un lugar donde poder cantar su canción, y finalmente, únicamente dos resaltan la necesidad de que su propuesta fuera respetada; uno hacia el exterior y el otro remarca también el respeto al interior de la organización.

La expectativa común compartida fue la de un espacio de encuentro para la canción, ya que las demás nunca fueron puestas de manifiesto del mismo modo y por tanto, la cohesión grupal fue rota al surgir factores que perfilaron dicho espacio como no apto para seguir compartiendo un encuentro colectivo.

8.2 LIMITACIONES DEL CEC. A SUS INTEGRANTES

Las limitaciones que se dieron para cada uno de los integrantes del CEC., resaltan también diversos grados y niveles de valoración por parte de cada uno.

De acuerdo a estos juicios e indicadores se puede proponer una interpretación global de las limitaciones del CEC, apuntando según el cuadro que sigue, que las limitaciones que incidieron más durante el funcionamiento de aquel, se refieren a los aspectos artístico-creativos, marcando ser un 60% de las limitaciones totales. Esta instancia como vemos, no logró superar de manera global dichas limitaciones, las cuales fueron minando el principal nexo cohesionador que se sustentaba en la expectativa inicial de encuentro creativo común a todos los integrantes, como hemos podido notar en la matriz general. (cfr. supra).

Además de las limitaciones artísticas hubo que bregar con limitaciones de tipo organizativo, las que a nivel general se sitúan en un 30% de la caracterización general. Estas limitaciones se sustentaron en la carencia de un andamiaje organizativo mínimo que permitiera hacer coincidir la búsqueda de un esfuerzo reivindicativo de las necesidades naturales colectivas de los cantautores, junto a aquellas acciones que desarrollaran también los esfuerzos y espacios consolidados a través de las individualidades adscritas al CEC.

Vemos como estas limitaciones organizativas iniciales fueron rebasadas en un porcentaje doble por las limitaciones de tipo artístico-creativas, ya que mediante una dinámica de funcionamiento arbitral, arbitrario y activista resultarían siendo las más afectadas en la creatividad experimental pretendida. Finalmente, la interrelación a nivel humano apunta un 10% respecto a las limitaciones anteriores. Estas entonces no fueron un porcentaje mayor; la interrelación humana aún cuando fue afectada de alguna manera, encontró un medio de descarga en el discurso colectivista que buscaba limitar y encasillar la libertad creadora. Así, las diferencias en la aceptación filial y la tolerancia humana, serían disfrazadas mediante la no aceptación de afinidades naturales que se fueron dando de acuerdo al nivel de encuentro en las búsquedas y propuestas artísticas del interior del CEC.

LIMITACIONES DEL CEC. A SUS INTEGRANTES

LIMITACIONES	INDICADORES RESPUESTA DE CANTAUTORES	Abs.	Rel.
ORGANIZATIVAS	1-algunas cosas que se platicaban no se hacían en la práctica 2-no hubo sistematización de lo que pasó ahí 3-la gente que tenía otro tipo de vínculo generaba problemas de organización porque lo político involucra otras actividades	3	30%
ARTISTICO CREATIVAS	1-no estaba de acuerdo con la canción directa, sin elaborar 2-fuimos cerrados en otros espacios y escépticos de que nuestra canción fuera aceptada 3-faltó fortalecer nuestra concepción de artistas individuales dentro de lo colectivo 4-peligro de la identidad y la expresión propia ante lo colectivizante 5-juicios castrantes y policiales contra iniciativas individuales deslegitimaron el espacio 6-apropiación del trabajo de O.R.Castillo puso en peligro el trabajo de los demás	6	60%
INTERRELACION HUMANA	1-nos faltó integrarnos más como seres humanos	1	10%
TOTAL DE RESPUESTAS		10	100%

8.3 APORTES DEL CEC. A SUS INTEGRANTES

En la matriz-testimonio inicial, vemos los aportes que cada uno de los cantautores agrupados obtuvo durante su pertenencia al CEC. Sirva el cuadro siguiente para apuntar y confrontar los aportes globales que se dieron a partir de dicha experiencia.

Notamos que algunos subrayan el hecho de encontrar en dicha instancia una forma de autovaloración como cantautores, basada en la confrontación de su búsqueda como algo legítimo y en la defensa de la integridad de su expresión, dentro de una dinámica de falsación artística y funcional, con un 30%. El mismo porcentaje se deduce al aporte de respeto intergremial que se funda en el conocimiento y asimilación personal de la experiencia, para entender la forma y la búsqueda que cada cual sostiene en su trabajo creativo; y finalmente, otro aporte global interesante de resaltar, aún cuando no sea para la totalidad de sus miembros, ya que de acuerdo a la matriz inicial solamente dos de sus miembros acusan haber obtenido un crecimiento artístico, es válido mencionar que en dicha experiencia fue posible que algunos de sus miembros lograran desarrollarse. Sin embargo, este desarrollo, se podría suponer basado en la limitación de las otras propuestas y de un enriquecimiento unilateral que nutrió, como se puede ver, solamente a dos de sus miembros. De este modo es posible comprender el poco alcance de retroalimentación artística gestada en el tiempo de funcionamiento de una experiencia organizativa que no aportaba una gratificación al trabajo de la totalidad de sus miembros.

APORTES DEL CEC. A SUS INTEGRANTES

APORTES	INDICADORES	Abs.	Rel.
RESPECTO INTERGREMIAL	1-entendí que cada uno tenía una personalidad propia 2-aprendí a respetar el desarrollo de cada uno 3-respeto a otras expresiones afines dispuestas a crecer	3	30%
CONOCIMIENTO DE LA OBRA	1-dentro de la canción logramos conocer a los compañeros...	1	10%
AUTOVALORACION COMO CANTAUTOR	1-comprendí que no estaba equivocado con lo que estaba haciendo 2-confirmé que algunas cosas que estaba haciendo eran válidas 3-aprendí a no traicionar ni doblegar mi expresión a partir de falsos colectivismos	3	30%
CRECIMIENTO ARTISTICO	1-salto cualitativo dentro de mi experiencia como cantautor 2-primeros pasos de madurez de mi trabajo 3-aprendí a moldear mejor el arte de la canción	3	30%
TOTAL DE RESPUESTAS		10	100%

8.4 VALORACION DEL CEC. POR SUS INTEGRANTES

En consonancia con los aportes que cada uno apunta a su individualidad, las valoraciones generales de la experiencia resaltan que tres de los cinco cantautores valoran como un espacio importante o interesante, que dio algún aporte para su conformación actual, pero que dejó mucho que desear en su proyección y nivel de desarrollo artístico. Por tanto para estos, el CEC. no resulta ser decisivo en su nivel actual.

Dos cantautores resaltan dicha experiencia como vital e imprescindible para su momento y nivel actual y además lo valoran como un espacio de desarrollo histórico a nivel artístico en el país.

Vemos entonces como la heterogeneidad fue constante en la conformación el CEC. La definición de los aportes, limitaciones y valoraciones del CEC para cada uno de sus integrantes, resalta la característica marginal de la experiencia, que a juzgar por estos elementos iniciales, distó mucho de llegar a ser una expresión plenamente desarrollada dentro de la contracultura artística de la época.

CAPITULO CUARTO

EL CEC Y LA CANCION ALTERNATIVA COMO CONTRACULTURA ARTISTICA

En este capítulo se esbozarán las características de la canción del CEC., la forma en que ésta se enmarca, nutre o toma distancia, respecto del concepto de canción alternativa guatemalteca anteriormente definido.

Esta caracterización se realizará tomando las canciones más memorables y originales de cada uno de los cantautores. Conviene esclarecer aquí, que inicialmente se buscaba realizar un inventario de la totalidad de canciones escritas y compuestas por cada uno de los cantautores en la etapa de duración del CEC; sin embargo, ante la carencia de un archivo personal detallado y sistematizado de las mismas por parte de algunos de los cantautores, se optó por utilizar para el presente análisis, las canciones más representativas de cada cual, extractadas de grabaciones de archivo, grabaciones editadas y programas de mano de las diversas actividades en las cuales participaron, aun cuando aquellas no hayan sido compuestas estrictamente dentro del período de funcionamiento del CEC.

En el criterio metodológico para dicho análisis, nos auxiliaremos por la propuesta analítica de Hugo Verani, sustentada en el hecho de que "...toda creación humana se nutre de factores circunstanciales autobiográficos y se inserta en el contexto cultural de una época determinada, en el ámbito histórico-social que la engloba..." dando marco al "...indicio distintivo de un creador, su talento para convertir incidencias personales y preocupaciones ontológicas o sociales en expresiones estéticas".⁷⁰

De ahí que el análisis de cada una de las canciones se refiera a las categorías que aporten hacia una interpretación integral de los aspectos semánticos, simbólico-poéticos y de identidad artístico-cultural y musical, como un sistema de signos interactuantes y condicionados mutuamente. Además, debemos señalar que la siguiente caracterización está enmarcada en el ámbito antropológico-cultural para identificar los elementos propios de este hecho creativo, dirigidos a los objetivos del presente estudio. En ningún momento pretenden ser análisis literarios profundos, en razón de los límites propios de este trabajo.

Estas tipologías no asumen un carácter absoluto, sino que, antes bien, prefieren correr el riesgo de ser renovadas con estudios más profundos.

En base a lo anterior entenderemos como:

- Aspectos semánticos: los elementos formales y significativos de cada trozo citado
- Simbolismo y poética de la canción: el simbolismo y la elaboración inherente en cada autor y creación.

⁷⁰. Verani, Hugo J. "Onetti: el ritual de la impostura"; Monte Avila Editores, S. A.; Caracas, Venezuela; 1,981. p.14

- **Identidad artística:** la recurrencia y recreación de elementos propios de nuestro imaginario y cotidianidad; la manera en que se interrelacionan a través del tratamiento lírico y musical, para delinear una propuesta identificable como canción guatemalteca.

1 LA CREACION DE JOSE CHAMALE

Este autor presentaba en aquel tiempo dos intenciones estéticas, a saber: a) la autoafirmación del hecho artístico-creativo a través de la elaboración y depuración en su poética, junto a, b) formas musicales indefinidas aún entre la balada pop y las variaciones rítmicas urbanas que cobran expresión en el rock, con un nivel incipiente en lo instrumental interpretativo.

Se analizan las canciones: Abuelo; Tolgóm y Cabracán y Sinfonía Azul.

1.1 "ABUELO" : En la primera de las canciones analizadas se percibe una recreación altamente elaborada y poética del problema neurálgico del país: la cuestión agraria y la desarticulación del entramado etnográfico guatemalteco como producto de la guerra interna.

La actitud lírica, decide retomar los símbolos de los campesinos guatemaltecos, a través del uso del **sombrero de paja y el cigarro de tusa**, característicos de aquellos, y el habla y la oralidad tradicional guatemalteca recreada y elaborada poéticamente.

En lo musical, esta canción se enmarca dentro de las formas de la balada rock urbana, por lo que tuvo en aquellos años, una extraordinaria vigencia e identificación en los sectores urbanos.

1.2 "TOLGOM Y CABRACAN" : El tema en cuestión es la esperanza en la liberación, apuntalada por los jóvenes agrupados en las diferentes organizaciones de la izquierda armada; es notorio el uso de la metáfora y la simbología ancestral: los docientos muchachos que enfrentaron la destrucción de su pueblo y derrotaron finalmente a los personajes que, recreados a la usanza del autor analizado, reencarnan actualmente en el poder militar instaurado y plenipotenciario del país.

En lo musical resalta también la yuxtaposición y recurrencia de dos variaciones del rock urbano. El planteamiento de la trama lírica se hace siguiendo una cadencia melódica musical, en tanto que el estribillo de respuesta y contraposición al planteamiento inicial, se sustenta en un ritmo más fuerte y continuo del rock, vital que imbuirle cierta intención guerrera.

1.3 "SINFONIA AZUL" : Encontramos la recreación siempre elaborada y poética, cargada de sugestión y elementos barrocos, a cerca del aislamiento y la pobreza del área rural del país. En la simbología del azul, se identifica la tristeza que sugiere la infancia campesina asumiendo ya la tarea de la sobrevivencia infrahumana, que caracteriza aquellas regiones en las cuales el tiempo parece no llevar consigo ninguna esperanza para futuro de aquellos. Su actitud lírica, utiliza la poesía barroca, como una **sinfonía lírica**, para expresar los sentimientos contrastantes que el autor vivió en aquel paraje olvidado.

A todas luces resalta la actitud elaborada, cultivada y depurada de la poética del autor, con lo que avanza a dotar a su expresión dentro del CEC., de un nivel creativo que sin lugar a dudas, alcanzó en él uno de los niveles más notorios en lo lírico. Su búsqueda parecería estar dirigida a unir en su expresión estética, los elementos nacionales de identidad, lo indígena y lo mestizo, a partir de su condición compartida de exclusión social. En lo musical, acusa intencional o inconcientemente poca

variedad, lo cual en un momento dado, pudo resultar limitante para la complementariedad necesaria entre texto y música, entre contenido y forma estética.

CARACTERIZACION DE LA CANCION DE JOSE CHAMALE

Fuente: cassette de archivo personal del autor.

Canción /Epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad artística	elementos formal-significativos
<p>- "abuelo, ponte tu sombrero de paja, prende tu cigarro de tusa y cuéntame historias de viejos"</p> <p>-----</p> <p>- "cuéntame si alguna vez la tierra fue nuestra, los maizales, las riberas y las aguas, los molinos"</p> <p>-----</p> <p>- "y cuéntame de que jamás pudiste ver el mar" (Canción "Abuelo")</p>	<p>-el abuelo, personaje que recuerda y cuenta la historia</p> <p>-----</p> <p>-el sombrero de paja, el cigarro de tusa</p> <p>-----</p> <p>-la tierra y la naturaleza como elemento de pertenencia y adscripción social, de los campesinos guatemaltecos</p> <p>-----</p> <p>-el mar simbolizando un horizonte ignoto, un futuro cautivo en la lejanía o el imposible</p>	<p>-la tradición oral guatemalteca vehículo que reafirma nuestra identidad mestiza y desposeída</p> <p>-----</p> <p>-indumentaria y hábitos de los campesinos indígenas y mestizos pobres</p> <p>-----</p> <p>-la desigualdad y la injusticia social imperante en el país, a raíz del despojo de la tierra y el desequilibrio humano y ecológico como producto de la guerra junto al poco acceso a los medios de producción y de subsistencia digna.</p> <p>-----</p> <p>-el atraso, el subdesarrollo que marcan la cotidianidad marginal y desprovista de futuro para la mayoría de guatemaltecos</p>	<p>Tema: la tierra y su reivindicación, problema agrario y desarticulación etnográfica</p> <p>-----</p> <p>actitud lírica: poesía elaborada coloquial y metafórica</p> <p>-----</p> <p>disposición y estructura musical: balada rock urbana</p>
<p>- "Tolgóm y Cabracán van de la mano, son azules, son celestes, <i>son de musgo/ van derribando cerros y montañas!</i> al más leve golpe de sus pies"</p> <p>-----</p> <p>- "tírenle, tírenle, tírenle, tírenle / muchachos con la cerbatana/ hasta pegarles en el alma / y hacer añicos su cristal"</p> <p>-----</p> <p>- "que nos se escapen por las nubes/ que no se metan en los libros / haciéndonos creer / que se queman con el fuego" (Canción: "Tolgóm y Cabracán")</p>	<p>-Tolgóm y Cabracán, personajes que encarnan la destrucción ancestral</p> <p>-----</p> <p>-El musgo, representando el militarismo que azotó las aldeas, con su feroz represión y genocidio</p> <p>-----</p> <p>-los muchachos de los libros ancestrales indígenas que se enfrentan a la destrucción</p> <p>-----</p> <p>-la cerbatana y los tiros, medios de guerra reivindicativa</p> <p>-----</p> <p>-reivindicación de la memoria para no olvidar</p>	<p>-Resemantización del poder militar que pontifica la fuerza sobre la justicia y la convivencia pacífica</p> <p>-----</p> <p>-la contracultura de la praxis política en su expresión armada acuerpada en su mayoría por jóvenes indígenas guatemaltecos que resignifican a los docientos muchachos guerreros</p> <p>-----</p> <p>-la denuncia a través de las expresiones literarias y artísticas que buscan sumarse a la lucha por la vida en nuestro país</p>	<p>Tema: la guerra revolucionaria</p> <p>-----</p> <p>actitud lírica: poesía depurada que recrea elementos de la mitología ancestral indígena.</p> <p>-----</p> <p>disposición y estructura musical: yuxtaposición rítmica sobre temas del rock.</p>

<p>"una niña cuida las ovejas / en el valle solitario / Kanchicú final del día / final del tiempo/ puerta del cielo"</p> <hr/> <p>"de silencio en silencio pasan las horas / pan, agua fresca / hormigas sobre un bicho aborazadas / Kanchicú final del día "</p> <hr/> <p>"en el cerro una fogata / la noche es barro en humedad / los pies cansados se retiran"</p> <p>"en la oscuridad una anciana / enciende cocote fresco / duerme niña / el frío cae sobre las siembras"</p> <p>(Canción: "Sinfonía azul")</p>	<p>-el área rural en su expresión más íntima;</p> <p>-tiempo estancado</p> <p>-lejanía</p> <hr/> <p>-naturaleza, tiempo, vida y muerte conviviendo</p> <p>-descanso</p> <hr/> <p>-fuego que convoca y guarda la vida</p> <p>-sueño, amanecer y vuelta del tiempo silente, cambiante en su letargo</p>	<p>-niñez campesina que debe incorporarse a la tarea de sobrevivir en un medio bucólico y azul, pero carente de las mínimas condiciones de atención social</p> <hr/>	<p>Tema: pobreza y precariedad del área rural guatemalteca</p> <p>actitud lírica: poesía elaborada, bucólica y barroca</p> <p>disposición y estructura musical: balada memorable y triste</p>
--	---	--	---

2 LA CREACION DE ALEJANDRO MELGAR

En la creación estética de este autor, encontramos una intención creativa con formas que se nutren de la diversidad temática, reivindicando siempre un alto sentido humano y la ternura como un valor necesario e inalienable.

Este autor, heredero de una influencia urbana desde sus inicios, dota a sus creaciones musicales con un discurso que se atreve a explorar las variaciones del rock, el blues, el son-rock heredado de los rokeros guatemaltecos, en una conjunción que es palpable en su guitarrero, algunas veces impreciso, pero del cual se adivina una búsqueda incesante por la perfección, el virtuosismo y nuevas propuestas armónicas y tímbricas.

En su actitud lírica, Alejandro Melgar se diferencia del autor anterior, cuanto a la forma, no así en el contenido, el que sin duda se intuye y siente colmado de una profunda sensibilidad estética y artística. En este sentido vale la pena retomar en estas líneas, lo que René Leiva, poeta, fino analista literario y crítico social guatemalteco, nos enseña a cerca del análisis poético. Para este célebre poeta nuestro, "Una de las muchas divisiones convencionales que puede hacerse de la poesía, para fines de estudio y análisis, sería la de poesía elaborada, depurada o cultivada y poesía espontánea. Mientras la primera recurre a todas las figuras retóricas posibles, a citas y epígrafes eruditos, al experimento lingüístico y formal, a las metáforas deslumbrantes y a las sinuosidades del claroscuro expresivo, la segunda parece mucho más simple y fácilmente comprensible, como esas florecillas que brotan después de la lluvia, sin mayores secretos que el milagro milenario de su cotidianidad...Es poesía de siempre, alada, luminosa, incomprensiblemente optimista y amante incondicional de la vida, de lo vital."⁷¹

De acuerdo a lo anterior, y sin ningún ánimo de hacer feas e innecesarias comparaciones, bien vale la pena situar al primero de los autores analizado dentro del ámbito de la poesía elaborada, depurada; y a Alejandro Melgar dentro de la segunda división propuesta por Leiva, la poesía espontánea. Esta aclaración permitirá entender los temas que nos ocupan en el análisis creativo de la canción de Alejandro Melgar.

Se analizan las canciones: "A flor de Tierra", "Canción donde las musas y la poesía" y "Fantasía del portal".

En estas canciones sobresalen elementos que buscan recrear la realidad palpable, innegable, para hacerla soportable a partir de ese "inexplicable optimismo", espontaneidad y frescura estética.

⁷¹. Leiva, René. "Poesía espontánea". Homenaje póstumo a Edmundo Zea Ruano; en Revista de la USAC, No. 1; marzo de 1,987. p.5

2.1 "A FLOR DE TIERRA": es una canción compuesta mucho tiempo antes de formar parte del CEC, pero durante dicha experiencia fue proyectada en varias oportunidades. En ella logramos vislumbrar cómo, mediante el canto, el autor asume su participación en un proceso y una práctica política. Dentro de éste, el autor defenderá el derecho de los cantores a expresarse libremente, sin cortapizas, para dejar fluir su sensibilidad compartida, como un río que lleva el canto expresado y entendido sin rodeos intelectuales. De ahí, que su actitud lírica sea la poesía espontánea y sencilla, acerca de las vivencias crudas, que para nadie son un secreto, pero que mediante una intención estética pueden aportar nuevas luces para solventarlas y superar la pesadumbre y la desesperanza.

Esta canción, bastante representativa de la humanidad del creador, transparente, desnuda, encuentra un ropaje musical en un discurso guitarrístico elaborado armónica y rítmicamente, bajo la influencia de las formas del rock no comercial, recreando una variación rítmica sudamericana de la milonga, con una estructura armónica muy tendiente al rock melódico. Esto se logra a través de un planteamiento inicial en modalidad menor, que luego recurre a una modulación mayor, como preámbulo a un desenlace musical esperanzador y optimista.

2.2 "CANCION DONDE LAS MUSAS Y LA POESIA" : Plantea la necesidad de redimir la ternura agonizante, en un mundo mecánico y deshumanizado. La propuesta del creador en la sociedad, será su compromiso artístico, bálsamo espiritual que remediará, en primera instancia su necesidad individual, para significar también un aliciente a la satisfacción colectiva para llenar y resemantizar su espiritualidad.

Mediante una poesía sencilla y una metáfora espontánea, que es la musa que invita a "vivir, a soñar, a trasnochar", el autor redime a los suyos del absurdo y cruento realismo, alzándolos como elementos vivos y altamente significativos para su acto creador, retomando las variables interactuantes en su canción: el ser humano, su realidad y su fantasía.

Esta resignificación de la realidad humana y cotidiana, encuentra en la rítmica y la armonía **blues**; en una línea melódica sensible, memorable y elaborada, el mejor discurso musical, para convertirse en la canción más tierna y humana, que según el ponente de estos apuntes, haya sido escrita durante esta experiencia.

2.3 "FANTASIA DEL PORTAL": Trata de una manera vívida el desamparo y marginalidad urbana de los seres más vulnerables en la cadena de poder instaurado en nuestro país: los niños y las niñas. Su actitud lírica: mixtura entre poesía espontánea y surrealista, dibuja un contexto ya apuntado en las novelas de Asturias, de las cuales retoma el simbolismo del portal del comercio, de las carretas que ruedan en la plaza, del sombrerón encarnado en los infantes callejeros, en contraste con las sirenas que anuncian el descanso de la miseria, junto al letargo de la tarde capitalina; en esto se puede vislumbrar una disrupción poética respecto de las canciones anteriores. En ésta, la poesía surrealista se filtra en las imágenes sencillas, para abrir, sin rebuscamiento poético, otras dimensiones simbólicas de la realidad.

En lo musical, delinea un tema primario que se basa en el ritmo y la armonía del **bossa nova**, que brinda a la canción un carácter alegórico y festivo; el tema musical segundo gira levemente hacia el rock, para acentuar un desenlace reivindicativo, poco común en las canciones directas, panfletarias y martirologías.

Así en la obra artística de Alejandro Melgar, encontramos para este corte temporal definido, una búsqueda poética creciente, que propone otra forma para el abordaje lírico en la canción guatemalteca: el equilibrio entre lo convencional simbólico guatemalteco, inmerso en los referentes de nuestra identidad

urbana y mestiza, junto a una reinvención simbólica, surrealista y fantástica de dicha realidad, sin caer en la sinuosidad de la poesía erudita y la metáfora rebuscada lingüística e intelectualmente.

En lo musical, siempre en este tiempo, la obra de Melgar estaba posándose ya sin esfuerzo, en un nivel aceptable y consistente, sustentado en el conocimiento, experimento y riesgo hacia una variedad rítmica, armónica y melódica, heredadas del rock no comercial y digestivo.

CARACTERIZACION DE LA CANCION DE ALEJANDRO MELGAR

Fuente: grabación de archivo y entrevista telefónica con el autor.

Canciones / epígrafe	Simbolismo y poética	Identidad artística	elementos formal-significativos
<p>"están las calles desiertas / y desnudos los paisajes / están hambrientos los niños / y las madres suplicando"</p> <hr/> <p>"y mi amor sigue entero / construyendo en silencio / llenando de esperanza / nuestro sueño venidero"</p> <hr/> <p>"a flor de tierra mi pueblo está / con su miseria y su alegría / con su canto y su poesía / con su risa con su llanto / mi pueblo va caminando"</p> <hr/> <p>"que surjan nuevos cantores como versos, como flores / que todo canto de pueblo diga siempre lo que piensa / como este canto que nace a flor de tierra" (Canción: "A flor de tierra")</p>	<p>-impotencia -desnudez -fragilidad</p> <hr/> <p>-integridad -convicción -esperanza en el cambio</p> <hr/> <p>-contradicción y lucha -adversidad y esperanza</p> <hr/> <p>-reiventar la expresión artística -búsqueda de expresión propia -canción sencilla y compartida</p>	<p>-inseguridad y desamparo ante la situación de desigualdad, represión y violencia política en el país</p> <hr/> <p>-mantener la esperanza en un cambio revolucionario en el país</p> <hr/> <p>-confrontación que será resuelta en favor de la mayoría desposeída</p> <hr/> <p>-revalorización de su propuesta artística encontrada y compartida con todos, con naturalidad</p>	<p>Tema: el largo proceso de lucha político-social, atizado por la esperanza en la voz de los cantores</p> <p>actitud lírica: poesía espontánea sobre la sencillez y la vivencia popular</p> <p>-disposición y estructura musical: discurso guitarrístico elaborado armónica y rítmicamente, bajo la influencia de las formas del rock no comercial. Planteamiento inicial en modalidad menor, para luego recorrer una modulación mayor, como preámbulo a un desenlace musical esperanzador y recurrente.</p>
<p>"Yo tengo una musa / que viste mi cuarto / que llena el espacio con su mirar"</p> <p>"una bella rosa/ que aguarda en silencio/ los breves momentos de luz y de espanto"</p> <hr/> <p>"cuando abro la puerta / la veo en la gente / que vive que ríe / que llora, que muere"</p> <hr/> <p>"hace tanto tiempo alguien la pintaba con sus tiernas manos / hace tanto tiempo alguien la pintaba y también la amaba" (Canción: "Canción donde las musas y la poesía", 1,990.)</p>	<p>-la creación artística como gratificación espiritual</p> <hr/> <p>la cotidianidad y la gente común como elementos aptos para recrearse estéticamente</p> <hr/> <p>-la recurrencia de la creación artística en el tiempo</p> <p>-la intención estética como símbolo del amor</p>	<p>-necesidad de cantar ante el temor y la censura política</p> <p>-la canción entendida como un hecho estético necesario para resignificar la vida</p> <p>-la intención artística que se nutre de la gente sencilla que sobrevive entre alegrías y pesares en nuestro país</p> <hr/> <p>-reafirmación como artista que sabe la historia reciente del país y la asume para reivindicarla con amor</p> <p>-el lenguaje de la ternura como un elemento importante para crear una canción compartida por la mayoría que no puede expresarse</p>	<p>Tema: la creación artística y la ternura humana</p> <p>Actitud lírica: metáfora y poesía urbana cotidiana y espontánea</p> <p>Tratamiento musical: rítmica y armonía blues y una línea melódica sensible memorable y elaborada</p>

<p>"un niño en la ciudad / una flor sin jardín / durmiendo en el portal / de la plaza mayor"</p>	<p>-la vida en desamparo -marginalidad -exclusión social</p>	<p>-problemática de los niños de la calle, vulnerables y lapidados por la sociedad, junto a los mendigos</p>	<p>Tema: desamparo y marginalidad urbana</p>
<p>"en sus harapos negros / rondando aquel portal / con la mirada en blanco/ pérdida en el cristal"</p>	<p>-hambre y miseria -insatisfacción y angustia</p>	<p>-revivificación de los personajes de leyenda que sobreviven en el portal del comercio del centro capitalino</p>	<p>Actitud lírica: poesía espontánea y surrealista</p>
<p>"son duendes de la calle/ que corren al desnudo / fantasmas de la hoguera/ sombrerones del futuro/</p>	<p>-seres amorfos, reales y legendarios de la ciudad</p>	<p>-al final de la tarde en el centro capitalino, como una novela surrealista</p>	<p>Tratamiento musical: el tema inicial se basa en el ritmo y la armonía del bossa nova, con lo cual adquiere un carácter alegórico y festivo; en la segunda parte retoma un ritmo apegado al rock para acentuar un desenlace reivindicativo y esperanzado</p>
<p>"repican las campanas/ retozan las siluetas/ ruedan las carretas/ se esfuman las sirenas"</p>	<p>-final del día -pesadumbre de la miseria -tragedia</p>	<p>-vigencia de la necesidad de atención de los desamparados</p>	
<p>"corran, salten, griten/ por calles y avenidas/ que nace una mañana/ con otra fantasía" (Canción: "Fantasía del portal")</p>	<p>-esperanza -reinención de la realidad futura</p>		

Para la caracterización de la canción de César Dávila vale la pena retomar su definición personal acerca de lo que significa cantar y crear. Así el mismo Dávila, sostiene que "la función de un cantautor es reflejar su entorno social en una forma más objetiva... Si voy a hacer una canción o un trabajo musical, lo voy a presentar de una realidad, no voy a disfrazar la realidad con cuestiones que no existen." (C. Dávila, entrev. cit)

Esto nos ilumina en el análisis de su canción, ya que su propuesta resuena sin lugar a equivocaciones, directa e incisiva, sin detenerse a elaborar otros mundos que no sean la descripción inmediata de los entornos objetivos, reales, de los cuales hace acopio para su propuesta. Esta propuesta encuadra en la tradición de los movimientos contraculturales políticos, que buscaban medios diversos para hacer conciencia de la realidad y para convocar seguidores. El discurso estético estará apegado a las formas requeridas por aquellos movimientos, inspiradas en el Realismo Socialista y heredadas de los movimientos antecesores revolucionarias en Latinoamérica.

En el siguiente cuadro notaremos la forma inmediata y la opción consciente hacia formas líricas más apegadas al discurso y la consigna contestataria, dentro de la contracultura de la praxis política y armada guatemalteca.

Se analizan las canciones: "La Conquista", "Para su saber, para su entender" y "El reegae de nuestro canto".

3.1 "LA CONQUISTA" : Busca ser una forma para pronunciarse respecto del hecho histórico que marcaría el nefasto destino de los pueblos mesoamericanos. La Invasión y las formas actuales de dominio neocolonial, junto a la rememoración de los mártires guatemaltecos que lucharon por el sueño de una patria libre, son tratados aquí de manera emotiva y realista, de tal manera que en ocasiones deja filtrar algunas imprecisiones históricas, referidas concretamente a la idealización de las formas de convivencia "igualitaria y libre" de los habitantes del área mesoamericana precolombina. Se recurre a la utilización de los símbolos de la grandeza alcanzada por la civilización maya, bastante explotados con fines turísticos, para hacer contrastar de una manera tajante, el trastocamiento sufrido en los diversos ordenes después de la invasión.

