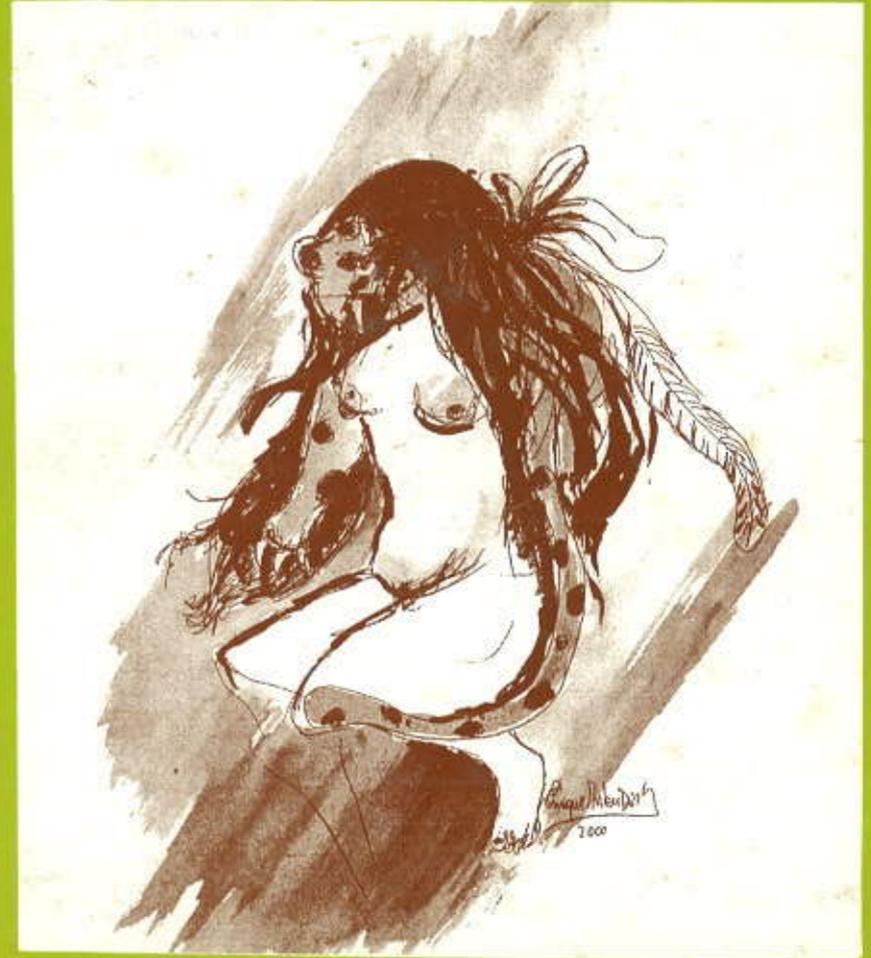


EL SIGUIENTE MATERIAL TIENE
DERECHOS DE AUTOR
POR LO QUE SE SUGIERE QUE EL
MISMO NO SEA REPRODUCIDO NI
USADO CON FINES DE LUCRO,
UNICAMENTE PARA FINES
EDUCATIVOS Y DE INVESTIGACION



Tradiciones de Guatemala

Centro de Estudios Folklóricos



Universidad de San Carlos de Guatemala 54-2000



**CANCIÓN Y CONTRACULTURA:
APROXIMACIÓN ANTROPOLÓGICA AL ESTUDIO DEL
CÍRCULO EXPERIMENTAL DE CANTAUTORES (C.E.C.)
DENTRO DEL MOVIMIENTO DE CANCIÓN ALTERNATIVA'
CIUDAD DE GUATEMALA 1988-1991.**

Fernando López

Introducción

Las expresiones artísticas son portadas de símbolos en la conformación cambiante de la identidad. Revisten importancia en el rescate de la memoria de los pueblos en la medida en que permiten reconstruir de manera segura la imagen y la ética de cualquier época, el grado y la dirección en que se ha desarrollado la individualidad de dicha época; por tanto, las obras de arte son un indicador objetivo y verídico de las formas de la actividad cotidiana y social, representan dicha interacción: armónica o contradictoria.²

Dentro de dichas expresiones artísticas, ligadas o procesos sociales e históricos universales, se ha tenido la recurrente compañía de la canción como un signo de comunicación total, condicionado mutuamente por el tiempo y las características de la sociedad de la cual emerge. La canción alternativa, contiene elementos que ayudan

- 1 El concepto "Canción alternativa" que se emplea a lo largo del presente trabajo, ha sido discutido ampliamente en el artículo "La canción alternativa guatemalteca. Un esbozo teórico" en la Revista Tradiciones de Guatemala No. 49 del Centro de Estudios Folklóricos, CEFOL 1998.
- 2 Heller, Agnes. "Sociología de la vida cotidiana". Ediciones Península; Barcelona, España, 1977. p.201.

a reafirmar y resignificar este proceso, especialmente en países intermediados por conflictos bélicos internos de data reciente. No obstante, el abordaje del tema de la canción como portadora de símbolos en el imaginario colectivo guatemalteco, y como vehículo de comunicación y rescate de la identidad y la memoria, apenas empieza a tomarse en cuenta desde la perspectiva de las ciencias sociales.

Las páginas siguientes intentan contribuir al estudio de este género en Guatemala, a partir de la caracterización del Círculo Experimental de Cantautores, (CEC) surgido a finales de los años ochenta en la ciudad capital.

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

El movimiento de canción popular en la ciudad de Guatemala en los años 1,988-1,991.

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

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

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

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

Como movimiento artístico, el movimiento de canción popular se ha nutrido del aporte y el trabajo de diversidad de grupos, dentro de los cuales se puede mencionar a la Estudiantina de la Universidad de San Carlos de Guatemala, (EUSAC); Calicanto,

Kopante, Canto General, Estudiantina Monteflor, Estudiantina Andariega, Grupo Amanecer, Nuevo Amanecer, Peldaño, Utiú Andino, Latinoamérica, Xequijel, Promesa; cantores solistas como: Rony Hernández, Fito Mendía, María López, Otto Normans, Juan José Rodas, Juan Carlos Castillo; y dúos como "A flor de tierra".

La EUSAC es fundamental en la trayectoria de un número considerable de artistas de música popular en esta ciudad. En dicha instancia musical se han desarrollado muchas de las personas que lograron un espacio dentro del género de la canción popular. La mayoría de personas proyectan su vocación artística únicamente durante el tiempo de estudios universitarios; por la EUSAC han pasado oleadas de "tunos" que convergen no sólo para proyectarse artísticamente, sino para disfrutar de un encuentro colectivo de jolgorio y aventuras, junto a otros estudiantes universitarios con similar vocación. El carácter efímero que representan los años de estudio universitario, se convierte a su vez, en un elemento que no permite la continuación de la mayoría de integrantes de la tuna, quienes al concluir sus estudios pasan a desempeñar su profesión y con ello, el abandono de la actividad artístico-musical.

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

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

Características

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

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

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

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

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

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

En este periodo se acompañó reivindicaciones importantes y acontecimientos necesarios para el movimiento contracultural político del país. Esto marcó una diferencia que le dió cierta identidad si lo comparamos con el papel que jugaban en

ese mismo momento los artistas de la farándula tradicional, que pendulaban entre las corrientes de moda y los **hits** musicales de fuera, mimetizando acriticamente el estilo, arreglos, poses, cortes de pelo, etc., para poder aspirar a eso que muchos no podían incluso definir en contenido y forma precisa, pero que todos perseguían: El éxito.

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

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

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

Limitaciones

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

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

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

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

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

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

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

Utilización

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

Este tipo de utilización se ha dado de muchas maneras, entre las cuales podemos identificar el hecho bastante generalizado de que personas políticas, muchos

de ellos carentes de sentido y vocación artística, han cooptado recurrentemente los espacios que surgen con fines artísticos y/o reivindicativos del arte popular. Los exponentes de la canción, en muchos casos se han visto limitados, independientemente de su libre opción de militancia y práctica política, y sometidos a imposiciones en los contenidos de sus canciones, además de tener que soportar ser una especie de "rockolas" humanas de ambientación para los discursos y actividades políticas de la época.

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

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

... 3- **A vos, Rebelde primavera**

T. Medina. Kin Lalat.

4- **Antigua Guatemala**

Grupo Taller.

5- **Comunicado**

T. Medina. Kin Lalat..."

Nótese aquí, no sólo la utilización del término "grupos populares" que cantan por la revolución guatemalteca, sino también el plagio y oportunismo al invisibilizar a los autores de las canciones 3, 4, y 5, algunas de ellas reconocidas y cantadas siempre dentro del país y desde hace ya muchos años. "A vos, Rebelde Primavera", escrita y compuesta por Fernando López en 1988, ganadora del I lugar en el II Festival de la canción de Ciencias Económicas, realizado el 17 de junio de 1988 en el Teatro de Bellas Artes y grabada en el cassette del mismo nombre en 1992; "Antigua Guatemala" escrita y compuesta por José Chamalé; y finalmente "Comunicado" cuyo texto es de Otto René Castillo, crédito que no aparece, cuya autoría es atribuida al director del grupo Kin Lalat, quien aparece también como autor de la canción "A vos, Rebelde primavera".

En este sentido, algunas de las canciones hechas dentro del país fueron utilizadas oportunistamente y plagiadas por los grupos musicales y las instancias al servicio de la guerra, invisibilizando las intenciones artísticas independientes pero identificadas con la necesidad de cambio social en el país. Esto muestra fehacientemente una práctica que busca despojar y menoscabar a los creadores y artistas independientes.

Falta de autovaloración de los exponentes de la canción popular

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

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

Otra de las formas que presenta dicha desvalorización en la actualidad, está constituida por el hecho de que los exponentes de la canción tienen que plegarse a las cláusulas contractuales y empresariales de algunos espacios que han surgido en los últimos años, con el pretexto de convertirse en potenciadores del arte alternativo en nuestra sociedad.

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

El círculo experimental de cantautores

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

Surgimiento

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

La idea gestora

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

"El 7 de octubre de 1,987, encontré por la 18 calle y 7a.Av. esquina de la Tipografía Nacional, a José Chamalé, con quien meses antes se había establecido un lazo de afinidad en cuanto a escribir canciones. Nos dimos cuenta que existía un sentimiento compartido de hacer 'algo' siguiendo

coincidentalmente el consejo de una amiga que al escuchar nuestras canciones, nos sembró la espinita de conjuntar esfuerzos" **(F. López - entrevista 8 de abril de 1,996)**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Convocatoria a otras expresiones propias y dispersas.

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

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

Conformación del CEC.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Intencionalidades iniciales prevalecientes en la conformación del CEC.

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

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

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

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

Intencionalidades de los Cantautores para la conformación del CEC.

Intencionalidades	Indicadores Respuesta	Abs. No.	Rel. %
encuentro e intercambio artístico	-para intercambiar experiencias -había una ánimo de juntarnos -convocar a los que estaban haciendo canción -compartir el arte de hacer canción -cohesionar un trabajo disperso que se venía haciendo con la canción	5	26%
estímulo a la creatividad de la canción guatemalteca	-dejar lo panfletario en la canción -demostrar que había gente haciendo canción propia -hacer ver que podíamos manifestar cosas propias de un cancionero guatemalteco -hacer canción propia -expresar lo propio -decir que estábamos haciendo canción propia guatemalteca	6	32%
organizarse para reivindicaciones naturales como artistas	-necesidad de organizarnos como cantautores -organizar a la gente que estaba haciendo canción	2	10%
crear una instancia política independiente de cantautores guatemaltecos	-en nuestra ingenuidad queríamos asumir una postura política democrática -decir somos cantautores pero también opinamos respecto al proceso político -queríamos politizar la cosa, pero no estar con nadie -eramos un grupo artístico-político que no queríamos estar (organizados) con nadie -un grupo independiente con un rollo (posición) democrático -el círculo lo que pretendió era decir: "tómennos en cuenta, aquí estamos nosotros (en la lucha)"	6	32%
TOTAL DE RESPUESTAS		19	100%

Fuente: Entrevistas, Op. Cit.

Factores contextuales para el surgimiento del CEC.

