

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA
ÀREA DE HISTORIA**

“Historia del Rock en Guatemala.
La Música Rock como expresión social en la ciudad de Guatemala entre
1960 a 1976”

TESIS

Presentada por:

MARIO EFRAÍN CASTAÑEDA MALDONADO

Previo a conferírsele el Grado Académico de:

Licenciado en Historia

Nueva Guatemala de la Asunción
Guatemala, Centroamérica. Octubre de 2008.

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA**

AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

RECTOR: Lic. Carlos Estuardo Gálvez Barrios
SECRETARIO: Dr. Carlos Guillermo Alvarado Cerezo

AUTORIDADES DE LA ESCUELA DE HISTORIA

DIRECTOR: Mtro. Ricardo Danilo Dardón Flores
SECRETARIO: Lic. Oscar A. Haeussler Paredes

CONSEJO DIRECTIVO

DIRECTOR: Mtro. Ricardo Danilo Dardón Flores
SECRETARIO: Lic. Oscar A. Haeussler Paredes
VOCAL I: Licda. Marlen Judith Garnica Vanegas
VOCAL II: Dra. Walda Elena Barrios Ruíz
VOCAL III: Licda. Zoila Rodríguez Girón
VOCAL IV: Est. Mauricio Chaulón Vélez
VOCAL V: Est. Juan Pablo Herrera

COMITÉ DE TESIS:

**Maestro Carlos René García Escobar
Licenciada María Laura Lizeth Jiménez Chacón
Dr. José Edgardo Cal Montoya**



**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA**

Nueva Guatemala de la Asunción
Martes, 29 de julio de 2008

Señores Miembros
Consejo Directivo
Escuela de Historia
Universidad de San Carlos de Guatemala
Presente

Honorables Miembros:

En atención a lo especificado en el Punto SEGUNDO, Inciso 2.2 del Acta No. 01/2004 de la sesión celebrada por el Consejo Directivo el día martes 13 de enero de 2004 y dando cumplimiento a lo que reza el Capítulo V, artículo 11°. Incisos a, b, c, d, y e, del Normativo para la elaboración de Tesis de Grado de la Escuela de Historia, rindo dictamen favorable al informe final de tesis titulado **“Historia del Rock en Guatemala. La Música Rock como expresión social en la ciudad de Guatemala entre 1960-1976”**, del estudiante Mario Efraín Castañeda Maldonado, Carné 93-10274.

Inicialmente el título de esta tesis era “Historia del Rock en Guatemala. La música rock como expresión social en la ciudad de Guatemala durante los años 1960 a 1990”, pero en el transcurso del proceso de investigación se decidió cambiar para reducir la temporalidad del mismo por razones metodológicas.

Por lo anterior solicito se nombre Comité de Tesis, para continuar con los trámites correspondientes.

Sin otro particular y con las muestras de consideración y estima, me suscribo de ustedes atentamente,

“ID Y ENSEÑAD A TODOS”



Mtro. Carlos René García Escobar
Asesor de Tesis

Edificio S-1, segundo nivel, Ciudad Universitaria, zona 12
Nueva Guatemala de la Asunción, Guatemala, C.A.
Tel. (502) 2476-9854 - Fax (502) 2476-9866
E-mail: usachisto@usac.edu.gt
Página WEB: <http://escuela.historia.usac.edu.gt>

ESCUELA DE HISTORIA



USAC

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA**

Nueva Guatemala de la Asunción, 7 de octubre 2008

Señoras y Señores Miembros
Consejo Directivo
Escuela de Historia
Universidad de San Carlos de Guatemala
Presente



Honorables Miembros

En atención a lo especificado en el PUNTO TERCERO, inciso 3.5 del Acta No. 21/2008 de la sesión celebrada por el Consejo Directivo el día 30 de julio de 2008, en la cual nombran a la Licda. María Laura Lizeth Jiménez y al Dr. José Cal Montoya, como Miembros del Comité de Tesis del Estudiante Mario Efraín Castañeda Maldonado carne No. 93 10274, rendimos dictamen favorable del trabajo de tesis titulado "Historia del Rock en Guatemala. La música Rock como expresión social en la ciudad de Guatemala entre 1960-1976".

Sin otro particular y con las muestras de consideración, nos suscribimos atentamente.

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"

Licda. María Laura Lizeth Jiménez Chacón
Miembro del Comité de Tesis

Dr. José Cal Montoya
Miembro del Comité de Tesis

Al Rock;
A Any y Efraín;
A Adela, Flor, Pablo y Ana Libertad;
A Mónica Mendizábal, mi lucesita;
A Sombra

Agradecimientos

Fueron tantas las personas y las instituciones que indirecta o directamente aportaron para concretar este esfuerzo. Por ello, en términos generales, extendo el agradecimiento con la intención de no dejar fuera del mismo, de manera involuntaria, a alguna persona o institución.

Larga vida al Rock & Roll
(Barón Rojo)

**Al principio fue solo bailar, todos alrededor de un reloj,
pero nadie supo adivinar, que sería el idioma mejor.**

**Por la imagen que nos dio,
¡Larga vida al Rock and Roll!**

**Cuando oigo tocar Rock and Roll, yo me olvido del mundo exterior,
siento todo y es todo mejor, la energía me va al corazón.**

**Por la marcha que nos dio,
¡Larga vida al Rock and Roll!**

**Cuando quiero decir rebelión, en nombre de mi generación,
simplemente digo Rock and Roll y mi gente me entiende mejor.**

**Tú que piensas que ya se acabó, manifiestas un claro desdén,
por lo que el Rock and Roll representa, más que no morirá, ¡apuesta!**

**Cuando quiero decir rebelión, en nombre de mi generación,
simplemente digo Rock and Roll y mi gente me entiende mejor.**

**Tú que piensas que ya se acabó, manifiestas un claro desdén,
Por lo que el Rock and Roll representa, más que no morirá, ¡apuesta!”**

**El contenido de la presente tesis
es responsabilidad exclusiva del autor**

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I. Construcción teórica-metodológica	3
1.1 Introducción.....	3
1.2 Las ciencias sociales y el “rock” en Guatemala.....	3
1.3 La producción documental.....	4
1.4 ¿Por qué y cómo estudiar esta parte de la historia cultural guatemalteca?....	7
1.5 Preguntas metodológicas.....	15
1.6 Dimensiones.....	15
1.7 Unidades de estudio.....	16
1.8 Tesis central.....	16
Capítulo II. Apuntes generales sobre la historia del rock	17
2.1 Introducción.....	17
2.2 El nacimiento del rock a nivel internacional.....	17
2.3 Del rock’n’roll al rock y nuevas variantes.....	18
2.4 El metal pesado: sus inicios y desarrollo.....	23
2.5 El rock latinoamericano.....	26
2.6 Valoraciones.....	33
Capítulo III. El Rock en Guatemala 1960-1976	35
3.1 Introducción.....	35
3.2 El contexto de 1960 a 1966.....	35
3.3 El rock’n’roll frente a la categoría de juventud.....	38
3.4 Primera etapa. Los inicios del rock’n’roll en Guatemala: los años 50.....	39
3.5 La segunda etapa: 1960-1966.....	47
3.6 La tercera etapa: 1966-1976.....	62
3.6.1 El contexto.....	62
3.6.2 La tercera etapa: 1966-1976.....	64

Capítulo IV. Rock y literatura en Guatemala	78
4.1 Introducción.....	78
4.2 Max Araujo: entre <i>La noche de un día duro</i> y <i>Los reyes del rock</i>	79
4.2.1 <i>La noche de un día duro</i>	79
4.2.2 <i>Los reyes del ritmo</i>	81
4.3 Carlos René García Escobar: <i>El último Katún</i>	82
4.4 Mario Roberto Morales: <i>Los demonios salvajes</i> y <i>El ángel de la retaguardia</i>	84
4.4.1 <i>Los demonios salvajes</i>	85
4.4.2 <i>El ángel de la retaguardia</i>	86
4.5 Jorge Godínez: <i>Rockstalgia. La novela rock</i> y <i>Rockfilia. Historias de rock</i>	88
4.5.1 <i>Rockstalgia. La novela rock</i>	89
4.5.2 <i>Rockfilia. Historias de rock</i>	92
4.6 Maco Luna: <i>Cuerpo y Alma. Sonrock chapín</i>	95
4.6.1 <i>Cuerpo y Alma</i>	95
4.7 Mario Rivero: <i>El búho. La vida insensata</i>	100
4.7.1 <i>El Búho. La vida insensata</i>	100
Capítulo V. Reflexiones finales	104
5.1 Introducción.....	104
5.2 Importancia de este estudio. Alcances y límites.....	104
5.3 Rock y juventud.....	105
5.4. Los medios de comunicación.....	106
5.5 El Estado y la juventud.....	108
5.6 Las fuentes.....	108
Recomendaciones	113
Referencias	114

INTRODUCCIÓN

La mayor parte de estudios históricos se enfocan en temas de carácter político y económico, dejando a un lado otros temas que habitualmente no se han considerado trascendentales para el conocimiento de la historia de Guatemala.

Normalmente, es desde la Antropología y la Sociología que se llevan a cabo estudios donde la juventud aparece como protagonista de procesos socioculturales. Ello contrapuesto a los estudios realizados por instituciones estatales o académicas que únicamente relacionan a este amplio y diverso conjunto de personas con temas de participación política, trabajo y migraciones.

Ante la ausencia de estudios en el área de historia sobre el tema del rock en general y su relación con la juventud, este trabajo se constituye en el primer aporte a la historia guatemalteca en ese ámbito. Es una posibilidad de sumar a los trabajos sobre historia cultural, la cual ha sido vista regularmente desde la producción investigativa en torno a lo étnico y el poder, elementos que generen la discusión sobre temas que no han sido trabajados.

Estas discusiones pueden partir desde lo teórico-metodológico, la importancia de las fuentes orales, hemerográficas, audiovisuales y literarias; la juventud y sus distintas expresiones culturales, el Estado y la cultura, entre otras.

Aquí se propone un acercamiento a los sujetos históricos desde una construcción teórico-metodológica en la que no se pretende forzar teorías para explicar procesos. Se parte de referentes categoriales como cultura, contracultura, rock y juventud, y su posibilidad de construcción teórica en tanto se relacionan con las fuentes orales, hemerográficas, narrativas y periodísticas.

Es intentar la lectura, el análisis, la interpretación y la explicación del rock como fenómeno social en la ciudad de Guatemala, durante la temporalidad definida de 1960 a 1976. Se indaga en los imaginarios juveniles y sus construcciones de subalternidad, búsqueda y legitimación de un estatus, y expresiones contraculturales frente a las formas organizativas convencionales de la sociedad.

Es comprender cómo llegó a este país el rock y a través de qué medios y formas se constituyó en un referente juvenil que, dentro de un marco político y económico contextual nacional e internacional, se reprodujo y desarrolló desde el propio hacer juvenil. Entender cómo los medios de comunicación, la industria discográfica y el Estado mediante relaciones contradictorias promovieron o censuraron esta expresión cultural.

Se han elaborado cinco capítulos. El primero consiste en la construcción teórico-metodológica, donde se realiza un recorrido a través de los pocos estudios sobre rock y juventud en Guatemala; las razones por las que se decidió realizar la investigación, las preguntas metodológicas, dimensiones y unidades de estudio.

En el segundo se realizan apuntes generales sobre el origen del rock a nivel internacional, el tránsito de “rock’n’roll” a “rock”, el origen del “metal pesado” como género resultante de la evolución del rock y que influyó en los grupos de rock guatemaltecos, los inicios del rock’n’roll en América Latina y unas valoraciones del capítulo.

La historia del rock en Guatemala de 1960 a 1976 está desarrollada en el tercer capítulo, el cual constituye, junto al siguiente, la parte medular por tener el análisis desde los sujetos históricos expresados en las fuentes. Se proponen tres periodizaciones para su comprensión a raíz de los cambios suscitados en esa época dentro de la música, el entorno social-juvenil, lo tecnológico y lo político.

Las pocas obras literarias y periodísticas que abordan de una u otra forma los temas de rock y juventud en Guatemala fueron analizadas en el cuarto capítulo para comprender cómo se expresan las relaciones entre músicos, escritores, público y lectores, desde el vínculo entre el pasado y el presente. Cómo estos discursos comprendidos en términos culturales manifiestan rupturas temporales y de contenido desde y frente a la sociedad, y su trascendencia al constituirse en los pocos vestigios de ese proceso sociocultural que recuperan la memoria histórica de parte de la juventud y cultura guatemaltecas.

En el último capítulo se realizan unas reflexiones finales donde se emiten comentarios en torno al tema, los cuales no sólo sintetizan lo desarrollado a lo largo del estudio, sino engloban este trabajo y su importancia dentro de la historiografía nacional. Finalmente se incluyen las conclusiones y bibliografía.

Una de las ideas es que este trabajo aporte en tanto abra posibilidades de abordar el tema desde distintos ángulos y construcciones teóricas y metodológicas. Se pretende igualmente, generar debate sobre el camino hacia dónde se dirigen los estudios históricos culturales en nuestro país y la necesidad de romper con la investigación encasillada en temáticas de carácter político y económico que no trascienden de los ámbitos académicos.

Capítulo I. Construcción teórica-metodológica

1.1 Introducción

En este capítulo se da cuenta del proceso de producción y construcción metodológica, cuyos procedimientos responden a los pasos y etapas en las que se emprendieron una serie de aproximaciones sucesivas para lograr identificar a los sujetos de estudio, para luego, concretar epistemológicamente el objeto de estudio.

El sujeto estudiado corresponde a la juventud de los años 1960 a 1976, la cual se vinculó al “rock” (*El rock como expresión social en la ciudad de Guatemala*) por lo que al objeto de estudio se refiere en este trabajo de tesis en los siguientes términos: en primer plano, la producción y construcción de conocimiento, propiamente dicha, es decir, la configuración del análisis, la identificación de procesos, conjuntos conceptuales y categoriales, contextos o relaciones sociales. En segundo plano, lograr comprensiones, interpretaciones y explicaciones de los hechos y acontecimientos sociohistóricos y culturales que generan estas formas de expresión de la juventud en Guatemala para este período.

1.2 Las ciencias sociales y el “rock” en Guatemala

Las ciencias sociales en Guatemala no han abordado la amplia gama de estudios socioculturales con sus respectivas especificidades. El condicionamiento que eufemísticamente fue denominado “conflicto armado interno”, impuso durante la segunda mitad del siglo XX en el hacer de las distintas áreas de las ciencias sociales, fragmentos aislados de estudio. No es casual. Es una suerte orientada a buscar ideológica y políticamente explicaciones y posibles soluciones a una realidad cuya historia ha sido vista y explicada mayoritariamente desde análisis económicos y políticos marcadamente ideologizados, en particular, desde una postura marxista¹.

Los estudios socioculturales han dado a “conocer” en su mayoría, el interés por la cuestión étnica y la literatura, dejando de lado en gran medida el examen pertinente de los procesos sociales que tienen una estrecha vinculación con otras expresiones artísticas como la pintura, el teatro, la escultura y la música. Especialmente en ésta última, las que están vinculadas a formas contemporáneas no encajan en las representaciones convencionales de la misma y no son de difusión masiva a través de las empresas de información y entretenimiento².

¹ Esto no significa una desvalorización, ni descalificación, pero sí una crítica pertinente a los estudios históricos realizados a manera de tesis o de obras bibliográficas, pues su importancia histórica y contextual estuvo supeditada a la lucha social desde la academia, especialmente durante los años 70 y 80 del siglo XX. Durante esas décadas la USAC jugó un papel trascendental en las reivindicaciones de la sociedad, mismas que el Estado guatemalteco desarticuló.

² El Centro de Estudios Folklóricos (CEFOL) ha producido trabajos sobre música popular en varios departamentos de Guatemala, rescatando a través de grabaciones de audio, la existencia de músicos e instrumentos que contribuyen a perdurar formas tradicionales culturales de distintos pueblos para dejar constancia de su hacer social e interpretación de sentimientos, vivencias y anhelos. La difusión de la música depende de los intereses que las empresas disqueras y comunicacionales tengan en determinado momento histórico y contextual de la sociedad.

En el caso del “rock”, las investigaciones en Guatemala han sido escasas y han carecido de difusión, análisis y discusión. Las pocas que hay, se han realizado no desde el análisis histórico, sino atendiendo a formas de interpretación propias de la psicología y la antropología.

Estas indagaciones existen en Guatemala en cantidad bastante menor que el material producido con sus correspondientes enfoques y debates en otros países, sean investigaciones académicas, trabajos periodísticos, revistas, documentales audiovisuales, fotografía y narrativa³. Tiene razón de ser, entre otras explicaciones, por cuatro razones particulares: primero, el contexto político y social que ha condicionado a nuestro país en la generación de conocimiento para la transformación de la realidad desde una óptica de la lucha de organizaciones sociales aglutinadas en los movimientos popular y revolucionario. Segundo, en la negación por parte del Estado de apoyar y fomentar las diferentes manifestaciones culturales no tradicionales ni folclorizadas. Tercero, las causas y efectos de la contrainsurgencia como estrategia de control social; y cuarto, la apropiación por influencia mediática y reproducción ideológica de lo producido en otros países como práctica consumista ante el poco valor de identidad, acceso y consumo a lo hecho en Guatemala, dada su condición de dependencia económica y política dentro del capitalismo.⁴

1.3 La producción documental

Se mencionó anteriormente que la producción sobre el tema del rock en Guatemala es escasa. Uno de los pocos trabajos académicos que lo abordan desde el ámbito estrictamente contextual y musical es *Creación musical en Guatemala*, de Dieter Lehnhoff, 2005. En él hace un recorrido desde la música prehispánica, la música colonial, la música litúrgica catedralicia, maestros de capilla, organistas de catedral, la música instrumental y sacra del siglo XIX. Incluye además danzas teatrales, ópera, zarzuela, pianistas, música de baile y salón, bandas, himnos, marchas, músicas autóctonas y folklóricas, marimba, música de concierto y los géneros populares modernos. En la última clasificación, el autor describe algunos estilos relacionados al rock’n’roll, los nombres de los grupos más representativos y breves anécdotas de acontecimientos musicales de ese período.

En la tesis *Enfrentamientos y violencias juveniles en la ciudad de Guatemala (1985-1993)* realizada en el 2005 para optar al grado de Licenciada en Antropología, Gabriela Escobar, realiza un esfuerzo interesante al recopilar los inicios de los estudios de juventud en las ciencias sociales a nivel latinoamericano y guatemalteco. A ello se suma una historia

³ Estados Unidos, México y el sur del continente americano, poseen una vasta producción sociológica, antropológica e histórica sobre el rock y sus distintas expresiones, especialmente de la década de 1990 en adelante. En Europa, al igual que en varios países latinoamericanos, los estudios y revistas especializadas forman parte del componente integral de lo que podría llamarse *cultura rock*, esto, a partir de las formas de producción, presentación, difusión, interacción y comercialización que se suscitan dentro de la gama de estilos de rock que existen.

⁴ En el desarrollo de este trabajo se ejemplificará con el apoyo de material hemerográfico, la relación entre medios televisivos, radiales y escritos; y cómo ciertos sectores de la juventud practican nuevas maneras de socializar, diferentes de otros jóvenes que se encuentran involucrados en procesos políticos y sociales, todos desarrollándose en momentos álgidos de la historia contemporánea.

general de la juventud urbana en Guatemala desde finales del siglo XIX que atraviesa desde el espacio escolar, la política y las transgresiones, hasta la transición contrainsurgente del Estado guatemalteco. Analiza los inicios de los enfrentamientos y violencia juvenil, particularmente en jóvenes de la década de los años 80 del siglo XX vinculados a las escenas *break*⁵ y rockera, pasando por los testimonios de los protagonistas y sus perspectivas.

Otro trabajo en el que también participa Gabriela Escobar y que fue realizado conjuntamente con Fernando Rendón es *La construcción de identidades juveniles a partir del rock. Ciudad de Guatemala (1959-2001)*. Este estudio fortaleció en cuanto a información, la tesis de licenciatura de Escobar y no pudo ser publicado por situaciones hasta hoy desconocidas. Este trabajo fue compartido por los autores en su versión “electrónica” y será a lo largo de este estudio fundamental por las coincidencias que tuvimos en las mismas a la hora de entrevistar a músicos, utilizar referentes literarios y realizar la exploración hemerográfica. Sus aportes permiten afirmar que es el primer trabajo serio y profundo que se hace desde el ámbito académico para comprender no sólo la construcción de identidad de los “metaleros⁶”, sino también de la formación de ese andamiaje cultural y contracultural que significó el rock en Guatemala desde los años 60 del siglo pasado.

De ese material, se hizo posteriormente una publicación breve titulada *Rock en la ciudad*, con la autoría siempre de Escobar y Rendón en la revista *Pasos a Desnivel, mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala* en el 2003, bajo la coordinación de Rosina Cazali. En esta publicación se aborda la situación de la literatura, la gestión cultural independiente, las manifestaciones performativas y su uso didáctico, la danza, el teatro, la música (y el rock en particular), las artes en los departamentos y el papel del Estado frente el arte contemporáneo. Son artículos cortos que resumen el panorama cultural contemporáneo.

En la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) con sede en Costa Rica, se publicó en abril del 2005 el Cuaderno de Ciencias Sociales No. 136 titulado *Culturas Juveniles. Teoría, historia y casos*. En este material participamos cuatro jóvenes con el interés de publicar ensayos sobre las culturas juveniles desde distintas ópticas. En el orden de constitución del cuaderno aparece primeramente Priscilla Carballo, quien trabajó *El cuerpo como escenario*. Seguido, aparece un ensayo de mi autoría identificado como: *Bajo el resplandor del metal: un intento por explicar la historia del heavy metal*; Onésimo

⁵ La palabra *break* era utilizada para identificar a jóvenes de barrios populares cuya vestimenta se caracterizaba por pantalones flojos y pachucos, usar zapatos deportivos marca All Star y playeras de diferente diseño o camisas con el pecho descubierto, arete en la oreja izquierda, y el cabello corto de la parte frontal, y largo de atrás. Se reunían en las esquinas de sus cuadras o frentes de sus casas para practicar el baile denominado “break-dance”, el cual estuvo de moda a principios de los años 80 y era programado en estaciones de radio y la televisión. A Guatemala llegaron alrededor de 1983 varias películas que trataban sobre la rebelión juvenil a través del baile callejero, que consistía en hacer con el cuerpo movimientos que parecían una combinación de elasticidad con quiebres y movimientos circulares sobre el piso con la cabeza, rodillas y espalda.

⁶ “Metaleros” se utiliza para definir a personas, sean jóvenes o adultas, que participan dentro del movimiento rockero y que tiene relación con las tendencias duras de este género (Heavy, Thrash, Death, Black, Power)

Rodríguez realizó *Un acercamiento a la construcción de un colectivo juvenil inscrito en el marco del fútbol nacional: la ultra morada*; y, finalmente, el compilador de los textos, Mario Zúñiga, cerró páginas con *La brújula en Babilonia: resistencia y plegaria en los discursos del reggae costarricense*.

Si bien el discurso de ese intento por explicar la historia del “Heavy Metal” es un esfuerzo bastante general escrito con la intención de aportar a este trabajo de tesis desde el contexto en el que el rock se fue desarrollando a nivel mundial, utilizaré parte de ello para relacionar con el período en estudio, los estilos de rock que llegaron a la juventud guatemalteca por diferentes vías.

Estos son los documentos de carácter académico que tienen mayor relación con el desarrollo del rock guatemalteco. Sin embargo, hay una serie de materiales relacionados con la interpretación de la historia cultural, la metodología y la música que servirán para los sustentos categoriales en los posteriores capítulos y que han sido utilizados tratando de proponer una interpretación que se construya desde el discurso del sujeto, los textos y la realidad. Es decir, una interpretación hermenéutica. Entre ellos podemos encontrar, *Simpatía por el rock. Industria cultura y sociedad*, compilado por Miguel Angel Aguilar, Adrián de Garay y José Hernández Prado en 1993; y *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* de Nestor García Canclini, 2001.

Hay una serie de obras literarias que en los ámbitos de la novela y el cuento forman parte del testimonio que se mueve entre la ficción y lo real de los escenarios sociales y musicales del rock guatemalteco de los años 60 y 70. Se han seleccionado las siguientes obras para, junto a la filmación documental sobre el rock en Guatemala que realizo paralelamente a la tesis, escribir en el penúltimo apartado una aproximación analítica e interpretativa de la relación entre literatura y rock en el país. Se pretende identificar y explicar la importancia del testimonio literario ante la ausencia de otra serie de documentos que den a conocer esa parte de la historia sociocultural de Guatemala.

Las novelas escogidas son: *Rockstalgia. La novela rock*; y *Rockfilia. Historias de rock*; ambas del autor Jorge Godínez; *Cuerpo y Alma* de Maco Luna, y *El ángel de la retaguardia* y *Los demonios salvajes*, de Mario Roberto Morales. Los cuentos escogidos son: “La noche de un día duro” y “Los reyes del ritmo”, de Max Araujo; y “Satisfaction”, de Carlos René García Escobar. Dentro del testimonio periodístico está *El Búho. La vida insensata*, de Mario Rivero.

Se han considerado estas obras por las siguientes razones: rock y juventud son categorías que atraviesan directa o indirectamente los argumentos de los textos y de este mismo estudio. Hay una constante referencia a los espacios, lenguaje, rituales, sonidos, formas de relacionamiento y función del poder estatal y el familiar que explican el entorno social de los protagonistas y sus intereses. También porque los escritos funcionan como testimonios temporales de un proceso sociocultural que juegan con el presente y el pasado en tanto relatos que son rupturas a la concepción histórica lineal de la sociedad y del poder.

1.4 ¿Por qué y cómo estudiar esta parte de la historia cultural guatemalteca?

Este estudio tuvo su origen al realizar una investigación para el curso Métodos y Técnicas de Investigación Social I, de la carrera técnica de Locución Profesional en la Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Carlos en 1994. Con otros tres compañeros⁷, se decidió investigar sobre los problemas que afrontaban los grupos de “rock subterráneo”⁸ en la ciudad de Guatemala de aquel año. Lamentablemente fue un trabajo con muchas limitaciones metodológicas y con poca claridad en cuanto a lo que se pretendía investigar. El estudio resultó en una descripción del fenómeno más que en un análisis profundo y explicativo.

A partir de aquel año, quedó la inquietud por realizar algo más a fondo. Al ingresar a la Escuela de Historia de la misma Universidad en 1999 y empezar a tener contacto con otras fuentes documentales y formas de estudiar, analizar, comprender y explicar la historia, se encontró el vacío en cuanto a producción académica sobre estos fenómenos. Ello a pesar de que en dicha escuela estudian bastantes personas que tienen una relación cercana con la escena rockera nacional.⁹

Al terminar los cursos correspondientes a la carrera de Licenciatura en Historia en el año 2003, presenté para aprobación de punto de tesis, el plan de investigación titulado: *Historia del Rock en Guatemala. El rock como expresión social en la ciudad de Guatemala de 1960 a 1990*. Con el proceso de investigación y con la identificación de la ausencia de fuentes que permitieran profundizar en el análisis, se decidió acortar el período propuesto, quedando de 1960 a 1976.

El hecho de escuchar rock desde temprana edad y participar en la escena subterránea rockera de la ciudad de Guatemala, me permitió establecer contactos con diferentes músicos y “fans” que tenían relación con integrantes y público de las primeras bandas de rock n´roll y rock en el país.

Escribir también artículos para algunas revistas mexicanas especializadas en el rock “pesado”¹⁰ obligaba a revisar qué había existido antes de las bandas extranjeras y

⁷ Percy Santos, Luis Pedro Palma Ponce y Samuel Monzón. Los tres se desarrollan actualmente en el medio profesional de la locución radial. El primero y el último en estaciones comerciales, mientras que el segundo en la radio TGW, de carácter oficial.

⁸ Se refiere a la escena no comercial del rock guatemalteco. El rock que no aparece en los medios masivos de comunicación y que en su estética audiovisual transgrede los cánones socialmente establecidos. Esto engloba conciertos, puntos de reunión, programas de radio; compra, venta e intercambio de atuendos y música, códigos, símbolos y actitudes.

⁹ Especialmente en las áreas de Antropología y Arqueología, más que en Historia y Archivística, es común encontrar músicos, público y quienes editan fanzines o revistas sobre este género musical. Juan Ramón Donado Vivar, Licenciado en Antropología edita junto a Giovanni Peruch, estudiante de Ingeniería, la revista *Distorsión Zocial* (la letra Z es intencionalmente escrita por los editores); Omar Lucas y Mario Castañeda estudiantes de Historia, editan la revista *Rock y Política*.

¹⁰ En este apartado no se caracterizarán los diferentes estilos dentro del rock, los mismos serán abordados de manera general más adelante, sin embargo, es necesario resaltar que para este capítulo, bastará con describir al rock pesado de esa época (principios de los años 90) como la forma de incluir a las variantes del rock como el Black Metal, Death Metal, Heavy Metal, Thrash Metal, Speed Metal, Hard Rock, experimental y progresivo, entre otras, que eran con las que nos identificábamos. A través de Joel Morales Castro,

guatemaltecas que en ese momento escuchábamos los jóvenes de mi generación. El conocimiento acerca del registro disperso sobre esta expresión cultural se realizaba de varias maneras: el legado oral por medio de anécdotas de quienes estuvieron durante los años 60 y 70 como integrantes de conjuntos musicales, público, científicos sociales, *discjokeys* y locutores de radio. De igual forma escasos artículos, reportajes y columnas en periódicos; y la poca producción narrativa para ese entonces expresada especialmente a través de la novela y el cuento. También, la información transmitida por medio de uno de los pocos programas de radio dedicados al rock a finales de los años 80: “Revolución Rock” y algunas grabaciones musicales que pasaban de mano en mano a través de acetatos y cassettes grabados con mala calidad.¹¹

Ya en el proceso de investigación como tal, la búsqueda de información partió del ordenamiento personal de gran cantidad de cassettes con entrevistas que realicé a bandas nacionales y extranjeras, como también de las revistas, fanzines, libros, fotografías y grabaciones musicales.

Posteriormente, se procedió a la exploración bibliográfica sobre el tema en términos amplios, es decir, la búsqueda de libros, artículos y ensayos que pudieran encontrarse en bibliotecas universitarias y centros de documentación relacionados con estudios de rock realizados dentro y fuera de Guatemala.

En esta fase debe resaltarse que fueron importantes los enlaces establecidos con músicos, organizadores de conciertos y académicos nacionales y extranjeros, especialmente en México, para encontrar material relacionado con el tema. En los centros de consulta documental guatemaltecos son pocos los textos que se refieren al mundo del rock, especialmente al de Guatemala.

propietario de la disquera mexicana American Line Productions (ALP) y promotor de conciertos internacionales en Guatemala junto al músico de una banda ya desaparecida llamada *Denial* y organizador de conciertos de rock pesado, Jorge Rodas, entré en contacto para publicar fuera de Guatemala en algunos fanzines (revistas hechas por seguidores de grupos o –en este caso- de la cultura rock), pues en ese momento no habían fanzines o revistas locales dónde escribir. Eran notas breves donde se describía lo que pasaba en la escena rockera guatemalteca y que, en un intento de explicar las dificultades, estilos y avances del rock guatemalteco, era necesario conocer un poco de la historia de los músicos, lo que vinculaba a músicos de generaciones anteriores, influencias musicales, clases de instrumentos, relaciones laborales, medios de comunicación, etc.

¹¹ En el año de 1989, *Revolución Rock* era producido y dirigido por Jorge Sierra a través de la radio Metro Stereo, 102.9, los viernes de 21:00 a 24:00 horas. Fue la época en que el programa tuvo mayor audiencia por el tipo de música y su proyección hacia la juventud rockera. Parte de esa identificación juvenil fue la conformación del Consejo Supremo del Metal, una especie de club de rockeros que hacía sus reuniones para intercambio de música, conocer a personas con los mismos intereses y apoyar al programa radial. Varias veces se reunieron en el parque Naciones Unidas, Amatitlán, Guatemala, para intercambiar música y convivir. Después de Sierra, Joel Cotuc asumió la producción y conducción del programa, para finalmente hacerlo Carlos Anleu Samayoa “el Doctor”. Durante esas dos eras, la audiencia bajó: con Cotuc porque era una producción radial bastante escueta, limitándose a presentar los temas, anunciar conciertos y regalar entradas para los mismos, y no brindar suficiente información de las canciones y agrupaciones que sonaban. Carlos Anleu trató de integrar todos los estilos de rock en el programa, lo que a la mayoría de radioescuchas no le pareció porque la característica era precisamente la difusión de lo no comercial, lo estéticamente diferente a lo que las otras emisoras transmitían.

La exploración bibliográfica, implicó también buscar en librerías convencionales y ventas de libros usados, dando como resultado la ausencia casi total, a excepción de libros que se limitaban a biografías de grupos como The Beatles, Bob Dylan y The Rolling Stones o historias generales sobre la música pop, del rock guatemalteco. Nada de los grupos nacionales ni estudios serios sobre el rock en general, excepto un par de libros cristianos cuyo discurso fundamentalista sataniza al rock en su totalidad. Estos no fueron considerados para este trabajo por ser información bastante superficial o específica de grupos, la cual redundaría con el contenido de las fuentes utilizadas. En el caso del rock cristiano, no ha lugar por ser sus inicios en Guatemala años posteriores al período delimitado.

Algunos de los materiales recopilados pertenecen a mi biblioteca personal; otros, fueron prestados por amigos, y varios fueron comprados en México en un viaje de intercambio académico que tenía también la intención de ubicar material producido en aquel país sobre rock y presenciar algunos conciertos.

Se mencionó anteriormente la importancia del trabajo realizado por Gabriela Escobar y Fernando Rendón sobre las identidades juveniles a partir del rock por ser el primer estudio sobre esta temática. Lo que diferencia a este estudio de tesis del que realizaron Escobar y Rendón, además de la temporalidad, es que en el análisis que proponen, los sujetos principales de ese estudio son los “metaleros” de finales de siglo XX y principios del XXI. Esto implica que tuvieron contacto directo con quienes son actores cercanos en temporalidad histórica y porque la construcción de la interpretación de las identidades se hace desde la observación participante, entrevistas a profundidad y acceso a publicaciones marginales. Necesariamente recurrieron a conocer qué había sucedido con el rock guatemalteco en sus inicios, y por ello, elaboraron los antecedentes y su correspondiente contextualización en cuatro períodos: de 1959 a 1966, de 1966 a 1976, de 1976 a 1986 y de 1986 a 1992.

...Esta investigación se plantea, en términos generales, explorar el mundo de los jóvenes y de la juventud como un sector de la población guatemalteca sujeto a condiciones sociales particulares, así como explorar la juventud como conjunto de imágenes culturales que le corresponden a dicho sector y a dichas condiciones. Dentro de la diversidad de actores sociales que componen la juventud guatemalteca, dirigimos nuestro enfoque hacia una colectividad particular de jóvenes: los rockeros metaleros. Nuestro interés se dirigió a esta colectividad a partir de varias consideraciones; la de mayor peso fue el hecho de que su estudio nos resultaba más accesible que el de otras agrupaciones juveniles¹².

Teóricamente Escobar y Rendón abordan a los metaleros desde las propuestas de la socióloga norteamericana Deena Weinstein, de la antropóloga mexicana Maritza Urteaga, el musicólogo norteamericano Robert Walser, documentos electrónicos del Hessian Studies

¹² Fernando Rendón y Gabriela Escobar, *La construcción de identidades juveniles a partir del rock. (1959-2001)*, p. 4 y 5, inédito. Este trabajo se realizó en el año 2001 como parte de una beca otorgada a Gabriela y Fernando por el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA). No fue publicado en su totalidad por razones que desconozco. Un resumen del mismo se encuentra en la siguiente publicación: Fernando Rendón y Gabriela Escobar, *El rock en la ciudad*, en Rosina Cazali (coord.), *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*, Guatemala, La Curandería, 2003, pp. 103-113.

Department y de los campos culturales y sus diferentes niveles que propone Pierre Bourdieu. Ésta última donde se estudia a los colectivos desde lo que media entre lo económico y simbólico, entre la estructura y superestructura sociales en las sociedades modernas, ello, derivado de la separación de los campos artísticos y científicos en relación a la historia social y cultural de los siglos XVI-XVII¹³.

Una de las virtudes de la investigación de Rendón y Escobar es dejar plasmado desde las pocas fuentes literarias, hemerográficas y orales, un recorrido desde 1959 hasta el 2001 mediante periodizaciones y recuentos que reflejan su necesaria relación con el contexto de la época estudiada.

Las entrevistas seleccionadas para este trabajo fueron definidas bajo los criterios de su pertinencia con los aspectos musicales, rituales, medios de comunicación, público y literatura, para evitar la repetición con las que aparecen en el trabajo de Escobar y Rendón. La recopilación hemerográfica se realizó en la Hemeroteca Nacional y la Hemeroteca del Archivo General de Centro América.

En el caso de este estudio de tesis, los sujetos han dejado de ser jóvenes biológicamente y la indagación al ser entrevistados permite comprender desde el pasado que puede ser presente –con los riesgos que la memoria implica- reconstruir su participación en cuanto a producción, formas de socialización y en qué momentos son parte de la cultura y/o de la contracultura.

La construcción teórico-metodológica servirá para la teorización de la historia del rock guatemalteco apoyada en categorías como cultura y contracultura¹⁴ propuestas por Luis Brito, ello para comprender el rock no en términos cerrados sino amplios en su relación con la categoría de juventud. Se entiende a la juventud desde la constitución de identidades contemporáneas políticas y culturales-contraculturales, y en este caso en su vínculo con el rock'n'roll dentro de un proceso de modernización urbana y el control y la represión estatal que sufrió la sociedad en esos años. La relación cultura-contracultura se encuentra en la transición del rock'n'roll a simplemente rock, en ese tránsito, entran en juego el Estado y sus instituciones de seguridad, la industria musical, la tecnología, los medios de comunicación, los grupos, la juventud, lo moderno y las drogas. Esto se desarrollará en el tercer capítulo.

¹³ Maritza Urteaga Castro-Pozo, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. Causa Joven/Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud, México, 1998, p. 22.

¹⁴ Luis Britto. *El Imperio Contracultural: Del Rock a la Postmodernidad*. Editorial Nueva Sociedad, Venezuela, 1991, p. 15-46. En el primer capítulo: *Cultura y Contracultura*, el autor analiza estos conceptos desde los ámbitos psicológicos, lingüísticos, económicos, políticos y sociales. Define las contraculturas como el adversario directo de la modernidad, incluidas en ella la restricción sexual, la agresividad, el autoritarismo y la estratificación social, entre otras. La cultura, propone Britto, cumple una función dentro de la estructura social, la cual es preservar el sistema que la desarrolla para no perder su identidad y que no se destruya; esto conlleva a que, si existen desagregaciones en sus componentes, que es cuando llegan a un grado de conflicto inconciliable las subculturas (como instrumentos de adaptación y sobrevivencia de la cultura) inmersas dentro de la cultura dominante, se produzca la contracultura.

Esta construcción tiene un gran fundamento en la interpretación de las fuentes hemerográficas consultadas, así como el análisis de la relación entre rock y literatura guatemalteca. La intención radica en comprender al músico, al escritor, al periodista, a la juventud y a quienes leen, desde el presente-pasado que los textos literarios ofrecen como voz del sujeto en una ruptura tiempo-sociedad de carácter lineal.

El haber investigado la hemerografía previa a los años definidos en el título del trabajo, me permitió conocer de raíz el surgimiento y difusión de esta corriente musical en nuestro país. Ello se traduce en una periodización anterior a las propuestas por Escobar y Rendón, no en términos de que el rock inicie como tal en Guatemala, pero, desde el momento en que hay jóvenes escuchando estaciones de radio, leyendo periódicos donde aparecen anuncios de rock'n'roll dirigidos a ellos y una incipiente televisión que promueve el ritmo juvenil, forman parte de esa expresión cultural. Algo que ellos no realizan y que limita un poco comprender la relación del contexto internacional con el nacional en temporalidades, pensamiento de la sociedad y difusión cultural.

Para esta tesis, el interés fundamental es conocer, interpretar y explicar desde la voz de las fuentes, cómo se originó y desarrolló ese proceso histórico-sociocultural. Encontrar las expresiones de rebeldía en tanto ingenua desconexión con el adulto y reproducción de la forma mercancía y estatus, y la contracultura frente al poder en sus formas tecnológicas, de control estatal, comunicacional y cultural. Permitir también la posibilidad de abrir la discusión para buscar la forma de continuar de manera interdisciplinaria, y en particular desde la Historia, el hacer de quienes protagonizaron en el pasado y en el presente de esas rupturas socioculturales frente a la historia y la sociedad. Se busca también romper con la aplicación forzada de determinada(s) teoría(s) o categoría(s) para explicar lo que desde un contexto particular y en un momento histórico que no está congelado en el tiempo se ha construido.

Ello implica la problematización de la categoría juventud frente a la de rock en un contexto de crecimiento económico de la región centroamericana y el incremento de la represión política hacia los jóvenes que se manifiesta entre 1960 y 1966 desde la lucha social, mientras la otra cara juvenil se diluye en la expresión rock'n'roll. Y de 1966 a 1976, cómo la división de la juventud es marcada por las nuevas identidades construidas a partir de la música de “moda” y la “pesada”, frente a la realidad social.

Coincidimos con Rendón y Escobar en la utilización de novelas y cuentos como fuentes que relatan los pasajes rockeros guatemaltecos, con la diferencia de que, en el penúltimo apartado, intento abrir la discusión sobre la relación e importancia entre rock y literatura a partir de la novela, el cuento y el testimonio periodístico. Estas formas literarias se comprenden como parte de la reconstrucción de procesos socioculturales, su vínculo con la música a través de las grabaciones realizadas durante los años 60 y 70 de algunos de los grupos que aparecerán protagonizando esta atmósfera cultural y contracultural. Es de resaltar la importancia de estudiar los fragmentos de un proceso histórico que no ha sido considerado por la academia y la sociedad guatemalteca en general.

Se llevó a cabo también la revisión de libros sobre metodología de la investigación histórica y conceptos y categorías que pudieran relacionarse para la interpretación crítica

del fenómeno rock, lo cual resultó menos provechoso en aspectos teórico-metodológicos. Los estudios relacionados con el tema se han centrado en aspectos de la música y la literatura sin considerar el tema del rock. Estos son estudios realizados en contextos europeos que tienen como objetos de estudio a otros elementos del arte en temporalidades previas al desarrollo del rock.

Dentro de las bibliotecas y centros de documentación visitados para la ubicación de información están las bibliotecas de la Escuela de Historia, Escuela de Ciencia Política y Central de la Universidad de San Carlos de Guatemala; y las de la Universidad del Valle de Guatemala y Rafael Landívar.

La búsqueda de libros y la identificación de la mayoría de los rastreados y hallados, se concretan en el análisis de la construcción de identidades en los últimos años del siglo XX desde la Sociología y/o la Antropología.

Además de los textos sobre rock, se realizó una búsqueda muy general de documentos de carácter constitucional para establecer si a través de las leyes, la juventud era durante los años estudiados visibilizada por parte del gobierno en algún sentido. Sólo los periódicos dieron razón escueta de ello, siendo hasta principios de la década de los años 70 del siglo XX en que el Estado se preocupó por el tema de las drogas.

Para ello se consultaron los centros de documentación del Congreso de la República, de la Corte de Constitucionalidad y del Instituto de Estudios Comparados en Ciencias Penales de Guatemala (ICCPG) sin encontrar más que acuerdos o decretos que se relacionaban con el control social mediante estados de sitio y otras disposiciones legales de carácter político debido a la situación del país.

Posteriormente se llevó a cabo la búsqueda en internet sobre sitios que tuvieran información relacionada con el rock guatemalteco y estudios sobre juventud, rock en general y contracultura, obteniendo como resultado pocas páginas virtuales con breves crónicas conteniendo información bastante general, especialmente de la década del 90 y lo que va del siglo XXI. Además se encontraron ensayos y artículos de corte sociológico y antropológico. Se procedió a archivar y ordenar con su correspondiente identificación la información localizada. Algunos de los sitios ya no existen, quedando solamente los archivos descargados de esas direcciones electrónicas sin tener las mismas para citar su ubicación.

Habiendo realizado más de veinte entrevistas desde 1994, se aprovechó la información grabada en cassettes y afinar -ya con lineamientos precisos- la formulación de entrevistas de carácter abierto para músicos, cientistas sociales, discjockeys¹⁵, trabajadores de estudios de grabación y público que pudieran informar sobre aspectos más específicos del tema. Las grabaciones están en su mayoría en cassettes y varias en archivos digitales.

¹⁵ Se refiere a quienes ponían en las tornamesas las producciones musicales para ser transmitidas a través de las frecuencias radiales, acompañando a los locutores en la programación, o bien, haciendo ellos mismos la operación de los controles en cabina y presentando con su voz a las canciones y los intérpretes.

Después de escuchadas y analizadas las entrevistas, se hizo una selección de los principales elementos que los entrevistados proporcionaron en función del análisis cualitativo del fenómeno. Se consideraron fundamentalmente los factores de relación entre juventud, medios de comunicación, formas de socialización, contextualización, rituales, lenguaje, percepción del Estado y la Iglesia Católica frente a la juventud, las drogas y la música.

Las fuentes hemerográficas constituyen parte importante de la investigación por la variedad de espacios de interés que ofrecen a los lectores. En el caso del tema en estudio, al iniciar la búsqueda informativa se tenía la incertidumbre de cómo podrían aparecer en los medios escritos los datos necesarios para encontrar un más de lo que ya se hacía mención en las obras de ficción y los pocos trabajos académicos sobre rock.

Fue interesante descubrir que no había espacios específicos en los diarios para indagar sobre “el rock”. Las secciones que esporádicamente muestran algo relacionado con este estilo musical y la juventud, son las carteleras cinematográficas, publicidad y clasificados. Algunas secciones como “Ojo Callejero” de *Prensa Libre*, daban cuenta de situaciones ocasionales y curiosas; y columnas como la de Mario David García en *El Gráfico* llamada “Puerta abierta a la juventud”, o bien, la de Pepe Estrada, también en *El Gráfico*, denominada “Acuario”. Estas secciones no escapan al contexto que los medios escritos relatan en sus noticias nacionales e internacionales, lo que permite comprender de cierta manera, cómo y por qué los discursos y las prácticas de la juventud rocanrolera se transforman en el lapso de esos 17 años. Se consultó también la revista *La Semana*, muy popular a finales de los años 60 y principios de los años 70 entre la juventud urbana de la capital guatemalteca, por abordar temas que trascendían las fronteras del conservadurismo social (sexo, drogas, hippies). Esta revista tiene gran cantidad de información sobre la música rock en otros países, y pocos artículos que fueran útiles para los intereses de este trabajo.

El criterio de revisión consistió en definir al diario *El Gráfico* como la principal fuente a consultar por ser uno de los de mayor circulación en el país durante esa época y por tener secciones dedicadas a la juventud. Se revisó año por año, de 1960 a 1976, escogiendo tres meses de cada uno: mayo, septiembre y noviembre, ello por ser los meses que en las entrevistas más identificaron músicos sobre festivales y actividades juveniles, y por no contar con el tiempo suficiente para hacer una exploración más profunda en los demás meses. Las columnas son publicadas normalmente una o dos veces a la semana y regularmente no se cumple con las fechas asignadas. Esto complica rastrear en ciertos casos la información en fechas no previstas, porque se quiebra la temporalidad mensual de investigación definida en función del relacionamiento de los hechos.