También el parangonamiento actualizado entre los mártires, Tecún y Oliverio, se insinúa forzado en buena medida, pero logra hacer coincidir una realidad que pareciera no haber cambiado desde entonces a la actualidad. Para lograr dicha connotación, recurre a una actitud lírica directa y realista, en la cual se nota la ausencia de imágenes y formas de recreación estética, ya que lo que se persigue intencionalmente es mostrar la realidad tal cual.

La disposición y estructura musical está sustentada en la rítmica caribeña de la guajira, mediante un discurso musical sencillo y una elaboración armónica inmediata, basada en el modo armónico menor.

3.2 "PARA SU SABER, PARA SU ENTENDER" : Esta canción busca reafirmar la identidad, a través del tema de la población empobrecida, con la convicción y la bandera de la lucha organizada como único mecanismo para trascenderla y redimirse. La descripción de las situaciones politicosociales de la época se abordan aquí, fuera de los límites de la ficción o fantasía.

De este modo, la actitud lírica sustentada será directa, descriptiva, realista y contestaria; resaltando también una ausencia de imágenes para recrear la realidad mediante formas artísticas, anteponiendo a aquellas la tendencia realista, que adquiere preeminencia sobre cualquier otra intención textual.

La disposición y estructura musical, se basa en la rítmica que sobresale a la intención melódica, mezcla del son montuno y el cha- cha-chá.

3.3 "EL REEGAE DE NUESTRO CANTO" : En esta canción se asume una descalificación de soslayo para las formas metafóricas que pudieran representar los fenómenos naturales y cósmicos respecto de la realidad, tales como "las flores" (que las han matado ya), refiriendo la historia desastrosa que desató la violencia en el área rural, y "las estrellas" (que también muriendo están). Así estos elementos simbólicos son evidenciados como una cursilería, toda vez que lo que se intenta es poner pies en tierra y retomar aquellas frases claras y directas con fines de denuncia. Así la propuesta del autor, suena a una especie de invitación a los cantores, para que abandonen los rodeos lírico-poéticos en el canto, concluyendo en que éste debe entenderse y asumirse como medio directo para mostrar la realidad y llamar a la participación en la lucha reivindicativa.

La actitud lírica aparece directamente supeditada a la descripción realista de la situación sociopolítica.

Mediante una disposición y estructura musical basada en el ritmo del reegae y una estructura armónica simple, se intenta dotar de claridad al discurso musical buscando que no compita mediante elaboraciones oscurecedoras, con el discurso textual.

A partir de la discusión anterior, es posible inferir que la canción de César Dávila en este tiempo y contexto, resonó como una contraposición conciente a la creación y elaboración estética, privilegiando el discurso directo y la consigna requerida y aceptada sin esfuerzos, en los circuitos políticos y dirigenciales del movimiento popular, estudiantil y sindical.

Notamos entonces el contraste resultante entre las expresiones de los autores analizados anteriormente, con el presente cantautor, con lo cual se vuelve a evidenciar la existencia de intencionalidades artísticas disímiles en cuanto al rigor creativo del CEC. No se trata de prescindir de la realidad verificable en una suerte de evasión poética, sino que, mediante la elaboración estética se intentará expresar la realidad más hondamente, logrando así, resaltar consistentemente la disconformidad con el orden vigente. De tal manera, se puede inferir que la canción de este cantautor distó mucho de aportar nuevas intenciones creativas a la canción alternativa guatemalteca, en ese período y contexto históricos.

CARACTERIZACION DE LA CANCION DE CESAR DAVILA

Fuente: grabaciones de archivo y grabación editada del autor.

Canciones / epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad artística	elementos formal-significativos
<p>"Mi gente era un pueblo libre/ trabajadores sinceros/ matemáticos certeros/ descubridores del cerro/ Vinieron los españoles/ en carabelas montones/ se llevan nuestra belleza/ se roban nuestra riqueza"</p> <hr/> <p>"pero hoy la historia es lo mismo/ vinieron en jet los gringos/ trayendo el capitalismo/ a los países del ismo"</p> <hr/> <p>"murieron con heroísmo/ por defender a su pueblo/ ayer fue Tecún Umán/ hoy se llama Oliverio"</p> <hr/> <p>"váyanse, váyanse/ déjennos en paz (Canción: "La conquista")"</p>	<p>-pasado ancestral retórico -invasión -despojo</p> <hr/> <p>-presente de sojuzgamiento -expansionismo económico -tecnología que facilita la opresión</p> <hr/> <p>-heroísmo alcanzado con la muerte -mártires del pasado y del presente en una historia que no cambia</p> <hr/> <p>-independencia -libre búsqueda de la paz</p>	<p>-referida a las formas de despojo y desigualdad que se marcan en nuestro país desde la invasión europea</p> <hr/> <p>-nuestro país dependiente económicamente bajo la égida del imperio norteamericano y sus formas actualizadas de dominio</p> <hr/> <p>-la suerte de muchos guatemaltecos que han defendido los derechos de la mayoría de la población</p> <hr/> <p>-necesidad de dirigir libremente nuestro destino como pueblo</p>	<p>Tema: Invasión y formas actuales de dominio neocolonial, junto a la rememoración de los mártires guatemaltecos que lucharon por la patria libre</p> <p>Actitud lírica: directa y realista; ausencia de de imagen y recreación artística de la realidad</p> <p>Disposición y estructura musical: sustentada en la rítmica caribe de la guajira; discurso musical sencillo y una elaboración armónica inmediata sobre la base de tres acordes menores</p>
<p>"Ese que ve usted descalcito allí/ recogiendo migajas para comer/ durmiendo por allá y por aquí/ ese es mi pueblo para su saber, para su entender"</p> <hr/> <p>"aunque todavía no sabe leer/ sabe bastante para comprender/ qué es lo malo y qué es lo bueno/ y que lo malo hay que acabarlo"</p> <hr/> <p>"así como empuña el arado/ que usa para sembrar la tierra/ así empuñará el fusil/ contra quien le ponga cadenas"</p> <p>(Canción: "Para su saber, para su entender")</p>	<p>-pobreza -hambre -realidad palpable en la calle</p> <hr/> <p>-analfabetismo -comprensión popular a cerca de su situación y formas de lucha para superarla</p> <hr/> <p>-arado y fusil como medios de rebeldía -opresión de las cadenas</p>	<p>-referida a la cotidianidad de la población desposeída de nuestro país, que tiene que sobrevivir en condiciones infrahumanas en las calles</p> <hr/> <p>-esperanza en la crudeza de la realidad vivida por la gente, para lograr su incorporación a la lucha social</p> <hr/> <p>-en estos símbolos se alude a la incorporación de los campesinos pobres a la guerra popular revolucionaria</p>	<p>Tema: población empobrecida, con la convicción en la lucha organizada</p> <p>Actitud lírica: directa, descriptiva, realista y contestaria; ausencia de imágenes que recreen la realidad mediante formas artísticas</p> <p>Disposición y estructura musical: la intención rítmica es más notoria a la melódica y se basa en la mezcla del son montuno y el cha-cha-chá</p>

<p>"no es el canto de las flores/ que las han matado ya/ ni la luz de las estrellas/ que también muriendo están/ Si tu canto es a las flores/ y también a las estrellas/ no te olvides compañero/ lo que sufren estas tierras"</p> <hr/> <p>"mi gente se muere de hambre/ en sus casas de cartón/ asentamientos que mueren en el fondo del zanjón/ En el campo el campesino trabaja de sol a sol/ explotado desde niño muere de desnutrición"</p> <hr/> <p>"con tu canto compañero, vamos todos a lograr/ que la paz no sea un sueño/ que se haga realidad" (El reegae de nuestro canto"</p>	<p>-flores y estrellas como elementos innecesarios para recrear la realidad -sufrimiento terrenal como factor decisivo en el canto</p> <hr/> <p>-hambre, pobreza, explotación, desnutrición</p> <hr/> <p>-canción que contribuya a lograr la paz, sin rodeos líricos ni oníricos-metafóricos</p>	<p>-representada en el sufrimiento ya conocido en el área rural por la violencia</p> <hr/> <p>-condiciones inhumanas de sobrevivencia</p> <hr/> <p>-la canción como medio de agitación para la lucha política y social</p>	<p>Tema: la canción como medio directo para mostrar la realidad y llamar a la participación en la lucha reivindicativa</p> <p>Actitud lírica: directa y supeditada a la descripción realista de la situación</p> <p>Disposición y estructura musical: basada en el ritmo del reegae y una estructura armónica simple, para dotar de claridad al discurso musical.</p>
--	--	--	---

4 LA CREACION DE EDY GARCIA

Este cantautor posee el mérito de asumir su búsqueda en la canción, reconociendo las limitaciones propias dentro del CEC. Estas estuvieron referidas a la cuestión musical e instrumental, necesarias en su conformación como cantautor.

El mismo Edy sostendría: "...yo tenía muchas limitaciones, pero me nutrió mucho la experiencia en el CEC. ... crecí mucho pero mi crecimiento fue sumamente lento, mucho menos con respecto a los demás", de tal manera que su canción en dicha experiencia, se dio como un proceso de retroalimentación en el cual fueron más los aportes de acopio a su trabajo, que los que él pudo aportar a los demás.

De este autor se analizan las canciones: "Por lo que canto", "Por la vida, no es suficiente la muerte" y "Otros apuntes sobre el amor".

4.1 "POR LO QUE CANTO" : El tema que recrea es la realidad social, desigual y opresiva, el papel del arte popular guatemalteco y el suyo propio como artista dentro de esta dinámica. Su actitud lírica recurre a símbolos comunes para atisbar una intención poética que empieza a alejarse del realismo y la denuncia incisiva, aunque arrastra aún, cierto atavismo ideologizante que le rebasa. La disposición y estructura musical de esta canción, consta de dos temas musicales inmersos en un círculo armónico de modo mayor, acordes naturales y convencionales, asumidos de acuerdo al nivel de complejidad en la ejecución, tolerable para esa fecha por el autor.

4.2 "POR LA VIDA, NO ES SUFICIENTE LA MUERTE" : La esperanza en la justicia continental y común a todos los países latinoamericanos, es retomada aquí como una propuesta utópica del autor. Esta se vuelve más terrenal, en la medida en que describe la realidad plagada de muerte, sangre y terror. Así, la actitud lírica será mejor planteada si recurre a la paráfrasis de poemas anteriores, para luego lindar una intención simbólica entre el sol=vida=paz, versus oscuridad=muerte=sangre, con un planteamiento propio de autor, aunque escasamente innovador.

Se siente en la disposición y estructura musical, una tendencia persistente en las formas sencillas en la armonía y el poco discurso melódico, producto del reciente encuentro del autor con la guitarra y la música.

4.3 "OTROS APUNTES SOBRE EL AMOR" : Esta es una canción hecha de los recuerdos y el aporte de todos los elementos propios de su cotidianidad y fantasía, creciente y alimentada por el intercambio gremial entre artistas de la canción. En tal sentido, la actitud lírica se aventura a un mejor nivel de elaboración a través de imágenes y elementos reales equilibrando su búsqueda creativa, sustentada en buena medida por la paráfrasis del trabajo anterior de otros autores, lo cual sigue siendo palpable en este autor, como parte de su mismo proceso de crecimiento interior.

La disposición y estructura musical, vuelve a la tonada sencilla y quejumbrosa para el planteamiento inicial de la canción; luego rompe a un ritmo más vital, aunque siempre limitado armónicamente. Con todo, esta canción es proyectada como una de las mejores intenciones logradas en este esfuerzo creciente por el autor analizado.

De esta manera, la característica esencial de la canción de Edy García en este espacio temporal, se define como un esfuerzo creciente de acopio de todos los elementos, tanto melódicos, rítmicos y líricos,

que pudieran dotarle de un mejor sustento artístico y estético; es válido mencionar que en este autor, la vena lírica estuvo aventajando su búsqueda musical, armónica e interpretativa vocal primigenia; así, esta canción fue un fenómeno de crecimiento al interior del CEC., con el concurso e influencia interactuante y retroalimentadora de todos, pero en una sola vía: Edy García.

CARACTERIZACION DE LA CANCION DE EDY GARCIA

Fuente: grabación de archivo y letras proporcionadas por el autor.

Canciones / epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad artística	elementos formales-significativos
<p>"vengo cantado hace tiempo/ con un dolor en la garganta/ se me destiempla la voz/ se quiebran las palabras/ se me desangra el amor"</p> <p>-----</p> <p>"miro a los niños que pasan/ pidiendo pan/ buscando abrigo/ miro las aves que vuelan buscando la primavera"</p> <p>-----</p> <p>"quiero crecer con mi canto y conquistar la madrugada"</p> <p>-----</p> <p>"voy a regar con mi sangre/ este clavel y esta esperanza"</p> <p>-----</p> <p>"aunque tropiecen mis dedos/ en las cuerdas de mi guitarra" (Canción: "Por lo que canto")</p>	<p>-dolor ancestral -humanidad herida</p> <p>-----</p> <p>-la libertad genuina desamparada e irredenta</p> <p>-----</p> <p>-la expresión como medio de lucha por el amanecer</p> <p>-----</p> <p>-entrega y sacrificio por la vida y la esperanza</p> <p>-----</p> <p>-arte no necesariamente depurado</p>	<p>-el largo tiempo de desigualdad imperante en nuestro país</p> <p>-----</p> <p>-la niñez que tendrá que buscarse una forma de vida carente de libertad</p> <p>-----</p> <p>-asume su papel artístico junto a un compromiso político-social</p> <p>-----</p> <p>-antepone la lucha cuyo destino puede deparar la muerte y la canción es solamente un vehículo para acompañar su martirio</p> <p>-----</p> <p>concepción generalizada de que el arte popular no necesariamente debía estar elaborado estéticamente</p>	<p>Tema: realidad social desigual y opresiva y el papel del arte popular guatemalteco</p> <p>Actitud lírica: recurrencia a símbolos comunes para atisbar una intención poética de interés</p> <p>Disposición y estructura musical: dos temas musicales inmersos en un círculo armónico modal mayor, con acordes naturales y convencionales</p>
<p>"No es suficiente la muerte/ para acabar con el resplandor/ para llegar a cubrir el sol/ No es suficiente la sangre/ para cambiar el color del mar/ para callar el clamor popular"</p> <p>-----</p> <p>"paz para latinoamérica/ porque jamás pudo nadie contra el amor" (Canción: "Por la vida, no es suficiente la muerte")</p>	<p>-claridad y verdad sobre la muerte y el terror</p> <p>-----</p> <p>-final victorioso -el amor como esperanza en el futuro</p>	<p>-lo cruento de la represión no logró frenar el clamor por la justicia</p> <p>-----</p> <p>-la situación compartida por los países latinoamericanos, precisa un desenlace de justicia compartido por todos</p>	<p>Tema: esperanza en la justicia continental</p> <p>Actitud lírica: paráfrasis de poemas anteriores, lindando una intención simbólica entre el sol=vida=paz, versus oscuridad=muerte=sangre</p> <p>Disposición y estructura musical: sin abandonar las formas sencillas en la armonía y el poco discurso melódico</p>

<p>"Quiero convencerme de lo hermoso/ que encontré en el cajón de los recuerdos/ un corazón desierto/ mil claveles rojos/ botellas de aguardiente/ retrato de un desnudo/ zapatos desgastados/ poemas de Castillo/ frío del cementerio/ música de cantautores/ el libreto de la vida/ y un costal repleto de apuntes sobre el amor"</p> <p>(Canción: "Otros apuntes sobre el amor")</p>	<p>-símbolos cotidianos y representativos de las luchas populares -símbolos artísticos de la contracultura</p>	<p>-es preciso recordar todos los símbolos que han dado lugar a la lucha y la mantienen, junto a su aporte artístico como parte de aquella</p>	<p>Tema: la canción hecha de los recuerdos y el aporte de todos los elementos propios de su cotidianidad y fantasía</p> <p>Actitud lírica: un mejor nivel de elaboración a través de imágenes y elementos reales equilibrando su búsqueda creativa, sustentada en buena medida por el trabajo anterior de otros</p> <p>Disposición y estructura musical: vuelta a la tonada sencilla y quejumbrosa para el planteamiento inicial de la canción; luego rompe a un ritmo más vital, aunque siempre limitado armónicamente</p>
---	--	--	---

Resulta inusual y arriesgado asumir aquí una autocaracterización de la canción escrita y compuesta por el mismo ponente de esta tesis. Sin embargo, en honor al rigor metodológico que este trabajo requiere, se intentará salvar todo tipo de juicio ontológico de carácter personal, que pretenda ocultar una caracterización objetiva y en estricto apego a la investigación que aquí se plantea. Para el efecto, dicha caracterización se hará tomando los juicios vertidos por cada uno de los integrantes del CEC. entrevistados para el presente trabajo de investigación, respecto de la canción elaborada por el ponente, citándose para el efecto el nombre de quien los sustentó.

Con ello esperamos salvar esta coincidencia entre sujeto-objeto simultáneo de investigación.

"En el caso de Fernando López recuerdo que había canciones todavía muy directas, pero había otras que ya dejaban esos rasgos, y obviamente había más esfuerzo de lo musical; independientemente del análisis literario, había mucha unidad entre texto y música; búsqueda entre la onda del 'son', la onda de cantar en quiché, la cuestión de mezclar 'el son' con música occidental; sí recuerdo algunos textos muy directos, pero también recuerdo algunos textos que eran muy amorosos, textos románticos que ya salían de esa tradición de lo que debe ser la canción política, nueva canción." (José Chamalé, entrevista citada.)

"...cada quien tenía un estilo propio y no nos habíamos dado cuenta, entonces en (el caso de Fernando López) estaba más (la influencia de) Silvio que (de) cualquier otro músico, incluso la forma literaria de trabajar y de decir ... andabas más en el rollo de la guitarra y la poesía." (César Dávila, entrev. cit.)

"...en cuanto a la música yo siempre consideré que el mejor capacitado fue Fernando López, interpretativamente inclusive; en cuanto a los textos, muy buenos textos ... Su trabajo siempre lo ha hecho muy seriamente, se ha preocupado por algo y ha rebuscado hasta por una palabra ... Fernando López es una persona que ha buscado elevar el trabajo, porque me consta que ha sido un tipo acusioso, buscador, es un trabajo muy bien elaborado." (Edy García, entrev. cit.)

De las opiniones interpretativas anteriores, se puede inferir que la canción de Fernando López, estuvo marcada por una suerte de desasosiego e insatisfacción reflejada en la búsqueda y transición experimental. Esta se haría notar en el intento de equilibrar lo musical y lo lírico, aunque este segundo elemento siempre se adivinó menos maduro en este autor, en aquel espacio temporal.

En la obra de Fernando López dentro del CEC. se podía percibir todavía un atavismo ideológico, pero también comenzaba a trascender hacia formas de recuperación de lo sentimental, muchas veces despreciado y ridiculizado dentro del rigor de la práctica política y militante. Se tenía cierto temor a que una propuesta amorosa fuera entendida en esa época, como un desliz cursiloiide de parte de los cantores que habían asumido compartir mediante su arte, una esperanza de cambio en el país. Sin embargo, lo espontáneo del abordaje sentimental dejaría fluir sensibilidades profundas y haría brotar imágenes y recreaciones artísticas de esta interrogante humana, sin mayor rebuscamiento poético.

Entendidas así las cosas, en este autor, la música dejaba notar cierta madurez, en tanto que la actitud lírica se encontraba lindando, con cierto afán, la poesía espontánea.

Se analizan las canciones: "A vos, Rebelde Primavera", "Ladrón de Caracoles" y "Yo no pedí la soledad"

5.1 "A VOS, REBELDE PRIMAVERA" : "...la canción que más ha trascendido de la experiencia del CEC. fue una canción de Fernando: 'A vos, Rebelde Primavera', una canción que resume mucho de la historia sobre todo de los últimos años, de las últimas décadas; una canción que tiene la capacidad de retomar la diversidad cultural de este país inconcluso. Digo esto con toda autoridad porque es una canción que se identifica con todos los sectores y que ha comenzado a incursionar en la universalidad, no sólo guatemalteca, sino que rebasando los límites y las fronteras culturales ... en lo personal me satisface mucho porque es una canción que surge dentro de ese proyecto y es una canción del compañero Fernando López y que nosotros sentimos como nuestra también." (Alejandro Melgar. entrevista citada.)

En ésta, la actitud lírica está inmersa en el discurso panfletario con algunos matices de lirismo; si bien retoma símbolos e intenta algunas metáforas, es desbordada por la consigna directa. Esta canción pugna por una reivindicación que deberá darse a pesar del poder contrainsurgente, así como del fracaso de la cúpula del poder militar de la izquierda guatemalteca. En ese sentido, el panfleto no es utilizado para buscar adscripción ideológica hacia la guerra popular, sino para denunciar i) la brutalidad militar contrainsurgente, y ii) desmitificar el vanguardismo triunfalista y fracasado.

La disposición y estructura musical, contrasta la balada rock, melancólica y memorable, que acompaña el planteamiento y la reconstrucción histórica inicial, con el son montuno y la salsa, que en la segunda parte sustentan el discurso revivificador y alegórico a un país que deberá seguir buscándose.

5.2 "LADRON DE CARACOLES" : Retoma la discusión en boga en esos años del tema de la invasión europea a este continente. El símbolo del ladrón de caracoles, que va al mar a contar la historia, describe al verdadero saqueador de los pueblos. La actitud lírica intenta alguna elaboración en la cual aún existe la tendencia a la rima final de las frases, con lo que resulta limitante en su libertad expresiva. Se plantean imágenes cruentas de los invasores de entonces y las formas actuales de dominación. La disposición y estructura musical, experimenta la mixtura entre la balada rock, el reegae y el son guatemalteco, buscando resaltar al mestizaje musical que nos conforma, pero todavía poco asumido en la actualidad. En la interpretación se recurre a la traducción al quiché del estribillo que contiene el tema reivindicativo.

5.3 "YO NO PEDI LA SOLEDAD" : Esta canción recrea la angustia sentimental que representa la ausencia amorosa. Este tema común para todos los seres humanos, encuentra en esta canción una propuesta y una aceptación sin el sufrimiento utilizado en los temas comerciales que abordan la cuestión sentimental.

La actitud lírica abandona con presteza el influjo ideológico para repensar con naturalidad, frescura y sencillez esta interrogante humana.

En lo musical presenta dos temas musicales sencillos para acompañar el discurso textual.

CARACTERIZACION DE LA CANCION DE FERNANDO LOPEZ

Canciones / epígrafes	Simbolismo y poética	identificación artística	elementos formales-significativos
<p>"Hubiera querido regalarte rosas/ claveles cortados en tiempo de paz/ y adornar tu pelo de rebelde hermosa/ sin saberte herida/ sin verte llorar"</p>	<p>-rosas -claveles -rebeldía -melancolía</p>	<p>-presente de lucha en el país, que conlleva los pesares y riesgos de un parto histórico</p>	<p>Tema: Recrear la historia reciente de Guatemala de manera crítica y esperanzadora</p>
<p>"Perdona si entonces hablo de tristezas/ de sangre y de muerte es preciso hablar"</p>	<p>-presente de tristeza -sangre -muerte</p>	<p>se asume la tristeza para entender y afrontar un presente marcado por la guerra</p>	<p>Actitud lírica: discurso directo, matizado de algunas imágenes líricas y expresivas, pero sobrepasadas por el panfleto.</p>
<p>"no pudieron con el fuero del napalm/ ni con torpes arcabuces del pasado/ arrasarte por completo hacia la muerte"</p>	<p>-guerra -tierra arrasada -militarismo</p>	<p>-a pesar de lo cruento de la política contrainsurgente de Ríos Montz,(el fuego del napalm) y del fracaso de la guerra popular, (torpes arcabuces de pasado) no se agotaron las legítimas aspiraciones de cambio y dignidad para Guatemala</p>	<p>Disposición y estructura musical: contrasta la balada rock, melancólica y memorable, que acompaña el planteamiento y la reconstrucción histórica inicial, con el son montuno y la salsa, que en la segunda parte sustentan el discurso revivificador</p>
<p>"porque seguís siendo nuestra Guatemala, a pesar de los del norte y los de acá/ porque seguís como siempre enamorada/ de tus hijos, los que te aman de verdad"</p>	<p>-identidad -habla popular de pertenencia -aspiraciones legítimas de liberación</p>	<p>-a pesar de la intervención extranjera y de los enemigos nacionales, existe gente que siente amor por su patria y desca transformarla</p>	
<p>"porque vos, sos la Rebelde Primavera, sempiterna como un viejo vendaval/ porque sos la clavellina compañera/ la guerrera de machete y mecapan"</p> <p>(Canción: "A vos, Rebelde Primavera")</p>	<p>-habla popular de pertenencia e identificación -lucha permanente y ancestral -indígenas quichés -el machete y el mecapan resignifican a los héroes y luchadores sencillos y humanos</p>	<p>-es necesario resignificar a los héroes que aún pueden ser humanos, que no ganaron la guerra y que no están presentes en la discusión de la paz</p>	

<p>"yo fui un ladrón de caracoles de la mar/ pero robaba sus colores nada más para cantar"</p> <p>-----</p> <p>"pero pregunto qué haremos contra el ladrón/ que se ha llevado nuestra risa, nuestra memoria y nuestra flor"</p> <p>-----</p> <p>"un día el cielo vio venir sus rostros moribundos/ implos, puercos sin sentir/ exnáufragos sin rumbo"</p> <p>-----</p> <p>"junto a los sables del rufián llegaron las sotanas/ las biblias que bendecirán masacres inhumanas"</p> <p>-----</p> <p>"y nos cambiaron solamente de señor/ del vasallaje cruz y espada/ al monopolio tricolor"</p> <p>-----</p> <p>"a cinco siglos del saqueo y la dominación/ vamos cantemos, que se escuche que no ha muerto nuestra voz/ nuestra oración"</p> <p>-----</p> <p>"nos dijeron Dios te salve, y preferimos el Maíz/ y hoy nos condenan al hambre/ mas no vamos a morir/ lucharemos por vivir"</p> <p>(Canción: "Ladrón de Caracoles")</p>	<p>-ladrón de ilusiones -interlocutor de la historia</p> <p>-----</p> <p>-naturaleza -alegría -memoria despojadas</p> <p>-----</p> <p>-invasión -huestes inclementes</p> <p>-----</p> <p>-la espada, el poder militar -la cruz, el poder ideológico-religioso</p> <p>-----</p> <p>-monopolio tricolor, imperio capitalista</p> <p>-----</p> <p>-La salvación divina impuesta -la religiosidad del Maíz propio de los mesoamericanos</p> <p>-----</p>	<p>-el escaso conocimiento de la historia, volvió fragmentarios y carentes de identidad</p> <p>-----</p> <p>-el ejército español invasor era acuerpado por prisioneros y una calaña sin porvenir en la península</p> <p>-----</p> <p>-en esta conjunción de poderes se basa la hegemonía actual del país</p> <p>-----</p> <p>-las formas actualizadas del dominio capitalista generalizado en Latinoamérica -pronunciarse en torno a la conmemoración del descubrimiento de América</p> <p>-----</p> <p>-en la actualidad la dominación se da a través del empobrecimiento de los países periféricos, sin embargo es necesario buscar otras formas de reivindicación y sobrevivencia</p>	<p>Tema: la invasión europea a este continente. Mediante el símbolo del ladrón de caracoles, que va al mar a contar la historia, se trata de aludir al verdadero saqueador</p> <p>Actitud lírica: intenta alguna elaboración en la cual aún existe la tendencia a la rima final de las frases, con lo que resulta limitante en su libertad expresiva.</p> <p>Disposición y estructura musical: experimenta la mixtura entre la balada rock, el reegae y el son guatemalteco, buscando resaltar al mensaje musical que nos conforma, aunque todavía poco asumido en la actualidad.</p>
--	--	--	---

<p>*yo no pedi la soledad, eso está claro/ ni la planté para que alore así, con creces/</p> <hr/> <p>*pero comparto mi alegría a los carteros/ porque me traen el amor desde muy lejos/ cuando la ausencia te duele como a mí/ tanto como a mí"</p> <p>(Canción: "Yo no pedi la soledad"</p>	<p>-soledad profunda</p> <hr/> <p>-cartas que unen un sentimiento de dolor</p>	<p>-riesgo sentimental comun</p>	<p>Tema: angustia de la separación y la ausencia del amante</p> <p>Actitud lírica: lirismo, naturalidad y sencillez</p> <p>Disposición y estructura musical: temas musicales sencillos y armonía simple</p>
--	--	----------------------------------	---

6 CARACTERISTICAS DE LA OBRA DEL CEC.

Cada uno de los integrantes se encontraba en esta dimensión sincrónica de su historia, buscando configurar una canción que le identificara y con la cual pudiera a su vez, canalizar su pensamiento y su intención artística propia.

De acuerdo a las caracterizaciones individuales, se podrían inferir cinco tipologías de la obra generada dentro del CEC; éstas se dan partiendo de algunas variables recurrentes a lo largo del estudio: la diversidad, heterogeneidad y el aporte inédito como canción guatemalteca.

- 1- *ACTITUD LIRICA: elaborada, cultivada y depurada.
*IDENTIDAD ARTISTICA: Recreación de la simbología indígena ancestral, dirigida a unir en lo lírico, elementos indígenas y mestizos, a partir de la condición compartida de exclusión social.
*DISPOSICION Y ESTRUCTURA MUSICAL: Poco madura, buscándose en el rock.
- 2- *ACTITUD LIRICA: poesía espontánea.
*IDENTIDAD ARTISTICA: equilibrio entre el simbolismo tradicional guatemalteco y la identidad urbana y mestiza, junto a una reinención surrealista y fantástica de la realidad.
*DISPOSICION Y ESTRUCTURA MUSICAL: experimento dentro de una variedad rítmica, armónica y melódica, heredadas del rock y el blues no comercial.
- 3- *ACTITUD LIRICA: rompimiento y contraposición a la elaboración estética con preeminencia del discurso directo y la consigna, supeditada a la descripción de los entornos objetivos y reales.

*IDENTIDAD ARTISTICA: encuadrada en la tradición de los movimientos contraculturales políticos mediante un discurso adscrito al Realismo Socialista requerido en los circuitos políticos y dirigenciales del movimiento popular, estudiantil y sindical.
*DISPOSICION Y ESTRUCTURA MUSICAL: armónicamente poco desarrollada pero con una rítmica vital e inmediata con fines de convocatoria.
- 4- *ACTITUD LIRICA: acopio creciente de elementos líricos, que pudieran dotarle de sustento estético.
*IDENTIDAD ARTISTICA: crecimiento individual con el concurso e influencia interactuante y retroalimentadora de todos los demás, para obtener un espacio artístico propio.
*DISPOSICION Y ESTRUCTURA MUSICAL: melodía, ritmo, armonía e interpretación incipiente.
- 5- *ACTITUD LIRICA: atisbando las formas poéticas espontáneas, recuperando lo sentimental en abandono de lo directo.
*IDENTIDAD ARTISTICA: desasosiego, insatisfacción personal, búsqueda y transición experimental.
*unidad entre texto y música.
*equilibrio de lo musical y lo lírico
DISPOSICION Y ESTRUCTURA MUSICAL: mayor desarrollo y madurez musical mediante el

sincretismo rítmico y armónico del "son", las formas urbanas del "rock" y los ritmos "latinos".

De ahí, que la característica más sobresaliente y común para todos, sea el hecho de expresar lo propio, de acuerdo con su referente musical y artístico anterior y su opción o identidad artística, pero asumiendo el riesgo de hacer propuestas inéditas en Guatemala. En los demás aspectos, los niveles serían distintos e irrepetibles.