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

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

La coyuntura política

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

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

Nuevos espacios artísticos

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

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

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

"...la gente vinculada al sueño de transformación social en el país, quería escuchar una canción diferente a la que venía escuchando como soporte de la lucha; podría decir que de alguna manera se había aburrido de la música andina y no entendía ni se identificaba a cabalidad a la nueva trova cubana." (F. López -entrevista, cit. supra)

De la misma manera, se abre el acceso más lícito a la adquisición de música de este tipo, de autores e intérpretes reconocidos internacionalmente. Las discotecas de venta, promocionan sin mayor riesgo, música de Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez y Pablo Milanes, que incluso, son reproducidos y puestos a la venta bajo el sello de la única casa grabadora con sede en este país.

Notamos entonces, luego de retomar la forma en que el sistema se apropia, comercializa, masifica y desvirtúa los símbolos contraculturales, cómo esta promoción de artistas cubanos en Guatemala, logra hacerlos sonar en muchos círculos **snob** de jóvenes, intelectuales y activistas políticos. Recuérdese que un tema de Silvio Rodríguez, fue utilizado como **spot** propagandístico del Partido de Avanzada Nacional en las elecciones presidenciales del 91, aun cuando a nadie escapa la tendencia de derecha política del mismo.

Otro de los factores que merece mencionarse, es el hecho de que otros grupos surgen en la misma línea de la intencionalidad del CEC, tal es el caso del Grupo Canto General, que surge en 1987 y cuya búsqueda artística inicial, se dirige a la musicalización de poesía de autores guatemaltecos y latinoamericanos, con una mayor elaboración.

Búsqueda de identidad en la canción propia Guatemalteca

En este sentido, uno de los factores más importantes a señalar, es la necesidad de que se reconociera tanto al interior del país como fuera de él, especialmente en los circuitos de lucha social y política, que había otra gente haciendo canción propia en Guatemala. Así lo sustentan los siguientes testimonios recogidos de los informantes:

"...demostrar no sólo (a la gente de) aquí, sino de mucha gente de afuera, que muchas veces jodió y no creyó, que aquí había canción, que no era solamente el Kin-lalat, el Katinamit, ni solo los que estaban organizados con ellos..." (J. Chamalé -entrevista grabada, cit. supra)

"...nos alimentaba el hecho de ser portadores de nuestra propia canción, porque eso fue una de las cosas que a mí me invitó a salirme del Kopante y de la Estudiantina... porque en esos grupos yo no pasaba a más... necesitaba de un lugar donde pudiera cantar mi canción..." (C. Dávila -entrevista grabada, cit. supra)

Nótese entonces que los espacios tradicionales y los contenidos estereotipados de la canción, fueron cediendo lugar a una búsqueda de expresión que coincidió y refrescó esa avidez de identificación que deseaba encontrar la gente que acudía a los espacios propios del arte popular, a partir de elementos y símbolos que conocía, hechos sociales y políticos que le eran familiares y sueños que le hacían sentir una esperanza.

Integrantes del CEC.

Caracterizaremos ahora a los cantautores que integraron en su etapa final, el CEC., a partir de la información brindada por ellos mismos, acerca de su vivencia y valoración dentro de dicha experiencia. Debe mencionarse que solamente fue posible entrevistar a cinco de los mismos debido a que Sara Galvez, no participó en la totalidad de dicha experiencia, debido a su incorporación al grupo Kin-lalat.

La caracterización de los cantautores restantes, se hará dentro de las siguientes dimensiones de análisis:

- * Extracción sociocultural
- * Influencias en su vocación artística
- * Antecedentes artísticos previos al CEC

Extracción sociocultural de los integrantes del CEC.

La procedencia socioeconómica y cultural de los cantautores agrupados en el CEC., se sitúa en el estrato de capa media baja. En la mayoría de los casos, los padres eran asalariados y empleados en puestos de poca especialización, algunos artesanos y pequeños propietarios de economía de subsistencia. Entre ellos se puede identificar a barberos, mariachis, constructores, cocineras, joyeros, tenderas y maquinistas de ferrocarril.

Estas ocupaciones precariamente remuneradas en nuestro medio, marcarían un tipo de economía familiar en donde las carencias tuvieron una honda repercusión en el desenvolvimiento de sus miembros. Así notamos que algunos de los cantautores en mención, debieron trabajar junto a sus padres o independientemente a muy temprana edad. Tal tipo de carencias repercutieron hondamente en la convivencia familiar desde donde se configuraría un comportamiento que incidió en las formas de socialización de los cantautores.

Herederos de una cultura fragmentaria y de poder instaurada desde tiempos inmemoriales en este país, los padres de la mayoría de los cantautores presentaban un comportamiento represivo, de tal suerte que algunos encontrarían incompreensión a su vocación artística, otros sufrirían la desintegración familiar y otros aprenderían a convivir transgrediendo y negando con rebeldía dicho ambiente y sus limitaciones. La mayoría de los cantautores encontraron algún caudal que dejara bullir su sensibilidad inherente. Algunos se fueron de casa a muy temprana edad a convivir con otros jóvenes que se identificaban por la misma situación social y se vincularon irremediamente a las diversas contraculturas juveniles, surgidas en respuesta a la represión familiar, que no era más que un microfenómeno reproductor de todo un sistema mayor interactuante y sobredeterminante de las formas de convivencia cotidiana, social, económica y política de Guatemala.

Debe mencionarse que este lapso coincide en la mayoría de cantautores entre los años de 1,975 a 1,982, período en el que se hizo sentir con mayor fuerza el influjo de la guerra que se vivió en nuestro país y en el cual ellos empiezan a encontrarse con sus influencias artísticas.

Así, algunos se vincularían a la contracultura de la irracionalidad, que incluye la psicodelia y la evasión, caracterizada según Britto García, por el consumo de estupefacientes y narcóticos, -surgida pocos años atrás en los países del primer mundo, pero que de alguna manera deja sentir su influjo en los países nuestros- con el ánimo de encontrar identidad y respuestas a una situación poco gratificante social y culturalmente.

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

Extracción Socioeconómica de los miembros del CEC.

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

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

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

Participación Sociocultural de los Miembros del CEC.

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

Hábitos y Vivencias Psicosociales	Experiencias Organizativas	Autodefinición de si Mismos
	-ya en la "U" uno siempre se mete a otros rollos... en la USAC me metí al rollo del Centro Cultural -participé en el Esfuerzo de Emprolola, como puro colaborador	

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

Influencias a su vocación artística

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

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

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

Antecedentes Artísticos de los Cantautores al CEC

Integrantes	Influencias Artísticas Reconocidas
José Chamale	-Mi papá tocaba el violín y yo cantaba -Me regalaron un acordeón plástico y con él jugaba mucho pensando que era músico -Oía mucha música que mi papá llevaba: Javier Solís a quien incluso trataba de imitar y también los Churumbeles -Lo musical fue con mi viejo. Mi viejo quiso enseñarme a tocar violín pero me agarraba a vergazos no aprendí -La formación vocal y lírica con los maristas, estuve en el coro y se leía mucha poesía -Empecé a tocar guitarra con un cancionero "Guitarra Fácil" -Me empecé a inquietar la música de Mejía Godoy, los Guaraguao y el Quinteto Tiempo -Estuve en un taller de poesía en el museo del Chopo y en otro con Carlos Illescas en México.
Alejandro Melgar	-Un tío me enseñó a escuchar música sobre todo erudita y popular no comercial diferente a la que se oía en la radio -Mi madre gustaba mucho de cantar; la influencia de ella es el bolero -Comencé tocando flauta dulce en las esquinas del barrio -Aprendí a tocar guitarra viendo y tratando de reproducir los acordes en un pedazo de madera que me había hecho; hice los trastes sin cuerdas, solo las líneas y ahí hacía los acordes -En la música tengo una formación de la calle, tratando de imitar la música de Pink Floyd, Yes, The Beatles -En los años 70 tuvimos una radio que fortaleció nuestro marco musical universal, la radio Juventud, que nos permitía conocer los movimientos y las reivindicaciones de la juventud en las diversas latitudes del planeta -además del conservatorio, me ayudó un curso de actualización musical organizado por Canto General

Integrantes	Influencias Artísticas Reconocidas
	<ul style="list-style-type: none"> -También el curso de interpretación de la voz con la maestra Angélica Rosa -Clase de armonía con Manuel Toribio y de forma y experimentación musical con Iván Lorenzana -IncurSIONÉ en la lectura por influencia de mi tío, en astronomía, realismo fantástico, seres de otros mundos y grandes sucesos de la humanidad -Mi mayor fuente es mi trabajo autodidacta -La música chilena y argentina -La nueva canción brasileña -La música cubana, he sido un admirador de la música de Silvio Rodríguez
Cesar Dávila	<ul style="list-style-type: none"> -Por la imitación de Taco y Enchilada, en la colonia me dicen Taco -Mi papá llevó a la casa una guitarra y me enseñó tres acordes que le habían enseñado -En las esquinas se mantenían grupitos tocando y yo me a prender a ver y a oír, regresaba a la casa y empezaba a buscar lo que había visto hasta que me salía -La maestra Angélica Rosa me ha dado un poco más de cómo cantar
Eddy García	<ul style="list-style-type: none"> -La formación que he recibido someramente ha sido, música andina en Emprofola y música popular en la EUSAC -En la EUSAC aprendí a tocar la mandolina y la guitarra -Mi formación vocal ha sido con la maestra Angélica Rosa -Empecé a leer desde muy pequeño, inclusive un tío escribía un poco y eso influyó en mí para seguir haciendo ese trabajo
Fernando López	<ul style="list-style-type: none"> -Comencé a tocar la marimba en la escuela primaria. En esto tuvo mucho que ver mi abuelo materno que era un músico empedernido -Mi padre tocaba en su juventud; en la casa estuvieron siempre su guitarra y mandolina de serenatero -En 1,976 por influencia oportuna de mi hermano Oscar, empezó a rascar la guitarra -Una tarde en la biblioteca de Xela, azarosamente me encuentro con la poesía de Otto René Castillo y empiezo a musicalizarla, en 1,978 -En el 84 me decido a estudiar la música en serio y me voy de Xela al conservatorio nacional de música en la capital de Guatemala -Escuchaba y grababa los festivales y programas de la nueva canción en Radio Habana y la Sandino.

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

ANTECEDENTES ARTÍSTICOS PREVIOS AL CEC.

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

Antecedentes Artísticos de los Cantautores al CEC

Integrantes	Influencias Artísticas Reconocidas
José Chamale	<ul style="list-style-type: none"> -Cantaba en el coro de la escuela marista y en fiestas familiares -Hice una canción medio ecológica -Cantaba baladas que oía en la radio: "la vida sigue igual" de Julio Iglesias y "El Progreso" de Roberto Carlos -En 1,978 empecé a haber canciones que hablaban de la situación que vivía -La primera vez que aparecí como solista fue con un grupo que formamos que se llamaba "pueblo maya" cantando la misa de un cuate que mataron -Empecé a asistir a festivales de estudiantinas -Me presenté con la estudiantina las primeras veces en el 78 -Cuando me fui a México me presenté en algunas actividades culturales y eventos de solidaridad con Guatemala -después estuve en el Katinamit, en presentaciones más públicas, con más participación -Este grupo tronó y empecé a buscar gente de México que estuviera vinculada a la canción y así toque un par de conciertos del CREA y la SEP -De ahí me sumé a Kin-lalat y nos fuimos para Nicaragua -Después empecé a cantar solo
Alejandro Melgar	<ul style="list-style-type: none"> -Las primeras canciones fueron de repudio, de nostalgia y de protesta desde muy dentro de mí -Luego estuve en un grupo de rock en formación en el que interpretábamos