Se complementan las citas de periódicos con los materiales citados en las novelas *Cuerpo y Alma* de Maco Luna, y *Rockstalgia*, de Jorge Godínez, los cuales hacen referencia a otras fechas que salen de los meses seleccionados por eventos muy puntuales. Antes de 1960, se realizó una exploración general en el periódico *Prensa Libre* desde 1951 hasta 1960 donde se encontraron datos interesantes de cómo el estilo musical del rock n´roll ingresó a Guatemala, lo que permite conocer la relación que se va construyendo entre emisoras radiales, la naciente televisión nacional y los medios escritos. Para este caso, se

propone como la primera periodización del rock en Guatemala, aunque en esta etapa es a finales de los años 50 cuando surge el primer grupo de rock'n'roll. He ahí la importancia de la comprensión del rock y la juventud desde la categoría cultura.

Otra fuente que resultó necesaria y difícil de encontrar, es la de las grabaciones. Muchos de los músicos no cuentan con un registro de sus canciones. Sin embargo, ha habido personas que se han dado la tarea de buscar y digitalizar las producciones musicales de aquellos años. De éstas logré localizar y archivar una gran cantidad de los temas interpretados por los artistas guatemaltecos que las crearon, compusieron y grabaron, fueran éstas *fusiladas*¹⁶ o de su autoría, lo que permite comprender integralmente el análisis de discurso literario y los datos recabados en entrevistas y periódicos.

Se visitó la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores (AGAYC) para obtener copias de partituras y letras registradas por músicos guatemaltecos correspondientes a este género. No se logró dado el alto costo y que no había autorización para consultarlas en el lugar o tomar fotografía con cámara digital. Solamente podía hacerse una impresión por cada partitura a un costo de diez quetzales (Q10.00), por lo que se optó por dejar como una fuente secundaria que será utilizada para la filmación del documental.

Como la producción bibliográfica es corta en cuanto a rock guatemalteco, se realizó –como se escribió anteriormente– una recopilación de cuentos y novelas publicadas por escritores nacionales en las que se aborda directa o indirectamente las expresiones rocanrolera y rockera, en las que, entre ficción y “realidad” se contextualizan las diferentes temporalidades del rock en Guatemala, priorizando para el estudio, las que abordan antes de y durante el período de 1960 a 1976. Debe apuntarse que hay otra cantidad de textos literarios como *El cabezón* de la banda de Eddy Roma, *El perro en llamas* de Byron Quiñónez, *Los años sucios* de Luis Aceituno, entre otros, que no fueron considerados para el análisis por temporalidad o porque serán incluidos en el documental.

Además de la ubicación y lectura de las obras literarias, se filmó –dentro del marco de la elaboración del documental– una conversación a manera de mesa redonda con los autores de las mismas y algunos columnistas de periódicos que han estado vinculados a través de las letras con el panorama cultural del país, fundamentalmente con el género musical rockero.¹⁷

La recopilación de información resultó en una abundante cantidad de datos, anécdotas, canciones, artículos de opinión en medios escritos y entrevistas que no pudieron incluirse en su totalidad en este estudio. La razón responde a la necesidad de priorizar la información para no redundar en las fuentes y el contenido que proporcionan, con el objeto de argumentar con diferentes perspectivas lo planteado.

¹⁶ Se refiere a tocar canciones que ya fueron grabadas por otros artistas, o su equivalente a lo que hoy se le denomina *cover*.

¹⁷ Esta filmación se realizó el 26 de abril de 2008 y forma parte de un documental que se realiza paralelamente al presente estudio, el cual pretende dejar constancia audiovisual de músicos, comunicadores sociales, escritores, organizadores de eventos, público y académicos, que han sido parte de la historia del rock guatemalteco desde sus inicios hasta finales de siglo XX.

Mientras, los aportes que este trabajo intenta reflejar se resumen en el manejo, la exposición del discurso y la construcción del fenómeno social denominado rock a partir de fuentes que no habían sido tratadas. Es una aproximación general a la importancia de la relación rock-literatura-juventud, para tratar de explicar cómo, ante la ausencia de estudios serios sobre el tema en Guatemala, las huellas escriturales y auditivas dan cuenta de episodios de la historia social y cultural del país y de quienes la realizan. Se trata de una contextualización descriptiva del rock partiendo de Estados Unidos, Inglaterra y Latinoamérica, para continuar relacionando otros aspectos vinculados al inicio del rock en Guatemala donde la juventud es el actor social que lo produce, reproduce y transforma dialécticamente. Es ver a la juventud desde otra perspectiva que no sea a partir de estudios políticos e históricos desde el análisis de la organización y la participación política. Es decir, se pretende abrir el camino para explorar las posibilidades de analizar, comprender, interpretar y explicar desde la historia, situaciones relacionadas con la juventud en temas que han sido dejados a un lado por omisión o por limitación de horizontes a explorar. Es construir metodológicamente con las categorías de rock y juventud, la teorización e interpretación de la historia del rock guatemalteco. Hacer una historiografía que no parta de la aplicación de una o varias teorías sino que se construya teórica y metodológicamente desde las fuentes orales, periodísticas y literarias.

1.5 Preguntas metodológicas

¿Cuándo empieza el Rock en Guatemala y de qué manera? ¿Cuáles son las circunstancias sociohistóricas y socioculturales que dan lugar a que la juventud en Guatemala se vincule a este movimiento?

¿Son el rock y el rock'n'roll contracultura o una propuesta cultural en Guatemala? ¿En qué medida esta expresión sociocultural se vuelve reproductora del sistema o contracultural (alternativa)?

¿Cómo contribuyeron las disqueras, las empresas vendedoras de instrumentos musicales y los medios de comunicación en la difusión de la música Rock en la Ciudad Capital?

¿Cuáles eran las formas de organización de las bandas musicales y el público? ¿Qué rituales, discursos y formas comunicacionales se establecían entre los grupos y los fanáticos? ¿Qué elementos se constituyeron en lazos de identidad juvenil (drogas, sexo, música, rebeldía)?

¿Cómo reaccionaba el Estado en esos años hacia la juventud? ¿Qué factores y mecanismos de control social neutralizan, subordinan y diferencian las expresiones juveniles contenidas en el rock en Guatemala?

¿Qué movimientos culturales, contraculturales o sociales de otros países han influenciado el desarrollo del rock en el área capitalina?

1.6 Dimensiones

-Juventud: Se entiende como el conglomerado de sujetos sociales que establecen relaciones alrededor de la música juvenil (rock'n'roll-rock) en un contexto determinado, y construyen formas alternativas y/o legitimadoras del orden.

-Rock'n'roll: Estilo musical que se caracteriza por movimientos estremecedores, sonidos dinámicos, estética distinta a la establecida y contenido lírico alegre y provocador.

-Rock: Nombre que caracteriza al estilo musical descendiente del rock'n'roll, cuya estructura musical toma otro matiz a partir de su evolución, los contextos sociopolíticos y el avance de la tecnología. Su contenido tiende a ser más franco y se contrapone a los lineamientos conservadores de las distintas sociedades.

-Cultura / Contracultura: La cultura es cumplidora dentro de la estructura social de la preservación del sistema que la desarrolla para que no sea destruida y que las subculturas se desagreguen y provoquen la contracultura. La contracultura es el adversario de la modernidad, la estratificación social y las restricciones autoritarias.

1.7 Unidades de estudio

-Rock
-Juventud

1.8 Tesis central

El rock en la ciudad de Guatemala como expresión sociocultural de la juventud ante la búsqueda de imaginarios subalternos y contraculturales frente a las formas de organización social establecidas. Como tal expresión se construye de manera integral en términos de creación y producción artística, espacios de socialización, literatura como testimonio, participación de medios de comunicación y la participación del Estado como ente rector a través de sus instituciones, de la conducta juvenil.

Capítulo II. Apuntes generales sobre la historia del rock

2.1 Introducción

En este apartado se propone una descripción relacional y explicaciones bastante generales de cómo inició el rock a nivel internacional, particularmente en los Estados Unidos, Inglaterra y Latinoamérica.

Se escribió pensando en que la lectura de lo propuesto en el próximo capítulo respecto del rock guatemalteco con su historia y su constitución como fenómeno sociocultural, necesita ser comprendida desde una previa contextualización más amplia. Se considera importante porque entran en juego las formas en que el rock'n'roll se transforma a simplemente rock, los inicios del “metal pesado” y las maneras en que llega desde su inicio a los países latinoamericanos.

Se contempla también el papel de la industria musical; los medios de comunicación y el público como receptor y consumidor de un bien cultural. Además, los movimientos contraculturales y su relación con la música, las reacciones de algunos sectores de la sociedad y, fundamentalmente, intentar una aproximación a la definición de lo que es rock.

2.2 El nacimiento del rock a nivel internacional

La música siempre ha formado parte importante en la vida de las personas, de las sociedades. Ha sido una manera de expresar no solamente los sentimientos sino “las formas de percibir el mundo y sus cambios. “Un útil de conocimiento. Es anuncio, pues el cambio se inscribe en el ruido más rápidamente de lo que tarda en transformar la sociedad^{18,}”

Esos cambios comenzaron a percibirse después de la Segunda Guerra Mundial, particularmente en Estados Unidos, donde se iniciaban transformaciones en muchos ámbitos de la vida social y cultural. El idealizado “estilo de vida americano” tomaba un rumbo diferente. La música era parte de ese cambio que arrancó con la expansión económica capitalista de pos guerra.

La herencia cultural africana y la herencia musical blanca estadounidense, abrieron caminos para estilos musicales como el jazz, blues, ragtime, boggie woogie, stride, country y swing, ritmos que darían posteriormente vida al rock'n'roll¹⁹. El nombre rock'n'roll fue designado por el “discjockey” Alan Freed²⁰ en 1951²¹, quien propagó esta nueva corriente

¹⁸ Jacques Attali. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1995. Siglo Veintiuno Editores, p. 12.

¹⁹ Richard Carlin. *Rock and Roll 1955-1970*. 1998. Editorial Voluntad, Colombia. p. 10-18.

²⁰ *Ibid.* p. 20 Este programa radial antes se llamó “Record Rendezvous”, el cual se transmitía en Cleveland, y en él se programaban discos de artistas blancos como Frank Sinatra. Alan Freed cambió de nombre a su programa y comenzó a transmitir música de corte Rhythm and Blues, porque un comerciante local de discos lo invitó para que observara cómo los adolescentes blancos compraban la música hecha por negros. Freed fue acusado posteriormente por casos de soborno por parte de ciertas casas disqueras para incluir determinadas canciones en su programa. Respecto a ello, Eduardo Guillot, en *Historia del Rock. Editorial La Máscara, España 1997*, p. 53, aclara que Freed fue acusado de soborno por organizaciones católicas y padres

musical derivada en su esencia del blues urbano,²² ambos ritmos satanizados como después lo serían las demás corrientes derivadas del primero.

Fueron los temas de negros hechos por blancos en nuevas versiones como se empezaría la cultura “teenager” o adolescente. Canciones como “Rock The Joint”, de Jackie Brenston, en versión de *Bill Haley* en 1951; “Shake, Rattle And Roll”, de Big Joe Turner, también por Haley; “That’s All Right Mama”, de Arthur Crudup en voz de Elvis Presley²³, y “Ain’t That A Shame”, de Fats Domino, cantada por Pat Boone, fueron las grabaciones que iniciaron ese nuevo ritmo juvenil. El mismo se escucharía en los “jukebox” o “tocadiscos”, y miles de jóvenes lo bailarían después con temas como “Rock Around The Clock”, de Bill Halley y sus Cometas.²⁴

2.3 Del rock’n’roll al rock y nuevas variantes

La industria musical fue recompuesta y creció al darse cuenta los dueños de compañías disqueras que la nueva forma de bailar y socializar de la juventud estadounidense le daba un giro a la sociedad. Este ritmo rompió la forma tradicional de entretenimiento cuyo centro era la familia. No dudaron en construir una forma de explotar

conservadores, y aunque el mismo existía, el motor del movimiento juvenil alrededor del rock’n’roll no era la infracción sino la juventud misma.

²¹ Jorge Godínez, *Rockstalgia. La novela rock*. 1996. Editorial Oscar de León Palacios, p. 11.

²² Rolf Ulrich, *El Mundo de la Música Pop*. 1972. Barral Editores, Barcelona, p. 46. Este periodista alemán siguió de cerca el contexto musical alemán, británico y estadounidense, participando en conciertos, entrevistas y análisis de medios escritos referentes a la música pop. Afirma que durante la migración de negros de las granjas y plantaciones de los Estados meridionales hacia los industriales del norte, llevaron consigo el Blues. El Blues pasó de tener un estilo “amargo” a uno “solitario o urbano”, y fue este último el antecesor del rock’n’roll, porque su ritmo más agresivo se hizo con instrumentos musicales eléctricos más desarrollados, además de la ayuda del radio de transistores que permitió la independencia juvenil del círculo familiar.

²³ Existe gran cantidad de información en fuentes textuales, en la red y audiovisuales sobre el *rey del rock*, pero, se ha preferido que su mención en este trabajo sea precisa en algunos apartados para no divagar en la figura de una persona y comprender de manera integral lo que el rock’n’roll y el rock han sido a lo largo del período escogido.

²⁴ Richard Carlin, *op. cit.*, p. 50. En Mayo de 1956, Asa Carter, secretario del North Alabama White Citizens Council, declaraba: “A través del rock’n’roll el hombre blanco queda rebajado al nivel inferior del hombre negro. El rock’n’roll es parte integrante de un complot para socavar la moral de la juventud de nuestro país. Tiene carácter sexual, inmoral, y es el mejor camino para fusionar ambas razas”. Debido a sus letras, portadas de discos y vestuario de músicos y público el rock sería atacado en todas sus expresiones por los sectores conservadores políticos, económicos y religiosos, ya que en un contexto diferente y menos explotado por las disqueras, este estilo musical criticaría de forma cruda la concepción establecida de la sociedad. Para la conmemoración de los 50 años del rock, se abrió un debate entre críticos musicales, revistas y público sobre cuál fue la primera canción de rock’n’roll en la historia. El mismo, no quedó cerrado, pero se dejaron abiertas las posibilidades en cuanto a los registros sonoros más antiguos que mencionan en sus letras palabras relacionadas con el género y las canciones que musicalmente reúnen las características del estilo musical. La primera posibilidad tiene como referente la canción “The camp meeting jubilee”, interpretada por un cuarteto vocal religioso cuyo nombre se desconoce, pero que fue grabada para el sello Little Wonder con el número 339. La segunda, “Rock Around the Clock de Bill Haley and his comets”, en 1954. De 1916 hasta 1954, muchas canciones se compusieron con rasgos del rock’n’roll, pero no todas completaban en su estructura y en instrumentos la definición de lo que en aquel momento se concebía como el ritmo juvenil que haría que el abanico de la música contemporánea se abriera.

comercialmente esta nueva música y debido a la discriminación por color de piel prevaleciente en esos años, se fueron buscando “artistas de portada”²⁵.

Ya a finales de la década del 50, el ritmo juvenil que despertó posiciones encontradas generacionalmente, fue cediendo lugar a otras corrientes nuevas como el “beat”, el “pop” y otras que resurgirían con diferente matiz como el “folk”; todas desarrolladas en los años 60 y que, según los contextos, repercutieron en la sociedad estadounidense, europea y latinoamericana.

La generación Beat surgió en 1955 justamente cuando los vanguardistas estaban culminando su trascendental época²⁶, y cuando el poema “Howl” (Aullido), de Allen Ginsberg, presentado en la Galería Six de San Francisco ese mismo año, era acompañado de forma inspirada con Jazz. Esto generó el germen de la contracultura²⁷ en Estados Unidos a través de la mística expansión de conciencias. Era una revolución de pensamiento y de drogas en la que participó mucha gente de la izquierda norteamericana.

Posteriormente surgirían estilos como el folk y el pop tendría a sus máximos exponentes en *Bob Dylan*, *The Beatles* y *The Rolling Stones*. El pop fue, en esencia, la innovación creativa de Robert Zimmerman (*Bob Dylan*) y la popularización que *The Beatles* hicieron de la nueva música, la cual claramente los diferenciaba de sus compatriotas: *The Rolling Stones*.²⁸

La fama de los cuatro de Liverpool fue obtenida en principio gracias a dos cosas. En primer lugar, sus influencias musicales: *Elvis Presley*, *Buddy Holly* y *Chuck Berry*. En segundo lugar, que su imagen los presentaba mejor vestidos e interpretando canciones pegajosas que no ofendían la moral familiar, situación que cambiaría posteriormente en sus discos *Sargent Pepper and the Lonely Heart’s Band*,²⁹ *White Album* y *Rubber Soul*.

Por el contrario, los Stones se presentaron como rebeldes, aunque no escondieron su condición acomodada. Su rebeldía se expresó en la libertad, subversión, drogas y sexo, esto, producto de su influencia musical: los blues de *Muddy Waters*, *Howlin Wolf* y *B.B. King*.³⁰

El pop cambió de gran manera la forma en que miles de seres transmitirían su creatividad. Rebasó la capacidad de control de las casas discográficas y el discurso de las

²⁵ Richard Carlin, *op. cit.*, p. 40. Aquí se refiere a los “cover artists”, quienes eran intérpretes blancos con un fuerte atractivo físico que vendían el rock’n’roll de los negros, muchas veces sin dar los créditos correspondientes y cambiándole las letras a las canciones para que fuesen menos “ofensivas”. Entre ellos destaca a Pat Boone, Frankie Avalon y Paul Anka. También existieron grupos de negros y mujeres blancas y negras que grabaron e interpretaron canciones “dulces” de estilo Soul, las cuales escondían la realidad social que vivían. El principal sello disquero fue “Motown Company”, de Berry Gordy.

²⁶ Jordi Costa, *op. cit.*, p. 191-198. Aquí el autor desarrolla todas las influencias vanguardistas desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX.

²⁷ Luis Britto, *op. cit.*, p. 15-46.

²⁸ *Ibid.*, p. 113.

²⁹ En la portada de este disco aparece el rostro de Karl Marx entre otros personajes históricos.

³⁰ Mario Castañeda. *Revista “Rock y Política” No. 4. Octubre-Diciembre* 2004. pp. 5. La relación que existe entre el Rock y la Política.

canciones. Después de producir grabaciones de artistas de cara bonita que cantaban al amor y a la vida, la música giró en gran parte hacia lo sexual y lo político.³¹

Se convirtió entonces en una música de compromiso político y social sin ser necesariamente propagandística. Fue una música que habló de las drogas pero que también generó formas de autogestión de los nuevos grupos. Desencadenó el boicot contra los medios de comunicación masivos y las empresas comerciales de la música. Fue el inicio del “underground”. “El concepto de música <underground> puede aplicarse parcialmente a la música política. Pero los motivos que emplea, se encuentran en toda la nueva música pop.”³²

Las ciudades que propiciaron el nuevo entorno político y cultural fueron New York, Los Ángeles y especialmente San Francisco. Aquí confluyeron “beatniks” y estudiantes fuertemente politizados de la Universidad de Berkeley. Se trata de un período bastante tenso socialmente por el control que las familias tradicionales y la policía de estos Estados querían tener para no permitir que los jóvenes se organizaran libremente, y sobre todo, para evitar las protestas en contra de la guerra en Vietnam y eliminar el consumo de LSD.³³

Conviene mencionar que los “hippies” comenzaron en éste período a tener espacios cada vez más amplios de manifestaciones culturales, donde abogaban por la paz y el amor, la vida en armonía con la naturaleza y vivir en comunas. Los grupos *Grateful Dead* y *Jefferson Airplane* se convirtieron en unos de los principales exponentes musicales que promovieron estos ideales.

Se inicia consecuentemente el ambiente sicodélico con la llegada de músicos de escenas diferentes (folk, blues, rock y jazz). Se dieron avances en la creación de medios alternativos de prensa y surgieron las emisoras de frecuencia modulada (FM). Las experiencias colectivas de iniciación en ácidos y otros rituales se convirtieron en parte de la vida de una juventud que no comprendía las razones de las guerras y de la salvaje comercialización humana.³⁴

Luego vendrían el rock “psicodélico” y el rock “sinfónico” con lo que, en la siguiente década, la música tomaría un estilo muy particular: serían canciones sofisticadas de larga duración. Se rompió con el esquema de los tres minutos de duración de un “single” o éxito radial, propio de las grabaciones de los años 50 y del primer lustro de los años 60.

Los festivales fueron importantes pues demostraron la capacidad de convocatoria y movilización juvenil. Dentro de los principales están el Festival Pop de Monterrey de 1967; Woodstock, en 1969, y en ese mismo año el realizado en Hyde Park de Londres, Inglaterra por *The Rolling Stones*. En Alemania Federal, cuatro festivales fueron los que marcaron huella en torno a la expresión de la música pop: el Primer Festival de Pop y Blues

³¹ Rolf Ulrich, *op. cit.* p. 149-153.

³² *Ibid.*, p.155.

³³ Eduardo Guillot, *op. cit.*, p. 63.

³⁴ *Ibid.*, p. 63-66.

de Essen en 1969; el Festival de Pop y Blues de Hamburgo; el Segundo Festival de Pop y Blues de Essen y el Festival de Pop Progresista de Colonia.³⁵

La evolución de la música rock tendría que ir de la mano con los avances tecnológicos y la lenta muerte de la música pop que resultó de la mercantilización que los empresarios realizaron al quitar la esencia del contenido de las canciones y vender la imagen de grupos “underground” que realmente no lo eran. Algunos festivales se volvieron puramente negocio.

Entre 1955 y 1969, la música avanzó a grandes pasos en su esencia y comercialización porque los jóvenes, los empresarios y los medios de comunicación la hicieron girar contradictoriamente. Para los jóvenes, su evolución se da esencialmente por la necesidad de expresión creativa en espacios públicos que años atrás habían resultado difíciles de ocupar. En esa época, la sensibilidad y la contracultura habían dado paso a la celebración del yo en un nosotros, o sea, el reflejo de lo individual en una construcción colectiva transgresora y con un sentido de unidad³⁶. Para la industria, porque fue una forma innovadora de acumular capital al tratar de cooptar las producciones discográficas y los conciertos, y expandir estereotipos artísticos para el consumo desmedido de cientos de artistas que grababan un día y a la semana siguiente desaparecían; simplemente fueron exponentes del fetichismo de la música. Es decir, se convirtió en cosificación de los músicos, de su relación con el público, la limitación de contenidos y formas en la elaboración de las estructuras musicales y las letras, los discursos, la estética visual, entre otros; o sea, convertir en serie de mercancías la creación artística que sería cooptada por la fama y la comercialización de rebeldía.

Para los medios de comunicación, no solamente generó ganancias el ser canales de inducción al consumismo. Significó también vender palabras, símbolos, imágenes y noticias que a través de las distintas formas musicales descendientes del rock’n’roll las sociedades aprobaran o rechazaran las acciones juveniles.

En el fondo, sin estos procesos complejos de evolución tecnológica y musical, ligados inevitablemente a los contextos que las potencias mundiales estaban viviendo (Estados Unidos, Inglaterra y Alemania Occidental, específicamente), no podría comprenderse la raíz del rock’n’roll, el rock y la “música pesada”, ésta última que en su expresión más amplia se encuentra en el “heavy metal”.

La comprensión del rock se entiende desde su doble carácter en tanto cultura de masas, particularmente en lugares donde puede hablarse de que hay gran cantidad de personas anuentes al pop y al rock (Estados Unidos, Inglaterra, México), y que en menor escala pueden reproducirse en diferentes períodos en países como Guatemala. Es decir, “observar el rock en un doble aspecto: el de mercancía y el de universo simbólico juvenil³⁷” Esto derivado de ser un fenómeno que se origina de un nuevo sujeto social que expresa su

³⁵ Rolf Ulrich, *op. cit.*, p. 245.

³⁶ Daniel Bell. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. 1977, Alianza Editorial, Madrid, España.

³⁷ Maritza Urteaga Castro Pozo, *op. cit.*, p. 24.

cultura atravesada por la industria discográfica, medios de comunicación, producción, consumo, identidad y autonomía en relación a la gente adulta.

Hasta este punto puede compartirse una definición de lo que es rock, quizá porque en los párrafos anteriores la descripción general permite identificar solamente ciertas características, que no son suficientes para definirlo. El problema es que sin ser músico con conocimientos teóricos, históricos y prácticos, no puede definirse de manera integral una corriente musical. Por ello, haré referencia a la conceptualización de rock que aporta José Arturo Saavedra Casco, del Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México:

... si entendemos al rock como parte integral de una cultura con alcances universales, de tal amplitud no debe inferirse necesariamente que el rock funcione siempre del mismo modo al fungir como medio de expresión o cuando se le establece como práctica social. Si estamos de acuerdo al afirmar que el género se ramifica en una amplia gama de estilos que van desde el progresivo hasta el core y del industrial hasta el punk, también habría que pensar que el rock no es homogéneo cuando funciona como agente de comunicación social. En realidad no hay públicos sino muchos públicos que consumen rock; el mensaje que contiene no es el mismo, variando de acuerdo a la línea que siga el artista o grupo y también en base a su procedencia social y al país de origen. Lo mismo se puede decir del público receptor de la música producida. Por otro lado, el rock tampoco es homogéneo en cuanto a las transformaciones que ha sufrido a lo largo de 35 años (...) Creo que el principal riesgo que se tiene al establecer categorías en torno al rock, es que siempre se habla de él como algo invariable y totalizante, que posee siempre las mismas características sin importar en que momento o lugar se realice. (...) En síntesis, el rock, como objeto de estudio, entra indiscutiblemente al terreno de las humanidades y en ellas no podemos hablar de absolutos.³⁸

José Robles, del Centro de Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, INBA, analiza los sentidos del término rock, los cuales pueden funcionar en este intento de explicar una parte de la historia musical guatemalteca. Se parte del presupuesto que la primera dificultad que también el musicólogo enfrenta al aproximarse a la música rock es, precisamente, la palabra rock.

El autor aborda en su estudio que el sentido estricto de rock es referido a un estilo musical nacido en los años 60. En un sentido amplio, incluye al primer sentido (el estricto) y al rock'n'roll prevaeciente entre 1955-65, dado que ambos comparten tres rasgos característicos: la utilización de instrumentos eléctricos y amplificadores; hace que la gente se mueva; y que se convierte en una atracción juvenil que incluye texto y música. El último sentido que el autor propone, citando a Charles Hamm, parte de la influencia que el rock ha ejercido en otros estilos musicales, especialmente la música popular, entendida como aquella que “incluye varios estilos y es fácilmente comprensible por una gran proporción de la población”.³⁹

Debe ponerse en relieve la importancia de los efectos que musical y socialmente tengan sobre las generaciones venideras esas producciones sonoras, y cómo la sociedad

³⁸ José Saavedra. *El elemento contestatario en el rock y la diversidad de sus audiencias*. En *Simpatía por el rock. Industria, cultura y sociedad*. 1993. Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, México. Miguel Angel Aguilar, Adrián de Garay y José Hernández Prado, compiladores. p. 49-50.

³⁹ José Robles. *La música rock: variaciones musicológicas sobre un tema popular*. En *Simpatía por el rock*. *op. cit.*, p. 147-149.

acepte o rechace las propuestas estéticas y de fondo de cada banda. Tampoco debe obviarse el espacio geográfico donde se difunden esas ideas artísticas, ni las formas de producción y relación de las mismas,⁴⁰ pero, principalmente a quienes se apropian del contenido y la actitud que expresa determinado tipo de música, haciendo de ello parte de su cotidianidad.

2.4 El metal pesado: sus inicios y desarrollo

Después del Festival de Woodstock, celebrado los días 15, 16 y 17 de agosto de 1969, dos hechos importantes marcarían una ruptura en las ideas pacíficas de los hippies. En primer lugar, el festival realizado en la pista de carreras de Altamont, cerca de San Francisco, Estados Unidos, el 6 de diciembre de ese mismo año, donde se presentarían los Rolling Stones y en el que moriría un joven negro en manos de los *Hell's Angels*⁴¹, muerte a la que se sumaría la de otros tres jóvenes causada por el pánico y el caos. Por otro lado, el rock sureño tomaba presencia en las áreas urbanas. *Los Allman Brothers*, *ZZ Top*, *Lynyrd Skynyrd* y *Creedence Clearwater Revival*, se convirtieron en portadores de un estilo musical en el que se mezclaban el blues, el country y el rock,⁴² reivindicando ideológicamente el orgullo patriótico estadounidense⁴³.

Estos hechos significaron la expresión, a través de la música, de dos posicionamientos diferentes. Estos dejaban atrás una etapa de pensamiento juvenil para darle paso a una nueva generación mental de creatividad artística, donde la actitud evidenció la inconformidad en la juventud y el valor por encarar de otra forma la “diversión” y los cuestionamientos a la sociedad.

Si bien, el término heavy metal sería consolidado en la década del 70, la misma frase tendría su aparición 200 años antes en las exploraciones metalúrgicas. Durante el siglo XIX, en Estados Unidos se utilizó también el término aplicado estrictamente al ámbito militar, sobre todo a los cañones y sus balas.⁴⁴

Más adelante, en los textos de William Burroughs (otro representante de la generación Beat), publicados en su novela de mezcla pornográfica con ciencia ficción titulada *Nova Express* en 1964, introdujo personajes con los nombres como “The Heavy Metal Kid” y “Heavy Metal People of Uranus”. Prácticamente anticipando en la literatura lo que después se buscaría en la música: poder.

⁴⁰ Adolfo Sánchez Vázquez. *Las Ideas Estéticas de Marx*. 1965. Ediciones Era, México, p. 166. El autor se refiere de forma general a la necesidad que tiene el artista de crear mediante sus fuerzas físicas y espirituales, pero también señala que esa creación se realiza según las posibilidades que la sociedad le ofrece, es decir, si le permite o no asegurar sus condiciones materiales de existencia o como resistencia.

⁴¹ Richard Carlin, *op. cit.*, p. 65. Se refiere a un grupo de jóvenes que serían supuestamente garantes de la seguridad del concierto, pero su actitud de poder y fuerza desencadenó el violento acontecimiento.

⁴² Con la ayuda de The Rolling Stones y las bandas que actuaron en Woodstock, el concepto *rock'n'roll* pasó a ser simplemente *Rock*.

⁴³ Eduardo Guillot. *op. cit.*, p. 69.

⁴⁴ Robert Walter. *Running With The Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. 1993. Wesleyan University Press, United States, p. 1.

Musicalmente no puede decirse que el origen del heavy radique en la música blanca inglesa, sino en todo ese proceso evolutivo desde la colonización por europeos en Estados Unidos pasando por el desarrollo de instrumentos musicales del siglo XIX, y llegando al rock'n'roll en la primera mitad del siglo XX. Esto, porque lo que se buscó ya a finales de los años 60, fue una actitud musical diferente, una muestra de poder donde los créditos podrían repartirse entre las canciones "You Really Got Me", de *The Kinks*, en 1964; "Purple Haze", de *Jimmi Hendrix*, en 1967; "Summertime Blues", hecha una versión más pesada en manos de *Blue Cheer* en 1968, año en que salió también "Born to be Wyld", de *Steppenwolf*, canción popularizada en la película *Easy Rider* letra escrita por Mars Bonfire, la cual incluye la frase "heavy metal thunder", básicamente para definir la experiencia de manejar un carro o una motocicleta en una carretera de California.

Más adelante, las motocicletas y la ropa de cuero negro formarían parte del atuendo que caracterizaría a los "heavies"⁴⁵. Pero el heavy metal fue definido como tal en la década del 70 por varios grupos, los cuales iniciaron con bandas que interpretaban música con una enorme carga de rock psicodélico como Judas Priest.

Es necesario apuntar que la popularización del término heavy metal se hizo a través de la revista *Creem*, en 1972, por medio del crítico Lester Bangs, quien trabajó también para la reconocida publicación *Rolling Stone* en los años 70. Geezer Butler, bajista de *Black Sabbath*, explica que fue esta banda la que describió esta música como heavy metal y que después de uno de los conciertos, un crítico estadounidense publicó un artículo donde se divulgaría lo que los miembros de *Sabbath* habían afirmado en torno a su música.⁴⁶

El término heavy metal fue aceptado en Europa, especialmente en Inglaterra, pero en Estados Unidos fue prácticamente no reconocido ni por músicos, ni por medios masivos, ni por el público. El heavy tuvo sus momentos de crisis, ya fuera por escasa visión cultural de promotores, por las modas que a finales de los años 70 con la música "disco" se impusieron, porque la capacidad creadora estuvo limitada y/o por el escaso poder adquisitivo de los jóvenes para consumir metal pesado en sus distintas manifestaciones.⁴⁷

⁴⁵ *Ibid*, p. 8-9. Aquí el autor cita a Dick Peterson, cantante y bajista de la banda *Blue Cheer*, quien posteriormente afirmaría lo siguiente: "We had a place in forming that heavy-metal sound. Although I'm not saying we knew what we were doing, 'cause we didn't. All we knew was we wanted more power. And if that's not a heavy-metal attitude, I don't know what it is." Toma también en cuenta la importancia del cine en la producción de ídolos juveniles que visten y actúan distinto, que le dan importancia al *metal* de las motos, la velocidad y el poder de ser un joven libre de viajar y consumir drogas. Más adelante en términos temporales, el documental *The Decline of Western Civilization Part II. The Metal Years*, realizado entre agosto de 1987 y febrero de 1988, y protagonizado por músicos de las bandas metaleras principales de casi dos décadas, capta la esencia del *poder* expresado a través de la música, los grupos y los seguidores; muestra intereses, actitudes, posicionamientos ideológicos, sexo y rebeldía.

⁴⁶ *Ibid*, p. 18-19. La autora cita a Geezer Butler: Quoted on "Metal Shop: Black Sabbath 20th Anniversary Special," broadcast on WVVX, 7 april 1990. "It was around 1972... it was an American critic. It was a derogatory term... 'this wasn't rock music. It was the sound of heavy metal crashing'. It was one of those wonderful reviews of our concerts. Someone in England just picked up on that and termed the whole thing heavy metal".

⁴⁷ Mauris Esteban. *Historia del Heavy Metal. "El Brazo Armado del Rock". 1985*. Editorial Alas, Barcelona, España, p. 23-29. El autor es prácticamente un "fan" del heavy metal, y en este libro describe lo que hasta ese momento estaba ocurriendo en la escena metalera mundial, desde una perspectiva del Occidente europeo, donde comenzaban a tener auge las bandas de heavy metal en España: Coz (posteriormente Barón Rojo), Ángeles del Infierno, Obus, Banzai, EVO, Santa, Ñu, Rosendo, Asfalto y Sangre Azul, entre otras.

El heavy metal puede entenderse a partir de varias etapas. La primera, de 1969 a 1972, en la que nace. La segunda, de 1973 a 1975, cuando a través de conciertos, producción y comercialización de discos y programas de radio, se difunde en Norteamérica (Estados Unidos y, en menor escala, México) y Europa occidental.

La tercera, que va de 1976 a 1979, y que permite su cristalización como corriente musical y cultural. La cuarta, que va de 1979 a 1983, recuperado de una breve crisis, en parte, por el gusto preferencial que fue tomando la música disco en la juventud. Sin embargo, mostró en ese lapso el crecimiento de bandas, tecnología y público en muchos países;⁴⁸ pero, sobre todo, sentando las bases para su evolución y las diferentes corrientes posteriores, entre ellas el glam rock, el black metal, el doom metal, el death metal, el thrash metal y el speed metal. Generó además acusaciones y discusiones en torno a su influencia en la juventud, la pérdida de control por parte de padres y madres de familia sobre sus hijos y el deterioro de los valores establecidos por los adultos dentro de las distintas sociedades, especialmente la estadounidense.

Para el caso de este estudio, es necesario comprender las primeras tres etapas del heavy, pues, en gran medida, estas bandas internacionales con sus simbologías, mensajes, vestimentas y actitudes derivadas de la evolución del rock'n'roll, llegaron a Guatemala y fueron adaptadas al hacer musical y social por una juventud que, entre 1960 y 1976, se transformó y resultó afectada por los cambios socioculturales y políticos, dentro y fuera del país. Esto permitirá comprender que los grupos guatemaltecos aproximadamente a finales de los años 60 comenzaron a definir la música escuchada y producida como de “onda” y “pesada”.

Es necesario también contextualizar lo que sucedía musicalmente por esa época en Estados Unidos e Inglaterra porque la historia del rock ha sido escrita normalmente desde esos países, sin incluir por supuesto, lo que sucede en las demás ciudades del planeta donde se han producido formas precursoras culturales, como más adelante se verá, especialmente en el caso guatemalteco.⁴⁹

⁴⁸ Deena Weinstein, *op. cit.* p. 21.

⁴⁹ A lo largo de las entrevistas y conversatorios realizados con músicos rockeros guatemaltecos, han salido a luz anécdotas y hechos que sucedieron años antes de que los “crearan” los grupos de rock ingleses, alemanes, franceses y estadounidenses, y fueran publicitados como innovaciones de países desarrollados. Un ejemplo es lo expresado por Maco Luna, ex integrante de la banda guatemalteca Cuerpo y Alma, en un conversatorio llamado *Los años rockeros en Guatemala*, en el Centro Cultural de España, ubicado en el Distrito Cultural 4 Grados Norte el 11 de mayo de 2005, del cual, el historiador Omar Lucas hizo una reseña en la revista ***Rock y Política, edición de julio/diciembre de 2005, No. 7 pag. 11*** quien comentaba sobre la creación del ritmo *son-rock*, único estilo en el mundo que la agrupación a la que pertenecía creó con la fusión del son indígena y el rock. Otras tendrán que ver con cuestiones escenográficas y teatrales realizadas por músicos guatemaltecos en El Salvador, donde incluso se transportaban féretros y se utilizaba maquillaje para los rostros, con el objeto de darle un ambiente tétrico al espectáculo; esto, mucho antes que el rockero Alice Cooper (cuyo nombre de pila era Vincent Fournier, nacido en Boston en 1952) realizara sus conciertos con propuestas teatrales a principios de los años 70, según comentó Juan Chavarría, ex integrante del grupo Plástico Pesado en ese mismo conversatorio.

2.5 El rock latinoamericano

Es común al buscar información sobre el rock latinoamericano encontrar escasas fuentes que aborden de manera amplia y con carácter regional y subregional cómo se ha desarrollado este proceso sociocultural. Regularmente, es cada país el que habla de su historia rockera, particularmente con notas periodísticas, artículos de fans, o bien con estudios académicos que no son difundidos ampliamente, ni siquiera en los mismos países en que se producen. Esto se debe a que la mayor producción de escritos periodísticos y académicos se ha realizado en los países donde se originó el rock. Países que poseen los recursos para fomentar los estudios y la variedad de géneros periodísticos escritos y materiales audiovisuales.

No es de extrañar que se produzcan enciclopedias, documentales y reportajes en periódicos y revistas especializadas en las que se hable del rock y se mencionen exclusivamente a las bandas estadounidenses e inglesas⁵⁰. O bien, que se hagan específicamente en países donde cada subdivisión tiene mayor presencia y los medios que se dedican a ello tengan la capacidad de sostenerse mediante las ventas de sus programas y publicaciones.

Normalmente, las referencias inmediatas sobre el inicio del rock en nuestro continente se inclinan hacia México, Argentina, Venezuela y Cuba. La mayor parte de las veces se cita también a España como uno de los países que más aportó para que en Latinoamérica se hiciera popular esta manifestación, por supuesto, con diferencias en la calidad de grabaciones. Centroamérica no aparece en las descripciones que hablan de los primeros conjuntos musicales de rock'n'roll, a pesar de que existieron bastantes agrupaciones y que, en el caso de Guatemala y El Salvador, tuvieron bastante relación por la cercanía geográfica y por la calidad de las mismas.⁵¹

Pero esto se relaciona también con los contextos de cada país. Sobre todo con las formas en que llega a las distintas juventudes del continente esta corriente musical, las capacidades de adquisición, las situaciones políticas y económicas, los espacios de socialización y la posibilidad de construir movimientos culturales con sus propias características.

⁵⁰ Durante los meses de abril y mayo de 2008 estuvieron transmitiendo por cable, en el canal VH1, el documental *Seven ages of rock*. Se caracterizó porque la mayoría de grupos a los que se menciona son de Inglaterra y Estados Unidos. Se les da realce por sus innovaciones en cuanto a estructuras musicales, discurso de las letras de las canciones y espectáculos visuales, dejando por un lado la relación que han establecido indirectamente con el público en diferentes países de otros continentes donde realizan sus presentaciones. Es una reducción a lo cuantificable en ventas y a la capacidad de producir con tecnología de avanzada una especie de supremacía de colonización cultural que se determina desde las disqueras, medios de comunicación y organización de conciertos.

⁵¹ Omar Lucas. op. cit. p. 11.

Y es que América Latina tuvo, a partir de los años 30 del siglo pasado, un sistema más autónomo de producción cultural, especialmente en Brasil, México, Argentina y Chile.⁵² Posteriormente sucedería el crecimiento económico en Centro América, durante el auge del rock'n'roll, especialmente en la década del 60 con la industrialización, consolidación y expansión del crecimiento urbano, ampliación del mercado de bienes culturales, nuevas tecnologías comunicacionales y el avance de movimientos políticos radicales⁵³. Se da también una separación entre los gustos de élite y las clases populares y medias. Pero también se reafirma el sistema capitalista como el articulador de todas las posibilidades a las que la juventud no cuestionara a profundidad el contenido esencial de las formas culturales a las que se adscribía, fundamentalmente en cuanto a la música de rock'n'roll, moderna y pop.

Cuando el rock'n'roll llegó a Latinoamérica, se encontraba en una situación contradictoria. A mediados de los años 50 del siglo XX en Estados Unidos, a raíz del auge que había cobrado dentro de la juventud estadounidense y la censura que sufría por políticos y religiosos,

...el Rock and Roll no tuvo una infancia feliz. El puritano panorama yankee se ensañó contra él y sus artistas desde que los vio despuntar. Como siempre, los adultos lo encontraron horrible y discordante: las inquisidoras ligas sociales denunciaban sus extravagancias y las minorías que lo sintonizaban fueron, en muchos casos, controladas, perseguidas, prohibidas y, en ocasiones, condenadas. Para los políticos más reaccionarios era subversivo, al servicio del oro de Moscú u otra forma más del expansionismo negro: en los estados más recalcitrantes (Alabama, Kansas y otros) se llegó a prohibir su difusión: las iglesias pregonaban que se trataba de música diabólica y las satánicas máscaras del Ku-Klux-Klan organizaban impunemente quemas públicas de las obras de Elvis.⁵⁴

Pero, con todo y las acusaciones y condenas, la industria del entretenimiento absorbió al rock'n'roll⁵⁵

...y, aunque conservó y hasta desarrolló más todavía su potencia sonora y su capacidad de provocación, su sentido primigenio de "protesta" fue diluido o abandonado. No obstante, los fantasmas invocados en sus inicios acerca del libertinaje sexual, satanismo, drogadicción y todo un extenso etcétera de depravaciones y problemas no lo han abandonado hasta la fecha.⁵⁶

⁵² Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. 2001.* Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, p. 94.

⁵³ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁴ Francisco Herrera. *"El rock clásico", en La Provincia. n. 19.* Las Palmas de Gran Canaria. enero de 1991. p. 55. En Humberto Manduley López. *El Rock en Cuba. 2001.* Atril Ediciones Musicales. La Habana, Cuba. p. 15.

⁵⁵ Para el autor citado, este estilo musical se escribe Rock And Roll. Para este estudio se ha optado por utilizar rock'n'roll; sin embargo, existen otras posibilidades de escribirlo como Rock & Roll, rock n' roll, Rock n'Roll, rock 'n' roll, y, Rock 'n' Roll. No se encontró información en libros o en la red sobre los orígenes y transformaciones de la forma de escribirlo y por qué. Tampoco una definición bastante integral. La mayoría de las definiciones se hacen desde su estructura musical o desde una forma danzante y juvenil. Incluso, los estudios recopilados inician sus análisis desde el concepto rock como algo ya dado, conocido y definido; quizá por la abundante producción que se ha hecho, por los enfoques y por el interés que despierta en diferentes círculos este tipo de expresión cultural. En Jim Dawson, & Steve, Propes. *What was the first rock 'n' roll record? 1992.* Faber & Faber.

⁵⁶ Humberto Manduley. *op. cit.* p. 15.

En Cuba, en el año 1956, predominaban géneros como el cha-cha-cha, el bolero, el son, el mambo y la canción romántica con artistas como Celia Cruz, la Orquesta Aragón y Benny Moré. Sin embargo, el impacto del rock'n'roll en la isla llegó a través del cine con películas como *Semilla de maldad* y *Rock Around the Clock*, las cuales provocaron bailes desenfrenados y destrozos de butacas en las salas cinematográficas, con sus consecuentes llamados a la cordura.⁵⁷ La atención de la prensa, revistas musicales y los músicos de los géneros musicales antes mencionados, se centró en el impacto del baile y no en la esencia de la música. La crítica al rock'n'roll se dio porque se estaba

...ejecutándolo en medio de convulsiones, delirios, de locuras, con movimientos descompasados y excitantes de hombros, de manos, de caderas, de cabeza, dando saltos frenéticos y adoptando poses con gestos de voluptuosidad y de sensualismo, no puede ni debe penetrar en ningún hogar. Contra este estilo grosero del Rock and Roll es que nosotros tenemos que pronunciarnos, como lo hacemos, porque estimamos responsablemente que es pernicioso para la juventud.⁵⁸

En la revista *Heavy Rock*. No. 62, MC Ediciones, Barcelona, 31 de julio de 2001, p. 41-44 se hace un recorrido por los estilos musicales que le dieron vida al rock, principalmente el blues con la leyenda de Robert Jonson. Trata sobre un mal guitarrista que vendió su alma al diablo en un cruce de caminos después de tener una conversación con Ike Zinnerman, un guitarrista que acostumbraba ensayar de noche en cementerios desolados.

La leyenda de “cross roads” se construyó cuando Robert desapareció durante un año después de hablar con Zinnerman. Llegó a la media noche al cruce de caminos y, en presencia de Esu, figura de una leyenda africana que es intermediario entre hombres y dioses, además de ser guardián de los cruces de caminos, tocó su guitarra, con lo que al volver al pueblo se había convertido en un genio guitarrista alabado por todos.

La revista hace también una recopilación de los estilos derivados del heavy metal donde se explica parte de la iconografía del rock, como por ejemplo: el macho cabrío como representación maligna utilizada miles de años atrás para identificar distintos dioses paganos. En la Edad Media, el carnero fue utilizado por los satanistas y brujos, y su dualidad se muestra en la elaborada figura que posteriormente de él hiciera el mago Eliphaz Levi en el siglo XIX, con el torso femenino, un pene un brazo masculino y otro femenino, el primero apuntando a la luna menguante y el otro hacia la creciente. Una de las bandas más representativas del Black Metal, Bathory, utilizó en la portada de su primer trabajo discográfico la imagen del macho cabrío en blanco y negro. La Cruz invertida puede confundir, porque en principio, significa la muerte de Pedro, apóstol de Cristo que fue crucificado de cabeza a petición propia por no merecer morir como Jesucristo, a quien negó tres veces; pero, en el lado opuesto, la cruz al revés representa la negación de Cristo. El 666 y la Biblia están ligados en el Apocalipsis no sólo en forma de profecías, sino en una clave numerológica acompañada de metáforas y símbolos. De por sí, la palabra Apocalipsis se deriva del griego Apokalupsis, y se refiere a la revelación de una verdad oculta. El pentagrama invertido es una figura representada por una estrella de cinco puntas formada por cinco líneas rectas que forman con sus vértices un pentágono. Data de aproximadamente 3500 años A. C. cuando en la ciudad de Ur, en la antigua Mesopotamia, se utilizaba como símbolo de expansión imperial. Posteriormente fue deformado en su interpretación para oponerse a las doctrinas cristianas impuestas, especialmente en el período medieval.