Esto lo sostienen, con algunos matices según su opción estética, los cantautores objeto del presente estudio; vista esta experiencia cinco años después, cada uno de ellos entiende que una de las características más importantes que tuvo la obra del CEC fue que:

"...era una canción con mucha fuerza, independientemente de la música y el texto, con mucha fuerza en el sentido de decir, aquí estamos haciendo esto; una canción con mucha sinceridad y creo que dejó de ser politizada, es decir, dejó de ser un instrumento político. Dejamos de pensar que la canción estaba solamente al servicio de la revolución, la canción también tiene otras funciones y a partir de eso empezamos a abrirnos, a pesar de que todavía había mucho escepticismo." (J. Chamalé: ent. cit)

Con lo anterior resultan contrastantes algunas otras opiniones de los cantautores restantes como veremos más adelante. Sin embargo, la característica que resalta es el aporte propio.

De tal modo que para Alejandro Melgar la canción del CEC fue:

"...una canción diferente, una canción alternativa dentro del radiante social guatemalteco; una canción que conllevaba todas las pasiones, los anhelos, los sueños, las nostalgias, las rabias de esta sociedad. Todas las canciones tenían su propio color, su propia textura, su propia forma, su propio contenido, pero pienso que no han tenido trascendencia por cuestiones de forma. Era una canción profundamente humana, comprometida, no sólo con la individualidad de cada quien, sino con ciertos intereses sociales, de conjunto, de grupos propios de la urbanidad." (A. Melgar: ent. cit)

En el mismo sentido, lo apunta el testimonio de Fernando López:

"Las virtudes principales de la obra escrita e interpretada durante el CEC., se encuentra en asumir el riesgo de hacer canción propia, una canción que se estaba buscando y aún sigue en la búsqueda de ser una expresión propia de este país. La debilidad está en el hecho de no haberse asumido con rigor y orgullo legítimo en el sentido de defenderla al máximo. Hubo poco interés en el estudio de elementos más técnicos que sin negar lo espontáneo y creativo, contribuyeran a potenciarla. En suma fue una canción cuya suerte fue sintentizar y recrear de manera un tanto azarosa y creativa, la realidad social guatemalteca." (F. López: ent. cit.)

El rasgo de ser una canción propia pero con contenidos sociales como génesis esencial, es subrayado por César Dávila.

"Nos alimentaba el hecho de ser portadores de nuestra propia canción. Dejamos de estar reproduciendo, dijimos: porqué no cantamos nuestra propia canción; sentimos la necesidad de hacer canción nuestra, expresar lo nuestro de una forma más exacta, independientemente de que fuera más o menos objetiva, de todos modos eran los primeros pasos. La canción fue de calidad para su momento por la experiencia que cada uno tenía de haber estado en otros grupos con anterioridad. Lo que teníamos como ingrediente principal era tocar las cuestiones sociales, independiente de los estilos." (C. Dávila: ent. cit.)

Edy García remarca el hecho del contenido y la forma:

"La propuesta fue distinta en su forma y en su contenido, era más elaborada, tenía mejor calidad y ese fue uno de los puntos que ayudaron a que se creyera en el proyecto. Con un trabajo mejor elaborado, la gente cuestionaba y reflexionaba, se presentaron ideas propias, los cuestionamientos mejor elaborados y encontramos cierta identificación con nuestras propias realidades." (E. García: ent. cit)

7 DIFERENCIACION RESPECTO A OTRAS FORMAS DE CANCION DENTRO DEL MOVIMIENTO DE CANCION POPULAR GUATEMALTECA

En la proyección de cada propuesta caracterizada arriba y ante todo, resaltando el hecho de ser canción propia, radicaría la diferencia de la propuesta del CEC, a lo tradicional conocido dentro del movimiento de canción popular guatemalteca. Hasta entonces, se veía y se juzgaba cualquier propuesta de los artistas populares guatemaltecos con los ojos y el marco conocido e influenciado por la canción cubana, argentina, chilena y nicaraguense.

Así para César Dávila era "...una canción que tenía mucha influencia de toda la nueva canción latinoamericana con el ingrediente de que eran cuestiones sociales guatemaltecas, eso es la diferencia." (C. Dávila: ent. cit)

Para Alejandro Melgar: "...se diferenciaba básicamente en lo urbano, en la propuesta humana, en lo lleno que podía significar una canción por muy sencilla o compleja que fuera. En la expectativa que podía generar en alguien o en la gente que se identificaba con ella; estaba alimentada por el entorno social que tenemos, manifestaba nuestra forma de ver el mundo, estaba enriquecida por todas las dimensiones que nos rodeaban." (A. Melgar: ent. cit)

Según José Chamalé, "La diferencia con otras formas de canción eran las formas musicales; en los textos yo diría que los temas eran diferentes o tal vez los mismos temas tratados de diferente manera. Estaba quizá en el rollo de buscar esa dicotomía entre lo urbano y lo indígena, andabamos viendo como decíamos eso; es un rasgo que podía diferenciar de la canción sudamericana." (J. Chamalé. ent. cit.)

Estas son algunas de la inferencias sustentadas por los cantautores integrantes del CEC., de acuerdo a las características inherentes a su obra y la forma en que ésta se diferenció de otras formas contemporáneas al mismo. No obstante, será necesario confrontar dichas inferencias con los aportes que nutrieron en esencia el fenómeno de la canción alternativa guatemalteca caracterizada en el segundo capítulo.

8 APORTES DE LA CANCION DEL CEC. AL MOVIMIENTO DE CANCION ALTERNATIVA GUATEMALTECA

Cuando la realidad dista mucho de brindar al ser humano elementos de armonía, justicia y libertad, la creación estética pretenderá como una justa reivindicación, superar la realidad crudamente opresiva y convertir un mundo imaginado y fantástico en otra realidad. Consciente de esa realidad, la canción será para el cantor que privilegia la creatividad, su inherente manifestación y propuesta liberadora.

A partir de lo anterior, sustentamos en apego a las dimensiones y características propuestas en el capítulo 2.8 de estos apuntes respecto al concepto de canción alternativa guatemalteca, que las propuestas elaboradas durante el CEC que más se acercaron a dar algún aporte a la canción alternativa guatemalteca son las contenidas en las tipologías 1, 2 y 5, ya que asumieron la canción como un signo total, atendiendo en la mayoría de los casos, una actitud lírica en transición y diferente a lo facilongo tradicional e ideologizado; una búsqueda e identidad artística que recreara la realidad mediante un simbolismo renovado y propio de los guatemaltecos; y una disposición y estructura musical buscando nuevas aleaciones y mixturas armónicas, sonoras y rítmicas, aunque no todos lograron equilibrar los dos aspectos en cuestión.

Con estos elementos se comenzaría a dejar atrás el atavismo realista e ideologizado que utilizaba la canción solamente con fines políticos, y mediante la defensa de los espacios y los contenidos artísticos, se empezaría a superar la mercantilización acrítica de la canción.

Para concluir este apartado, retomamos a Verani, quien nos dice: "...para sobrevivir es necesario inventar mundos compensatorios, pues sin el poder creador de la imaginación que instaura ilusiones en la realidad, se hundirían aún más en la nada, en el sinsentido de la existencia."⁷²; por tanto, concluye que "la obra de arte, con sus posibilidades míticas de totalidad, coherencia, disolución temporal, es una defensa contra el caos y el derrumbe del mundo; es la única perfección posible."⁷³

⁷². Hugo Verani. Op. Cit. p.41.

⁷³. Theodore Ziolkowski, "The Novels of Herman Hesse" (Princeton: Princeton University Press, 1,965), p.83, citado por Hugo Verani, Op. cit. p.23.

CAPITULO QUINTO

TRASCENDENCIA DE LA OBRA DEL CEC. PARA LA CANCION POPULAR GUATEMALTECA

Resulta difícil determinar con precisión el nivel de trascendencia que tuvo esta experiencia dentro del movimiento de canción popular en la ciudad de Guatemala. No obstante, este capítulo esboza una discusión preliminar al respecto, basada en las inferencias vertidas por algunos miembros del movimiento de canción popular, contemporáneos y ajenos al CEC, y las valoraciones acerca de la trascendencia alcanzada por el CEC. sustentada por los integrantes del mismo. De tal manera que mediante un cruce comparativo intentaremos acercarnos a describir la trascendencia de la canción propuesta por el CEC, dentro de la canción alternativa guatemalteca.

Describiremos las opiniones vertidas por tres informantes del movimiento de canción popular guatemalteca de la época a quienes nombraremos por razones metodológicas de la siguiente manera:

informante 1.- Miembro del grupo de músicos profesionales que acompañó como grupo de base a los integrantes del CEC., en ocasiones especiales.

informante 2.- Miembro de una agrupación musical contemporánea al CEC. activa en la ciudad de Guatemala y músico acompañante del CEC., en ocasiones especiales.

informante 3.- Miembro de otra agrupación contemporánea al CEC., activa en la ciudad capital.

Las inferencias vertidas por cada uno de éstos, serán confrontadas con las inferencias valorativas de los integrantes del CEC., a fin de comparar y encontrar las similitudes y/o diferencias al respecto de:

- el grado de conocimiento de la propuesta del CEC
- la aceptación de la misma
- la trascendencia y aporte al movimiento de canción alternativa guatemalteca

1 CONOCIMIENTO DE LA PROPUESTA

El conocimiento del CEC. dentro del movimiento de canción popular guatemalteca se dio en dos sentidos: como organización y como propuesta artística a través de su creación.

Así lo expresan las siguientes citas:

"Entendí que la formación del círculo era para unir gente que trabajara poesía y la musicalizara; que crearan su propia expresión. Por el trabajo que ví, entendí que era crear, o sea ser creativos principalmente y apoyarse para presentar lo que sentía cada uno y poder proyectarlo con más facilidad que si hubieran estado solos. La obra del CEC. fue una canción en la que tanto trabajaban nivel musical, tal vez no todos parejo, pero también le ponían mucho coco a la cuestión de letras, trataban de ser lo más fino posible y expresivo también a través de la letra; de la música siento que fue a niveles también." (informante 1: entrev. grabada, 2 de abril, 1,996)

"...a mí el círculo se me imaginaba como una tertulia en la que se discutían todas las canciones y no los unía ninguna cuestión organizativa; pero después me di cuenta que empezaron con problemas de estatutos y que venía una invitación y se iban los seis. Pensé que como todos eran cantautores individuales, nadie iba a limitar a nadie, ni nadie iba a andar jalando a alguien, porque obviamente habían diferentes capacidades artísticas y eso hasta la fecha es evidente; entonces pienso que no tenía razón de existir una cuestión así, que te limitara, a menos que se fuera pensando como una asociación para velar los intereses de los artistas. Pero creativamente no." (informante 2: entrev. grabada, 10 de abril, 1,996)

"...un proyecto bien ambisioso; tal vez fue el proyecto original que aglutinó a más músicos como movimiento. Por la necesidad que había en ese entonces de crear una canción que no fuera la que surgía de la Universidad. Fue una necesidad de esa época de hacer una canción surgida fuera de la Universidad que era lo tradicional; aglutinó a la mayor parte de cantantes individuales para crear un movimiento de la canción popular." (informante 3: entrev. grabada, 10 de abril, 1,996)

En tal sentido, podría inferirse que el CEC. para el movimiento de canción, resonó en mayor medida como una organización o movimiento reivindicativo, y supeditado a ello como un espacio de donde dimanaba una propuesta estética para la canción guatemalteca.

Otro elemento importante es el referido a su surgimiento, junto a otros grupos con quienes se compartió en alguna medida el espacio de búsqueda de una canción con mayor grado de elaboración a la conocida y utilizada en los espacios tradicionales universitarios.

Es importante notar cómo las diferencias en cuanto a niveles artísticos y las tensiones creadas a partir de un colectivismo maníqueo eran percibidas con claridad por parte de otras agrupaciones; para algunos el CEC. era entendido en sus inicios como una instancia de retroalimentación creativa y no cómo una organización con fines políticos, tal y como venía perfilándose finalmente.

2 ACEPTACION Y APOYO DE LA PROPUESTA

La aceptación de la propuesta tanto organizativa como artística del CEC. acusa también grados disímiles de valoración por parte de los miembros del movimiento de canción popular. Así lo ponen en relieve las siguientes citas, respecto a la aceptación y apoyo de la propuesta hecha dentro del CEC:

"Hubo más virtudes que debilidades, el querer expresarse con algo propio de nuestro país, el querer liberar esa tensión de tantos problemas que hay aquí por cosas sociales, por problemas sociales que expresaban mucho en esa época; el querer expresar con algo más propio y que tuviera más sentido; otra virtud fue el haberse unido." (informante 1. ent. cit.)

"Se trató de hacer algo con mucha erudición hasta cierto punto, yo creo que en la cuestión de los textos; si realmente se hubiera querido ser un movimiento hubieran participado gente que hace canciones de cualquier tipo. Fue una limitante no haber trascendido esa etapa; faltó haberle dado más lugar a la espontaneidad y tal vez porque se tenía la carga cabrona del Silvio Rodríguez, todos queríamos parecernos a Silvio Rodríguez y tener la calidad poética y musical que tiene el pisado, de alguna manera eso tampoco ayudó." (informante 2: ent. cit)

"El círculo siempre se redujo por temor de salir a buscar otros escenarios; lo ví muy reducido siempre a trabajar en el interior y en el exterior de la Universidad; sindicatos, en el paraninfo; en las facultades. A excepción de Fernando López que se le vio salir ya en otras cuestiones; un ejemplo que fue la cuestión de la OTI y en la cuestión de los programas que hizo Angélica Rosa; en relación a los otros si ví que fue el mismo círculo universitario político; jamás se desplazó el Círculo." (informante 3. ent. cit)

En base a lo anterior, podría decirse que inicialmente la propuesta artística y organizativa del CEC. fue aceptada en la medida en que surgía como una instancia aglutinadora de cantautores que habían asumido el riesgo de cantar canciones propias respecto de la realidad social guatemalteca. Un hecho importante que resalta es el intento de agrupación que inicialmente buscaba unir las búsquedas individuales con fines artísticos y no político-organizativos.

En la medida en que lo político-organizativo fue perfilándose como la plataforma que delineaba el funcionamiento del CEC, los espacios de proyección y aceptación incondicional de la canción, se fueron reduciendo a las organizaciones tradicionales universitarias y del movimiento popular. Aquí es sin duda, donde la canción del CEC. obtendría mayor grado de aceptación y alguno que otro apoyo en la medida en que sus presentaciones fueran apegadas a la tendencia de convocatoria requerida por aquellas.

Ciertamente la canción del CEC, fue aceptada y aplaudida en los festivales universitarios a nivel amplio, pero el público que acudía a éstos estaba vinculado en diversas medidas organizaciones políticas, estudiantiles, sindicales o de derechos humanos. Estos espacios eran una especie de remanso auditivo para los activistas del movimiento popular.

Otra de las características que resaltan los informantes citados, es el hecho de que la canción sobredimensionó lo poético en sus textos; esto debido a que había conciente o inconcientemente, una tendencia a mimetizar la escuela cubana en la canción. A tal punto que aquellas canciones que no encuadraban en eso no eran aceptadas dentro del CEC. De ahí que la erudición poética a la usanza de la nueva trova, pudo haber sido, para este país, infuncional y excluyente. Infuncional en el sentido de que no logró llegar a los sectores de población a los que supuestamente se quería llegar a través del canto; y excluyente porque no abrigó ni abrió el espacio a otras expresiones que no eran necesariamente contraculturales y políticas. Con esto se limitó el potencial que hubiera llevado al CEC. a convertirse en un verdadero movimiento de canción en nuestro país.

De esa manera se percibió y recibió, en términos generales, la propuesta generada por el CEC., dentro

de movimiento de canción popular guatemalteca.

3 TRASCENDENCIA DE LA OBRA DEL CEC

Citaremos aquí, las valoraciones vertidas por los cantautores mismos, y por los informantes seleccionados dentro del movimiento de canción popular, respecto a la trascendencia que alcanzó la obra del CEC dentro del movimiento de canción popular en Guatemala.

"El público se amplió a gente no tradicional, gente que cantaba canciones cristianas o que cantaba cosas comerciales, un público que nunca fué nuestro aliado, o que siempre fue pero que nunca lo buscamos. Un logro se dio con la canción Novilunio; creo que fué un logro que una persona como Angélica Rosa, con mucho conocimiento y experiencia de otro tipo, cantara la canción que habíamos hecho, es una cosa bien valiosa que desafortunadamente nadie lo ha dicho, ya que fue una extranjera que la cantó ante un público grande y diverso. Otro de los logros es que algunos cantantes comerciales, en el medio nuestro, alguna vez han cantado nuestras canciones, creo que eso es bien satisfactorio. Así el círculo abrió un espacio para la canción; a la luz de cinco o seis años se puede ver, se reconoció un espacio para la canción, aunque fuera en espacios esporádicos: que te entrevistaran, o pusieran alguna canción en una radio. Por otro lado en El Salvador salió una entrevista mía y se hicieron otras con Fernando López y otros de afuera, eso creo que es importante, da un indicador, un parámetro de que por lo menos cosquillas se hicieron." (J. Chamalé: ent. cit.)

En el juicio anterior sobresale el hecho de que algunas canciones proyectadas dentro de CEC. fueron interpretadas y valoradas por artistas que no eran militantes políticos. La canción así, ganaría un espacio por sí misma. Debe notarse que la canción que se resalta aquí, atisba otros elementos musicales y líricos, fuera de los ritmos y estribillos, temática y retórica revolucionaria directa.

"...lo más grande que se cumplió es que haya sido el punto de partida para que se iniciara un proceso de canción diferente en este país. Por lo menos se abrió brecha ... se enriqueció el cancionero guatemalteco y a la vez regional centroamericano y latinoamericano claro, y eso nos ubica en otro contexto, en otra situación, en la cual los años 50, 60 no existió, mucho menos atrás. La canción que hicimos en el CEC. a pesar que no tuvo la mayor difusión posible si ganó espacio en algunos sectores y sí tuvo alguna trascendencia a nivel de algunos círculos intelectuales, el teatro, algunos espacios musicales en los poquitos festivales que existían y en algunos espacios en Centroamérica, como por ejemplo, Honduras, El Salvador, México, Sinaloa. Creo que sí hubo aporte, lo que pasó es que no se logró difundir." (A. Melgar: ent. cit.)

Encontramos que en el juicio anterior, se resalta como trascendencia el hecho de ser un punto de partida hacia otras formas de canción en Guatemala, que enriquecieron su presencia a nivel regional y también lograron conocerse en otros circuitos de difusión, a partir de su esencia como expresión propia guatemalteca.

"Dio los primeros avances para que los procesos creativos del arte de hacer canción propia en Guatemala, empezaran a ser reconocidos como esfuerzos valiosos dentro de un género de canción que no había sido valorado o reconocido con anterioridad. Los logros fueron esporádicas interpretaciones de alguna canción compuesta por algún miembro del CEC, por parte de algún cantante reconocido; presentaciones públicas junto a otros cantantes tradicionales, establecer lazos espontáneos con artistas que no necesariamente coincidieron al cien con nuestra canción. Así la trascendencia del CEC llegó a realizar un intento muy experimental de nuclear en un momento puntual y propicio, a un grupo de cantautores que corrieran el riesgo de cantar y defender su expresión propia... El movimiento de canción popular de ese momento, aunque fuera a regañadientes, hubo de reconocer, la osadía de cantar lo propio, apuntalada por el CEC." (F. López: ent. cit.)

Resaltan aquí dos aspectos interrelacionados; por un lado se reconoce la trascendencia como expresión propia y creativa de canción guatemalteca, que en un momento dado repercutió en la canción hecha hasta ese momento dentro del movimiento de canción popular, junto un intento organizativo retroalimentador estético y artístico.

"El CEC en esta década juega un papel importante porque viene a llenar una necesidad que había de una canción con sentido social guatemalteca; logró más de lo que había logrado la EUSAC y despertó algún interés en otros círculos artísticos principalmente en los escritores. Tuvo vinculación a ese proceso político social que se ha estado viviendo porque está marcando un hecho muy importante dentro de la canción guatemalteca. La canción trasciende desde el momento en que la tirás a la calle a correr sus propios riesgos y nuestra canción corrió sus riesgos y a raíz de que se supo que existían cantautores en Guatemala surgieron todos los viajes al exterior, porque se enteraron que había canción guatemalteca. Sin embargo, nuestra canción ni siquiera ha trascendido como la nueva canción latinoamericana, porque no hemos llegado, porque nacimos ayer y porque no hemos tenido los medios facilitadores." (C. Dávila: ent. cit.)

El primer elemento que se suma a esta discusión, es el hecho de entender la trascendencia del CEC. como una posición de vanguardia dentro de la canción político-social guatemalteca, vinculada al proceso contracultural político de la época. El otro elemento importante es el hecho mismo de no haber trascendido como otras formas a nivel latinoamericano dentro de esta línea.

"Nos comenzaron a tomar en cuenta los otros sectores del arte en Guatemala, aunque había un distanciamiento increíble, porque la gente tampoco creía en el trabajo de los artistas populares. El CEC. participó en Centroamérica, Colombia, México y después cada uno agarró por su lado, pero es parte de la trascendencia." (E. García: ent. cit)

El juicio anterior encuadra en los aspectos caracterizados ya arriba, como canción inédita en públicos más amplios al universitario. Estos elementos corresponden a la totalidad de cantautores inmersos en el CEC. Se hace necesario conocer ahora la manera en que es entendida la trascendencia del CEC. por otros artistas del movimiento de canción y música popular guatemalteca.

"A raíz del trabajo que hicieron, mucha gente también se inspiró a trabajar a decir que se puede hacer otro tipo de música en Guatemala, yo creo que si fue importante. Si no hubieran estado ustedes, tal vez nos hubieramos tardado más en convencernos de que podemos crear ese tipo de música, darle al poema musicalidad, creer nosotros mismos de que sí se puede hacer. Unieron a gente que cantaba sola principalmente, básicamente con su guitarra, o a dos voces, o grupos pequeños, que tenían una experiencia fuerte en componer, en escribir, analizar su medio y ese análisis que hacían pasarlo a canción; unir toda esa capacidad con otra capacidad de gente que su trabajo es principalmente tocar la música y componer pero en otra forma ... capacidad de ejecución, de improvisación, de composición, conocimiento de armonía, todo esa fusión con lo que ustedes tenían en ese momento, creó algo más sólido.

Trascendencia en estilo de crear tal vez no hubo, pero en hecho de presencia yo creo que sí, y también de valorar lo que ustedes han trabajado. El hecho de que exista en Guatemala gente que lo ha trabajado más, y es como para decir, bueno, estamos tocando música de gente guatemalteca que ha hecho su expresión. Es bonito tocar música de Silvio, de Pablo y todos ellos, pero están tal vez muy lejos de nuestra realidad, entonces qué bonito es tocar música de gente que está más en nuestro contexto, que compartimos el mismo contexto." (informante 1. ent. cit.)

Este testimonio rico en expresividad, resalta elementos ya contenidos arriba, pero suma el hecho de haber logrado una simbiosis con músicos que también estaban buscando otras formas de composición en el país.

"El espacio logrado es muy reducido; es un espacio dentro de la gente que te conoce, pero si lo mirás de afuera de Guatemala, decís qué efecto tiene esto entre toda la población, es un espacio muy pequeño. Algunos han trascendido más que otros, por ejemplo lo que hace Fernando López y lo que hace José Chamalé con la canción 'Novilunio'; esas cosas les han abierto espacios a otros niveles, cosa que no ha hecho el 'Choco' (César Dávila), Edy (García) que se quedó en el camino. De todos, ellos son los que han brincado ese espacio reducido, porque se les reconoce ya en otros estratos." (informante 2: ent. cit.)

Aquí encontramos elementos totalmente contrastantes con los anteriores, se resalta el hecho de que la trascendencia se dio solamente por parte de algunos de los miembros del CEC. y que el espacio logrado estuvo reducido a lo tradicional, por lo que la trascendencia del CEC. dentro de la canción popular fue parcial.

"El movimiento se llegó a conocer siempre en círculos más universitarios, más políticos; siempre fue un movimiento que estuvo reducido a eso. El círculo hubiera existido si se hubiera hecho de una forma más libre, más enfocada a la cuestión puramente creativa y ver la cuestión política, que eso no escapa, pero no como la plataforma de todo; el círculo no logró descollar realmente, o sea una proliferación de canciones y comunicación más gruesa. El círculo tronó antes de que pudiera dar sus frutos. Lo que más se reflejó hacia el exterior fue el problema del contenido de las piezas, el celo de que unos estaban logrando más que otros. Que las armonías o las líneas melódicas nos sirvan de ejemplo, creo que no se dio; había que hacer más trabajo que mostrar." (informante 3: ent. cit.)"

Este juicio va en la misma línea del anterior, en cuanto a la relativización de la trascendencia del CEC. Aporta en el sentido de evidenciar que las diferencias al interior de CEC. eran un secreto a voces.

TRASCENDENCIA DE LA OBRA DEL CEC.
PARA LA CANCIÓN POPULAR GUATEMALTECA

TRASCENDENCIA	INDICADORES/RESPUESTA	No.	%
<p>como precursor de la canción alternativa guatemalteca</p>	<ul style="list-style-type: none"> -punto de partida para que se iniciara un proceso de canción diferente en este país. -enriqueció el cancionero guatemalteco -Dio los primeros avances para los procesos creativos del arte de hacer canción propia en Guatemala -cantar y defender su expresión propia -el movimiento de canción popular de ese momento, hubo de reconocer, la osadía de cantar lo propio, apuntalada por el CEC -nuestra canción corrió sus riesgos -mucha gente también se inspiró a trabajar a decir que se puede hacer otro tipo de música en Guatemala 	7	20%

<p>como vanguardia de la canción político-social guatemalteca</p>	<ul style="list-style-type: none"> -viene a llenar una necesidad que había de canción con sentido social guatemalteca -logró más de lo que había logrado la EUSAC -Tuvo vinculación a ese proceso político social que se ha estado viviendo porque está marcando un hecho muy importante dentro de la canción guatemalteca -se llegó a conocer siempre en círculos más universitarios -círculos más políticos -fue un movimiento que estuvo reducido a eso (los espacios políticos) 	<p>6</p>	<p>18 %</p>
<p>como organización inédita de cantautores guatemaltecos</p>	<ul style="list-style-type: none"> -intento muy experimental de nuclear a un grupo de cantautores -unieron a gente que cantaba sola principalmente, básicamente con su guitarra, o a dos voces, o grupos pequeños, que tenían una experiencia fuerte en componer, en escribir, analizar su medio -trascendencia en el hecho de presencia yo creo que sí. 	<p>2</p>	<p>6%</p>

<p>canción inédita y propia en públicos más amplios al tradicional universitario</p>	<ul style="list-style-type: none"> -el público se amplió a gente no tradicional -algunos cantantes comerciales, en el medio nuestro, alguna vez han cantado nuestras canciones -el círculo abrió un espacio para la canción; aunque fuera en espacios esporádicos -esporádicas interpretaciones de alguna canción compuesta por algún miembro del CEC, por parte de algún cantante reconocido -establecer lazos espontáneos con artistas que no necesariamente coincidieron al cien con nuestra canción -despertó algún interés en otros círculos artísticos principalmente en los escritores -participó en Centroamérica, Colombia, México es parte de la trascendencia -unir toda esa capacidad con otra capacidad de gente que su trabajo es principalmente tocar la música y componer pero en otra forma -trascendencia a nivel de algunos círculos intelectuales, el teatro, algunos espacios musicales en los poquitos festivales que existían y en algunos espacios en Centroamérica 	<p>9</p>	<p>26 %</p>
--	--	----------	-------------

no tuvo trascendencia	<ul style="list-style-type: none"> -nuestra canción ni siquiera ha trascendido como la nueva canción latinoamericana -no logró descollar realmente, o sea una proliferación de canciones y comunicación más gruesa -El círculo tronó antes de que pudiera dar sus frutos -que las armonías o las líneas melódicas nos sirvan de ejemplo, creo que no se dio -había que hacer más trabajo que mostrar -trascendencia en estilo de crear tal vez no hubo 	6	18 %
trascendencia parcial	<ul style="list-style-type: none"> -el espacio logrado es muy reducido -es un espacio dentro de la gente que te conoce -Algunos han trascendido más que otros, por ejemplo lo que hace F. López y lo que hace Chamalé con la canción "Novilunio" -a ellos se les reconoce ya en otros espacios 	4	12 %
TOTAL DE RESPUESTAS		30	100 %

Existen elementos y factores interrelacionados que resaltan dicha trascendencia a partir de indicadores concretos. Así encontramos que sobresalen en un 26 % de las respuestas globales, aquellos que apuntan una trascendencia del CEC. como *punto de partida para una canción inédita en públicos más amplios al universitario*. Dicha trascendencia tendría como factores determinantes, la necesidad de saltar los espacios y públicos de la canción popular que hasta entonces estuvieron adscritos a festivales y públicos universitarios, desde donde se generaba una red de intercomunicación y atavismo ideológico, con los movimientos contraculturales políticos y sociales del momento.

Esta trascendencia estaría enfocada, a diversos espacios; a saber:

a) -Hacia otros públicos ligados al espectáculo de la canción, no necesariamente de carácter contracultural. De ahí que algunas canciones proyectadas dentro del CEC. serían interpretadas por cantantes ligados a las formas de entretén insertas medianamente en los circuitos de proyección comercial. Estas interpretaciones serían resultantes del acercamiento con aquellos intérpretes, a partir de los talleres de producción vocal y expresión corporal, a los cuales fueron invitados los integrantes del CEC. en 1,988, por parte de la maestra de canto portorriqueña Angélica Rosa, que comenzaba a incursionar en la docencia artística en el país, impartiendo talleres en el teatro nacional del Centro Cultural "Miguel

Angel Asturias".

Dicha trascendencia no devino a partir de la canción como vanguardia de la canción político-social guatemalteca, debido a que los temas y canciones interpretadas en este nuevo espacio, fueron las que además de tener algún sustento estético y expresivo en lo musical, habían abandonado la lírica directa y panfletaria.

b) -Estos mismos elementos, también darían la pauta para el acercamiento con otros músicos guatemaltecos que estaban haciendo una expresión propia no comercial y creativa más encausadas mediante las formas de jazz.⁷⁴

c) -Estas formas inéditas con atisbos creativos propios, llamarían la atención de algunos escritores guatemaltecos jóvenes de la época, como Rafael Gutiérrez, los miembros de la "real academia", colectivo de escritores de opinión ya disuelto y Francisco Méndez, cuentista.

d) -También propiciarían intercambios y presentaciones en festivales de Centroamérica; El Salvador, Honduras, Nicaragua, Sudamérica: Bogotá, Colombia y México: Sinaloa, junto a Gabino Palomares y Amparo Ochoa.

Muy ligada a la categoría analítica anterior, se encuentra la forma de trascendencia caracterizada como *precursora de la canción alternativa guatemalteca*, con un 20 %. Entre los factores que lo determinarían de esa manera, resalta el hecho de que esta expresión experimental tendría que abrirse paso dentro de toda una tradición de desvalorización, manipulación y utilización a la cual estaba adscrita la canción popular anterior.

De ahí que dentro del CEC. se vislumbrara la necesidad de precisar algunas condiciones técnicas mínimas de presentación, así como la remuneración por el trabajo artístico, en los festivales y eventos a los cuales era invitado. En aquella época se comenzaban a delinear ya algunas expresiones que requerían un marco musical mayor y algunos elementos sonoros más adecuados para espacios masivos. Se pretendía cobrar las presentaciones para hacer acopio de los mismos.