Integrantes	Influencias Artísticas Reconocidas
	la música de Santana, Gino Venelli -Estuve en el grupo Taller de la Facultad de Ingeniería, el cual era ya un intento creativo y experimental de hacer canción en Guatemala, pero por la época no pudo seguir -Participé en el Coro Universitario -En el grupo Calicanto -En el grupo Utiú Andino -Cofundador de Emprofolá -Dúo "A flor de tierra"
Cesar Dávila	-Comencé imitando a Tacho y Enchilada pero después empecé a hacer mis chistes y me desarrollé en eso -En lo musical ha sido más autodidactiva -A los diez años empiezo a conocer la guitarra -Estudí en el conservatorio tres años, solfeo I y II (durante el CEC) -Lo lírico ha sido muy difícil porque no tengo formación en ello -Empiezo a hacer canciones en 1,975 enamorado de una chava -En el 77 gano algunos concursos interescolares de canción protesta -En el 83 me incorporo al grupo Kopante y a la Estudiantina, hasta 1,989 y 90 respectivamente
Eddy García	-Empecé en la cuestión de la poesía, incluso gané un concurso hace unos diez años -A los dieciséis años formé un grupo de teatro -Participé en declamación y poesía en unos concursos en 1,979 -Entre a Emprofolá en 1,983-84 a recibir talleres de música -En el 85 di clases de quena y zampoña en emprofolá -En el 85 entré a la EUSAC
Fernando López	-Desde niño canté y toque la marimba -Me escogieron en el colegio para cantar en el día de la madre, la canción "Casas de Cartón" de Ali Primera y eso me valió un monte muy querido: "casitas" en 1,973 -Gané un concurso de oratoria en 1,975 y empecé a hacer teatro -En 1,976 participé en el grupo de teatro TECEO de la facultad de CC.EE del CUNOC -En 1,978 gané la eliminatoria departamental y nacional para ir delegado por Guatemala al Festival centroamericano y XI festival mundial de la juventud y los estudiantes en Costa Rica y Cuba respectivamente, junto a la EUSAC y Fernando Durán -A estos festivales iba cantando una canción propia llamada "tristeza",

Integrantes	Influencias Artísticas Reconocidas
	"libertad" musicalización del poema de Otto René Castillo y "obrero" musicalización del poema de Marco A. Alveño -Integré vario conjuntos de marimba: IDEAL de Xela, de concierto del Conservatorio nacional de música, de concierto de la USAC, de concierto de INGUAT -Fui becado en el conservatorio nacional de música de 1,985 a 1,988 en contrabajo, guitarra y marimba

Fuente: entrevistas realizadas con cada uno, citadas anteriormente

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

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

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

Historias de vida artística

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

José Chamale

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

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

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

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

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

"La formación vocal el coro de la escuela marista, es lo que yo recuerdo cantando y yo creo que eso me dejó alguna cosa, estar cantando ... yo creo que eso me ayudó bastante ... oía mucha música, la que había en ese momento, muchas baladas, mucha música que mi papá llevaba -como mi papá era mariachi- llevaba mariachis, Javier Solís recuerdo yo mucho, que incluso lo trataba de imitar ... él lo trataba de imitar en el violín y yo en la voz, yo lo recuerdo bien eso y los churumbeles ... yo creo que esa es la formación, la vocal, el coro y eso ... después con Angélica Rosa de parte del ministerio de cultura, tuve un tallercito con una muchacha del conservatorio, Carmencita, que ahora es bibliotecaria del conservatorio, ella me dió un curso de canto ... y estuve también en el coro del conservatorio en el 80 con el maestro Arévalo ... Estudié en el conservatorio pero nunca terminé, o sea fue muy accidentado ... yo no me atrevo a decir que hay una formación musical así sistematizada, más espontánea, tiene que haber influido, escuchar y estar en el ambiente ... yo insistía estar sólo en canto, pero nunca me aceptaron por una serie de cosas, estuve ahí, estuve en guitarra, pero nunca la aprendí bien, estuve con Abularach y mi maestrino era este Antonio Cosensa ... ellos dos me enseñaron algunos ejercicios de digitación; también intenté el piano (risas) con Vinicio Quezada, - si yo lo hubiera seguido todo sería un gran músico- (risas) pero como no seguí ni mierda ... Es una cuestión de personalidad, pero es que yo me organicé ... estuve dos veces intentando 80,81,82 durante esos tres años ... mucha violencia y entonces como a uno lo llevó ese río que vos decís, entonces puta cuando sentí ya estaba en la CNT y haciendo volanteos y la gran puta ... y a la par con la música porque me dijeron que en la revolución, en ese momento, en ese proceso, valían los artistas pero... después me dí cuenta que no (risas) después me dí cuenta que no, que lo que necesitaban era un militar más ... entonces eso a mí no me interesaba; si me interesa, me interesaba y me interesará

una revolución, no sé de qué tipo, pero algo que cambie esto ... toces (sic)yo creo que por eso; uno porque nunca fui no sé, yo saber qué putas vos, algún, -tengo que ir donde el psiquiatra- un poco de personalidad, muy disperso, se me va la vara, continuamente, fundamentalmente esa situación, ese contexto en que pasé y lo otro es que ese sueño de ser artista, de tocar guitarra y de aprender música y eso ... prácticamente lo viví solo o sea en la familia no hubo un acompañamiento y por la situación del país, los amigos andaban en otro rollo, otros muertos y así, tons (sic) fué un camino solitario ... por eso es esa dispersión ... bueno, como te digo estudié piano con Vinicio Quezada ... unas lecciones que dejaban ahí; con este Abularach y Cosensa en la guitarra, y las nociones de 'solfeo de los solfeos' con este maestro del fagote ... Fernando Sosa, también con él intenté y no se pudo ... la valoración es que yo sigo haciendo los ejercicios que aprendí en la guitarra a veces ... la otra cosa es que lo musical también con mi viejo, mi viejo quiso enseñarme con su forma a tocar violín, pero como me agarraba a vergazos yo no aprendí; y ahora de grande se me ha metido que derrepente se me quedó algo, pero no tengo violín, pero es un rollo más espiritual, que tengo ganas de hacerlo ... yo creo que mi viejo también por ese lado. Bueno lo lírico, yo recuerdo algunas cosas que creo que vale la pena; una es que con los maristas se leía mucha poesía del siglo de oro español, mucha poesía a la virgen que a mí me gustaba; la otra es que mi hermana que se casó con un cura y que también en su juventud se metió a cosas políticas, llevaba algunos libros y a mí me gustaba leerlos y lo otro es que mi mamá siempre leyó, esa viejita siempre leyó, leía mucho Vanidades, Buenhogar y yo me leía esas revistas y leía mucho los chistes de Archi, de Susi, todos esos cómic los leí mucho ... me gustaba mucho eso ... mi mamá me cuenta que a ella la enseñaron desde güira a leer... dice que -ella sufrió mucho, como todas las viejitas- pero dice que ella tuvo a su papá que su papá en ese tiempo trabajó en la embajada de Estados Unidos ... le llevaba muchos libros y novelas literarias y entonces le enseñaron a leer y ella siempre mantuvo, a pesar de la vida tan hijeputa que me imagino que tuvo, siempre mantuvo esa honda de leer. Estaba a la una de la mañana después de plancharle la ropa a todo el mundo y después de lavar cosas ... leyendo y cabeceando la Buenhogar y esas novelas de Corín Tellado y así, y cuando ella se quedaba dormida yo se las quitaba y así y me leía un poquito, como también sufro mucho, sufrí, ahora ya no, mucho insomnio, tonces yo leía un poquito eso, entonces yo creo que por ahí viene la influencia lírica ... Mucha narrativa, mi hermana esta que te digo que llevó muchos libros ahí; llevó a Julio Verne - me recuerdo yo- ; la del Jorobado de Nuestra Señora de París de Victor Hugo y algunos libros de filosofía de Sartré, o no sé quién que yo los empecé a leer pero como no entendía ni mierda, los dejé ... y por ahí un libro que le llevaron de la Revolución cubana que hicieron algunos españoles por ahí, ahí empezó creo yo eso ... Cuando yo fui a México y descubrí muchas cosas, o sea salí como del cascarón digamos, me quise meter a un

montón de cosas, pero como los compas no dejaban y como yo era tan güiro y no tenía mucho criterio, pero sí me metía a varios talleres en México de poesía, estuve en un taller en el museo del Chopo y un taller que nunca se me olvida que fue con Carlos Illescas y que yo hasta después supe quién era Carlos Illescas, yo llegaba ahí como un pendejo hasta atrás, entonces oía yo que hablaban del Sermón de la Montaña, que Pablo Neruda, que no sé quién, entonces yo escuchando y hasta después me enteré de toda esa gente ...”

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

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

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

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

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

“...para hacer las canciones yo creo que han habido algunas etapas; la primera etapa era muy así sin ninguna conciencia, era recibir cosas y hacer canciones -entre comillas-; después hay una segunda etapa, a partir de que conozco con más cercanía a la nueva trova cubana, a la canción suramericana, etc., ya hay como una segunda etapa de más trabajo, pero que se inclina más a lo literario, porque como venía yo de una experiencia así de panfleto, tonces (sic) en la segunda etapa quise como rescatar lo literario; en lo musical seguí así muy abandonado; y una tercera etapa, que creo que por aquí entra el CEC, creo que empiezo a entender que la canción no es sólo texto ... porque al principio yo me preocupaba mucho por el texto político, después me preocupaba mucho por el texto poético, pero siempre dejé la

música; entonces como que me empiezo a dar cuenta de que la música es una mierda pues que vea... entonces hay una tercera etapa en que yo empiezo a querer -que no lo logro pues- a querer sistematizar pues o sea musicalmente, -me entendés- a ver qué putas con la música, o sea que es cuando hablamos en algún momento con (Fernando López) de los temas musicales ... cosas de ese tipo. Entonces como que me empiezo a interesar más en ese momento y ahorita estoy tratando de que haya mucha relación entre texto y la música que debería de ser... Regularmente hago el texto primero, pero ya con una música pensada ... cierto ritmo ... en eso estoy, estoy buscando eso y creo que estoy, no quisiera cerrarme, pero creo que estoy como más cerca de ritmos más rockanroleros, antes era más así, balada tal vez y después quise como muy trova. Ahora son otros ritmos, pero ya un poco como de más conciencia de que la música es fundamental para la canción, o sea que no podés ... o sos poeta o sos cantor, - pero el cantor del paisaje y así, pues no sé- bueno podés hacer poesía-poesía y tenés que hacer canción-canción; entonces la música es muy fundamental y yo creo que estoy en eso, como ir viendo como se puede ir haciendo mejores canciones con música y texto, que haya una espiritualidad, que las dos tengan el mismo espíritu y que ... sean empalmaditas, de diez sale una a veces, pero ese es el rollo..."

"...las primeras participaciones fueron en el 78; después yo me presenté mucho con la estudiantina. Cuando yo me fui a México, yo participaba con mucho miedo en algunas actividades culturales, porque por ahí se regó la bola de que yo cantaba y efectivamente yo quería cantar, pero esa contradicción cerota de tener miedo a cantar pero querer cantar, entonces por ahí en algunos eventos de solidaridad o de cuestiones con Guatemala yo canté, pero muy pocos. Después ... estuve en un grupo que se llamó 'Katinamit' ...con ellos empecé a hacer más presentaciones públicas, más participaciones, después, este grupo tronó; entonces empecé a buscar gente en México que pudiera estar vinculada a eso, entonces en ese taller ... del museo de Chopo de poesía, casi la mayoría de gente que estaba ahí, eran músicos, eran cantautores, muchos de ellos muy famosos ahora en México ahora, como este Rodrigo ... entonces con ellos; ... quiero hacer una paréntesis. Después que yo pasé la honda del vergueo medio drogo y eso, me metí enteramente a la revolución, a un rollo cuadrado; pues con esta gente empecé a recobrar otra vez ... ese espacio de que el mundo no era así blanco y negro; ... con ellos empecé ... porque ellos eran rockeros ... un poco por solidaridad y así, me conectaron con el CREA y con la SEP, entonces con ellos hice un par de conciertos solo, o sea yo solito con mi guitarra y ellos con su grupo ... hice como dos o tres presentaciones ahí y entonces me empecé a vincular con gente mexicana que hacía canción en ese tiempo y estábamos en un taller de poesía. Entonces con ellos empecé a abrir, aparte de un espacio de solidaridad con Guatemala y que la gran puta ... empecé a conocer otros espacios que eran más

artísticos, que no eran políticos; si como te digo un poquito de, porque, puta el chapín está aquí exiliado, pero yo diría que el 80% era también porque se cantaba, derrepente habían cosas interesantes. Entonces empecé a tocar un par de cosas con el CREA y con la SEP un par de conciertos y de ahí me sumé al Kin-lalat y nos fuimos para Nicaragua y ahí estuve un año con ese grupo y después empecé a cantar solo; bueno regresé aquí, encuentro a mucha gente que está haciendo canción, que hizo canción, que estaba haciendo canción y empiezo a ser solista con un poco más de seguridad, aún no con la seguridad pero si con más tranquilidad... en ese tiempo ya andaba en el rollo, es la segunda etapa que te digo de la música también, andaba en un rollo de mucha nostalgia de querer estar en Guatemala; de ese tiempo es 'Nocturno', 'Novilunio' el texto pues; la nostalgia, la añoranza de la tierra, un poco el paisaje, yo quería hacer también un poco eso; había estado leyendo a algunas gentes, este Ernesto Monzón y así y en México gente que hacía canciones de paisaje, bonitas, quería intentar eso, junto con lo político, revolucionario, con rasgos así. Yo creo que ese tipo de canción, y un poco de desesperanza: ya empezaba a caer todo... De otros autores ... fijate vos que no; cantaba en mi casa, pero públicamente nunca canté de otros autores; siempre canté mis canciones; ahora en la casa si agarraba los cancioneros de Pablo, de Silvio, de los suramericanos y así y los cantaba, pero en público sólo mis canciones o en el caso del Kin-lalat y del Katinamit, las canciones de ellos o las que ellos cantaban ... Tampoco es así. Un par de veces he cantado canciones de otra gente pero fundamentalmente yo diría que canciones mías; aquí en Guatemala fue donde canté... alguna vez 'Yolanda' la de 'Carito' alguna vez 'Guatanamera', pero afuera fueron canciones mías, porque había otra gente que también era cantora y que hacía lo que hacía Silvo y eso, entonces a mí no me llamaba la atención. Por un lado y por otro lado porque era un poco complicado tocar a esos pisados... así bien, bien veá..."(sic).