⁵⁶ Humberto Manduley, *op. cit.* p. 5-6.

⁵⁷ Humberto Manduley, *op. cit.* p. 16.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 17. Debe agregarse que uno de los artistas de rock'n'roll que murió joven pero que también fue importante en la escena internacional de rock, fue Richard Steven Valenzuela, creador de las canciones Donna, Come on Let's Go, y quien popularizó La Bamba, canción creada por Los Camisas Negras, y que es un *huapango* original de Veracruz, México. Esto le permitió a Richard, conocido posteriormente por razones de mercado como Ritchie Valens, sobresalir en el ámbito rocanrolero estadounidense con un tema en español. En 1987 se hizo la película llamada La Bamba, que relata la vida de Valenzuela durante los 8 meses que duró su carrera musical interrumpida por un accidente aéreo el 3 de febrero de 1959. Esta fue la razón para que se le dominara a ese día como *el día que murió la música*. El cantante Don Mclean en su canción American Pie instauró y popularizó esa frase.

Esto desencadenó que al año siguiente, en 1957, se realizara una mesa redonda sobre el tema “La Juventud y el Rock and Roll”, donde participaron el Director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, Luis Gómez; Mariana Ramírez, Doctora en filosofía; el sacerdote René León; y el profesor de la Universidad Católica Santo Tomás de Villanueva, Marino Pérez. Las diatribas contra el ritmo juvenil no se esperaron y por orden del Ministro de Comunicaciones, Ramón Vasconcelos, se prohibió la transmisión de programas televisivos con esa música.⁵⁹

El primer grupo que surgió en Cuba, *Los Llopiz*,⁶⁰ hizo reproducciones muy similares al estilo original, con la variante de introducir textos en español, lo que captó la atención de la juventud y el mercado nacional cubano, provocando la realización hasta principios de los años 60 de presentaciones internacionales en Argentina, Portugal, España, Suiza y México. Posteriormente, Jorge Bauer, un actor de televisión que, como muchos jóvenes cubanos que aspiraban a ser como los ídolos rocanroleros, imitaba a *Elvis Presley* en televisión y centros nocturnos, demostraba la personalidad rocanrolera por la que se le criticaba a esta música: talento, inmadurez, ruptura, publicidad y carisma. Fue tan famoso que dio incluso, conciertos en Jamaica, Venezuela y El Salvador. Después de él saldrían públicamente *Los Armónicos*, *Los Jaguares*, *Los Pretenders* y *Los Hotrockers*.⁶¹

Los Hotrockers, conocidos por muchos como el primer grupo cubano, surgen en el contexto del auge del rock'n'roll y sin intención de hacer este tipo de música en específico porque a la mayoría de sus integrantes no les gustaba esta corriente musical. El grupo fue formado por iniciativa de Leonardo Acosta, junto con el pianista Raúl Ondina y el cantante aficionado Tony Escarpenter, quien tenía un parecido a Tony Curtis y cantaba como *Elvis Presley*. Hicieron el grupo porque no tenían trabajo y pensaron que el rock'n'roll les podría sacar de la penuria.⁶²

El negocio lucrativo de dicha música se daba en las esferas artísticas y de comunicación con receptores que consumían los productos con características generacionales diferentes. Esto permitió la conformación de identidades juveniles concientes y/o de conveniencia, posiblemente pasajeras.

⁵⁹ *Ibid.* p. 18.

⁶⁰ En las escasas publicaciones que se encuentran en internet, se encuentra repetido un artículo en el que se cita a Gregorio Montiel Cupello, editor, comunicador social y músico de jazz venezolano. Él realiza una breve historia del rock latinoamericano dividido en seis etapas, indicando que el rock'n'roll se inicia en Cuba en el año de 1957 con la agrupación Los Hotrockers.

En: <http://www.intersilo.com/gregorio.asp>, <http://members.tripod.com/~hipodel/historia.htm> y <http://citadecoleccion.iespana.es/cita07eddio.html>

Sin embargo, en otra publicación virtual de Carlos Fornés, concuerda con Manduley en que fueron Los Llopiz los primeros en formar un grupo de rock'n'roll en la isla y los primeros en el mundo en cantar en español, alrededor de un año antes que Enrique Guzmán, director de los Teen Tops, lo hiciera en México. En: http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=56

Todas las páginas consultadas el 20 de mayo de 2008.

⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

⁶² Humberto Manduley, *op. c it.* p. 25.

A finales de la década de los años 50, los grupos de rock'n'roll cubano tenían cierta popularidad que les permitía incluso amalgamarse con otros estilos musicales como el bolero, el feeling o la canción romántica, además de algunas influencias extranjeras como el caso del argentino Luis Aguilé. Con los cambios de los años 60 en época de la revolución cubana y su ruptura de relaciones diplomáticas con Estados Unidos, el rock'n'roll empezó a tener cierre de espacios porque se manejó como un problema ideológico.⁶³

Conseguir los discos de grupos extranjeros era difícil por la situación política interna del país. Los pocos que se conseguían, circulaban por muchas manos hasta que quedaban inservibles porque la mayoría de la población que gustaba de esa música no tenía posibilidades de comprar discos en la isla, y normalmente eran conseguidos por alguien que viajaba al exterior. Esto y la invasión de los conjuntos españoles que llegaba por la radio hicieron que la producción nacional disminuyera. Era algo paradójico porque los grupos españoles surgieron de la influencia de los grupos cubanos y mexicanos como Los Llopiz y los Teen Tops, respectivamente.⁶⁴

Pero no solamente eso influyó a que el rock'n'roll tomara otra forma. Las nuevas denominaciones⁶⁵ que las modas imponían internacionalmente como resultado de la comercialización desmedida, coadyuvaban junto a la separación artificial entre los grupos relacionados a las empresas de contratación artística y los que sobrevivían por su cuenta, que se debilitara en cierto sentido la creación y producción rocanrolera.

Para los años 70, seguía la difusión de la música por las estaciones radiales, pero el acceso a la tecnología disminuyó desde la ruptura de relaciones del gobierno cubano con Estados Unidos. El avance tecnológico del bloque socialista euroasiático, con el que se tenían relaciones diplomáticas y comerciales, no era real en Cuba en términos de reproductores de cassettes o vinilos. Los primeros fueron conocidos a finales de esa década.⁶⁶

Las “fiestas de quince”, como se les llamó a las fiestas de quince años, sirvieron para que el rock cuajara en términos de socialización y poder sentir lo que culturalmente era, pues no había aspiración al dinero como fin último, sino vivir el rock. Con el cassette, las fiestas de quince disminuyeron porque ya no eran necesarias las bandas en las fiestas. Bastaba con las grabadoras, los cassettes y los invitados. La radio acercaba más a los ídolos internacionales, mientras los músicos nacionales ya no podían reproducir los éxitos musicales de tales ídolos, y por lo tanto, vivir de las fiestas como músicos de rock.⁶⁷

A lo largo de esos años, que son los que nos interesa contextualizar por motivos del estudio, Cuba creó rock con limitaciones por su situación dentro del plano internacional y

⁶³ *Ibid.*, p. 26-33.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁵ Empiezan a surgir las denominaciones de “música moderna”, “Go Go”, “Ye Ye”, interpretadas por la conformación de agrupaciones musicales llamadas *combos*, los cuales proliferaron durante la década del 60 en La Habana.

⁶⁶ Víctor Fowler. *Caminos hacia el rock*. En *La Gaceta de Cuba. No. 5. Septiembre-Octubre 2002*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, p. 14.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 16.

sus relaciones económicas y políticas internas. Sin embargo, su aporte fue sustancial para Latinoamérica desde sus contradicciones en la producción de rock'n'roll, las relaciones que se establecieron a partir de ello entre adultos y jóvenes, y las identidades construidas y evolucionadas a otras formas de cubanía musical.

Ya conocida en términos globales la situación del rock'n'roll cubano, es imprescindible conocer lo que sucedía en México, país que, junto a Estados Unidos tienen bastante responsabilidad en que esta peculiar expresión musical llegara al resto de América Latina e influyera en el desarrollo de las agrupaciones juveniles de rock guatemaltecas.

Los Teen Tops, liderados por Enrique Guzmán, se funda en 1959, tres años después de que *Los Llopiz* hicieran su aparición, uno después de que los cubanos iniciaran el rock'n'roll cantado en español, y dos de que *Los Hotrockers* se formaran para sobrevivir al desempleo. Antes de los Tops, Los Locos del Ritmo, encabezados por José Negrete, ganaban un concurso llamado "La hora internacional del aficionado", un programa del Canal 2 de la televisión mexicana, en el que obtuvieron el primer lugar por introducir el nuevo ritmo juvenil. Como premio, recibieron un viaje a Nueva York para participar en el programa de Ted Mack donde concursaron y obtuvieron un segundo lugar, siendo así la primera banda rocanrolera latinoamericana en participar en un escenario estadounidense.

El éxito de los Teen Tops fue ponerle letra en español a los éxitos de conjuntos estadounidenses, lo que fue muy bien aceptado por la juventud mexicana y por el resto de Iberoamérica. Hubo apoyo de la televisión, los medios escritos, la radio, el público y el cine como medio de difusión del ritmo de juventud. Las compañías discográficas invirtieron gran cantidad de dinero en artistas, publicidad y divulgación. Esto hizo que su presencia causara revuelo en el resto de Iberoamérica, como lo explica Gregorio Montiel Cupello:⁶⁸

Por su parte, Litto Nebbia, líder de Los Gatos (el grupo pionero del movimiento de Rock Argentino), le cuenta al periodista Miguel Grinberg en su libro "La Música Progresiva Argentina (Cómo vino la mano)" lo siguiente: "Entré en un conjunto y en esa época (1961) había en Rosario muchos grupos –como en todos lados- influenciados por grupos Mexicanos de Rock... Lo comercial eran los Pick Ups, Jackie y Los Ciclones, y vos tenías que elegir entre eso y las canciones de Enrique Guzman y los Teen Tops." Otro dato interesante es lo que cuenta el para entonces locutor pop de una radio Caraqueña Napoleón Bravo en su libro "Super Estrellas" (escrito en 1972) acerca de la influencia de los rockanroleros Mexicanos en Venezuela: "Ellos, los "cuates", fueron los que introdujeron en nuestro país el nuevo ritmo. Fue un furor por lo Mexicano y lo Mexicano era un furor por las versiones de los grandes hits que llegaban del Norte... Nuestros grupos juveniles le deben mucho a los artistas Mexicanos de entonces, en especial a los Teen Tops". De todas formas, no solo los Teen Tops merecen recordarse entre los pioneros del Rock Iberoamericano. Por igual hay que mencionar a Sandro en Argentina, a Roberto Carlos en Brasil, a los Shakers en Uruguay, a los Flippers en Colombia y los Impala en Venezuela, el primer gran conjunto del Rock Venezolano junto con otras bandas como los Supersónicos, los Dangers, los Claners y los

⁶⁸ Gregorio Montiel Cupello. En <http://www.intersilo.com/gregorio.asp> En Venezuela, México y Argentina existían las revistas "Gente Joven", "Pop" y "Pelo", las cuales le daban un respaldo fuerte al movimiento rockero.

posteriores Darts y 007. Lo que sí es que en todos estos nombres funcionó el "modelo Mexicano" mencionado anteriormente de copiar al ídolo extranjero de una u otra forma. Inclusive, los Shakers de Uruguay fueron como los Beatles del Cono Sur, aunque componían sus propios temas, los cantaban en inglés y guardaban una asombrosa similitud con el cuarteto de Liverpool que se reflejaba en todo: los timbres de voz, la forma de usar las palmas como percusión, los coros, los instrumentos, los equipos, la ropa y hasta el corte de pelo.⁶⁹

A esta referencia debe agregarse que en Argentina sobresalieron también conjuntos como *Los Gatos*, *Manal*, *Almendra*, *Los Abuelos de la Nada*, *Moris*, *Aquelarre*, *Tanguito*, *Pescado Rabioso*, *Color Humano*, *Pappo's Blues*, *La Pesada del Rock and Roll*, *Arco Iris*, *Orion's*, *La Máquina de Hacer Pájaros*, *Crucis*, *Invisible*, el *Trío Alas*, la fusión de tango y rock de Rodolfo Mederos, *Seru Girán*, *Spinetta Jade*, *Beethoven y Sui Generis*.⁷⁰

En Venezuela también existieron bandas como *Tsee Mud*, *Pan*, *La Cuarta Calle*, *Sky White Meditation*, *Una Luz*, *La Sangre*, *La Fe Perdida*, *El Núcleo X de Gerry Weil*, *La Ofrenda de Vytas Brenner*, *Pastel de Gente*, *El Ziguí* y *Los Claners*. *Los Impala* (que estuvieron alrededor de cuatro años en España ofreciendo recitales, participando en películas junto a Miguel Ríos; también apariciones en programas de televisión, y tocaron con el guitarrista de *The Rolling Stones*, Bill Wyman). *Los Holidays* (que también estuvieron de gira por Europa en 1966 y estaban conformados por dos venezolanos, un italiano y un húngaro), y *Syma*.

En Uruguay se desarrollaron bandas como *El Kinto*, *Tótem*, quienes mezclaban el jazz con el "candombe", ritmo afrouruguayo. También *Opus*, *Alpha*, *Mateo*, *Psiglo* y *Días de Blues*. En Chile, *Los Jaivas* fusionaron el rock con los ritmos andinos. En Brasil, a finales de los años 60, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Rita Lee y *Los Mutantes*, que fusionaron la samba, bossa nova, cuica y el pandeiro con las guitarras eléctricas, lo que le dio al rock una característica particular, muy diferente incluso de lo creado por Carlos Santana en México.

En Colombia se sabe de *Los Speakers* y *Génesis*; en Bolivia, *Clímax* y *Wara*; y en Perú, *Tarkus* y *Génesis*.⁷¹ Todos ellos fueron diferentes en sus estructuras musicales, siendo atravesados por los estilos del rock'n'roll, rock, blues, afro y progresivo. En España, *Los Brincos*, *Los Bravos*, *Fórmula V*, *Triana*, *Asfalto*, *Tequila* y *Leño*, entre otros. En México no solamente fueron *Los Teen Tops* quienes representaron al rock de aquella nación. *Soul Force*, *Dugs Dugs*, *Three Souls in my Mind* (posteriormente conocido como El Tri); *Rock and Roll Band Mexico City*, *Love Army*, *Tequila*, *Last Soul Division* y *La Revolución de Emiliano Zapata*.⁷²

⁶⁹ Gregorio Montiel. Op. Cit.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem. Según varios de los entrevistados, el grupo La Revolución de Emiliano Zapata vino a Guatemala a presentarse en dos conciertos: uno en la ciudad de Quetzaltenango y otro en la ciudad capital. La fecha exacta no se tiene pero mencionan que fue en la década del 70.

Pero el crecimiento de la escena rockera latinoamericana estuvo marcado por el apareamiento de festivales masivos que se hicieron en Estados Unidos y en Europa.⁷³ Argentina tuvo los festivales Buenos Aires Rock, México el de Avándaro, y Venezuela los de Parque del Este, cuyo costo de ingreso era una flor; los Festucab; de Los Cocos en Macuto, y el del aeropuerto Grano de Oro en Maracaibo.⁷⁴

A pesar de la proliferación de grupos y festivales, la calidad de las grabaciones de la mayoría de estos países no superaba a las de las agrupaciones españolas. Esto por existir en un contexto donde las dictaduras militares empezaban a implantarse en el centro y sur del continente, y luego, por la carencia de tecnología en estudios de grabación e ingenieros de sonido que conocieran el género, pues la mayoría grababa conjuntos de otras corrientes musicales y no conocían las guitarras eléctricas distorsionadas.⁷⁵ Además, todavía existía esa persistencia en copiar los estilos de las bandas estadounidenses o europeas, pues sus grabaciones eran de mejor calidad y no había tanta difusión en los medios de comunicación como para apoyar las producciones de cada país latinoamericano.

Sería hasta los años 70 cuando se empezaron a componer canciones originales en español y portugués, las cuales se vieron afectadas por el apareamiento de otras corrientes musicales como el “jazz fusion”, la música disco y la salsa. En el caso argentino, se da una hibridez constitutiva que permitiría llegar a lo que hoy se le conoce como Rock Nacional, lo cual deviene de aceptar la propuesta anglófona como elemento de base y de elaborar letras de canciones en español que aborden las situaciones locales y las vivencias personales.⁷⁶

2.6 Valoraciones

Por medio del conocimiento del desarrollo del rock'n'roll hacia simplemente rock y sus derivados, se aprecia la importancia de la música dentro de las diferentes sociedades de las que se ha hecho una lectura bastante general. En el siglo XX, marcado especialmente por dos guerras mundiales y una polarización a causa de la Guerra Fría, el germen de la contracultura se dio a partir de la generación beat y permitió un ejercicio de libertad al pensar y crear por medio del arte. Sin embargo, la industria musical captó y mercantilizó muchas de las formas novedosas en que la juventud expresó su inconformidad frente al sistema.

Marchas en contra de la Guerra de Vietnam, el amor libre, la vida comunitaria sin moralismos, poesía, rock, etc., se convirtieron en parte de una época que cedería posteriormente, en su evolución, a formas distintas de manifestar la visión del mundo por

⁷³ Monterrey, al sur del estado de California, Estados Unidos, en 1967; Hyde Park en Londres, 1969; Altamont 1969; Isla de Wight, en Inglaterra en tres ediciones: 1968, 1969 y 1970; Woodstock 1969;

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Actualmente existe la agrupación de metal pesado argentino Alma Fuerte. Esta banda reivindica el rock argentino frente a cualquier otra expresión rockera, especialmente si es inglesa, debido a la guerra de Malvinas y por la defensa de lo criollo. Ataca a derechas e izquierdas y se propone como uno de los referentes del Rock Nacional.

medio del arte. Éstas cedieron también en otro momento histórico a posibilidades nuevas frente a formas nuevas de los diferentes poderes.

Esto no implica que el rock'n'roll en sus inicios surgiera como algo opuesto al sistema en su totalidad. Simplemente fue la forma de romper con los lazos de control social creados tanto por las instituciones de gobierno como por la familia. Se iniciaba un camino a través de la música que ponía en juego los valores y las tradiciones.

Este intento de construcción de un mapa general de lo que ha sido el rock en sus orígenes y desarrollo nos ha permitido cuestionar por qué en América Central en general, y en Guatemala en particular, no aparecen dentro de esas formas culturales y contraculturales. Tampoco desde la opinión del público interesado en el rock, mucho menos desde la academia o algún medio de comunicación que quisiera y pudiera ser especialista en esta temática cultural. Algo que no aparece en estas líneas porque, precisamente, no es visible en el panorama internacional hasta que, en Guatemala surge una de las bandas pioneras en el rock comercial a principios de los años 80, Alux Nahual.

El rock guatemalteco en internet, por ejemplo, se conoce más por las bandas que se formaron en los años 90, como Bohemia Suburbana, Viernes Verde, La Tona, Fábulas Áticas, Ricardo Andrade y los Últimos Adictos, y Surash, entre otras más recientes como Viento en Contra y Razones de Cambio; y pocas páginas tienen un recuento del rock de las décadas de los años 60 y 70.

Fuera de internet, el conocimiento de los grupos rockeros tiene lugar por transmisión oral, particularmente a partir de los años 70. El conocimiento del público e incluso de integrantes de los grupos actuales sobre los conjuntos, formas de relacionamiento, lugares de encuentro, lenguaje y producción musical de los pioneros del rock en Guatemala es escaso. Esto es lo que se intentará desarrollar en el siguiente capítulo.

Capítulo III. El Rock en Guatemala 1960-1976

3.1. Introducción

En este apartado se pretende explicar desde sus inicios, la conformación del rock como fenómeno sociocultural en Guatemala, haciendo una interpretación de las fuentes bibliográficas, hemerográficas y auditivas, y su relación con la categoría de juventud vinculada con la contextualización internacional elaborada en el capítulo anterior.

Es pertinente situar en contexto a la ciudad de Guatemala de esa época, analizar cómo llegó al país esta expresión musical, las formas de socialización juvenil a través de los grupos, los medios de comunicación y el público, influencias culturales y políticas externas, y la posición del Estado guatemalteco frente a estas expresiones.

Esta periodización responde a que el ambiente sociopolítico y los grupos de rock'n'roll, condicionaron la segunda fase del rock en Guatemala. Con el año 1966, no solo cambiarían los discursos políticos, sino que la juventud entraría además en una tercera etapa de transformación en la que elementos como las drogas, la influencia de los movimientos políticos y culturales extranjeros, y el aumento de la violencia política, cambiarían las relaciones de la sociedad y, por lo tanto, de la juventud.

Se trata pues, de responder a casi todas las preguntas metodológicas formuladas en el primer capítulo, considerando que las fuentes pueden o no ser suficientes para ello. Pero, lo más interesante es que estos planteamientos puedan generar más interrogantes que respuestas para iniciar un debate que se hace necesario, especialmente para desarrollar una historia social de lo cultural.

3.2 El contexto de 1960 a 1966

El 13 de noviembre de 1960, varios militares de Guatemala, organizados dentro de la denominada “Logia del Niño Jesús”, se levantaron en armas contra el gobierno del general Miguel Ydígoras Fuentes. La lucha armada se inicia como una lucha contra la corrupción dentro de la esfera de la administración pública. Además, pretendía ser un combate contra el deterioro económico de los sectores medios. Se llegó a permitir incluso el entrenamiento de tropas mercenarias que habrían de invadir Cuba.⁷⁷ El abuso de poder que se daba como práctica consecuente de la oficialización del discurso anticomunista posterior a la caída del coronel Jacobo Arbenz Guzmán por intervención de la Central de Inteligencia Americana (CIA) y con el apoyo de la extrema derecha guatemalteca, se aglutinaría en 1960 en el Movimiento de Liberación Nacional (MLN).⁷⁸

⁷⁷ Héctor Pérez Brignoli, *Historia General de Centro América. De la posguerra a la crisis (1945-1979). Tomo V*, Madrid, Siruela / Sociedad Estatal Quinto Centenario / FLACSO, 1993, p. 118-119.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 120. En *Prensa Libre* del 9 de febrero de 1961, p. 4, aparece la noticia: “Pasa la ley anti-roja”. Esta ley implicaba una serie de penalidades para las personas que el régimen identificara como comunistas, que llegaban incluso a los 10 años de prisión.

El levantamiento militar desencadenaría una guerra en diferentes etapas entre lo que sería el movimiento revolucionario constituido oficialmente a finales de 1962 y las fuerzas del Estado guatemalteco. Previo a ello, la región centroamericana, por iniciativa del presidente John F. Kennedy, formaría una estrategia denominada Alianza Para el Progreso, con objeto de contrarrestar estos alzamientos. Sabían ya que la Revolución Cubana estaba influyendo sobre las nuevas generaciones de intelectuales y las organizaciones populares que dejarían la lucha política como objetivo secundario y el alzamiento guerrillero como prioridad ante el cierre de espacios políticos.⁷⁹

Durante las jornadas de marzo y abril del 62, gran cantidad de jóvenes se sumaban a las manifestaciones,⁸⁰ las cuales se tornaron sumamente violentas por la represión policial. Bastantes jóvenes se sumaban también a participar en las primeras guerrillas urbanas y rurales. Entre ellas, cabe destacar al Movimiento Revolucionario 13 de Noviembre (MR-13), conformado por los que habían huido hacia Honduras en el fallido levantamiento del 13 de noviembre del 60, donde habían jóvenes de los sectores medios de la sociedad. También el Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT), que desde abril de 1961 acordó impulsar todas las formas de lucha contra el régimen. El Movimiento 12 de Abril, formado por estudiantes de segunda enseñanza y universitarios, era uno de estos movimientos urbanos. Asimismo, formaba parte de este grupo de guerrillas lo que quedaba del Movimiento 20 de Octubre y las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR), que se conformaron en diciembre de 1962 como frente guerrillero, y que se desintegrarían en 1964, reconvirtiéndose posteriormente por el PGT y el Frente Edgar Ibarra⁸¹.

La situación empeoró con el golpe de estado que el coronel Peralta Azurdia le dio al general Ydígoras Fuentes en 1963, porque la contrainsurgencia comenzó a tomar forma como política estatal, a pesar de que en el régimen anterior se habían dado las primeras ofensivas contra los focos guerrilleros del oriente del país, logrando su desarticulación por desbandadas o por eliminación en combate y torturas de guerrilleros.

Particularmente, la juventud se vio afectada por la militarización de los establecimientos educativos. Esto implicaba el corte de pelo a la rapa, utilizar uniformes militares y hacer valer la disciplina militar. Eso redujo la capacidad organizativa y de protesta pública, haciendo que la mayor parte de la juventud de la época viviera alejada de los acontecimientos políticos, dedicándose a realizar sus obligadas actividades laborales, o recreativas para quienes tenían posibilidades de hacerlo.⁸² Este dato resulta importante porque coincide, como más adelante se observará, con que el rock'n'roll en Guatemala era una actividad de entretenimiento juvenil urbano de la ciudad capital en esa época, donde la

⁷⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁰ La organización de estudiantes de educación media y universitaria se veía representada en el Frente Unido del Estudiantado Guatemalteco (FUEGO) y la Asociación de Estudiantes Universitarios (AEU), respectivamente.

⁸¹ Héctor Pérez Brignoli, *op. cit.* p. 119.

⁸² Instituto de Estudios y Capacitación Cívica, *Organización juvenil en Guatemala: del compromiso político de los setenta a la protesta social en los noventa*, s/e, s/f.

mayoría de sus integrantes aspiraban a un status de comodidad y sin preocupaciones por el entorno social que vivían.⁸³

Pero esta reducción en la participación de la juventud puede entenderse desde el miedo que el Estado y sus políticas contrainsurgentes instauraban a través de la violencia. Optaremos por comprender la violencia de ese momento en los términos que Figueroa Ibarra propone:

... concebimos la violencia como expresión de una relación social y por tanto a esta relación como su explicación más profunda. La violencia es un atributo humano que no puede ser imputado a lo innato ni tampoco a lo tecnológico, sino es algo que emana de las relaciones sociales que han establecido los seres humanos desde el momento en que las mismas expresaron diferencias e intereses contrapuestos.⁸⁴

Esta apreciación es fría en términos de análisis, porque tanto el Estado como los rebeldes entraron en una relación de violencia. Esta relación, entendida como relación de poder, parte de una realidad inevitable en la búsqueda de la transformación social – especialmente en Guatemala–, se manifiesta como parte del conflicto político a partir de la segunda mitad del siglo XX⁸⁵.

A pesar de la situación de violencia política, Guatemala gozaba de un crecimiento económico promovido por el ascenso industrial, por la sustitución de importaciones, la intermediación financiera, el Mercado Común Centroamericano como forma de integración de la región⁸⁶, la primacía de cultivos como el algodón y el azúcar, y el desarrollo agropecuario, lo cual redundó en una mayor capacidad de consumo y en la ampliación de las capas medias urbanas, pero también en el aumento del flujo migratorio hacia la capital⁸⁷.

Las elecciones realizadas en marzo de 1966 tuvieron como expresión principal un alto abstencionismo. Julio César Méndez Montenegro, con el 44.4 % de los votos emitidos, no pudo ser elegido presidente por cantidad insuficiente, lo cual se resolvió por el Congreso y con mediación de la embajada estadounidense. Su discurso democrático fue cambiado por un compromiso con el ejército de intensificar la lucha contrainsurgente en el país⁸⁸.

Esto nos lleva a pensar en por qué la primera etapa del rock'n'roll guatemalteco tuvo la difusión y el apoyo que observaremos posteriormente. Si no fue un apoyo total por

⁸³ Esta es una deducción a partir del discurso plasmado en entrevistas al medio escrito *El Gráfico*, lo que no implica que en algún momento de su vida hayan tenido interés por las problemáticas del país.

⁸⁴ Carlos Figueroa Ibarra, *Los que siempre estarán en ninguna parte. La desaparición forzada en Guatemala. 1999*, México, Espiral, p. 41.

⁸⁵ Carlos Figueroa Ibarra, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁶ Instituto de Estudios y Capacitación Cívica, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁷ Francis Gall, *Diccionario Geográfico Nacional. 2000*, Guatemala, Instituto Geográfico Nacional, 2000, p. 1065. Aquí aparecen los datos estadísticos poblacionales para 1964, los cuales dan cuenta de que en el departamento de Guatemala habían 810,858 habitantes, de los cuales, la población urbana era de 634,723 y la rural de 176,135. Del total de habitantes, 389,655 eran hombres y 421,203 eran mujeres. No hay actualización de datos por parte del Instituto para los años posteriores que incluye este estudio.

⁸⁸ Héctor Pérez Brignoli, *op. cit.*, p. 120 y 122. Para profundizar más sobre el contexto político guatemalteco de ese período ver: Francisco Villagrán Kramer, *Biografía política de Guatemala*, vol. II, Guatemala, FLACSO - Editorial de Ciencias Sociales, 2004, p. 15-67.

parte de la sociedad capitalina, sí al menos se tradujo en una tolerancia que fungió como mecanismo preventivo ante la participación de jóvenes en las luchas sociales que se estaban emprendiendo.

3.3 El rock'n'roll frente a la categoría de juventud

Es claro que el rock'n'roll no es comprensible sin entender la participación de la industria musical, de los medios de comunicación de masas, pero, sobre todo, de aquella parte de sociedad denominada “juventud”. Pero, ¿cómo se ha pensado a la juventud antes y después del surgimiento del rock?

Desde las ciencias sociales, especialmente en Estados Unidos y en Europa se han definido a los jóvenes desde principios del siglo XX como propulsores de cambio o agentes problemáticos. Su papel dentro del orden social y por ser emblemática su participación según la época y sociedad en que se desarrolle.⁸⁹

En Latinoamérica, la realidad ha condicionado a pensar con las características de la región y de cada país el análisis sobre juventud desde la pobreza. Esta misma visión ha permeado a través de la violencia de algunos gobiernos hacia la juventud y de grupos juveniles entre sí, de expresiones políticas o contestatarias, de la juventud inserta en procesos de la globalización, del acceso a estudios y posibilidades de trabajo, de la formación de pandillas juveniles, de la desintegración social, de la transformación de identidades juveniles y de cómo entender la categoría de juventud.⁹⁰

En Guatemala, los estudios no han reflejado una preocupación profunda porque se realizaran investigaciones sobre la juventud sino hasta la mitad de los años 80, coincidiendo

⁸⁹ Gabriela Escobar, *Enfrentamientos y violencias juveniles en la ciudad de Guatemala (1985-1983)*, tesis de Licenciatura en Antropología, Guatemala, USAC - Escuela de Historia, julio de 2005, p. 7-13. La autora hace una revisión de las distintas realidades que ha trabajado el antropólogo catalán Carles Feixa, quien propone “historizar el concepto de juventud” desde la antropología de la juventud, partiendo del concepto occidental de juventud desarrollado desde la Revolución Industrial hasta finales del siglo XIX. Propone el proceso de extensión de la condición juvenil en las áreas urbanas desde la escuela, la familia y el trabajo, las cuales permitieron ver al joven desde la posición conformista burguesa y el delincuente del proletariado. Luego, menciona los estudios de Stanley G. Hall y las críticas hechas a su trabajo por Margaret Mead alrededor de los años 20 del siglo pasado, en los debates referentes a los rangos de edad del adolescente, mientras que Feixa propone “la construcción relativa en el tiempo y el espacio” de la categoría juventud. Posteriormente, las propuestas de la Escuela de Chicago en los años treinta sobre la conducta en la sociedad industrial y los flujos de “grandes masas rurales a la ciudad, el territorio, solidaridad y tradición cultural distintiva”. Linton y Parsons, con la visión idealizada de una “cultura juvenil como un todo homogéneo” que busca adaptarse al sistema, más que luchar contra él. La propuesta de José Luis Arenguen, de la “juvenilización” mediante una “cultura juvenil” después de la Segunda Guerra Mundial despolitizada: el rebelde sin causa e inconformista. Después de mayo del 68 y Tlatelolco, Marcuse analiza la juventud como “vanguardia de la sociedad futura y como nueva clase social”; Roszak comienza a hablar de “contracultura juvenil”; Jules Monod trata “las representaciones sociales a través de los medios de comunicación y la fundación del significado propio de la juventud como subcultura”. La Escuela de Birmingham se preocupó por desarrollar las “raíces históricas, sociales, de clase y culturales de la juventud”, englobando el análisis desde el marxismo inglés heterodoxo, el interaccionismo simbólico, el estructuralismo, la semiótica, la literatura contracultural y el marxismo de Gramsci; Mafesolli comienza a proponer el concepto de “tribus juveniles” o “tribus urbanas”, donde el “mito” es lo que genera la participación colectiva juvenil.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 14-19.

con la declaración de la Organización de Naciones Unidas (ONU) en 1985 del Año Internacional de la Juventud. La mayoría de estudios se han centrado en el carácter general de la juventud, en sus formas de participación política, en la violencia y en la delincuencia juvenil⁹¹.

Ya con un panorama más claro sobre los estudios sobre la juventud, se intenta plantear esta categoría desde la construcción de su quehacer cultural en relación con el contexto sociopolítico de su época. Si bien los planteamientos antropológicos de Feixa⁹² pueden relacionarse con la evidencia que las fuentes históricas ofrecen, creo pertinente proponer más adelante algunas consideraciones sobre cómo analizar al rock y a la juventud de la ciudad de Guatemala entre 1960 y 1966.

3.4 Primera etapa. Los inicios del rock'n'roll en Guatemala: los años 50

A partir de una identificación de la extensión juvenil que permite ver a los jóvenes de finales de los años 50 y principios de los años 60 del siglo pasado en la ciudad de Guatemala como estudiantes, actores políticos, como segmento del mercado y como significado social,⁹³ podemos establecer las bases de la investigación sobre su relación con el rock.

La primera extensión se relaciona con los jóvenes que participan en movimientos estudiantiles: para este trabajo, esta parte no será considerada sino como aporte para la comprensión contextual. La segunda, donde las empresas promueven la producción y ventas de mercancías *modernas*, muchas de ellas destinadas a jóvenes, entre ellas, el rock'n'roll con sus diferentes expresiones.⁹⁴ Y la tercera, donde surgen las representaciones sociales por medio de la televisión, el cine, revistas, radios y el discurso oficial.

El 21 de enero de 1957, aparecía en *Prensa Libre* un anuncio a manera preventiva,⁹⁵ con el siguiente texto: “‘ROCK and ROLL’ Soberbia demostración del más alocado y alegre de los ritmos modernos: el ‘Rock and Roll’”.⁹⁶

⁹¹ *Ibid.*, p. 19-25. Ver también, en el mismo texto, el capítulo II: **Breve historia de la juventud urbana en Guatemala. El espacio escolar, la política y las transgresiones**, p. 26-32. Consultar, además: Luis Pedro Taracena Arriola, Byron Renato Barillas, Carlos Alberto Enríquez Prado, *3 décadas, 2 generaciones. El movimiento estudiantil universitario, una perspectiva desde sus protagonistas*, Guatemala, Serviprensa, 2000.

⁹² Gabriela Escobar, *op. cit.*, p. 7-13.

⁹³ Fernando Rendón y Gabriela Escobar, *op. cit.*, p. 28-30.

⁹⁴ El 1 de noviembre de 1962, en *Prensa Libre*, p. 23, aparece un anuncio de pantalones marca *Twist*, en el que un hombre y una mujer, jóvenes ambos, están bailando el ritmo del twist, un estilo derivado del rock'n'roll. El texto dice: “2 pantalones twist por Q7.00. Gabardina acordonada, ALMACENES MONTECRISTO. 9ª. Calle, 8-68 y 8ª. Calle, 9-37, zona 1”.

⁹⁵ Los anuncios preventivos se utilizan en medios de comunicación para dar aviso de algún evento o producto –en el caso de la publicidad– y se caracterizan por la emisión de mensajes que causan expectativa sin aclarar el contenido o las características del producto que se anuncia. Pueden durar varios días o semanas en los medios de comunicación hasta mostrar totalmente a lo que se refiere.

⁹⁶ *Prensa Libre*, 17 de enero de 1957. p. 10. Este periódico se consultó desde el 1 de agosto de 1951, fecha en que fue su primera publicación.

Este tipo de anuncios se repetirían por varios días, dejando la inquietud de algo que sucedería relacionado con el rock'n'roll:

“Rock and Roll” Los puntos, las comas y los bemoles que se escriben con emoción y se tocan con fuego... “Rock and Roll” / Pronto llegará la primera gran película de la nueva música moderna el “Rock and Roll”⁹⁷.

“Rock and Roll”...la explosión atómica de la música moderna... “Rock and Roll” / La historia completa del nuevo ritmo “ROCK AND ROLL” en la gran película AL COMPÁS DEL RELOJ / MUSICA... MUSICA y MAS MUSICA... 17 composiciones musicales en la primer película que llega a Guatemala de ROCK AND ROLL... “AL COMPAS DEL RELOJ”⁹⁸.

Al día siguiente, el 22 de enero de ese mismo año, aparece en cartelera también la película *Rebelde sin causa*, en el Cine Reforma. Esta película será importante como el nuevo imaginario del ser joven por el papel de rebelde representado por James Dean, pues libra en esta producción fílmica constantemente peleas con otros muchachos y viaja con su familia permanentemente porque no puede permanecer en un lugar fijo a causa de los problemas que le suceden. Finalmente, logra encontrar un amigo y un amor, pero las situaciones terminan siendo terribles. La película fue estrenada en Estados Unidos el 27 de octubre de 1955, llegando a Guatemala al año y tres meses de su presentación en la potencia del norte. Ese mismo día, el 22 de enero, aparece el nombre de quién participa en la película *Al compás del reloj*: nada menos que *Bill Haley y sus Cometas*, uno de los pioneros del rock'n'roll estadounidense⁹⁹.

Pero algo sumamente interesante que da la pauta para pensar cómo los medios de comunicación escritos estaban reproduciendo el discurso implícito de las autoridades sociales sobre la juventud y el rock'n'roll, y la concepción que se tiene sobre ambas expresiones en cuanto a lo correcto, lo desorientado y lo alocado, es una nota anónima y en una columna periódica donde se opina sobre determinados temas, titulada “Asteriscos de actualidad”, que reza de la siguiente manera:

DEL ROCK AND ROLL

Hasta el momento, durante las exhibiciones de una película sobre el Rock and Roll, un baile alocado que ha prendido la juventud de todo el mundo, no se ha producido ninguna manifestación fuera de lugar de parte de los jóvenes guatemaltecos que han asistido a sus presentaciones.

Destacamos el hecho como significativo puesto que lo corriente ha sido lo contrario de lo que aquí apuntamos, en la mayor parte de lugares donde se ha exhibido. A tal extremo han llegado las cosas, que no han faltado teatros en donde se ha suspendido la representación y otros que se han negado a pasar la película, por temor a los desórdenes juveniles.

En los Estados Unidos, esto es pan de cada día, ya no digamos con ésta película, sino también con músicos y cantantes que se han especializado en el dichoso baile. En Europa, con motivo de la película mencionada, los hechos tomaron un cariz peligroso. La muchachada, so pretexto de estar enardecida con el sonsonete del Rock and Roll, despedazó sillas, rompió vitrinas, alteró el orden público al punto de convertirse en amenaza para los ciudadanos quietos y honrados.

⁹⁷ Prensa Libre, 18 de enero. p. 6.

⁹⁸ Prensa Libre, 21 de enero. p. 10 (el primer anuncio) y 14 (el segundo y el tercero respectivamente).

⁹⁹ Prensa Libre, 22 de enero. p. 13.

Aquí en América no han faltado espectáculos similares. Recordamos las noticias que llegaron de Sao Paulo, Brasil, en donde a pesar de las advertencias del teatro, pidiendo compostura y orden, los asistentes hicieron añicos muchas sillas y algunas muchachas quisieron dar el espectáculo gratuito de sus encantos sobre el escenario, con la natural complacencia del elemento masculino que abarrotaba la sala. Tuvo que [sic] intervenir la policía y se prohibió la película para menores de 18 años.

La explicación de esos desafueros es bien sencilla. Son juventudes completamente desorientadas y bajo la influencia de ejemplos desquiciadores; carecen de norte, de sentido de responsabilidad, son presa y víctimas del desencanto y el desamparo moral. Aprovechan pretextos como el del Rock And Roll para dar rienda suelta a sus instintos de destrucción, a manera de protesta y venganza contra el orden establecido. Mentes jóvenes en tal estado son presa fácil del histerismo colectivo y otros estados casi patológicos, como los que se traducen en los hechos y actitudes comentados.

Por eso es satisfactorio que en Guatemala, hasta el momento no haya sucedido nada de eso. Demuestra que nuestros jóvenes, aún cuando pueden gozar plenamente de las modas musicales, tienen un mayor equilibrio, son más sensatos, por decirlo así y no llegan a extremos censurables. Se nos cuenta que en el teatro donde se exhibe la película mencionada no se ha pasado de silbar, dar gritos y otras manifestaciones de entusiasmo; todo dentro del orden y lo correcto¹⁰⁰.

El discurso que este artículo expresa, además de no estar firmado, muestra que la opinión pública estaba pendiente de lo que sucedía en términos de intereses propios de la juventud. La masa necesitaba conocer acerca de las cosas que sucedían a su alrededor, para poderse formar una opinión que aprobara o desaprobara el accionar juvenil. Utilizar la palabra “sonsonete” para referirse al Rock and Roll, puede interpretarse como una expresión irónica y despectiva hacia ese ritmo musical, al que se responsabilizaba por la destrucción de los teatros. Pero, en el fondo, más que por la destrucción, era por alterar el orden de la gente “quieta” y “honrada”: el orden de la policía, el orden del sistema, el conservadurismo.

Otro punto de interés es la limitada explicación sobre los “desórdenes juveniles” en los teatros. La acusación de “juventudes completamente desorientadas y bajo ejemplos desquiciadores” que carecen de “responsabilidad” y que manifiestan su “desamparo moral” y sus “instintos de destrucción contra el orden establecido”, es una interpretación desde el poder, desde la autoridad que ve violencia en el accionar del joven, pero que posiblemente no cuestiona el accionar violento de la policía como órgano de control estatal de la población.¹⁰¹

Hay evidente moralismo y miedo al referirse a las muchachas que quisieron dar “un espectáculo con sus encantos”, algo que, relacionándolo con el último párrafo de la anterior cita y con la ausencia de violencia juvenil, se interpreta como una pervivencia de un “control” sobre los jóvenes y de un *respeto* por parte de ellos al orden del sistema, aun pudiendo disfrutar de las “modas” como el rock’n’roll. Se encuentra en el fondo un discreto pero tácito apetito por ver a las muchachas y su “espectáculo”, aunque socialmente no sea aceptado por el imaginario patriarcal predominante por aquellos años.

¹⁰⁰ *Prensa Libre*, 26 de enero de 1957, p. 7.

¹⁰¹ El 4 de enero de ese año, en el mismo medio escrito (p. 16), se menciona el inicio de una huelga de hambre del reo Gonzalo Valdés Sandoval, acusado de infracciones a la Ley Preventiva Penal contra el Comunismo y detenido en la Penitenciaría Central desde el 19 de octubre de 1956 “al momento de dar un paseo con su señora madre”.

Otro ejemplo, siempre dentro de los medios escritos, es el caso de una carta dirigida a un columnista que se encargaba de ejercer la crítica de espectáculos de la incipiente televisión nacional y de otras actividades de carácter cultural. El escribiente utilizaba el seudónimo *Hamlet II* y su columna “Tv or not Tv”:

<Usted ha sido injusto con la televisión, al no reconocerle el mérito de difundir valores nacionales que antes parecían no existir... Así dice en interesante carta al autor de esta columna la señorita Marta Alicia González, agregando: <¿Podría usted decirme qué labor de beneficio a la cultura patria prestan las radiodifusoras? ¿Será labor cultural tener horas y horas discos para corromper el gusto del público difundiendo el rock-and-roll?... Severa en sus apreciaciones y en gran parte ajustada a una dolorosa verdad, la señorita González prosigue diciendo: <La televisión con equipos carísimos, con un esfuerzo que dá prestigio a Guatemala ha hecho en poco tiempo lo que la mayoría de radiodifusoras no han hecho en años y eso que han ganado dinero con los anuncios. Por ejemplo, la televisión ha presentado a muchos artistas antes ignorados, ha ofrecido música guatemalteca, cosa que si acaso una o dos radiodifusoras hacen. Yo creo que usted sería justo si hiciera un comentario reconociendo ese mérito que, según mi humilde opinión, hace que valga mucho la televisión.

Guatemala tiene artistas y no hay que negarles el derecho a que los conozcan y la TV los hace conocer; con cantidades de malos discos no se hace nada por la cultura, al contrario se gasta dinero en lo extranjero en lugar de ayudar lo nuestro...

Debo decir a la señorita González que, en un ochenta por ciento estoy de acuerdo con ella, que tiene gran razón en lo que dice, pero que, por otra parte, el considerarme <injusto> en torno al caso que plantea, la injusticia es más bien suya, porque si algo he hecho desde que inicié esta columna, es reconocer la labor cultural que está, haciendo y lo mucho que puede hacer la televisión si le brindan el apoyo necesario...

En cuanto a las radiodifusoras en otras ocasiones he comentado y censurado la falta de programas vivos que se hace sentir en la mayoría de ellas... Ignoro la causa, pero si sé que eso debe tener remedio y algún día lo tendrá...

Por lo demás, es cierto que la televisión ha cumplido la labor de difusión de muchos valores guatemaltecos que antes nadie conocía y eso lo he comentado favorablemente en su oportunidad... Si mi gentil lectora, la señorita González, no ha leído aquellos comentarios, lo lamento de verdad... De todas maneras y tal como lo he prometido, esta columna es una tribuna abierta para quien quiera servirse de ella opinando sobre cualquier aspecto de la televisión y por ello, con todo gusto, transcribo párrafos de su interesante carta, con la advertencia previa de que abunda en razones para hacer valederos sus conceptos y que, más bien, sería de desearse que quienes pueden hacerlo, ofrezcan toda su ayuda a la televisión para que esta salga de la mediocridad en todo sentido...

Muchas gracias y hasta la próxima.¹⁰²

Hamlet II muestra su inconformidad con los comentarios de la distinguida señorita González, a pesar de darle razón en algunos aspectos como el de la importancia de la televisión en el apoyo al artista nacional. Parece que el malestar generado se refiere al calificarle de “injusto” por no atacar de igual manera a las radiodifusoras que transmiten rock’n’roll, las cuales, durante horas y horas “corrompen” el gusto del público y no dejan “beneficio a la cultura de la patria”. Sería interesante dilucidar cuáles son los conceptos y definiciones de “patria” y de “cultura” a las que hiere en su identidad patriótica. El rock como expresión juvenil e importada afectaba, según él, al estatus y a las buenas costumbres

¹⁰² *Prensa Libre*, 19 de marzo de 1957, p. 7

de la sociedad capitalina de aquel momento: el *status quo* de la gente adulta y lo que se consideraba “culto”.