No obstante, los espacios de presentación eran en su mayoría ligados a las organizaciones populares que estaban ya acostumbradas a la entrega incondicional de las canciones para sus eventos. De tal suerte que cuando algunos miembros del CEC. precisaban con dignidad la remuneración y condiciones de presentación, no solo serían cuestionados sino aislados de aquellos eventos.

A partir de esto, se comprende la necesidad de seguir en la búsqueda en solitario de mejores condiciones de proyección y de dotar a la canción que vendría en lo sucesivo de un rigor poético y musical más elaborado. En esos momentos no se entendía con claridad qué elementos deberían ser recreados a fin de que fuera una canción masiva y reconocida en el país.

Sin embargo, el germen inicial de llegar a configurarse como canción alternativa guatemalteca, aún en construcción, se daría en ese rompimiento tácito que se dio con los espacios tradicionales de la izquierda guatemalteca. Debe mencionarse que dentro de esta configuración inicial como canción alternativa, solamente aportaron las tipologías descritas en el capítulo anterior. (Cfr. *supra*. cap. 4.8)

⁷⁴ . De tal manera que la primera presentación pública del CEC. en ocasión de la conmemoración de Manuel Colom Argueta, contara ya con instrumentos electroacústicos y músicos profesionales invitados para dar marco a las canciones de los miembros del CEC. e invitados. Entre los músicos que acompañaron algunas presentaciones del CEC, se puede contar a Amílcar Guevara, "el colochó"; Germán Giordano, Rolando Gudiel -Jechu-, Carlos Soto, Lester Godínez -en los arreglos y la dirección musical del concierto citado-, Luis Estrada; Roberto Estrada y Leonel Franco, en ocasiones posteriores.

En tercer orden, se encuentran simultáneamente las categorías definidas como *vanguardia de la canción político social guatemalteca* y la de *no trascendencia del CEC*.

Estas apuntan, irónicamente un mismo porcentaje ponderado con el 18 %. Esto seguramente se dio debido al atavismo ideologizado que aún traslucían algunas expresiones del CEC en su propuesta. Además, esta vinculación con lo político, subordinaría el rigor creativo a los requerimientos ya conocidos y remarcados por la contracultura política de la época.

En tal sentido, esta vinculación no daría espacios para la creación estética, ni facilitaría, sustentada en su discurso de solidaridad incondicional y trasnochada, los elementos que pudieran insertar la canción político-social, dentro de los circuitos de difusión amplios, o al menos, que brindaran la posibilidad de cultivarse en lo artístico y/o proyectarse más, a través de grabaciones o becas de estudio.

Cuando se apunta que la canción no trascendió como el resto de "nuevas canciones" latinoamericanas, por no contar con los elementos de difusión adecuados, se alude entre los mismos, además de la marginalidad impuesta por la cultura oficial y las transnacionales del disco, al poco apoyo que se dio por parte de las instancias y organizaciones de la izquierda guatemalteca, que creyeron ser los dueños absolutos de dichas expresiones.

Lo que resalta de la discusión anterior, como elemento conclusivo preliminar, es que el CEC. intentaría ser una contracultura artística, adscrita fuertemente a la lucha política revolucionaria, contra un **establishment** cultural oficial. Al interior del CEC. mismo, se gestaría una subcultura dentro de la contracultura artística: La canción alternativa. Esta, ha comenzado a abrirse un espacio también contracultural, entre la cultura oficial y la contracultura de la praxis y la sublevación política trasnochada ya en el país, que manipuló, plagió y utilizó todo tipo de manifestaciones artísticas para sus fines militantes; pontificó, en su impronta desafortunada en el país, las manifestaciones artísticas aprendidas y heredadas del "Realismo Socialista", uniformizante y castrante para el desarrollo y la experimentación musical.

CONCLUSIONES

Para caracterizar la experiencia del **Círculo Experimental de Cantautores**, una de las formas contemporánea del arte popular urbano en Guatemala; su trascendencia para el movimiento de **canción popular guatemalteca**, y la incidencia que tuvo respecto a la conformación del movimiento de **canción alterantiva guatemalteca**, ha sido preciso retomar elementos teórico-conceptuales dentro del marco la antropología de la música o musicología. Una de las teorías que más nos acercan a su comprensión, es la referida a la corriente de pensamiento postmoderno respecto al arte y la cultura.

Mediante ésta, es posible entender el surgimiento de nuevas formas culturales a través del proceso definido por Brito García como revolución cultural, basado en la confrontación entre formas caducas, versus nuevas formas que surgen para hacer evolucionar el circuito cultural establecido.

Así, el **Círculo Experimental de Cantautores**, surge tardíamente como parte de las manifestaciones contraculturales artísticas sucedidas desde 1,970 en Latinoamérica, que alcanzaron un mayor nivel de resonancia con los movimientos de la "nueva canción latinoamericana" y la "nueva trova cubana"; en la presente tesis se propone y caracteriza para el caso guatemalteco el término "**canción alternativa guatemalteca**".

Todas estas contraculturas se fueron perfilando como parte de un gran movimiento surgido con el rompimiento y cuestionamiento a las formas de la modernidad, que privilegiaba el uso de la razón, la tecnificación y la explotación sobre los valores inherentes a los seres humanos. De tal manera que aquellas contraculturas artísticas latinoamericanas fueron herederas y acompañantes espirituales de una búsqueda por cambiar el **status quo** imperante en nuestros países periféricos, proyectos de cambio que tomaron cuerpo a través de las diversas formas de contracultura de la sublevación y la praxis política.

Así para el caso de Chile se identifica el proceso del poder popular encabezado por Salvador Allende durante los años de 1,970-73, aunque los atisbos de una nueva canción chilena habían iniciado mucho tiempo antes, a través de la inmersión y búsqueda de nuevas modalidades para recrear la música folclórica de aquel país.

En Cuba, dentro del grupo de experimentación sonora del ICAIC, en 1,971, surge el movimiento de la nueva trova cubana con el soporte oficial de la naciente Revolución cubana.

Otros casos que intentaban consolidarse en Centroamérica, son el movimiento de **VOLCANTO** en Nicaragua que nucleaba a cantores durante el tiempo de la Revolución Sandinista. En El Salvador, siempre dentro del marco de la guerra popular se agruparon diversos artistas en la Asociación de Trabajadores del Arte y la Cultura, **ASTAC**.

Para el caso guatemalteco, el surgimiento del CEC., se da en los finales de la década del 80, a partir de dos aspectos determinantes:

i) una enorme presión a nivel internacional para las estructuras de poder militar en Guatemala, a fin de "democratizar" la sociedad mediante la imposición de poderes civiles.

ii) cuestionamientos dentro de la izquierda guatemalteca, luego de ser derrotada estratégicamente por el poder militar en 1,982.

Estos dos aspectos interrelacionados generarían la posibilidad, aún con algunos riesgos, de retomar las expresiones artísticas invisibilizadas y poco proyectadas debido a la guerra.

El CEC. intentaría ser una contracultura artística, adscrita a la lucha política revolucionaria pero reivindicando su "independencia orgánica". Al mismo tiempo y no necesariamente en la misma dirección, dentro del CEC., se empezaría a gestar en algunos de sus miembros, la necesidad de apuntalar una expresión propia sin adscripción a los cánones mercantiles del arte, ni a las jerarquizaciones políticas de la izquierda.

Así la **canción alternativa** comenzaría a abrirse un espacio doblemente contracultural: i) contra la cultura oficial que bate alas y recursos sin detenerse a mirar y/o excluye las formas artísticas marginales; ii) contra la contracultura de la praxis y la sublevación política trasnochada que manipuló, plagió, utilizó y pontificó en su impronta desesperada y desafortunada en el país desde 1,982, todo tipo de manifestaciones artísticas, a la usanza del "realismo socialista", uniformizante y castrante para el desarrollo y la experimentación musical.

En nuestro país esta contracultura artística se daría junto a una serie de factores interrelacionados entre sí, los cuales con fines de una mejor comprensión han sido agrupados en los ejes de problematización descritos a continuación.

I TRASCENDENCIA DEL CEC. PARA EL MOVIMIENTO DE CULTURA POPULAR

La trascendencia del CEC. para el movimiento de cultura popular, se dio en dos grandes ejes:

i) como *punto de partida para una canción inédita en públicos más amplios al universitario*, trascendencia que tendría como factores determinantes, la necesidad de saltar los espacios y públicos de la canción popular, que hasta entonces estuvieron adscritos a festivales y públicos universitarios, desde donde se generaba una red de intercomunicación y atavismo ideológico, con los movimientos contraculturales políticos y sociales del momento.

ii) como *precursora de la canción alternativa guatemalteca*, expresión experimental tendría que abrirse paso dentro de toda una tradición de desvalorización, manipulación y utilización a la cual estaba adscrita la canción popular anterior.

2 CONOCIMIENTO, ACEPTACION Y APOYO DE LA PROPUESTA DEL CEC. DENTRO DEL MOVIMIENTO DE CANCIÓN POPULAR GUATEMALTECO.

El conocimiento del CEC. dentro del movimiento de canción popular guatemalteca se dio: i) como organización gremial; ii) como propuesta artística a través de su creación.

El CEC. para el movimiento de canción, resonó en primera instancia como una organización político-reivindicativa, y supeditado a ello, como un espacio de donde dimanaba una propuesta estética para la canción guatemalteca.

Las diferencias en cuanto a niveles artísticos generaría niveles disímiles de aceptación de la propuesta. Las tensiones creadas a partir de un colectivismo maníqueo eran percibidas con claridad por parte de otras agrupaciones; para algunos, el CEC. fue entendido en sus inicios como una instancia de retroalimentación creativa y no cómo una organización con fines políticos tal y como devino finalmente.

La propuesta artística y organizativa del CEC. fue aceptada en la medida en que surgía como una instancia aglutinadora de cantautores que habían asumido el riesgo de cantar canciones propias respecto de la realidad social guatemalteca. En la medida en que lo político-organizativo fue perfilándose como la plataforma que delineaba el funcionamiento del CEC, los espacios de proyección y aceptación incondicional de la canción, se fueron reduciendo a las organizaciones tradicionales universitarias y del movimiento popular. Aquí es sin duda, donde la canción del CEC. obtendría mayor grado de aceptación; y alguno que otro apoyo en la medida en que sus presentaciones fueran apegadas a la tendencia de convocación requerida por aquellas.

3 ESTIMULO DE SEGUIDORES Y/O DETRACTORES

La canción del CEC, fue aceptada y aplaudida en los festivales universitarios por un público vinculado en diversa medida a organizaciones políticas, estudiantiles, sindicales o de derechos humanos. Por tanto, la aceptación a la propuesta del CEC, estaría mediada por los diversos gustos del público contracultural que era el que acudía en su mayoría a las presentaciones de aquel. En la misma medida, sus seguidores fueron inicialmente aquellos que encontraron en la canción del CEC. el sustento espiritual a las actividades político-culturales.

A partir de los cuestionamientos a las formas utilitarias de relación existente, serían estas mismas instancias quienes condenarían y aislarían en mucha medida la posición reivindicativa que comenzaba a darse por parte de algunos miembros del CEC.

4 INCIDENCIA DEL CEC. EN EL MOVIMIENTO DE CANCIÓN ALTERNATIVA GUATEMALTECA.

Las propuestas elaboradas durante el CEC que incidieron en la canción alternativa guatemalteca son aquellas que contenían los siguientes elementos:

*ACTITUD LIRICA: Elaborada mediante una poética cultivada, espontánea, o en proceso de transición y mediante la recuperación de lo sentimental, y el abandono de las formas panfletarias y directas.

*IDENTIDAD ARTISTICA GUATEMALTECA: Que buscara un equilibrio entre el simbolismo tradicional guatemalteco y la identidad urbana y mestiza, junto a una recreación estética basada en la imaginación e invención surrealista y fantástica de la realidad.

*DISPOSICION Y ESTRUCTURA MUSICAL: que experimentara dentro de una variedad rítmica, armónica y melódica en transición experimental y sincretismo rítmico y armónico del "son guatemalteco", las formas urbanas del "rock y el blues" y los ritmos "latinos".

Con estos elementos desarrollados en diversa medida, por algunos miembros del CEC., se comenzaría a dejar atrás el atavismo realista e ideologizado que utilizaba la canción con fines políticos; y mediante la defensa de los espacios y los contenidos artísticos de cada cual, se empezaría a superar la mercantilización acrítica de la canción.

5 APOORTE AL MOVIMIENTO DE CANCION ALTERNATIVA

Mediante los tres elementos anteriores, se aportaría una canción entendida como signo comunicativo integral, atendiendo en la mayoría de los casos, una actitud lírica en transición y diferente a lo facilongo tradicional e ideologizado; una búsqueda e identidad artística que recreara la realidad mediante un simbolismo renovado y propio de los guatemaltecos; y una disposición y estructura musical buscando nuevas aleaciones y mixturas armónicas, sonoras y rítmicas.

6 CARACTERISTICAS DE LA OBRA DEL CEC. Y DIFERENCIAS RESPECTO A OTRAS FORMAS

La característica quizás más sobresaliente y común para todos, sea el hecho de expresar lo propio, de acuerdo con su referente musical y artístico anterior y su opción o identidad artística, pero asumiendo el riesgo de hacer propuestas inéditas en Guatemala.

Fue una canción con mucha fuerza, independientemente de la música y el texto. Esta fuerza radicaría en asumir el riesgo de decir que se estaba dentro de Guatemala cantado y haciendo lo propio.

Una canción diferente, una canción alternativa dentro del radiante social guatemalteco; una canción que conllevaba todas las pasiones, los anhelos, los sueños, las nostalgias, las rabias de esta sociedad. Todas las canciones tenían su propio color, su propia textura, su propia forma, su propio contenido, pero no han tenido trascendencia por cuestiones de forma.

En esta misma característica radicaría la diferencia de la propuesta del CEC, a lo tradicional conocido dentro del movimiento de canción popular guatemalteca. Hasta entonces, se veía y se juzgaba cualquier propuesta de los artistas populares guatemaltecos con los ojos y el marco conocido e influenciado por la

canción cubana, argentina, chilena y nicaraguense. Mediante la adopción interpretativa y la adaptación de algunos de estos temas, se entendía el hecho de hacer canción popular en nuestro país.

7 VALORACION Y SIGNIFICACION DEL CEC. PARA SUS INTEGRANTES

Tres de los cinco cantautores valoran al CEC., como un espacio que dio algún aporte para su conformación histórica pero que dejó mucho que desear en su proyección y nivel de desarrollo artístico. Para estos, el CEC. no resulta ser decisivo en su nivel y proyección actual. Subrayan el hecho de encontrar en dicha instancia una forma de **autovaloración para sí mismos como cantautores**, basada en la confrontación de su búsqueda como algo legítimo y en la defensa de la integridad de su expresión, dentro de una dinámica de falsación artística y funcional. En la misma magnitud se reconoce una valoración al **respeto intergremial** que se funda en el conocimiento y asimilación personal de la experiencia, para entender la forma y la búsqueda que cada cual sostiene en su trabajo creativo.

En contraste a lo anterior, dos cantautores resaltan dicha experiencia como vital e imprescindible para su momento y nivel de desarrollo actual y lo valoran como un espacio histórico a nivel artístico en el país.

8 CRECIMIENTO Y DESARROLLO DE LA CREATIVIDAD DE SUS INTEGRANTES

Solamente dos de sus miembros acusan haber obtenido un crecimiento artístico. Este desarrollo, se basó en la limitación del desarrollo de las otras propuestas y un enriquecimiento unilateral que no nutrió a la totalidad de sus miembros.

De este modo es posible comprender el poco alcance de retroalimentación artística gestada en el tiempo de funcionamiento de una experiencia organizativa que no aportó gratificaciones a la totalidad de sus miembros.

Las limitaciones que incidieron mayormente durante el funcionamiento de aquel, se refieren a los aspectos **artístico-creativos**, a partir de que esta instancia no logró superar de manera global dichas limitaciones, las cuales fueron minando el principal nexo cohesionador que se sustentaba en la expectativa inicial de encuentro creativo común a todos los integrantes.

Además de las limitaciones artísticas hubo que bregar con **limitaciones de tipo organizativo**; estas limitaciones se sustentaron en la carencia de un andamiaje mínimo que permitiera hacer coincidir la búsqueda de un esfuerzo reivindicativo de las necesidades naturales colectivas de los cantautores, junto a aquellas acciones que desarrollaran también los esfuerzos y espacios consolidados a través de las individualidades adscritas al CEC.

El CEC., intentó algún nivel de organización en cantautores activos en la ciudad de Guatemala, en los años 1,988-1,991. Inicialmente intentó ampliarse a otras ramas del arte, entre las cuales se encontraban poetas, escritores y dramaturgos guatemaltecos activos en la misma ciudad y el tiempo indicado. Dicha inquietud fracasó desde sus inicios debido a lo ambicioso del proyecto que buscaba nuclear un espectro artístico vasto. Fue preciso delimitar su enfoque al gremio de gente que hacía canción.

El CEC., devino como un proceso en el que convergieron identidades heterogéneas, tanto en niveles filiales como artísticos, y por tanto con una proyección de cambio también disímil, que no supo percibir objetivos, aspiraciones y metas con claridad. Por tanto, fue incapaz de articular un método facilitador del camino a recorrer, no contó con un programa concreto que precisara las metas a lograr a mediano plazo, nunca definió si su instancia facilitaría reuniones o talleres para la reflexión estética en cuanto a la canción elaborada por sus miembros, ya que este era el sustancial nexo cohesionador; o si antes bien, sería una instancia organizativa que canalizaría acciones o metas para difundir su expresión -a través de grabaciones, videos y festivales, por ejemplo, y/o potenciaría y coadyuvaría a la consecución de las reivindicaciones propias de los cantautores.

En suma, no definió un perfil sustantivo, aunque sí ocupó, con ingenuidad y espontaneidad, un espacio en el género de canción propia dentro de la canción popular de Guatemala.

Se elaboraron, documentos y proclamas que contenían elementos de reflexión filosófica acerca del papel de los cantautores en esa época y de la visión de éstos, respecto a la realidad social guatemalteca. En dichos documentos se pretendía sustentar una visión reivindicativa y de respeto en la interacción de la canción propia con los grupos contraculturales "aliados" en un proyecto de transformación de la sociedad guatemalteca.

Dichas proclamas reivindicativas fueron consideradas suficientes para dar por sentadas algunas máximas colectivistas, heredadas de un modelo típico de las contraculturas políticas de nuestro país, lo cual fue perfilando a dicha instancia como una réplica característica de un colectivo o célula orgánica. Así, en el CEC., intentaron prevalecer las posiciones hegemónicas de algunos miembros muy cercanos en esa época a proyectos políticos, sindicales y estudiantiles, de los cuales se trasplantó un modelo censor, arbitrario y arbitral, en el cual no era tolerado el esfuerzo potencializador de las individualidades, mucho menos la disidencia opuesta al letargo adjetivo y acomodaticio y por lo mismo limitante, sustentado en una práctica mal encausada, que desatendía e irrespetaba los diversos grados de desarrollo y expectativa artística individual de sus miembros.

Esto generó al interior, dos tendencias confrontadas: por un lado, la necesidad de confrontación y oxigenación del trabajo y la propuesta de algunos miembros con un grado de inquietud y nivel artístico dispuesto a correr el riesgo de materializar y concretizar su expresión a través de la grabación de la

misma, con esfuerzos y riesgos autogestivos; y por el otro, una clara oposición a lo anterior, matizada de irrespeto y celo, por otros miembros que gustaban permanecer anclados en una dinámica homogenizadora, para no decir, perezosa y temerosa del desarrollo, parapetados en la consigna de lo "colectivo" y "honesto" del proceso, que justificaba gratuitamente su poco esfuerzo y rigor artístico.

Cualquier lazo o filiación artística individual que se gestara, era censurado y cooptado por el resto de miembros, lo que fue sumando a esta dinámica, bastante heterogénea por naturaleza, otros ingredientes de malestar e inconsistencia del espacio como una instancia respetuosa y potenciadora de la creación y con un desarrollo basado en el esfuerzo creativo individual máximo. Por tanto, se estigmatizó, señaló y satanizó -a la usanza de la ortodixia- el proceder de aquellos que buscaban nuevos retos, con el pretexto de que en ese momento debería primar "el crecimiento colectivo", ignorando a su conveniencia que dicha sentencia era inconsistente, debido a que no eran, ni los mismos niveles artísticos; ni las mismas coincidencias filiales; ni los mismos nexos al exterior; ni los mismos proyectos hacia el futuro, ya que cada uno de los cantautores agrupados, tenía una trayectoria artística anterior y disímil, procedencias y contextos de formación diferentes y por tanto resultaba ilusorio suponer que pudiera darse un crecimiento homogéneo para todos y a un mismo tiempo. Este, sin embargo, fue un ardid ideológico aceptado por la mayoría de miembros, que intentó tender un horizonte grisáceo sobre una fila de cabezas alineadas y en marcha hacia el abismo.

Esta tendencia de libertad precaria e insegura, antes de alinear las posiciones en una sola correa de poder, hizo recrudescer las contradicciones que llamarían al replanteamiento de los objetivos sobreentendidos y nunca clarificados plenamente, en cuanto a lo creativo y difusivo de la obra de cada quien, replanteamiento y discusión que no fue posible, debido a juicios condenatorios y posiciones arbitrales que llegaron al rescate del proyecto colectivo, buscando condenar el vuelo de la imaginación, la espontaneidad y la acción libre con el ardid manido de una suicida formación colectiva del proyecto.

Así, los proyectos individuales fueron tomados como "deshonestidades y traiciones" no toleradas al interior, aduciendo que el espacio logrado por cada uno, se debía únicamente a la formación del CEC., y que por tanto, cualquier iniciativa individual era una "utilización oportunista de lo <logrado> por todos". Este sofisma es plenamente desvirtuado si tomamos en consideración que algunos de los miembros del CEC. de ese momento, contaban ya con una trayectoria reconocida dentro de la canción propia guatemalteca en Festivales nacionales e internacionales, antes de pertenecer incluso al CEC.; los miembros que llegaron a reconocerse y hacerse un espacio como cantautores adentro de este intento organizativo, fueron contadas excepciones.

La búsqueda de dicho espacio, en algunos casos se basó en el plagio de ciertos textos del poeta guatemalteco Otto René Castillo, utilizados para canciones supuestamente propias por un integrante del CEC.

Con este plagio se buscaba entre otras cosas, apuntalar un supuesto nivel poético-artístico gestado en este tiempo. Esto con toda seguridad fue condenado y reprobado por la mayoría de los miembros del CEC., ya que se estaba evidenciando un falso trabajo que podía poner en entredicho el esfuerzo poético

de los demás. Esto evidenciaba que el "esfuerzo colectivo" de creación no estaba sustentado sobre bases de verdad y que así como logró algunos vuelos en el movimiento de canción popular guatemalteca, pudo haber sido arrastrado hacia niveles de falsación y desaprobación popular.

A todas luces, la dinámica de dicha organización, estaba necesitando encontrar nuevos cauces para el esfuerzo creativo de cada miembro dispuesto a no doblegar su búsqueda de identidad y de expresión propia, bajo el arbitrio de una falsa moral colectivista que le anulara; y por otro lado, que su trabajo estuviera apegado a un esfuerzo creativo propio, sin parapetarse en zancadillas limitantes hacia los demás, y mucho menos, en la "apropiación" del trabajo de otros artistas guatemaltecos para alcanzar nombradía fácil e inmerecida.

Caídos en esta dinámica suicida, no se supo trascender maduramente este escollo por un lado, humillante y depresor parapetado en la inacción e inacción colectivista; y por el otro, de un falso trabajo creativo que terminaría envolviendo en su descrédito a los modestos esfuerzos creativos basados en el trabajo, la búsqueda y el desvelo propio.

De cualquier modo, el tiempo iluminaría resultados concretos que solamente pudieron darse con esfuerzo, tesón e iniciativa individual, sin empobrecer ni manchar las iniciativas de los demás, en los cuales han tenido preeminencia los elementos de búsqueda, rigor, trabajo, acopio de técnicas y herramientas artísticas, y cierto talento por parte de cada uno de los cantautores sobrevivientes de dicha experiencia.

La lección que el tiempo fue dibujando para cada uno, sería el hecho de asumir su búsqueda e identidad propia. A partir de ahí comienzan a perfilarse ya, logros y proyectos maduros de cara al futuro de la canción guatemalteca, que si bien es cierto aún deviene imprecisa, logrará seguramente llegar a ocupar su lugar insoslayable en nuestra humanidad guatemalteca, interactuante con lo político, social, económico, sentimental y con nuestro imaginario todo, recuperado de la sencilla pero profunda sabiduría popular y los altos sueños de seres creativos que no se conformarán nunca con tener los pies sobre la tierra.

PROPUESTA FINAL

Las formas organizativas artísticas entendidas como un modelo trasplantado de las organizaciones activistas políticas, nunca han logrado cohesión en nuestro país. Podría decirse que lo anterior es debido a que no se toma en cuenta la necesidad de que éstas, estén sustentadas en una cohesión espontánea, sin que signifique desorganizada; el ámbito para la creación será aquel que permita que las voluntades y la imaginación individual no sean vedadas ni cegadas por esfuerzos que, al amparo de una sombrilla militante, se sientan con el derecho de limitar las individualidades, cuando éstas no pasan por la criba y la censura colectivista, y la mayoría de las veces, estos esfuerzos colectivistas militantes, no son capaces de dedicar el tiempo y esfuerzo necesario para el parto artístico que significa cualquier intención creativa con rigor.

De ahí que, retomando lo que en su tiempo apuntara Hipócrates respecto al arte de curar, y aplicándolo al arte en general: "La vida es corta, el arte es largo, la oportunidad es huidiza, la experiencia engañosa y el juicio difícil.", por tanto, de nada vale intentar regir y limitar la búsqueda y el talento; cualquier esfuerzo artístico legítimo dará resultados legítimos, mantenerlo y renovarlo será un reto permanente y necesario para nuestra identidad musical guatemalteca, como una forma de reencontrarnos y aceptarnos en nuestra diversidad y para los objetivos del presente estudio, para enriquecer el estudio de la antropología sociocultural en nuestro país.

ANEXOS

- ANEXO 1 -Instrumento de entrevista
Unidad de análisis: MOVIMIENTO DE CANCION POPULAR
- ANEXO 2 -Instrumento de entrevista
Unidad de análisis: INTEGRANTES DEL CEC.
- ANEXO 3 -CEDULAS DE INFORMACION CARACTERIZACION DE LOS
INTEGRANTES DEL CEC
- ANEXO 4 -CEDULAS DE INFORMACION SISTEMATIZACION DEL CEC.
- ANEXO 5 -PORTADAS Y CONTRAPORTADAS CASSETTES
CANTA CONMIGO, LA VOZ POPULAR.
- ANEXO 6 -Material Hemerográfico del CEC.

ANEXO 1
INSTRUMENTO DE ENTREVISTA
UNIDAD DE ANALISIS : MOVIMIENTO DE CANCION POPULAR

1. DATOS GENERALES DEL ENTREVISTADO

- 1.1 NOMBRE
- 1.2 EDAD
- 1.3 PROFESION
- 1.4 ESTADO CIVIL
- 1.5 GRUPO
- 1.6 FUNCION DENTRO DEL GRUPO
- 1.7 CUANDO Y DONDE INICIA SU ACTIVIDAD ARTISTICO-MUSICAL
- 1.8 ESTUVO ACTIVO ARTISTICAMENTE DURANTE LOS AÑOS 1,985 A 1,990

2. SOBRE EL CEC. Y SU ORGANIZACION

- 2.1 -QUE SABE O CONOCE UD. ACERCA DEL CEC.
 - Considera Ud. que la propuesta de canción del CEC. ganó algún espacio dentro de la canción popular guatemalteca. Por qué ?
 - Pensando a nivel general en la canción guatemalteca, logró o alcanzó algo dicha propuesta ?
 - A qué cree Ud. que obedece el surgimiento del CEC. ?

3. CARACTERISTICAS DE SU PROPUESTA

- 3.1 -QUE OPINION TIENE DE LA PROPUESTA DE CANCION ELABORADA POR EL CEC., PODRIA CARACTERIZARLA ?
 - Considera Ud. si hubo alguna diferencia entre la canción del CEC. respecto a otras formas de canción popular en Guatemala?
 - Y respecto a América Latina ?
 - Qué virtudes o debilidades considera Ud. que tuvo la propuesta de canción del CEC.

4. PROYECCION Y TRASCENDENCIA

- 4.1 -EN QUE ESPACIOS O AMBIENTES CONSIDERA QUE FUE CONOCIDA LA PROPUESTA DEL CEC.
 - Tuvo alguna aceptación la iniciativa artística del CEC. dentro del movimiento de canción popular guatemalteca ?
 - Tuvo alguna influencia o repercusión la propuesta del CEC, dentro de su grupo o creación individual. Cuál?
 - Sabe Ud. si alguna canción compuesta dentro del CEC, fue interpretada y/o grabada por algún otro grupo guatemalteco o del extranjero ?

5. DISOLUCION

- 5.1 -QUE SABE O CONOCE A CERCA DE LA DESINTEGRACION DEL CEC.

ANEXO 2
INSTRUMENTO DE ENTREVISTA
UNIDAD DE ANALISIS: CANTAUTORES MIEMBROS DEL CEC.

I. DATOS GENERALES DEL ENTREVISTADO

NOMBRE

EDAD

ESTADO CIVIL

PROFESION

- Cuándo y dónde inicia su actividad artística
- Cuál es su formación musical, vocal y lírica
- Qué es para Ud. LA CANCION
- Qué es para Ud. LA MUSICA
- Qué significa para Ud. el Mov. de Arte Popular
- Qué significa para Ud. ser cantautor
- Cómo define y trabaja su vocación de cantautor
- Cuándo empieza a hacer canciones
- Cuál fué su participación artística antes del CEC.
- Qué canciones cantaba antes del CEC.
- Por qué cantaba dichas canciones

II. A CERCA DEL CEC./ SURGIMIENTO

- Qué fué el CEC.
- Cómo y cuándo surge el CEC.
- Porqué la idea del CEC.
- Cómo se integra al CEC.

III. FUNCIONAMIENTO

- Cómo trabaja el CEC
- Contaba con una estructura organizativa
- Contó con algún tipo de apoyo el CEC.
- Hubo críticas a la labor del CEC. Quiénes criticaban?

IV. QUE OPINION TIENE DE LA PROPUESTA DE CANCION ELABORADA POR EL CEC.
Podría caracterizarla ?

V. PROYECCION

- En qué espacios o ambientes considera Ud. que fue conocida la propuesta de canción del CEC.
- Sabe Ud. si alguna canción compuesta por el CEC. fue interpretada y/o grabada por otros grupos nacionales o del extranjero ?
- Cómo eran las presentaciones o conciertos del CEC.
- Quiénes se presentaban
- Quiénes gustaban de las canciones del CEC.

VI. EXPECTATIVAS

- Qué esperaba del CEC.
- Llenó sus expectativas.
- Cómo valora la experiencia del CEC.
- Cómo era la relación al interior de los miembros del CEC.
- Cómo se sentía Ud. dentro del CEC.
- Era un espacio agradable para su creación.
- Cree Ud. que existían los mismos intereses para cada uno de los integrantes del CEC.
- Cree que fue respetada la iniciativa individual dentro del CEC.

VII. LA OBRA DENTRO DEL CEC.

- A nivel general, cuáles fueron las virtudes y debilidades de la canción del CEC.
- Qué era lo que hacía dentro de CEC.
- Qué canciones compuso dentro del CEC.
- Cómo compuso esas canciones.