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

Alejandro Melgar

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

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

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

podríamos mencionar en torno a esto era que por el mismo silencio que había acumulado... me gustaba mucho estar en la oscuridad, los rincones, debajo de las camas y debajo de las mesas, como producto de una cultura de mucha represión; pero yo también solía explotar esa oscuridad y me gustaba mucho ponerme a dibujar, a buscar colores, lamentablemente nunca aprendí a pintar, pero me gustaba mucho hacerlo y otra cosa que hacía en secreto y en silencio era bailar, como danzar y bailar en silencio y comenzar a explorar que yo mismo podía decir algo... o cantar, yo sabía que no tenía una gran voz en ese momento, pero lo hacía, me ponía a imitar algunas cosas que escuchaba o a imitar que tocaba algún instrumento, o mismo hacía mi propia autogestión... Ese silencio acumulado estaba provocando una tremenda rebelión dentro de mí, a tal grado de que usé durante mucho tiempo de niñez una gorra con bicera y siempre andaba con la cabeza hacia abajo y con la gorra puesta y nunca daba la cara y los ojos a nadie; tenía una vergüenza tremenda y un temor a todo, entonces hubo alguien, un gran amigo que yo quise, me dijo 'mire hijo, usted levante la cara -y me quitó la gorra y la tiró, incluso yo hasta me molesté un poco, pero él me dijo- mira el cielo, mira las estrellas, hay otras cosas en el universo que son muy bellas y que tu tienes que aprender a ver también, no sólo ver para abajo, es cierto que vives en la tierra, pero no solo existe eso, hay otras cosas en la vida que tienes que ver...'. A eso se debe mi carácter un poco retraído, un poco apagado. Me refugio incluso todavía, tengo esa tendencia a refugiarme cuando no encuentro respuestas y veo que mis expectativas no se llenan actualmente... La segunda etapa, la más consciente fué cuando yo manifesté -incluso todavía mi padre vivía, desafortunadamente mi padre fue un hombre alcohólico, un hombre rudo, él era mecánico electricista que trabajó toda su vida en el ferrocarril como era maquinista-, en una ocasión le dije 'tengo una gran inquietud, una gran ilusión', -porque me enteré que un vecino del barrio había ingresado a estudiar en la escuela de música-, entonces le dije que yo deseaba estudiar música, quería estudiar en el conservatorio y entonces él, no sé si por su poca perspectiva o por su poca apreciación, no logró entender esa propuesta y me dijo que no, porque eso no me iba a dar de comer el día de mañana, que eso no iba a resolver mi existencia, que eso no era un oficio, que eso no era un trabajo, incluso me dio a entender dentro de su concepción machista, que eso no era un asunto de hombres, yo me sentí muy mal y viví con ese rencor hacia él por mucho tiempo, lamentablemente nunca se lo pude decir... me quedé con esa amargura de no haber podido hacer estudios de música desde niño, que era lo que yo tanto anhelaba, creo que una de mis mayores aspiraciones era llegar a ser un instrumentista... A muy temprana edad, me abrieron las puertas y yo me fui a la calle, mi cultura se concluyó como una cultura de la calle, fui un niño de barrio, un patojo de la calle, no como los que actualmente conceptualizamos como de la calle, sino que un patojo de barrio que andaba por todos los vecindarios, jugando las rondas, el arranca cebollas, el chiviri

cuarta, escondidas o pateando pelotas de trapo o de plástico, subiendo a los tejados, yendo a robar naranjas a los sitios baldíos, además de que también andábamos muertos de hambre como todos los guiros de este país; eso me enriqueció mucho porque me enseñó a vivir y a ver que mis perspectivas y mis problemas individuales no estaban aislados y que pertenecían a toda una sociedad, a todo un medio que está atomizado, como es la sociedad guatemalteca. De ahí comencé a enfrentar mi realidad con la que había afuera y a hacer interacciones de las mismas cosas inconscientemente y eso comenzó a crear una evolución de conciencia en mí, y de errores y virtudes por lo mismo, entonces... nace una propuesta de incursionar artísticamente, siempre en la búsqueda de comunicarme, de expresarme, sin saber si realmente estaba haciendo o no estaba haciendo arte, porque en eso si soy claro, que nunca lo hice con la idea de un gran arte, un gran artista... sino la idea primaria de comunicarme de expresarme... en eso comenzaron a surgir las flautas dulces y comencé tocando la flauta dulce y me acuerdo que nos juntábamos en las esquinas y con botes improvisábamos baterías y alguien por ahí tocaba guitarra, me acuerdo que cerca de la casa había un señor que tenía un trío y en una ocasión le dije que me enseñara, porque me gustaba mucho la guitarra y él me dijo que no, porque era un instrumento muy difícil y que no cualquiera lo podía aprender, entonces yo entendí que lo que había ahí era un sesgo de egoísmo y de no participación social de esta gente..."

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

"...tuve la oportunidad de ingresar al conservatorio. Previo a eso ya llevaba toda una formación de la calle. Mi formación fue de la calle, si tengo que hablar de un marco teórico de la música propio, tengo que ver que primero tengo una formación de la calle, tocando o tratando de imitar la música popular pero más que todo la música rock. A mí me fascinaba mucho la música del grupo Yes, la de Pink

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

"Ahora en la poesía, ese es otro dato interesante, porque la misma necesidad de comunicarme, de hacer uso también de la palabra o del instrumento la voz, como forma de instrumento también de música, comencé a incursionar directamente en la lectura, pero eso también fue una influencia muy grande de este mi tío, porque no solo de incursionar en el arte como apreciación, -él era pintor-, lamentablemente era muy alcohólico también y por eso fue que él no logró... él se quedó frustrado en

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

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

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

"...al hablar de arte popular quiero remitirme un poco a lo que el maestro Cardoza y Aragón dice en algunas de sus ensayos cuando habla sobre el arte; él dice que no hay arte burgués, ni arte proletario o revolucionario, sino que el arte es uno solo, es universal y entonces, pienso que muchas veces, las sociedades, sobre todo las de consumo, de explotación, de expoliación hacia la humanidad, le han dado mote a las distintas manifestaciones que el hombre ha creado y le ha puesto apellidos, le ha puesto nombres, pero en esencia, yo creo que el arte es uno, es universal, comparto esa opinión y tarde o temprano a todos les tiene que llegar la capacidad y el derecho de tener acceso a todas las formas, a todas las expresiones, a todos los tiempos y espacios por los cuales el arte ha surgido."

"En Alejandro Melgar las primeras canciones fueron unas canciones de repudio, unas canciones de nostalgia y de protesta muy dentro de lo individual, nunca me solidaricé, nunca me sentí bien escuchando a Leo Dan, ni a Palito Ortega, ni a Raphael, ni a toda la farándula latinoamericana que escuchábamos en los años 70, porque no me gustaban esas canciones, nunca me sentí identificado con ellas; ... gustaban las canciones más fuertes que hablaran cosas desgarrantes, duras, tal vez por el medio en el que crecí y viví, necesitaba que alguien más dijera lo que yo también sentía, entonces así es como nacen las primeras canciones, hablando un poco de la nostalgia, del odio, del aburrimiento, de vivir en las condiciones en las que estábamos, porque uno se aburre de vivir en esta situación también; por eso me identifiqué mucho con algunos cantautores como Serrat, en un principio, uno de los grandes de nuestro marco teórico, definitivamente; como los de la nueva canción brasileña, del **bossa nova** que se dice allá, la música que comenzaba a aflorar allá en los círculos de la música argentina y chilena, como los Parra... Violeta, Isabel y Angel Parra; también algunas canciones que decían mucho de la situación que vivíamos, por ejemplo la música cubana, yo he sido un eterno simpatizante de la música de Silvio Rodríguez, me fascina mucho aunque no la toco, tengo mis razones por las cuales no las toco, aunque siempre estoy al tanto de lo más novedoso que ha hecho; pasé algún tiempo tocando algunas canciones de estos cantautores latinoamericanos,

pero llegó el momento en que dije ya no, porque la necesidad y la búsqueda desde muy pequeño de expresión, fue lo que cimentó en mí la necesidad siempre de decir lo propio y no quedarme siempre reciclando o copiando malamente en mi caso; lo que otros hacían, sino que necesidad de decir lo que yo sentía... en un principio mi necesidad vital fue mi necesidad de comunicarme y expresarme, yo creo que eso es bien válido; pero conforme uno va metiéndose, incursionando en la situación del arte y de la música sobre todo, va viendo que el campo y las expectativas se van abriendo, y entonces sobre todo cuando uno tiene la necesidad de hacer una propuesta propia; hay algo que también hay que reconcer, y es que desafortunadamente adolecemos de información y de una comunicación efectiva entre un montón de gente que andamos en esta búsqueda y por eso no hemos resuelto cosas de fondo, bien profundas que nos ubiquen en este contexto, en este universo, por eso es que todavía titubeamos en decir qué es lo que deseamos como cantautores o como artistas, porque aún no están resueltas cuestiones de fondo. Por ejemplo no estoy de acuerdo cuando se habla de la nueva canción, o de la nueva música aquí, o de la música política, porque estas definiciones han sido definiciones que nos han impuesto las casas disqueras, los comerciantes los mercaderes del arte y no ha nacido una propuesta, una definición y un concepto propio de nosotros que somos la base en este país. No tengo la experiencia, si en otros países de Latinoamérica se han sentado a platicar estas cuestiones de fondo que para mí son bien importantes, porque en nuestro caso, nos hemos quedado en algunas cosas muy triviales, claro que han habido intentos en que se ha tratado de abordar esta situación, pero aún no se ha adquirido la madurez para hacerlo. Si te hablo de una nueva canción, lo nuevo es muy ambiguo, además porque no podemos hablar de nuevo, cuando sabemos que no hay registros históricos de que haya existido algo viejo en el cancionero guatemalteco. Yo creo que los cubanos sí tienen toda la propiedad de decir la nueva trova cubana, porque en ellos hay un movimiento trovadorezco de los años del siglo pasado con el **filin**, incluso Pablo Milanés hace mención a un trabajo dentro de su discografía y un reconocimiento a esa vieja trova cubana. Creo que la actual nueva trova cubana, ya no es nueva como dice Silvio Rodríguez, porque hay una novísima con gente nueva que está alimentando más el fenómeno de la canción dentro de la sociedad cubana. Nosotros no es que estemos mal, pero creo que nos hace falta sentarnos, la gente que estamos haciendo canción en Guatemala, sentarnos y platicar y desnudar nuestra realidad; hay que ir limando una serie de asperezas, prejuicios y un conjunto de situaciones malsanas que existen y que son propias de la idiosincracia guatemalteca, somos localistas, egoístas, atomizadores, andamos fraccionando y sectorizando las cosas, y yo creo que ya es hora de sentarnos y resolver un montón de cosas, no sólo propias e individuales, para fortalecer nuestro espacio individual, sino para fortalecer nuestro espacio colectivo."