Esto lleva a deducir que la importancia de las estaciones de radio, por lo que a la difusión del rock’n’roll se refiere, era significativa, y que éstas se habían convertido en el primer vehículo de acercamiento a la juventud en un momento no muy lejano a la fecha en la que el rock and roll sería bautizado como tal en Estados Unidos (1951).

Como se puede comprobar a partir de los dos textos anteriores, todavía permanecía adocenada la juventud a los lineamientos y valores del sistema que –hacia casi tres años– había truncado el proceso democrático iniciado con la Revolución de Octubre de 1944. Es pertinente pensar que todavía era demasiado pronto para emitir un juicio como columnista, a cuatro días de haberse presentado por vez primera en el país una película que, en lenguaje audiovisual, podría estimular a la juventud con ese “baile alocado”. Era demasiado pronto, pues, para considerar que ese miedo, que quizá obligaba a divulgar lo que sucedía en otros países para llamar la atención de la sociedad, sirviera para prevenir y advertir sobre el peligro que podría afrontarse al permitirle a la juventud dejarse llevar por sus impulsos.

Pero, ¿era entonces el rock’n’roll una expresión juvenil permitida por el sistema a regañadientes? ¿O fue una forma de rebelión más profunda contra lo establecido? ¿O bien fue permitido por la sociedad como mecanismo de control y opción social urbana capitalina para prevenir la participación de la juventud en las luchas sociales que vendrían a principios de la década del 60?

Por la información recopilada, tanto hemerográfica como oral –mediante algunas entrevistas–, se expondrá la forma en que los medios de comunicación promovían abiertamente el ritmo moderno entre la juventud urbana que, al parecer, estaba renuente a participar de otros procesos sociales o de involucrarse en las primeras guerrillas.

Antes, ya por el año de 1958, se asume que las estaciones de radio, los periódicos y el cine son los principales baluartes de la difusión, no sólo de la música, sino también de formas de vestir, de bailar y de socializar. Pero también la juventud reclamaba ya su espacio televisivo para poder disfrutar de lo que en otros países ya gozaban los jóvenes. Siempre en la columna “Tv or not Tv”, *Hamlet II* comentaba la solicitud de un joven llamado Raúl Aguirre:

... SE LLAMA Raúl Aguirre y debe ser uno de esos jovencitos que caminan como Elvis Presley, miran como James Dean y bailan como Tongolele, porque no otra cosa puede presumirse de la carta que bajo dicha firma he recibido, pidiendo que, por mi medio se sugiera a cualquiera de los cincocientos canales de TV que operan en Guatemala, que exhiban películas musicales <con muchachas guapas y buenos bailables>... Raulito no deja de tener razón, la juventud pide gustos... Y los gustos de la juventud en ese terreno, hacen felices a los viejos... El quiere que se presenten quinescopios rumberos, chachacheros o rokanroleros, con mangos a medio vestir... O a medio desvestir, uno nunca sabe realmente cómo andan... Y que en esa forma la TV parodie el lema universitario, diciendo a sus artistas enlatadas: <Id y enseñadlo todo>... Como en Cuba, como en México, en fin como en todos aquellos países en que la televisión no ofrece únicamente señores aburridos o señoras exageradamente cubiertas de ropas, sino también afrodisíacos espectáculos que aplauden los varones comprendidos entre los doce y los ciento cuatro años... y aborrecen las señoras entre

los 16 y los 40 años... ¿o hay alguna señora que pase de esa edad?... En fin Raulito pide gustos, ¿se los podrá satisfacer canal 8 o canal 3?... A él lo harían feliz, A mí también, ¿y a usted querido lector?¹⁰³

Al parecer, la inquietud por uno, algunos, varios o muchos jóvenes, era ir más allá de lo que significaba vivir el rock'n'roll a través de la radio, el cine y el baile. Si en otros países ya se veían programas con este ritmo musical, Guatemala no debía quedarse rezagada en cuanto a la moda para la juventud. Hay que considerar que, en febrero de 1957, se realizaría la inauguración de Canal 8, pero que no en todos los hogares de aquel momento se tenía la posibilidad económica de comprar un aparato de televisión.¹⁰⁴

Además, hay en la cita un relacionamiento simbólico en el caminado, la actitud rebelde y el movimiento del baile con las figuras de Elvis Presley, James Dean y Tongolele, respectivamente. Una relación casi despectiva que en su continuidad discursiva expresa una carga de cosificación sexual hacia las mujeres, desvalorizándolas desde la tipificación por la belleza física hasta las diferenciaciones por edad entre jóvenes y mayores.

Las novedades seguían llegando a través del cine, y uno de los carteles cinematográficos de aquel año avisaba sobre lo que el joven Raúl Aguirre ansiaba ver en la televisión en cuanto a hermosas mujeres y música moderna se refiere:

El teatro que estrena las mejores películas en español.
-TODO PÚBLICO-
Atención a nuestro nuevo y cómodo horario.
HOY MARTES 11 Y MIERCOLES 12
-4.30-6.00-7.30-9-15 pm. Lun.: 0.60. Gal.: 0.25. Teatro Roxi
LA ALEGRIA DESBORDANTE Y CONTAGIOSA DEL RITMO DE MODA, EN UNA
DELICIOSA COMEDIA QUE LE DIVERTIRA EN GRANDE!
¡HERMOSAS MUJERES! ¡MAGNIFICAS ORQUESTAS! Y GLORIA RIOS LA
CREADORA DEL ROCK'N ROLL EN MÉXICO!
AURELIO GARCÍA presenta a LILIA PRADO – GLORIA RIOS – y CORONA y ARAU
en “LA LOCURA DEL ROCK'N ROLL”
DIRECCION FERNANDO MÉNDEZ.¹⁰⁵

Una prueba de esa imposibilidad de acceder al entretenimiento mediante el audio y la imagen en blanco y negro, aparece, de nuevo, en una sección de un medio escrito titulada “Ojo Callejero”, a cargo de *Paniagua S.*, en la que se observa una fotografía de tres niños

¹⁰³ *Prensa Libre*, 25 de enero de 1958, p. 7 y 19.

¹⁰⁴ *Prensa Libre*, 4 de febrero de 1957. En esta publicación se anuncian precios de oferta en la venta de televisores marca RCA Victor (Personal TV) por inauguración de TGW-TV Canal 8. Hay muy poco escrito sobre la historia de la televisión en Guatemala: sólo datos muy generales y que coinciden especialmente en que durante el primer lustro de los años 50, se iniciaron las pruebas de transmisión de canal 3. Posteriormente aparecería Canal 8, cuya vida fue bastante corta comparada con la que Canal 3 tiene hasta hoy. Para 1955, sólo existían 40 receptores en la capital, y la señal tenía apenas 200 vatios de potencia, lo que permitía que solamente se viera en la ciudad de Guatemala. En <http://comunicando-condor.blogspot.com/2007/07/la-television-en-guatemala.html>.

¹⁰⁵ *Prensa Libre*, 11 de febrero de 1958, p. 18. Gloria Ríos fue la primera cantante femenina mexicana que, junto a sus *Estrellas del Ritmo*, grabó el primer disco de rocanrol cantado por un *combo*, que le daba un fuerte parecido al ritmo *boogie-boogie* o a un *combo* pequeño de jazz con una advertencia de *swing* rocanrolero. En *La Jornada*, México, 20 de mayo de 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/05/20/index.php?section=espectaculos&article=a16n1esp>.

bailando con tres niñas y un cuarto niño bailando solo ante los ojos curiosos de cinco adultos vestidos con traje formal y con la siguiente leyenda: “EL ROCK AND ROLL Y LOS NIÑOS.- Las influencias exóticas y los bailes enervantes, han llegado hasta los niños obreros de los barrios citadinos. La lente captó fiel, este detalle en el cual varios niños bailan el rock and roll. En otros países, esto es prohibido”.¹⁰⁶

Si el “Ojo Callejero” fue fiel reproductor, y si no hay alteración alguna en la intención escritural de confundir las escenas de esta época, existe un indicador a través de la imagen descrita de que el ritmo era popular, no solamente para la juventud, sino también para la niñez, aquella sección de la sociedad que no tenía acceso a la televisión y, posiblemente, tampoco al cine. Por el pago de una cuota simbólica podía pagarse media hora de televisión un día a la semana en casa de algún vecino que tuviera el novedoso aparato¹⁰⁷.

La imagen y el sonido permitieron conocer e identificarse más con la música, además de la actitud, con el baile y con el desarrollo de las características que crecerían entre la juventud durante los años venideros.

A la par de la música, nos venían películas musicales y nos mostraban a los grupos que solo podíamos escuchar a través de su música, no había internet ni nada de eso. No sabíamos cómo eran ni qué hacían en un concierto. Para conocer a los Beatles, nos tardamos como medio año; entonces, a través de películas que se hacían en Estados Unidos o en Inglaterra íbamos conociendo a estos grupos. Eran películas musicales, no tenían nada de argumento sino solo presentando cortos musicales que eran un exitazo en nuestro medio. Recuerdo cuando se estrenó la primera película de los Beatles, el grupo ya tenía su buen número de fans en Guatemala, sobre todo con las mujeres. Se estrenó en el cine Capitol, en el centro Capitol que era una sola sala de teatro, teatro-cine porque también se presentaban obras de teatro. Se convocó a través de la radio 9-80 que era donde yo trabajaba, y se ofreció regalar una fotografía de cada uno de los integrantes del grupo, fotografías porque poster no había en ese tiempo. La fila de chicas para entrar al estreno de la película, iniciaba en el cine Capitol, tomaba la sexta avenida y bajaba hasta la séptima avenida. Fue impresionante porque daba la muestra que no solo la radio participaba de este movimiento, que era un movimiento juvenil. El cine nos mostraba las películas de Chubby Checker, el grupo de Los Animales de Eric Burdon, etc.¹⁰⁸

Por otra parte, aunque no hay evidencia de vínculos entre rock’n’roll y violencia juvenil organizada, para septiembre de 1958 ya se hablaba en los medios escritos de “pandillas juveniles” conformadas por

... muchachos de diferentes edades y condiciones sociales, organizados en pandillas [...] sin que la policía encargada de velar por el orden y de garantizar la vida y los bienes ciudadanos, haya logrado capturar a los culpables o autores de estos hechos. Además no habían más que dos radios dedicados a la música juvenil: La voz de las Américas con los programas Medallas de Oro, que transmitía semanalmente la lista de los éxitos más populares en esa radio, los más solicitados; y Telemusicando. La otra era 980 con 18 horas diarias de música

¹⁰⁶ Prensa Libre, 27 de septiembre de 1958. p. 3.

¹⁰⁷ Entrevista a Carlos René García Escobar, antropólogo guatemalteco y catedrático universitario en la Escuela de Historia de la USAC, realizada el 18 de septiembre de 1999

¹⁰⁸ Entrevista al locutor y discjockey de las primeras radios juveniles en Guatemala, Otto Soberanis, realizada el 19 de junio de 2008, a las 9:30 de la mañana en el Café Palace de la ciudad de Guatemala.

para la juventud. Estas rompieron con los formatos de radio que se tenían, que eran de noticias, espacios para amas de casa, radionovelas, al medio día otra vez noticias, y ya por la tarde, a partir de las cuatro de la tarde le daban espacio a las inquietudes juveniles, porque a partir de las cuatro de la tarde, ya toda la población estudiantil estaba disponible para escuchar esta música, después de sus actividades de estudio.¹⁰⁹

Otra de las columnas, nombrada “El espejo del alma”, intenta transmitir breves informaciones sobre temas de importancia para el espíritu de quienes leen este medio escrito, proponiendo respuestas a preguntas que, en aquel momento, podían considerarse de interés:

¿QUE COSA ES DELINCUENCIA JUVENIL?

Respuesta: Las definiciones legales difieren con las distintas regiones, pero, en términos generales, se considera que es un desajuste personal y social que conduce a la gente joven a cometer actos que pueden encausarlos hacia la carrera del crimen. Esta redacción se ideó para quitar de encima de los jóvenes transgresores de la ley el estigma de la criminalidad. <Juvenil> es una bella palabra que significa joven e inexperto, pero su asociación con delincuencia la ha hecho perder todo su prestigio, al grado de que ahora juvenil tiene para mucha gente un significado desagradable.¹¹⁰

Al no aparecer noticias de jóvenes relacionadas con rock’n’roll, pandillas juveniles y violencia, se cree que esta música no necesariamente influía para que se dieran transgresiones al orden imperante como sucedía en otros países. Las transgresiones más fuertes se darían posteriormente, cuando ya se tiene registro de los primeros conjuntos musicales en lo que, para este estudio y compartiendo los períodos planteados por Gabriela Escobar y Fernando Rendón, sería la segunda etapa del rock guatemalteco.¹¹¹

Más adelante en el mismo periódico se hace una diferenciación de las pandillas de rufianes y de las pandillas con propósitos constructivos:

¿SON LAS PANDILLAS DE ADOLESCENTES LAS QUE ORIGINAN LA DELINCUENCIA?

Respuesta: Las influencias de las pandillas de rufianes son un factor muy importante en la delincuencia juvenil, pero las pandillas con propósitos constructivos ejercen influencia en la dirección opuesta. [...] El factor que le sigue en importancia es el empeño que toman algunos padres de querer que sus hijos sigan estudiando cuando ya perdieron todo el interés

¹⁰⁹ *Prensa Libre*, 30 de septiembre de 1958, p. 2. La noticia se refiere a un grupo de jóvenes que se dedican a tirar piedras a las casas de varios vecinos de la zona 11 de la ciudad capital.

¹¹⁰ *Prensa Libre*, 9 de octubre de 1958, p. 6.

¹¹¹ Gabriela Escobar y Fernando Rendón, *op. cit.*, p. 20-22. Los autores proponen hacer una división entre 1959-1966, teniendo en la primera etapa denominada “La época del rock and roll”, de 1959 a 1966 en la que entra esta corriente musical a través de los medios de comunicación; se da un proceso de modernización de la sociedad guatemalteca lo que hace que la juventud extienda su condición juvenil y se apropie de la nueva música y la cultura juvenil, se da una combinación de la identidad urbana con lo moderno. Y la segunda, “La época del rock de onda”, que abarca de 1966 a 1976, que se subdivide en períodos que abarcan de 1966 a 1970 con el surgimiento de la onda hippie; de 1970 a 1972, cuando el Estado inicia sus campañas contra las drogas y llega a su apogeo la onda hippie; de 1972 a 1974, en que los grupos de la onda están en pleno auge y la relación público-músicos se da en los rituales de conciertos; de 1974 a 1976, se amplían los espacios de reunión y convivencia; se mantiene la producción y la subcultura juvenil hasta que abruptamente el movimiento rockero se trunca, entre otras razones por la reconfiguración de la sociedad a partir del terremoto del 4 de febrero de 1976.

por el aprendizaje, pero no hay una causa específica y única sobre la cual se pueda lanzar un ataque vigoroso y decisivo.¹¹²

Posteriormente, durante 1959, películas como *Shake rattle and rock* –en que participaban Fats Domino, Joe Turner y la banda de Choker Campbell– y *Que siga el Rock'n Roll* –también con Fats Domino–, se unirían a otras como *La edad de la tentación*, donde ya se enlazaba el contenido discursivo de las emociones juveniles, la rebeldía, la música y la diversión¹¹³.

En el mes de septiembre de ese mismo año, la televisión comenzaría a transmitir su programación de veinticuatro horas con artistas nacionales en vivo, anunciando además que se traerían a Guatemala cien televisores –vía Honduras–, que habrían de ser instalados en vitrinas de almacenes y centros de diversión en los diferentes barrios de la capital. La planta de transmisión estaría en el Palacio Nacional para iniciar las pruebas de emisión de señal¹¹⁴.

3.5 La segunda etapa: 1960-1966

De las pocas fuentes que guardan registro sobre los inicios del rock guatemalteco, se encuentran algunos esfuerzos en internet por realizar una labor de síntesis. Sin embargo, la información que hay en ellos es importante en tanto pinceladas generales que permiten identificar cómo iniciar la búsqueda de las rutas que facilitarían el ordenamiento de este proceso sociocultural.

Por ejemplo, la difusión de la música rock a finales de los 50, que no aparece documentada en periódicos, está expresada parcialmente en un artículo breve, de la siguiente forma:

... se debió a emisiones radiales como Telemusicando, con Carlos Bock Milla y Fredy Azurdia en la Voz de las Américas de nueve y cuarto a diez y cuarto de la noche; Time for teens, con Rudy Furlán en La Voz de las Américas; Estelares, con Alfonso Sifontes en Radio 1210; Norteamérica al aire, con Willie Maldonado en Radio Cristal, posteriormente Canal 10.80; Hollywood íntimo, con Sergio Lorenzana en Radio 1210 y Rock Central, con Carlos Gamboa y amigos en TGCQ.¹¹⁵

Carlos Gamboa, en una entrevista, nos aclara esta noticia:

Sin embargo, la música norteamericana empezó a gestarse en Guatemala, a ser aceptada allá por 1952, 1953, en Radio Ciro con el programa Antena del Ritmo, no me acuerdo del nombre del locutor, no sé si fue Tito Santamarina, pero creo que es él.¹¹⁶

A la par de esos primeros pasos radiales, donde la música llegaba a las estaciones de radio por los discos que compraban en el extranjero los jóvenes que tenían posibilidades de

¹¹² *Prensa Libre*, 18 de mayo de 1959, p. 11.

¹¹³ *Prensa Libre*, 10 y 11 de septiembre, y 10 de noviembre de 1959, respectivamente.

¹¹⁴ *Prensa Libre*, 15 de septiembre de 1959.

¹¹⁵ Extraído de un sitio en internet que ya no existe, del cual grabé el archivo al computador personal y que hacía referencia a un artículo sin identificación de autor ni fecha. Hay algunos datos precisos que se integraron en esta cita para aportar en cuanto a información, tomados de la entrevista realizada a Carlos Gamboa el 20 de junio de 2008.

¹¹⁶ Entrevista a Carlos Gamboa, realizada el 20 de junio de 2008 en su residencia.

viajar y que participaban en las radios, la juventud se relacionaba en los establecimientos educativos, barrios, colonias, y en los famosos *repasos*. Éstos eran fiestas realizadas por jóvenes en casas de sus amistades donde se escuchaba música con discos o la radio, o bien participaban conjuntos musicales, y que generalmente tenían lugar durante los fines de semana. Los *repasos* podían ser también fiestas más grandes, de colonia o de barrio, para celebraciones de cumpleaños, quinceañeras y graduaciones¹¹⁷.

Los *repasos* fueron haciéndose más populares y comenzaron a tener presencia de música de marimba y del ritmo moderno. Se realizaban en salones sociales para quienes económicamente podían pagarlo, mientras que en las colonias populares se hacían en salones más sencillos o en las casas del barrio. Los integrantes de conjuntos rockandroleros cobraban en los *repasos*, a diferencia de las denominadas fiestas privadas, que eran tocadas a cambio de comida y licor, fundamentalmente para socializar y buscar reconocimiento como grupo de rock'n'roll¹¹⁸.

[A principios de la década del 60] conseguir instrumentos era difícil, una guitarra eléctrica costaba en ese entonces ciento veinticinco quetzales, y para conseguir ciento veinticinco quetzales de esa época, había que chillarle a los papás, a ver qué se hacía, ver qué vendía uno por ahí para comprar una guitarra. Un amplificador, un teisko valía doscientos setenta y cinco o doscientos cincuenta quetzales, que era un dineral. Una batería, ésta costó trescientos setenta y cinco quetzales. [...] Yo fui de los primeros que tuvo en propiedad una batería en Guatemala, todavía guardo la factura, de 1965.¹¹⁹

Esto nos permite comprender que se abría un mercado nuevo cuyo público objetivo era la juventud. Era esa juventud que comenzaba a explorar, a través de la convivencia musical, una nueva manera de comunicarse y de divertirse, receptora de toda la oleada musical mexicana, estadounidense y luego iberoamericana, y que además, empezaba a diferenciarse de los adultos y de los jóvenes modernos que en su mayoría quizá tenían acceso a comprar música, atuendos y todo lo que implicaba seguir con la moda de ese período.

Serían las *rockolas* las que permitirían hacerlo en las cafeterías, como en una que se encontraba en el centro de la ciudad capital, de nombre Hawaii, donde se reunían los jóvenes para escuchar los éxitos del momento que sonaban en la radio y que se disfrutaban en espacios sociales específicos de este grupo social. Uno de ellos fue el conocido restaurante Pecos Bill famoso en aquellos años por haber importado el estilo de las películas estadounidenses con autoservicio donde se comían hamburguesas, se tomaban milk shakes y se compartían papas fritas¹²⁰.

Para 1961, se da el surgimiento de la primera estación radial con programación cien por ciento juvenil: Radio 9.80, ubicada en el 980 de la amplitud modulada, con *djs* como Charlie de León, Roberto Rodas, Jaime Paniagua Jr., Carlos Gamboa y Willie Maldonado.

¹¹⁷ Gabriela Escobar y Fernando Rendón, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁹ Entrevista a Mario Paniagua, ex-integrante del grupo *Los Rebeldes*, realizada en Radio Panamericana el 12 de enero de 2001.

¹²⁰ Gabriela Escobar y Fernando Rendón, *op. cit.*, p. 32.

Resulta ser que Don Jaime Paniagua, un exitoso empresario de radio, era dueño de Radio Panamericana, y su hijo, Jaime Paniagua, pues, y aquí voy a confesar algo que es tal vez un tanto íntimo pero es la regla... Jaime no quería estudiar, se resistía a estudiar, entonces vino Don Jaime y dijo: Bueno pues, voy a poner una radio para que se entretenga este patojo y algo tenga en el futuro. Entonces le puso una radio y le dio la libertad de trabajarla como él quisiera. Entonces ahí surgió un formato radial que en Guatemala no existía [...] entonces surgió la radio 980 sin una programación segmentada sino una programación corrida de dieciocho horas de música juvenil. Y entonces ahí se empezó a difundir esa música que antes solo se escuchaba en espacios estelares [...] y obviamente fue la radio estandarte porque la escuchaba toda la juventud [...] ese movimiento musical llamado rock'n'roll que estaba pegando en Estados Unidos. [...] se empezaron a formar grupos nacionales, recuerdo yo a Los Traviesos, que fue de los grupos precursores de la música juvenil en Guatemala, pero que no se dedicó a tocar de lleno música de rock'n'roll, porque de alguna manera también tenía que cubrir un gusto musical un tanto adulto. Tenía que conservar el sonido que al adulto le gustaba y a la vez incursionar que el joven le traía ya inquietado.¹²¹

Por aquel entonces, en las fiestas ya aparecían los conjuntos musicales, teniendo el primer referente en 1959 con el grupo *Black Cats*, que eran estudiantes del colegio Juana de Arco. Su voz líder era Otto René Mazariegos, y grabaron un acetato con la canción "Let's have a party", éxito musical que sonó en Estados Unidos a la par de canciones de Elvis Presley.

Algo que diferenció la música juvenil de lo que tradicionalmente se escuchaba en radio y se hacía en los grupos musicales populares, fue la guitarra eléctrica. Ésta le dio el sentido de "moderno" al ambiente juvenil. La música de rock era distinta a la balada, pero esta última entraba dentro del patrón de música moderna porque rompía con las formas particulares de los boleros, la marimba y lo tropical.¹²² Tenía ritmos rápidos y fuertes, con guitarras estridentes y permanentemente invitaba al baile. Sus contenidos líricos estaban entre el amor, la rebeldía sin causa y la diversión.¹²³

Normalmente se asumía como masculina la música de rock, mientras que la balada era más femenina. Además, la diferencia entre las canciones en inglés y en español daba un aire moderno y novedoso entre la juventud.¹²⁴

Los grupos fueron aumentando en cantidad. *Los Fantasmas*, *Los Marauders*, *Los Picapiedras*, *Los Reyes del Ritmo*, *Los Beatniks*, *Los Holiday's*, *Los Terrícolas*, *Los Traviesos*, *Los Yakis* y *Los Castells*, fueron algunos de tantos que estuvieron pero de cuya existencia son escasos los registros. No puede dejarse de mencionar a Carlos del Llano, quien fue importante en la escena musical de esos años participando con diferentes grupos, como *Los Marauders* y *La Unidad 5*. Así como aumentaron los grupos, también la definición identitaria se fue construyendo entre ser músico y ser rockero. Esa fusión fue condicionando que la música se hiciera para fiestas, porque el músico podía ser rockero, pero no siempre el rockero podía o deseaba ser músico. Esta es la interrelación del músico urbano de la capital con el rock.¹²⁵

¹²¹ Entrevista al locutor Otto Soberanis, realizada el 19 de junio de 2008.

¹²² Gabriela Escobar y Fernando Rendón, *op. cit.*, p. 34.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 36-39.

Este aumento significativo deriva de la mediación que hacían los grupos entre la música producida en el exterior, su transmisión por los medios masivos de comunicación y su campo de producción. Su objetivo era la socialización a través de las formas juveniles de relación: las fiestas, el baile, los repasos, el estatus de músico y el prestigio, sin dejar de lado el reconocimiento económico o en especie por animar las fiestas.

Esta forma de socialización implica una subordinación al gusto de quienes les contrataban. Es por ello que los grupos iniciaban su vida musical *fusilando*¹²⁶ las canciones de los grupos famosos en Estados Unidos y en México, permitiendo que la identidad rocanrolera fuera evidente y resaltara frente a otros estilos musicales como la balada y lo tropical. La apropiación de todos los elementos simbólicos culturales de este género, que tenía ya diez años de haber nacido como tal, funcionó articulando los estereotipos foráneos con la realidad urbana de la capital, apoyándose en un sentido de innovación moderna que caracterizaría al movimiento juvenil que fracturaba lo convencional de la sociedad, pero que no transgredía deliberada y estructuralmente las relaciones de poder entre autoridades, instituciones y familia. Buena muestra de ello fue que “Los Locos del Ritmo, fue el único grupo en que cantaba una mujer [...] Anabella Portilla [...] y en todas las fiestas viendo cómo se cantineaban a Anabella, pero no sabían que siempre estaban los papás, los papás de ella o uno de los hermanos”.¹²⁷

Seguramente, cuando se daba el caso de que asistiera el padre, la madre o el hermano de las jóvenes a las fiestas, era porque no había la libertad suficiente para el desarrollo de las relaciones juveniles, dado que era sabido que las reuniones de este tipo eran el pretexto para lo que se ha conocido como *conectar*.

Además, el rock'n'roll no pasaba de ser una moda en la juventud. No pasaba de oponerse al adulto, pero sin dejar de obedecer totalmente a la autoridad familiar y a las de la sociedad. Como dice Paniagua,

... Era raro que alguien fumara [...] fue cuando empezó a degenerar lo bonito que era la época de los grupos iniciales de los años sesentas, ya empezó a degenerar en las drogas [...] antes lo veían a uno con una guitarra y... ala! ese es de un grupo, miren. Después lo veían a uno con una guitarra y... ala! ese es de un grupo, saber qué estará haciendo, saber en qué andará metido¹²⁸.

Se trataba de jóvenes que no estaban al nivel de las estrellas internacionales en el estatus de sus círculos, pero que sentían importante sentirse reconocidos e identificados tanto territorialmente como por su propia producción. Sus creaciones, sus bienes de consumo, eran la música, siempre acompañada del establecimiento de relaciones sociales hasta cierto punto ingenuas y complacientes con el mercado y con la industria disquera. Esta industria, si bien incipiente en Guatemala, no lo era ya a nivel internacional, cuando el efecto de interpretar canciones de los grandes podría motivar el consumo de bienes

¹²⁶ Para esos años, el término *fusilar* se refiere a interpretar las canciones lo más idéntico posible al artista original. Actualmente, puede significar también hacer un arreglo diferente al propio de una canción.

¹²⁷ Entrevista a Mario Paniagua, realizada el 12 de enero de 2001 en los estudios de Radio Panamericana, zona 11 de la capital.

¹²⁸ *Ibidem*.

culturales circunscritos a la lógica del capital internacional, viniendo con ello, la importación de actitudes y valores foráneos, percibidos, transformados o reconfigurados al contexto propio. Por 1963 se realizó una grabación con conjuntos nacionales, a cargo de Willie Maldonado, en los estudios de transmisión de Radio Panamericana. Uno de los grupos elegidos fue el de Los Traviesos, que alternaría con Enrique Guzmán, ya como solista tras retirarse del grupo mexicano Teen Tops, que se presentó en Guatemala el 21 de septiembre de ese año en el Gimnasio Olímpico, en un concierto a beneficio de la Asociación de Periodistas de Guatemala (APG).¹²⁹

Por su parte, Roberto Gálvez, gerente de lo que sería posteriormente Discos de Centro América (DIDECA), declaraba que se hacía la solicitud de exoneración para instalar una fábrica de discos centroamericana con proyección artístico-comercial y de importancia para la cultura.¹³⁰

La esperanza del apoyo al artista nacional permitía pensar en las posibilidades de crecimiento del movimiento rocanrolero guatemalteco, algo que, paradójicamente, no fue como se pensaba. La alegría seguía importándose a través de la música, que ingresaba al imaginario juvenil por medio del cine. La película *Let's be happy*¹³¹ era la continuación de ese ritmo que acomodaba a la juventud a ver el rock como algo divertido, mientras otra juventud ya se encontraba en procesos de lucha social frente al Estado. Pero el Estado no llevaba a cabo acciones contra rocanroleros, como sucedía con los estudiantes de los institutos públicos comprometidos socialmente.

... empezamos a hacer música somatando los escritorios, luego con la guitarrita; escuchábamos la música norteamericana, la música mexicana ranchera que imperaba en la sociedad de clase media y obrera, y nos llegaba el rock mexicano. El grupo norteamericano que más nos gustaba era *Los Ventura*. [...] En ese momento, cuando se despierta la sexualidad nos interesa conquistar muchachas y la guitarra, y la popularidad del rock; y la ausencia casi generalizada de jóvenes que tocaban rock nos hizo formar ese grupo que se llamó *Los Picapiedras*, nació en la colonia Las Victorias, con amigos de colonias vecinas como la 10 de Mayo al final de la zona 1, donde habitaba gente de la clase media y obreros. [...] En ese momento yo creo que no sabíamos nosotros mismos si éramos rebeldes. En mi caso mis padres jamás se opusieron al rock. Tenía dieciséis años y era principios de los 60, había agitación, surgía el conflicto armado en Guatemala y, mientras nosotros, hijos de la pequeña burguesía, hijos de la clase media, pensábamos en enamorar muchachas con el rock y en autocomplacernos imitando grupos norteamericanos y mexicanos, en la Sierra de las Minas ya estaba Luis Turcios, ligeramente mayor que nosotros, y otros jóvenes estaban organizándose e iban a morir, mientras nosotros, como estrellas de Danilo Sanchinelli, llenábamos los teatros en la capital: Cine Lido, Variedades, Capitol, Cali, el Cine Real, en fin, en las famosas llamadas mañanas de rock'n'roll donde proyectaban las últimas películas con Elvis Presley, Chubby Checker y en el intermedio, el señor Sanchinelli nos ponía a competir con jóvenes de otros barrios que habían formado sus bonitos grupos, en esos famosos mano a mano, a competir con esos grupos y el señor se llevaba la plata y nosotros estimulábamos nuestro ego. ¿Rebeldes? ¿Eso es ser revolucionario? creo que no, porque no había la rebeldía que puede caracterizar al revolucionario, en nuestra conversación no estaba el planteamiento de cambios de nuestra sociedad. Además, ya se conocía la mota, pero en el grupo, a excepción de un baterista que se echaba sus puros, no conocíamos las drogas,

¹²⁹ Prensa Libre, 21 de septiembre de 1963.

¹³⁰ Prensa Libre, 24 de octubre de 1963.

¹³¹ Prensa Libre, 28 de septiembre de 1963.

fumábamos puro tabaco, tomábamos alcohol, poco. Creo que nuestra extracción de clase y al tipo de hogares a los que pertenecíamos nos mantenía u tanto inmunes a estos tipos de drogas. Si hay rebeldía en el rock pero va a ser posterior, como el pelo largo como los *Beatles*, es la crisis identitaria¹³².

Gracias a esta entrevista, podemos conocer el punto de vista de un historiador y un músico, y que además es de los pocos ex-integrantes de grupos de rock'n'roll guatemalteco con este tipo de análisis: que la juventud insertada en esta corriente de música no estaba pensando su ser social como parte de los conflictos que el país estaba viviendo. Hay un análisis de la que atraviesa la conducta y los intereses, y una contextualización que induce a comprender la subjetividad en esos años.

Contraria en ciertos aspectos a la opinión de Garzaro, el actual conductor del programa “El Mañanero”, que se transmite en la emisora Clásica, en el 106.5 de frecuencia modulada, también presentador de noticias en el desaparecido telenoticiero “Aquí el Mundo” del Canal 3, y miembro de la radio Metrostereo (en el 102.9 de frecuencia modulada),¹³³ expresó en relación a la juventud de esa época que:

Había una juventud ávida de expresarse. Si la comparamos con las expresiones juveniles de hoy, eran cosas de niños, inocentes; pero en aquel entonces traían su buena carga de rebeldía, de tratar de demostrar que el joven podía hacer las cosas. Pero era una rebeldía que no tenía el espacio de manifestarse, se cohibían los jóvenes porque el adulto no terminaba de aceptar que atrás venía una generación pujando por su espacio. En los setentas ya se dieron cosas más gruesas porque hubo una guerra entre Vietnam y Estados Unidos, y el joven se identificó con el sentimiento anti norteamericano. [...] Justamente, la juventud en ese momento no lo percibía¹³⁴ como tal, vivía en su mundo. Yo sí creo que hubo ciertos sectores que se aprovecharon de alguna juventud para crearles conciencia social, le llaman ellos, y entonces fue que algún sector de la juventud miraba ya el divertirse en la música como algo perteneciente a un sistema capitalista del cual venían recibiendo sentimientos de adversidad por parte de estas personas que se aprovecharon de la juventud. Se lo digo porque en mi juventud tuve la oportunidad de estudiar en el Instituto Central que fue uno de los centros educativos en donde nació buena parte de muchas células que conformaron el movimiento guerrillero de los años sesentas. Verdaderos agitadores que lo que buscaban era reclutar jóvenes con ciertas capacidades y que se pudieran manejar a los intereses de estas personas. En una ocasión a mí se me habló para participar en una célula guerrillera, por mis inquietudes de participación en la radio del instituto a circuito cerrado [...] por mi madera de líder, pero eso no era mi rollo.¹³⁵

Además de la radio, la televisión y el cine, y la naciente industria discográfica moderna, la prensa no se quedaba atrás y percibió que podía acceder a la juventud a través de un medio escrito. Mario David García, conocido posteriormente por su participación en el noticiero televisivo “Aquí el Mundo” como director y editorialista, dirigió una sección juvenil en *El Gráfico* que se llamó “Puerta abierta a la juventud”, en la que se mantenía informada a la gente joven (y, consecuentemente, a la gente adulta que compraba el

¹³² Entrevista a Francisco Garzaro, historiador, músico, escritor y ex-integrante del grupo de rock'n'roll *Los Picapiedras*.

¹³³ Esta emisora cambió de dueños y de programación en 1994, y entre 1988 y 1992 fue la radio juvenil con mayor audiencia, gracias a que apoyó fuertemente la difusión del rock.

¹³⁴ Se refiere al inicio de la guerra en Guatemala.

¹³⁵ Entrevista citada a Otto Soberanis. Carlos Gamboa también se refiere en el mismo sentido que Soberanis en torno a la gente que reclutaba jóvenes para la guerrilla o los movimientos estudiantiles.

periódico) sobre las noticias de los grupos del momento, de las estrellas de cine, de los festivales y concursos que se realizaban, y sobre la relación con los discjockey de las estaciones radiales, como la 9-80.¹³⁶ Esta sección juvenil es totalmente esencial para comprender el pensamiento juvenil, los intereses y funciones de los medios de comunicación, la relación de dependencia económica en términos de producción y consumo en el ámbito cultural moderno, y la repetición de esa forma de vida entre rebeldía, alegría y música, ajena totalmente a los problemas de otros jóvenes urbanos y rurales.

En 1965, desde el 18 del mes de mayo y hasta finales del mismo mes, casi en todas las ediciones diarias de *El Gráfico*, David García presentaba en su espacio entrevistas con los grupos juveniles del momento, y fotografías que probaban los intereses subjetivos y de copia fiel de aspirar a la forma de vida de las estrellas rocanroleras foráneas. Estas entrevistas se hacían en el marco de la conmemoración del primer aniversario de este espacio periodístico, cuya celebración desembocaría en la realización del Primer Festival de Puerta Abierta el 29 de mayo. Uno de los anuncios en el periódico contenía la siguiente información:

Mario David García
presenta
el
1er. FESTIVAL E ANIVERSARIO DE “PUERTA ABIERTA”
CON LA MÚSICA JUVENIL INTERPRETADA POR LOS MEJORES CONJUNTOS DE
GUATEMALA
REYES DEL RITMO, LOS ELECTRÓNICOS, CHICOS DE FUEGO, LONELY BOYS,
LOS YAKIS, ANGELES AZULES, BEATNICKS, OSCAR PREM, HOLIDAY’S, LOS
AMERICANOS, TELSTAR, LOS TRAVIESOS, Y OTROS MAS.
MUSICA FOOLKLÓRICA PERUANA EN LAS VOCES DE “LAS HERMANITAS
ROSARIO”
INTERVENCION ESPECIAL DE LOS DIC-JOCKEYS DE RADIO 980
EN EL CINE TIKAL
EL PROXIMO SABADO 29 DE MAYO A LAS 4:15 p.m.
NOTA:
Debido a multiples peticiones, y para que todos los estudiantes puedan asistir, la función que
anteriormente se había programado para el día Viernes 28 a las 5:00 p.m. se pospuso para el
día Sábado 29 a las 5 y 15 de la tarde. Los boletos estarán a la venta desde las 2 de la tarde
en la taquilla del cine Tikal.
300 DISCOS PARA LAS PRIMERAS 300 PERSONAS QUE HAGAN SU INGRESO AL
CINE
BANDERINES
PEPSI-COLA Y SANDWICHES GRATIS. REVISTAS
ADMISIÓN Q.0.75 (TODO PUBLICO)¹³⁷

El festival en sí es una manifestación aceptada socialmente desde que se anuncia que el ingreso es para todo público, lo cual permitiría a padres y madres de familia tener conocimiento de lo que los jóvenes hacían en sus reuniones musicales. Este anuncio nos permite identificar que no habría venta de bebidas alcohólicas, sino sólo de gaseosas y comida. Además, los nombres de los grupos resaltan la influencia anglosajona y mexicana, y la interesante presentación de un grupo folklórico peruano, lo que indica que la relación

¹³⁶ *El Gráfico*, 1 de agosto de 1964, p. 16 y 19.

¹³⁷ *El Gráfico*, 27 de mayo de 1965, Sección D, p. 1.

musical, a pesar de estar diferenciada por lo urbano y lo político, no se había vinculado a formas rebeldes como las que vendrían al año siguiente.

Como más adelante se verá en otras informaciones de los grupos, la necesidad de captar la atención y el beneplácito del público adulto se interpretaba en conjuntos modernos, estilos musicales que no tenían relación en su estructura musical con el rock'n'roll, principalmente por la ausencia de distorsión en las guitarras eléctricas. En las entrevistas realizadas para este estudio, nadie recuerda ni menciona a alguno de los grupos anunciados en este festival como los *Lonely Boys* y Óscar Prem.

Para tener una idea de la concepción de la juventud rocanrolera en los grupos musicales, es pertinente citar algunas de las caracterizaciones de los integrantes y de los conjuntos expresadas en “Puerta Abierta a la Juventud”.

El grupo *Los Electrónicos* es identificado como una agrupación formada en la Universidad Rafael Landívar el 18 de febrero de 1965 con motivo de la conmemoración de la autonomía de dicha Universidad. Lo componen Óscar Padilla, Francisco García, Víctor Reymers, Jorge Herrera y Eduardo Padilla. Los instrumentos utilizados eran tres guitarras, un bajo y una batería. Recogiendo las opiniones de cada integrante plasmadas en la entrevista, podrían resumirse en que gustaban de actividades deportivas como la gimnasia y el automovilismo, estudiaban en la Universidad Católica, el Liceo Guatemala y el Liceo Javier; les gustaban los “sweaters”, “blue jeans”, “hablar por teléfono”, “ir al cine”, “ver vitrinas”, “los calcetines de colores rojos y blancos”, “camisas con botones en el cuello”, “escuchar discos”, “ver televisión”, “jugar basquet y volibol”; y pretendían salir de gira por Acapulco, México, algo que –por aquél entonces– estaba en trámites... Pero también tenían aspiraciones: uno de ellos deseaba ser médico, y otro ser jefe de una empresa, pues no le gustaba ser *subalterno*; les gustaba la música de *Los Venturas*, y todos ellos deseaban conducir autos deportivos¹³⁸.

Los Reyes del Ritmo, creados en 1963, tenían como integrantes a José López a la cabeza, quien tocaba la guitarra eléctrica, a Salvador López en el bajo eléctrico, a Víctor Godoy como pianista, y a Armando Santizo como primera guitarra. Este grupo realizó giras por varios departamentos del país, y también actuaron en Belice,¹³⁹ alternando con *Los Platinos* de México, y en El Salvador. Estando lejos, se sintieron tristes porque el estar de gira les alejó una navidad de sus familias. Para junio de ese año habría de salir a la venta su primer disco de 45 revoluciones por minuto, con la composición original “Fin de semana” y una melodía del recuerdo titulada “Atardecer canadiense”. Practicaban tenis y fútbol. Gustaban de las motocicletas y de las chicas fieles, y uno de ellos aspiraba a ser ingeniero.¹⁴⁰ La entrevista se complementa con fotos tomadas por Danilo Sanchinelli, que muestran a los jóvenes vestidos con traje y corbata.

¹³⁸ Entrevista a *Los Electrónicos*, en *El Gráfico*, 18 de mayo de 1965, Sección D, p. 1, y Sección A, p. 7.

¹³⁹ En la entrevista a Francisco Garzaro, el historiador y músico comentó sobre la presencia de uno de los mejores grupos guatemaltecos, llamado *Los Calypso*, que eran de Belice. Pero eso en aquel tiempo, cuando Belice era el departamento número 23 de Guatemala.

¹⁴⁰ Entrevista a *Los Reyes del Ritmo*, en *El Gráfico*, 20 de mayo de 1965, Sección D, p. 1, y Sección A, p. 7.

Francisco Jiménez como organista, Manuel Santizo con la primera y la segunda guitarras, Ramiro Hurtado al bajo, Luis Noriega con la tercera guitarra, Francis Hernández en la voz, y Jesús Sandoval a la batería, formaron *Los Beatnicks* a principios de 1964. Aspiraban a la universidad sin abandonar el conjunto, a poner en alto el nombre de su patria, y gustaban del automovilismo y del motociclismo.¹⁴¹

En marzo de 1965 se integró el grupo *Los Yaquis*, quienes ya pensaban en hacer una gira por Centroamérica y tenían dos canciones bastante conocidas: “La muerte de Drácula” y “Sikay”. Braulio Valladares –primera guitarra–, John Melville –segunda guitarra–, Roberto Zachrisson –batería– y Jacobo Feinzilber –bajista– integraban esta agrupación cuyos gustos musicales estaban determinados por *The Rolling Stones*, *The Everly Brothers*, *Beethoven*, *Venturas*, *The Beatles* y *The Beach Boys*. Estudiaban en el Instituto Indo Latino y en el Colegio Americano. Les disgustaban las peluquerías, pero aspiraban a ser mejores músicos, casarse y tener un hogar feliz.¹⁴² A pesar de la moda del pelo largo, ellos utilizaban el pelo bastante corto.

Los Traviesos fue un grupo que le “entraba a toda música por igual”, y era, al parecer, el mejor cotizado del momento. Su nombre inicial fue *Los Traviesos del Ritmo*, pero, a sugerencia del productor Willie Maldonado, se fue acortando. En él participaron Edwin Solórzano, como técnico del grupo, guitarrista, y el “más responsable”; Gabriel Yela, pianista, también “responsable, con seriedad y grandeza espiritual”; Mario Sandoval, baterista y “siempre alegre”; Carlos Gutiérrez, bajista y cantante, “embriagado del ritmo”; Rodrigo Ramírez, vocalista, considerado insustituible y muy popular entre el bello sexo, quien además era reportero del diario *El Gráfico* y estudiante universitario; Carlos Gonzáles, saxo, trompeta, batería y ritmos –el *hombre orquesta*–; Carlos Juárez¹⁴³, que tocaba la tumba y la batería, con buenos modales, sencillez y amplitud; Obed Meléndez, guitarrista, cantante y dinámico. Y “Rafayela” Salazar, responsable del grupo, de quien no se conoce mayor información. Este grupo ya había grabado su primer disco, que se hizo famoso con un merengue cuyo nombre era “La aplanadora”, el cual les llevó a ser escuchados dentro y fuera del país. Por el lado B del disco, tenían un vals criollo llamado “Ausencia”, del grupo *Los Genios* de México, y popularizado en Guatemala por el *Trío Quetzal*. Otros de los éxitos fueron “Solo, solo”, “Ahora soy feliz”, a ritmo de bossa nova y calipso, grabado con el grupo *Los Platinos*, también mexicanos. Grabaron un segundo disco, también en merengue. No se tiene el dato exacto de la fecha de inicio, pero para 1961 ya estaban formados.¹⁴⁴ Seguramente rompió los moldes de interpretación musical por fines económicos, o quizá por los espacios de socialización, o tal vez por tener la aceptación de los adultos.

Los Holiday's se formaron a finales de 1964, teniendo, a lo largo de los meses previos al Festival de Puerta Abierta, presentaciones en radio, televisión y teatro, además de participar en El Salvador representando a Guatemala con otros conjuntos centroamericanos, incluyendo a Panamá. Grabarían después dos discos. Lo integraban Anabella Portilla,

¹⁴¹ Entrevista a *Los Beatnicks*, en *El Gráfico*, 21 de mayo de 1965, Sección D, p. 1, y Sección A, p. 7.

¹⁴² Entrevista a *Los Yaquis*, en *El Gráfico*, 22 de mayo de 1965, Sección D, p. 1, y Sección A, p. 7.

¹⁴³ El apellido aparece escrito con la letra s.

¹⁴⁴ Entrevista a *Los Traviesos*, en *El Gráfico*, 23 de mayo de 1965, Sección B, p. 4, y Sección A, p. 7.

vocalista, estudiante del Sagrado Corazón y con aspiraciones de participación cinematográfica; practicaba el basquet, no tenía novio y salía a pasear con sus padres, quienes se oponían a su participación en el grupo, dejándola estar a cambio de no salir mal en sus estudios. Ángel Tobar, estudiante del Instituto Modelo, coleccionista de monedas y sellos postales, aspirante a estudiar medicina; le gustaban los autos deportivos, platicar por teléfono, escuchar discos y las excursiones; Federico Godoy, cantante y segunda guitarra, estudiante de la Universidad Católica, aspiraba a ser médico, y quería una novia “no muy delgada ni muy gorda, ojos claros y tez morena clara”; Luis Alfredo Contreras, pianista y estudiante del Instituto América, gustaba de la equitación, del fútbol y del ping-pong; Mario Tobar, bajista, deseaba viajar a Europa; Rolando Álvarez, primera guitarra, estudiante de la Universidad de San Carlos, tenía gran ilusión por ser un buen profesional de la ingeniería; Mario Díaz, estudiante de Estudios Básicos en la Universidad de San Carlos, gustaba de las competencias de motos y deseaba terminar su carrera de Derecho; Roberto Velásquez, técnico de sonido, estudiaba en el Instituto Cervantes y le gustaban las chicas altas y bien proporcionadas, que tuvieran, además, nobles sentimientos.