VIII. EL APORTE DEL CEC.

- Qué representó para Ud. como cantautor el CEC.
- Cómo influyó la dinámica del CEC. en su canción.
- Considera que su nivel actual, hubiera sido posible sin la experiencia del CEC.?

IX. RELACION Arte vrs. Izquierda

- ¿Hubo alguna relación entre el CEC. y el movimiento político- social de la época. Cómo fue?
- ¿Cómo cree Ud. que es considerada la propuesta artística de los cantautores por parte de la izquierda y de derecha guatemalteca?

X. DISOLUCION

- Cuándo se disuelve el CEC.?
- Hubo causas que motivaron su disolución ?

XI. TRASCENDENCIA

- Considera Ud. que la propuesta de canción del CEC. ganó algún espacio dentro de la canción popular guatemalteca ? Por qué?
- Considera Ud. que hubo alguna diferencia entre la canción del CEC. y otras formas de canción en Guatemala?
- Y respecto a otras formas de canción en América Latina?
- Cómo cree Ud. que fue recibida la propuesta del CEC. dentro del MOVIMIENTO DE CANCION POPULAR GUATEMALTECA.

ANEXO 3 / CEDULAS DE INFORMACION/ EL CIRCULO EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES
 CARACTERIZACION DE LOS INTEGRANTES

INTEGRANTE 1

EXTRACCION SOCIAL Y ETNICA	INFLUENCIAS DE SU VOCACION ARTISTICA	ANTECEDENTES ARTISTICOS PREVIOS AL CBC	PERCEPCION SOBRE SER CANTAUTOR
<p>- mi papá era barbero en la policía nacional y mariachi</p> <p>- de adolescente fumaba mucha marihuana</p> <p>- yo era muy chiviado, soy muy chiviado</p> <p>- la niñez nuestra fue muy reprimida ... eso me obligó a irme a la calle antes de mi edad</p> <p>- en la calle, en el mundo, encontré mucha gente sensible</p> <p>- mi familia pasó mucha hambre, eso es como una huella definitoria que hasta ahora creo que la mantengo, me dejó marcado</p> <p>- ese sueño de ser artista, de tocar guitarra y de aprender música ... Prácticamente lo viví solo</p> <p>- en la familia no hubo un acompañamiento y por la situación del país, los amigos andaban en otro rollo, otros muertos ... entonces fue un camino solitario</p> <p>- después que pasó la honda del vergueo medio drogo y eso, me metí enteramente a la revolución, a un rollo cuadrado</p>	<p>Niñez</p> <p>- mi papá tocaba el violín y yo cantaba</p> <p>- estuve en el coro en la escuela de los maristas. La formación vocal del coro de la escuela marista es lo que recuerdo</p> <p>- cantando, me ayudó bastante y lo lírico con los maristas se leía mucha poesía</p> <p>- jugaba mucho pensando que era músico</p> <p>- me regalaron un acordeón de plástico</p> <p>- oía mucha música que mi papá llevaba ... Javier Solís, incluso lo trataba de imitar y los Churumbeles</p> <p>- lo musical también fue con mi viejo, mi viejo quiso enseñarme a tocar violín, pero como me agarraba a vergazos no aprendí</p> <p>ADOLESCENCIA</p> <p>- en 1,976 un amigo me regaló una guitarra y entonces empecé a acompañarme canciones de la época</p> <p>- empecé a tocar guitarra con un cancionero "guitarra fácil", copiando canciones que yo sabía</p> <p>- me empezó a inquietar la música de Mejía Godoy, los Guaraguaos, Quinteto tiempo</p>	<p>Niñez</p> <p>- cantaba en el coro de la escuela marista de niño</p> <p>- cantaba en fiestas familiares con mis tías</p> <p>ADOLESCENCIA</p> <p>- cantaba baladas que oía en la radio en la época del terremoto</p> <p>- hice una canción medio ecológica que decía: "naturaleza divina eres tu, eres un don creado por Dios".</p> <p>- cantaba baladas: "La vida sigue igual" de Julio Iglesias; "El Progreso", de Roberto Carlos</p> <p>- En 1,978 empecé a hacer canciones que hablaban mucho de la situación que yo vivía: de la violencia de las muertes, de la represión</p> <p>- En 1,978 en julio mataron a un amigo que yo quería mucho en el barrio, ahí fue una de mis primeras canciones esencialmente política; fue la primera vez que aparecí en público cantando como solista con un grupo que yo formé que le llamamos "pueblo maya", eramos un trío, fue mi primera aparición con ese grupo y como solista, cantando la misa de ese cuate que mataron</p> <p>- a raíz de esas presentaciones se abrieron obras en institutos, escuelas, en la iglesia</p>	<p>- es algo vital</p> <p>- la capacidad de crear, a partir de un contexto social, político, etc., determinado</p> <p>- las canciones tienen que ser libres; tienen que ser canciones que vos sentís que vos vivís y que vos recreás</p> <p>- quiero ser un cantautor comprometido con su tiempo</p> <p>- yo quiero hacer cosas que hagan trastrabillar al ser humano, no revuscadas pero que se encuentra ahí la gente ... que se vea ahí como cotidianamente, pero que pueda soñar también ... que podamos presentarle mundos que a saber si van a existir</p>

EXTRACCION SOCIAL Y ETNICA	INFLUENCIAS DE SU VOCACION ARTISTICA	ANTECEDENTES ARTISTICOS PREVIOS AL CEC	PERCEPCION SOBRE SBR CANTAUTOR
<p>- el contexto ... lleno de muertos, de violencia, de guerra, de masacres, de amigos muertos muy cercanos, de gente que se iba, de gente que desaparecia, yo creo que eso marcó la canción</p> <p>- yo me organicé ... 80, 81, 82, durante esos tres años ... mucha violencia y entonces como que a uno lo llevé ese río ... cuando sentí ya estaba en la CNT y haciendo volantes y a la par con la música</p> <p>- me dijeron que en la revolución, en ese proceso, valían los artistas pero después me di cuenta que no, que lo que les interesaba era un militar más, y a mí no me interesaba</p>	<p>- estuve en un taller en el museo del Chopo y un con Carlos Illascaas</p>	<p>- empecé a asistir a los festivales de estudiantina y a manifestaciones y allí empecé a oír mas canción</p> <p>- trato de meterme a la estudiantina para aprender más para tener conocimiento de otras cosas</p> <p>- las primeras participaciones fueron en el 78 ... me presenté mucho con la estudiantina</p> <p>- cuando me fui a México participaba en algunas actividades culturales ... en algunos eventos de solidaridad o de cuestiones con Guatemala</p> <p>- después estuve en ... el Katinamit ; con ellos empecé a hacer más presentaciones públicas, más participación</p> <p>- después este grupo tronó, entonces empecé a buscar gente en México que pudiera estar vinculada a eso.</p> <p>- empecé a tocar un par de cosas en el GREA y con la SBR un par de conciertos</p> <p>- de ahí me sumé a Kin-lalat y nos fuimos para Nicaragua</p> <p>- después empecé a cantar solo</p>	

~~entrevista 21 de marzo de 1985~~

CARACTERIZACION DE SUS INTEGRANTES

INTEGRANTE 2/ hoja 1

EXTRACCION SOCIAL Y ETNICA	INFLUENCIAS DE SU VOCACION ARTISTICA	ANTECEDENTES ARTISTICOS PREVIOS AL CEC	PERCEPCION SOBRE SER CANTAUTOR
<p>-vivi bajo un aislamiento y un sometimiento bien jodido desde mi niñez</p> <p>-había mucha represión de carácter religioso, hostil, familiar, social, económico. Todo eso creó un atoladero de ideas que no lograron aflorar desde un principio; se quedaron esperando superar ciertas etapas de oscurantismo de mi niñez</p> <p>-hubo un rompimiento social muy fuerte, primero huérfano de hogar y después de padres, no tuve la posibilidad de poder tener una cultura familiar musical</p> <p>-por el mismo silencio que había acumulado, me gustaba mucho estar en la oscuridad, los rincones, debajo de las camas y debajo de las mesas, como producto de una cultura de mucha represión</p> <p>-ese silencio acumulado estaba provocando una profunda rebelión en mí</p> <p>- a eso se debe mi carácter un poco retraído, un poco apagado. Me refugio incluso todavía, cuando no encuentro respuestas y veo que mis expectativas no se llenan actualmente</p>	<p>-un tío me enseñó a escuchar mucha música, sobre todo erudita y mucha música popular no comercial a la influencia de muchos grupos de música europea y norteamericana que tenían una propuesta diferente a la propuesta comercial de radio</p> <p>-mi madre gustaba mucho de cantar y participar en actividades recreativas de la escuela, le gustaba recitar poesía y cantar con la guitarra, la influencia de ella fue el bolero</p> <p>-yo también solía explotar esa oscuridad y me gustaba mucho ponerme a dibujar, a buscar colores ... otra cosa que hacía en secreto y en silencio era bailar, como danzar y explorar que yo mismo podía decir algo</p> <p>-me ponía a imitar algunas cosas que escuchaba o a imitar que tocaba algún instrumento</p> <p>-comencé tocando la flauta dulce y en las esquinas, con botes improvisábamos baterías y alguien por ahí tocaba guitarra</p> <p>-aprendí a tocar guitarra básicamente viendo, tratando de reproducir los acordes sobre un pedazo de madera que me había hecho, hice las divisiones de los trastes, sin cuerdas, sino sólo le había pintado las líneas y ahí hacía los acordes</p>	<p>-las primeras canciones fueron unas canciones de repudio, de nostalgia y de protesta muy dentro de lo individual</p> <p>- gustaba de canciones más fuertes que hablaran cosas desgarrantes, duras, por el medio en que nací y viví necesitaba que alguien dijera lo que yo también sentía</p> <p>- hablando de la nostalgia, del odio, del aburrimiento, de vivir en las condiciones en las que estábamos</p>	<p>-la canción es esa interacción de dos variables, la realidad cotidiana que está ahí y nuestro pensamiento mágico, nuestra fantasía</p> <p>-para mí el ingrediente más puntual es el ser humano, la búsqueda no sólo por expresar, sino por mantener vigente este género humano</p> <p>-la canción tiene una búsqueda, tiene un compromiso muy grande con esta humanidad porque la canción no es como el pan que va a llenar el estómago, pero sí va a llenar el espíritu</p> <p>--la necesidad y la búsqueda desde muy pequeño de expresión, fue lo que cimentó en mí la necesidad siempre de decir lo propio y no quedarme siempre reciclando o copiando malamente en mi caso, lo que otros hacían, sino la necesidad de decir lo que yo sentía</p>

Fuente: entrevista 8 de abril de 1,996.

EXTRACCION SOCIAL Y ETNICA	INFLUENCIAS DE SU VOCACION ARTISTICA	ANTECEDENTES ARTISTICOS PREVIOS AL CBC	PERCEPCION SOBRE SER CANTAUTOR
<p>- mi padre fue un hombre alcohólico, un hombre rudo, él era mecánico electricista que trabajó toda su vida en el ferrocarril como maquinista</p> <p>-viví con ese rencor hacia él por mucho tiempo, lamentablemente nunca se lo pude decir ... me quedé con esa amargura de no haber podido hacer estudios de música desde niño, que era lo que yo tanto anhelaba, creo que una de mis mayores aspiraciones era llegar a ser un instrumentista</p> <p>-a muy temprana edad me abrieron las puertas de la calle, mi cultura se concluyó como una cultura de la calle, fui un niño de barrio, un patojo de barrio que andaba por todos los vecindarios, jugando las rondas, el arrancacabollas</p> <p>-eso me enriqueció mucho porque me enseñó a vivir y a ver que mis perspectivas y mis problemas individuales no estaban aislados y que pertenecían a toda una sociedad, a todo un medio que está atomizado, como es la sociedad guatemalteca</p> <p>-una serie de asperezas, prejuicios y un conjunto de situaciones malas que existen y que son propias de la ideosincracia guatemalteca, somos localistas, egoístas, atomizadores, andamos fraccionando y sectorizando las cosas</p>	<p>-Pasé mucho tiempo tocando y no tenía guitarra</p> <p>-de la música tengo una formación de la calle, tocando o tratando de imitar la música popular pero más que todo la música rock. pink Floyd, Yes, los Beatles</p> <p>-en los años 70 tuvimos el espacio de una radio que fortaleció mucho nuestro marco musical universal, la radio juventud, era un espacio que nos permitía conocer los movimientos, las reivindicaciones de la juventud en las diversas latitudes del planeta</p> <p>-además del conservatorio, me ayudó un curso que organizó Cantor General, de actualización musical, que impartieron los maestros Germán Giordano, Amílcar Guevara, Bob Porter, Carlos Soto</p> <p>-también el curso de interpretación de la voz, con la maestra Angelica Rosa</p> <p>-mi mayor fuente es mi trabajo autodidacta</p> <p>-clases de armonía con Manuel Toribio y composición, forma y experimentación musical con Iván Lorenzana</p> <p>-por la necesidad de comunicarme comencé a incursionar en la lectura, influencia muy grande de mi tío: astronomía, realismo fantástico, seres de otros mundos y grandes sucesos de la humanidad</p>		

Fuente: entrevista 8 de abril de 1,996.

CARACTERIZACION DE SUS INTEGRANTES

INTEGRANTE 3 / hoja 1

EXTRACCION SOCIAL Y ETNICA	INFLUENCIAS DE VOCACION ARTISTICA	ANTECEDENTES ARTISTICOS PREVIOS AL CEC	PERCEPCION SOBRE SER CANTAUTOR
<p>--Me empiezo a ligar a lo contracultural de forma natural porque venía de una familia con limitaciones económicas</p> <p>--Mi madre hacía comida para vender y tenía una tienda algo grande y mi padre trabajaba como cobrador en el mercado municipal de Coatepeque, aunque su vocación era la joyería</p> <p>--</p>	<p>--Comencé a tocar la marimba en la escuela primaria. En esto tuvo mucho que ver mi abuelo materno ya que él fue un músico empedernido</p> <p>--Mi padre tocaba en sus años de juventud, por lo que en la casa siempre estuvieron su guitarra de serenatero y su mandolina</p> <p>--En 1,976, siempre debido a la influencia oportuna de mi hermano mayor Oscar, empiezo a rascar la guitarra</p>	<p>--Desde niño me llamó la atención cantar y tocar la marimba</p> <p>--En el primer año de primaria, canté para unos actores escolares, una canción infantil que me enseñó mi madre</p> <p>--Me presté para hacerle de conejillo de indias a un Mago, quien me quitaba la camisa teniendo puesto un suéter</p> <p>--Ya me gustaba eso del espectáculo, me gustaba ver reír y aplaudir a la gente, era como un momento de trance o algo así</p> <p>--En 1,972 formé parte de un conjunto escolar de marimba</p> <p>--Ya como marimbista en el colegio, me seleccionaron para cantar en la celebración del día de la madre ... en ese tiempo sonaba mucho en la radio la canción "casas de Cartón". Eso me valió un mote muy querido: todos los amigos me dirían en lo sucesivo "casitas"</p> <p>--Ingresé al coro, gané un concurso de oratoria y ya casi finalizando la primaria, en 1,975 empiezo a hacer teatro</p> <p>--Participé en el grupo de teatro de la facultad de Ciencia Económicas del CUNOC, llamado TECBO</p> <p>--Estas son las vertientes principales en mi desarrollo artístico: casi paralelamente: música, como marimbista, canto, como solista e integrante de conjuntos corales, teatro y finalmente guitarrista para luego empalmar el canto, la composición y el arte de hacer canciones</p>	

CARACTERIZACION DE SUS INTEGRANTES

	ANTECEDENTES ARTISTICOS	
	<p>--En 1,978 se hizo en el CONOC, para elegir al representante de Xela ante el Festival nacional de la juventud y los estudiantes a realizarse en la ciudad capital. Para esta ocasión musicalicé un poema de Marco A. Alveo titulado "Obrera" y con esta canción gané dicha representación</p> <p>--Inego en la capital, en la eliminatoria nacional resulté ganador para asistir como delegado por Guatemala, al Festival Centroamericano en Costa Rica.</p> <p>--En dicho Festival centroamericano, gané el pase para representar a mi país al evento máximo de esta misma serie: el IX Festival mundial de la juventud y los estudiantes celebrado en Cuba en 1,978</p> <p>--En dicho evento junto a otros grupos y artistas nacionales, como la SUSAC y Luis Fernando Durán, canté las primeras canciones propias</p> <p>--Continué tocando marimba como la IDEAL de Domingo Bethancourt en Xela, de conciertos del Conservatorio Nacional de Música, de concierto de la USAC, de concierto del INGUART</p> <p>--Por otro lado en la cuestión teatral, integré los grupos de teatro EXENUS Y JUVENTUD en Xela y posteriormente en la capital, participé formando parte de comedias musicales en el grupo "Tortilla con Sal", "Nalgas y Pantorrilla"</p> <p>--Fui becado en el Conservatorio Nacional de Música durante los años 84-88, en los estudios de guitarra, marimba, contrabajo, solfeo.</p>	

CARACTERIZACION DE SUS INTEGRANTES

INTEGRANTE 4 / hoja 1

EXTRACCION SOCIAL Y ETNICA	INFLUENCIA EN SU VOCACION	ANTECEDENTES ARTISTICOS	PERCEPCION SOBRE SER CANTAUTOR
<p>--Estudié la carrera de Perito Contador en la secundaria en la noche... por la cuestión económica no pude estudiar en el día</p> <p>--Mi papá es uno de los constructores del hospital de la base militar de Jutiapa y el de Barrios, porque trabaja directamente como constructor</p> <p>--Me fui a meter a un concurso que era para los del día y le tuve que pedir permiso a mi papá... Y cuando regresé al trabajo bien feliz. --"papa fíjate que...! ah dejate de hablar mierdas pues, allá está la piocha, andá mirá que hacés- ya no me dejó terminar</p>	<p>--Por eso en la colonia me conocen como Taco, por la imitación de Taco y Enchilada</p> <p>--Mi papá llevó una guitarra a la casa y me enseñó tres acordes que a él le habían enseñado</p> <p>--En las esquinas de las colonias se mantenían grupos tocando... me iba a prender a ver y a oír, entonces por imitación regresaba a mi casa y empezaba a buscar lo que había visto, hasta que me salía</p> <p>--La maestra Angélica Rosa me ha dado un poquito más de lo que es cantar y cómo cantar</p> <p>--Cuando encuentro a Rony en el me meta al Kopante diversificado, me habla para que me meta al Kopante</p> <p>--Canciones de Roberto Carlos, la que habla de las ballenas, el progreso, casi todas tenían una identificación de ese tipo</p>	<p>--Empecé a hacer mis chistes y me desarrollé en eso, haciendo imitaciones; después imitaba a otras gentes</p> <p>--Imitaba como cantaba Marco Antonio Mufiz y algunos cantantes de esos; entonces en la escuela, en los actos que había siempre participaba</p> <p>--tenía como diez años, aún no había salido de la escuela primaria... ahí empiezo a conocer la guitarra y me emocioné más por ella. Mi papá cuando vio el interés que tenía me ofreció comprarme una</p> <p>--Un día derrepente sin querer con un amigo, se puso a cantar y yo empecé a cantar y oía bien raro</p> <p>--Tengo más formación en lo vocal que en lo musical, porque lo musical no ha sido una educación metódica muy profesional, sino que ha sido en forma autodidacta casi toda</p> <p>--Lo técnico no lo tengo, porque lo que conozco es muy poco como para poder aplicarlo</p> <p>--En el conservatorio estudié prácticamente tres años, solfeo I y en el solfeo II me quedé en la mitad, la armonía como tal no llegué a ella</p> <p>--En lo lírico ha sido muy difícil porque no he tenido una formación en ese sentido</p> <p>--También ha sido autodidacta que leo poesía, algunas formas, cosas así, pero no</p>	<p>--La función de un cantautor es reflejar su entorno social en una forma más objetiva</p> <p>--Si voy a hacer una canción o un trabajo musical, lo voy a presentar de una realidad, no voy a disfrazar la realidad con cuestiones que no existen</p>

CARACTERIZACION DE SUS INTEGRANTES

		ANTECEDENTES ARTISTICOS	
		<p>--Inicio a intentar hacer canción en 1,975, incluso empecé a hacer algunas canciones y no las podía plasmar en la guitarra porque los acordes que conocía eran muy limitados</p> <p>--Empecé a hacer canciones de amor, enamorado de una chava</p> <p>--En el 77 me meto a los primeros concursos interescuelas de la canción, cantando algunas canciones de Roberto Carlos, algunas de los guaraguao ... ahí empiezo a ser cantante solista</p> <p>--En la secundaria se volvió a hacer el proyecto de la estudiante del Instituto Mixto Nocturno en el Central en la noche y yo paré siendo solista de la estudiante</p> <p>--Me metí a un concurso que decía "concurso de canción protesta" en un colegio que quedaba en la Avenida Brena</p> <p>--Había ganado un concurso en el Indo Latino, fue el primero en que participé y lo gané y yo estaba que no aguantaba</p> <p>--El único que gané fue ese del Indo Latino, en los demás siempre quedé en segundo y en tercero y ahí fue cuando me fui metiendo más de verdad</p> <p>--Me resulté metiendo al Kopante, en el 83 entré a la Estudiantina hasta el 89 y en el Kopante hasta el 90 o sea paralelos, ahí es donde he estado más, como aportando</p>	

CARACTERIZACION DE SUS INTEGRANTES

EXTRACCION SOCIAL Y ETNICA	INFLUENCIAS A SU VOCACION	ANTECEDENTES ARTISTICOS	PERCEPCION SOBRE SER CANTAUTOR
	<p>--La música vino a ser la parte que necesitaba, el complemento a ciertas alturas de mi vida</p> <p>--La formación que he recibido someramente ha sido, en la cuestión de la música andina en Empofola y en la cuestión de la música popular con la EUSAC</p> <p>--En la EUSAC aprendí a tocar la mandolina</p> <p>--Los acordes de Canción y Huayno me los dieron César Dávila y el "Mono" (Rony Hernández) me dijo cómo, o sea los dos me ayudaron</p> <p>--Mi formación vocal ha sido prácticamente con la maestra Angélica Rosa y con la Estudiantina</p> <p>--Empecé a leer desde muy pequeño, inclusive mi hermano escribió algo, un tío escribía un poco, eso influyó mucho en mí para seguir haciendo ese trabajo</p> <p>--Canté a Guaragua, a Mejía Godoy, inclusive a Víctor Jara, música de este corte porque sentía que me identificaba mucho con ellos</p>	<p>--Yo empecé en la cuestión de la poesía, incluso me gané un concurso hace diez años más o menos</p> <p>--A los quince o dieciséis años ya tenía formado un grupito de teatro e incursionamos en la cuestión dramática</p> <p>--Yo lo que tocaba era la flauta, chinchines y vainas, estaba más ligado a la cuestión de la música</p> <p>--Participé en el Aqueche en declamación y poesía en unos concursos que hubo en esa época, estoy hablando de 1,979</p> <p>--Entré a EMPROFOLA en el 83-84 y recibí talleres con ellos</p> <p>--En el 85 integré la EUSAC cuando cumplió los quince años, en esa época estaba dando clases de quena y zampoña en Emprofola</p>	

SURGIMIENTO	FUNCIONAMIENTO	DISOLUCION	ESPACIOS DE PROYECCION
<p>-la primera idea del círculo, la hablé yo con Fernando creo que en 1, 1987-88</p> <p>-en ese momento había la inquietud de hacer cosas y que de alguna manera desembocó en el Círculo</p> <p>-ahí es donde naturalmente surge el círculo o sea el espíritu, la idea del círculo</p> <p>-con ánimo de colectivizar hacemos una cartilla llamando para la primera reunión para el círculo</p> <p>-quienes hablaron al "Choco" (César Dávila) y Alejandro fueron Fernando o José, yo creo que ahí se gestó la idea.</p> <p>-había algunas cosas de espíritu, que yo diría que caracteriza el que se haya propuesta la idea, una de ellas fue el intercambio de la experiencia, otra cosa es que había mucho ánimo por juntarnos</p> <p>-ya habían otras aspiraciones, se empezaba a dejar lo panfleterío, por ahí hubo una afinidad en el caso de Fernando López y José</p> <p>-no lo conformamos, pero yo creo que la idea se da ahí, si no lo hubiéramos pensado nosotros dos, a lo mejor lo piensa otra gente</p>	<p>-nunca hubo estructura</p> <p>-siempre fue una honda muy colectivista</p> <p>-más era una dinámica de reunión, de encuentro</p> <p>-al principio intentamos que le círculo fuera más amplio, invitamos a los poetas</p> <p>-fue una cuestión sin estructura</p> <p>-nosotros en nuestra ingenuidad quizá o en nuestra juventud, queramos asumir una postura democrática</p> <p>-una postura de decir, somos cantautores, hacemos canción, pero también opinamos esto</p> <p>-no intentamos ser parte de... pero sí ser.</p> <p>-sí queríamos politizar la cosa pero no estar con nadie, eramos un grupo independiente que no queríamos estar con nadie, un rollo democrático pues.</p> <p>-lo que el círculo pretendió era decir: tómenos en cuenta, aquí estamos nosotros (los cantores)</p> <p>-no todos estábamos en el mismo pedo creo yo; andábamos buscando pero cosas diferentes</p>	<p>-en el 89 se disolvió</p> <p>-el círculo estaba siendo un tope y eso incidía en algunas cuestiones de carácter personal que fueron las que decidieron disolver el círculo</p> <p>-había rebasado y se empezaba a sopesar aquello de que invitaban a uno y teníamos que ir todos y entonces empezaba a topar</p> <p>-si alguien tenía un esfuerzo mayor, el círculo lo topaba y eso me parece ahora injusto</p> <p>-me pareció desahosto que alguien del grupo estuviera haciendo cosas para su beneficio personal, diciendo que eran para el círculo</p> <p>-también una cuestión deshonesta el decir que el trabajo que estás haciendo es tuyo y no lo es</p> <p>-estas dos cuestiones fueron fundamentales para disolver el círculo y quizá más pesadas que el mismo rebase de aquel</p>	<p>-inicialmente fue en el universitario, porque de alguna manera nos formamos aquí en el Pararinfio, al lado de la estudiantina, de Emprocola</p> <p>-después el círculo empezó a salirse de eso</p> <p>-la canción estaba ganando otros espacios fuera de los tradicionales en sindicatos también</p> <p>-son los que de alguna manera estaban involucrados con en el movimiento popular</p> <p>-la canción empieza a interesarle a gente que es más artista, el caso de ir al teatro o del mismo rollo de Angélica Rosa</p> <p>-fundamentalmente público que quería oír una canción diferente a la de la radio</p> <p>-gente que quería oír una canción comprometida, que dijera algo</p> <p>-y gente que quizás andaba buscando una canción bien hecha</p> <p>-el público se amplió a gente no tradicional, a otro tipo de público</p>

EL CIRCULO EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES

INFORMANTE 1 / HOJA 1

QUE FUE EL CEC	APOYOS	CRITICAS	VALORACION PERSONAL
<p>-fue un intento, un esfuerzo por decir que algunos estabamos haciendo cancion</p> <p>-la necesidad que siempre existió de los artistas organizados independientes</p> <p>-el círculo vivió y no vivió</p> <p>-fue como un ave de paso, pero con mucha huella también, muy fugáz</p> <p>-fue como el espacio que se pudieron confrontar mínimamente las cosas que estabamos haciendo</p>	<p>- la que apoyó desinteresadamente fue Julia veía</p> <p>-el apoyo consistió en que creyó en nosotros y buscó un espacio en el CSUCA para poder sonar con grupo</p>	<p>-mucha gente no creía en nosotros y decían que queríamos politizar la cosa</p> <p>- que con qué derecho nos proclamabamos los cantautores guatemaltecos nacionales</p> <p>- que era muy cerrada la cosa</p> <p>-como empezamos a sonar con cuestiones eléctricas, nos decían que ya nos estabamos comercializando. Esa crítica vino del sector supuestamente aliado, del sector avanzado de la izquierda o del movimiento popular</p> <p>-mucha gente en la que nosotros creíamos hizo cosas sumamente criticables</p> <p>-se nos criticó por salir con el planteamiento de romper el esquema de cantar solamente en los funerales de los exiliados</p>	<p>-me pongo más en la balanza de que el círculo fue algo importante pero no definitorio</p>

EL CIRCULO EXPERIMENTAL DE CANTANTES

EXPECTATIVAS	LIMITACIONES EN LO PERSONAL	APORTES
<p>-organizarlos y decir que se estaba haciendo canción en Guatemala</p> <p>-decir, pronunciarlos como artistas ante lo que estaba pasando</p> <p>-demostrar no sólo (a la gente de) aquí, sino de mucha gente de afuera, que muchas veces, jodió y no creyó, que aquí había canción, que no era solamente el Kin-lalat, el Katinamit, ni sólo los que estaban organizados con ellos</p> <p>-una cuestión independiente, que además de que era independiente, también estaba comprometida y que hacía canción y aquí adentro</p> <p>-necesitaba un espacio de reencuentro con gente que estaba haciendo arte</p> <p>-un espacio como cantautor que venía de afuera y que quería conocer otra gente que estaba haciendo esto y que creía en ello</p> <p>-compartir la experiencia e ir creciendo y conquistar cosas juntos, específicamente en cosas de reivindicación</p> <p>-decir que eramos trabajadores del arte, que se nos reconociera, que se nos respetara, que teníamos dignidad, que eramos independientes, que teníamos sensibilidad</p>	<p>- no fue lo mejor para mí individualmente</p> <p>-empecé a sentir que algunas cosas que se practicaban no se hacían en la práctica</p> <p>-algunas cosas me chocaban, yo no estaba de acuerdo con la canción así directa, sin elaborar</p> <p>-fuimos cerrados en otro tipo de espacios, muy escépticos de que nuestra canción fuera aceptada a otro nivel</p> <p>-no haber sistematizado todo lo que pasó ahí</p>	<p>- entendí que cada uno era una personalidad propia, que cada uno tenía algunas características de la canción que quería</p> <p>-aprendí a respetar un poco el desarrollo de cada uno</p> <p>-comprendí que no estaba equivocado con lo que estaba haciendo</p> <p>-el círculo me confirmó que algunas cosas que estaba haciendo eran válidas</p>