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

Fernando López

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

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

"Recuerdo que desde niño me llamó la atención cantar y tocar la marimba, seguramente porque en el pueblo donde crecí, Todos Santos Cuchumatán, Huehuetenango, para los días de plaza, una marimba lloraba desde la mañana hasta el anochecer; amenizaba el mercado cercano a mi casa. Allá por 1,971 comencé a tocar marimba en la escuela primaria. En esto tuvo mucho que ver mi abuelo materno, ya que él fue un músico empedernido, telegrafista y mujeriego. Recuerdo que estando trabajando en Chicacao, como telegrafista, junto a la abuela y la clave de Morse, acarreaba su marimba orquesta completa, entonces en esta ocasión, no sé porque vuelta del destino estuve unos días con él. Ahí tuve por primera vez ante mí un instrumento de marimba. Luego de subirme en un taburete para alcanzar el teclado, comencé a descubrir la fascinación de hacer silbar la madera del hormigo, con baquetas de pícolo y bolillos semiapachados y brillantes, con golpes torpes, ténues y duros de mis manos de niño. Eso lo recuerdo bien; yo subido en un banquillo, entre asustado y sorprendido, y mi abuelo riendo junto a otros telegrafistas, mientras yo malgarrapateaba entre aciertos y desafinones, una pieza en marimba que mi abuelo se empeñaba en enseñar: 'San Miguel Totonicapán'. Luego mi familia se trasladó a vivir a Quetzaltenango. Mi madre tenía una tienda cerca de la compañía de Bomberos Voluntarios. Allí había un tenor, una marimba pequeña, en la cual gracias a un amigo entrañable, un personaje muy querido en Xela, Frisly Escobar, seguí descubriendo la magia compleja y disfrazada en mil formas del teclado de la marimba. Paralelo a ello, en el primer año de primaria, de la escuela Manuel Enecón, canté para unos actos escolares, una canción infantil que seguramente me enseñó mi madre: 'gatito, gatito, dice tu mamá, que ya la comida en la mesa está; pues dile a mamita que no comeré, pues hay una fiesta y a bailar me iré, y a bailar me iré' y otra canción de Luis Aguilé llamada Pinocho; me encantaba la partecita aquella donde el cantante finge la voz

como de ancianito y dice 'y el viejo ci-ju-rano no sabía a quién pedir prestado uno corazón', yo lo repetía igual; a la gente le daba risa naturalmente; además junto a Vitalino me presté para hacerle de conejillo de indias de un Mago, él era el Mago y yo a quien le quitaba la camisa teniendo encima un suéter. Sin saberlo, ya me gustaba eso del espectáculo, me gustaba ver reír y aplaudir a la gente, era como un momento de trance o algo así... Fue en el Colegio San Juan Bosco, en 1,972, cuando formé parte del conjunto marimbístico escolar del mismo. Ligado paralelamente al canto; sin saberlo, estando en segundo primaria, ya como marimbista del colegio, me seleccionaron en el grado para cantar en la celebración del día de la madre; en ese tiempo sonaba mucho en la radio la canción 'Casas de cartón' del grupo Guaraguao de Venezuela; a mí me gustaba, por lo sensible del mensaje y el timbre azul-brillante-agudo del cantante (-ahora sé que se llama Eduardo Martínez, lo conocí personalmente en Cuba en 1,978-) y cuando el profesor de grado escuchó me incluyó en el programa del 10 de mayo. Esa vez, recuerdo con alegre ternura, que al cantar vi a unas madres de la primera fila del auditorio, siguiendo mi interpretación con tal tristeza y estremecimiento, que no pude más, y solté a llorar casi al final de la canción; bajé llorando del escenario, entre un aplauso, no sé si de estremecimiento o simplemente de soporte moral de la concurrencia. Pero desde entonces, esa experiencia me dictó una sentencia: llevaba conmigo una no sé qué sensibilidad que me hacía llorar al cantar. Eso me valió un mote muy querido, todos los amigos me dijeron en lo sucesivo 'casitas'. Ingresé al coro, cantaba todos los domingos en las misas; gané un concurso de Oratoria y finalmente ya casi terminando la primaria, 1,975, empiezo a hacer teatro. Participé en un grupo de teatro de la facultad de Ciencias Económicas del CUNOC, llamado TECEO, al cual pertenecía mi hermano mayor; repito, me gustaba eso del espectáculo, me iba con él a los ensayos y algunas presentaciones; de tal suerte que para una velada de dolores resulté 'actuando' como alumno, en una obra teatral llamada: "La cajita de Yeso" y luego en una obra que fué censurada por su contenido subversivo, por el mismo Donald Alvarez, durante el régimen de Lucas: 'La ley del monte'. Aquí me empiezo a ligar a lo contracultural, de forma natural porque venía de una familia con limitaciones económicas... Por esta época también, ocurre mi encuentro y descubrimiento con la guitarra. Mi padre tocaba en sus años de juventud, por lo que en la casa estuvieron siempre su guitarra de serenatero y su mandolina. En 1,976, siempre debido a la influencia oportuna de mi hermano mayor, Oscar -a quien debo tanto en toda mi conformación como ser humano- empiezo a 'rascar' la guitarra. Recuerdo que al verme interesado en aprender a tocar, con gran empeño, Tito, como le decimos en familia, leía para mí las instrucciones en unos métodos de 'Guitarra Fácil' donde se encuentran canciones de moda con cifrado para principiantes. El leía como hacer los acordes y ritmos, y yo me grababa las posiciones en automático; luego me ligó a otro amigo suyo que ya tocaba un poco más, de quien

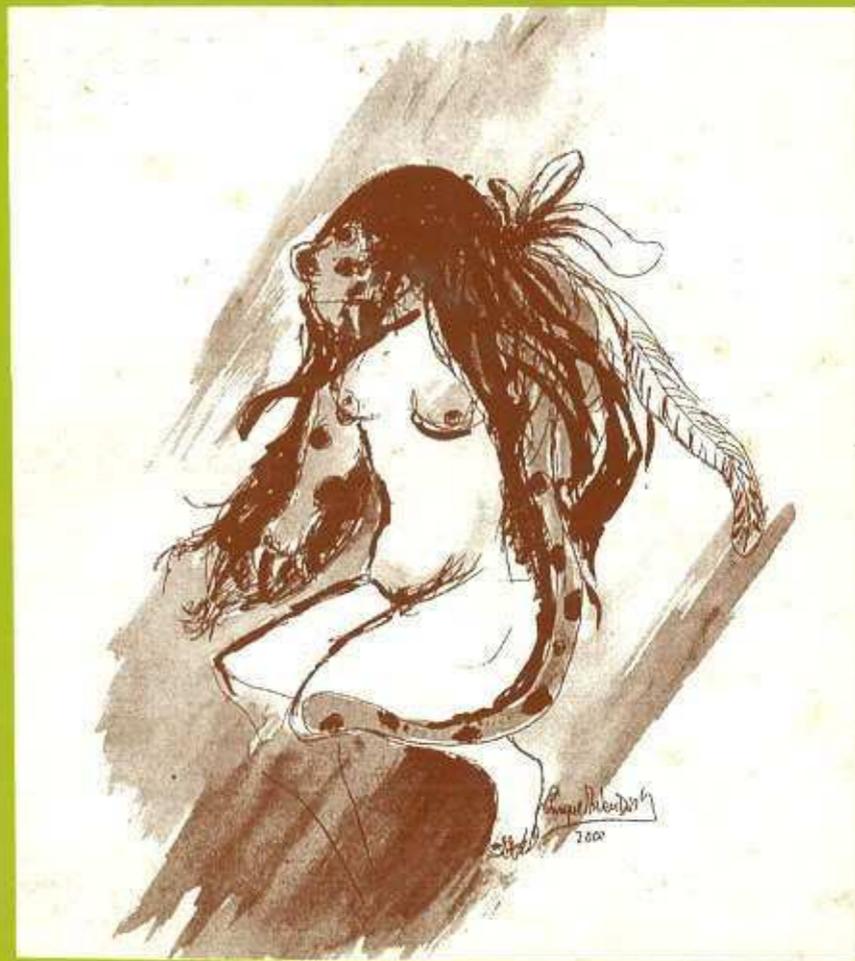
miméticamente sorbi otros acordes, para luego entregarme al ampeño de descubrirla por mí mismo, tras largas jornadas de práctica y descubrimiento de esta maravilla que surge de la caja atravezada por seis cuerdas y una boca cantante. Estas son las vertientes principales en mi desarrollo artístico, casi paralelamente: música, como marimbista; canto, como solista e integrante de conjuntos corales, teatro y finalmente guitarrista, para luego empalmar el canto, la composición y el arte de hacer canciones. En 1,978, se hizo un concurso en el CUNOC, para elegir al representante de Xela ante el Festival Nacional de la Juventud y los Estudiantes a realizarse en la ciudad capital. Para esta ocasión musicalicé un poema de Marco Aurelio Alveño, titulado 'Obrera', este decía algo así: 'Obrera, amiga mía/ pequeña abeja de la gran colmena proletaria/ Te he visto tejer regocijada un nuevo porvenir para tus hijos' y con esta canción gané dicha representación. Luego en la capital, en la eliminatoria nacional resulté ganador para asistir como delegado por Guatemala, al Festival Centroamericano de la Juventud y los Estudiantes, a realizarse en Costa Rica. En dicho festival centroamericano, gané el pase para representar a mi país al evento máximo de esta misma serie: el XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, celebrado en Cuba en el 1,978. Participando en dicho festival, compartí experiencias sumamente enriquecedoras con varios artistas latinoamericanos entre ellos: Luis Enrique Mejía, Grupo Guaraguao, Virulo, Quilapayún entre otros. En dicho evento, junto a otros grupos y artistas nacionales, como la EUSAC-78, Luis Fernando Durán, canté las primeras canciones propias. Recuerdo una en especial, a la cual titulé 'Tristeza': 'Siempre que miro a los niños/ lustrando botas ajenas/ a veces limpiando carros/ o quizás vendiendo el diario/ Me invade una gran tristeza/ una cruel desilusión/ siento que fuera yo mismo/ Porqué sufrimos los niños/ en nuestro hermoso país/ donde abunda la violencia/ ¡Y qué hermosura la de mi país!... Luego de volver de esta experiencia sumamente enriquecedora, se desarrollaría en mí con más dirección, el anhelo de seguir avanzando en estas líneas artísticas. Continué tocando la marimba, de tal modo, que desde los 14 años y en muchos períodos de mi existencia he sobrevivido como marimbista, integrando conjuntos como: la Marimba Ideal -de Domingo Bethancourt, en Xela- la marimba de concierto del INGUAT y actualmente, como músico invitado de la Marimba Nacional de Concierto de Bellas Artes; por otro lado, con la cuestión teatral, integré los grupos de teatro EXENUS y JUVENTUD en Xela y posteriormente en la capital, participé formando parte de comedias musicales en el grupo 'torilla con sal', 'Nalga y Pantorrilla'; compuse la canción tema de la obra 'En el reino de los ciegos' y la música de la obra 'Yo bien, Gracias'... Junto a esto se fue depurando también el gusto por el arte de la canción, de tal manera que durante mucho tiempo he participado como solista y he fusionado proyectos musicales con grupos como EQUINOXIO, Marimba Nacional de Concierto de Bellas Artes y he sido ganador de varios concursos de la canción, entre los cuales obtuve un II lugar en la versión del Festival OTI versión nacional en 1,991..."

EL SIGUIENTE MATERIAL TIENE
DERECHOS DE AUTOR
POR LO QUE SE SUGIERE QUE EL
MISMO NO SEA REPRODUCIDO NI
USADO CON FINES DE LUCRO,
UNICAMENTE PARA FINES
EDUCATIVOS Y DE INVESTIGACION



Tradiciones de Guatemala

Centro de Estudios Folklóricos



Universidad de San Carlos de Guatemala 54-2000



Cesar Dávila

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

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

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

Arana, me conoció en el señor que tenía el programa de 'lalo, juanita y bombín' que era un programa en la radio; este que hacía de Lalo es un vecino de la colonia y me oyó en uno de esos actos, me llamó y fui a hablar con él y me iban a integrar al elenco artístico de la Municipalidad, pero como Arana en ese tiempo empezó con esas sus cosas de toque de queda y estado de sitio y esas cosas, mi mamá no me dejaba salir; entonces se me acabó el Taco y Enchilada ahí pues... porque llegar a eso ya era bastante para mí que estaba guiro y creo que eso era lo que llamaba la atención... luego de eso... en esos años mi papá llevó una guitarra a la casa, él trabajaba en el interior y al llevar la guitarra a la casa, me enseñó tres acordes que a él se los habían enseñado porque él no sabe tocar guitarra; me los enseñó como se los habían enseñado a él ... ni los nombres, al mes que él volvió yo los podía hacer mejor que él, porque me quedé dándole ...