Los Americanos, con un estilo de “folk music”, se formaron alrededor de un año antes del Festival, participando informalmente en las reuniones del YMCA (Youth Men Christian Association). Participaban David Lainfiesta, guatemalteco, guitarrista y estudiante de la Universidad de San Carlos, que gustaba de los autos deportivos, el jazz y la comida bien condimentada; el colombiano-estadounidense John M. Woods, tercera guitarra y cuarta voz; Denny Hofius, beliceño, estudiante de High School, quien gustaba de la “ropa sport manufacturada en los Estados Unidos o que sea en ese estilo”, y a quien le gustaban las “chicas altas, rubias, bien proporcionadas y agradables”; Pedro Simón, cubano, con estudios en la Universidad de Queens, New York, que gustaba de los buenos carros y la ropa; y Julio Ramírez, primera voz y guitarra, guatemalteco, gustoso de la cacería, el automovilismo y aeromodelismo.¹⁴⁵

A principios de 1964, se formó el conjunto *Los Ángeles Azules*, conocido por su tema “Surf del Ángel”, y con presentaciones en radio, teatro y televisión. Lo integraban Julio Reina, bajista, estudiante del Instituto Industrial, quien gustaba de tener amistades; Jorge Castillo, segunda guitarra, aficionado de *Los Ventura*; Óscar Kelson, cantante y atleta; Adolfo Reyna, primera guitarra; y Luis Zelaya, el más antiguo del grupo.¹⁴⁶

Los Telstar, conformados el 7 de octubre de 1964, se llamaron en principio *Los Tenn Arthur*¹⁴⁷, actuaron en televisión, teatro, radio y en varios departamentos del país. José Arturo Guerra era el representante del grupo. Fernando Rosito, guitarrista y admirador de Elvis Presley, pensaba que “el amor es algo hermoso y dulce”. Ricardo Huerta, originario de Puebla, México, estudiante de la Escuela Nacional de Ciencias Comerciales, soñaba con viajar a Europa. Y de Rudy Castillo sólo aparecen datos de nacimiento.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Entrevista a *Los Americanos*, en *El Gráfico*, 28 de mayo de 1965, Sección D, p. 1, y Sección A, p. 7.

¹⁴⁶ Entrevista a *Los Ángeles Azules*, en *El Gráfico*, 29 de mayo de 1965, Sección D, p. 1, y Sección A, p. 7.

¹⁴⁷ Así aparece el antiguo nombre del grupo, aunque es probable que fuera *The Teen Arthur*.

¹⁴⁸ Entrevista a *Los Telstar*, en *El Gráfico*, 29 de mayo de 1965, Sección D, p. 1, y Sección A, p. 7.

Los Terrícolas, con un estilo denominado bole-rock¹⁴⁹, estaba integrado por los hermanos Pepe Álvarez, que gustaba de la ropa y de los zapatos italianos, Tony Álvarez, quien practicaba natación y gimnasia, y Fredd Álvarez, quien prefería la ropa al estilo inglés.¹⁵⁰

Los Marauders se reunieron sólo tres meses antes del festival. En esta agrupación, Jorge Santizo, estudiante de la Universidad de San Carlos, era primera guitarra; Mario Palomo, como baterista, integró las agrupaciones *Los Jets* y *Los Picapiedras*; el bajista, Mario Barrios, ex-integrante de *Los Jets*, había tenido la oportunidad de acompañar al grupo colombiano *Los Pelukas*; Armando Ruano, segunda guitarra, pensaba en la novia ideal “de regular estatura, buenos sentimientos, ojos claros y que sobresaliera su belleza.”¹⁵¹

Los conjuntos eran el plato fuerte del Festival, y su relación con el público era muy importante. Pero los discjockeys tenían relevancia por el enlace que significaban entre la radio, los artistas y la juventud. Sus opiniones fueron importantes en los días previos al Festival, y por ello entrevistaron a Otto Soberanis, Gilberto Morales, Rafael del Cid, Rogelio Rivera, Mario Roberto Paz y Osberto Morales.

Las apreciaciones generales sobre el evento fueron de grandes expectativas por ser el primer festival centroamericano de este tipo. Además, todos ellos coincidían con los integrantes de los grupos en que “Puerta Abierta a la Juventud” era la sección que les daba el espacio para desarrollarse como músicos en tanto la gente podía saber más de sus producciones y giras. Eso, a pesar de tener oportunidad de presentarse en el programa de Sanchinelli, hacer giras y actuar en teatros, radio y televisión. Se valora la sección del periódico como importante para el entretenimiento juvenil y la información de las estrellas de la música moderna.¹⁵²

El periódico del 1 de junio de ese año describió el espectáculo presentado en el Cine Tikal, en donde participaron once conjuntos, como “UN ROTUNDO ÉXITO EL PRIMER FESTIVAL DE ‘PUERTA ABIERTA’”. Se resaltaba que, una hora antes de su inicio, “las localidades estaban agotadas [...] un poco más de doscientas personas ya no encontraron boletos para poder ingresar al cine”.¹⁵³

Es importante destacar que lo expresado por los integrantes de los grupos entrevistados antes del Festival, contiene una clara tendencia en las respuestas a demostrar que una parte del imaginario juvenil urbano se centraba en aspiraciones que no empataban en lo más mínimo con la otra extensión juvenil, estudiantil y política, planteada líneas atrás. Las aspiraciones, los gustos, los nombres de los establecimientos educativos donde se formaban, y que en ningún momento abordaran algún problema social de su entorno, pueden interpretarse como una ausencia no total de su realidad, pero sí de un

¹⁴⁹ No se encontró explicación a esta fusión de dos ritmos distintos. Asumo que es la mezcla de boleros y rock.

¹⁵⁰ Entrevista a *Los Terrícolas*, en *El Gráfico*, 29 de mayo de 1965, Sección D, p. 1, y Sección A, p. 7.

¹⁵¹ Entrevista a *Los Marauders*, en *El Gráfico*, 29 de mayo de 1965, Sección D, p. 1.

¹⁵² *El Gráfico*, 29 de mayo de 1965, Sección B, p. 6

¹⁵³ *El Gráfico*, 1 de junio de 1965. Sección D, p. 1.

involucramiento en cuestiones culturales privilegiadas y aceptadas mayoritariamente por la sociedad urbana capitalina que podía mantener control de esas formas nuevas de socialización juvenil.

Es claro que las preguntas hayan sido realizadas con el objeto de mostrar precisamente la “cara bonita” de cada conjunto y la aceptación social de esta síntesis de cultura juvenil media urbana, y con el interés de sobresalir en la escena musical, las respuestas estaban condicionadas por la apreciación de la opinión pública y sus efectos en el pequeño pero existente mercado nacional, y probablemente entrar en el internacional.

Es claro que sí había rebeldía, pero era una rebeldía controlada social y económicamente, pues las familias tenían acceso a conocer las formas en que los jóvenes se involucraban en el entorno de la música, y porque los medios de comunicación permitían la presentación de los grupos como mercancía que beneficiaba a radios, canales de televisión, a la incipiente industria disquera moderna. Asimismo, los medios escritos obtenían popularidad y consumo, particularmente *El Gráfico*.

La otra cuestión radica en la diversidad de las expresiones musicales que encajaban, no sólo en el Festival, sino en la presentación de los grupos con temas en merengue, “folk music” y rock’n’roll, para complacer al público adulto que participaba de las celebraciones en salones sociales, en que una marimba podía brindar su actuación y luego un conjunto juvenil hacer su intervención para entretener a la diversa concurrencia y captar el apoyo de la juventud.

Era la presentación de sus creaciones musicales la que llenaba el *todo* llamado *música moderna*, inmersa en una extensión juvenil diferente que podría definirse como la *ruta de transición* hacia una nueva época donde el quehacer de la juventud y las aspiraciones marcarían su acercamiento o lejanía a la realidad social. O bien, la interpretación de ésta desde una óptica musical amparada por el sistema en que los medios materiales, la competencia, el tiempo y la formación buscaban confluir para producir, amparadas por el rock’n’roll y sus características guitarras eléctricas como elemento diferenciador de otros estilos que se engarzaban con la modernidad musical, precisamente eso, lo moderno.¹⁵⁴

Pero tiene que ver también con la industria de la manipulación y de la promoción, en que la juventud que produce música se ve dirigida a no solamente pensar, ensayar y dejar constancia de ello a través de una placa discográfica. Es una industria que orilla a la juventud a “repetir para crear al consumidor en sus diversas posibilidades”, la mayor de las veces forzadas, inducidas o inventadas: “producir demanda antes que oferta” y significaciones sobre la cultura juvenil “aceptable” socialmente. No se encuentra en la obra producida el valor del objeto, sino en la demanda de mercancías, situación que se originó después de la Segunda Guerra Mundial con la constitución de la industria de entretenimiento¹⁵⁵, en que el rock’n’roll entró a jugar su parte seducido por la “necesidad de fama” que se basó en la moderna expresión juvenil.

¹⁵⁴ Gabriela Escobar y Fernando Rendón, op. cit., p. 39.

¹⁵⁵ Jacques Atali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 1995, p. 153.

Esto no entra en contradicción con la búsqueda de independencia. Al menos no, en términos de demostrar sus capacidades y de hacer las cosas por sí misma, como juventud. El punto importante es la identificación que se genera a partir de jóvenes que participan en rituales con un lenguaje propio, aun siendo vigilados por las autoridades y las instituciones que manejan un discurso tolerante frente a esta novedad en que se convierte la música moderna en los espacios concedidos por la industria y los medios.

Sin embargo, esta necesidad de espacios de expresión motivó la creatividad de quienes no poseían el recurso económico para sufragar la compra de equipo. Utilizaron instrumentos heredados, prestados, alquilados, fabricados por los músicos, por sus familiares o amigos, modificados de manera *hechiza*, o bien comprados a plazos; solucionaron de cualquier forma su necesidad de un lugar para ensayar y definir las canciones que iban a interpretar. Encontraron su espacio, su lugar.

Junto a “Puerta Abierta a la Juventud”, tuvo importancia también el programa televisivo “Ritmos de Juventud”, del Canal 7, conducido por Danilo Sanchinelli y patrocinado por Almacenes Paiz, Productos Buena Mesa y Chicles Corvi’s. Este programa mantenía su espectáculo con conjuntos musicales, en una sección llamada “Danilo Sanchinelli y sus estrellas”, y se posicionaba como el espacio audiovisual de entretenimiento juvenil. Al parecer, mostraba mediante su programación musical la repetición constante de la vida del joven como algo sin contradicciones y cuyos referentes se centraban en la identidad estudiantil en función del prestigio, la moda, los espacios atravesados por el consumo de música y grabaciones, y las fiestas.¹⁵⁶

Es necesario considerar que varios de los entrevistados para este estudio hablan de que la clase media era más amplia, existiendo lo que ellos denominan “clase alta” y una clase donde entraban todos, una “clase media”. Esto sería fundamental para el desarrollo de la segunda etapa del rock, que daría inicio alrededor de 1966 porque haría que las diferencias sociales fueran diluidas en la comunión colectiva del espacio rock.¹⁵⁷

La imagen del músico juvenil se consolidaría con otras grabaciones, como la de *Los Holiday’s* titulada “Que te deje de querer”, tema de Johny Tillot, y “No puedes impedir que te siga amando”, que llegó al país a través de una versión de Leo Dan. Se hace mención de otra canción instrumental llamada “Destrucción”, original del grupo *Surfaris*.¹⁵⁸

¡Aquí estamos! se tituló la primera recopilación en long play¹⁵⁹ de canciones interpretadas por conjuntos juveniles de Guatemala, y uno más de México. *Los Holiday’s* interpretaron “Porque te amo” y “Con un beso pequeñísimo”; *Los Reyes del Ritmo* hicieron lo propio con “Fin de semana” y “Cuando estás cerca”; *Los Terrícolas*, con “Dicen cosas de ti” y “Si vuelves a mí”; *Los Beatniks*, con “Moon River” y “El vaquero feliz”; *Los*

¹⁵⁶ Sería necesario revisar los archivos del Canal 7 para poder comprobar estas afirmaciones. Pero lo restringido del acceso al acervo, y la posibilidad de que los materiales de esta época fueran destruidos o desechados ha sido constante a lo largo de la investigación previa a este trabajo de tesis.

¹⁵⁷ Entrevista, ya citada, a Mario Paniagua.

¹⁵⁸ *El Gráfico*, 6 de junio de 1965, Sección D, p. 7.

¹⁵⁹ Discos de larga duración.

Traviesos, con “Solo, solo”, “Mujer bonita” y “La hora del yerker”; *Los Yakis*, con “Hoy... no” y “Mr. Lonely”; *Los Castells*, con el “Surf del pájaro”; *Armónicas de Oro*, con “La calle 12”, donde haría la segunda voz Rony de León, vocalista de la banda posteriormente conocida como *S.O.S.*; y *Los Platinos* de México, con “El sandillero” y “Ahora soy feliz”. *Los Marauders* no participaron por tener un compromiso planificado el día de la grabación, la cual se llevó a cabo en treinta días.¹⁶⁰

Ya por esos días, *The Beatles* sonaba fuertemente en las discusiones de jóvenes y adultos, precisamente porque estaban revolucionando el mundo de la música, a pesar de su bien portada presencia en los primeros años de carrera. En Guatemala, las discusiones sobre cómo entender la actitud juvenil y su relación con la banda inglesa, fue discutida en medios escritos, y algunos textos abordaron crítica e integralmente el análisis de la juventud desde la inseguridad económica, lo ideológico, la industrialización, el desempleo, la angustia y la incompreensión del adulto.¹⁶¹

Otros ritmos derivados del rock’n’roll entrarían a la juventud guatemalteca, no sólo por la radio, sino, nuevamente, a través del cine. La película *Nosotros los jóvenes*, anuncia la presentación de los ritmos “watusi, surf, popurrís, rock, jerk, yenka y los a go-go”: “con ellos pretendemos cambiar el triste mundo que los mayores nos han legado”. Los textos se acompañan de fotos de jóvenes parejas besándose, bailando, y de músicos ejecutando sus instrumentos. Se complementa el anuncio con: “la alegre juventud estudiantil de México en ruidosas actuaciones”.¹⁶²

Este anuncio expresa el cambio que a nivel internacional se daba en la percepción de la juventud frente a la herencia social que la gente adulta le estaba legando. Sin embargo, el sistema, mediante sus espacios de apertura juvenil, continuaba tratando de mantener la moda que la juventud llevó al plano de independencia, y quedó como una reproducción mercantil y un imaginario social que se supeditaba a las nuevas corrientes adocenadas de la industria musical contemporánea. Era mantener la pauta a través de los medios de una forma de expresión juvenil para evitar transgresiones, era intentar prolongar algo que ya había iniciado a cambiar y a lo que la sociedad y el Estado, no estaban preparados.

El Instituto Guatemalteco Americano (IGA) es un ejemplo de lo anterior, al organizar por vez primera una “sensacional ‘discotheque go go’” en sus instalaciones, donde participaron los discjokeys de Radio Sensación y los grupos *Los Rebeldes*, *Los Beatniks*, *Los Electrónicos* y *Los Black Jackett*. El objetivo de esa actividad era constituirse

¹⁶⁰ *El Gráfico*, 6 de noviembre de 1965, Sección D, p. 7. Esta información aparece también en la página desaparecida, en donde se afirma que se hicieron dos volúmenes de esa producción. En *El Gráfico* únicamente se encontró información de esta primera producción.

¹⁶¹ En la Sección E de *El Gráfico*, Isabel de los Ángeles Ruano escribe sobre *The Beatles* y la juventud, e inicia sus textos con citas de Ortega y Gasset (25 de noviembre de 1965, p. 29). Al día siguiente, el 26 de noviembre, y en este mismo medio, aparece una encuesta sobre en qué porcentaje le gustaban *The Beatles* a los jóvenes, ganando el sí con 178 votos, frente al no de 36 jóvenes y a 23 que se abstuvieron. Además aparecen tres jóvenes hombres que son fotografiados y entrevistados, quienes expresaron que esta música no resultaba positiva moralmente, porque “no todo lo actual es bueno”, y otro de ellos la acusó de “escandalosa”.

¹⁶² *El Gráfico*, 4 de mayo de 1966, p. 19.

en el paso preliminar de la formación de “clubes juveniles” para participar en programas de televisión y gozar de esta nueva modalidad de reunión social.¹⁶³

“Ritmos de Juventud” continuaba presentando a *Los Traviesos*, *Los Ciclones*, Víctor Manuel Porras y *Las Hermanitas Orellana*, según lo anunciaba “Puerta Abierta para la Juventud”.¹⁶⁴ Meses después, los programas juveniles continuaban haciendo presentaciones de grupos y concursos. El conjunto *Los Henchmen*, *Jorge Godoy y Su Órgano*, junto a *Los Terrícolas*, se presentaron en “Ritmos de Juventud”. Los primeros, haciendo gala de una guitarra valuada en más de Q2,000; el segundo, recién regresado de una gira por Estados Unidos; y el tercero, regresando de una presentación en El Salvador. Al día siguiente se realizaría un festival de música juvenil en el Cine Cali, donde participarían *Los Chicos de Fuego*, *Los Crickets*, *Los Ángeles Azules* y *La Unidad 5*.¹⁶⁵

Arturo Alonzo¹⁶⁶ se presentaría en “Ritmos de Juventud” con su ritmo de la nueva ola, y con él *Los Relámpagos*. Se anuncia también una mañana “a go-go” con la participación de *Los Chicos de Fuego*, *Los Ángeles Azules*, *Los Crickets*, *Los Rítmicos*, *Los Relámpagos* y *Los Steptones*, además de algunos mano a mano entre vocalistas.¹⁶⁷

Los cambios estaban llegando a Guatemala en el plano musical, a pesar de la persistencia de los grupos que se mantenían interpretando los derivados del rock’n’roll más comerciales. Estos conjuntos estaban inmersos en un difícil contexto sociopolítico, y las influencias musicales de los movimientos culturales (como el de los hippies), estaban al margen de su expresión musical, lo cual se entiende al ver que para esta primera generación de rockeros, la transgresión no iba más allá de las travesuras alegres que su desahogada posición económica o aspiraciones a ella les permitía.

“Puerta Abierta a la Juventud” continuaba con sus columnas de información sobre la música. “Ritmos de Juventud” también mantenía el estilo comercial de la música juvenil a través de sus programas y concursos. Pero las nuevas formas y ritmos que venían del exterior harían que la producción musical y la diferenciación de lo que se producía en barrios y colonias populares, dieran paso a una nueva forma de entender y hacer la música, de convivir y de hacer una verdadera rebeldía desde la juventud. Ya no desde el rock’n’roll, sino desde el rock.

¹⁶³ *El Gráfico*, 7 de mayo de 1966, p. 21.

¹⁶⁴ *El Gráfico*, 13 de mayo de 1967, p. 21 y 31.

¹⁶⁵ *El Gráfico*, 11 de noviembre de 1967, p. 21.

¹⁶⁶ Fue miembro de un grupo que no aparece en los documentos investigados, Los Rocks, “junto a Romeo Rodríguez, Pablo y Fredy. Era un médico que se sentía como John Lennon, y usaba unas botas altas de cuero que le puso con letras doradas su nombre. [...] Murió por sobredosis de fármacos. [...] Él sustrafía el equipo a escondidas de sus amigos y nos íbamos a tocar con él a los prostíbulos: La Locha, el Gay 90 y el Boite Emperador [...] aquel nos pagaba con licor a los músicos y con entrar a obtener servicios sexuales gratuitos de las prostitutas” (texto extraído de la entrevista a Jorge Godínez).

¹⁶⁷ *El Gráfico*, 18 de noviembre de 1967, p. 21.

3.6 La tercera etapa: 1966-1976

3.6.1 El contexto

Guatemala había entrado en una etapa de violencia que produjo 5,829 víctimas entre 1966 y 1976¹⁶⁸. Esta violencia respondió a los procesos organizativos emprendidos particularmente por sectores sindicales, algunos de ellos vinculados a organizaciones cristianas.

Pero, entre los nuevos actores sociales, el Ejército tomaría mayor independencia de los sectores económicamente poderosos, modernizándose como institución y convirtiéndose en defensor de sus propios intereses.

Carlos Arana Osorio asumió la presidencia en 1970, postulado por el Movimiento de Liberación Nacional (MLN), partido de extrema derecha. Arana había sido comandante de una base militar en el departamento de Zacapa, donde tuvo a su cargo las operaciones de la ofensiva contra la guerrilla de 1966 y 1967. Su ascenso al poder garantizó la conformación del Estado militar guatemalteco, su libertad de acción: la alta jerarquía castrense también pasó a ser parte del sector económicamente influyente del país, convirtiéndose en accionistas de industrias y agroindustrias.¹⁶⁹

Bajo el pretexto de mantener el orden, Guatemala estuvo durante poco más de un año en estado de sitio, lo cual limitó las garantías sociales ciudadanas y extendió el terror a la sociedad, especialmente por el avance de la organización obrero-campesina y el resurgimiento guerrillero.

Además, se inició una campaña anti-drogas y pro-juventud que afectaría especialmente a la juventud rockera por las formas de relacionamiento, socialización, consumo de drogas y expresión cultural:

-De un verdadero abuso calificamos la acción de los policías judiciales ya que sin que medie ninguna orden, nos detienen, nos arrastran, nos golpean, nos “rapan”, y todavía así, nos cobran 0.25 centavos. Quienes no tienen esa cantidad, se ven expuestos a ser despojados de algún objeto o prenda de valor, que a la hora del registro les sea encontrado- informaron a Diario “El Gráfico” los jóvenes Alberto Macal Andriño, Mario Andrade y José Luis Garoz. [...] Tranquilamente transitábamos por la 20 calle y 1ª. Avenida de la zona 1 [...] cuando de repente y sabe Dios de dónde, aparecieron varios judiciales, quienes con lujo de fuerza nos llevaron a los reparos de la Judicial, “amontonándoos en la sección de Homicidios, previo a la “rapada”. Muchos de nosotros íbamos en compañía de nuestras novias, quienes fueron tratadas en una forma bastante denigrante, ya que con el pretexto de bajarles las faldas, se aprovechaban y las tocaban y luego, les pusieron unos sellos en las piernas en plena vía pública. Nosotros no hacemos ningún mal a nadie y solo queremos que nos dejen en paz.¹⁷⁰

Al día siguiente de esa noticia, aparecen en el mismo medio y en la misma página cinco noticias que dan cuenta de la situación en que se encontraba el país:

¹⁶⁸ Héctor Pérez Brignoli, *op. cit.*, p. 121.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁷⁰ *El Gráfico*, 19 de noviembre de 1970, p. 3.

Terminantes instrucciones a las autoridades para que se abstengan de rapar a los ciudadanos Terminantes instrucciones para que las autoridades se abstengan de cortar el cabello a los ciudadanos, impartió el Ministro de la Defensa Nacional, coronel Lionel Vassaux Martínez [...] Por otro lado, el Jefe del Servicio de Relaciones Públicas del Ejército, subrayó en el hecho de que cualquier persona que sea víctima de abusos por parte de elementos de las fuerzas de seguridad, debe denunciar los hechos ante el Ministerio de la Defensa en donde después de hacer las investigaciones correspondientes se aplicarán las investigaciones correspondientes a los responsables¹⁷¹.

Otra nota exponía el abuso del que fue parte el estudiante de medicina y miembro del Consejo Superior Universitario de la USAC, el bachiller Enrique Campang, por elementos del Segundo Cuerpo de la Policía Nacional, a quien le cortaron el cabello con violencia y quisieron hacerle un cobro sin razón.¹⁷²

El Ministerio de la Defensa, a través del Servicio de Relaciones Públicas del Ejército, “prohíbe” a los cuerpos de bomberos que den información a la prensa, con excepción de “aquellas noticias relacionadas con hechos de naturaleza común como accidentes de tránsito, etc.”, considerando el estado de emergencia del país, y que “todas las informaciones deben ser canalizadas por conducto de esa oficina”.¹⁷³

Aparece también que los directores de medios de comunicación han sido invitados por el Servicio de Relaciones Públicas del Ejército para asistir a una importante reunión a las 15:00 horas con el Ministro de la Defensa Nacional para tratar algunos asuntos relacionados con el actual estado de emergencia.¹⁷⁴

Finalmente, en la misma página aparece la nota sobre dieciséis recursos de exhibición presentados ante la Honorable Corte Suprema de Justicia el 19 de noviembre de 1970 a favor de los detenidos por el estado de sitio decretado.¹⁷⁵ Ese mismo día, el Ministerio de la Defensa afirma que el “toque de queda y las demás disposiciones del actual estado de sitio continúan inalterables”, negando a la ciudadanía el movilizarse por las calles en horario de 21:00 horas a 05:00 horas del día siguiente, y de suceder una emergencia por enfermedad, “las personas deben llamar al Ministerio de la Defensa para que de allí se ordene el envío de las unidades asistenciales necesarias”.¹⁷⁶

En 1972, la campaña anti-drogas y la participación juvenil dirigida desde el Estado a través de los establecimientos educativos, desencadenó una serie de congresos y charlas informativas sobre este tema. El 3 de junio de este año, clausuraba el Congreso Nacional de Evaluación del Problema de las Drogas, dentro del cual se creó la instancia Drogadictos Anónimos, y aparecía como titular de un suplemento dedicado a ese tema: “La juventud estudiantil rechaza las drogas”.¹⁷⁷

¹⁷¹ *El Gráfico*, 20 de noviembre de 1970, p. 3.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 8.

¹⁷⁷ *El Gráfico*, 3 de junio de 1972, p. 2.

La Iglesia Católica también opinaba en los medios sobre la juventud guatemalteca ante los problemas sociales que se estaban suscitando, a lo cual insistía en que “tenía fe en la juventud guatemalteca” y mencionaba los seminarios como formas de crecimiento de los jóvenes.¹⁷⁸

En 1973, la huelga magisterial anunció la reactivación del movimiento popular, al cual se unieron movimientos estudiantiles, especialmente de la Universidad de San Carlos y de la educación media. Un año después, el fraude en las elecciones hizo que los partidos políticos redefinieran sus estrategias políticas sumando su participación a las protestas por el robo electoral al candidato de la Democracia Cristiana, Ríos Montt, los estudiantes de secundaria, nivel medio y universitario. No lo hicieron como parte de este partido político, sino en defensa “de los principios democráticos de elección y participación”.¹⁷⁹ Era la juventud que en su mayoría no estaba involucrada en procesos socioculturales como el rock.

Para 1974, el nuevo gobierno de Kjell Eugenio Laugerud García, se encontró con un modelo de Estado militar que se legitimaba a partir de medidas populistas. Sin embargo, el terremoto del 4 de febrero de 1976, que dejó más de 20,000 muertes, 70,000 personas heridas y más de un millón sin hogar, reconfiguró la sociedad, la cual se encontraba entre el reinicio de una lucha guerrillera, la reconstrucción del país y el aumento de la organización popular.

3.6.2 La tercera etapa: 1966-1976

Aunque el objetivo de los medios de comunicación y de los mismos grupos modernos de mantener la escena de la nueva ola se cumplía, la ciudad capital comenzaba a sufrir transformaciones por la ampliación de la clase media-baja que poblaba áreas de las zonas aledañas al centro, que abarcaba principalmente la zona 1. Esta zona se convirtió en la parte donde se concentraban los comercios, los centros educativos, las oficinas privadas y públicas, y los espacios recreativos, como ocurrió en la 6ª Avenida. Todo ello se sumó al crecimiento de la infraestructura de puentes y la creación del Anillo Periférico.¹⁸⁰

La influencia del movimiento hippie¹⁸¹ se había empezado a notar a partir de 1968, y en la capital era común encontrar, a principios de los años 70, a jóvenes de pelo largo,

¹⁷⁸ *El Gráfico*, 4 de junio de 1972, Suplemento Dominical, p. 15.

¹⁷⁹ Instituto de Estudios y Capacitación Cívica, *op. cit.*, p. 21 y 22.

¹⁸⁰ Gabriela Escobar y Fernando Rendón, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸¹ Margaret Randall y Felipe Ehrenberg, *Los Hippies. Expresión de una crisis*, México, Siglo XXI Editores, 1975, pp. 3-7. Este movimiento es cuestionado en esta recopilación de ensayos de varios autores que realizó Randall y tradujo Ehrenberg, debido a su carácter antipolítico –no apolítico–, y lo consideran como una expresión que no es revolucionaria ni transformadora ante el sistema estadounidense. Hay una importante definición a partir del origen etimológico de la palabra “hippie”, derivada del término “hipster” (utilizada a finales de los años 50), que a su vez viene del vocablo “hip” o “hep” que puede significar consciente, alguien que “está en onda”, que “sabe”, pues está en contacto con una verdad espiritual fuera de la sociedad convencional. El “hipster” era definido como el que acepta las condiciones de la muerte ante lo inevitable al divorciarse de la sociedad, existir sin raíces, viajar por la ruta de los imperativos rebeldes del ser: “ir en contra de la seguridad y el aburrimiento normal, y a partir de la experiencia en el presente sin pasado y sin futuro”.

vestidos con ropa de colores y estampados de flores, caminado flácido, intencionalmente sin bañarse muchos de ellos, y las mujeres utilizando minifaldas.

Ante este auge de la expresión hippie, el Estado guatemalteco comenzó a “preocuparse” por la juventud desde dos puntos de vista: las drogas y el ser joven como tal¹⁸². Aparecerán notas o columnas periodísticas buscando la participación positiva de la juventud, e invitando a luchar a la par del prójimo y no contra él¹⁸³. Además, no toda la expresión moderna, por muy “fresa” que fuera, era comprendida por las diferentes autoridades del país. Cuando llegaron a su presentación al Hotel Ritz Continental el conjunto moderno chileno *Los Diablos Azules*, fueron tratados “descortésmente” por el personal de migración debido a su “aspecto juvenil”.¹⁸⁴

Surgiría entonces una nueva expresión juvenil alejada de las formas modernas de principios de los 60, involucrada en lo que parece constituir una posición político-cultural que no necesariamente manifestaba su simpatía por una posición ideológica de izquierda. Pero, bajo el peso de lo místico, de lo astral, del amor y la paz, intentaba reivindicar un pasado cultural indígena que había sido negado históricamente desde su ser social, y que ahora, jóvenes urbanos rescataban en una mezcla de influencias extranjeras, música y resistencia estética ante el poder militar y los convencionalismos sociales.¹⁸⁵

La expresión musical que empató fuertemente con este movimiento fue el rock. En el segundo capítulo se hizo una contextualización muy general sobre ese paso del rock'n'roll al rock, en el que tanto la industria como los medios de comunicación, la tecnología y el sujeto consumidor, estuvieron de la mano en el desarrollo, no sólo de esta música, sino de movimientos culturales como el hippie, aunque sus discursos estuvieran contra la Guerra de Vietnam, la violencia y el adormecimiento de las masas.

En Guatemala, alrededor de 1965, empezó a llegar una música rock diferente. Poco a poco, grupos con fuerte peso del blues y con letras más transgresoras y críticas de su actualidad, comenzaron a sonar en algunos espacios, con representantes como *The Who*, *Eric Burdon & The Animals*, *The Rolling Stones* y *The Yardbirds*. Los medios no difundieron esta nueva forma, excepto Radio Juventud, sobre todo entre los años 1969 y 1972, cuando despuntó la música *de onda* y la identidad *ondera* a partir de la influencia

¹⁸² Gabriela Escobar y Fernando Rendón, *op. cit.*, pp. 66-72. Los autores hacen un recuento interesante de los artículos de opinión y noticias publicadas en los medios escritos como *La Nación*, *El Gráfico*, *Prensa Libre* y *El Imparcial*, que tienen relación con la campaña antidrogas implementada en el gobierno de Arana Osorio en 1970; también sobre la información sobre las drogas y sus efectos, y las opiniones sobre la campaña antidrogas de dicho gobierno.

¹⁸³ Enrique Wyld, *Participación social de la juventud*, en *La Nación*, 3 de mayo de 1971, p. 11.

¹⁸⁴ *El Gráfico*, 30 de mayo de 1969, p. 24.

¹⁸⁵ *El Gráfico*, 10 de febrero de 1968, Sección D, p. 1. En “Puerta Abierta” aparece el avance de la filmación de una película sobre los hippies donde se aborda el amor libre y el consumo de LSD. El año de 1968 significó para el mundo la resignificación de una serie de eventos como el de Tlatelolco en México, el mayo francés, la primavera de Praga, el eco del movimiento hippie. Mientras todo esto sucedía, los medios seguían mostrando la cara bonita de la música moderna, incluso formando parte de las tiras cómicas del suplemento dominial de *El Gráfico*. El 19 de ese mes aparece un chiste titulado “Mayito”, que relata la vida de un maya que logra ver, por ser un brujo, la manía de los bailes modernos, y aparecen una mujer y un hombre jóvenes bailando “ye-ye” y “a go-go”.

sonora de bandas como *Black Sabbath*, *Deep Purple*, *Led Zeppelin*, *El Grand Funk*, *Yes*, *Pink Floyd*, *The Doors*, *King Crimson*, *Emerson Lake & Palmer*, *Iron Butterfly*, *The Cream* y *Steppenwolf*, entre otros. Eran discos que sonaban completos y sin interrupción alguna. En aquel tiempo resultaba difícil conseguir discos de rock en las tiendas de música, pues se tenía a la venta la producción de música moderna de la que, para este caso, haremos una equiparación con el pop.

Ya las diferenciaciones identitarias se hacían notar, llamándose “pesados” los que escuchaban la música de onda, y “fresas” quienes escuchaban la música pop, algo que da margen para que los grupos musicales se dividieran en grupos de rock y grupos comerciales. En los primeros participaban muchos de quienes estuvieron durante la época de la música moderna a principios de la década de los 60. Eran músicos con una larga trayectoria, que redefinían su estilo y su actuar hacia nuevas maneras de compartir la nueva cultura juvenil que se gestaba y que no necesitaban tanto de los medios para promoverse “entre la mara”. A diferencia de éstos, los jóvenes que se iniciaban en el camino musical trataban de aprovechar los espacios de los medios ya establecidos, aunque su música contrastara con las exigencias comerciales de las radios, televisoras y teatros, algo condicionado por la profesionalización de la música y la práctica de *fusilar* temas de bandas de otros países y famosas. No importaba tanto la producción propia como el éxito.

El cine siguió invadiendo con películas de rock, sin el apellido “n´roll”, y contribuyendo a la diferenciación entre fresas y pesados. Era evidente que la mercantilización del estilo musical llegó a su mayor exposición cuando presentaban en doble función en el Cine Tikal, donde, en 1965, tuvo lugar el primer festival de la sección “Puerta Abierta a la Juventud”, con las películas *Bikinis y rock*, con actuaciones de Verónica Castro y El Loco Valdés, y *Entre monjas anda el diablo*, con Vicente Fernández.¹⁸⁶

Empezaron también a ingresar al país otro tipo de revistas como *Vanidades*, *Onda*, *Pop*. Posteriormente, apareció la revista nacional *La Semana*, donde los temas que por largo rato habían estado guardados en el baúl de la censura, saldrían a discusión, especialmente las drogas, la libertad sexual y las nuevas expresiones contraculturales. La “nueva onda”, implicaba también hacer libremente otras cosas que la clase acomodada no hacía normalmente. La vida de músicos en prostíbulos y cantinas, el contacto con las drogas en su diversidad de expresiones y la estética ante el orden social, irían en aumento en cantidad y en unidad dentro de la clase media. “La opción era rebelarse, era un pretexto de desobediencia. Probar la droga como una rebelión hacia el poder establecido, que eso implica Dios, padres, escuela, Estado, todo lo que signifique poder. [...] esto iba de la mano con los rollos esotéricos, la literatura esotérica”.¹⁸⁷

¹⁸⁶ *El Gráfico*, 14 de julio de 1973, p. 39.

¹⁸⁷ Jorge Godínez, entrevista realizada el 11 de enero de 2001.

Las drogas fueron pretextos para las redadas que hacía la policía judicial, pues tenían bien controlados los lugares donde se reunía la mara¹⁸⁸ a presenciar conciertos, consumir drogas y socializar.

... había un lugar que se llamaba El Escorpión, que quedaba aquí en la zona 5, por el muñecón, y ahí se daban cita grupos como *Plástico Pesado*, *Pastel de Fresa*, *Cuerpo y Alma*, y *Los Ángeles Azules*. En una redada se llevaron a los integrantes de los grupos porque encontraron en el suelo un montón de drogas: pastillas, marihuana, pegamento y un montón de cosas más, y como la gente salió huyendo se llevaron a los del *Cuerpo y Alma*, el hijo del director de la Sinfónica Nacional de ese entonces que creo que era de apellido Sarmientos. [...] yo recuerdo que circulaban un montón de cosas: fenobarbital, diablitos, diazepam, ácido lisérgico, lágrima, hongos, thinner, gasolina, solventes, pintura; púchica, había de todo... hasta cáscara de banano creo que utilizaban.¹⁸⁹

Se trataba de darle rienda suelta a los instintos, al placer mundano que el rock expresaba no solamente con la rebelión política (no partidista) en contra de que el sistema pensara por el individuo, sino dejar que el “valeverguismo”¹⁹⁰ se ocupara de la mente y del cuerpo.

Las bandas que se hacían notar en el nuevo imaginario rockero urbano-capitalino entre 1970 y 1972 eran *Apple Pie*, *S.O.S.*, *Módulo 5*, *¿Taza de Té?*, *Aeroplano de Jade*,¹⁹¹ *Cuerpo y Alma*, *La Compañía*, *Plástico Pesado*,¹⁹² *Gentry*, *Pastel de Fresa*, *La Banda Mágica*, *Caballo Loco*,¹⁹³ *Imagen Perdida* (que después se llamarían *Negami* y luego *Yavares*), *Sweet Rush*, *Hicsos Livianos*, *Abraxas*, *Banda Clásica*, *Ataúd Eléctrico*, *Black Music* y *Los Ángeles Azules*. Estas serían las que participarían en fiestas privadas, festivales y conciertos masivos que se realizarían influenciados por los realizados en Monterrey y Woodstock. Estaban también grupos de gran calidad, pero que iban por la línea comercial, como *Siglo XX*, *Azúcar* y *Santa Fe*.¹⁹⁴

¹⁸⁸ Se refiere al conglomerado de jóvenes que hacía presencia en los circuitos donde se relacionaban los grupos musicales y público, y que tienen intereses similares. Identidad que diferencia a los jóvenes de “la onda” de los “fresas” “cuadrados” o conservadores. Además de “la mara”, se podían auto-llamar “la mara pesada”, “la mara buena onda”, “los derechos”, “los locos”, “la mara de la onda”, “los onderos” y “los grifos”. La gente y la policía normalmente les llamaba “hippies”, “marihuanos”, “onderos” y “peludos”.

¹⁸⁹ Entrevista a Julio César Luna, ex-integrante del grupo *Machine*, realizada el 5 de enero de 2001. No se tiene el dato exacto de cuándo ocurrió dicha redada, pero según Maco Luna fue en 1972 ó 1973.

¹⁹⁰ *Ibidem*. Se refiere a que ninguna situación le preocupe o no le importen los compromisos con los demás, sino sólo lo que uno piense, sienta y le interese.

¹⁹¹ Entrevista a Roberto González, vocalista de la agrupación *Guerreros del Metal*, quien fuera integrante de la banda *Sangre Humana* a principios de la década de los 80, realizada el 11 de enero de 2001.

¹⁹² Entrevista a César Borrayo, ex-organizador de conciertos de rock pesado, realizada el 28 de marzo de 1994, quien comenta que realizaron una ópera rock titulada *La historia de un juego*.

¹⁹³ Entrevista a Carlos René García Escobar, antropólogo guatemalteco y catedrático universitario en la Escuela de Historia de la USAC, realizada el 18 de septiembre de 1999. Hace referencia al origen del nombre del grupo, el cual es por el indígena norteamericano cuyo nombre era Caballo Loco. Inicialmente se llamaron *Los Buitres*, y su gusto por el rock’n’roll comenzó por inducción de Carlos René al escuchar las primeras estaciones radiales juveniles en Guatemala.

¹⁹⁴ Gabriela Escobar y Fernando Rendón, *op. cit.*, pp. 50-87. En *El Gráfico* de junio de 1972 aparecen varios anuncios de la presentación de la agrupación *Santa Fe* en un mano a mano con el grupo *Abracadabra* de Argentina, y la participación del grupo de temas bailables *Los Truenos*. La admisión era de Q2.00 y el Almacén Maegli patrocinó el equipo Fender y Yamaha que utilizaría *Abracadabra*. Julio César Luna menciona también a los grupos *Los Ruidos* y a dos bandas que contaban con la participación de mujeres: el

En la banda *S.O.S.* cantaba y tocaba la armónica Rony de León, y la batería estaba a cargo de David de Gandarias. Jorge Sarmientos hijo, tocaba el piano y la guitarra eléctrica; Ricardo Monzón en la batería y Manuel Celada en el bajo, formaban el grupo *Pastel de Fresa. Plástico Pesado*, que después se llamaría *Quetzalumán*, estaba integrado por Juan “Tacuche” Chavarría en la guitarra, Edgar “Manú” Ramírez en la batería, y Ricardo “Rico” Molina en el bajo, quien también estuvo en *Eclipse* y *Apple Pie* con Herman May y Oscar Conde.¹⁹⁵

Estuvo también el grupo *Sol Naciente*, que reunió a más de 25 jóvenes y creó la ópera rock *Corazón del sol naciente* entre 1973 y 1974, sobre ideas musicales y coreográficas de Edwin Schumann, Mario Ruano, Leonel Flores, Oscar Conde y Herman May. Conde y May formaron un grupo llamado *Alción*, de estilo progresivo.

Una banda de la que no dan razón las personas entrevistadas ni se sabe si realizaron grabaciones o en qué festivales participaron, era el grupo llamado *La Bestia*. De ésta banda se presume que tocaban blues y rock por un anuncio en la sección de clasificados de *El Gráfico*, con una foto del grupo cuyos integrantes se ven bastante jóvenes, y que dice: “Blues – Grupo La Bestia – Rock Carlos Emilio López Domínguez, 5ta. Calle “A” 17-68 zona 6. Teléfono 80392”.¹⁹⁶

Esta música cambió en su estructura y, por ende, cambió también la forma de producirla, sentirla, cantarla y de vivirla. Ya no eran las fiestas de baile como en el primer lustro de los sesentas. Ahora la música se escuchaba. Se había constituido el espacio del concierto como forma novedosa de reunión, donde se compartía sexo, drogas y rock.

Se dieron también excepciones por buscar la forma de sobrevivir económicamente. Grupos como *Los Apaches* eran conocidos como productores de rock semi-pesado. Pero, al grabar con DICESA, incluyeron temas con los que querían entrar al mundo de la canción “de una forma suave para poco a poco irse desplegando con temas más alegres”. Se estuvieron presentando en el centro nocturno “La Manzana” los jueves, viernes y sábados por la noche.¹⁹⁷

Se dio un aumento de este tipo de eventos, especialmente a principios de los años 70, en lugares como los cines Real, Cali, Capitol, y en salones como el Parque de la Industria, el Palacio de la Música, el Teatro al Aire Libre y la Plaza Berlín. También había lugares más pequeños como La Fiera –en la zona 1–, Servi Fiestas Guerra, La Pantera, El Escorpión –en la zona 5– y Futillos Herrera, Herrera’s Discoteque, cuyo dueño era Abel Herrera –en la zona 19–. Para socializar, estaban Frankfurt y Peñalba, o discotecas como La Montaña Púrpura y La Manzana, en la zona 4, y Vitorio, en la zona 10.

grupo *Tabú* y el grupo *María*. En los conciertos podían tocar grupos pesados y grupos frescos, lo que dependía de quiénes les contrataran.

¹⁹⁵ Dieter Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, Guatemala, Galería G & T, 2005, p. 305.

¹⁹⁶ *El Gráfico*, 7 de septiembre de 1973, p. 36.

¹⁹⁷ *El Gráfico*, 12 de noviembre de 1971, p. 12.

Los festivales fueron concursos de grupos, organizados muchas veces por instituciones benéficas y estaciones de radio. El público, que llegó a oscilar entre 4,000 y 6,000 jóvenes, era de la onda y hippie. Había que tener a la vista el permiso de espectáculos públicos, pues si llegaba la policía y no se tenía el permiso, el concierto era suspendido y se detenía a los organizadores¹⁹⁸. Los concursos y festivales dieron la pauta para otra proyección del yo en el nosotros¹⁹⁹, otra creación de otra identidad, muchas veces de manera jerárquica en el momento de la victoria, pero el “nosotros” prevalecía como parte de la unión, de la paz y del amor: era la consagración de la identidad ondera, la legitimación de la producción de los grupos no comerciales. Los premios de los concursos eran con pagos en efectivo, contratos para grabaciones, trofeos y, por supuesto, el aplauso del público.

El 3 de noviembre de 1970, aparecía en forma corta la noticia del concierto realizado el 1 de ese mismo mes en la Plaza Berlín:

Después de tres horas de música ininterrumpida, cuando al fin callaron las guitarras eléctricas y más de tres mil jóvenes volvían a subir la avenida de Las Américas agitando los brazos, abriendo dos dedos de cada mano en señal de paz, el cantante de uno de los grupos de música pop, Rony de León, había de exclamar: “¡Jesucristo también estuvo con nosotros!”²⁰⁰

Seguramente hacía alusión a la gigantesca cruz que detrás del escenario se erguía ante la concurrencia. Al día siguiente, el 4 del mismo mes, aparecía el anuncio del estreno del documental sobre el concierto de *Woodstock*, acompañado de la invitación a escuchar la música de ese festival en la radio 5-60.²⁰¹

En 1974, el 25 de mayo se realizó el Primer Festival Metropolitan (*sic*) de la Canción, cuyo anuncio invitaba a ver por primera vez, “como en los grandes países”, los mejores conjuntos de rock de todo el país. Se presentarían en el Gimnasio Nacional Teodoro Palacios a las 4 de la tarde los grupos *Santa Fe*, *Comanche*²⁰², *Truck*, *Smog*, *Traviesos*, *Falcon*, *Los Leo*, *Imagen Perdida*, *Géminis*, *Crema Dulce*, *Kalua Rock*, *Bay Group*, *Enemigos del Silencio*, *Bengala*, *Caballo Loco*, *Ciclo Fónico*, *Agrupación Wonder*, *Mano de Hierro*, *Amor es...*, *El Órgano de los Hermanos Molina* y *Paco Cáceres*.²⁰³ Rara combinación para ser un grupo de rock, especialmente por los hermanos Molina y Paco Cáceres.

¹⁹⁸ Entrevista, citada, a Julio César Luna.

¹⁹⁹ Significa que a partir de la diferenciación con los que no son de “la onda” se establecen características que pueden ser comunes para el grupo, desde la ropa, el caminado, los discursos, las drogas y la música.

²⁰⁰ *El Gráfico*, 3 de noviembre de 1970, p. 2.

²⁰¹ *El Gráfico*, 4 de noviembre de 1970, p. 24.