EL CIRCULO EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES

INFORMANTE 1 / HOJA 1

CARACTERIZACION DE LA OBRA DEL CEC	TRASCENDENCIA DE LA OBRA DEL CEC	RELACION DEL CEC CON LA IZQUIERDA
<p>- hablabamos mucho de quitar el panfleto pero en la práctica no se aumia</p> <p>-era una canción con mucha fuerza, independientemente de la música y el texto con mucha fuerza en el sentido de decir, aquí estamos haciendo esto</p> <p>-una canción con mucha sinceridad</p> <p>-creo que dejó de ser politizada, es decir, dejó de ser un instrumento político</p> <p>-dejamos de pensar que la canción estaba solamente al servicio de la revolución</p> <p>-la canción también tiene otras funciones y a partir de eso empezamos a abrirnos, a pesar de que todavía había mucho escepticismo</p> <p>-la diferencia con otras formas de canción era a lo mejor las formas musicales</p> <p>-en los textos yo diría que los temas eran diferentes o tal vez los mismos temas tratados de diferente manera</p> <p>-yo creo que la canción tenía cierto valor</p> <p>-estaba quizá en el rollo de buscar esa dicotomía entre lo urbano y lo indígena, andabamos viendo como decíamos eso</p> <p>-(lo anterior) es un rasgo que podía diferenciar de la canción sudamericana</p> <p>-se estaba en una búsqueda, porque no es una canción mínimamente madura</p> <p>-no tenemos todos los medios o tal vez no los hemos buscado, para hacer más público esto</p> <p>-todavía creo que se anda buscando un poco</p>	<p>-el público se amplió a gente no tradicional, gente que cantaba canciones cristianas o que cantaba cosas comerciales</p> <p>-un público que nunca fue nuestro aliado que siempre fue pero que nunca lo buscamos</p> <p>-con la canción Novilunio, creo que fue un logro que una persona como Angélica Rosa, con mucho conocimiento y experiencia de otro tipo, cantara la canción que habíamos hecho, es una cosa bien valiosa que desafortunadamente nadie lo ha dicho</p> <p>-fue una extranjera que cantó nuestra canción ante un público grande y diverso</p> <p>-otro de los logros es que algunos cantantes comerciales, en el medio nuestro, alguna vez han cantado nuestras canciones, creo que eso es bien satisfactorio</p> <p>-el círculo abrió un espacio para la canción, a la luz de cinco o seis años se puede ver</p> <p>-se reconoció un espacio para la canción</p> <p>-la canción fue bien recibida, algun granito pusimos</p> <p>-no es justo que ahora venga a decir un montón de gente que antes de lo de ahora no hubo ni mierda, me parece muy injusto, no por mí, sino por mucha gente que ha habido ahí</p> <p>-espacios esporádicos, que te entrevistarán pusieran alguna canción en una radio</p> <p>-en El Salvador salió una entrevista mía y se hicieron otras con Fernando López y otros de afuera, eso creo que es importante, da un indicador, un parámetro de que por lo menos coequillas se hicieron</p>	<p>-gente del círculo estaba más cerca de algunas instancias, en el caso de AEU, el caso de UNSITRAGUA</p> <p>- César Dávila estaba, no comprometido pero muy cerca de ellos</p> <p>-ellos ya en ese momento no entendían ni mierda de lo que queríamos hacer, no hay una relación digamos estrecha</p> <p>- la relación con la izquierda era muy jodida, estaba en un rompimiento</p> <p>-muchos jugaron al arte pero lo que hicieron fue política</p> <p>-los que creemos en el arte y que no por eso dejamos de creer en otras cosas, entramos en contradicción con ese rollo rígido de la izquierda</p> <p>-eran unas relaciones jodidas, de mucha crítica</p> <p>-la mayoría de la izquierda, la oficialidad de la izquierda sigue pensando que el arte no...</p> <p>-nos siguen viendo con mucho sectarismo, pero porque estamos ganando espacios</p> <p>-te están manipulando porque se están aprovechando de lo que ya un montón de gente hizo aquí y ellos vienen sólo a ponerle el nombre</p>

EL CIRCULO EXPERIMENTAL DE CANTANTORES

SURGIMIENTO	FUNCIONAMIENTO	DISOLUCION	ESPACIOS DE PROYECCION
<p>-La propuesta del CEC. surge en el año 88, dentro de una tridada, dentro de un acorde fundamental formado por Fernando López, José Chamalé y Alejandro Meigar.</p> <p>-una carta de convocatoria en la cual firmamos, Fernando, José y Alejandro, poníamos de manifiesto nuestra necesidad y nuestra inquietud por convocar a los que estaban haciendo canción</p> <p>-primero había una necesidad de hacerlo más amplio, pero luego comenzamos a ver que la situación muy atomizada de esta sociedad no nos permite vernos a los artistas como un solo género, sino que cada quien anda hablando por su lado</p> <p>SURGIMIENTO / FACTORES</p> <p>-en la necesidad de cada uno de los que estábamos haciendo canción en este país</p> <p>-la necesidad de organizarnos, de buscar un espacio donde lograr canalizar lo que nosotros teníamos, la capacidad de decir</p> <p>-la necesidad en cada uno de nosotros por expresarnos, por hacer ver que nosotros no eramos solo capaces de tocar una música, una canción de Silvio o de la nueva trova cubana o de la trova latinoamericana en general, sino que también dentro de nosotros mismos habían propuestas muy valiosas, muy ricas, que también podíamos manifestarlas y que también podían ser propias de un cancionero guatemalteco y propias de la gente</p>	<p>--en un principio no teníamos una estructura, una plataforma, un plan de trabajo,</p> <p>desafortunadamente tampoco lo logramos desarrollar</p> <p>--había un trabajo de integración grupal al principio, muy bueno, ... había un ambiente muy bueno a un principio</p> <p>--nos faltó más orientación ... ir rompiendo ciertos prejuicios e ir buscando apoyos en otras gentes</p> <p>--las actividades nos fueron rebasando ... el trabajo se nos vino encima de tal forma que cuando sentimos, se nos había ido de las manos el proyecto</p> <p>--no nos dio tiempo, porque nos rebasó el tiempo</p> <p>--las presentaciones del CEC. en un principio eran bastante sólidas, bastante calurosas</p> <p>--allá donde fuera a cantar algún compañero íbamos todos los que pertenecíamos al CEC</p> <p>--eramos un círculo muy reducido, pero no porque fuéramos excluyentes o exclusivos, sino porque eramos los que estábamos haciendo canción en ese momento</p> <p>--nunca nos sentamos a definir una dinámica de trabajo, una estructura de trabajo y eso fue lo que nos rebasó en muchas cosas</p> <p>--con el tiempo y conforme la dinámica del trabajo que no logramos resolver, se comenzaron a crear una serie de incertidumbres entre nosotros</p> <p>--no entendimos la dinámica propia de este trabajo y caímos nuevamente en la cuestión egocéntrica y malinterpretada de los problemas</p>		

SURGIMIENTO	FUNCIONAMIENTO	DISOLUCION	ESPACIOS DE PROYECCION
<p>--nunca entendimos que habia una dinamica propia, natural</p> <p>--la necesidad colectiva habia nacido por una reivindicación colectiva .. natural de grupo, de espacios, de alternativas, de oportunidades y entonces caímos en la trampa de creer que cualquier espacio que surgía era propiedad de todos ... no necesariamente tenía que significar entropecer el desarrollo individual de cada quien</p> <p>--esto comenzó a atropellar nuestra individualidad, en unos más agudo que en otros porque se les comenzó a querer vedar el espacio</p> <p>--caímos en deformaciones ... no vimos la perspectiva de que alguien tenía que consolidar los espacios para más adelante</p> <p>nosotros pudieramos tener acceso a ese espacio .. no lo vimos así, nos faltó madurez</p> <p>-- no teníamos muy claro cuáles eran nuestros espacios</p> <p>--a un principio nos sentabamos a querer resolver cosas muy triviales pero habia cosas de fondo que eran más importantes y no resolvimos nunca</p> <p>--hubo una lluvia de ideas y de propuestas muy hermosas pero no hubo una praxis</p> <p>--nosotros no entendimos la dinamica ... porque nuestro microfenómeno era un reflejo de esta sociedad guatemalteca tan policíaca ... es una situación bien jodida porque nadie deja salir a nadie</p> <p>--cuando alguien intenta sacar la cabeza hay que volársela ... nosotros fuimos reflejo y víctimas de esa situación jodida</p>	<p>--con la gente de AEU cuando ofrecieron grabaciones, por un lado le ofrecieron a Fernando y por otro, le ofrecieron a César y eso creó una discordia .. eso creó y generó el divorcio y la desaparición del CEC</p> <p>--yo creo que hubo una mala interpretación definitivamente, porque es cierto que eramos una familia ... pero nunca entendimos que habia una dinámica propia, natural</p> <p>--en un momento dado un compañero abusó de la lírica de otro y quiso asumirla como propia y eso creó un malestar tremendo dentro del CEC ... eso también contribuyó de buena forma a la disolución del CEC</p> <p>--como no logramos aclarar las malas interpretaciones que se dieron, nunca logramos resolver ese nudo ciego que se creó y que trajo consigo la disolución</p> <p>--se habia creado un odio y una rencilla ... y no hallamos la dinámica para resolver y encontrarnos nuevamente</p>	<p>--fue en lo espacios universitarios, algunos sectores del movimiento popular,</p> <p>--sectores estudiantiles, como la escuela de artes plásticas</p> <p>--algunos círculos de intelectuales</p> <p>--gente extranjera que merodeaba nuestro medio</p> <p>--el primer público fueron amigos, compañeros simpatizantes, curiosos o gente que llegaba incluso con morbosidad o recelo a espiar o especular</p> <p>--era un público muy reducido, porque tampoco teníamos una campaña publicitaria, no teníamos capacidad para comenzar a vender nuestra propuesta, para comenzar a publicitarla</p>	

FUNCIONAMIENTO		
	<p>--no entendimos la dinámica y caímos en la misma trampa en la que estamos metidos todos los círculos en esta sociedad, saturados de envidia, de egoísmo, de mierda, de odios, de rencores, de oportunismos</p> <p>--creo que nos faltó más trabajo social y humano entre nosotros y conocernos mucho más</p> <p>--algo que perdimos de vista era que internamente había un colectivo, pero que también había una individualidad en cada uno de ese colectivo</p> <p>--teníamos que fomentar el desarrollo colectivo hacia nuestras reivindicaciones naturales, pero también teníamos que fomentar el desarrollo individual de los compañeros</p>	

EL CIRCULO EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES

INTEGRANTE 2 / hoja 1

QUE FUE EL CEC	APOYOS	CRITICAS	VALORACION PERSONAL
<p>--fue la primera intención por agrupar a la gente que estaba haciendo canción --fue un espacio que vino a crear un espacio de luz en medio de esta incertidumbre y oscurantismo --un registro histórico de la canción guatemalteca con carácter más alternativo --fue el punto de partida para conocernos nosotros mismos individualmente --para conocer a los amigos que (estuvimos en) este camino y este punto de partida --para dar a conocer y crear nuestra apertura de la canción guatemalteca</p>	<p>--algun apoyo, honestamente no lo tuvo, ni económico --hubo algunas buenas intenciones: yo recuerdo a alguien que sí nos tendió la mano y que lo hizo sin ningún interés, la arquitecta Julia Vela --mientras no aterrizamos en una institución como tal, era muy difícil pretender buscar un apoyo económico y otras cosas --había gente que nos abrió las puertas, que nos tendió las manos y que nos apoyó --en nuestro medio la canción no ha sido lo suficientemente apoyada, sobre todo en nuestro género de canción --incluso el mismo espacio musical guatemalteco no tiene espacio en la radio</p>	<p>--uno de los errores, es no haber buscado otros asideros, otra gente que hubiera tenido una buena intención de apoyarnos</p>	<p>--fue una idea, una inquietud y una experiencia fascinante --eramos muy solidarios, conformábamos prácticamente lo que podríamos llamar una familia --personalmente me siento muy frustrado porque yo anhelaba mucho, soñé mucho --satisfecho por lo poco que se logró pero frustrado en el sentido en que yo esperaba más todavía --me sentí bien, sentía que había un espacio para que me escucharan, para que me opinaran, para que yo creciera, para que yo aprendiera y para que yo también enseñara lo poco que podía aportar --si no se hubiera dado esta oportunidad, estaríamos un poco lejos de donde estamos ahorita --a pesar de que nos falta mucho por recorrer, estuvieramos más lejos sino se hubiera dado la experiencia del CEC.</p>

EL CIRCULO EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES

EXPECTATIVAS	LIMITACIONES EN LO PERSONAL	ABORTES DEL CEC A LO INDIVIDUAL
<p>--nuestras esperanzas y anhelos era llegar a toda la sociedad guatemalteca --un proyecto fuerte, sólido, propio, libre, donde hubiéramos logrado trascender a todos los círculos de la sociedad guatemalteca y salir hasta fuera de nuestra frontera --todos andábamos en búsqueda de hacer algo propio --nuestras expectativas eran grandes, no tenían que morir en cosas tan triviales --necesidad de manifestarnos, de comenzar a decir nosotros también existimos, nosotros también podemos decir algo --no se cumplieron todas las expectativas que individualmente esperaba</p>	<p>--cuando la invitación iba al CEC, asumíamos que todos debíamos ir y eso fue lo que comenzó a desgastar la situación, en el sentido de que comenzó a limitar la participación individual de cada quien --nos faltó integrarnos más, más trabajo de acercamiento humano y social dentro de nosotros --nos faltó haber fortalecido nuestra concepción no sólo como grupo sino como seres humanos individualmente, como artistas individuales y colectivos</p>	<p>--dentro de la canción logramos conocer más internamente a los compañeros, su forma de ver el mundo, su forma de pensar, su forma de expresarse</p>

EL CIRCULO EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES

INTEGRANTE 2 / hoja 1

CARACTERIZACION DE LA OBRA DEL CEC	TRASCENDENCIA DE LA OBRA DEL CEC	RELACION DEL CEC CON LA IZQUIERDA
<p>--una canción diferente, una canción alternativa dentro del radiante social guatemalteco</p> <p>--una canción que conlleva todas la pasiones, los anhelos, los sueños, las nostalgias, las rabias de esta sociedad</p> <p>--todas las canciones tienen su propio color, su propia textura, su propia forma, su propio contenido .. pero pienso que no han tenido trascendencia por cuestiones de forma</p> <p>--una canción profundamente humana, comprometida, no sólo con la individualidad de cada quien, sino con ciertos intereses sociales, de conjunto, de grupos propios de la urbanidad</p> <p>--tampoco podríamos decir que todas las canciones tenían una tendencia universalista</p> <p>--había cosas muy particulares .. porque también había mucha diversidad, porque también había canciones muy elaboradas y muy buenas</p> <p>--esa diversidad es lo que le daba un toque muy especial a la canción que se estaba haciendo dentro del CEC</p> <p>--se diferenciaba básicamente en lo urbano, en la propuesta humana, en lo lleno que podía significar una canción por muy sencilla o compleja que fuera</p> <p>--en la expectativa que podía generar en alguien o en la gente que se identificaba con ella</p> <p>--estaba alimentada por el entorno social que tenemos</p> <p>--manifestaba nuestra forma de ver el mundo</p> <p>--estaba enriquecida por todas las dimensiones que nos rodeaban</p>	<p>--la canción que más ha trascendido de la experiencia del CEC. fue una canción de Fernando: A vos, Rebeide Primavera Chamalá</p> <p>--una canción que ha logrado incursionar en muchos círculos, incluso jóvenes, es Novilunio compuesta por texto de José Chamalá y música de Fernando</p> <p>--lo más grande que se cumplió es que haya sido el punto de partida para que se iniciara un proceso de canción diferente en este país</p> <p>--por lo menos se abrió brecha ... se enriqueció el cancionero guatemalteco y a la vez regional centroamericano y latinoamericano claro, y eso nos ubica en otro contexto, en otra situación, en la cual los años 50, 60 no existió, mucho menos atrás</p> <p>--la canción que hicimos en el CEC. a pesar que no tuvo la mayor difusión posible si ganó espacio en algunos sectores y sí tuvo alguna trascendencia</p> <p>--los espacios que ganó fue a nivel de algunos círculos intelectuales, el teatro, algunos espacios musicales en los poquitos festivos que existían y en algunos espacios en Centroamérica</p> <p>--como por ejemplo, Honduras, El Salvador, México, Sinaloa</p> <p>--creo que sí hubo aporte, lo que pasó es que no se logró difundir y no fue enteramente un responsabilidad nuestra</p> <p>--es posible que algo de ello se haya conocido en Canadá</p> <p>--es posible que algunas cosas se hayan ido fugadas por casettes grabados caseramente para Europa</p> <p>--alguna gente muy franca, vio el proyecto como algo necesario y que desde hace rato debería de haber surgido</p>	<p>--no ha sido respetada su naturaleza ... siempre se han utilizado a estas insituciones como bancos de militantes para conformar sus proyectos políticos y no para impulsar sus propuestas, sus reivindicaciones naturales</p> <p>--hay una falta de respeto hacia esos espacios, eso es lo que ha frustrado mucho el desarrollo cultural en este país</p> <p>--la izquierda en específico ha utilizado a los movimientos culturales únicamente para rellenar de sus actividades, de sus discursos</p> <p>--no ha habido respeto a nuestro trabajo y nos han frustrado nuestro proyectos y nuestros trabajos, por eso pienso de que cuando hablabamos de ignorancia en este país es a nivel integral</p> <p>--cuando nosotros exigiamos el reconocimiento a nuestro trabajo porque considerabamos que eramos trabajadores de la cultura, nunca se nos dio porque ellos pensaban de que era un deber nuestro estar ahí, por solidaridad</p> <p>--a nosotros nos molestaba porque eramos utilizados únicamente para llenar sus informes, para conseguir financiamiento en el exterior</p> <p>--hay que situar el papel que ha jugado la canción dentro de estos 35 años de guerra, la canción en cierta forma, inconscientemente ha acompañado ese proceso de la búsqueda por un mundo mejor, pero también ha sido golpeada --por un lado ha sido perseguida, callada, mutilada por los sectores oscuros de este país, pero también ha sido utilizada por los sectores que creen traer la luz a este país --ya es hora que los sectores políticos comiencen a reconocer y a dejar esos espacios de libertad para el arte</p>

EL CIRCULO EXPERIMENTAL DE CANTADORES

SURGIMIENTO	FUNCIONAMIENTO	DISOLUCION	ESPACIOS DE PROYECCION
<p>--la inquietud era moldeada y compartida por Chamale, Alejandro y Fernando y no fue hasta marzo de 1, 968 cuando se giró la primera carta firmada por los tres, convocando a la primera reunión, luego de que cada uno se encargó de girar la invitación a otras personas que compartiera el arte de hacer la canción</p> <p>--Bata idea fundante coincidió inicialmente en tres inquietudes desperasas que luego avanzaron a su conformación más amplia con César Davila y Eddy García</p>	<p>--Tuvo un funcionamiento activista, a pesar de intuir teóricamente, la necesidad de que la propuesta de canción fuera escuchada con dignidad y por tanto valorada</p> <p>--Se acudía con los ojos sembrados a cualquier espacio requerido, bajo cualquier condición</p> <p>--Inicilmente se intentó establecer una estructura de funcionamiento que no fuera desbordada en la práctica</p> <p>--La inquietud creativa y de proyección no aceptaría rejas ni estadios policiales o arbitrarios</p> <p>--Se fue consagrando una máxima colectivista de funcionamiento para intentar frenar el desarrollo experimental</p> <p>--Se fue dando por sentado que todos deberían estar en todo, aun cuando no hubiera la consistencia artística suficiente por parte de algunos</p> <p>--Bata estechez fue sorllando al CBC hacia el cierre automático de los espacios al interior</p> <p>--Al exterior la cosa iba hacia arriba sin que eso significara el crecimiento endógeno como organización o como taller de reorientación creativa</p> <p>--No existía la madurez suficiente para aceptar que el público se identificara con cualquiera de la cinco propuestas, que en esencia eran diferentes, y que sería dicho público también diversos, el que requeriría de alguna propuesta en específico, sin que eso significara, como se tergiveró celosamente, el desmoronamiento del esfuerzo colectivo</p>	<p>--La tergiversación de un supuesto financiamiento por parte de ASU para un proyecto de grabación de la musicalización de poesía de Otto René Castillo</p> <p>--Tergiversación muy tendenciosa, buscaba en el fondo condenar y evidenciar como una traición al proyecto colectivo la búsqueda de confrontar una iniciativa individual con riesgos y financiamiento propios, del trabajo de musicalización de dicho poeta</p>	<p>--Por la avidez del público escucha, la canción fue tomando vuelo propio, mayormente en los sectores contraculturales de la ciudad capital de Guatemala</p> <p>--Sectores con un grado de conciencia y sensibilidad social, que en su mayoría estaban adscritos a la Universidad Estatal</p> <p>--En aquellos sectores que necesitaban de la canción para lograr que sus reivindicaciones, de amplia gama en la izquierda, fueran absorbidas más fácilmente por la base de dichos movimientos</p> <p>--Se logró incipientemente permeare el sector artístico tradicional y abrir espacios que hasta entonces habían sido exclusivos de la farándula tradicional y comercial</p> <p>--La gente vinculada al sueño de transformación social en el país, que quería escuchar una canción diferente a la que venía escuchando como soporte de la lucha social</p> <p>--Se había aburrido de la música andina y no entendía a cabalidad la nueva trova cubana</p>

	FUNCIONAMIENTO		
	<p>--Se quería funcionar como un grupo musical establecido e interdependiente y homogéneo y no como la suma de varias propuestas individuales y diferentes</p> <p>--Dicha homogenización arbitraria, pretendía encubrir las diversidades tanto en lo técnico como en lo interpretativo</p> <p>--En la práctica inevitablemente habrían esfuerzos mayores que abrirían espacios mayores, pero dentro de la concepción colectivista, era necesario bajarlos y condenarlos a la uniformidad por la osadía de su búsqueda</p> <p>--El nivel de elaboración artístico requerido no fue tomado en cuenta por algunos, de ahí que se dieran diferentes niveles de creación</p> <p>--Algunos no quisieron tomar en cuenta la sugerencia de trabajar más o les hizo falta constancia e interés para lograrlo</p> <p>--Afloraron las diferencias y con ellas los desencuentros</p> <p>--Las relaciones se estrecharon en algunos casos y se alejaron en otros, por tanto, el espacio dejó de ser en su momento agradable para compartir y crear colectivamente</p> <p>--el espacio se forzó cada vez más bajo el pretexto del trabajo colectivo y terminó por asfixiar y reducir arbitrariamente las iniciativas propias, las cuales son para mí, las potencialidades que permiten gestar un esfuerzo mayor</p>		

QUE FUE EL CBC	APOYOS	CRITICAS	VALORACION PERSONAL
<p>-- Fue un intento intuitivo y azaroso de organización de cantautores activos en ese momento en la ciudad capital de Guatemala</p> <p>-- Tuvo desde siempre precedencias, intenciones, proyectos, aspiraciones y niveles distintos en cuanto a lo artístico, por lo que no fue posible encauzar un sendero común</p> <p>-- Fue un primer acercamiento al reconocimiento de la expresión propia de cada cual</p> <p>-- Fue un espacio para poder presentar mis canciones con más autoridad</p> <p>-- Representó una experiencia interesante de interrelación con otras expresiones que estaban buscándose para el empuje y desarrollo artístico</p>			<p>-- Para mí el CBC representó solamente una experiencia interesante de interrelación con otras expresiones que estaban buscándose por momentos, insuficientemente a cuanto a empuje y desarrollo en lo artístico</p>

EL CEC

INTEGRANTE 3 / hoja 1

EXPECTATIVAS	LIMITACIONES EN LO PERSONAL	APORTES DEL CEC A LO INDIVIDUAL
<p>--Que la canción fuera propia y lo más elaborada posible, basada en un proceso continuo de búsqueda</p> <p>--Decir aquí estamos, existe otra forma de cantar en este país y en este momento</p> <p>--Esperaba un espacio de encuentro, pero no casarme ni depender de él</p> <p>--Esperaba un espacio experimental para poder estar o no estar cuando llegara el momento</p> <p>--Un espacio de apertura para intentar los vuelos de un esfuerzo compartido, pero con la claridad de respetar las expresiones individuales, sin frenar ni limitar las iniciativas propias y cuando fuera requerido, apoyarlas desinteresadamente</p> <p>--Una opción de compartir el arte de hacer la canción , junto a algunas reivindicaciones propias, pero con mucho respeto de los espacios y esfuerzos ganados y defendidos por cada cual</p> <p>--Un encuentro para hacer canción cretiva, libre, en suma, experimentalmente</p> <p>-- Reconocer otras formas de canción que me sonaran idénticas . . que me hicieran sentir y soñar como guatemalteco</p> <p>--Decir que mediante un esfuerzo riguroso y libre, es posible crear canción propia en nuestro país, con un buen nivel artístico, en un proceso de búsqueda y renovación permanente</p>	<p>--La apropiación irrespetuosa del trabajo de otro poeta, por parte de un miembro de CRC</p> <p>--Juicios policiales y castrantes para mi expresión e iniciativa, lo que me indicó que el espacio dejó de sustentarse en la verdad que supuestamente integró en sus inicios</p> <p>--Mi expresión hubiera sido considerada cómplice de esa modalidad plagiaría a la hora de difundirse</p> <p>--Peligraba mi expresión, la identidad propia, al tener que ceder ante una cordura colectivizante, perezosa y plagada de atavismos</p>	<p>--Aprendí el respeto a otras expresiones y búsquedas afines, que están dispuestas a crecer</p> <p>--No doblegar y traicionar mi expresión a partir de falsos colectivismos que buscan frenar y minar una búsqueda de crecimiento individual y legítima para todos, en todo momento</p>

CARACTERIZACIÓN DE LA OBRA DEL CEC	TRANSCENDENCIA DE LA OBRA DEL CEC	RELACION DEL CEC CON LA IZQUIERDA
<p>--La propuesta de canción que se hizo en el CEC, era la suma de múltiples influencias en cada uno, cada cual según su propio proceso de conocimiento referencia musical previa</p> <p>--En algunos se elevó el nivel de la creación de tal manera, que su canción en un momento dado dejó de ser comprensible y entendible para la mayoría de oyentes</p> <p>--Era una forma de mimetizar la intelectualidad, surrealista y rebuscada en la poesía propia de la nueva trova cubana</p> <p>--Algunos quisieron hacer de su expresión una canción al estilo de la nueva trova cubana, en Guatemala</p> <p>--Se pretendió decir que mientras más incomprensible fuera la canción, estaría mejor elaborada</p> <p>--Se pretendió sobreintelectualizar la canción para parecerse más a la nueva trova cubana</p> <p>--En algunos casos el equilibrio interactuante entre texto y música no fue el adecuado para llegar a un público más amplio</p> <p>--Como respuesta a la canción digestiva y facilonga y como acompañante de un esfuerzo contracultural político, sus contenidos eran contestatarios y disidentes de sistema establecido</p>	<p>--Dio los primeros avances para que los procesos creativos del arte de hacer canción propia en Guatemala, empezaran a ser reconocidos como esfuerzos valiosos dentro de un género de canción que no había sido valorado o reconocido con anterioridad</p> <p>--Los logros que se obtuvieron fueron, esporádicas interpretaciones de alguna canción compuesta por algún miembro del CEC.</p> <p>--Presentaciones públicas junto a otros cantantes tradicionales</p> <p>--Establecer lazos espontáneos con artistas que no necesariamente coincidieron al cien con nuestra canción</p> <p>--Llegar a realizar un intento muy experimental de nuclear en un momento puntual y propicio, a un grupo de cantautores que corrieran el riesgo de cantar y defender su expresión propia</p> <p>--el movimiento de canción popular de ese momento, aunque fuera a regañadientes, hubo de reconocer, la osadía de cantar lo propio, apuntalada por el CEC</p>	<p>--La izquierda guatemalteca redujo las expresiones artísticas populares, entre ellas la canción, a un simple instrumento para lograr adeptos y militantes a su lucha, misma que era dirigida por militares y políticos</p> <p>--La canción hecha dentro del país fue utilizada y plagiada por los grupos musicales que estuvieron siempre al servicio de la guerrilla</p> <p>--Para ello no importó invisibilizar a los creadores y artistas independientes, buscando demostrar artificialmente que lo únicos "chingones" con derecho de cantar y ser reconocidos, son los elegidos "joculadores del poder de izquierda", que piensan mercedito todo, y por lo mismo todo lo copian y corrompen impunemente</p>

<p>CARACTERIZACION DE LA OBRA DEL CEC</p>		
<p>--Las virtudes principales de la obra escrita e interpretada durante el CEC., se encuentra en asumir el riesgo de hacer canción propia</p> <p>--Una canción que estaba buscando y aún sigue en la búsqueda de ser una expresión propia de este país</p> <p>--La debilidad en el hecho de no haberse asumido con rigor y orgullo legítimo en el sentido de defenderla a máximo</p> <p>--Hubo poco interés en el estudio de elementos más técnicos que sin negar lo espontáneo y creativo, contribuyeran a potenciarla</p> <p>--Cuya suerte fue sintetizar y recrear de manera un tanto azarosa y creativa, la realidad social guatemalteca</p> <p>--La canción del CEC. se sintió portadora de significaciones y recreaciones muy ligadas al proyecto revolucionario guatemalteco, lo cual fue válido y necesario en su momento, pero luego esto mismo resultó ser limitante a otras formas de búsqueda en su expresión</p> <p>--Así la canción dejó de tener libertad creadora y sólo se utilizó para cantarle al pueblo para que se uniera a la lucha revolucionaria</p>		

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
BIBLIOTECA CENTRAL

SURGIMIENTO	FUNCIONAMIENTO	DISOLUCION	ESPACIOS DE PROYECCION
<p>--comigo hablé Chamalé y Alejandro, que me invitaban para ir a una sesión donde a lo mejor se formaba una asociación de cantantes, compositores y cosas así</p> <p>--La primera reunión que se hizo estaban Fernando, Alejandro, Chamalé, después llegó Edy y de ahí apareció Sarita y Quique Noriega y Violeta</p> <p>--Ahí es donde se le da el nombre porque me acuerdo que estuvimos discutiendo no ponerle asociación, no que hasta el fin decidimos ponerle círculo</p> <p>--Entonces el círculo como tal surge de una creación colectiva. la idea sí la pudo haber tenido Chamalé y Fernando, la analizaron y dijeron mucha llamemos más gente que creemos que redhen ciertas características para estar ahí</p> <p>FACTORES DE SURGIMIENTO</p> <p>--Hay un montón de circunstancias que pueden ser coyunturales, como el hecho de que en el 85 ya se viene una "apertura democrática" y creo que fue una de las principales</p> <p>--Era apertura nos va a permitir seguir haciendo esto ya en forma sistemática y organizada, porque se venía haciendo sólo que de forma aislada</p> <p>--La necesidad de la conformación de gente como nosotros en una instancia que le permitiera organizarse, creo que había una necesidad</p> <p>--El haber surgido en ese momento y llenar ese vacío que existía ahí</p>	<p>--Estructura formal nunca tuvo, porque ese fue uno de los problemas más serios que afrontamos</p> <p>--Creo que no fue por falta de capacidad sino porque nos absorbió el cubrir esa necesidad de canción guatemalteca con sentido social</p> <p>--Estructura nunca hubo, lo que hubo fue una funcionalidad que se dio por inercia y algunas veces por la capacidad que cada uno tenía de organización</p> <p>--Funcionó en una forma desordenada porque sucedía eso que nos provocó problemas, porque invitaban al CBC e íbamos los 6 eso, por la sed de cada uno de presentar su trabajo</p> <p>--Era un factor exógeno pero que de todas formas influyó y no dejaba ver que había una dinámica distinta para poder funcionar mejor, al interior no nos dimos cuenta</p> <p>--Si trabajo, la necesidad de llenar ese vacío hizo que nos rebasara lo organizativo y el método al interior. y nos resquebrajó en determinado momento</p> <p>--Al interior empezaban a marcarse las corrientes y los estilos de cada uno</p> <p>--La cuestión crítica era muy poca al interior como una cuestión evaluativa, porque no nos decíamos mucho</p> <p>--Llegamos sólo a dar informaciones sobre actuaciones e invitaciones</p> <p>--No había ese tiempo de teorizar sobre la canción de cada uno</p>	<p>--Una actitud planteada al interior del CBC donde había beneficio para todos sino que para uno, entonces me sentía mal, como traicionado. Eso creo que fue una de las cuestiones que hizo más difícil la convivencia después.</p> <p>--El otro es el de Edy, cuando empieza a plagiar los poemas de Otto René Castillo. Ese problema con Edy viene a terminar de resquebrajar la actividad del CBC.</p> <p>--Fernando se retira por el problema que se da con Tello y conmigo, se queda Alejandro, Chamalé no asume partido, no asume posición y Alejandro es muy maleable.</p> <p>--Creo que hubo un problema de tergiversación en la información.</p>	<p>--Como CBC nos movimos en muchos espacios pero que eran del mismo ambiente, en la Universidad que fue donde dimos grandes pasos.</p> <p>--Al interior de la República siempre seguidos en ambiente que genera la Universidad, nos movimos a Centroamérica, siempre en el mismo ambiente que genera este tipo de canción, este tipo de ideología, nos movimos a México en el mismo ambiente, entonces sí abarcamos muchos espacios pero del mismo ambiente.</p> <p>--La gente que asistía a los festivales de estudiantes que estaba muy identificada con este proceso y con la Universidad.</p> <p>--Se logró hacer un público un poquito más amplio porque empezó a llegar otro que no era de este ambiente.</p> <p>--Del público que hemos tenido creo que es una formación clase media, casi no hemos logrado llegar más abajo.</p> <p>--Creo que no hemos logrado abarcar ese público que realmente queremos.</p> <p>--Creo que también se llegó a niveles culturales más altos que la clase media.</p> <p>--Dentro del estrato más alto se tocaron fibras muy importantes porque se reconoció nuestro trabajo en la televisión por ejemplo.</p>