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

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

"...creo que tengo más formación en lo vocal, que en lo musical, porque lo musical no ha sido una educación que se pueda decir metódica y muy profesional, sino que ha sido en forma autodidacta casi toda, sin conocer acordes, si hacerlos, pero sin conocer sus nombre y cuál su relación lógica ... a veces surgen las canciones porque a mi oído ahí suenan ... ahora yo ya sé que existen normas y cursos que te pueden ampliar el panorama dentro de la música, el solfeo y esas cosas,

entonces yo sé que la armonía es una cuestión que tiene una secuencia muy lógica, leyes armónicas y todo eso; ahora yo sé que lo que pasa conmigo es alguna de esas cosas pero también sé que rompo con esas leyes por que mi oído me dice otra cosa ... lo técnico no lo tengo, por que lo que conozco es muy poco como para poder aplicarlo."

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

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

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

"...al principio yo me preocupaba mucho por la cuestión literaria... incluso me decían 'lee más poesía' y yo les decía, 'mucha es que ustedes lo dicen con flores, yo lo digo con cañones, es la misma mierda', entonces así hago yo pues ... no era rebeldía al consejo de leer poesía sino que era mi forma de expresarme; pues entonces, ... eso lo dejé, tomé el consejo pero también lo tomé para crecer pero no lo tomé para cambiar mi forma de expresar, creo a la larga y si siento que ha habido cambios en mi formación literaria, en mi forma de escribir pero que de todas formas no deja de ser cruda y poquito más sutil tal vez... a veces trato la manera de corregirlo, porque digo no aquí tampoco, ya esto me suena muy feo, pero ya es esta experiencia que te va dando el campo donde te desenvolves y los consejos

que recibis, entonces para mí la canción, creo que es, ... un matrimonio entre un texto y la música, entonces por lo tanto eso me ayudó a no ponerle mucha atención a lo lírico dentro de la formación como tal, de preocuparme tanto de ser poesía, si es poesía y me sale poesía pues que bueno, pero yo no estoy haciendo poesía, yo estoy haciendo canción, pero si el texto que yo preparé para hacer una canción resulta ser poesía pues que alegre, pero ya no me preocupa."

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

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

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

"...en el 77 me meto a los primeros concursos interescolares de

canción, cantando canciones de Roberto Carlos por ejemplo, algunas de Guaraguao que oía de perdida, ahí empiezo a ser cantante solista ... ahí es donde conocí a Rony, (Hernández) -el mono-, y él también cantaba ... todavía no había ingresado él a la estudiantida de la San Carlos... luego ingresa a la estudiantida de la San Carlos y al Kopante, entonces en el 80 nos volvimos a encontrar... casualmente nos inscribimos en el mismo lugar para estudiar la carrera de Perito Contador... en la secundaria en la noche ... por la cuestión económica yo no pude estudiar en el día... entonces ahí conocí a Rony y luego para estudiar el diversificado nos volvimos a encontrar, él ya sabía que yo cantaba, porque cuando nos conocimos en la secundaria se volvió a hacer el proyecto de la estudiantina del Instituto Mixto Nocturno en el Central en la noche, que había muerto porque los que tenían la estudiantida pasaron a la Universidad y la mayoría se inscribieron en derecho y pasó a ser la estudiantina de derecho, la actual estudiantina de derecho, formada por los Garrido, Víctor que tiene un lunar aquí, que está igual que yo, pelón. ... Cuando ellos se van ... hasta llevaron los instrumentos, o sea desde ahí son así, (risas)... entonces en ese tiempo empezamos nosotros con el Rony y otro cuate que se llama José, no me recuerdo el apellido de él, que después lo volví a encontrar en los cursos donde Angélica, cuando Angélica montó la primera ópera aquí, él fue uno de los que cantó ahí ... José se encargó de dirigir lo que iba a ser la nueva estudiantina del mixto y entonces ahí entramos con el mono ... hicimos algunas presentaciones ... de plano que estábamos mal, yo paré siendo solista de la estudiantina ... lo que hicieron fue que como no había mucha gente que pudiera cantar pero que sí podía tocar, Chepe para no hacerse bolas, montó algunas canciones que yo cantaba y ellos me acompañaban, como dos canciones así, porque no eran tantas ... cuando encuentro a Rony en el diversificado, él me habla para que me meta al Kopante ... lo que sucede ahí es que él sabía que yo ya hacía canciones, entonces me dijo que había un grupo que podía cantar mis canciones y meterlas a un concurso que hacían en la Universidad, ese concurso lo hacían en el festival de estudiantinas y entonces me dijo que si yo le podía dar una de mis canciones para meterla al grupo y meterla al concurso del año siguiente ... me recuerdo que le canté alguna de las que tenía y si no que, si yo podía hacer una que hablara de no sé qué y de no sé cuántos y entonces yo le dije que estaba bueno..."

"...cantaba canciones de Roberto Carlos, la que habla de las ballenas, el progreso, casi todas tenían una identificación de ese tipo... a larga no sé porqué me fui guiando hacia ahí, yo siempre digo que es el entorno en el que te desenvolves ... y tal vez algunas opiniones de mi papá en contra de cuestiones de régimen y esas cosas, que él no ha sido muy participante en eso ... pero sí te dice, por ejemplo, él odia a los policías, pero él los odiaba por las experiencias de él ... después él empezó a darse cuenta de lo que sucedía porque incluso él por su trabajo es uno de

los constructores del hospital de la base militar de Jutiapa y el de Barrios, porque trabajaba directamente como constructor y entonces se empezó a dar cuenta de cosas ... las canciones que busqué cantar en esos momentos eran de esas, incluso me metí a un concurso que decía "concurso de canción protesta", así se llamaba, en un colegio que quedaba en la Avenida Elena y ahí participé ... bueno, iba a cantar 'El hombre de Nazareth' porque con esa canción había ganado un concurso en el "Indo Latino" que fue el primer concurso en el que participé y lo gané y yo estaba que no aguantaba ... era una cosa bien rara, porque yo estudiaba en la noche y me fui a meter a un concurso que era para los del día y fue gran rollo ... y le tuve que pedir permiso a mi papá para ir al concurso y cuando regresé al trabajo bien feliz : (contando) ! papa fíjese que ... ah déjate de hablar mierdas, pues ... allá está la piocha... andá mirá qué hacés... ya no me dejó terminar ... entonces con esa canción iba yo a participar pero me topé con un ...muchacho y me dijo cuál canción vas a cantar y le dije cual, y me dice... porqué no cantás otra, yo le dije porqué, es que fijate que mi hermano va a cantar esa y ya la tenemos bien ensayada y yo a él lo voy a acompañar con un órgano y tiene una cosa, una batería metida me dijo él, resultó que era el famoso ... 'Carlitos de Guatemala' y era ese patojo el que iba a cantar esa vez, y entonces me dijeron que no cantara esa, porque esa la iba a cantar él y el que lo acompañaba era el tecladista del grupo de campiña, son hermanos, entonces llegó ese patojito ahí donde yo estaba y me dijo: 'fijate que a mí me van a dar una mi medalla porque voy a cantar una canción'(risas)... entonces yo cambié por otra canción de Roberto Carlos, y cabal al patojito le dieron el primer lugar y a mí me dieron el segundo (risas) ... ya estaba yo como por los diecisiete o dieciocho años ... entonces si participé en varios concursos, el único que gané fue ese del Indolatina y el fue el primero, en los demás siempre quedé en segundo y en tercero y ahí fue cuando me fui metiendo más verdad; pues conocí al mono, me habla de esta canción y yo empiezo a prepararla al final ya no les di la canción sino que me resulté metiendo al Kopante, eso fue en el ochenta, entonces en el Kopante como ensayaba donde está la estudiantina, yo llegaba ahí a que terminara de ensayar la estudiantina y nos juntábamos para ensayar con el Kopante, porque eran los mismos, solo se cambiaban de capa, entonces ahí conocí a un montón de gente de la estudiantina. me hice amigo de los de la estudiantina, y en el ochetaitres entré a la estudiantina, del ochetaitres hasta el ochentainueve, y en el Kopante hasta el noventa, o sea paralelos, ahí es donde estado más como aportando se podría decir."

"...está 'La conquista' y 'Libertad' le puse, pero bueno ... me cuesta mucho ponerle nombre a las canciones, y ... 'la botellita' que también la montó la estudiantina, que se olvidó la música y se me perdió la letra, y la letra no sé si todavía la tiene la estudiantina dentro de su archivo, después de que llegaron 'los

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

"El tema del amor, hice unas y me parecía que no entraba en la cuestión como yo quería ... me las cantaba yo pues ... después cuando hice esta canción 'El maistro el albañil' ya hablaba de eso de una cuestión más entre las cuestiones sociales; luego hice otra que se llama 'el indio José' que lo que hacía era como plantear lo que sucede de la gente que se viene del campo para acá y esas cosas, y esa tampoco la canté, la cantaba cuando estaba en mi casa tocando, entonces ya traía un poco de esa cuestión de estar diciendo algo más concreto ... antes de entrar a la Universidad ya hacía eso..."

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

Eddy García

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

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

"...yo empecé en la cuestión de la poesía, incluso me gané un concurso de poesía hace unos diez años más o menos, ese fue el rollo inicial ... luego de eso, seguí escribiendo algunas cositas por ahí y participando ya un poco más frecuente en el rollo de la poesía. Posteriormente a eso, estamos hablando de los diez a los quince o dieciseis años, yo tenía ya formado un grupito de teatro, entonces ya incursionamos un poquito en la cuestión dramática, iniciamos en un grupo de teatro ahí en la colonia, la colonia Atlántida, se llamaba grupo "'Pueblo' hicimos varias obras ahí, : 'saliva, bish y popó', 'mi vieja', 'a mojadmi gandi', esa era una cuestión así un poco cómica y sátira pues, en cuanto a la cuestión de Ghandi, en esa época se le dio mucha relevancia a todo ese tipo de cosas por ciertas conmemoraciones que hubo, inclusive la película estaba rodando y toda esa charada ... ya en esa época empecé yo a escribir un poquito de canción, no lo tocaba sino que había otro cuate que era el que tocaba, inclusive él a veces las cantaba y todo y componíamos a veces juntos y toda la cosa, yo hacía las letras ... te estoy hablando de 1.975-76 por ahí (sic), en esa época fue cuando empezamos a crear unas canciones porque queríamos hacer una comedia con música, o sea ya cantando pues, cada quien iba a cantar unas cosas o sea un rollo un poquito salido porque en esa época no había, la gente pues se interesaba poco por el teatro y ya te imaginás el teatro musical veá sic), tons (sic) una cosa así un poquito como atrevida; se hicieron algunas canciones y se cantaron como tres veces, inclusive cantamos en Patzicia, cantamos en Sanarate, en una escuela de ahí del puente Belice, una nocturna y en Comercio ... a nivel de Institutos nocturnos ... yo lo que tocaba era flauta y chinchines y vainas ... ya estaba un poquito más ligado a la cuestión de la música ... Luego de eso yo seguí escribiendo cositas así, se me ocurría algo ... cantaba algunas cosas y todo, no tenía yo la capacidad ni había tenido la

experiencia de poder agarrar una guitarra y entrarle un poquito más rico a la cuestión de la música, más formal pues. Bueno después de eso participé en el Aqueche en declamación y poesía y todo eso, y en unos concursos de oratoria que hubo en esa época; te estoy hablando de 1,979; luego pues, el salto a la "U", uno a veces se involucra en otros rollos, entonces estando ya en la San Carlos, entré al rollo este del Centro Cultural, entonces caí aquí y entré con EMPROFOLA y empezamos en el 83-84 que empezamos a hacer algunos intentos cuando se creó la escuela y entonces yo ayudé en parte a ese intento, más que todo por puro colaborador porque yo no sabía ni qué honda y ya recibí yo el primer taller ahí con ellos, el año siguiente el choco me dijo ... yo ya empecé a colaborar también con la estudiantina sin ser miembro activo, al año siguiente me integré nuevamente en el 85, ya como miembro activo, sin embargo había empezado a venir en el 84, ya había empezado a colaborar con aquellos en la huelga en rollos así de orden y babosadas ... en el 85 cuando fue los quince años de la estudiantina, entré y ya fui miembro activo y toqué en el concierto que fue en el MUSAC ... y en esa época ya estaba dando clases de quena y sampona con EMPROFOLA, o sea, había superado la etapa del aprendizaje porque tampoco era una cosa así tan profunda, entonces sobre la práctica me quedé a cargo del taller de vientos y ... el primer concierto que se dio fue creo yo el que originó la creación del grupo 'Latinoamérica', porque ahí en el taller fue donde se juntó el 'coyolito', se juntaron los otros cuates que venían, unos con guitarra, nosotros con las flautas y otros que venían con el bombo y ahí se juntaron y se armó la presentación y se quedó esa cuestión como girando y yo creo que todavía existe el grupo 'Latinoamérica', podría ser ese uno de los inicios pienso yo del grupo ... 'Xequijel' fue al año estaba dando tumbos ... si entiendo porqué no siguieron los grupos, pero lo que no entiendo es porqué EMPROFOLA no se ha preocupado por estimular más en la formación de grupos y darlos, no sólo Latinoamérica, porque yo creo que viene una invitación para Emprofola y mandan a Latinoamérica ... y en esa época no había problema porque habían una de grupos, está Sol latino, estaba Xequijel, estaba Latinoamérica, inclusive se oía Hatuchai, Kopante, el grupo Cimiento y un montón de grupos que habían surgido en el marco de la música andina ... y que quedó con la formación de Emprofola en los ochenta algo, toda la influencia andina, porque básicamente Emprofola creo que es lo que más ha dominado ... y donde más ha reforzado la cosa porque yo pienso que ellos tienen capacidad para otras cuestiones pero no han dado mucho refuerzo a las cuestiones propias de Guatemala, del folclor guatemalteco."