²⁰² *El Gráfico*, 26 de mayo de 1974, p. 10. Grupo integrado por 6 jóvenes cuya foto aparece en el periódico, llamado anteriormente *Batkis* y luego *Amor Devocional*. Grabaron la canción “La enamorada que soñé”, grabación que no tuvo tanta aceptación en el público. Luego grabarían “Déjenme llorar” y “Mi amor es más joven que yo”, los cuales fueron bien recibidos por la crítica. Las anteriores tres canciones fueron grabadas en 1973, mientras que en 1974 grabaron “Casas de cartón” y “No puedo callar”, que son del grupo *Guaraguao*. Oscilaban para ese momento entre los 19 y 20 años de edad.

²⁰³ *El Gráfico*, 24 de mayo de 1974, p. 39.

El 27 de mayo siempre de 1974, *El Gráfico* presentaba la noticia titulada “Guitarras eléctricas entre surcos de maíz...”. Otro de los festivales que son recordados por la mayoría de los rockeros de esa época es el de la “Lámpara de Acuario”,²⁰⁴ finca ubicada en San Juan Sacatepéquez, donde se cultivaba maíz.

... más de un millar de jóvenes, la mayoría de los cuales cualquiera calificaría de hippies a primera vista. Filas interminables de muchachos y muchachas, como hormigas, bajaban y subían los largos 25 kilómetros que separan el parque central de la ciudad de Guatemala, de esa finca del municipio de San Juan Sacatepéquez. El festival iniciado en las primeras horas de la noche del viernes, terminó el sábado recién pasado cuando ya la noche también había entrado.²⁰⁵

La noticia describe el ambiente lluvioso con las carpas que llevó gente del público para cubrirse; otras personas llevaban plástico para amarrarlo a los árboles y pasar el agua; y otras, simplemente, se mojaron. Había una planta generadora de electricidad, que estuvo bajo la responsabilidad de Rony de León, miembro de la agrupación S.O.S.. Instalaron un estrado de madera para la presentación de los grupos, y, según el autor de la nota, resaltaba la presencia de aproximadamente un centenar de “rubios” que asistieron al concierto, al parecer, extranjeros.

Mientras en San Juan Sacatepéquez los grupos de rock realizaban su festival, a lo largo del mes se habían sucedido manifestaciones y violentos enfrentamientos entre obreros y estudiantes contra la policía, especialmente con motivo del Día Internacional del Trabajo.²⁰⁶

El vínculo entre músicos y público era evidente, y la relación que existía no juzgaba a los participantes por su estrato social, aunque el grueso de “la mara” era descendiente de trabajadores de empresas privadas, pequeños comerciantes y artesanos, y provenía de zonas populares, como la 5, la 6, la 7 y la 19. Las canciones reflejaban en gran parte ese sentimiento de unidad, convivencia y pertenencia rockera urbana popular que la música pesada le daba a *la mara*. La canción “Mara”²⁰⁷ del grupo *Cuerpo y Alma* decía así:

Hola mara, hola mara
hola mara, cómo estás?

²⁰⁴ Cfr. Dieter Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, Guatemala, Galería, 2005. El autor hace referencia también al Festival de la Lámpara de Acuario, cuya referencia no cuadra con lo mencionado en los periódicos de la fecha. Lehnhoff señala que se llamó “Un día de luz en la Lámpara de Acuario”, mientras que en los medios aparece solo como el Festival de la Lámpara de Acuario. También menciona que se realizó en San Pedro Sacatepéquez, y en los diarios aparece como San Juan Sacatepéquez. Describe el escenario como una elevación de tierra, contrario a lo que se dice en la prensa sobre una tarima pequeña de madera; además que la planta generadora de electricidad se escuchaba más que la música y que se apagaba por momentos. Otro dato es que al terminar el concierto, la gente regresó a manera de procesión, con velas encendidas por todo el camino hasta la capital. Menciona también entre los grupos comerciales a *Opus 3*.

²⁰⁵ *El Gráfico*, 27 de mayo de 1974, p. 5.

²⁰⁶ *El Gráfico*, 3 de mayo de 1974, p. 1.

²⁰⁷ Maco Luna, *Cuerpo y Alma*, Guatemala, Ediciones de la Anormalidad, 2005, p. 107. En esta novela del músico, escritor y docente de nivel medio Maco Luna, se hace un relato de las vivencias del grupo. Pero, como datos interesantes, muestra una corta pero importante cantidad de noticias aparecidas en medios de comunicación que, por criterio metodológico, no fueron todas consultadas para este trabajo, como, por ejemplo, las del *Diario La Tarde*, las de *Prensa Libre* (desde 1960 en adelante) y *La Nación*.

A los festivales llegas
como quieres, para estar así.

Unos cantan, otros oyen,
alguien grita ¡Apurate pues!
los que bailan, los que viajan
los que espían para informar.

Hola mara, hola mara...
Esta canción es para ti
porque tu eres mi inspiración
esta canción es para ti
porque tu eres mi inspiración.

Yo te siento y te comprendo
yo te siento y te comprendo
me pregunto si te gusta,
con tus manos lo demuestras,
con los días crecerás.

La influencia hippie estadounidense y europea, con su carga antibélica por estar en contra de la Guerra de Vietnam, llegó al país por medio de los medios de información, pero también llegaban las otras consignas que consistían en el amor libre y el uso de drogas.

Al país llegaban hippies procedentes de Estados Unidos y de Europa,²⁰⁸ y muchos jóvenes guatemaltecos asumieron el apostolado de paz y amor. Otros, lo hicieron por moda en condiciones de solvencia económica y de manera pasajera. Esa influencia se reflejó en la producción musical, en las películas, en la vestimenta y el habla despreocupada, y en una estética libre de prejuicios; en la creación de lugares de convivencia, como las “cuevas danzantes”, sobre todo en los años 1971-73. Precisamente, en 1973, en el suplemento cultural del periódico *La Hora* del 9 de junio, se expresa lo siguiente:

Con un nutridísimo público especialmente adolescente y predispuesto a un film así fue estrenado en el LIDO “Joe Cocker y sus perros rabiosos e ingleses”... Años de gente peluda, sin sentido de la elegancia, despreciantes de los gustos establecidos y en general del modo de vida establecido. Gente por la que sentimos a veces repulsión, a veces asco, a veces lástima,

²⁰⁸ De enero de 2006 a abril de 2007 trabajé en el Proyecto de Recuperación del Archivo Histórico de la Policía Nacional (ahora extinta), con la Procuraduría de Derechos Humanos (PDH), en diferentes mesas de trabajo. A lo largo del proyecto, tuve la oportunidad de trabajar con documentos que evidenciaban la estrategia policial de obligar a los dueños de hoteles de Panajachel, Sololá y lugares aledaños, para que elaboraran un listado diario con los nombres de los hippies (no ya de los extranjeros), su procedencia y su número de documento de identificación (pasaporte si eran extranjeros, y cédula si eran nacionales), con el objeto de mantenerlos vigilados y preparar las redadas para detenerlos y encerrarlos, o bien para regresarlos a sus países de origen o al departamento en que tenían su residencia si eran guatemaltecos. Las solicitudes venían de los alcaldes de los pueblos, quienes argumentaban en nombre de la población indígena que no estaban de acuerdo con ver a hombres y mujeres desnudos en el lago de Atitlán, ni que se consumieran drogas. No puedo, por el momento, citar estos documentos, pues el contrato de relación laboral me compromete a no extraer del archivo ninguna parte de esta información por los siguientes cinco años a partir del término de la relación laboral. La muestro de esta forma porque no incumplo con el compromiso asumido en tanto lo aquí expresado no es algo secreto, y tampoco proporciono datos de clasificación archivística y/o localización documental.

a veces miedo; pero que son nuestros hijos, nuestros hermanos, los hombres del siglo XX, que quieren expresarse de otro modo a través de una sensibilidad totalmente distinta [...].²⁰⁹

La percepción de la sociedad hacia la mara, provocó que se les llamara hippies, marihuanos, onderos y peludos:

... empiezan a generarse las redadas justificadas en que se consumía marihuana [...] se dio una represión a un fenómeno juvenil que no tiene una explicación políticamente clara [...] hay que decir que la mara no es en ese momento es una gente politizada, es más, la policía comprendió mejor las cosas que ellos mismos [...] era mara que le gustaba juntarse a oír música, fumar monte y compartir cosas muy de generación, que no se cuestionaba mucho sobre la situación política de Guatemala, que no tenía que ver con lo que estaba pasando en las universidades, hay un momento de radicalización política muy importante [...] es más, la izquierda empieza a ver con malos ojos a este movimiento porque les parece una intervención de la cultura yankee en Guatemala, acababa de pasar lo del cincuenta y cuatro; pues a ellos les parece que es una música para embrutecer a la juventud con productos gringos, además es cantar en inglés. Pues tiene todo los requisitos necesarios para ser satanizadas por derechas y por izquierdas. Se está reivindicando el ocio, el gozo, la chingadera, y eso empieza a verse con malos ojos.²¹⁰

Si el entorno rockero se convirtió en una expresión sociocultural con ciertas manifestaciones que tenían como lema la paz y el amor, y los elementos que nutrían ese movimiento fueron mal vistos por diferentes sectores sociales, ¿cuál era la percepción de la juventud rockera frente a la situación política? Según los discursos recogidos a lo largo de las entrevistas y contenidos en las notas periodísticas, la mara rockera estaba más involucrada en la música que en los acontecimientos políticos, excepto aquellos que transgredían sus espacios, su individualidad en términos estéticos, y la libertad de hacer lo que se quería. La ideología rockera mostraba en su discurso un compuesto de lo lingüístico, lo musical y las referencias estéticas, un rechazo al autoritarismo, pero no una preocupación por transformar la sociedad en términos concretos sino desde lo cultural y lo esotérico.

... ¡nos valía madre! Yo creo que al rockero nunca le ha importado la situación política, nunca le ha importado el ejército, nunca le ha importado la policía. El rockero vive en un mundo aparte, en un mundo de sueños, lo único que quiere es que lo dejen en paz, que lo dejen gritar y que lo dejen decir lo que sienten. A mí no me importaba quién estaba de presidente, no me importaba quiénes eran los diputados, qué leyes establecían. Lo que me importaba era que dejaran que sonara el rock, que hubiera rock, que dejaran que oyéramos rock. Ellos lo que querían era que no hubiera rock, que no hubieran desalineados, que no hubieran desarrapados.²¹¹

Dentro del lenguaje de los rockeros y hippies, era común reconocerse como “la mara de la onda, la mara pesada, la mara buena onda, los locos, los onderos, los grifos”, o simplemente “la mara”. Era la mara que consumía drogas como la marihuana, el LSD, florifundia y hongos.²¹² Ese lenguaje se extendía más allá de los “antros”²¹³ que servían de

²⁰⁹ Gabriela Escobar y Fernando Rendón, *op. cit.*, p. 57.

²¹⁰ Entrevista a Luis Aceituno, periodista, productor y conductor de varios programas culturales en radio, y promotor cultural, realizada el 26 de enero de 2001.

²¹¹ Entrevista, citada, a Roberto González.

²¹² Gabriela Escobar y Fernando Rendón, *op. cit.*, p. 58.

²¹³ Se refiere a los lugares de reunión donde los de la “mara” escuchaban música, interactuaban en parejas, consumían drogas, se presentaban los grupos, socializaban; en sí, algunos de los puntos de reunión contraculturales.

encuentro: también los parques, los barrancos, las esquinas y las calles eran puntos de reunión para platicar o fumarse un “puro”.²¹⁴ La 6ª Avenida se convirtió en el espacio del centro de la capital preferido para encontrarse entre gente de la mara. Los antros, igual que los conciertos, cumplían la función de habilitar espacios de encuentro y convergencia de ideas comunes, de solidaridad y de afirmación de la posibilidad distinta a la convivencia socialmente establecida.

Según las fuentes hemerográficas y orales, era la juventud de la onda separada de la juventud fresa o cuadrada, la que no consumía drogas, respetaba a las autoridades, cumplía con las normas sociales y no gustaba de la música de onda. Estaba, pues, de por medio, una frontera social y simbólica entre dos secciones de la juventud, donde las mujeres también rompieron esquemas y afrontaron la crítica social por ser “onderas”. Sin embargo, ellas no formaban grupos musicales, si no que participaban como seguidoras que decidían sobre su vida en términos sexuales, de convivencia y de consumo de estupefacientes. Eran parte del rock, perseguían a los músicos, pero era mayor el interés por la convivencia integral, aunque las “perseguidoras” buscaran encuentros sexuales ocasionales con integrantes de los grupos.

Era el auge de las drogas, de la juventud ondera y de los grupos de rock pesado. También comenzaban a surgir dentro de los medios convencionales de información algunas personas interesadas en darle seguimiento a la escena musical rockera. Empezaron entonces a aparecer columnas periodísticas que trataban temas de la juventud, información de los grupos nacionales, entrevistas, etcétera. Manrique y José León Castañeda en *La Nación*; Pepe Estrada con su columna “Acuario” en *El Gráfico*;²¹⁵ la columna “Adán y Eva” de Wicho Zelaya, baterista del grupo *Apple Pie*; el periódico *La Tarde*, con Víctor Valdés y Luis Vidal, locutor de Radio Exclusiva. Estaba también la revista *La Semana*, donde colaboraba, entre otros, Carlos Gamboa, con la sección “El Maravilloso Mundo de la Música”, que trataba sobre temas relacionados con los grupos de rock internacionales.

²¹⁴ Se refiere a un cigarrillo de marihuana.

²¹⁵ *El Gráfico*, 1 de septiembre de 1973. Pepe Estrada tenía una columna muy particular en términos esotéricos, astrales y rockeros. Esta connotación de lo “astral”, era la relación del humano con el cosmos, lo zodiacal y las catástrofes que estaban sucediendo en el mundo. Hablaba de “parir al nuevo hombre, al hombre de Acuario”, como el nombre de su columna, todo enmarcado del surgimiento de la corriente “New Age”, la cual, no solo se expresaba a través de una música de meditación, introspectiva, sino planteaba la paz mediante la comprensión del universo y sus energías. Tenía también que ver con las alucinaciones que resultaban del consumo de drogas: “alucinar” Presentaba también la correspondencia de sus lectores y daba respuesta a sus inquietudes. Criticaba también, y a la vez felicitaba, a Radio Exclusiva por ser tan comercial y por arribar a su doceavo aniversario, respectivamente. Quedaba a la espera del cometa que habría de pasar en diciembre. El siguiente 4 de septiembre, realizó un comentario sobre un conciertoailable para conmemorar el aniversario del Pastel de Fresa, que evidenció que tiene “más clase”, renovado y maduro. Participaron también en el mismo evento la *Banda Siglo XX* y el grupo *Santa Fe*. El 11 de septiembre del mismo año, escribió contra los peluqueros que, aunque el cliente pidiera claramente un recorte pequeño, ellos abusivamente le cortaban la cabellera.

Daban cuenta estas columnas del ambiente rockero, de “rollos astrales”, y del estado de los grupos, el cual, en términos de tecnología era difícil por los altos precios para obtener instrumentos de calidad. Casi siempre se alquilaban los instrumentos, y se aprendía al oído ensayando varias horas al día, lo que proporcionaba una buena técnica al músico y le permitía perfeccionar las canciones que se fusilaban. Esto implicaba alquilar un lugar que permitiera acompañar los ensayos con los rituales de sexo, drogas y alcohol. Las estaciones de radio continuaron siendo importantes para la difusión del rock.

Yo recuerdo un caso, el de mi hermano que era vocalista de *Cuerpo y Alma*, que concursaron y ganaron el derecho a grabar un disco de 45: en un lado pusieron una canción que se llamaba “Bangladesh” de George Harrison y otra que se llamaba “Sin camino” de Adam Blessing, la de Adam Blessing no pudieron grabarla en inglés sino en español, supongo que las disqueras no lo permitieron o medidas gubernamentalistas. [...] recuerdo que la grabaron para el sello DIDECA, que en esos años existían solamente esa y FONICA.²¹⁶

Radio Progreso, a través del programa “Conmoción”, también apoyó el movimiento, anunciando los toques y las fiestas, y haciendo entrevistas a los grupos. Radio Exclusiva tuvo un programa que se llamó “Siglo XXI”, un espacio para jóvenes, con promoción de toques y entrevistas. Radio Juventud no apoyó tanto a los grupos, pero sí incluían música rockera y apoyaron conciertos como el de la Lámpara de Acuario, al estilo Woodstock.²¹⁷

Musicalmente se fue entrando en otros conceptos, como el muy guatemalteco creado por la banda *Cuerpo y Alma*: el *sonrock*. Seguramente este estilo nunca aparecerá en las enciclopedias del rock inglés o estadounidense, pero fue parte de un momento importante en la historia del rock, no sólo guatemalteco, porque ello le dio un carácter de identidad mestiza entre lo urbano capitalino y lo indígena. Era la época de reencontrar raíces desde lo cultural, fusionando el presente con lo ancestral y rompiendo esquemas de estructura musical con complejas formas sonoras donde se utilizaban por ejemplo, dos baterías. Sería la canción “Marihuana” la primera en tener esa nueva inventiva musical en su ritmo; luego aparecerían “Sueño húmedo” y “Mara”.

Un caso excepcional no tendría lugar con un grupo de rock guatemalteco, sino con la Orquesta Filarmónica Pop, que, bajo la dirección de Jesús Ortega, con tres años de existencia para 1975, integró en su repertorio a presentar el 10 de mayo de aquel año, una selección de éxitos de John Lennon y Paul McCartney.²¹⁸ Es decir, que el pop llegaba así a la música filarmónica con temas que aceptados entre la comunidad rockera pesada y entre quienes estaban en el concepto de lo comercial o moderno de inicios de los años 60.

Otras agrupaciones harían lo propio en cuanto a la experimentación musical: *Terracota*, *Quetzalumán*, *Guatemala Express*, *Plástico Pesado* y *Pastel de Fresa*.²¹⁹ Sin

²¹⁶ Entrevista, citada, a Julio César Luna.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *El Gráfico*, 4 de mayo de 1975, p. 26.

²¹⁹ *El Gráfico*, junio de 1972. Aparecen varios anuncios durante el mes relacionados con la presentación de esta agrupación en el Conservatorio Nacional de Música un domingo por la noche, donde darían un concierto de rock progresivo. Los integrantes aparecen vestidos con pantalones de lona, algunos con motivos indígenas, chumpa, playeras y cabello medio largo.

embargo, con excepción de *Terracota*, que llegó a dar giras por Europa con su rock progresivo y su tendencia al New Age, las demás bandas se irían desintegrando poco a poco.

Desde 1974, empezó a cambiar el panorama musical. Se fue reduciendo poco a poco la presencia de grupos, acentuándose la división entre las agrupaciones comerciales y las rockeras, para que, en 1976, por cuestiones de migración o por redadas de la Policía Nacional –intensificadas desde 1975–, comenzaron a desaparecer, hasta que el terremoto del 4 de febrero de 1976 reconfiguró socialmente al país. Debido a este acontecimiento, el Estado prohibió durante bastante tiempo los conciertos y reuniones con gran cantidad de personas, e incluso mantuvo durante más de un mes a las radios particulares encadenadas a la radio nacional.²²⁰

Pero un factor fundamental para este hecho, además del terremoto, fue que en 1974 ya empezaba a sonar en estaciones de radio la música *disco*. Ésta vino a reproducir la forma de fiestas que reemplazaba a los músicos, convirtiéndose en una moda que transformó el ser joven. Construyó otro imaginario a partir de canciones que no eran parte de la realidad juvenil local. Sin embargo, siendo moda, pudo constituirse como un distractor político que desplazaba el discurso contestatario y rebelde que el rock pesado tenía frente al orden.

Y no sólo el rock. Ya otras manifestaciones políticas estudiantiles entraban en procesos de luchas sociales más fuertes frente al Estado. La canción protesta comenzaría a ser parte de esas expresiones que tampoco toleraban al rock por considerarlo una música burguesa, imperialista, o carente de un objetivo concreto en la búsqueda de las transformaciones sociales.²²¹

No era un discurso de izquierda, sino simplemente una reacción del “ser nosotros” en la búsqueda de libertad por distintos medios, ya fueran estéticos, naturales, de drogas o relacionamiento social. Desplazó a los músicos porque la gente optó por asistir a los nuevos espacios de socialización: las discotecas. Llegarían a escuchar la música programada por una nueva modalidad de discjockey, en el que se revierte “el nosotros” al “yo” individualista que mueve a la masa desde una placa discográfica, sin contacto y relacionamiento como sucedía con el rock pesado.

²²⁰ *El Gráfico*, ediciones de febrero y marzo de 1976.

²²¹ *El Gráfico*, 2 de septiembre de 1973, p. 6. Manuel José Arce realiza un artículo breve sobre el Festival de Manizales, reconocido mundialmente por la alta capacidad organizativa y la expresión artística de alto nivel. En la última parte de su texto, ataca a Woodstock y a la juventud guatemalteca seguidora de esta postura sociocultural de la siguiente manera: “Nunca como en Manizales he podido darme clara cuenta de que en América Latina va a ocurrir algo, algo grande. Mejor dicho, está ocurriendo ya. Y nadie puede detenerlo ni retrasarlo. / Qué distinto me pareció este Manizales bullente, contradictorio, laborioso, al estéril Woodstock que se ha querido imponer como modelo a Guatemala. Qué febrilmente creadora y sana encontré a esta juventud posea de una mística propia y que ha sabido ganarse el respeto universal por su trabajo valiente y constructivo. Qué lejana la pose intelectualoide y evasiva, que huye de la realidad, que se refugia en nirvanas absurdos que nada tienen que ver con las fértiles contradicciones de nuestro pueblo”.

Surgieron entonces las discotecas rodantes, que se convirtieron en la forma de subsistir de muchos jóvenes y cuya función era la de amenizar fiestas, incluso de institutos públicos, donde antes, las celebraciones fueron con bandas de rock.

La extracción de la gente que asistía a los conciertos de rock era popular. El desarrollo de la música disco representaba a los jóvenes bien. La música disco se oía en las discotecas de la zona diez, y quienes asistían a las discotecas era la gente que podía pagarse un trago de tres o cuatro quetzales; eso nadie lo tenía. La camioneta costaba cinco centavos. En los conciertos se pagaba un quetzal a lo sumo, y en espacios públicos, no existían espacios privados, no como ahora que se hacen los conciertos en espacios privados en función de lucro de personas o representantes artísticos. En aquel momento no, en aquel momento los conciertos de rock, que eran masivos, eran en función del movimiento social, del movimiento estudiantil. Eso fue de las cosas buenas que tuvo el ministro de Educación Guillermo Putzeys, que dio apertura de espacios para la cultura, especialmente los conciertos en los institutos nacionales.²²²

Aún con ello, las salas de cine siguieron incluyendo las películas de corte rock que llegaron: *Tommy*, la ópera rock protagonizada por Tina Turner, Eric Clapton y Elton John, se anunciaba en los cines Fox, Lux y Capri, a la vez que la música de la película estaría en venta en todas las discotecas.²²³

Cambió la actitud, el lenguaje, la vestimenta y socialmente fue aceptado el nuevo estilo frente a la imagen mundana, sucia, franca y estridente que la mara tenía con el rock. Muchos rockeros también se cambiaron a la nueva moda, fueron absorbidos por el nuevo estilo, por la cultura del consumo como ascenso en el status y dejaron atrás, quizá sin meditarlo, gran parte de una historia social fracturada.

De los que continuaron haciendo rock pesado, estaba la banda *Machine*, quienes se formaron después del terremoto de 1976, y empezaron tocando canciones de *Black Sabbath*, *UFO*, *Van Halen* y *The Rolling Stones*. Este grupo se formó a partir de ex-integrantes de otras bandas, como Francisco Salay, quien participó en *Sagrada Convivencia*, Oscar Losi, que falleció, y Julio César Luna. Tuvo ocho meses de vida, y en un concurso de grupos rockeros lograron pasar a la segunda ronda con grupos como *Xiabaj*, *Opus 3* y el *Grupo María* como invitado.

En esa oportunidad llevamos un show de luces de colores sincronizadas con la música que tocábamos, cosa que nunca se miraba en los conciertos. Entre los integrantes de nuestro grupo, había un compañero, Antonio Torres que estudió electrónica en el instituto Fishmann, y se ideó un sistema de conectar unas pastillas de micrófonos a unas luces de alógeno, y cuando la bocina sonaba se encendía la luz. Teníamos una para el bombo, otra para la primera y segunda guitarra. [...] luego, murió el bajista y dejamos un año de luto, estuvimos como ocho meses juntos y tronó el grupo. Aparecieron las “discos rodantes” y la gente aceptó más la música pregrabada desmejorando el movimiento rockero de música en vivo aquí en Guatemala.²²⁴

²²² Entrevista a Alfonso Porres, antropólogo, comunicador social y coordinador de la Asociación de Producción Audiovisual Luciérnaga, realizada el 11 de enero de 2001.

²²³ *El Gráfico*, 2 de octubre de 1976, p. 44.

²²⁴ Entrevista, citada, a Julio César Luna.

Muchos músicos de rock emigraron a Estados Unidos en busca de trabajo, especialmente de músicos. Otros buscaron diferentes ocupaciones, y las bandas que sobrevivieron tuvieron que incrustarse en el formato de música tropical para mantenerse en el circuito musical, como sucedió con la *Banda Azúcar*.

El discurso contestatario del rock fue desplazado por la reconfiguración social que varios factores condicionaron, entre ellos: el auge de la represión estatal contra la sociedad organizada, especialmente la juventud en sus extensiones política y contracultural; el terremoto de 1976, porque permitió desnudar la realidad guatemalteca y cómo de esa crisis, surgen formas nuevas de organizarse y reiniciar procesos económicos, productivos, políticos y culturales. Finalmente, la llegada de la música disco, la cual se convirtió, paradójicamente, en una forma colectiva de celebración que motivaba el individualismo, desde la ausencia de músicos frente al público en directo contacto, pasando por la vestimenta que demostraba la aspiración a un grupo social del que la mayoría no pertenecía, y el contenido de sus letras, que invitaban a la diversión sin provocar rebeldía.

Este estilo de música incitaba a la rivalidad en el baile, es decir, a competir por ser el mejor en la pista, mientras que el rock, si bien tuvo sus rasgos individualistas, seguramente en cuanto a la competencia de quién era más “marihuano”, quién era la más “grupi”, quien tenía el cabello más largo, quién era el “más pesado” o más droga consumía, su hacer era colectivo. Había interacción, era masivo en espacios cerrados y abiertos, y se mostraba de manera más transparente frente a lo que no quería ser en la sociedad.

Capítulo IV. Rock y literatura en Guatemala

4.1. Introducción

Escribir una historia del rock en Guatemala necesariamente obliga a pensar que la construcción del discurso crítico y explicativo de las fuentes no se reduce a indagar en los escasos hechos que aparentemente existen registrados, tanto en lo hemerográfico como en la bibliografía académica. Implica también acercarse a los sujetos sociales desde el estudio de un movimiento juvenil urbano crítico y explicativo que responda al contexto del cual surge.

Los libros como fuente tienen una gran importancia, especialmente en este caso, porque se convierten en el único vestigio ordenado que ha sido escrito con una intencionalidad que va más allá de informar lo que sucedió. Tiene en sus líneas la posibilidad de plasmar la subjetividad de quien escribe para dar a conocer desde su perspectiva (que puede ser crítica o no, e incluso olvidar detalles como datos, nombres, lugares, fechas, etc.) el desarrollo de uno o varios fenómenos interconectados.

La literatura escrita en Guatemala donde el rock y la juventud van de la mano, son un ejemplo, muchas veces sin haberse propuesto una explicación profunda de los hechos, sino dejar constancia del hacer como músico, público, periodista o cualquier otra formación y participación en los hechos de una época donde y de manera dispersa, quedan evidencias a través de grabaciones, notas periodísticas y en los recuerdos de las personas.

Desde el discurso literario novelístico y del cuento, se realizará un regreso al pasado reconstruido desde la memoria histórica de los autores con intenciones que deberán ser descubiertas por los lectores. Son los enlaces entre escritores y recuerdos –propios y ajenos– que emergen con los discursos en sus variadas posibilidades y sus horizontes ideológicos. Éstos se complementan.

Pocas son las obras literarias en Guatemala cuyos temas centrales abordan la juventud y el rock; pocas son también las personas que dan referencia sobre estas producciones literarias. Incluso, al buscar referencias en internet sobre la biografía de los autores que trataremos a continuación, solamente tres de ellos aparecen en la red: Mario Roberto Morales, Max Araujo y Carlos René García Escobar (Jorge Godínez, Mario Rivero y Maco Luna no aparecen). Este es un indicador interesante que deberá problematizarse en otro estudio y en otro momento.

El 26 de abril de este 2008, realizamos y filmamos un conversatorio con diferentes escritores guatemaltecos. Casi todos ellos se han desempeñado en medios de comunicación escritos y/o han publicado literatura donde se enlazan rock y juventud. Algunos de ellos, han desarrollado también actividades musicales y de otra índole. De todos, los mencionados anteriormente son los que participan con sus obras en la realización de este ejercicio. El interés de aquella reunión consistió en iniciar lo que se espera, sea más adelante un extenso debate sobre la relación que existe entre el rock y la literatura en Guatemala.

Por ello, nos aproximaremos a estos textos a través de un ejercicio hermenéutico, es decir, intentaremos de manera general “averiguar lo que está detrás de las palabras dichas”²²⁵ a través de los autores y personajes, los textos como lugares comunes de quienes escriben y quienes leen, y lo que como lector puede interpretarse. Será un procedimiento crítico, comprensivo, interpretativo y explicativo de las fuentes no sólo escritas sino orales para complementar lo planteado en el tercer capítulo de este estudio.

Este ejercicio implica considerar que el escritor escribe en un momento histórico y que su texto habrá de interpretarse no solamente desde cuando lo escribe, sino también del tiempo en el que fue escrito. Debe pensarse que los cambios que se suceden dentro de esas temporalidades en la vida de los autores y los lectores, permiten que la interpretación sea diferente a la luz de la madurez y la importancia de los componentes de los textos en el tiempo y las sociedades.

Ello a la luz de sentidos, significados y significantes contextuales históricos, culturales y sociales, proyectados en imaginarios e implicaciones que conlleva la percepción de este movimiento juvenil desde la música y la literatura.

4.2 Max Araujo: entre *La noche de un día duro* y *Los reyes del rock*

4.2.1 *La noche de un día duro*

Max es oriundo de la aldea La Ciénaga, San Raymundo, departamento de Guatemala. Se ha desempeñado como escritor y promotor cultural, participando en la revista *Abrapalabra*, de la Universidad Rafael Landívar, donde estudió Filosofía y Letras. Fue miembro de la junta directiva de La Comunidad de Escritores de Guatemala de 1988 a 1989.

Su producción literaria consiste, entre otras, de las siguientes obras: *Cuentos, fábulas y antifábulas* (1980), *Puros cuentos de mi abuelo* (1990), y *Cuentos del desamparo y otros cuentos* (1996). También ha publicado *Desandando huellas*, apuntes, entrevistas y documentos para el estudio de la literatura guatemalteca para los años 80 del siglo XX, editado en el año 2000; *Las huellas en el camino*, testimonio de un modulista, publicado en el 2001; y *Breviario de Legislación Cultural*.

Durante aquella conversación de abril, Max hizo una reflexión importante en términos de la comprensión de la influencia de la música rock en la literatura que él y varios de los de su generación hicieron:

A veces está en una sola frase, a veces mejor trabajado, a veces periféricamente, y así va a aparecer el rock en la literatura. Uno no puede permanecer al margen de su época, por lo que le va influyendo. Ya hemos comprobado que todos escuchábamos radio, íbamos a conciertos, porque éramos jóvenes que en los 60 teníamos contacto con la música. Hay bandas que nos tocaron profundamente, que las hicimos nuestras como los *Beatles*, los

²²⁵ David Domínguez, *Interpretación (hermenéutica)*, trabajo presentado en el Seminario de Introducción a la Historia, del Colegio de Historia, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, el 5 de diciembre de 2007 (inédito). Este trabajo me fue proporcionado por el autor.

Rolling Stones; entonces teníamos que reflejar en la literatura eso, y no porque uno diga que “voy a poner algo del rock” eso va a surgir en los mismos textos. Hay cosas que no necesariamente fueron concientes, pero que se van a reflejar en un título, en un texto: sí hay una influencia del rock, si nos influyó. Nos ha influido el rock, sea que, por ejemplo, cuando *Los Terrícolas* hicieron un concurso para mandar una letra para una canción, y yo mandé una, no ganó, pero participé porque era lo que escuchaba por la radio. A veces, en un epígrafe, ¿cuánto no se utiliza a Bob Dylan?²²⁶

Trasladando esta interpretación a los escritos de Araujo, es evidente que, por ejemplo, en “La noche de un día duro”, el autor no refleja más que en el título de su texto la relación con el rock dada la traducción de la famosa canción de *The Beatles* titulada “A hard day’s night”.

Utiliza el recurso del narrador-personaje, y describe a través de “imágenes textuales” ideas que aparentemente no tienen coherencia por carecer de signos de puntuación y porque se configuran las palabras en un formato distinto:

q
u
e tuanis
y si
me acompaña lo voy a llevar con el venga subase a mi moto no tenga miedo soy bien
derecho yo tambien estuve en pavon solo que a mi me soltaron por falta de pruebas...²²⁷.

Los escritos oscilan en la temporalidad de los años 60 y 70, relatando aspectos marginales de una urbanidad que expresa la vida juvenil a través de la jerga de su generación. El cuento “5 de agosto” dice en una parte:

... el primer asalto que cometí con los de la pandilla fue en la mandolina planificamos muy bien todo pisoteamos a uno de los subgerentes para que nos diera detalles de donde estaba el dinero y la forma mas facil entrar esa noche el coche y pistolita se encargaron de prepararnos el terreno simulaban ser dos borrachos y se acercaron adonde estaba el primer guardian mientras pistolita le pedia fuego el coche se encargo de meterle el verduguillo hastalacacha²²⁸.

No hay rock en el discurso. Pero, al repasar lo que Araujo explicaba en el conversatorio, se traduce en que esa generación tenía una influencia marcada por la música que a través de las estaciones de radio juveniles se transmitía. *The Beatles* sonaban fuerte en aquellos años, y en Guatemala comenzaba a gestarse una faceta del rock muy distinta a la que en los años 50 y primera mitad de los años 60 se dio.

Se entiende entre líneas el rescate del hacer juvenil desde la transgresión. A lo largo de sus breves capítulos, las drogas, la delincuencia, las formas verbales del guatemalteco común, el fútbol, la Guerra de Vietnam, la violencia intrafamiliar y las migraciones, se enlazan en un discurso alejado incluso desde la ideología izquierdista guatemalteca. En eso

²²⁶ Conversatorio realizado el 26 de abril de 2008 en Chikach, 3ª. Calle 4-24 zona 1, Ciudad de Guatemala, a las 9:00 horas.

²²⁷ Max Araujo, *La noche de un día duro*, Guatemala, Cultura, 2006, p. 9. La primera edición de este material se publicó en 1981, pero no se tienen datos de ella.

²²⁸ *Ibid.*, p. 12.

coincide exclusivamente con el rock, porque ni en los días de los primeros conjuntos musicales modernos guatemaltecos, ni en la época de paz y amor, los grupos “fresas” y “pesados” fueron más allá del discurso esotérico.

El contenido indígena fue expresado en lo místico, en la naturaleza y en una identidad que no escudriñaba en la historia más que en sus representaciones simbólicas. No se enarboló ninguna bandera política, ni un apoyo expreso a las guerrillas, aunque se estuviera en contra del militarismo y los valores convencionales de la sociedad.

4.2.2 *Los reyes del ritmo*

En “Los reyes del ritmo”, cuento escrito en 1978, Max describe la conformación de un grupo de rock’n’roll. El “nosotros” es importante en su narratividad, pero el “yo” realiza un papel protagónico en tanto el narrador no sólo describe, sino que además se permite emitir juicios (escritos entre paréntesis en el texto original) en torno a los sucesos. Relata el texto desde otro pasado, pero se permite expresar sus opiniones en un presente dinámico, que rescata su pasado al presente del lector. El conjunto, los amigos, el rock’n’roll y las “amigas” vienen a la memoria quince años después a través de una canción. Todo el relato ha sido en pasado, pero sus juicios pertenecen a un presente que no abarca al lector, sino a las propias vivencias del escritor/narrador.

Mientras, aparece entre líneas la canción “Lupe”, que ubica a Mamerto, Carlos, Erwin y Waldemar, los integrantes de *Los Reyes del Rock*, vestidos con ropa de cuero color negro y lentes oscuros. En palabras del locutor de una estación radial: “La música se va diluyendo, Mamerto es casado ‘Lupita mi amor’; Erwin vive en California, “ye,ye,ye”; Waldemar es medico “oh oh” y Carlos es electricista. En Radio Favorita”, dice el locutor, “que les entrega a ustedes los éxitos de hace quince años”.²²⁹

Esta acción retrospectiva a través de una canción en la radio resalta la importancia de las radiodifusoras en la transmisión de los éxitos de moda y de los que fueron parte de una época.

Recordar a través de la música implica rescatar lo que ha quedado en el pasado. Crear el grupo, las canciones que se interpretaban, cómo se construían los amplificadores hechizos, la forma de vestir, la ruptura del grupo, las broncas, la policía, el tribunal de menores, nuevamente las migraciones a Estados Unidos, y huir para no prestar el servicio militar.

Éste sí es un texto donde el rock’n’roll tiene bastante peso, pero no puede verse solamente como algo musical. Es un fenómeno cultural por lo integral de sus relaciones, en que el joven y la música son bases fundamentales. Una rememoración de lo que pudo haber sucedido –o sucedió– en 1963. Al respecto, Araujo plantea:

²²⁹ Este cuento fue compartido por el autor impreso en una hoja tamaño carta por no poseer copias de ese material.

Yo tuve a los quince años el deseo de hacer un grupo de rock. Terminamos peleando. ...No podemos dejar de estudiar la literatura sin estudiar el rock. Tiene que verse el rock no como un movimiento musical sino cultural, y es que tiene una filosofía detrás, como de los existencialistas; a esa angustia existencial se le encuentra una solución. El movimiento cultural tiene raíces filosóficas muy fuertes, que sustenta el movimiento hippie, no sólo como música sino como vida en nuestras actitudes, filosofía y acciones.²³⁰

Esta relación entre rock y literatura no puede comprenderse, entonces, si no es desde una concepción cultural e integral en la que la novela y el cuento, como fuentes para la investigación histórica, permiten la recreación de hechos posiblemente reales y posiblemente falsos, pero que tienen su origen en relaciones sociales que condicionan los discursos, sean pensados en pasado, presente o futuro.

4.3 Carlos René García Escobar: *El último Katún*²³¹

Antropólogo, historiador, escritor, investigador del Centro de Estudios Folklóricos de Guatemala (CEFOL) y docente de la Universidad de San Carlos de Guatemala, nacido en 1948 en la capital guatemalteca. Tiene dentro de su producción las novelas: *La llama del retorno*, *Ofensiva final* y *El valle de la culebra*. En la rama del cuento: *García y Canel cuentan*, *Vista de Argenteuil* y *El último Katún*. Es también, bailaror del grupo de moros de la aldea Lo de Bran, zona 6 de Mixco.

El último Katún, es una recopilación de cuentos escritos a lo largo de su vida donde los estilos transitan por lo criollista, modernista y la ciencia ficción. El mismo se encuentra constituido por tres “anaqueles”, cada uno, en su orden, evoca lo producido de 1969 a 1972, en 1986 y 1990. El título del libro, se refiere al cuento del mismo nombre en el que, desde la ficción, se propone una posibilidad de lo que pudo haber sido la “desaparición de la civilización Maya”. Lo que nos ocupa para el caso de este estudio, es el cuento titulado *Satisfaction*.

Este cuento es corto. Su lenguaje es sencillo y directo. Inician el mismo dos personajes no identificados, pero que son jóvenes rockeros:

“-¡Qué ondón, vos! ¡Los Rolling Stones están gruesos!
-¡Gruesísimos!”

Solamente al inicio aparecen ambos personajes, después, el autor se convierte en narrador de la vivencia en el pasado, aunque el texto relate en presente lo acontecido. El Caballo Loco, grupo de rock pesado ambienta la escena con la canción de *The Rolling Stones*, *Satisfaction*, mientras los “puros” y cigarros circulan de mano en mano y de boca en boca. El ritual de la danza involucra ojos y movimientos corporales. Los hombres observan a las mujeres, y ellas, concientes de cómo son observadas sus anatomías, también los ven a ellos.

²³⁰ Max Araujo, *Los reyes del rock*, s.e., 1978. Cuento compartido por el autor a través de una impresión en papel bond. Sin datos editoriales por no encontrarse ejemplares del mismo.

²³¹ Carlos René García Escobar, *El último Katún*, Guatemala, Artemis-Edinter, 2000.

Pulula en el ambiente el humo de la mota y de los cigarros, el aliento a hierba quemada y los gritos de la mara que baila y habla y habla sin escucharse. El resto y los pushers observan de pie mirando a la gente y mirando a la nada con los párpados caídos. Las cabezas suben y bajan al ritmo de la batería del conjunto y del bajo tocado por Carlos Zepeda. Crácker canta desafortadamente y en momentos se ilumina y canta dulcemente. En otros cierra los ojos, abre su bocota y canta y grita **satisfaction**. Un chavo acaba de cerrar con la lengua el puro que un pusher le pasó, pide un cigarro, lo prende lo hala, contiene el humo en su tórax y automáticamente se la pasa a su compañero que espera ávidamente y en cuestión de casi seis pasadas el puro se termina. (...) La vista de los chavos perdida entre la mara de las chavas que bailan sin descanso. Las chavas en onda consecuentemente. Son solidarias a su estilo. Les gusta mover las nalgas. Saben que esa parte de su anatomía es la expectación de los chavos. Saben que de uno u otro modo están ricas o riquísimas pero, una cada una sabe cómo se da a cada quien o cómo se quiere entregar. Y miran a los chavos. Y los chavos las miran. Y Crácker canta con frenesí la última parte de **satisfaction**.²³²

El ritual es descrito. La canción es la parte central del ambiente. “Satisfaction” es sugestiva desde el nombre. Permite que la mara le de importancia a los sentidos: los ojos, las palabras –aunque se ahoguen entre la música- el tacto, el olfato y el gusto se encargan de que la “mota” circule en forma comunitaria. No todos se conocen pero todos comparten mientras **satisfaction** penetra los oídos.

El Caballo Loco termina de tocar y afina. Mientras, la mara se arrejunta para descansar-platicando buscando a su gente, a sus chavos y chavas y a ver dónde hay otro aliviane. Afuera, la policía vigila-espera. (...) Los pushers esconden la mano y venden solapadamente o distribuyen la viruta o guajolote de mano en mano y los toques corre de mano en boca y de boca en mano. (...) Se ven cervezas pululear, subir y bajar. Alguien esconde un octavo entre la bolsa de su vestimenta. En los baños, hediondos, gran jodedera. De reojo, los chavos se la ven entre sí mientras orinan. En el de “damas” las chavas hacen cola. Ya están enamoradas. También han fumado y bebido.²³³

El baño es otro lugar de socialización donde pueden suscitarse infinidad de situaciones, desde broncas, forjar y compartir un “puro”, competencias silenciosas o públicas en torno al tamaño del pene y esconderse por ciertas circunstancias. Suele ser común que en los hombres jóvenes, una de las cosas que generan temor es encontrar en otros hombres mayor tamaño del pene que el propio. Una concepción machista de la masculinidad que se entiende como cultural y conservadora aun dentro un espacio de marginalidad como el descrito por el autor. Las chavas, ya bebidas y fumadas están en una condición que facilita la relación entre ellas y los chavos, aunque el autor aclara que “cada una sabe cómo se da a cada quien o cómo se quiere entregar”.

La socialización continúa sin música mientras el siguiente grupo sube al escenario. Hay tiempo para hablar y para que las parejas busquen espacios apropiados para entregarse a los placeres de la carne o compartirse drogas.

Son ya las ocho de la noche. Cansancio, adormecimiento, soca, ganas de algo más, de irse a casa, de seguir la onda, de no llegar a casa, ganas de más, de menos, de bajón. Los más grandes ya están socados, discuten, pendencian, se maltratan, se sacan la madre y comienza la bronca. Quienes se pudieron ir antes, bien. A quienes todavía estaban allí se los llevó la chingada porque la policía sólo eso esperaba para entrar en acción. El Caballo Loco guardó

²³² Ibid., p. 69 y 70.

²³³ Ibid., p. 70 y 71.

todos sus guajes, se entendió con los organizadores y se fue con otros chavos de su propia mara igual que los otros conjuntos. El toque no terminó. Siguió con cada quien. Y hasta el próximo domingo.²³⁴

Las diferentes sensaciones que quedan después de estar en un concierto al bailar, consumir drogas, socializar en distintos términos, presenciar o ser parte de peleas, sentir el “bajón” cuando los efectos de las sustancias prohibidas han pasado y culminar con la represión policial, se comprenden como parte del ritual.

El público cumple con su ritual y los músicos también. El evento finaliza pero el rock es parte de la identidad juvenil. No se deja en una esquina de la calle, se lleva consigo, en el cuerpo, en la mente, en la vestimenta, en las sustancias dentro del organismo, en el anhelo del próximo encuentro, el del siguiente domingo. Es una concepción del tiempo construida desde la marginalidad inmersa dentro del tiempo del poder. Marginal también resulta el texto en que García Escobar revive parte de la juventud suya y del nosotros. Tiene el acto de construir la narración sus momentos de individuad, pero el autor recurre al nosotros, a los grupos, al público, a las peleas, a la mota, al baile, al lenguaje de los ojos y a la policía como opuesto necesario en el contexto.

“Satisfaction” es distinto dentro del contenido del libro en tanto se hace desde el rock mientras los demás cuentos se relacionan con las otras facetas del autor. Está escrito desde un rockero que no fue músico sino amigo y “fan” del Caballo Loco, asiduo radioescucha de la 9-80 y un habitante arraigado a la vida popular, especialmente de La Florida, zona 19. El rock fue también en ese momento una expresión mayoritariamente de barrio, popular.

4.4 Mario Roberto Morales: *Los demonios salvajes* y *El ángel de la retaguardia*

Nació en 1947. Es doctor en Literatura y Cultura Latinoamericanas por la Universidad de Pittsburgh, y profesor de su especialidad en el Programa Internacional de Posgrado del Departamento de Lenguas Modernas de la University of Northern Iowa.

Escritor, académico y periodista, tiene una amplia producción escritural en la que destacan: *La ideología y la lírica de la lucha armada*, *La articulación de las diferencias o El síndrome de Maximón* (ensayo académico), *Los demonios salvajes*, *El esplendor de la pirámide*, *Señores bajo los árboles* (publicada en inglés como *Face of the Earth*, *Heart of the Sky*), *El ángel de la retaguardia* y *Los que se fueron por la libre* (ambas, novelas), *La debacle* (relatos breves), y *Epigramas de seducción y rituales para purificarse* (poesía). Es coordinador de la *Edición Crítica de los Cuentos y Leyendas de Miguel Ángel Asturias*, de la Colección Archivos de UNESCO, y del volumen colectivo *Stoll-Menchú: la invención de la memoria*. Tiene publicados también cinco libros de texto para secundaria. Es columnista de *El Periódico* de Guatemala, *La Insignia* de España, y de las publicaciones en internet de *lapalabra.com*, de México.

²³⁴ Ibid., p. 71.