FACTORES DE SURGIMIENTO	FUNCIONAMIENTO
<p>--Aparte de lo político y la necesidad de la organización, creo que la necesidad de hacer la misma canción porque nosotros hacíamos canción pero no podíamos cantarla donde estábamos por distintas razones</p> <p>--Sentíamos que si la hacíamos nosotros y la cantábamos nadie nos iba a poner pexos</p> <p>--Nosotros surgimos porque quisimos hacer canción nuestra</p> <p>--Tuvimos suerte porque se nos reconoció, porque independientemente de que hubieran existido otros, como no estaban organizados no eran tomados en cuenta</p> <p>--Surgimos en un momento bastante difícil, somos producto e hijos de la guerra y nuestras manifestaciones están en torno a ello</p>	<p>--La relación al interior en un inicio fue bastante afectiva y a veces creo que se trascendió lo afectivo, en el sentido de la confianza.</p> <p>--Se mantenía una amistad hasta que nos encontramos con ciertos factores que nos vinieron a desequilibrar .</p> <p>--En el CEC se compartió muy abiertamente, entonces al existir problemas fueron muy dolidos.</p> <p>--No hubo a pesar de la comunicación y la entrega ese esqueleto mínimo de organización que nos permitiera crecer al interior de cada uno en su canción porque nunca la discutimos.</p> <p>--Había un interés común que era dar a conocer su canción, ése era el interés de todos.</p> <p>--No había espacio para que todos la dieran (la canción) cuando la querían dar.</p> <p>--Resultado de que "x" no estaba a nivel de "y" cuando le tocaba a "y" ya se había ido el público.</p> <p>--El interés se fue despertando más en dar a conocer mi canción que la del otro, porque a mí me interesaba mi canción, creo que ahí fue donde se distanció más la opción del círculo como tal.</p> <p>--No teníamos la concepción de una iniciativa individual como tal, sino que una iniciativa podía ser individual en beneficio del colectivo, no una iniciativa en beneficio individual.</p> <p>--Si era una iniciativa individual para beneficio individual como que se sentía fuera del ámbito del concurso de la organización.</p>

	FUNCIONAMIENTO		
	<p>--Ya no éramos los románticos, al principio estuvimos cayendo en eso, porque hasta después que salimos del CEC empezamos a cobrar cada uno.</p> <p>--Las mismas diferencias técnicas que teníamos entre nosotros ayudaron a que la canción corriera, pero no la botaron, que si hubiera estado sola, que si no hubiera estado sistematizado.</p> <p>--Nosotros rompemos con la tradición que se venía dando que como vos eras cantante popular, tenías que cantar con tu guitarra hecha pedazos, vos en harapos y parado en un charco y esas cosas, y nosotros venimos y rompemos, nos presentamos con un grupo base, por cierto eran los mejores músicos.</p>		

EL CBC

INTEGRANTE 4 / hoja 1

QUE FUE EL CBC	APOYOS	CRITICAS	VALORACION PERSONAL
<p>--El CEC fue una instancia que vino a tapar un agujero que estaba ahí, pero que no nos habíamos dado cuenta que existía y que como tal vino a cumplir un papel histórico dentro del proceso de la canción social en Guatemala.</p> <p>--Hasta en ese momento se sistematiza la creación de la canción guatemalteca, aunque fuéramos los seis que lo hicimos, pero si se sistematizó, incluso se empezó a oír ese término de cantautor.</p>	<p>--Julia Vela para mí creo que es una persona muy importante dentro de ese proceso nuestro, porque fue la que nos animó a salir de la guitarrita y esas cosas y lo tradicional que manejábamos por cuestiones infantiles e incluso románticas de la época y de la influencia de la corriente política.</p> <p>--No quisimos que se nos vinculara a la Universidad como institución porque no nos estaba dando ningún apoyo.</p> <p>--Tuvimos la suerte de recibir consejos en ese preciso momento de Angélica Rosa</p>	<p>--He oído comentarios de gente que dice que nunca se metieron al Círculo porque esa palabrita de Círculo era como que sólo nosotros éramos.</p> <p>--Nos bajaban y subían el cuero, que nos habíamos vuelto elitistas, burgueses y un montón de babosadas que nos dijeron de la izquierda radical, porque para ellos nosotros teníamos que seguir cantando igual, desgallándonos con un megáfono.</p>	<p>--El círculo como tal en el interior no nos hizo crecer pero nos ayudó a crecer a cada uno, a desarrollarse en lo individual</p> <p>--Como que hubiera sido un trampolín aunque en el interior no había nada</p>

EXPECTATIVAS RESPECTO AL CEC	APORTES DEL CEC A SU PROPUESTA	LIMITACIONES DEL CEC A SU PROPUESTA
<p>--Necesitaba un lugar donde yo pudiera cantar mi canción --Al principio me llamó la atención encontrarme con más gente que hacía canción, porque era una cosa que yo estaba haciendo en una forma no muy prolifera --La expectativa antes de llegar ahí nunca fue así exorbitante. --Al rebaarnos el trabajo si mis expectativas se fueron y todos empezamos a soñar castillos en el aire porque tuvimos auge. --Las expectativas iniciales de encuentro, de experimento sí se cumplieron. --Las expectativas individuales se aportaron en ese sentido hacia el Círculo y eso fue lo que nos promovió como Círculo.</p>	<p>--Significó un salto cualitativo dentro de la experiencia como cantautor, ahí es donde se consolidó y desarrolla --Ahí se empezaron a dar los primeros pasos de madurez en el trabajo como cantautor y me dejó muy buena experiencia</p>	<p>-----</p>

CARACTERIZACIÓN DE LA OBRA DEL CEC	TRASCENDENCIA DE LA OBRA DEL CEC	RELACION DEL CEC CON LA IZQUIERDA
<p>--Nos alimentaba el hecho de ser portadores de nuestra propia canción</p> <p>--Dejamos de estar reproduciendo, dijimos: porqué no cantamos nuestra propia canción</p> <p>--Sentimos la necesidad de hacer canción nuestra, expresar lo nuestro de una forma más exacta, independientemente de que fuera más o menos objetiva ... de todos modos eran los primeros pasos</p> <p>--La canción fue de calidad para su momento por la experiencia que cada uno tenía de haber estado en otros grupos con anterioridad</p> <p>--Lo que teníamos como ingrediente principal era tocar las cuestiones sociales, independiente de los estilos</p> <p>--Una canción que tenía mucha influencia de toda la nueva canción latinoamericana con el ingrediente de que eran cuestiones sociales guatemaltecas, eso es la diferencia</p> <p>--Era una canción muy ingenua porque se daba y se decía sin medir hasta qué punto podía tener el problema de hacer daño a nadie</p> <p>--Por lo que no aburríamos era que teníamos estilos distintos, creo que desde el principio fue así</p> <p>--La limitante en la teoría musical marcaba una distancia y una diferencia de estilo y ejecución y la validez del texto</p> <p>--Eso ha marcado una distancia entre nosotros, teórica y didáctica porque no tenemos el mismo nivel, tendríamos que estudiar un chingo para alcanzarnos</p> <p>--Algunos dentro de su propuesta ya la estaban haciendo de forma más elaborada, el texto ya era poesía o se asemejaba a poesía</p> <p>--Era una canción ingenua, no tenía elementos que la valoraran de forma distinta, que nos permitieran hacer comparaciones</p> <p>--Nuestra canción tenía debilidades en lo técnico ... los niveles que hay entre nosotros marcaban mucho las debilidades</p> <p>--Tenía la virtud de ser guatemalteca y eso fue lo importante y abrió muchas puertas</p>	<p>--El CEC en esta década juega un papel importante porque viene a llenar una necesidad que había de una canción con sentido social guatemalteca</p> <p>--Juega un papel histórico en esa década</p> <p>--El CEC logró más de lo que había logrado la EUSAC</p> <p>--Despertó algún interés en otros círculos artísticos principalmente en los escritores</p> <p>--Siempre nos hemos quejado de que no somos apreciados en nuestro país, pero yo creo que el CEC no puede decir eso</p> <p>--La canción del CEC tuvo esa vinculación a ese proceso político social que se ha estado viviendo porque está marcando un hecho muy importante dentro de la canción guatemalteca</p> <p>--Después de asumir la postura del CEC empezamos a ganar espacios en nuestras reivindicaciones como artistas</p> <p>--La canción trasciende desde el momento en que la tirás a la calle a correr sus propios riesgos y nuestra canción corrió sus riesgos</p> <p>--A raíz de que se supo que existían cantautores en Guatemala surgieron todos los viajes al exterior, porque se enteraron que había canción guatemalteca</p> <p>--Nuestra canción ya tiene un lugar en todo lo que es Centroamérica, se lo ganó</p> <p>--Se ha logrado más presencia a nivel de Centroamérica aunque se han tocado otros puntos</p> <p>--El CEC impactó en cierto momento, el resto se sintió inferior y por eso no se acercó, se sentían temerosos de ser parte de, porque no iban a estar a la altura</p> <p>--El CEC como propuesta de canción fue bien recibido, como organización fue recibido como una organización más</p> <p>--Nuestra canción ni siquiera ha trascendido como la nueva canción latinoamericana como tal, porque no hemos llegado, porque nacimos ayer y porque no hemos tenido los medios facilitadores</p>	<p>--Nuestra canción se vio asociada al proceso político-histórico del país por una identificación ideológica</p> <p>--Ellos pensaban que era una obligación nuestra, dérpente nos estaban queriendo manipular y algunos momentos hubo que aclarar que eramos un movimiento autónomo de canción</p> <p>--Hubo gente que llegó armada a dar discursos y comprometían la actividad artística</p> <p>--A nosotros nos manipularon porque creíamos en el proceso que se estaba dando en ese momento, nosotros íbamos y cantabamos sin ninguna exigencia de nuestros valores</p> <p>--Íbamos y cantabamos a los doce o una de la mañana en fábricas que estaban tomadas por trabajadores, nos llevaban para amenizarles el rato y para que no estuvieran aburridas, pero nunca nos reconocieron eso</p> <p>--Era una manipulación del movimiento sindical que también nos irrespetó</p> <p>--Ellos se echaban un discurso de aquellos enloquecedores, izquierdistas, románticos y luego pasaba don sutanito a cantar sus cancioncitas</p> <p>--En el momento del CEC. la izquierda vio bien el movimiento de canción, aprovechable ya que nosotros todavía seguíamos románticos sin cobrar y nos dejabamos ir, porque eran nuestros campos y no había para donde</p> <p>--Hubo mucha manipulación porque según ellos estábamos obligados moralmente, teníamos que identificarnos con eso y además nuestra conciencia nos tenía que dictar que había que hacerlo</p>

CARACTERIZACION DE LA OBRA DEL CEC		
<p>--La diferencia con otras formas de canción en Guatemala es que contenía elementos y características propias de nuestra sociedad</p> <p>--Era una canción guatemalteca hecha por guatemaltecos, esa era una diferencia bastante grande</p> <p>--Plantearnos nuestra canción dentro de nuestro contexto, nuestra vivencia y a la gente le parece más interesante, porque lo pudo haber vivido cualquiera del público</p> <p>--Estábamos pretendiendo hacer una canción y queríamos una ayuda en lo literario para nuestro texto</p> <p>--Nuestra canción era ingenua porque la dejábamos ir donde cayera</p> <p>--La canción nuestra en ese momento llenó un vacío porque era una manifestación propia, no estábamos diciendo lo que decía Silvio o Víctor Jara, sino lo que nosotros sentíamos y eso era lo interesante</p> <p>--La diferencia con otras formas de canción en Guatemala en ese momento era la calidad y la forma de plantearla, lo que hizo que la canción del CEC tuviera cierta característica que la distinguía del resto de canciones que se hacía fuera del CEC</p> <p>--Tratar de hacer un producto mejor elaborado, con elementos más finos, elementos de juicio mejor elaborados, más bases científicas e históricas que tuvieran razón y no solo hacer una canción sólo porque se me daba la gana</p> <p>--</p>		

SURGIMIENTO	FUNCIONAMIENTO	DISOLUCION	ESPACIOS DE PROYECCION
<p>--A mi los que me hablaron fueron Fernando López y Chamalé y yo estaba interesado porque era un espacio nuevo</p> <p>--Ya estaba Alejandro o sea ustedes tres cuando me llamaron a mí, luego jalamos a César y a Sara</p> <p>FACTORES DE SURGIMIENTO</p> <p>--De una necesidad nació el CEC. porque cada quien andaba por su lado haciendo cosas</p> <p>--Surgió primero de la necesidad que había de hacer este trabajo que de alguna manera se venía haciendo y cada quien por su lado</p> <p>--Lo que nos permitió desarrollar este tipo de trabajo fueron una serie de cambios a nivel internacional y nacional, además que Canto General había comenzado a hacer un trabajo de cámara con poesía que era una cuestión nueva</p> <p>--Cierta apertura democrática que quiso dar el gobierno de Cerezo</p>	<p>--No teníamos capacidad para poder ni siquiera coordinar ese aglutinamiento de gente, era imposible en esa época, (cuando se convocó a otros artistas inicialmente)</p> <p>--Originalmente funcionó bien, en el sentido que había una cordialidad en cuanto a la cuestión de generar un producto colectivo</p> <p>--Nosotros vendíamos todo un show una noche</p> <p>--En el principio funcionó muy bien porque las necesidades en ese momento eran crear colectivamente, crecer colectivamente, ese fue el principio del CEC</p> <p>--La historia nos alcanzó y nos rebasó porque llegó un momento en que eran un vergazo de compromisos</p> <p>--No creo que haya habido estructura sino que sencillamente teníamos una sede para juntarnos</p> <p>--No tuvimos estructura porque nosotros somos artistas y no administradores</p> <p>--Vender el paquete de los seis al mismo tiempo en las presentaciones fue buenísimo, eso dio lugar a crear espacios</p> <p>--La transformación que se dio ya de último obedecía a las necesidades de crecimiento individual</p> <p>--El papel que jugó cantautores tuvo mucho que ver con la gente que nos acompañaba, con los músicos presentábamos un trabajo precioso, cantando mal, pero con ellos se oía bien, en mi caso especialmente</p> <p>--En las presentaciones generalmente al primero lo presentaba alguien de nosotros y al siguiente el que terminaba de cantar</p>	<p>--Se planteó la disolución del CEC. cuando cada quien planteó su trabajo, su desarrollo porque había otras necesidades que no se podían cumplir</p> <p>--Me acuerdo del problema de la grabación con la plata de ASU, que pudo ser una tergiversación de la información</p>	<p>--El 80% de espacios si no más, fue en las organizaciones populares, los sindicatos, la USAC, las extensiones universitarias,</p> <p>--La gente que recibió nuestra trabajo en el primer año fue casi solo de organizaciones populares</p> <p>--Músicos y la comunidad de escritores se empezaron a interesar en la propuesta, les gustó el trabajo</p>

FUNCIONAMIENTO		
	<p>--Era una cadena en la que por consenso debíamos ir creciendo en el concierto</p> <p>--En el primer año terminábamos todos cantando en el escenario, subíamos todos a cantar una canción de Fernando, la gente se contagiaba inmediatamente</p> <p>--En todos los conciertos cerrábamos con una canción colectiva</p> <p>--La misma necesidad de crecimiento del grupo dio otros intereses</p> <p>--Aunque haya sido un trabajo colectivo, había sido disparate por naturaleza</p> <p>--El crecimiento de cada uno por su capacidad, en unos se fue disparando más que en otros</p> <p>--Cada uno creció en diferente carril, a diferente velocidad, entonces las necesidades iban siendo otras por cuestiones naturales</p> <p>--Empezaron los intereses a ser diferentes y se empezó a ver la necesidad de que cada quien agarrara por su lado</p> <p>--Había limitación en cuanto a espacio temporal, al espacio físico, entonces esas mismas necesidades se fueron creando otras perspectivas, otras expectativas y se cambiaron los intereses</p> <p>--La etapa de crecimiento individual más acelerado permitió presionar en cuanto a la cuestión colectiva y se empezaron a hacer segregaciones, el trabajo ya no era de bloque y comenzaron a darse manifestaciones particulares</p>	

	<p style="text-align: center;">FUNCIONAMIENTO</p> <p>--Había un irrespeto porque era una cuestión que te halaba para adentro, irrespeto porque era necesario ya que alguien disparara niveles y se pretendió centralizar, pero era demasiado tarde, cada quien había agarrado rumbo, había agarrado su nivel, su desarrollo, llegó el momento en que se veían cuestiones más particulares</p> <p>--Por los diferentes niveles que se había alcanzado, cada quien estaba viendo cómo salir, cómo crecer en su cuestión natural y desarrollarse, el espacio ya estaba y había que hacerlo, entonces se daba una limitación al desarrollo personal</p> <p>--Cada quien tenía necesidad de salir, de desarrollarse de otra forma, eso vino a agravar la cuestión, se empezó a romper la comunicación y la armonía</p> <p>--Al principio se regulaba pero después creció en la manera en que cada quien tenía sus propias necesidades de desarrollo, sus propias propuestas ya individuales, pero hubo una mala interpretación de las cosas</p> <p>--Se perdió la fase de convergencia, la evaluación no se hizo nunca, creo que hizo falta</p>	
--	--	--

QUE FUE EL CBC	APOYOS	CRITICAS	VALORACION PERSONAL
<p>--Bi CBC fue un fenómeno positivo dentro de la canción guatemalteca... fue el intento que fructificó, que más frutos dio y que se mantuvo</p> <p>--Hicimos que la gente creyera en nosotros y que existía una forma diferente de presentar la canción</p> <p>--Estaba jugando un papel importante dentro del desarrollo de la nueva canción y el arte popular guatemalteco</p> <p>--Llegó a ser como una sombra que no era negativa, pero la gente (que hacía canción fuera del CBC) sentía la presión de los cantautores</p> <p>--Fue un crisisol donde vinieron a fundirse ideas y generar espacios para la canción</p>	<p>--Angélica Rosa nos escuchó y le gustó e hizo la invitación para que cantautores llegara a recibir una instrucción de vocalización y expresión corporal, cuestiones que eran muy buenas y nos ayudaron mucho al desarrollo individual</p>	<p>--Las críticas venían de otras gentes que no tuvieron la oportunidad de organizarse como nosotros lo hicimos, ni tenían la bandera del círculo</p> <p>--La gente decía esos son "las vacas sagradas" pero como aceptando el hecho del esfuerzo que se venía haciendo</p> <p>--Decían: esos pisados ahora tan creídos, ya son elitistas, esos pisados ya solo ellos</p> <p>--Baos del círculo sólo ellos quieren ser y si no es del círculo no sirve</p> <p>--Baos ya son profesionales ya no son populares</p> <p>--Las asociaciones de la Universidad decían: esos no los invitamos (a las actividades estudiantiles) porque ya son caqueros</p>	<p>--Como cantautor inicié en el CBC, porque hacía mis canciones pero aún no las podía ejecutar para cantarlas, no era una cantautor en esa época</p> <p>--Fue en ese momento cuando el mismo CBC me dio la calidad de cantautor</p> <p>--Fue ahí donde me nutrí en cuanto a la cuestión de la composición musical</p> <p>--Fue en el CBC donde nací como cantautor</p> <p>--Para mí es un fenómeno; yo tengo muchos buenos recuerdos de eso, la mayor riqueza que obtuve en la cuestión de la música y del arte fue en el CBC, la mejor experiencia</p> <p>--Me realicé como compositor, como cantautor, el espacio que se abrió hasta la fecha se dio ahí</p> <p>--Yo tenía muchas limitaciones pero me nutrió mucho la experiencia en el CBC, porque se me permitió llegar a un espacio al cual mucha gente no pudo llegar y que no va a poder llegar</p> <p>--La parte productiva de mi carrera fue en la época del CBC, la más alta</p> <p>--Yo crecí mucho en el CBC, pero mi crecimiento fue sumamente lento, crecí mucho menos con respecto a los demás</p> <p>--El proyecto fue un éxito rotundo, fue la parte más espectacular en cuanto a mi carrera como compositor</p>

EL CEC

INTEGRANTE 5 / hoja

EXPECTATIVAS RESPECTO DEL CEC	APORTES DEL CEC A SU PROPUESTA	LIMITACIONES DEL CEC A SU PROPUESTA
<p>--En la estudiantina de la USAC no aceptaron mis temas, entonces yo tenía que buscar un lugar para darlos a conocer, donde madurar las ideas y generarlas</p> <p>--El objetivo más importante era la producción de canciones y luego la divulgación del trabajo propio</p> <p>--Apoyo entre nosotros mismos para generar canales de comunicación con la gente</p> <p>--Presentar nuestro trabajo, dar a conocer la nueva propuesta, la canción propia como la nueva canción (de Guatemala)</p> <p>--Que la gente empezara a abrir más la mente</p> <p>--Apoyarnos en hacer una producción artística diferente</p> <p>--Todos perseguíamos los mismos objetivos en la primera fase del CEC, poder cantar nuestras propias canciones, presentar nuestras canciones con el apoyo de los demás</p> <p>--</p>	<p>--Ahí llegué a moldear de mejor manera el hecho de componer las canciones</p> <p>--</p>	<p>--La gente que tenía otro tipo de vínculos políticos generaban el problema de no poder organizar una cosa como el CEC, porque lo político involucra otro tipo de actividades y de rutina</p> <p>--</p>

CARACTERIZACION DE LA OBRA DEL CEC	TRANSCENDENCIA DE LA OBRA DEL CEC	RELACION DEL CEC CON LA IZQUIERDA
<p>--La calidad de los trabajos permitía un pogo de respuesta o amplitud</p> <p>--La propuesta fue distinta en su forma y en su contenido</p> <p>--Era más elaborada, tenía mejor calidad y ese fue uno de los puntos que ayudaron a que se creyera en el proyecto</p> <p>--Con un trabajo mejor elaborado, la gente cuestionaba y reflexionaba</p> <p>--Se presentaron ideas propias, los cuestionamientos mejor elaborados y encontramos cierta identificación con nuestras propias realidades</p> <p>--Fue buena la propuesta en cuanto a buscar cierta perfección en la elaboración del trabajo, más adorno, más decoro en ciertas cosas</p> <p>--Ponerle mejor calidad en los términos, temas que se trataban y textos que se escribían</p> <p>--Un poco mística, fantástica, utilizando la metáfora en la mayoría de los textos</p> <p>--Había otra intención, más sutileza y belleza</p> <p>--Era un espectáculo precioso por el tipo de canción que hacíamos, la cual presentábamos de forma más profesional</p> <p>--Creímos y desarrollamos un tipo de trabajo enmarcado en la belleza de la armonía y la calidad</p> <p>--Hicimos superar y mantener eso como una de las cuestiones más importantes</p>	<p>--Nos comenzaron a tomar en cuenta los otros sectores del arte en Guatemala, aunque había un distanciamiento increíble, porque la gente tampoco creía en el trabajo de los artistas populares</p> <p>--La música de nosotros gustó a todo el mundo porque la forma de presentarse fue buena</p> <p>--El CBC participó en Centroamérica. Colombia, México y después cada uno agarró por su lado, pero es parte de la transcendencia</p> <p>--El CBC ganó mucho espacio porque inclusive los artistas del ámbito comercial están contemplando trabajar mejor sus piezas</p> <p>--Había una diferencia entre el trabajo del CBC y del resto de artistas, aquellos seguían con la cuestión más enfrentativa; en el mismo ámbito habían dos formas de presentar el trabajo, uno directo enfrentativo tradicional y otro más elaborado, un nuevo planteamiento</p>	<p>--Sucedió que mucha gente se radicalizó demasiado en los movimientos de guerra, o sea la gente que cantaba estaba involucrada directamente con la guerrilla</p> <p>--Yo no pienso que el CEC sea producto de la inercia de la izquierda</p> <p>--Siempre en las organizaciones populares se habla en los mismos términos de que se hablaban en esa época (la guerra)</p> <p>--Nunca consideraron que esto es un trabajo</p> <p>--Muchas de las organizaciones decían: no llamemos a esos pizarros porque son muy caqueros, quieren cobrar, mejor llamemos a los de la estudiantina que no cobran</p> <p>--Nunca aceptaron remunerar el trabajo, nunca aceptaron que uno llegaba a trabajar, ni lo aceptan, sin embargo, le pagan al Rana o a la FM</p> <p>--Por el tipo de temas hemos sido responsables y solidarios con muchas organizaciones y movimientos precisamente porque el trabajo va encaminado a ciertas cuestiones como la paz, la libertad, la justicia social</p> <p>--Las organizaciones creían que uno por el tipo de canción estaba comprometido o tenía que ir a cantar al GAM, a la UIR, o a las manifestaciones o caminatas y uno de cierta manera sentía cierto compromiso de corresponder con ellos</p> <p>--Cuando nosotros llegamos queriendo tratar de reivindicar algo, te mandaron a la mierda, porque eso del arte popular es gratis y es de los compañeros solidarios</p> <p>--La mayoría de las organizaciones están acostumbrados a que todo se los regalen, pero nuevos si ellos dan algo, cuesta</p>

ANEXO 5

PORTADAS Y CONTRAPORTADAS "CANTA CONMIGO - LA VOZ POPULAR"

VOZ POPULAR
canta conmigo
Melodías de los Conjuntos Populares
IXIM WANIMA y Kim LA LAT

Vol: 1



CANTA CONMIGO I VOZ POPULAR

- | | |
|---|---|
| Cara A | Cara B: |
| 1. A vencer o morir
T. Medina. Kin Lalat | 1. La emboscada
T. Medina. Kin Lalat |
| 2. Por todo venceremos
T. Medina. Kin Lalat | 2. La libertad. Muncion del Canto
W.J. Arce. Kin Lalat |
| 3. A voz, rebelde primavera
T. Medina. Kin Lalat | 3. Pa'donde va la Maria
A. Dubon. Ixim W'anima |
| 4. Antigua Guatemala
Grupo Taller | 4. La lora proletaria |
| 5. Comunicado
T. Medina. Kin Lalat | 5. Abuelita nicolasa
J. Medina. Kin Lalat |
| 6. La matraca de José
T. Medina. Kin Lalat | 6. Cancion de la Unidad
Medina-Cardona. Kin Lalat |
| | 7. Patria verde
S. Calvez. Kin Lalat |



CANTA CONMIGO II VOZ POPULAR

- | | |
|---|--|
| CARA A | CARA B |
| 1. Radio. La Voz Popular
A. Dubon. Ixim W'anima | 1. Cuando veo un huipil de Santiago Atitlan
T. Medina. Kin Lalat. |
| 2. Orgullo chapin
A. Dubon. Ixim W'anima | 2. Patria mia
Kin Lalat. |
| 3. Guatemala, adelante.
E. Herrera. Ixim W'anima | 3. Tempestad libertaria
Kin Lalat |
| 4. Desde el exilio
A. Dubon. Ixim W'anima | 4. La fogonada
Hasegual. Ixim W'anima |
| 5. Nuestra herencia
E. Herrera. Ixim W'anima | 5. A los heroes y martires
Lin Lalat. Ixim W'anima |
| 6. Nuestra lucha
A. Dubon. Ixim W'anima | 6. La lora camuflada
A. Dubon. Ixim W'anima |
| 7. Pueblo quiché
Jornal. Kin Lalat. | 7. Los desaparecidos
A. Dubon. Ixim W'anima |
| | 8. Flor de la selva.
A. Dubon. Ixim W'anima |
| | 9. Cuando veo un huipil de Santiago Atitlan
T. Medina. Kin Lalat |

HEMEROGRAFIA DEL CEC

ANEXO 6

Guatemala, 22 de febrero de 1988

Compañero Cantautor:

Todo ser humano producto de una sociedad determinada, tiene la necesidad de expresar y manifestar lo que hace o lo que crea, pero en un orden específico de actividades humanas, dándose la división del trabajo. Dentro de estas actividades está el arte con sus divisiones lógicas, géneros y variadas formas.

La música es una de estas divisiones clásicas del arte y al mezclar música y poesía nace la canción. La canción ha sido utilizada a través de la historia para diversos objetivos; en la edad media los trovadores cantaban y recitaban hechos que sucedían en los diferentes lugares, el corrido sirvió como medio noticioso en la Revolución Mexicana de 1911, la canción como producto mercantil en una sociedad de consumo perdiendo su estatus literario o poético, en fin hay muchos ejemplos.

Habiendo dado un esbozo histórico del canto para situarnos, sin la intención de dar por terminado dicho esbozo y aclarando no hacerlo único, pasamos al objetivo central de la presente, que es invitarte si tienes el deseo y sientes la necesidad de organizarte para conquistar juntos nuestras reivindicaciones más sentidas e intercambiar experiencias y criterios que competen a nuestro campo, para lograr lo descrito anteriormente, hemos creado el círculo experimental de canta-autores, un grupo de jóvenes inquietos en hacer canción diferente (de lo tradicional) nueva y de calidad, siendo éste nuestro aporte al desarrollo artístico cultural de Guatemala.

La primera reunión se llevará a cabo en *Paraninfo Universitario* a las *15:30 horas* el día *6 de marzo 1988* esperando tu importantísima presencia y agradeciéndote de antemano.

Atentamente,

LOS ORGANIZADORES

Fernando López Rivera

Fernando López Rivera

José Chamalé

José Chamalé

Alejandro Melgar

Alejandro Melgar

EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES DE GUATEMALA

La Experimental de Cantautores de Guatemala es una agrupación artístico-cultural joven, conformada por personas que realizan un trabajo de canción cuyos textos se basan en la elaboración poética. Se encuentra en proceso constante de retroalimentación epíctos la crítica, con el propósito de evaluar los niveles de desarrollo que se producen y que permitan a su vez un trabajo mejor elaborado, respetando en cada uno su estilo y forma de expresión particular, garantizando de esta manera la riqueza inegutable del proyecto.

Con dos años de formación, La Experimental de Cantautores ha participado en una serie de eventos artístico-culturales a nivel nacional e internacional, representando a Guatemala; la producción artística-musical de esta agrupación esta considerada dentro de la corriente del CANTO NUEVO, como una manifestación pura, pretendiendo enmarcarla dentro de los postulados estéticos.

La producción artística de la Experimental de Cantautores se presenta como una alternativa a la corriente tradicional y/o comercial y basa su naturaleza en el hecho fundamental de manifestar el punto de vista que se tiene de la realidad nacional, desechando el postulado que niega la naturaleza artística dentro de la realidad objetiva y luchar por las reivindicaciones naturales del ser humano como ente creador.