"La música vino a ser como la parte que necesitaba, el complemento que necesitaba a cierta altura de mi vida porque yo en primer lugar no tuve mucho tiempo para dedicarle a estas cuestiones, inclusive tuve una guitarra en la casa que no me daba ni tiempo de agarrarla, me llamaba la atención y todo pero en esa época yo

andaba en otro rollo, trabajando estudiando y no tenía más ... seguramente me faltó un poquito como de fuerza para entrarle, si no se dedica y tiene voluntad lo hace pero yo andaba en otros rollos, me había involucrado en otras que me jalaba el tiempo para otras actividades y que tenía lo del teatro que entonces el teatro también eso te resta tiempo para poder dedicarte a otra cosa y con el grupo trabajamos mucho porque si nos presentamos en un montón de lugares ... pero era el grupo de teatro de la cuadra ... yo me salí en el 81 de la colonia, cuando yo me salí de la colonia se deshizo el grupo, se desintegró totalmente, ya no hubo nadie que lo siguiera, inclusive el cuate de la música se metió a la iglesia y empezó a cantar música de la iglesia y como yo no cantaba esa música ya no pudimos, prácticamente nos alejamos ... estuvimos trabajando cinco años con el grupo."

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

"... no recuerdo que canción fue, pero me aprendí los puntos y con base a ese círculo yo hice una, adapté algo que tenía escrito y le busqué ... el mono, en ese aspecto me ayudó el pisado porque me dijo aquí ... se llama 'Valle Azul', esa se escribió antes de la experimental de cantautores. Los acordes de 'Canción y Huayno', inclusive esa misma pieza yo estaba enseñando en Emprofola, César Dávila me dio los acordes y el mono me dijo como, o sea los dos me ayudaron ... teníamos actuación con la estudiantina y tocaba la mandolina, al salir agarraba la guitarra ... empezamos en algún momento en la escuela de música de la estudiantina a tratar de aprender la cuestión del contrabajo y el acordeón, pero por las mismas cuestiones históricas de la estudiantina se quedó a medias porque la escuela no terminó su periodo... la escuela tardó dos años ... en esa época en que se implementaron los tallercitos de contrabajo y acordeón, estaba también el de guitarra y de mandolina, básicamente; el de contrabajo

lo daba Rony Hernández, los mismos elementos de la estudiantina ... hasta cuando ya estábamos con el experimental de cantautores que tuvimos una participación gratuita con la maestra Angélica Rosa, prácticamente la formación vocal que yo tengo ha sido de ahí, la otra es la que aquí con la estudiantina agarré... técnicamente con Angélica Rosa... la verdad es que no estudié poesía sino que sencillamente leí poesía ... empecé a leer cosas desde muy pequeño ... inclusive mi hermano escribió algo, tenía un tío que escribía un poco, entonces siempre me llamó la atención eso ... eso influyó mucho en mí para poder continuar haciendo ese trabajo, como cultivando esta cualidad."

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

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

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

la canción popular es la manifestación más clara del sentir del ser humano, que tiene la capacidad de poder cantar algo en las situaciones más difíciles de la vida de él o de un país ... es el fruto más honesto de las clases populares, una manifestación de credibilidad."

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

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

"...canté a Guaraguao, a Mejía Godoy, ... inclusive Víctor Jara, música de ese corte de ese tipo porque me identificaba mucho con ellos, sentía que encontraba como un apoyo para la forma de pensar y la ideología que yo tenía desde esa época, yo estaba de alguna manera relacionado con movimientos estudiantiles ... en el Aqueche, entonces (sic) todo eso te abre la perspectiva, en cuanto a la cuestión musical, sobre todo porque ese tipo de música estaba censurada en Guatemala en esa época y no era fácil encontrarla y no era fácil oírlo ... yo sentía como una forma de aprovechar ese tipo de canciones para poder hacer una denuncia ... un aporte al trabajo colectivo de la denuncia de las críticas y de las mismas necesidades populares, porque eso es latente, porque la crisis vos la vivís ... la misma persecución y todo eso,

la idea de sentirte vos como uno de los ejecutores de ese tipo de música que le dan un mensaje al pueblo de Guatemala ... un mensaje de esperanza y sentís el apoyo de la gente que lo recibe ... está compartiendo con vos de alguna manera, en ese momento en que vos te presentás el riesgo y sin embargo, cuando se acabó esa charada te volvéis a quedar solo, nosotros generalmente hacemos un trabajo solitario, pienso que la primera etapa de mi carrera en cuanto a esto ha sido un trabajo solitario y pienso que todos tenemos esa misma soledad, la llevamos dentro."

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

Funcionamiento del CEC.

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

Dinámica funcional

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

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

Dichas proclamas reivindicativas fueron consideradas suficientes para dar

por sentadas algunas máximas colectivistas, heredadas de un modelo organizativo que fue perfilando a dicha instancia como réplica de un colectivo o célula de izquierda, no tanto como una instancia organizativa de artistas de la canción.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Estructura orgánica

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

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

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

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

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

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

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

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

Interrelación Gremial

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

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

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

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

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

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

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

Niveles artísticos

Esta dinámica homogenizadora pretendía encubrir los diversos niveles en lo técnico e interpretativo. Sin embargo, en la práctica misma se contrapondrían ya que habían esfuerzos mayores que abrían espacios mayores. Por otro lado, el nivel de

elaboración artística requerido no fue tomado en cuenta por algunos y de ahí que se dieran diferentes niveles de creación. Algunos no quisieron tomar en cuenta la sugerencia de trabajar más, o les hizo falta constancia, consistencia o interés para lograrlo.

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

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

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

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

Vemos cómo entonces los niveles artísticos fueron heterogéneos por naturaleza y primaron grandemente en la dinámica de funcionamiento e interrelación gremial del CEC. No fueron reconocidos en su momento sin que dicho reconocimiento al interior significara la invisibilización de los demás. En las búsquedas y los esfuerzos más avanzados hacia nuevos espacios que no fueran los tradicionales, se pudiera

haber sustentado la garantía de crecimiento y desarrollo de esta experiencia, para poder llegar a convertirse en una organización contracultural y alternativa de canción en el país. Así, los niveles y proyectos individuales fueron desdibujados y poco tolerados con el afán colectivista y éste no pudo, como es obvio, potenciar las necesidades de desarrollo de aquellos.

Afinidad de intereses

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

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

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

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

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

Esta tendencia de libertad precaria e insegura, antes de alinear las posiciones en una sola correa de poder, hizo recrudescer las contradicciones que llamarían en un momento dado al replanteamiento de los objetivos sobreentendidos y nunca clarificados plenamente en cuanto a lo creativo y difusivo de la obra de cada quien, replanteamiento y discusión que no fue posible, debido a juicios condenatorios y posiciones arbitrales

que llegaron al rescate del proyecto "colectivo", buscando condenar el vuelo de la imaginación, la espontaneidad y la acción libre, con el ardid manido de una formación colectiva del proyecto.

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

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

Formas de presentación

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

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

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

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

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

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

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

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

Espacios de proyección

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

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

"Fue en los espacios universitarios, algunos sectores del movimiento popular, sectores estudiantiles ... algunos círculos intelectuales. Era un público reducido porque tampoco teníamos una campaña publicitaria para comenzar a publicitar, a vender nuestra propuesta." (A. Melgar, -entrevista citada)

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

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

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

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

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

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

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

Disolución

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

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

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

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

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

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

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

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

"(se debió a) una actitud planteada a interior del CEC donde no había beneficio para todos sino que para uno, entonces me sentía mal, como traicionado ... Fernando se retira por el problema que se da con Tello y conmigo; se quedan Alejandro y Chamalé pero no asumen posición ... Creo que hubo un problema de tergiversación en la información." **(C. Dávila, entrevista citada)**

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

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

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

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

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

Melgar, -entrevista citada)

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

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

Esto evidenciaba que el "esfuerzo colectivo" de creación no estaba sustentado sobre bases de verdad, respeto y menos de "experimentación" y que así como logró algún espacio en el movimiento de canción popular guatemalteca, pudo haber sido arrastrado hacia niveles de falsación y desaprobación popular. A todas luces, la dinámica de dicha organización, estaba necesitando encontrar nuevos cauces para el esfuerzo creativo de cada miembro dispuesto a no doblegar su búsqueda de identidad y de expresión propia, bajo el arbitrio de una falsa moral colectivista que le anulara; y por otro lado, que su trabajo estuviera apegado a un esfuerzo creativo propio, sin parapetarse en zancadillas limitantes hacia los demás, y mucho menos, en la apropiación del trabajo de otros artistas guatemaltecos para alcanzar nombradía fácil e inmerecida.

Estos dos hechos serían los desencadenantes de una dinámica manida, agotada y poco democrática que culminaría en la disolución del CEC meses después, en 1991. Esta dinámica podría ser explicada porque en algunos de los cantautores agrupados estaba aún muy interiorizada una suerte de militancia jerarquizada, aprehendida seguramente de experiencias orgánicas, pero que nada tenían que ver, a esas alturas, con un gremio de artistas que a su vez, conocían de sobra estos mecanismos arbitrarios de coersión y obediencia organizativa.

El CEC. y el aporte a sus integrantes

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

integrantes, puedan ser caracterizada en esta misma dirección.

A partir del siguiente cuadro podremos caracterizar las expectativas, aportes, limitaciones y valoración personal respecto del CEC., para cada uno de sus integrantes

El CEC y el aporte a sus integrantes

Expectativas	Aportes	Limitaciones	Valoración Personal
<p>J. Chamale</p> <ul style="list-style-type: none"> -compartir la experiencia -ir creciendo juntos en cosas de reivindicación -decir que eramos trabajadores del arte y que se nos reconociera y respetara 	<ul style="list-style-type: none"> -entendí que cada uno tenía una personalidad propia -aprendí a respetar el desarrollo de cada uno -comprendí que no estaba equivocado con lo que estaba haciendo -confirmé que algunas cosas que estaba haciendo eran válidas 	<ul style="list-style-type: none"> -algunas cosas que se platicaban no se hacían en la práctica -algunas cosas me chocaban, no estaba de acuerdo con la canción directa, sin elaborar -fuimos cerrados en otros espacios y escépticos de que nuestra canción fuera aceptada a otro nivel -que no hubo sistematización de lo que paso ahí 	<ul style="list-style-type: none"> -no fue lo mejor para mi individualmente; -me pongo más en la balanza de que el círculo fue algo importante pero no definitorio
<p>A. Melgar</p> <ul style="list-style-type: none"> -llegar con la canción a toda la sociedad guatemalteca -un proyecto sólido, fuerte, libre, propio para trascender a más de nuestras fronteras -manifestarnos y decir que también existimos y podemos decir algo 	<ul style="list-style-type: none"> -dentro de la canción logramos conocer a los compañeros, su forma de ver el mundo, de pensar, de expresarse 	<ul style="list-style-type: none"> -nos faltó integrarnos más como seres humanos. -faltó fortalecer nuestra concepción de artistas individuales dentro de un esfuerzo colectivo. 	<ul style="list-style-type: none"> -sin esta experiencia estaríamos lejos de donde estamos ahora, a pesar de que nos falta mucho por recorrer. -personalmente me siento frustrado porque yo esperaba mucho, soñé mucho del CEC. -satisfecho por lo que se logró, pero frustrado porque o esperaba más.