4.4.1 *Los demonios salvajes*

En 1978 salió la primera edición de *Los demonios salvajes*. La misma habrá de contextualizarse en una época en que la literatura guatemalteca iniciaba su tránsito hacia la “nueva novela”. Ya en 1976, Marco Antonio Flores, con *Los compañeros*, había empezado ese cambio en la forma de escribir en Guatemala.²³⁵

Esta primera novela de Mario Roberto Morales obtuvo el premio único en el Certamen Nacional Permanente en 1977. Su trama está centrada en la relación de varios adolescentes que son estudiantes de un colegio de secundaria de la capital quienes se rebelan de distintas maneras al orden económico en que viven. Se ubica en los años 60, en ambientes de las “capas medias” de la sociedad, y utiliza pasajes retrospectivos que rompen la secuencia cronológica y donde la irreverencia y la burla permanente de todo y de todos le impregnan más sentido de aventura que ideológico.²³⁶

En palabras del autor, “como me tocó vivir los años 60 y los años 70, mi cultura es rock y todo lo que he escrito se puede enmarcar en esa cultura, anti-solemne, irreverente frente a la hipocresía y el fariseísmo. Algunas veces calificué *Los demonios salvajes* como novela rock, pero nunca fue mi intención hacerlo”.²³⁷

Entre otras cuestiones importantes, esta novela se perfila como una novela del habla,²³⁸ especialmente de las “capas medias” en su arribismo cooptado por una ideología ajena a su clase que se entrelaza con la lucha armada. Sin embargo, ese “habla” permite reconocer al lector que la facilidad para trasladarse entre ese “desclasamiento” proviene del carácter de los personajes, sus estados de ánimo y de su realidad.

De ese cambio en que los componentes de un contexto urbano en que un establecimiento educativo para gente acomodada muestra la ideología dominante y que se refleja en el hacer juvenil; la definición del autor en cuanto a su postura ideológica contradictoria frente a su condición social expresa en uno de los personajes, y el novedoso recurso estético del lenguaje, logran irrumpir desde otro imaginario de juventud.

Es encontrar los complejos matices en que se desenvuelven “burgueses” y “revolucionarios”, sus contradicciones entre ambos y entre ellos mismos:

Lo que tienes es la neurosis de la pequeña burguesía, esa que nace cuando madura la frustración, la idea trunca de llegar a ser la esposa de un médico prominente o de un abogado del diablo. La soledad, esa maldita soledad que es mía desde que me conozco sedimenta todo. [...] Ya sé que los niños necesitan comer, pero no es eso lo que a ti te tiene mordida, tú quisieras que yo fuera (confesalo) como los otros, como los de tu oficina, que me tirara a trabajar a lo bestia, sin más horizonte que cambiar de auto; te gustaría que vendiera vainas y me quejara de la inflación sistemáticamente en las reuniones de confianza.

²³⁵ Mario Roberto Morales, “Prólogo”, en *Los demonios salvajes*, Guatemala, Óscar de León Palacios, 1993, p. 7.

²³⁶ Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios, *Historia de la literatura guatemalteca*, t. III, Guatemala, Editorial Universitaria, 1987, p. 84.

²³⁷ Mario Roberto Morales, conversatorio realizado el 26 de abril de 2008.

²³⁸ Mario Roberto Morales, *op. cit.*, p. 7.

El hombre es lo que tiene, ¿no?. Un rico es más valioso que uno que piensa en la revolución ¿no?. La revolución. Esa cosa que no va a ser tu propiedad privada inalienable.²³⁹

El rock aparece como una figura aparentemente complementaria que acompaña los momentos de parejas, de viajes en carro y de encuentros entre amigos. Pero, aunque sea en esos términos, a lo largo de la novela refiere al momento histórico en que la radio 9-80 era la radio de la juventud:

Suena Arturo en la primera guitarra. Se oye horrible.
-Quiten esa chingadera, todo el día nos la pasamos oyendo a estos cabrones rascar la guitarra.
-Si te molestas oírnos te podés bajar del carro, gran hijo de la gran puta.
-Aaaaa...
-¿Ah qué...?
-Pará el carro.
-Cálmense cerotes, parecen chiquitos.
-Ponete la 9-80.
-O.K.
Suena:
Ana... You come and ask me, girl...
TODOS: ¡TO SEND YOU FREE GIRL
YOU SAY HE LOVES YOU MORE
THAN ME
SO I WILL SEND YOU FREE
GO WITH HIM...!
Y así,²⁴⁰

4.4.2 *El ángel de la retaguardia*²⁴¹

Es esta obra una novela compleja. Su estructura está organizada como una cinta cinematográfica en la que se suceden situaciones distintas con encuadres y fotografías pertinentes al gusto del autor. Esa complejidad se expresa en la inserción de textos de distintos tamaños y formas que permiten hablar a la diversidad de personajes, lenguajes y ambientes.

Irreverente y distanciada del academicismo, muestra el entorno de un período intenso en dos lugares distintos: Guatemala e Italia. Las primeras guerrillas y sus anécdotas. Moscú en una postal. La condesa. La bohemia europea de intelectuales latinoamericanos de izquierda. Las torturas. Otto René Castillo, Norita, Obregón y Turcios, enfilándose hacia el cielo azul de Guatemala y sus horizontes ideológicos en el paisaje de líneas con metáforas y realidad. ¿Y el rock? Ese está en el entorno. En el autor, en su época, en la cultura, y en la novela,

...en la forma por ser desalineadamente alineada, descuidadamente cuidadosa o cuidadosamente descuidada y en ese sentido yo creo que mis novelas se enmarcan dentro de la cultura rock [...] donde más se manifiesta una estructura de tipo rockanrolero es El ángel

²³⁹ Mario Roberto Morales, *op. cit.* p., 142 y 143.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 108.

²⁴¹ Mario Roberto Morales, *El ángel de la retaguardia*, Guatemala, Editorial Cultura, 1993.

de la retaguardia [...] es un mural rockero de la izquierda de los años 60, algo así como lo que me autocensuré en los demonios salvajes.²⁴²

A lo largo del escrito no aparece ni se relaciona abiertamente la palabra rock con ninguno de los acontecimientos plasmados. Está el rock desde la concepción de la estructura del libro a partir de distintos textos. Es la ruptura que realiza con la izquierda en tanto sigue estando en ella pero desde sus “tomas cinematográficas” y en los lados A y B de las cintas de audio. La novela “es” y “no es”:

...El sueño de toda la vida del autor ha sido el de escribir una novela en la que no ocurra nada: cuestión por demás imposible. Y es que los sueños del autor son de ese talante. Por ello, el criterio de construcción (de desconstrucción) de esta novela no es el de enterarlo a Ud., lector amigo, de-lo-que-pasa, más bien podríamos decir que el criterio de desconstrucción de esta novela, lejos de ser la anécdota, es el proceso de confección de la anécdota que se niega como tal. En realidad lo que en esta novela efectivamente ocurre, o mejor, transcurre, es el texto (pero no es cierto). Porque si yo digo agua, ¿a qué hablar de los atributos del agua? O sea que la novela puede decirse a sí misma sin decir una historia ajena al proceso de su confección (qué locura). ¿Ya está agarrando la onda lector amigo? Si le quitamos el proceso de hechura acabamos con su estruc. y sólo nos queda un corpus fragmentado de anécdotas sin ilación. Es decir que el proceso de su hechura es el proceso de su destrucción, como ya se había apuntado insistentemente. Ahora bien, no existen palabras para destruir las palabras. ¿O sí?²⁴³

Ese mural rockero definido por el autor va más allá del rock: es un mural juvenil que tiene una extensión política que, fuera del texto, en la realidad, se entrelaza con la música rock. Pero, ¿por qué *El ángel de la retaguardia*? Esta extensa cita nos responderá a través de su relación jóvenes-guerrilla-luchas de marzo y abril de 1962:

...De todos modos yo creo que toditos andábamos con marzo y abril en la cabeza. Te lo digo porque me acuerdo que un compa que estaba en los vergazos casi desde el principio me contaba sus vacilones, y una vez me dijo algo de marzo y abril que no se me olvida. La mierda fue así: resulta que hubo un entierro de varios estudiantes que la policía se había quebrado durante los bochinches en las calles, y en el cementerio tomó la palabra Edgar Ibarra, ahí se echó el *speech*, pero no pudo hablar mucho porque dicen que la judicial lo bajó a vergazos del panteón donde se había colocado. Ahí fue donde se armó el despelote. Este compa que me contaba esto andaba armado, cargaba una pistola porque había dicho, Estos pisados a mí no me agarran para darme verga, yo les vuelo plomo a estos hijos de la gran puta. Y se metió la pistola dentro del pantalón. Y era pura casualidad que él anduviera armado pues. La cosa fue que los que andaban fierros comenzaron a fajarse con la judicial, porque fueron los judiciales los que jodieron el entierro, y en esas estaban, en medio del cachimbeo, cuando este compa pisado que te cuento estaba parapetado detrás de un mausoleo y no quería sacar la pistola, más bien quería irse a la mierda, me entendés, pero en esas vio que un judicial venía caminando despacito, cabeceaba /¡pum!/, y se tiró para atrás: en el momento en que se tira para atrás siente el impacto en la parte de aquí de la cabeza. El cuate se queda quieto mano, ahuevado, y siente que le duele en puta la ñola, se toca así con la mano y ve que los dedos le quedan llenos de sangre, se mira el hombro y lo tiene ensangrentado también. En eso /¡pum!/ otro plomazo cerca de su cabeza /y él se vuelve a tirar para atrás y siente otro impacto, esta vez cerquita de la sien: se toca en el coco, piensa, y dice, Me mataron, entonces saca la pistola ya dispuesta a llevarse en el alma al judicial que viene caminando despacito. Apunta, y suena otro pijazo /¡pum!/ encima de su cabeza.

²⁴² Mario Roberto Morales, conversatorio realizado el 26 de abril de 2008.

²⁴³ Mario Roberto Morales, *op. cit.*, p. 201 y 202.

Esta vez se había quedado quieto y no siente ningún impacto sino que ve al judicial desplomarse y quedar patas arriba en el asfalto. Oye un sonido –sht, sht– arriba y voltea a ver: es un compa el que ha estado volando pija desde lo alto del mausoleo. Aquél se pregunta qué putas, quién le metió entonces los plomazos en la cabeza. Vuelve despacito hacia atrás y qué creés que va viendo. Un angelito mano. Un angelito de mármol que tiene una manita levantada hacia el cielo y con la otra está señalando hacia delante: el dedo, el índice del angelito era el que se le había metido dos veces en el coco cada vez que del puro susto se tiraba para atrás. Dice que ni tiempo de cagarse de la risa tuvo porque el otro compa le dijo que fuera a recobrar la carabina del judicial, aquél fue, y ya se venía sin los cargadores el pisado, pero el otro le ordenó que regresara, entonces ya más tranquilo se trajo no sólo los cargadores sino también la pistola del hijueputa judicial. Después se metieron por La Verbena y se tiraron al barranco para ir a salir hasta la quinta mierda. Ese angelito cabrón me abrió el coco a pura verga, decía este compa, me alentó a decidirme a sacar la pistola y volar pija. Pinche angelito, decía, me dio el empujón que necesitaba. Y le hubieras visto la cara al pisado. No mataba una mosca. Como que si nada estaba el cabrón, señalando hacia delante desde la retaguardia. No cabe duda que fue alegre marzo y abril.

La relación entre rock y literatura en esta obra no se expresa en un relato lineal donde se perciba el audio en el ambiente de la música de *The Beatles* o algún grupo guatemalteco de rock. Está en romper moldes, transgredir lo establecido tanto en la forma de estructurar el libro como en la manera de ser joven. Y aquí el lenguaje juega un papel importante en la forma de mostrar con precisión los diálogos tal como fueron en el pasado real y como son en el pasado-presente del libro y del autor.

Lo interesante es pensar el lenguaje en una posible lectura que haría hoy un joven contemporáneo desconociendo los códigos, signos y símbolos que la juventud de los años 60 usaba para comunicarse. O también, cómo un adulto de esa generación opuesto ideológicamente a los relatos de Morales, encontrara o describiera a su “ángel de la retaguardia” en su juventud anti-comunista o católica desde el mismo escrito de Mario Roberto. Es decir, alguien opuesto al rock y a la ideología izquierdista, podrá encontrar posiblemente en alguna obra literaria una identificación social, política o cultural; habrá probablemente uno o varios personajes que puedan constituirse en un referente “salvador” de su sentir, de su pensar y de su hacer, o quizá, de otro de los personajes donde se reafirme la afinidad ideológica del lector.

4.5 Jorge Godínez: *Rockstalgia. La novela rock y Rockfilia. Historias de rock*

Nacido el 12 de agosto de 1948 en la ciudad de Guatemala, Jorge Godínez creció hasta convertirse en músico de rock y jazz: bajista, autor y compositor. Es también actor, comediógrafo, novelista y periodista cultural.

Entre sus publicaciones están: *Músicos en el Foro* (cuento), *Miculax* (novela policíaca) y *¡Qué lindo ser feo!* (teatro). Han subido a escena sus obras *Electro Show* y *La Consiga (La calle donde tú bebes)*. La columna *Clepsidra*, aparecida en la *Revista Crítica*, o la columna *Mitoleyendo* del *Diario la Hora*, son también parte de su producción.

4.5.1 *Rockstalgia. La novela rock*²⁴⁴

Esta novela está signada por la elaboración que un escritor, primeramente músico, ofrece como un paradigma dentro de la literatura. Su argumento lo sustenta desde la misma introducción al plantear la definición de la novela rock y el rock como fenómeno social:

La novela rock presenta los impulsos individuales y colectivos de un grupo social, que en su deslinde de los complejos standard, crea una subcultura paralela, un modelo atípico que compite con los arquetipos básicos del progreso de la era industrial y de la tecnología, valiéndose incluso, de ésta, en lo que respecta a los avances electrónicos y acústicos en instrumentos musicales, accesorios y procesos de grabación. El rock como fenómeno social y como movimiento revolucionario primordialmente musical, pero obviamente de amplio espectro, busca en la narrativa pop, la explicación misma a sus arcanos más recónditos; de tal suerte que el suceso rock, surge como neutralizante, o forma para liberarse de los complejos que afectan al ser humano en discordia permanente con sus emociones y sentimientos. [...] La nostalgia del rock convertida en novela, nos expone una ultragrafía a usar en el diagnóstico derivado del examen a causa y efectos del fenómeno rock, dando lugar a especulaciones humanísticas y ficciones puramente literarias, que vindican el romanticismo de sus épocas de oro, los 60 y los 70.²⁴⁵

La fusión de las palabras “rock” y “nostalgia”, que da como resultado *Rockstalgia*, se afirma y se proyecta en su añoranza cuando, en la última línea de la cita, se propone que “vindican el romanticismo de sus épocas de oro, los 60 y los 70”. Se encuentra una manera de expresar que el rock ha tenido, además de sus “épocas de oro”, otras que no son ni de oro ni descritas, y que seguramente podrían ser definidas bajo los criterios propios del autor. Habría entonces que plantear un debate sobre qué es rock y qué no es rock, cuáles son las características del rock, especialmente en el contexto guatemalteco desde su origen hasta el presente y, desde una crítica más integral, en términos de cultura.

Aunque se defina como una novela rock, los elementos que van de la mano con la narración evocan una historia de amor en la que José Luis, un músico rockero guatemalteco, se enamora –además de de su guitarra- de una adolescente “aburguesadilla”. A lo largo de la trama, las drogas serán importantes en la vida del músico. En busca de la “eterna juventud”, transita por el infinito después de un encuentro con extraterrestres que le permiten explorar los adelantos tecnológicos de la sociedad “luzana”, a los que los humanos –excepto José Luis– jamás tendrán acceso.

El músico lega a su amigo Jorge una nota donde le cuenta toda la historia de ese extraño acontecimiento y sus encuentros amorosos con Fátima. El autor se proyecta como el músico que viaja al infinito en el relato del yo que está en su amigo Jorge. Hay un derroche de conocimiento musical que busca la glorificación del artista en un país que niega tanto a la cultura como al artista. El deseo de ser reconocido y alimentado con algo más que con el aplauso, el reconocimiento dentro del mundo del arte.

A diferencia de *Los demonios salvajes*, de Mario Roberto Morales, los entornos difieren. Sin embargo, la palabra “juventud” es común en cuanto a la intensidad de la vida y

²⁴⁴ Jorge Godínez, *Rockstalgia. La novela de rock*, Guatemala, Oscar de León Palacios, 1996.

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 11 y 12.

el gusto por el rock. La carga política disminuye hasta solamente describir las atrocidades del conservadurismo social y las actitudes militares y policiales contra jóvenes. Tiene incluso mayor relación en el lenguaje barrial con las obras de Araujo.

Retomando lo planteado en el capítulo tres, en cuanto a lo que se hacía como rock'n'roll sin transgredir lo socialmente aceptado, Godínez describe un pasaje importante sobre una presentación musical:

Abrimos con una rola original, yo era el compositor y arreglista, por el título y el texto a veces la usábamos como tema del conjunto; su título: Fantasma Rock'n'Love, la letra decía así:

Soy fantasma y entro
a la casa de mi amada,
ella no se entera de nada,
cuando se ducha la veo,
la quiero tocar y no puedo
porque soy invisible y lloro.

Llovieron aplausos, los admiradores se amontonaron rodeando al conjunto, pidieron una de Rolling Stones y nos echamos It's all over now; luego una de Los Brincos, después tocamos una original compuesta por Chalo, repetimos dos, una de Los Beatles y Fantasma Rock'n'Love. Y cuando estaba en lo mejor de la fiesta, luego de haberlos hecho bailar hasta la fatiga, decidimos cerrar con broche de rock y tocamos una instrumental (fue la única). Hicimos Caravana, el arreglo de Los Ventura, en la que Chalo se barría con un solo de batería de varios minutos²⁴⁶.

Los Ventura fueron un grupo que influyó a los conjuntos modernos de principios de los años 60. Sus letras estaban en la lógica de la diversión y del amor, y el concierto era el vínculo con el público y daba estatus a quienes estaban sobre el escenario.

Si Morales rompió la forma tradicional de escribir una novela posterior a como lo había hecho Marco Antonio “el Bolo” Flores, Jorge experimentó escribiendo un libro que por vez primera hablara del rock como tema central. También propuso una forma distinta de plasmar el texto haciendo su impresión de manera horizontal y a dos columnas, no vertical como se acostumbra a leer un libro.

Acerca de las drogas, el autor relata en la novela lo siguiente:

Las noticias sensacionalistas que involucraban a grandes estrellas del rock con la marihuana, hicieron que la juventud buscara las emociones que sus ídolos encontraban en el consumo de la hierba, por ejemplo: John Lennon y Yoko Ono fueron apresados por tenencia y consumo. A Paul McCartney se le impidió entrar al Japón, luego de decomisarle casi un kilo de marihuana. [...] Aquí en Guatemala fue promocionada masivamente en los festivales de la Plaza Berlín, a principios de la década de los 70, siendo éstas las primeras fumadas colectivas que se dieron, en franco desafío a la policía; que hizo acto de presencia, incluso trató de cancelar el festival, cosa que no pudo lograr. La tira se limitó entonces a circular el área en sus radiopatrullas (perreras), pero sin acercarse a los miles de jóvenes en onda de paz y amor.²⁴⁷

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 137 y 138.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 144.

En otras partes de la obra, la relación de pareja se ve marcada por las posibilidades económicas y por el impetuoso anhelo juvenil de llegar a la intimidad:

La rockola estaba funcionando, así es que las bocinas de arriba de nuestras cabezas no transmitían en ese momento la programación de la 9.80.

-José Luis.

-¿Qué?

-¿Te molesta si te invito yo?

-Sí me molesta.

-Por favor, deja que sea yo quien invite.

-No insistas, es cierto que soy pobre, pero al menos puedo pagar un par de hamburguesas y unas cuantas bebidas.

[...] Su plática era natural y sin prejuicios, habiendo tomado confianza por el curso de la conversación me pareció factible hacerle cierta proposición; con mucho cuento y casaca le resulté pidiendo que fuera mía, ella me dijo que ya lo era, yo insistí en que teníamos que sellar el compromiso con una prueba de amor (el viejo truco), pero se defendió como pudo...

¿Qué más prueba de amor que ir a buscarte?

¿No te basta eso?

-Claro que sí, pero me harías tan feliz demostrándome tu amor yéndote conmigo.

-¿A dónde...?

-Bueno pues... podrías acompañarme al estudio, tengo llave, no hay nadie, estaríamos solos y...

-Tú sabes que no puedo llegar muy tarde a casa, qué le diría a mi madre, aparte de que no es correcto. Por favor no me pidas eso, hoy no puede ser, creo que el apresurar las cosas no es bueno, yo te quiero bien lo sabes, no te imaginas cuánto pero...

-¿Y si lo dejamos para mañana?

-No, José Luis, ni hoy ni mañana.²⁴⁸

La novela en sí no es compleja en su estructura. Sale de un músico que es rockero y que intenta reflejar a través del conocimiento tecnológico de instrumentos, la vida de reconocidos músicos, su experiencia como integrante de un grupo, el conocimiento sobre las drogas y la relación con Fátima. Es la primera experiencia novelada que tiene como centro al rock dentro el contexto guatemalteco de los años 60 y 70.

Al respecto Godínez expresa:

Yo lo que pretendo con mis novelas, es haber agarrado los riffs del rock y los hice letras. Porque yo conozco el beat del rock que es muy importante para poder tratar de hacer eso porque soy músico y se cómo funcionan las frases del rock y conozco los diferentes detalles, tempos o ritmos de lo que ha sido el rock.

Puede que en mi intento no haya logrado una literatura rock o tal vez sí, pero yo por lo menos lo intenté. Y como es válido también el hecho de tratar de expresarse. A mí me gusta el rock más no solo soy rockero, soy un músico versátil. [...] Estas novelas son sincopadas. Tienen sus síncopas. Entonces habría que entender por qué un rockero queriendo hacer literatura, va a tener una concepción diferente a una persona que es rockera pero por cultura y no por música. Yo quiero hacer literatura rock, ya será la historia la que juzgará, soy un artista que quiero incursionar en la literatura, he hecho teatro y periodismo cultural, entonces es como una extensión de mi artistismo, tratar de incursionar en diferentes medios, allá yo sí lo logro con calidad.²⁴⁹

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 221.

²⁴⁹ Jorge Godínez, conversatorio realizado el 26 de abril de 2008.

4.5.2 *Rockfilia. Historias de rock*²⁵⁰

Para iniciar este apartado, me permitiré parafrasear algunos pasajes del prólogo – llamado “Prorócklogo”– de esta obra, considerando que fui invitado por el autor para escribir el mismo y comentar el libro en la presentación realizada el 15 de noviembre de 2007.

Rockfilia. Historias de rock, da continuidad a las vivencias plasmadas en *Rockstalgia. La novela rock*, donde José Luis, músico virtuoso que deposita mediante la palabra escrita en su gran amigo JG sus andanzas en el mundo y en el universo, logra de la mano de los habitantes de Luza el esplendor que ningún compositor, intérprete, y en sí, artista de la música pueda alcanzar en la Tierra, especialmente un rockero.

Es un relato en el que la camaradería propia de jóvenes de casi las mismas edades y aspiraciones –vivir intensamente la vida como piedras rodantes del ritmo juvenil y consagrarse como artistas– lleva a José Luis a experimentar sensaciones muy particulares. Las drogas, el sexo, una sociedad terrestre mojigata y represiva, la vida en un barrio popular, el amor no realizado y la trascendencia a otras dimensiones del espacio y el tiempo, construyen el ambiente en que el músico virtuoso hace su historia. Aparecen nombres de grupos, personajes muy especiales como MOMO y su característica violencia contra los compañeros de salón, la insumisión de adolescentes y fiestas entre alucinaciones y derroche sexual.

El autor se mueve discursivamente con la interpretación a su lenguaje de lo que sucede en Luza, como lo hace también con el del barrio popular. Son, además de José Luis, Rockberto, Tito y Hugo, los integrantes del grupo *Pan de Cemento*, banda aclamada por la juventud urbana capitalina en un relato que estéticamente también rompe con lo que pocas veces se hace en Guatemala al escribir. Se permite Godínez no realizar un ordenamiento capitular y producir 368 páginas en un texto que inicia con el título y se desplaza sin identificaciones claras de transición. En él, la niñez, la juventud y la adultez del personaje confluyen en dos tiempos del universo sin aparente relación, en descripciones extensas y minuciosas. Cortes abruptos y necesarios que invitan a continuar para descubrir dónde estarán los próximos cortes y a qué punto llega la trama en cada uno y en conjunto.

Esta producción literaria es irreverente desde su carátula. En ella, aparece una mano cuyo puño cerrado donde el dedo pulgar queda entre los dedos índice y medio, haciendo una señal que, según comentó el autor en una charla, es un “símbolo de buena suerte” en Brasil. Definitivamente en Guatemala no, por ser utilizado como una expresión que resalta el poder de alguien frente a una o varias personas o situaciones, con una carga sexual dominante. O también como referencia a un mecanismo de defensa que suele utilizarse en la expresión guatemalteca “mi huevo”, como quien propone no dejarse de ninguna situación que le transgreda. Esta mano es muy común encontrarla también en la figura de la “Santa Madre Chabela”, patrona de la Huelga de Todos los Dolores, el desfile bufo que estudiantes de la USAC realizan el viernes anterior a la Semana Santa para hacer denuncia política y social con carrozas, comparsas, sarcasmo, dramatizaciones y su tradicional periódico *No nos tientes*.

²⁵⁰ Jorge Godínez, *Rockfilia. Historias de rock*, Guatemala, Oscar de León Palacios, 2007.

La siguiente cita evoca el inicio del escrito en que José Luis, en su etapa adulta, llega a Luza:

No sabría decir cuánto duró el viaje a Luza. ¿Fueron horas... días? Realmente no lo sé. Aunque traté de estar atento durante el recorrido, hubo momentos en que debí quedarme dormido. Cuando volví en mis cabales, vi a mis amigos pasearse muy campantes por el interior de la nave y ya no pendientes de las consolas ni de cuanto aparato usaban para tripular la cápsula espacial. Las ventanas-claraboyas y pantallas interiores proyectaban un paisaje galáctico de belleza extraordinaria. Quedé extasiado ante la nada y el todo, observando el inédito descubrimiento de una visión cósmica inimaginable. Me sentía incómodo, como el profesor Aronnax dentro del *Nautilus*, raptado por el capitán Nemo (yo iba voluntariamente), en una nave sumergida en insondables profundidades del océano-cielo ante un arrecife de estrellas en el mar de los Sargazos. Tuve la sensación de estar soñando bajo los efectos del opio dentro del cerebro derretido de Salvador Dalí. Todo era tan surrealista por no decir absurdo, por cuanto de hecho estaba sucediendo, ¿o no? Ciertamente dudé, porque eso de andar viajando en una nave espacial con tipos de raza diferente y de otra dimensión, como que no terminaba de convencerme. A qué hora me iban a desengañar explicándome que no eran extraterrestres sino de la NASA y que el engaño al que me sometían era parte de un proyecto científico para medir las reacciones humanas al respecto del shock causado por el impacto psicológico de un encuentro del cuarto tipo. En mi mente iba fabricando una serie de historietas paralelas con desemejantes desenlaces. Siempre he sido proclive a la anticipación, soy adicto a la especulación fantástica, tengo el hábito de inventar juegos mentales para poder evadirme de la realidad. ¿Será que estoy soñando y que al despertar me voy a topar con la cruda realidad de ir sentado en el asiento desvinculado de un autobús urbano de la ruta 63? Mis elucubraciones fueron interrumpidas cuando, por medio de señas, me indicaron que tenía que entrar a la Cámara Despachadora antes de alucinar, entonces todo lo que estaba sucediendo era cierto.²⁵¹

La única vinculación rock-política que aparece en distintas páginas de la narración da cuenta también de cómo eran los elementos identitarios de la “mara”, de la juventud:

Nosotros los rockeros de corazón, ya de por sí irreverentes, si bien no llegamos a politizarnos ni atacamos directamente a los regímenes nefandos, no con armas, pero sí los retamos con nuestra actitud desobediente, cargada de vital rebeldía y nos oponíamos de hecho y por derecho al virtual acuartelamiento impuesto a la sociedad civil. Los jóvenes ya no queríamos ser manipulados por los adultos y mucho menos por gorilas uniformados. El reto como era de esperarse, despertó las sospechas del tirano-saurio de turno y de los esbirros a su servicio, quienes confundidos por nuestro desplante, no sabían cómo clasificarnos entre el amplio abanico de los opositores al teatro oligarca, aludían especialmente a los músicos rapsodas, que a diferencia del régimen de guiñol, si teníamos un criterio propio, ética y estética. A los chafas les caía en los huevos que luciéramos el pelo largo (como ellos andaban al rape), no les pasaba que consumiéramos marihuana (como ellos eran borrachos), mucho menos que nos vistiéramos con estrafalarios trapos (como ellos andaban uniformados). A los envidiosos no les gustaba que nos siguieran tantas patojas bonitas o que chupáramos de gorra en las fiestas y encima nos pagaran y que todo nos pelara la verga (ellos principalmente). El sólo hecho de ser jóvenes nos hacía sospechosos de su sevicia y el gran poder de convocatoria demostrado con los adolescente [*sic*] los tenía desconcertados, no sabían a ciencia cierta cuál era nuestro purrún, si éramos o no subversivos. Tenían sus dudas y se preguntaban confusos: ¿a cuenta de qué son capaces de organizar conciertos donde reúnen a miles y miles de adolescentes? ¿Por qué no nos tienen miedo? ¿Por qué se visten así? ¿Por qué consumen drogas y qué sentirán? No atinaban qué membrete marcarnos al rojo vivo en la frente para

²⁵¹ Jorge Godínez, *op. cit.*, pp. 13 y 14.

incluimos en el *diario militar* con su gama de etiquetas: comunistas, anarquistas, izquierdistas, farosos (por las FAR), marxistas, maoístas, guevaristas, castristas, teología de la liberación, etcétera. Perplejos observaban las greñas y barbas descuidadas (al estilo Che Guevara, Fidel Castro y Camilo Cienfuegos), así como lo chilatoso de nuestro atuendo: jeans ajustados de las rodillas para arriba pero acampanados de los ruedos, camisetas de colores psicodélicos y diseños de la India. En un giro nacionalista comenzamos a usar motivos típicos: morrales y caites, sombreros de petate, camisas de manta bordadas con figuras de hongos de sombrilla roja con lunares blancos y coloridas mariposas monarca, chachales de cuentas y abalorios artesanales, medallones de hierro con cruz encerrada en un círculo quebrada de sus extremos en diagonal, hacia abajo, muñequeras de cuero con remaches de acero, pachuli para disimular el tufo de la macoña. Las chicas lucían minifaldas o maxifaldas o pantalones cintura baja y nunca cargaban brassier. En su estulticia los represores nos daban color de maricones y a las chavitas las trataban como prostitutas. Nos tildaban de huecos; como si la hombría consistiera en ser cruel, obediente y no deliberante. El aparato represor al servicio de la militarización impuesta a la ciudadanía nos tenía en la mira, tiras y orejas, lucían confundidos con respecto al peculiar estilo de vida y nuestra sensibilidad les resultaba fuera de serie.²⁵²

La época de estudios en una escuela donde el maestro de “Canto y Música”, “don Rogelio Murcia y Murga”, hacía la vida imposible a José Luis y sus compañeros, la describe así:

En esa ocasión el profesor fue llamado a la dirección por no sé qué causa y dejó su sombrero sobre el escritorio. A Momo le brillaron los ojos al considerar magnífica oportunidad para jugarle una broma a don Rogelio. Tomó el sombrero y colocándose en la cabeza comenzó por hacer una imitación del maestro. Se dirigió al pizarrón caminando como Charles Chaplin y trazó un pentagrama, más bien heptagrama porque hizo siete líneas y burdamente dibujó algunas notas, alguien de la banca de atrás le gritó que no fuera mula, que los pentagramas tenían sólo cinco líneas. Gritarle mula a Momo era como tocarle los huevos al león del zoológico La Aurora, pero como estaba afanado en su astracanada, no reparó en el insulto y lo tomó más bien como una pulla para seguir chingando. Procedió a borrar los mamarrachos y para el efecto no utilizó la tradicional almohadilla, sino lo hizo con el sombrero de don Rogelio. Ah, pero olvidaba decir que primero se lo pasó por el fondilla varias veces, luego se puso en cuclillas, se colocó el sombrero bajo el saco encolar y se tiró un gran pedo en el interior de la copa. Reímos a carcajadas de ver aquella irreverencia, como el viejo nos caía mal, lo del pedo a mí me pareció una buena broma, aunque hedionda, inocua al final de cuentas, el mal olor desaparecería sin duda, pero las manchas de tiza, eso era otra cosa, porque la prenda antes nítida, ahora toda llena de polvillo blanco, sería tarea más que imposible volverla a su original tersura, al menos en poco tiempo. [...] Después de semejante desvarío, tiró el sombrero al piso y brincó sobre él dejándolo todo aplastado. El alumnado histérico reía de forma compulsiva. [...] No le bastó aplastar el sombrero sino que lo siguió pateando y pateando. [...] En tanto el profesor regresó al aula tarareando un corito llamado La Vaca Suiza [...] se dio cuenta que su sombrero nuevo no estaba donde lo había dejado. [...] lo que hizo fue buscar la prenda en el piso, incluso gateó varios metros a la redonda sin poder encontrarla. Se levantó sacudiéndose el pantalón a la altura de las rodillas y con ojos desencajados, rostro enrojecido, moviendo la cabeza de derecha a izquierda y viceversa, preguntó al alumnado ¿Quién putas escondió mi sombrero nuevo, patojos pajeros?²⁵³

²⁵² Jorge Godínez, *op. cit.*, pp. 49 y 50. Las siglas FAR significan Fuerzas Armadas Rebeldes, grupo guerrillero que conformaría posteriormente con el Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT), Organización Revolucionaria del Pueblo en Armas (ORPA) y el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG).

²⁵³ Jorge Godínez, *op. cit.*, pp. 83 y 84.

Se desarrolla entonces esta novela en los tiempos luzano y terrenal, éste último entre el casi final de la infancia y el tránsito de la adolescencia a la juventud. La sociedad luzana, ficción que el autor ha desarrollado para darle rienda a lo que terrenalmente y en lo concreto no ha alcanzado o sueña alcanzar está concebida con otros manejos del tiempo, aunque en el diálogo se engarza con la temporalidad terrenal en términos de comprensión.

La temporalidad del lector puede verse rebasada por una serie de palabras que no encajen en el acervo de éste, por la herencia de barrio y por las formas comunicacionales de la juventud de los años 60 y 70 frente al lector contemporáneo. Sin embargo, la forma rock en términos de rebeldía y aventura permite apreciar el tránsito que hay de Rockstalgia hacia Rockfilia en cuanto al hacer juvenil, el Estado, las drogas y la música rock como un todo relacionado en la construcción de cultura y contracultura.

4.6 Maco Luna: *Cuerpo y Alma. Sonrock chapín*²⁵⁴

Maco nació en Guatemala en 1950, en un ambiente familiar de una marimba urbana. Estudió composición y armonía en el Conservatorio Nacional de Música y Letras en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Es docente en el área de música en el Instituto Nacional Central para Varones. Su participación en el campo musical la ha desarrollado en agrupaciones como *Banda Raudales, Siglo XX, Xibalbá, Xzot* y, por supuesto, *Cuerpo y Alma*.

4.6.1 *Cuerpo y Alma*

Esta novela guarda entre líneas una fuerte carga testimonial a partir de lo vivido por Maco Luna como integrante fundador del grupo *Cuerpo y Alma*. Su argumento transita entre la vida de la banda en un barrio popular de la zona 5 en el que Chío, Basilio y Maco, comienzan interpretando canciones de *The Beatles* y *Los Brincos*, y el cambio que dan hacia una agrupación representativa del género pesado en Guatemala, influenciados por *Led Zeppelin* y *Black Sabbath*.²⁵⁵

Dentro de ese cambio se suceden situaciones propias de una juventud desenfrenada, que encuentra en el rock la catarsis necesaria a una conservadora sociedad. Sexo, drogas y rock'n'roll, marcan el camino por el que *Cuerpo y Alma* se consolidará musicalmente al crear el Sonrock. Este estilo musical se caracterizó por la fusión entre el rock pesado y la música vernácula del país.

Desde los títulos de los 20 capítulos de la obra –llamados “guatos²⁵⁶”, el lenguaje indica que la vivencia juvenil prevalece en la narración como elemento de identidad que unía a la “mara”. “Travescrudas”, “Mariguayo” –sobrenombre del ayudante del grupo–, “El tambo Kek´kchí” –una cárcel en el departamento de Cobán–, “El Escorpión” –bar que era propiedad del grupo– y “Cambio de chante” –cambio de casa–, entre otros, son claros ejemplos.

²⁵⁴ Maco Luna, *Cuerpo y Alma. Sonrock chapín*, Guatemala, Letra Negra, 2005.

²⁵⁵ Maco Luna, *op. cit.*, pp. 7 y 8. En el prólogo realizado por el escritor Luis Aceituno.

²⁵⁶ La palabra “guato” se utilizaba en esos años para referirse a un “puro” o cigarrillo de marihuana.

En esa narrativa, el autor enlaza su interpretación del presente en que escribe, haciendo alusión a los momentos vividos cuando sus desenfrenos comenzaban a darle forma al grupo:

¡YA LLEGARON LOS PATOJOS! Gritaba el ramillete de rameras al vernos entrar al burdel con los zapatos de charol y el cabello en fleco sobre nuestras frentes. ¡QUÉ GUAPOS VIENEN HOY LOS BITLES! Bajábamos dos o tres gradas para caer al saloncete principal. Ambiente equipado con mesas de centro y sofás colocados alrededor del cuartón. Luces azules, verdes, rojas y negras provocaban la penumbra que inundaba la estancia. Borrosas siluetas convertidas en bultos desdibujaban el amor. Perdían la precisión de sus contornos. Mundo de deseo, comercio y torcidos destinos. Ellos lavan sus traumas, sus conflictos, sus desdichas y sus incomprensiones amorosas, en esos desagües públicos. En cambio ellas, entregan su cuerpo por dinero a causa de la injusticia social que se padece en estas tierras.²⁵⁷

Las escenas de represión que las fuerzas de seguridad de los gobiernos militares realizaban en distintos puntos de la ciudad, afectaron no solamente a la juventud que estaba en política. Como se ha evidenciado en el capítulo anterior, la “mara rockera” también fue víctima de esas vejaciones, las cuales también se registran en este tipo de literatura:

...se terminó esa tanda y nos fuimos al descanso, lo cual para nosotros significaba beber. De nuevo el acomodo en las sillas y fue entonces cuando Nefi nos dijo con la lengua aguada / Vuish a orinash. / Se incorporó para adoptar su elefantástica figura y encaminarse a las gradas en caracol, estas ofrecían llevarlo al meadero del segundo piso. Transcurrieron algunos minutos y putones (el putón es la distancia de tiempo que transcurre entre la luz verde del semáforo y el ¡caminá pues hijo de la gran puta!) antes de que Nefi prorrumpiera vociferando: / ¡¡¡AQUÍ ASHIBA MATARON A UN CRISTIANO PORQUE HAY GOTAS DE SANGRE Y YO CONOZCO ESTO POR SER GUERRILLERO, SOY GUERRILLERO, MI TÍO TAMBIÉN ES PARTIDARIO, SOMOS REBELDES!!! / Gritaba el Nefi irresponsable. Los tragos le habían desatado la lengua de trapo y para su mala suerte, daba la casualidad que en el bar también bebían dos jeeps de judiciales, cuya nefasta presencia nosotros ni siquiera en cuenta. Dos tipos se levantaron a hacerle el encuentro. /Mire cuate usted nos cae mal, y ya que se las lleva de muy machito maricón cerote, vamos a darnos verga ahí en la calle. / El Nefi los siguió a pocos pasos envalentonado por el guaro. Los demás salimos a ver qué pasaba. Ya me lo tenían enchachado, y dadivosos obsequiaban una paliza de cara, pecho y estómago... / ¡A mi amigo no le van a dar verga así nomás! / Más tardé yo en decirlo, que la cacha de la escuadra en golpearme detrás de la oreja. Entonces opté por permanecer entre el grupo de curiosos, miramos todos cómo lo metieron al interior del jeep y cómo se tiraba él para enterrar la cara sobre el cascajo de la calle. [...] Pero ¿qué podíamos hacer nosotros, a los quince años, ante el suceso? Patojos bolos éramos, eso sí, pero nada más. Los cuerpos no nos ayudaban mucho como para trenzarnos a puro talegazo limpio con la jauría de judiciales, animales entrenados para torturar y matar.²⁵⁸

La violencia estatal expresada en las fuerzas de seguridad aparece reflejada en casi todos los textos citados en este capítulo. De una u otra manera, sea por el ataque directo por su participación política o por su estética y vínculo a la ruptura contra los valores tradicionales, la juventud fue perseguida y violentada. Los autores tienen ese presente en sus descripciones pasadas, siendo constante y justificante en gran medida de su rebeldía, la cual trasciende para la “mara” como unidad, como identidad y como trauma psicológico.

²⁵⁷ Maco Luna, *op. cit.*, p. 19.

²⁵⁸ Maco Luna, *op. cit.*, pp. 26 y 27.

Para el Estado trasciende por la transgresión al orden social en tanto el hablar sobre alguna pertenencia a cualquiera de las formas de oposición al gobierno –fuera cierto o no–, era atacada, torturada y/o eliminada. O bien, la judicial podía comprar silencios: ver un carro de judiciales era señal inequívoca de tormento, suplicio, martirio, corrupción, compra y mordida. Al Escorpión llegaban a recoger el tributo y todo tranquilo, había la seguridad de la no interferencia y el negocio podía caminar sobre patines.²⁵⁹

En ese mismo lugar se produjo una de las más grandes redadas, la cual, Luna describe desde la causa hasta las consecuencias. Ello implicó la detención de más de cuatrocientos jóvenes entre hombres y mujeres. Ser testigo de ese acontecimiento significó conocer de cerca la cárcel y las formas de relación internas entre presos, y entre éstos y agentes de la policía.

Este apartado es extenso por lo cual me limitaré a comentar que el recuerdo en Luna también es intenso. Además, difícil en cuanto a la forma brutal de ingresar los judiciales al bar, los destrozos ocasionados en el mismo y el traslado en los famosos “pájaros azules”²⁶⁰ de los detenidos. También el fichaje al ingresar al primer “toro” o cuerpo de policía, el corte de pelo a la rapa, las golpizas y las amenazas de torturarles con capuchas de gamezán. Amanecer y levantarse a limpiar la “Flauta” o “cagadero” común, las visitas de los familiares y la corrupción en los tribunales de justicia para salir absueltos por “falta de méritos”.²⁶¹

Así como las emociones y los traumas que la represión dejó tanto en el público como en los músicos, la experiencia de tocar en un escenario marcó a los protagonistas. Verse en el presente desde la descripción en las líneas, el pasado de una actuación en festivales resulta no sólo testigo del acontecimiento sino que define la importancia de la relación entre grupos y jóvenes mediante discursos, actitudes, símbolos y espacios públicos:

Nos inscribimos para participar en el festival del Cine Cali, organizado por la, en aquel entonces, benemérita Cruz Roja Guatemalteca. Los grupos sonaron bien. El *Apple Pie* interpretó *With a little help From my friend*, versión de *Joe Cocker* en Woodstock, Gentry, el cantante, se la echó como buen fusil, buen feeling. Nuestro turno lo llenamos con *Mujer de magia negra*, balada chacha que desemboca en rock latino y *Summertime blues*, versión de *The Who*, cuya estructura se basa en el tradicional círculo armónico del rock. Hubo buen acelere, la mara se alocó bastante. Fue la primera vez que actuamos en concierto. Hasta entonces nuestra experiencia se fincaba única y exclusivamente en fiestas privadas. Aquel festival fue una vivencia que me erizó el lado derecho debajo de la patilla, luego me corrió por el brazo para huir de gran guinda hacia la pierna. Siempre manteniendo su derecha. Esta sensación se repitió muchas veces, cuando la emoción del arte era completa comunión y armonía con el espectador. Sentir el desdoblamiento de la personalidad en la expresión genuina era delicioso. Nuestro nombre comenzó a sonar. Nos invitaron a muchos otros festivales y concursos, eventos en los que casi siempre conseguimos los primeros lugares. Recuerdo especialmente el festival del Cine Real. [...] Competiríamos para conseguir los premios que ofrecía el concurso. La prima consistía en: Trofeos donados por los Caballeros

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 110.

²⁶⁰ Era el transporte utilizado por la policía para trasladar a los detenidos.

²⁶¹ Maco Luna, *op. cit.*, pp. 111-123.

de Colón, dinero en efectivo en respetable cantidad y dos casas grabadoras peleando el derecho artístico del triunfador. Además, el suceso sería transmitido por las radios Exclusiva, Variedades y Cinco Sesenta, con sus respectivos locutores estrella.²⁶²

El artista se consagra en el escenario. Logra la gloria con el aplauso, con los ojos del público sobre su persona y cuando canta con él. La comunión se construye con el complemento entre grupo y espectador. Pero las gratificaciones van más allá en términos materiales. Ganar los concursos permitiría solvencia económica para que el grupo creciera, continúen los desenfrenos, y el estatus se consolide en el ambiente juvenil.

El autor tiene la libertad en la novela y en el cuento de unir la realidad con la ficción cruzando datos inventados y verdaderos. Su presente se forma en el texto con la memoria; puede o no alterar lo que escriba para hacerse notar o para resaltar al grupo. Puede omitir adrede ciertas cosas por la carga emocional o por no ser para él de importancia. Pero los hechos fueron, y lo demuestran las fuentes. Había concursos, la audiencia les seguía, se organizaban conciertos con fines benéficos, la prensa daba cobertura a los eventos y las estaciones de radio con sus discjockeys o locutores seguían siendo fundamentales para informar y animar las presentaciones. Existía también cierta industria discográfica que se interesaba por grabar aunque las interpretaciones fueran mayoritariamente “fusiles”.

Tener un bar donde realizar conciertos y que la juventud conviviera, hace que en el imaginario se conserve al menos, el lugar de convergencia. A cada lector le recordará esa y otras situaciones según su estado de sobriedad o de completa entrega a las alucinaciones en aquel presente narrado en pasado y desde los ojos del escritor, primeramente músico. Y aunque el rock fuera de la mano con el libertinaje, un pretexto de convergencia juvenil permitiría ver la parte comercial de esta corriente musical aun sin que los protagonistas tuvieran conciencia de ello, gracias a sus mundanos placeres. Organizar festivales fue algo de eso:

EN LA ORGANIZACIÓN DE FESTIVALES, habíamos encontrado un filón de amable riqueza. Montábamos la representación de acuerdo con el momento que se vivía en el vaivén social. Un botón:

Este veinte de octubre, día de la Revolución, démosle la bienvenida a las vacaciones. ¡Qué bueno que salimos de exámenes! Espabilá tu mente del ajetreo escolar en el gran toque del Parque de la Industria. Empatinate desde las nueve de la mañana hasta las diez de la noche en compañía de los mejores grupos musicales del momento: Plástico Pesado, Pastel de Fresa, Rings, Santa Fe, Banda Clásica, Ataúd Eléctrico, Ángeles Azules y como siempre tu anfitrión y amigo; el Cuerpo y Alma.