La Experimental de Cantautores ha participado en una serie de eventos de los que se mencionen las más importantes:

- Participación en: I, II y III Certámenes de Canción Popular a Nivel Nacional, organizado por la Asociación de Estudiantes de Ciencias Económicas de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- VIII Encuentro de Sociología a nivel Centroamericano Centro Cultural Universitario, USAC
- III Congreso Centroamericano del Consejo Superior Universitario de Centroamérica, CSUCA, Centro Cultural Universitario USAC
- V Encuentro de estudiantes de Psicología Centro América y México Universidad Autónoma de Sinaloa, México
- Ensamble de Poesía y Canto Nuevo Casa de La Cultura Universidad Autónoma de Sinaloa, México
- Primer Festival Por La Paz En Latinoamérica Plaza Central Culiacan, Sinaloa, México (con Gabino Palomares y Amparo Uchoa)
- Ensamble Poético y de Canto Nuevo En conmemoración por el IX Aniversario de la Muerte del Lic. Manuel Colón Argueta Centro Cultural Universitario, USAC
- II Festival "OLOF PALME" In Memoriam Organizado por Consejo Superior Universitario de Centroamérica Centro Cultural "Miguel Angel Asturias"
- II Feria Internacional del Libro Managua, Nicaragua
- V Feria Internacional de Solidaridad con Nicaragua Managua, Nicaragua
- I y II Festival de Primavera Teatro al Aire Libre Centro Cultural Miguel Angel Asturias
- Participación en la 1ra., 2da. y 3ra. fase del taller de Producción Vocal, impartido por la Maestra Angélica Rosa Centro Cultural Miguel Angel Asturias
- Confirmada participación en el II Festival Aires de Abril Tegucigalpa, Honduras.

Actualmente la experimental de Cantautores está conformada por las siguientes personas:

César A. Dávila G.

Juan Fernando López

Alejandro Melgar

José Leonel Chamalé

Sere Gálvez

Edy O. García A. (Representante)

Lugar para recibir notificaciones:

Experimental de Cantautores
Centro Cultural Universitario
2a. avenida 12-40 zona 1
Guatemala, Ciudad.

PONENCIA PRESENTADA PARA LA PRIMERA REUNION
ORDINARIA DE 1990, DE LA COMISION ORGANIZA-
DORA DEL PRIMER SEMINARIO ARTISTICO A NIVEL
NACIONAL, POR PARTE DE LA EXPERIMENTAL DE
CANTAUTORES DE GUATEMALA.
(REALIZADA EN CASA PRESIDENCIAL)

En este momento del desarrollo histórico de la sociedad guatemalteca se analiza la problemática de la producción artística nacional, tomando - en cuenta los elementos culturales que intervienen directamente en la formación de la misma, tales como las tradiciones, el folklóre, etc.

En Guatemala se polarizan en gran medida los enfoques de la realidad que hacen los artistas de nuestro medio, ya que el Estado propicia y patrocina la promoción de una expresión artística oficial que tiene como - característica general: reproducirse mecánicamente; hecho que permite explicar con claridad, la poca posibilidad que existe de crear y desarrollar una cultura propia, que refleje en esa misma dimensión una propia identidad, que evite de cualquier manera que la producción artística se reduzca a - una especie de programación estética de determinadas líneas políticas, y presentarla como producto de una crítica profunda y constante que sirva de base para el desarrollo intelectual.

Actualmente la producción artística nacional se presenta como una - alternativa a la corriente oficial y/o comercial y basa su naturaleza en el hecho fundamental de manifestar el punto de vista que se tiene de la realidad nacional, desechando totalmente el postulado que niega la subjetividad del artista como el crisol donde se funde la historia y la lucha por las reivindicaciones naturales del ser humano como ente creador.

En este momento se pretende hacer un arte que refleje dialécticamente la problemática del hombre en una situación histórica determinada, enfocando la vida en su incontenible proceso hacia la perfección, desde una perspectiva cognoscitiva y educativa, por lo que se plantea como una necesidad inmediata: la organización de los artistas guatemaltecos, para defender sus intereses gremiales; permitiendo de esta manera que el ser humano se encuentre a sí mismo, negando todo aquello que aliena su esencia humana creadora.

En la actualidad se presenta una ^{fuerte} tendencia a mirar hacia adentro con el propósito de buscar la propia ^{identidad} basados en la sociedad guatemalteca y en su composición étnica e histórica, a través de las diferentes etapas de su desarrollo histórico, dentro de un marco estrictamente artístico, que - permita proyectar nuestro trabajo como verdadero arte popular, el cual no se circunscribe a ser un ente sencillamente receptor-reproductor de las - diferentes corrientes o manifestaciones artísticas de otras sociedades sino, teniéndolo como característica principal la creación de un tipo de arte que se desarrolla dentro de las condiciones estéticas a nuestro alcance.

Consideramos estrictamente necesario el reconocimiento, apoyo y estímulo de las autoridades del Gobierno Central, a efecto que se puedan crear y mantener espacios para la proyección de esta expresión artística que se considera abiertamente como una corriente de CANTO NUEVO GUATEMALTECO.

LA EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES DE GUATEMALA, es una agrupación joven conformada por personas que realizan un trabajo artístico de poesía hecha canción y se encuentra en proceso constante de retroalimentación y está abierto a la crítica con el propósito de evaluar los niveles de desarrollo que se produzcan en el mismo, para poder presentar cada vez un trabajo mejor elaborado. Con dos años de formación se ha participado en una serie de actividades artístico-culturales a nivel nacional e internacional, representando a Guatemala dentro de la corriente del Canto Nuevo; Actualmente se encuentra en preparación de un material que se pretende grabar con el propósito de dar a conocer más ampliamente el trabajo y obtener un mejor reconocimiento del pueblo de Guatemala.

Es necesario manifestar que para la proyección de nuestro trabajo se han encontrado una serie de barreras, debido a que actualmente no existen programas que permitan su divulgación y se considera de mucha importancia que las autoridades del Gobierno Central a través del Ministerio de Cultura, coordinen eventos artísticos en los que se dé participación a agrupaciones artístico-culturales como la nuestra; ya que de conformidad con las leyes que rigen la sociedad guatemalteca, nuestro trabajo es una manifestación artística pura enmarcada dentro del campo estético.

La presente ponencia tiene fundamento jurídico en la Constitución Política de la República: Derechos Humanos, Artos. 35, 42 y 46 y Derechos Sociales, Sección Cultura Artos. del 57 al 65; así como Decreto 1037 y Convenios internacionales ante UNESCO, ratificados por nuestra República.

EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES
DE GUATEMALA

2a. avenida 12-40 zona 1
Guatemala, CD.

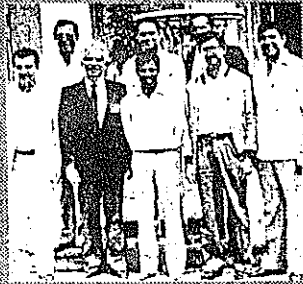
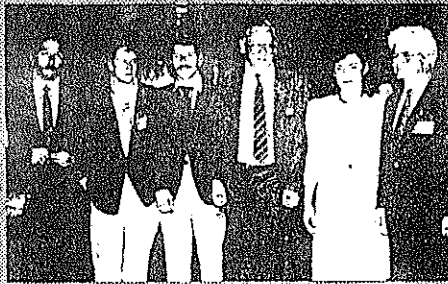
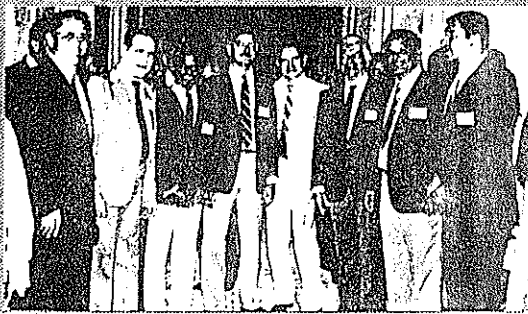
Guatemala, enero 30 de 1990

200.1090
S.F.
S.M.
S.S.

sdorga/ECA

III Congreso CSUCA 88

Memoria de un encuentro académico y fraternal



71º ANIVERSARIO DE LA
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.
SEMANA CULTURAL, 6 al 11 de MAYO
PROGRAMA GENERAL

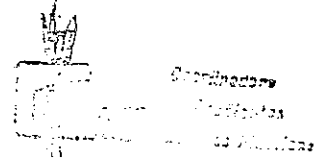
Día Lunes 6 18:00 Horas:

- Elección de Reina Artes Plásticas
- Presentación del solista Lionar Noriega.

Día Martes 7 18:00 Horas:

Presentación del Circulo de Canta-Autores:

- Sandra Morán
- José Chamalé
- Fernando López
- Alejandro Melgar
- Josue Sarrat
- César Arevalo.



Día Miércoles 8 17:00 Horas:

- Plástica-Taller, acerca del humorismo y caricatura en Guatemala, con el caricaturista Enrique Guerra Villar, (del Diario El Grafico)
- Presentación del Declamador Jorge Antonio Alvarado Pacheco.

Día Jueves 9 18:00 Horas:

- Presentación Teatral, por los alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), Programa Especial.

Día Viernes 10 17:00 Horas:

- Programa Especial.

Día Sábado 11 9:00 Horas:

- Kermesse, mañana deportiva, Disco y otros.

El Sol de Sinaloa

Culiacán, Sinaloa, Sábado 18 de Marzo de 1989

Gran Festival por la Paz

- * Magno Cierre del V Encuentro Centroamericano-México
- * Actuación de Amparito Ochoa, Gabino Palomares, Grupo Cúspigual, Ecos de Libertad, Circuito Experimental de Canta Autores de Guatemala
- * Concluirá con Baile Popular en la Pízzana Rosales

Festival por la Paz en el V
Encuentro de Psicología

Centroamérica-México

* Frente al Edificio Central de la UAS

* Hoy Sábado con un Encuentro Musical de Amparo Ochoa,
Gabino Palomares, Circuito Experimental de Cantautores
de la Universidad de San Carlos, Guatemala

Asisté hoy Frente al

Edificio Central de la

UAS, Gran Festival de la Paz

* Cierre el V Encuentro de Psicología

Centroamérica-México

* Actuación de Amparo Ochoa, Gabino Palomares

Psicología Social México-Centroamérica

Por Angelas MORENO VARGAS.

'La poeta Martha Salazar y los grupos Culpiguali, Ecos de Libertad y cantautores de Guatemala

La clausura del V encuentro de Psicología Social México Centroamérica hizo posible conocer a otros valores del canto latinoamericano que se sumaron a la velada inolvidable con la participación del cantautor Gabino Palomares, la voz de la sinaloense Amparo Ochoa, los grupos Culpiguali, Ecos de Libertad y Cantautores de Guatemala, así como también a la intervención de la poeta Martha Salazar.

Cada vez que regreso a mi tierra veo cambios positivos y ello representa muchas cosas bellas para mí y afortunadamente también para mi pueblo, ya que en el ámbito cultural las cosas van por buen camino y cada día hay mayor preocupación por nuestro Estado que da primacía a la conservación del acervo cultural y la asistencia familiar que es lo primordial en todas partes, indicó Amparo Ochoa al término del espectáculo.

Al referirse a sus proyectos dijo que su próximo disco "Tengo que hablar" es completamente del canto nuevo y con él se acumulan 16 grabaciones individuales tanto en México como en Holanda, Alemania Federal entre otros países, sin contar los discos colectivos.

De su próxima presentación en Culiacán el 5 de mayo en "Los Viernes Culturales del Ayuntamiento", Amparo Ochoa expresó que incluye material de la intervención Francesa.

Asimismo, subrayó que tiene pensado realizar su otro disco en Culiacán de música sinaloense con la banda "Los Alegres de Cazamos" y en donde también participará su papá que también es músico. El 2 de junio estará en Argentina y luego pasa a Uruguay, Chile, se regresa a su país y después pazvise a Ecuador, después a Bulgaria, Holanda y en noviembre a Canadá.

Por su parte, Gabino Palomares manifestó que con su presentación en Culiacán concluyó la gira por México y esta semana inicia la grabación del su sexto disco con nuevas composiciones en donde sus más recientes composiciones hablan del amor, ya que ha escrito poesía "y estoy combinando la canción social con el amor".

De ese sentimiento del que Gabino siempre se habla referido por sus compañeros, por la paz y la armonía entre los humanos apuntó que el amor es un sentimiento de primera necesidad para el hombre, ya que no siempre se puede vivir, siento que hay muchas cosas que no permiten que se desarrolle entre ellos, como es el caso del machismo, las formas morales de educación y los condicionamientos; pero el amor se logra sólo con la igualdad en la pareja.

En ese mismo sentido recaló que el repertorio discográfico habla del desamor, ya que una pareja termina generalmente con humillaciones, pero que así la gente se tiene que seguir viendo como seres humanos y con respeto.

Agregó Palomares que después de la grabación inicia una próxima gira del 20 de abril al 25 de mayo por el noroeste y centro del país y después por Estados Unidos y para finales del año estará en Argentina con su amiga Mercedes Sosa, mas una visita que está comprendida en su futura gira por América.



La pareja del canto nuevo latinoamericano vino a poner su música a los universitarios con melodías como "No basta razer", "La maldición de Malinche" y "Elbarzón"... (Foto Samaniego).

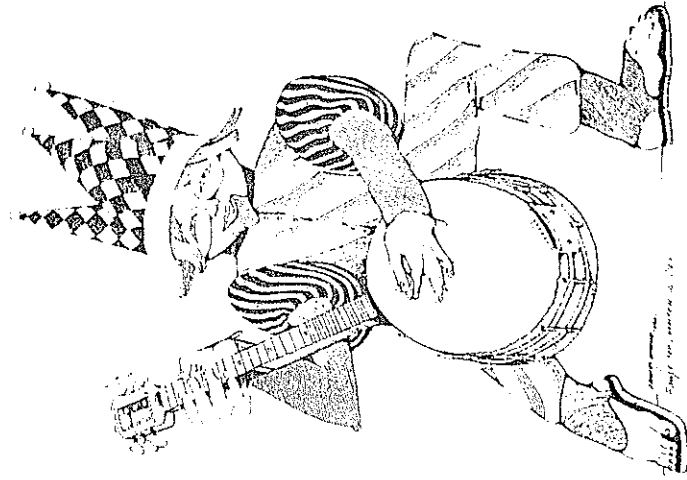


La sinaloense Amparo Ochoa se solidarizó con los estudiantes de Psicología Social en la clausura de los festejos... (Foto Samaniego).

EL CANTANTE
 GABINO PALOMARES
 EN LA CLAUDIA ROSA
 CON LA PARTICIPACION DE PASCALINA

II FESTIVAL OLOF PALME

in memoriam



PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

ORGANIZADORES:

Programa Cultural de la Secretaría
General de CSUCA
Universidad de San Carlos de Guatemala

AUSPICIO:

Agencia Sueca para el Desarrollo Internacional ASDI

COPATROCINIO:

Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala

COORDINACION:

Centro Cultural Universitario

Guatemala, 1989

II FESTIVAL OLOF PALME in memoriam

Por la paz y la libre
autodeterminación de los pueblos de
Centroamérica a través de la cultura.

PROGRAMA I

Programa Inauguración

Viernes 9, 19:00 horas

* PRESENTACION.

1. Canto General
2. Grupo Café
3. Rony Hernández y Fito Mendía

INTERMEDIO

4. Oscar Chávez
5. Rascaniguanas
6. Quinteto Tiempo

Sábado 10, 19:00 horas

PROGRAMA II

1. Estudiantina de la Universidad de San Carlos—EUSAC—
2. Carmina Cannavino
3. Grupo Tránsito
4. Kopante

INTERMEDIO

5. Cantoamérica
6. Cantautores
7. Luis E. Mejía Godoy y Mancozal

Coordinación Centro Cultural Universitario

PROGRAMA III.

Domingo 11: 16:00 horas.

Coordinado por Asociación de Estudiantes Universitarios "Oliverio Castañeda de León"

Gran Teatro del Centro Cultural
"Miguel Angel Asturias"
9 al 11 de junio

Programa General

**FESTIVAL NACIONAL
DE ESTUDIANTINAS**

DEDICADO A:

DANILO ALVARADO
Y
RENE LEIVA

EN SOLIDARIDAD CON
A.E.U. Y LOS
CAMPEÑOS QUE LUCHAN
POR TIERRA

PRESENTACION

La realización de un Festival de Estudiantinas, es una tarea realmente agotadora, que conlleva el esfuerzo, dedicación y trabajo responsable de muchas personas.

Todos en la constante búsqueda de entregar cada año, un pequeño aporte a la cultura de nuestro pueblo; a través de la música y el canto popular guatemalteco y latinoamericano.

Hoy, nuevamente, esta aquí la mayor expresión musical del pueblo de Guatemala: *EL V FESTIVAL NACIONAL DE ESTUDIANTINAS.*

Todos quisieramos que una actividad como esta, estuviera plagada de alegría característica de nosotros los guatemaltecos, pero es necesario reflexionar y regresar nuestra atención y pensamiento a la realidad. Esa realidad escrita en la historia con sangre y violencia; con hambre, miseria e injusticia.

Por eso el V FESTIVAL NACIONAL DE ESTUDIANTINAS, lleva este año una dedicatoria muy especial, ya dedicado a aquellos que han ofrendado su sangre por lo mas valioso que tiene su pueblo: SU LIBERTAD.

Hoy lo dedicamos a:

DANILO SERGIO GUERRERO MEJIA
Y
RENE HAROLDO LEIVA CAYAX

Comisión Preparatoria

PROGRAMA GENERAL

- 1- PRESENTACION DEL FESTIVAL
- 2- ESTUDIANTINA DEL CUNOC (ECUNOC)
- 3- GRUPO YOS PEDANIAN (CUNOC)
- 4- ESTUDIANTINA DEL C.U.S.A.M.
- 5- ESTUDIANTINA "DERECHO" (CUNOC)
- 6- GRUPO LIBERTAD (CUNOC)
- 7- GRUPO KOPANTE
- 8- RONDALLA DEL H.G.O.
- 9- EXPERIMENTAL DE CANTA-AUTORES
- 10- GRUPO BRUMAS (TOTONICAPAN)
- 11- ESTUDIANTINA DE LA USAC (EUSAC)
- 12- ESTUDIANTINA MONTEFLOR
- 13- GRAN TUNA NACIONAL

EXPOSICION FOTOGRAFICA.

Si el pueblo no está aquí, el pueblo donde está... El pueblo está en las calles exigiendo Democracia, Paz y Libertad.

Por un salario justo en el campo y la ciudad. No a los despidos en las fincas.

Víctimas de la violencia - 40,000 desaparecidos, 100,000 asesinados, 250,000 niños huérfanos.

Arte. expresión del pueblo. Por el derecho que todos tenemos a la cultura. Por el fortalecimiento del arte Popular.

Hasta encontrarlos. La lucha heroica por el apareamiento de los secuestrados. ¡Juicio y castigo a los asesinos del Pueblo!!

Por el derecho a la salud. Programa médico popular, por la salud del pueblo.

Represión patronal. A fortalecer el movimiento sindical. No al socialismo.

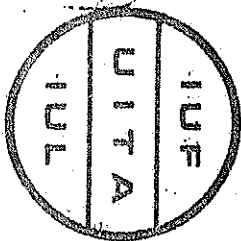
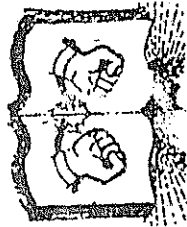
UASP. Unidad y Lucha. Un proceso unitario que todos debemos fortalecer.

9. Ni un paso atrás. Por una educación al servicio del pueblo. Asamblea Nacional Magisterial (ANM). COMFUITAG. La mujer presente en la lucha.
11. Adelante la lucha es constante. Ni la fuerza ni el dinero nos detendrá. (STECSA).
12. AEU Presente. Los Mártires no se lloran, se imitan. Oliverio Castañeda de León, Presente. UNSITRAGUA. Solidaridad y Consiente. Por un movimiento sindical clasista. UNSITRAGUA Presente.
14. La Formación. Fortalecimiento de la Organización. Al que no sabe... cualquiera lo engaña; al que no tiene... cualquiera lo compra. UITA. Más unidos que siempre. En camino a constituir la Federación. (FESTRA).

4^o aniversario

¡¡¡ MÁS UNIDOS ¡¡¡
¡¡¡ QUE NUNCA ¡¡¡
¡¡¡ CONSTRUIR NUESTRA
FEDERACION !!





PROGRAMA DE
ACTIVIDADES

4:30	-	4:40	Palabras Secretario Ejecutivo del COFUTAG.
4:40	-	4:50	Palabras Escuela "Simón Rodríguez".
4:50	-	5:05	Presentación grupo CANTACIARO.
5:05	-	5:20	Presentación TRIO SANTA CECILIA.
5:20	-	5:35	Entrega de Trofeos.
5:35	-	6:05	Presentación Círculo CANTA AUTORES.
6:05	-	6:35	Presentación grupo CANTO GENERAL.
6:35	-	7:00	Refrigerio.
7:00	-	-	FIESTA.

MAS UNIDOS QUE SIEMPRE
COFUTAG PRESENTE.

FESTIVA.

LA PARTICIPACION DE LAS BASES, COM-
PAÑEROS, ES LA QUE DETERMINA EL DE-
SARROLLO DE NUESTRAS ORGANIZACIO-
NES.

Hace 4 años surge el COFUTAG como
una organización pequeña, con una
estructura sencilla pero que sin
embargo ha jugado un papel signi-
ficativo en las luchas del movi-
miento sindical Guatemalteco.

HOY, NUESTRA META ES CONSTITUIR
LA FEDERACION SINDICAL DE TRABA-
JADORES DE LA ALIMENTACION -FES-
TRA-, y será únicamente con la
participación activa de ustedes
compañeros que avanzaremos en
ese rumbo, pues nuestro objeti-
vo es tener una estructura for-
mal, sólida y democrática, des-
de donde nuestro aporte al movi-
miento sindical sea más efectivo.

XVI Concierto Nuestros Valores

Con la presentación
del Concierto:

EXPERIMENTAL DE
CANTAUTORES DE
GUATEMALA

Licda. Maria Regina de Fahsen
Ministra de Cultura
Lic. Karl Krauss
Viceministro de Cultura
Lic. Emilio Goubaud
Viceministro de Deportes
Arq. Federico Figueroa
Director General de Difusión
Cultural y Deportiva
Lic. Antonio Crespo Morales
Director Centro Cultural M. A. A.
Juan Carlos Fuentes Berdugo
Sub-Director C. C. M. A. A.

Ministerio de Cultura y Deportes
Centro Cultural "Miguel Angel Asturias"

13 de Noviembre de 1,990

Teatro de Cámara.- 20:00 horas.

PROGRAMA
EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES
DE GUATEMALA

EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES DE
GUATEMALA

ALEJANDRO MELGAR

Canción de amor en octubre.
Vivo igual que todo el mundo.
Niña canela.
Canción donde las musas y la poesía.

JOSE LEONEL CHAMALE

Ixquic
Oración para creer en el futuro.
Tolgom y Cabracam.
Abuelo.

EDY O. GARCIA AREVALO

Compañera
¿Que pasará cuando pregunten la paz?
Canción de amor para Guatemala.
Por la vida no es suficiente la muerte.

INTERMEDIO

FERNANDO LOPEZ
CESAR A. DAVILA GOMEZ

Te estoy queriendo.
Soledad
Canción triste para diez desaparecidos.
La conquistista.

Es una agrupación artístico-cultural que cuenta con dos años y medio de vida y surge de la inquietud y de la necesidad de varios jóvenes, de plantear una canción alternativa a la canción tradicional guatemalteca, se trata de una canción hecha poesía y de una poesía hecha canción, que refleja una visión distinta de la realidad nacional en todos sus aspectos, asumiendo la responsabilidad histórica de contribuir con su esfuerzo, al engrandecimiento de la cultura nacional.

Los integrantes de la Experimental de Cantautores, como trabajadores del arte, forman parte de un esfuerzo global, en el que participan una gran cantidad de artistas de diferentes disciplinas, en busca de un arte de contenido y calidad. Actualmente se proponen modestamente participar en lo que puede constituirse como el movimiento de la nueva canción guatemalteca.

En este momento la experimental, pretende realizar un trabajo artístico que refleje la realidad del ser humano en un momento histórico determinado, enfocando la vida en su incontentible proceso hacia la perfección; desechando totalmente el postulado que niega la subjetividad del artista, como el crisol donde se funde la historia y la lucha por las reivindicaciones naturales del ser humano, como ente creador.

2º Festival Poético-Musical de Primavera



Con la presentación de:

Guayacan

Equinocio

Nuevo Amanecer

Peidaño

Círculo Experimental
de Cantautores

Canto General

Sobreviento
(Honduras)

y muchos más...

Teatro Libre

Centro Cultural Miguel Ángel Asturias

Jueves 22 de mayo - Viernes 23 de mayo

A las 19:30 hrs.

Precio: Q300

Billetes a la venta en:

Colegio CAS, 3a Calle 7-64, ZT

DISCOS Y COSAS, MoJ, 29

y en el teatro los días de la función.

*El Ministerio de Cultura y Deportes
y el
Centro Cultural "Miguel Angel Asturias"*

*Se complace en invitar a usted y familia, al 16o. concierto de
Nuestros Valores*

*Con la presentación del Concierto de Música Vocal
Guatemalteca interpretada por*

El Circulo Experimental de Cantautores

Dirección General de Difusión Cultural y Deportiva.

Lugar: Teatro de Cámara

Día: 13 de Noviembre de 1990

Hora: 20:00

BIBLIOGRAFIA

- Alvarado, Huberto. "Preocupaciones". Ensayos. Ediciones Vanguardia; Guatemala, 1,967.
- Beals, Ralph y
Hoijer, Harry. "Introducción a la ANTROPOLOGIA". Editorial Aguilar ; 3.a edición, 1.a reimpresión; Madrid, España, 1981.
- Bell, Daniel. "Las contradicciones culturales del capitalismo". Editorial Patria, S.A. de C.V., Alianza Editorial Mexicana, México, 1,989.
- Bobbio, Norberto. "Los intelectuales y el poder". en Revista Nexos, fotocopias, marzo 1,994.
- Bock, Philip K. "Introducción a la moderna Antropología cultural". Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- Britto García,
Luis. "El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad". Editorial Nueva Sociedad, Venezuela, 1991.
- Chow, Napoleón. "Técnicas de Investigación Social". 2a. ed. EDUCA, Costa Rica. 1,977.
- Copland, Aaron. "Cómo escuchar música". Ediciones Huracán, Instituto del libro, La Habana, 1,970.
- Crónica. Revista Crónica, año IX, No. 415; Guatemala, 23 al 29 de febrero de 1,996
- Dary, Claudia. "Aproximación antropológica al estudio de la literatura oral en prosa. Cuentos, casos y chistes entre la población ladina de Chiquimula, Guatemala". Trabajo de tesis previo a optar al título de Licenciada en Antropología. Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia, Area de Antropología. 1,984.
- Di Stefano,
Guiseppe. "El arte del canto". : Javier Vergara Editor, México. s/f.
- "Diez (10)
años de vida". "Una historia del rock nacional, 1,968-1,977". Colección de discos y libros dirigida por Jorge Alvarez. Documentación, investigación periodística y notas: Víctor Pintos. Publicada por EMI Odeón Vol. 1; cuadernillo informativo de los grupos de rock de Argentina: SUI GENERIS, INVISIBLE y SOLUNA. Argentina, 1,994.
- Elíade, Mircea. "Imágenes y Símbolos" : Editorial Santillana, Reimpresión : Madrid, España, 1,992.

- Fonseca,
Elizabeth. "Historia". Teoría y Métodos. 1a. Ed. EDUCA, San José, Costa Rica: 1989.
- Festinger, Leon y
Katz, Daniel "Los métodos de investigación en las ciencias sociales" : --3a reimpresión--
Editorial Paidós, Buenos Aires, ASrentina, 1,979.
- García Canclini,
Néstor. "Planeación y animación de las culturas populares". Definiciones de lo
popular, Antología 2.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- Guiraud, Pierre. "LA SEMIOLOGIA". Siglo Veintiuno editores S.A; México, 1983.
- Gonzalez Rubiera,
Vicente. "La guitarra: su técnica y armonía". Editorial Letra Cubanas, La Habana,
Cuba, 1,985.
- Gutierrez Pantoja,
Gabriel. "Metodología de las ciencias sociales II". Colección textos universitarios en
ciencias sociales. Editorial HARLA S.A. de C.V. ; México, 1,986.
- Herra, Rafael A. "¿Sobrevivirá el Marxismo?". Editorial de la Universidad de Costa Rica;
San José, Costa Rica, 1,991.
- HIVOS "Cultura y Desarrollo". La política cultural de HIVOS. Fotocopias; marzo,
Guatemala, 1,995.
- Jara H., Oscar. "Para sistematizar experiencias: una propuesta teórica y práctica". 1a. Ed.
Centro de estudios y publicaciones ALFORJA, San José, Costa Rica: 1,994.
- Leiva, René. "Poesía espontánea". Homenaje póstumo a Edmundo Zea Ruano; en
Revista de la USAC, No. 1; marzo de 1,987.
- Morán A. Enmy J. "La utilización de la música popular en los movimientos sociales de la
ciudad de Guatemala", Trabajo de tesis, previo a optar al título de
Licenciada en Historia. Escuela de Historia USAC. Guatemala, noviembre de
1,991.
- Pedroni,
Guillermo. "Historia de la Antropología Sociocultural de Guatemala". Apuntes para
su interpretación (1880-1956) y algunas consideraciones sobre su estado
actual; Trabajo de tesis, previo a optar al título de Licenciado en
Antropología. Escuela de Historia USAC. Guatemala, 1,983.

- Rodríguez, Silvio. "En el principio no había nueva trova" en Extractos de una entrevista conducida por Rina Benmayor, La Habana, Cuba en Marzo de 1,980. Cuadernillo de información del Disco Compacto : Canciones Urgentes, Los clásicos de Cuba 1, Los grandes éxitos. Sire Records Company, 1,991. New York City, EE.UU.
- Rojas Soriano, Raúl. "Investigación Social". Teoría y praxis. Editorial Plaza y Valdez; Folios Universitarios. México, 1,988.
- Rojas Soriano, Raúl. "Guía para realizar investigaciones sociales". UNAM, México, 1,982.
- Rowell, Lewis. "Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos". Editorial Gedisa ; Barcelona, España ; 2.a reimpresión, noviembre 1,990.
- Ruiz Olabuenaga, José I. e Ispizua, María Antonia. "La descodificación de la vida cotidiana". Métodos de investigación Cualitativa. Publicaciones de la Universidad de Deusto, Bilbao, España, 1,989.
- Scholes, Percy A. "DICCIONARIO OXFORD DE LA MUSICA" : Tomo I; Editorial Arte y Literatura, Cuba, 1,982.
- Serrano Caldera, Alejandro. "El doble rostro de la Postmodernidad". Programa de solidaridad del Consejo Universitario Centroamericano (CSUCA), Costa Rica, 1,994.
- Siegmeister, Elie. "Música y sociedad", Siglo Veintiuno editores, 2.a edición en español, México, 1987.
- Siú García, Fernando. "Función social del canto nuevo guatemalteco en la década del 80-90. El caso de José Chamalé": Trabajo de tesis previo a optar al título de Licenciado en Arte. Departamento de Arte de la facultad de Humanidades, USAC. Guatemala, 1,994.
- Ulin, Robert C. "Antropología y teoría social". 1a. ed. español: Siglo XXI editores: México, 1,990.
- Verani, Hugo J. "Onetti: el ritual de la impostura"; Monte Avila Editores, C. A.; Caracas, Venezuela; 1,981.
- Voz Popular. "CANTA CONMIGO" Melodías de los conjuntos populares IXIM WANIMA y KIM LA LAT ; Cassettes, Vol. I y II.