No faltes, te esperamos

ADMISIÓN: MAESTROS Q1.00,

PRINCESAS: UNA SONRISA

Todo el día llenos completos en los salones, al mismo tiempo se llenaban nuestras billeteras. Después de cada función y salvados los gastos, nos quedaban por lo menos mil quetzales a cada uno. En aquellos dorados tiempos y en manos de unos boys de diecinueve, era un pistanatal.²⁶³

²⁶² Maco Luna, *op. cit.*, pp. 33, 34 y 35.

²⁶³ Maco Luna, *op. cit.*, p. 84.

El día de la conmemoración de la Revolución de Octubre de 1994 era el pretexto para celebrar el fin de los estudios. No había intención alguna de conmemorar la Revolución –por lo menos en el anuncio–. Esto ejemplifica el carácter “apolítico” del rock.

Crear el Sonrock es otra de las cosas que marcan al grupo en pluma del escritor, y por ende, a él. Ese reconocimiento que puede lograr y sentir solamente desde los de su generación y posiblemente la siguiente, se convierte en necesario por lo que representa en la creación musical rockera guatemalteca, aunque la misma no es reconocida actualmente y algunos grupos actuales intenten hacer lo mismo como algo “innovador”.²⁶⁴

CON LA IDEA FIJA, la inspiración en vena y el ambiente propicio, me dediqué a la composición de las primeras rolas y a la búsqueda del sonido que pretendía. Era una sabrosa combinación de aires musicales, pequeñas suites, la melancolía del son se abrazaba fuerte a la energía y dinamismo del rock. Era la presencia de la juventud en decidida lucha por reivindicar al indio. Para lograr esta fusión me interné en los vericuetos de la armonía musical, difícil ciencia pero de importancia capital en la composición. Concatenar los acordes necesarios para entretejer el emparrillado de la obra no es fácil.²⁶⁵

Todo proceso tiene transformaciones y un fin. *Cuerpo y Alma* no estuvo exento de ello, y la novela cierra precisamente con el concierto de despedida en el Cine Latino, el 22 de febrero de 1974, con un lleno total de juventud en una “vibración bien heavy”:

Toda nuestra música original sonido sonrock, sonaba por última vez. Había mucho feeling en el Latino, efectísimos el concierto del adiós. La gente colmaba los espacios. Los palcos se desprendían hacia la luneta repleta. La maestra saltaba, aplaudía, bailaba, cantaba, gritaba y disfrutaba con la comunión. Vibración bien heavy se sentía en la expresión llena de sentimiento. Era el vínculo musical del sonrock. El mundo exterior, abierto, sensible, se fundía con las ondas musicales y gritaba extasiado:

¡ASÍ MERO ES MI BROTHER!
¡YA VAS, YA VAS MAESTRO!
¡QUÉ BUENA NOTA SE ESTÁN AVENTANDO!
¡QUÉ NO MUERAN, QUE NO MUERAN!,
¡QUÉ SIGAN EN SU ROLLO!.
¡LOS EXTRAÑAREMOS...!

[...] El tiempo gira con la tierra y no se detiene jamás. El rock que montábamos y el indio lamento que gemía la protesta, tenían que callar. El tiempo les había llegado, todo había descrito la curva. Principio y fin. El grito ondulante en el viento, navegó el tiempo y se perdió al unísono con un golpe seco de los instrumentos.

TRACO
TRACO
TUTUM²⁶⁶

Cuerpo y Alma solo dejó registro de una canción titulada “Sin camino”, original de Adam Blessing, y realizada con un arreglo en español. En la presentación de la segunda

²⁶⁴ Una de las agrupaciones contemporáneas de rock, *Razones de Cambio*, que interpretan rock pop mezclan en una de sus canciones el rock con el son. Retoman sonos con letras hechas por ladinos donde se pintan de manera folklórica a los indígenas. A diferencia de *Cuerpo y Alma*, que interpretaba sobre marihuana y sueños húmedos.

²⁶⁵ Maco Luna, *op. cit.*, p. 100.

²⁶⁶ *Ibid.*, pp. 161 y 162.

edición del libro,²⁶⁷ el cual ha sido tomado para este estudio, Maco interpretó con su guitarra varias de las canciones originales del grupo. Esa actuación transmitió de alguna manera la pertenencia del fundador con la banda. Darle vida en ese presente a la experiencia misma de los años 60 y parte de los años 70 a través de la música y de un segundo rostro del relato vivencial.

4.7 Mario Rivero: *El búho. La vida insensata*²⁶⁸

Hijo de padre mexicano y madre guatemalteca, Rivero nació a principios de los años 60. Su formación radica en estudios de Periodismo y Ciencias de la Comunicación Social en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ha trabajado para varios medios de comunicación escritos, y para la Agencia de Prensa Internacional (UPI). Es miembro de la Comunidad de Escritores de Guatemala, fundador de la Unión de Cronistas Parlamentarios del Congreso Nacional de la Red de Comunicadores Sociales por la Interculturalidad y socio activo de la Asociación de Periodistas de Guatemala (APG). Actualmente se dedica a la investigación y a la docencia.

4.7.1 *El Búho. La vida insensata*

Manuel José Arce fue uno de los connotados escritores guatemaltecos del siglo XX. En el tercer capítulo de esta tesis se hizo referencia a una nota publicada por él en un medio escrito donde cuestiona el festival de Woodstock y su influencia en la juventud guatemalteca. Critica en ella la indiferencia de los jóvenes frente a la realidad social, y resalta el ejemplo del Festival de Manizales, Colombia, por sus propuestas críticas y de alto nivel.

Este escritor es una referencia constante en el testimonio periodístico de Rivero. Palabras del autor que recopilan etapas de su vida personal y profesional en varios departamentos: Quetzaltenango, Escuintla y el municipio de Amatitlán, Guatemala.

Pero, ¿qué relación tienen Mario Rivero y Manuel José Arce con el rock guatemalteco en el relato del autor? La respuesta es que explica a grandes rasgos lo que sucedió en las fiestas y conciertos de rock en el departamento de Escuintla. Es el único testimonio periodístico bibliográfico en el que se hace una descripción sobre lo que sucedía en términos rockeros de un departamento que no fuera la capital. Es la excepción en este apartado, en tanto se sale de los géneros de la novela y el cuento que se han desarrollado hasta el momento. Su aporte es necesario sumarlo a este estudio porque se conoce que hubo agrupaciones de rock en los departamentos, pero su exploración, registro y análisis profundos no están documentados. Por el momento, no se pretende ahondar en ello. Bastará relacionarlo por la proximidad geográfica entre Guatemala y Escuintla –en ella ha

²⁶⁷ Se realizó el 6 de julio de 2006 en el Bar Trovajazz a las 20:00 horas, con la moderación de Armando Rivera, editor del libro, Carlos René García Escobar, antropólogo, Luis Aceituno, escritor y elaborador del prólogo de la obra y Mario Castañeda, autor de estas líneas. La primera edición es: Maco Luna, *Cuerpo y Alma*, Guatemala, Ediciones de la Anormalidad, 1998.

²⁶⁸ Mario Rivero, *El búho, La vida insensata*, Guatemala, Óscar de León Palacios, 2002.

transitado el autor profesionalmente–, y por ser un vestigio testimonial a través de una producción bibliográfica.

La primera referencia del autor con el rock'n'roll, la hace en un capítulo titulado “La tienda de los chinos”, donde explica las razones de existir de dicha tienda por más de tres décadas. Esta tienda representa el paso de varias generaciones que el autor ilustra con las identificaciones propias de cada una: la de escuchar música de tríos, cha-cha-chá y mambo, y ver películas de Pedro Infante, Tin Tan y Cantinflas. Y la siguiente, que creció con “la música del Go-Gó; cuando las muchachas lucían falditas Ye-Yé, usaban sostenes ajustados, braguitas de algodón y bailaban rock and roll”.²⁶⁹

Líneas adelante menciona a los intérpretes de la música juvenil que escuchaban:

Todos eran unos jóvenes adolescentes que vibraban con la música de Enrique Guzmán, Alberto Vásquez, César Costa, Angélica María, los Hermanos Castro, Roberto Jordán, los Chijúas y Los Brincos de España. Era común que en casa de los Fong el grupo organizara repasos refrescados con horchata y merendados con sanguches de jamón. [...] El tiempo, siempre inexorable, rebasó aquel grupo. Cada uno tomó su propio rumbo para luego dar paso a otra prole en ascenso; más contestataria que las dos anteriores: la de los años setenta, influenciada por la filosofía del paz y amor y el existencialismo “jipi”. Una generación en la que muchos de sus miembros se atrevieron a coquetear con los estimulantes y todo lo que comprendía el mundo efímero de las drogas, marihuana y hongos alucinógenos.²⁷⁰

La tienda de los chinos se fue transformando, como también se transformaban las generaciones y como el rock'n'roll igualmente lo hacía. La juventud de Escuintla, pasó, como en la capital, de las fiestas con música moderna y reuniones más sanas, a ser una “juventud inconforme”:

Para aquella juventud inconforme la tienda de los chinos se transformó en el sitio ideal para pelar gente, escuchar al *Fleet Wood Mac*, beber cerveza y dar rienda suelta a nuestras frustraciones, nuestras amarguras y nuestros miedos en el proceso de hacernos hombres bajo la sombra permanente de la dictadura y sus más fieles representantes: las instituciones, la policía, los comisionados militares y la pacata sociedad de la provincia. Fue una época muy intensa y de mucha frustración y resentimiento. Nuestro común denominador era que casi todos proveníamos de hogares desintegrados. Era la época en que la viejada siempre se estaba quejando de la patojada: que el pelo largo, que la música, que la forma de hablar, de vestirse, de entender el amor, questo y quelotro.²⁷¹

Como testimonio resulta interesante conocer –según Rivero– los nombres de quienes consumieron marihuana por vez primera en ese departamento. Ese consumo estuvo ligado a la convivencia juvenil, el “look” al estilo Che Guevara, y el rock:

Eran años digo, en que era exitoso oler a pachuli y tener un look comprometido con barba a lo Che Guevara incluida. Las parrandas con grupos de rock no sólo eran rociadas con cerveza y licor, sino también empezaban a ser saturadas con marihuana. El primero que apareció en el pueblo con manteca (así le decían también a la mota) fue el Negro Bananera. Y el primero en probarla el Gato Echeverría. Los dos se pegaban unas quemadas que después

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 117 y 118.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 119.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 122 y 123.

(ya de bajón) terminaban comiéndose entre los dos hasta cinco quetzales de ticucas, unas tortillas rellenas de frijoles que por la tarde vendían indígenas en el mercado. Por esos días algunos cuates más vaciados ya empezaban a meterse pastas, aunque a decir verdad, la mayoría éramos más bolos que otra cosa. Toda esa nebulosa de música y escapismo estaba influenciada por estrellas de rock que escuchábamos en la Radio 5-60 o La Exclusiva como el *Grand Funk*, *Led Zeppelin*, la cantante *Janis Joplin*. [...] Los grupos rockeros nacionales en la cúspide eran: *Apple Pie*, *Caballo Loco*, *Plástico Pesado*, *Abraxas*, *Siglo XX*, *Banda Clásica*, *Cuerpo y Alma* y el *Santafé* de Luis Galich. [...] Por aquellos días la moda en el pueblo era que las fiestas fueran amenizadas por una marimba orquesta como la *Tuneca*, la *Unión Ideal*, *La Gallito* o la *Ecos Manzaneros*, las que alternaban con alguno de los conjuntos del momento. Recuerdo que para una feria los muchachos del equipo de fútbol Real América, dirigidos por el despistado de Jute, decidieron cambiar el carné musical y llevaron al *Opus 3* y a la *Banda Clásica*. La noticia causó revuelo en la población y fue tema de conversación todos los días donde los chinos. Se hablaba del impacto que tendría la fiesta con dos grupos de ese calibre, de las canciones que tocarían y de agarrar pareja. La noche del guateque, una hora antes de que empezara el baile, los músicos de la *Banda Clásica* empezaron a quemar incienso (dizque para ahuyentar las malas vibras) y el humo se escapó por las ventanas del Salón Municipal. La gente novelera y mojigata que curioseaba fuera del recinto, al ver las columnas de humo empezó a conjeturar y a correr la bola de que adentro del recinto estaban fumando marihuana. Se armó un escándalo, llamaron a la policía y pedían a gritos que se llevaran preso al mentado Jute, por ser el responsable de la fiesta. Al cabo de un rato llegaron varios agentes de la policía a ver qué había de cierto y empezaron a registrar a todo aquel que se les ponía enfrente. Comprobaron que efectivamente era incienso lo que se quemaba y optaron por abandonar el salón. [...] Era la primera vez que en el pueblo se presentaba en público un grupo de rock pesado, aunque años atrás había llegado uno llamado *Fe Ciega*.²⁷²

La influencia hippie estaba también entre la juventud escuintleca, no sólo en la vestimenta y en la actitud, sino en la música a través de la radio. A diferencia de la capital, Escuintla era un departamento con características menos urbanas, bastante conservador y desconocedor del rock y sus rituales. Es un aspecto que el autor cuestiona desde el testimonio, tanto en su temporalidad juvenil como en el presente en que escribe porque le afectó como joven. Esa relación intergeneracional, en la que no había total aceptación por parte de la gente mayor hacia las nuevas formas juveniles de socialización, originó fuertes conflictos entre la sociedad, el Estado y la juventud. Esto ocurría especialmente en las familias, las fuerzas de seguridad y los jóvenes.

El recuerdo de la participación de conjuntos modernos como *Los Trueno* en kermeses de centros educativos fue de la mano con los grupos de rockeros peludos siempre dispuestos al “desmother” y a apropiarse de canciones para convertirlas en himnos, como *Medalla de SOS*.

Son escasos los datos que el escritor proporciona en cuanto al curso de esta corriente musical en aquel departamento porque su libro no es un trabajo donde el rock sea el tema central. Es un texto que apela al recuerdo, a la nostalgia y a la descripción en busca de reivindicar varios lugares importantes social y laboralmente. Un interés por recordar datos y reconstruir anécdotas y episodios de su hacer periodístico donde la juventud cobra importancia en su hacer político, en las fiestas y en sus relaciones cotidianas.

²⁷² *Ibid.*, p. 124-126.

Se suma a la serie de información dispersa sobre el desarrollo del rock en otros departamentos del país. Entre ellas la relación que hizo Maco Luna en su obra, especialmente en el capítulo de “El Tambo Kek’kchí”, como tienen las personas entrevistadas para este estudio en relación a los departamentos de Quetzaltenango y Jutiapa.

Cobra importancia que tanto Jorge Godínez como Maco Luna, antes que escritores fueron músicos. Max Araujo tuvo un acercamiento a la música, pero pesa más su relación con la literatura. Mario Roberto, Carlos René y Mario Rivero, tienen una formación académica, y han estado inmersos dentro del rock desde otros espacios que no son la creación musical a través de un grupo. Y Maco reúne ambas formas por ser músico, académico y escritor. Esto permite comprender que las perspectivas tienen un tema en común, que muchas veces no es central en sus textos o que, incluso, ni aparece mencionado, pero que se percibe como la actitud contestataria y rebelde de esas generaciones, hubieran o no participado en política.

Hay concordancia en el denominador común que es la juventud y sus formas de relacionamiento según los autores describen sus contextos. Existe también relación en ese tránsito de la juventud edulcorada y dócil a las autoridades hacia la que, influenciada por la onda hippie y la música pop, transgrede las convenciones sociales por medio de las drogas, el sexo y el rock, conducta que no necesariamente derivó en opciones políticas.

Los extractos seleccionados para este capítulo son precisamente cortos para explayarse en un análisis más profundo. Se han tomado estos por considerarlos necesarios en la relación con lo propuesto en el capítulo anterior. Esto constata que la literatura refleja el contexto de los sujetos sociales, en el caso guatemalteco y del rock, sus aspiraciones, sus frustraciones, sus escaparates, la deconstrucción de una identidad y la construcción de otra o de otras, según los símbolos y los elementos concretos que permiten esa construcción.

Resulta la literatura un mecanismo de constancia de lo sucedido que ha quedado en las líneas de los periódicos, algunas grabaciones musicales y la memoria histórica de los sujetos que la construyeron y reconstruyen en función de que no desaparezca. Esa constancia de la persona por no ver diluido en el tiempo su aporte a este proceso sociocultural.

Es el vestigio por medio de la palabra con sus figuras y paisajes, el reflejo casi “fiel” de lo sucedido. Es la voz que escasamente ha sido reconocida, producto de una serie de razones históricas y estructurales por las que la cultura guatemalteca, en el amplio sentido de la misma y en la especificidad del tema que nos atañe, no ha sido indagada, analizada, interpretada, explicada críticamente.

Capítulo V. Reflexiones finales

5.1 Introducción

Reflexionar sobre el estudio realizado implica iniciar este apartado respondiendo a algunos de los cuestionamientos planteados en el primer capítulo. ¿Cuándo empieza el rock en Guatemala y de qué manera? ¿Cuáles son las circunstancias sociohistóricas y socioculturales que dan lugar a que la juventud en Guatemala se vincule a este movimiento? ¿Qué movimientos culturales o sociales de otros países han influenciado el desarrollo del rock en el área capitalina? ¿Cuáles eran las formas de organización de las bandas musicales y el público? ¿Qué rituales, discursos y formas comunicacionales se establecían entre los grupos y el público? ¿Qué elementos se constituyeron en lazos de identidad juvenil (drogas, sexo, música, rebeldía)? ¿Cómo reaccionaba el Estado en esos años hacia la juventud? ¿Qué factores y mecanismos de control social neutralizan, subordinan y diferencian las expresiones juveniles contenidas en el rock en Guatemala? Esto debe hacerse desde los conceptos propuestos de rock y juventud.

5.2 Importancia de este estudio de tesis

Desde la Historia no se había realizado un trabajo de este tipo. Esto contiene limitaciones y ventajas. Dentro de las limitaciones, están el cómo abordar el tema del rock y su relación con la juventud, considerando de que no se pretende aplicar mecánicamente una o varias teorías para explicar a marchas forzadas un proceso sociocultural preciso. Se ha partido de la relación categorial de rock, juventud, cultura y contracultura, para comenzar a identificar, caracterizar, analizar, comprender, interpretar y explicar, la relación entre éstas y las fuentes. Teorizar a partir del ejercicio hermenéutico de fuentes para el análisis historiográfico que rompen con la negación lineal de otras formas socioculturales.

Abre la ruta para que los estudios históricos posteriores transiten por la historia cultural desde otros temas y enfoques que deben salir del silencio histórico lineal en que la academia y la sociedad en general les mantiene mientras no sean “visibles”, aunque vivos estén. Esto entendiendo que los aportes que se realicen deben contribuir a no sólo comprender contextualmente lo que se estudia: es la necesidad de lograr que haya voz desde el sujeto histórico y su relación con los vestigios y el presente.

Esto muestra también que los estudios históricos le han dado escasa importancia a la juventud en términos culturales, más no políticos. La Antropología y la Sociología tienen mayor producción en cuanto a este tema y de diferentes perspectivas. En cuanto al rock y la juventud, aunque los estudios tienden a ser realizados en temporalidades finales del siglo XX y principios del XXI a partir de las identidades, las fuentes literarias también han sido un recurso necesario para comprender las vivencias y construir desde el discurso narrativo las interpretaciones de lo sucedido desde que el rock salió a luz.

5.3 Rock y juventud en Guatemala

Iniciaré a partir de que el rock latinoamericano en general, no ha sido considerado dentro de la elaboración de las historias y estudios del rock internacional. Estados Unidos e Inglaterra son los protagonistas repetidos en libros, artículos periodísticos, ensayos y documentales. En América Latina, cada país ha tenido que escudriñar en el pasado para encontrar las raíces del género en cuestión. Peor aun, Centroamérica queda casi fuera de participación en esas indagaciones, ni siquiera cuenta en las reseñas sobre la historia del rock latinoamericano, no digamos Guatemala.

El rock, al que debe comprenderse desde el término amplio de cultura por todos los elementos que incluye (literatura, movimientos contraculturales, producción musical, tecnología, lugares de socialización, conciertos, identidades, características, lenguaje, medios de comunicación, grupos, letras, estilos musicales, drogas, entre otros) surge en Guatemala con el nombre de rock'n'roll y pasa a los pocos años a denominarse solamente rock.

Ese cambio a simplemente “rock” tiene sus raíces en la evolución tecnológica, musical y de conciencia de las juventudes de distintos contextos urbanos. Las letras de las canciones al igual que la vestimenta y los símbolos fueron transformándose hacia la realidad juvenil. Igualmente en su discurso contra situaciones como las guerras pero legitimador en la práctica en varios aspectos de su comercialización y cooptación.

Esto no quita el carácter rebelde y contestatario. Si bien no fue transformador de estructuras políticas y económicas, su contenido fue una ruptura en la lógica del tiempo y de las normas sociales dentro del orden y el sistema, y sus convenciones sociales específicas en países como el nuestro. Significó en gran medida desafiar contraculturalmente el poder estatal y ejercer una negación de mucho de lo socialmente existente, sin participar en partidos políticos o militar en los espacios de la izquierda y los movimientos populares organizados.

La juventud, entendida en ese momento histórico en un contexto sociopolítico de cambios importantes, entraba a otra etapa en la comprensión del imaginario social capitalino y urbano. Se abría al abanico de posibilidades que los medios de comunicación ofrecían más allá de productos de consumo: se vendían imágenes, nuevos símbolos, novedosos ídolos, actitudes diferentes, polémicas figuras y extraños sonidos que, aun siendo criticados y cuestionados, fueron aceptados mientras no transgredieran lo establecido.

La extensión juvenil política tuvo importancia en las acciones por demandas democráticas. Una naciente extensión juvenil cultural diferente a los esquemas artísticos heredados de la cultura mexicana y estadounidense a través de la canción y el cine, creció asimilando particularmente la nueva corriente musical de ambos países del norte de América. A la par, pero en menor intensidad, estaría la influencia de los conjuntos españoles y del sur del continente americano. Las rockolas fueron clave al disfrutar la música moderna. Era uno de los medios por el que la juventud se reunía en cafeterías o

espacios similares para interactuar en parejas o amistades, teniendo como parte del fondo ambiental las melodías que estimulaban propias de la época.

Esta juventud se explica enmarcada dentro de una ingenua rebeldía ávida de nuevas formas de socialización, en que, de la adolescencia a la juventud se encontraba con productos de consumo que rompían con la seriedad tradicional. Una juventud que, a la luz de casi la primera década del siglo XXI no ha sido historizada ni conceptualizada.

Esta puede entenderse de manera muy general desde el ámbito sociocultural como una generación nacida a finales de los años 40 y principios de los 50, que posee características diferenciadas de su generación anterior derivadas del entorno político nacional e internacional, como sucede con toda generación. Conglomerado cuyas opciones de vida en sociedad son manifestables a partir de dos posibilidades: una relación con diferencias sociales pero unidas por la nueva oleada musical y el aval de instituciones como la familia, medios de comunicación y Estado; o la decisión de ser partícipe de las transformaciones sociales de aquellos años.

Fue aproximadamente en la segunda mitad de la década del 60 en que esa juventud se transformó con mayor autonomía frente a la familia y al Estado. Las drogas y la influencia de las nuevas formas contraculturales de los hippies en el extranjero, marcaron el rumbo de una nueva juventud. Esa que rompió con la presentación agradable de los conjuntos modernos y se enfiló hacia otra que desafió desde lo estético a las autoridades militares, religiosas y sociales. Tuvo influencias políticas dadas las acciones del movimiento hippie, pero no participó de las luchas del movimiento revolucionario ni de los sectores populares, al menos como movimiento.

5.4 Los medios de comunicación

La evidencia hemerográfica indica que los primeros registros del rock'n'roll en Guatemala se encuentran en anuncios, carteleras de cine y columnas periodísticas de finales de los años 50. A raíz de esos hallazgos, se deduce que las estaciones radiales cumplieron una función muy importante en cuanto a la difusión del nuevo ritmo juvenil. Es decir, los periódicos registraron lo que se venía sucediendo a través de las ondas hertzianas durante el despertar de una juventud que se encontraba entre el proceso político revolucionario interrumpido en 1954 y el inicio de la (re)configuración de un Estado anti-comunista.

La ciudad de Guatemala era entonces susceptible de diferentes influencias externas a través de los escasos medios comunicacionales como las radiodifusoras y la prensa escrita. No había todavía poder adquisitivo para tener en cada hogar una televisión.

Esas influencias se dieron derivadas también de los cambios en el orden político y económico internacional. La juventud urbana de la ciudad de Guatemala emergía dentro del crecimiento económico que se dio a principios de los años 60 y el inicio de los movimientos estudiantiles y armados, para definirse entre las posibilidades generales con sus respectivas especificidades y relaciones entre sí que el país le ofrecía, entre ellas: reproducir el imaginario juvenil de la moda rock'n'rolera o unirse a las luchas contra el Estado anti democrático. Esta no es una definición tajante pues se propone en términos de

la interpretación a la luz de las fuentes consultadas. Seguramente, las posibilidades fueron mayores para otros jóvenes que estuvieran participando en congregaciones religiosas, grupos culturales de distinta índole, relaciones de herencia patrimonial-empresarial, viajes al exterior para estudiar, entre otras.

Los argumentos extraídos de las entrevistas realizadas corroboran las intenciones juveniles de aquellos años, especialmente de quienes se ubicaban dentro del contexto de la música moderna. Lo muestran también las notas periodísticas de *El Gráfico*.

Era pensar el ser joven desde el consentimiento de la sociedad en que rocanroleo no pasó de la formación de conjuntos juveniles, realizar repasos, amenizar fiestas de instituciones o particulares, escuchar las estaciones juveniles con las que se identificaban, tener aspiraciones semejantes a la forma de vida de la juventud estadounidense y los ídolos musicales mexicanos y llevar a cabo algunas travesuras. Una búsqueda de estatus en la definición de una nueva identidad. No se hacían más travesuras que quizá beber alcohol, las bromas juveniles y las normales relaciones de parejas. Lo que es cierto es que eso es lo que la imagen periodística ofrece junto a las voces de quienes fueron entrevistados. Habrá que profundizar en la subjetividad de esta juventud para validar o discutir la intencionalidad de los medios de comunicación como formadores de opinión y reguladores de conductas.

Fueron entonces la radio, el cine y los medios escritos con sus posturas encontradas en torno al ritmo juvenil y la palabra juventud, los medios comunicativos que abrieron la brecha para que éste se consolidara en el espacio urbano capitalino.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la importancia de la industria musical en la masificación del rock'n'roll fue fundamental. El ritmo de producción aceleró y posicionó artistas para el consumo, negando muchas veces el carácter rebelde de la juventud rocanrolera y convirtiendo al consumidor en receptor activo que alimentaba el ego del artista y los bolsillos de las casas disqueras.

De tal manera, los medios de comunicación no fueron instituciones sociales de carácter no lucrativo. La incipiente industria cultural en términos de producción discográfica, prensa especializada y promoción y organización de festivales, se desarrolló y fue posicionando la marca "rock'n'roll" en el imaginario de la sociedad.

Se domesticó este "producto" como había sucedido en Estados Unidos y en el resto de América Latina, con versiones edulcoradas que no alteraban la autoridad, el poder ni el sistema. No existían en esa expresión noviembre de 1960 ni marzo y abril de 1962, aunque jóvenes que participaron en estas jornadas o simpatizaran con ellas estuvieran exentos de escuchar o gustar de esa música.

Así variaron también los estilos dentro del rock que tuvieron a mediados de los años 60 una carga política que movilizó e inmovilizó a miles de jóvenes en el planeta. Movilizó porque existió la posibilidad de la emergencia de un sujeto crítico ante el legado generacional y el nuevo grupo objetivo de consumo en el sistema. Inmovilizó porque el discurso de paz y amor no promovía formas más radicales que trascendieran el nivel contracultural que alcanzaron en los imaginarios sociales.

Pero el rock no buscaba transformaciones profundas, quería desde la voz juvenil, vivir el hoy frente a la insensatez de la preocupación por el futuro. Un futuro visto con lente de corto alcance en términos de las luchas que a la par de Woodstock y Avándaro libraban las guerrillas latinoamericanas y los movimientos sociales.

Debe insistirse en que no es ni bueno ni malo el que el rock no haya tenido una trascendencia política de transformación estructural. Fue simple y a la vez complejo el hacer juvenil desde la contracultura, precisamente, porque, en alguna medida, su cooptación por el sistema le dio un valor como mercancía que dependió de las relaciones de consumo y que un menor porcentaje de quienes hicieron rock se mantuvieron en lo subterráneo –en el “underground”-, por eso las transformaciones se dieron en distintos niveles que deben entenderse a partir de diversas lecturas y de la herencia generacional del fenómeno.

5.5 El Estado

Por otra parte, el control que el Estado guatemalteco ejerció sobre la juventud, especialmente en los años próximos al terremoto de 1976, condicionó, junto a la llegada de la música disco, que la producción de grupos nacionales se fuera diluyendo. Las migraciones hacia Estados Unidos y la necesidad profesional y personal de continuar haciendo música por el gusto a la misma y por sobrevivir, orilló a muchos músicos a emigrar al norte o participar en bandas comerciales.

Las fuerzas de seguridad del Estado, tanto oficiales como paralelas, encontraron resistencia en términos contraculturales desde la juventud rockera. Y aunque esos acontecimientos obligaban en ocasiones a “jugarle el juego” al discurso estatal, el espacio público agredido por los representantes de la ley encontraba sustituto en el espacio privado individual y colectivo convertido en una constelación dentro del universo del poder. Una constelación que mostraba brillo propio desde un hacer que no estuviera condicionado por la autoridad de turno o que le jugara la vuelta a ésta. Una constelación donde músicos, público y personas que participaban en medios de comunicación o en la organización de festivales, daban fuerza al movimiento, a la fisura.

Los pájaros azules, los registros en los “toques”, rapar las cabezas, los foros y planes contra el uso de drogas, la militarización a través de los “estados de sitio”, el abuso hacia las mujeres que usaban minifaldas, las golpizas y extorsiones, y la criminalización de la estética rockera y su comparación con el movimiento subversivo, signaron ese hacer desde el poder frente al hacer desde la contracultura. El Estado frenaba y permitía, precisamente para justificar su accionar.

5.6 Las fuentes

En otro aspecto, la importancia que tienen las fuentes va más allá de que puedan verse como registros estáticos. Se considera que las fuentes hemerográficas se convierten desde el pasado en la voz de sujetos que crearon una alternativa a la concepción de la historia lineal de la sociedad. Tanto quienes estuvieron a favor como en contra del

surgimiento y auge del rock en Guatemala, aportaron desde la búsqueda, negación y/o legitimación a que este proceso trascendiera, prueba de ello es que el rock existe en la actualidad después de más de medio siglo.

Las entrevistas permitieron que la historia oral registrara con variaciones e incluso olvidos esa parte que no ha sido reconocida ni explicada desde diferentes perspectivas. La reacción de quienes se entrevistaron ante el interés en obtener el registro de voz del pasado del que fueron parte y que en el presente vive en sus subjetividades, fue de emociones que, a la luz de los recuerdos, rescataban esos acomodos o esas rupturas en la construcción de este proceso sociocultural.

Las novelas, cuentos y un testimonio periodístico se convirtieron en fuentes historiográficas importantes porque permitieron leer y sentir las vivencias desde músicos, académicos y escritores rockeros, parte de lo integral que en términos de cultura es el rock. Pero, más allá de leerlas y sentirlas, fue la importancia que tuvieron como voz en el presente de la subjetividad del yo en el nosotros y viceversa desde diferentes ópticas.

Aunque la palabra rock no apareciera entre las líneas de todas las obras consideradas, fue comprobable que la libertad escritural denotó una influencia rockera indirecta o directamente. A través de descripciones de lugares, de formas de relacionamiento, del juego de espejos que muestra la identidad colectiva rockera y sus contradicciones individuales y grupales, el sentir de los escritores plasmado en letras hizo que esos acontecimientos no quedaran sin vida. Mostraron que está viva “la mara” en cuanto existe la necesidad de rescatar el valor revolucionario de lo que se hizo y quienes lo hicieron, revolucionario en términos socioculturales desde las posibilidades de quienes protagonizan los argumentos literarios.

Sin pretensiones de crítica literaria pero sí de sacar a superficie desde la voz de las fuentes construidas entre ficción y realidad, se da un valor integral al fenómeno rock en su interpretación. Se abre el camino para conocer y pensar en otras circunstancias y con diversas posibilidades de explorarle, y mostrar que otros momentos y sujetos estuvieron y están en el presente, no del poder sino de la historia y su relación dialéctica con el pasado; que están.

Conclusiones

Este es el primer trabajo desde la Historia en que se aborda en Guatemala el tema del rock. El mismo no pudo construirse sin la relación de la categoría juventud, sin embargo, como sujetos históricos los jóvenes y su importancia en el proceso sociocultural en que está inmerso el rock, deben comprenderse desde lo amplio e integral que es la cultura.

Ello implica también que el tema está vinculado a una realidad en que el contexto de la época delimitada tiene características particulares. Son estas la configuración de un Estado anti-comunista, un crecimiento económico cuyos efectos fueron tangibles en las capas medias urbanas durante los primeros años de la década de 1960, inicio de medios de comunicación juveniles y una pequeña industrial musical. La represión estatal aumentaba según los alzamientos guerrilleros y las protestas estudiantiles y la polarización política internacional dentro de la Guerra Fría. La juventud cambiaba de formas de socialización controladas por las instituciones sociales a etapas de rebeldía, consumo de drogas y considerable grado de autonomía cultural.

El rock por su parte, evolucionó a la par de movimientos contraculturales como el de los hippies, el cual se extendió por diferentes partes del continente americano con una propuesta política-cultural no partidista sustentada en el sexo libre, la paz, las drogas y el amor. Este fenómeno influyó enormemente a la juventud urbana capitalina de Guatemala que experimentó desde 1959 su ingreso a la producción musical a través de los primeros conjuntos. Posteriormente, ese desarrollo musical, de la mano de la construcción de un imaginario juvenil distinto al heredado de finales de los años 50, fue criminalizado por los gobiernos y la sociedad en general.

La diferenciación –que no puede ser tajante- entre una juventud comprometida con las luchas sociales y otra que estaba en contra del autoritarismo y los valores convencionales, mostró que la última, ligada al rock, estaba creando rupturas en términos ideológicos tanto contra el Estado, la política como las instituciones sociales. En el plano económico reprodujo los mecanismos del sistema en torno a la producción, difusión y comercialización de arte creado. Predominó a gusto del público, la ejecución de canciones de grupos extranjeros en los conciertos y en la radio. Las grabaciones en estudio estuvieron condicionadas a realizar versiones de los grupos reconocidos internacionalmente para que sonaran en la radio y fueran consumidos por la juventud que las pedía.

En ello tienen gran responsabilidad los medios de comunicación como estimuladores de conductas y facilitadores de las modas audiovisuales provenientes de

México, Estados Unidos e Inglaterra. El cine, la radio la prensa y la televisión contribuyeron a la difusión de estas nuevas formas juveniles, las cuales, tuvieron contacto con lo que en el sur de América y España hacían los conjuntos modernos.

Los vestigios que contribuyeron a la elaboración de este trabajo, se encuentran en considerables cantidades pero dispersos, es decir, no en documentos sistematizados o secciones específicas y constantes de las fuentes consultadas como las hemerográficas. Ello dificultó el rastreo de información para elaborar con mayor profundidad un análisis de quienes escribían en los medios periodísticos. Las personas entrevistadas fueron fundamentales porque desde el acercamiento a las fuentes literarias, se encontró la relación entre discursos desde la experiencia vivida como músicos y como público, y también, desde escritores y académicos que fueron músicos o público. Esto se suma a la recopilación de las canciones grabadas en esa época, las que permitieron –aunque no fueron analizadas por criterio metodológico- al ser escuchadas, tener asociaciones entre sonidos, discursos, instrumentos, estilos y calidad.

La importancia del rock y su relación con la juventud trasciende su comprensión como simple actividad de entretenimiento juvenil. Están en su interior y fuera de ellos, una serie de procesos económicos, políticos y culturales que permiten o dificultan su desarrollo. No pueden verse como fenómenos aislados sino en contradicción permanente por la diferencia generacional, por la concepción de la cultura, los espacios disponibles para interrelacionar, para romper con el orden o legitimarlo.

El rock en Guatemala puede establecerse, para este estudio, en tres periodizaciones: de la mitad de la década de 1950 hacia 1960; de 1960 a 1966, y de 1966 a 1976. En la primera es cuando ingresa a través de la radio, el cine y los medios escritos, luego con la televisión. La tipificación otorgada en otros países de violento, rebelde y provocador, no se encuentra tan fuerte en Guatemala. Hay tolerancia entendida desde que tiene el espacio en los medios de comunicación. Si bien no existen registros sino hasta 1959, se considera como una etapa del rock guatemalteco en tanto la relación juventud-rock se daba por medio de estaciones de radio. Había influencias del nuevo ritmo y por ende, un nuevo imaginario en niñez y juventud urbanas de la capital.

En la segunda, es cuando ya han surgido los primeros grupos y gozan del reconocimiento social por participar en repastos y fiestas de carácter más privado. No hay transgresiones más que las travesuras juveniles que no pasaban del consumo de alcohol, paseos, vestir a la moda y tocar en el conjunto. No es hasta la mitad de ese período cuando los primeros festivales propician el ambiente colectivo en cines donde se socializa con el consentimiento de padres y madres de familia.

En la tercera es cuando la juventud comienza a construir y significar autonomía en términos culturales y contraculturales. La circulación de drogas empieza a ser mayor, especialmente la marihuana. La estética individual y colectiva se funde en colores diversos y en lenguajes propios de la “mara”. El sonido pesado empieza a emerger de los barrios populares urbanos. La convivencia permite el acercamiento entre jóvenes de diferente condición social bajo el pretexto del rock, el ideal hippie, las drogas y la música. En esta fase, el rock y la juventud se funden en una mayoritaria aceptación por escudriñar las raíces

culturales y fusionar entre ideales hippies, un pasado indígena y la música de onda, esa reivindicación cultural.

El terremoto del 4 de febrero de 1976 y la llegada de las discotecas rodantes cambiarían profundamente el rumbo de la música de onda y la participación juvenil. La transgresión sería sustituida por una moda distinta que reproducía otros valores y desplazaba a los músicos como productores de cultura. A pesar de ello, con las huellas orales y documentales, el hacer de los sujetos ha logrado comprenderse y plasmarse en cuanto a su enlace temporal entre presente y pasado. Es la prueba de varias rupturas criminalizadas por gobiernos, iglesias, autoridades, izquierdas y familias conservadoras. Criminalización que tuvo como consecuencias el abuso de las fuerzas de seguridad contra jóvenes que tenían el pelo largo, vestían diferente y consumían droga. O de mujeres que fueron violentadas sexualmente por usar minifaldas. En este punto es necesario resaltar que dentro del mismo rock, las mujeres tuvieron una participación condicionada por el papel de “seguidoras” de grupos. Son pocos los registros de mujeres que ejecutaban algún instrumento o cantaban. El espacio público era de los hombres y las pocas referencias que hacen de ellas es en términos sexuales, ello a pesar de estar en una época donde la liberación femenina comenzaba a ser promovida por movimientos internacionales que tuvieron alguna relación con el rock y el hippismo. Falta escudriñar en la subjetividad de las mujeres participantes para saber cómo se entendieron y se entienden de haber tenido cierto rol en el rock guatemalteco.

Finalmente, puede hablarse de rock guatemalteco en tanto haya no sólo producción musical sino exista una relación en términos culturales amplios. Desde los medios de comunicación, los puntos de encuentro, el consumo de estupefacientes, la producción musical “fusilada” o propia, su relación con otros sujetos e instituciones sociales, escritos literarios, columnas periodísticas, conciertos dentro y fuera del país y grabaciones musicales, entre otras.

Recomendaciones

A las instancias académicas, abrir el espectro de posibilidades para investigar en temas de historia cultural y otras áreas poco estudiadas. Resulta necesario discutir formas de abordar teórica y metodológicamente los temas que han estado condicionados al silencio académico, ello resultado de las formas de hacer investigación, los condicionamientos económicos y los intereses políticos e institucionales.

A instituciones relacionadas con la promoción, divulgación y generación de conocimiento sobre el tema de cultura, abrir el abanico de posibilidades para analizar de forma crítica, este tipo de temáticas.

A los integrantes de grupos de rock, escritores, público y toda aquella persona que manifiesta interés por esta expresión sociocultural, promover la comprensión de este fenómeno histórico de carácter internacional, desde las distintas opciones que el rock y las ciencias sociales ofrecen.

Referencias

- Albizúrez Palma, Francisco y Barrios y Barrios, Catalina. *Historia de la literatura guatemalteca*, t. III, Guatemala, Editorial Universitaria, 1987
- Araujo, Max. *La noche de un día duro*, Guatemala, Cultura, 2006
- *Los reyes del rock*, s.e., 1978
- Atali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1995. Editorial Siglo XXI, México.
- Britto, Luis. *El Imperio Contracultural: Del Rock a la Postmodernidad*. 1991. Editorial Nueva Sociedad, Venezuela.
- Carlin, Richard. *Rock and Roll 1955-1970*. 1988. Editorial Voluntad, Colombia.
- Castro Pozo, Maritza Urteaga. *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano. Colección JOVENes No. 3*. 1998. Primera Edición, Causa Joven, México.
- Cazali, Rosina. *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. 2003. Ediciones La Curandería, Guatemala.
- Daniel Bell. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. 1977. Alianza Editorial, S.A. Primera edición en español, Madrid, España.
- Dawson, Jim, & Propes, Steve. *What was the first rock 'n' roll record?* 1992. Faber & Faber.
- Escobar Urrutia, María Gabriela. *Enfrentamientos y violencias juveniles en la ciudad de Guatemala (1985-1983). Tesis para optar al título de Licenciada en Antropología*. Julio 2005. Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia.
- Escobar Urrutia, María Gabriela y Rendón, Fernando, *La construcción de identidades juveniles a partir del rock. (1959-2001)*, 2001. Trabajo inédito. CIRMA.
- Esteban, Mauris. *Historia del Heavy Metal. "El Brazo Armado del Rock"*. 1985. Editorial Alas, Barcelona, España.

Figueroa Ibarra, Carlos. *Los que siempre estarán en ninguna parte. La desaparición forzada en Guatemala.* 1999. Espiral Editora, México D. F.

Gall, Francis. Instituto Geográfico Nacional. *Diccionario Geográfico de Guatemala.* 2000. Segunda Edición Crítica. Copia electrónica

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* 2001. Primera Edición actualizada, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina

García Escobar, Carlos René. *El último Katún,* Guatemala, Artemis-Edinter, 2000

Guillot, Eduardo. *Historia del Rock.* 1997. Editorial Máscara, España.

Godínez, Jorge. *Rockstalgia. La novela rock.* 1996. Editorial Oscar de León Palacios. Primera Edición, Guatemala.

----- *Rockfilia. Historias de rock,* Guatemala, Oscar de León Palacios, 2007.

Instituto de Estudios y Capacitación Cívica. *Organización juvenil en Guatemala: Del compromiso político de los setenta a la protesta social en los noventa.* Sin fecha de publicación ni casa editorial.

Lehnhoff, Dieter. *Creación musical en Guatemala.* 2005. Editorial Galería Guatemala, Guatemala.

Luna, Maco, *Cuerpo y Alma, Sonrock chapín.* 2005. Guatemala, Ediciones de la Anormalidad.

Manduley López, Humberto. *El Rock en Cuba.* 2001. Atril Ediciones Musicales. Ciudad de la Habana, Cuba.

Morales, Mario Roberto. *Los demonios salvajes,* 1993, Guatemala, Óscar de León Palacios.

----- *El ángel de la retaguardia,* Guatemala, Editorial Cultura, 1996.

Moynihan, Michael y Didrik Soderlind. *Lords of Chaos. The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground.* 1998. Feral House, USA. First edition.

Pérez Brignoli, Héctor. *Historia General de Centro América. De la posguerra a la crisis (1945-1979). Tomo V.* Sociedad Estatal Quinto Centenario y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO. 1993. Ediciones Siruela, S.A. España

Randall, Margaret y Ehrenberg, Felipe. *Los Hippies. Expresión de una crisis.* 1975. Siglo XXI Editores. Sexta edición en español, México.

Rivero, Mario. *El búho, La vida insensata*, 2002. Guatemala, Óscar de León Palacios, 2002

José Robles. *La música rock: variaciones musicológicas sobre un tema popular*.

Saavedra, José. *El elemento contestatario en el rock y la diversidad de sus audiencias*. En *Simpatía por el rock. Industria, cultura y sociedad*. 1993. Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, México. Miguel Angel Aguilar, Adrián de Garay y José Hernández Prado, compiladores.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las Ideas Estéticas de Marx*. 1965. Ediciones Era. Primera edición, México.

Taracena Arriola, Luis Pedro; Barillas, Byron Renato y Enríquez Prado, Carlos Alberto. *3 décadas, 2 generaciones. El movimiento estudiantil universitario, una perspectiva desde sus protagonistas*. 2000. Editorial Serviprensa. Guatemala.

Ulrich, Rolf. *El Mundo de la Música Pop*. 1972. Barral Editores, Barcelona.

Walter, Robert. *Running with the devil. Power, gender and madness in heavy metal music*. 1993. Wesleyan University Press. United States.

Weinstein, Deena. *Heavy Metal. The Music and its Culture*. 2000. Da Capo Press Edition, United States. Revised Edition.

Zebadúa Carbonell, Juan Pablo. *Rock y Contracultura. La apropiación cultural del rock por parte de la juventud contemporánea*. Instituto Veracruzano de la Cultura. 2002. Primera Edición, México.

Revistas

Rock y Política, julio/diciembre de 2005, No. 7

Mario Castañeda. *Revista "Rock y Política" No. 4. Octubre-Diciembre* 2004. Pp. 5. La relación que existe entre el Rock y la Política.

La Gaceta de Cuba. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, septiembre/octubre de 2002, No. 5.

Heavy Rock. No. 62, MC Ediciones, Barcelona, 31 de julio de 2001

Artículos

Domínguez, David. *Interpretación (hermenéutica)*, trabajo presentado en el Seminario de Introducción a la Historia, del Colegio de Historia, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, el 5 de diciembre de 2007 (inédito).

Periódicos

El Gráfico 1960-1976

La Nación 1970-1976

Prensa Libre 1951 - 1960

Internet

<http://www.intersilo.com/gregorio.asp>

Artículo sobre rock venezolano.

<http://members.tripod.com/~hipodel/historia.htm>

La historia del rock en español.

<http://citadecoleccion.iespana.es/cita07eddiio.htm>

Historia del rock Iberoamericano.

<http://www.jornada.unam.mx/2008/05/20/index.php?section=espectaculos&article=a16n1esp>

Diario La Jornada, México, mayo de 2008.

http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=56

Rock hispano, rock latino.

Entrevistas

Jorge Godínez. Músico y escritor

Mario Paniagua. Radio Panamericana.

Otto Soberanis. Locutor de Radio Clásica

Carlos René García. Antropólogo

Alfonso Porres. Promotor cultural

Max Araujo. Escritor

Mario Roberto Morales. Escritor

Mario Rivero. Periodista

Maco Luna. Músico y escritor

Roberto González. Músico

Luis Aceituno. Escritor

Julio César Luna. Músico

César Borrayo. Público.

Carlos Gamboa. Productor musical

Francisco Garzaro. Músico e historiador