Expectativas	Aportes	Limitaciones	Valoración Personal
<p>F. López</p> <ul style="list-style-type: none"> -esperaba un espacio de encuentro, pero no casarme ni depender de él -un espacio experimental para estar o no estar cuando llegara el momento -compartir el arte de hacer canción, junto a algunas reivindicaciones propias, pero con mucho respeto a los espacios ganados y defendidos por cada uno, sin frenar ni limitar las iniciativas propias y apoyar las de los demás cuando fuera requerido 	<ul style="list-style-type: none"> -entendí que cada uno tenía una personalidad propia -aprendí a respetar el desarrollo de cada uno -comprendí que no estaba equivocado con lo que estaba haciendo -confirmé que algunas cosas que estaba haciendo eran válidas 	<ul style="list-style-type: none"> -algunas cosas que se platicaban no se hacían en la práctica -algunas cosas me chocaban, no estaba de acuerdo con la canción directa, sin elaborar -fuimos cerrados en otros espacios y escépticos de que nuestra canción fuera aceptada a otro nivel -que no hubo sistematización de lo que paso ahí 	<ul style="list-style-type: none"> -no fue lo mejor para mi individualmente; -me pongo más en la balanza de que el círculo fue algo importante pero no definitorio
<p>A. Melgar</p> <ul style="list-style-type: none"> -llegar con la canción a toda la sociedad guatemalteca -un proyecto sólido, fuerte, libre, propio para trascender a más de nuestras fronteras -manifestarnos y decir que también existimos y podemos decir algo 	<ul style="list-style-type: none"> -aprendí a no doblegar ni traicionar mi expresión a partir de falsos colectivismos que buscan frenar y minar una legítima búsqueda de crecimiento individual, para cualquiera, en cualquier momento -respeto a otras expresiones y búsquedas afines dispuestas a crecer 	<ul style="list-style-type: none"> -se puso en peligro mi identidad propia, mi expresión, al querer que cediera ante una cordura colectivizante, perezosa y plagada de atavismos -juicios policiales y castrantes a las iniciativas individuales me indicaron que el espacio dejó de sustentarse en la verdad inicial -la apropiación irrespetuosa de trabajo de Otto René Castillo, por parte de un miembro del CEC, puso en peligro mi propuesta y el trabajo de los demás 	<ul style="list-style-type: none"> -para mi fue una experiencia interesante de interrelación con otras expresiones -fue insuficiente en cuanto a empuje y desarrollo artístico

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

y poder así determinar cuál fue el aporte para cada uno, si lo hubo o no.

Expectativas

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

La expectativa común compartida fue la de un espacio de encuentro para la canción, ya que las demás nunca fueron puestas de manifiesto del mismo modo y por tanto, la cohesión grupal fue rota al surgir factores que perfilaron dicho espacio

como no apto para seguir compartiendo un encuentro colectivo.

Limitaciones del CEC. A sus integrantes

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

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

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

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

Limitaciones del CEC. a sus Integrantes

Limitaciones	Indicadores	Abs.	
Organizativas	1 -algunas cosas que se platicaban no se hacían en la práctica 2 -no hubo sistematización de lo que pasó ahí 3 -la gente que tenía otro tipo de vínculo generaba problemas de organización porque lo político involucra otras actividades	3	30%
Artístico Creativas	1 -no estaba de acuerdo con la canción directa, sin elaborar 2 -fuimos cerrados en otros espacios y escépticos de que nuestra canción fuera aceptada 3 -faltó fortalecer nuestra concepción de artistas individuales dentro de los colectivo 4 -peligro de la identidad y la expresión propia ante lo colectivizante 5 -juicios castrantes y policiales contra iniciativas individuales de legitimaron el espacio 6 -apropiación del trabajo de O.R. Castillo puso en peligro el trabajo de los demás	6	60%
Interrelación Humana	1 -nos faltó integrarnos más como seres humanos	1	10%
Total de Respuestas		1	100%

propuestas artísticas del interior del CEC.

Aportes del CEC. A sus integrantes

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

Notamos que algunos subrayan el hecho de encontrar en dicha instancia una forma de autovaloración como cantautores, basada en la confrontación de su búsqueda

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

Limitaciones del CEC. a sus Integrantes

Aportes	Indicadores	Abs.	Rel.
Respeto Intergremial	1-entendí que cada uno tenía una personalidad propia 2-aprendí a respetar el desarrollo de cada uno 3-respeto a otras expresiones afines dispuestas a crecer	3	30%
Conocimiento de la Obra	1-dentro de la canción logramos conocer a los compaleros...	1	10%
Autovaloración como Cantautor	1-comprendí que no estaba equivocado con lo que estaba haciendo 2-confirmé que algunas cosas que estaba haciendo eran válidas 3-aprendí a no traicionar ni doblegar mi expresión a partir de falsos colectivismos	3%	30%
Crecimiento Artístico	1-salto cualitativo dentro de mi experiencia como cantautor 2 -primeros pasos de madurez de mi trabajo 3-aprendí a moldear mejor el arte de la canción	3	30%
Total de Respuestas		10	100%

totalidad de sus miembros.

Valoración del CEC. por sus integrantes

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

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

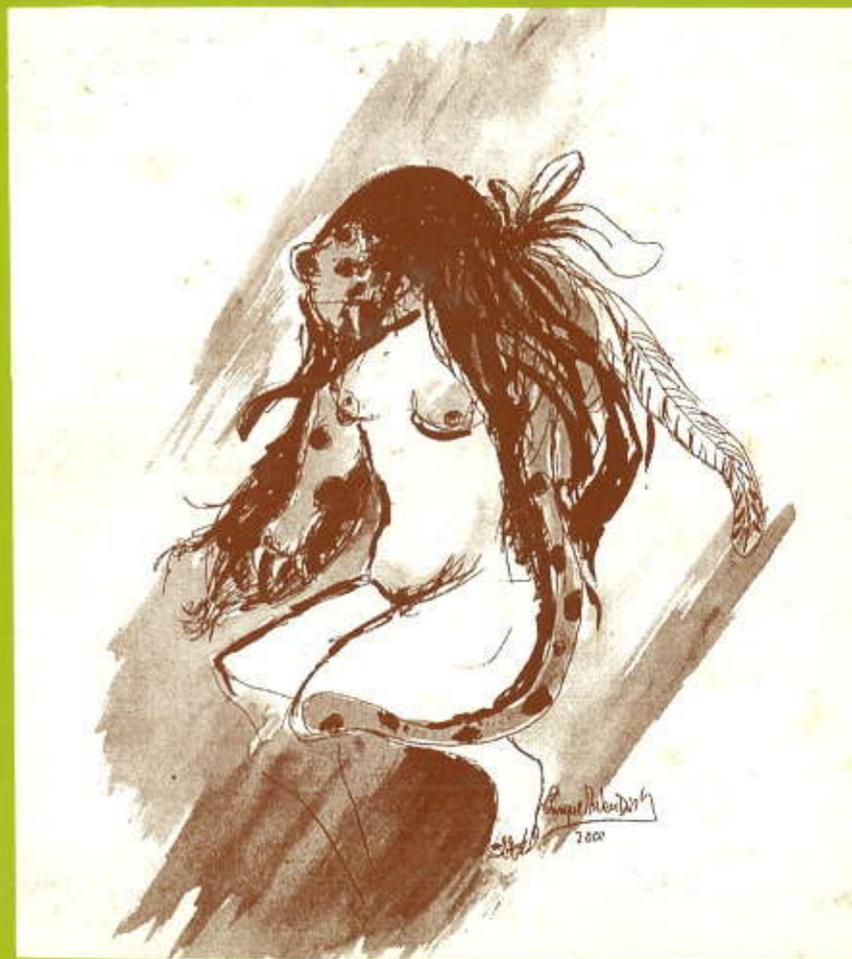
Vemos entonces como la heterogeneidad fue constante en la conformación del CEC. La definición de los aportes, limitaciones y valoraciones del CEC para cada uno de sus integrantes, resalta la característica marginal de la experiencia, que a juzgar por estos elementos iniciales, distó mucho de llegar a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

EL SIGUIENTE MATERIAL TIENE
DERECHOS DE AUTOR
POR LO QUE SE SUGIERE QUE EL
MISMO NO SEA REPRODUCIDO NI
USADO CON FINES DE LUCRO,
UNICAMENTE PARA FINES
EDUCATIVOS Y DE INVESTIGACION



Tradiciones de Guatemala

Centro de Estudios Folklóricos



Universidad de San Carlos de Guatemala 54-2000



EL CEC Y LA CANCION ALTERNATIVA COMO CONTRACULTURA ARTISTICA

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

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

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

De ahí que el análisis de cada una de las canciones se refiera a las categorías que aporten hacia una interpretación integral de los aspectos semánticos, simbólico-poéticos y de identidad artístico-cultural y musical, como un sistema de signos interactuantes y condicionados mutuamente. Además, debemos señalar que la siguiente

caracterización está enmarcada en el ámbito antropológico-cultural para identificar los elementos propios de este hecho creativo, dirigidos a los objetivos del presente estudio. En ningún momento pretenden ser análisis literarios profundos, en razón de los límites propios de este trabajo.

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

Con base en lo anterior entenderemos como:

-**Aspectos semánticos:** los elementos formales y significativos de cada trozo citado

- **Simbolismo y poética de la canción:** el simbolismo y la elaboración inherente en cada autor y creación

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

La creación de José Chamale

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

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

“Abuelo”

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

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

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

“Tolgóm y Cabracán”

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

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

“Sinfonía Azul”

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

A todas luces resalta la actitud elaborada, cultivada y depurada de la poética del autor, con lo que avanza a dotar a su expresión dentro del CEC., de un nivel

creativo que sin lugar a dudas, alcanzó en él uno de los niveles más notorios en lo lírico. Su búsqueda parecería estar dirigida a unir en su expresión estética, los elementos nacionales de identidad, lo indígena y lo mestizo, a partir de su condición compartida de exclusión social. En lo musical, acusa intencional o inconcientemente poca variedad, lo cual en un momento dado, pudo resultar limitante para la complementariedad necesaria entre texto y música, entre contenido y forma estética.

Caracterización de la Canción de Jose Chamele

Fuente: cassette de archivo personal del autor.

Canción/ Epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad Artística	Elementos formal- significativos
- "abuelo, ponte tu sombrero de paja, prende tu cigarro de tusa y cuéntame historias de viejos"	-el abuelo, personaje que recuerda y cuenta la historia. -el sombrero de paja, el cigarro de tusa.	-la tradición oral guatemalteca vehículo que reafirma nuestra identidad mestiza y desposeída -indumentaria y hábitos de los campesinos indígenas y mestizos pobres.	Tema: la tierra y su reivindicación, problema agrario y desarticulación etnográfica. actitud lírica: poesía elaborada coloquial y metafórica. disposición y estructura musical: balada, rock, urbana.
- "cuéntame si alguna vez la tierra fue nuestra, los maizales, las riberas y las aguas, los molinos"	-la tierra y la naturaleza como elemento de pertenencia y adscripción social, de los campesinos guatemaltecos.	-la desigualdad y la injusticia social imperante en el país, a raíz del despojo de la tierra y el desequilibrio humano y ecológico como producto de la guerra junto al poco acceso a los medios de producción y la subsistencia digna.	
- "y cuéntame de que jamás pudiste ver el mar" (Canción "Abuelo")	-el mar simbolizando un horizonte ignoto, un futuro cautivo en la lejanía o el imposible.	-el atraso, el subdesarrollo que marcan la cotidianidad marginal y desprovista de futuro para la mayoría de guatemaltecos.	

Canción/ Epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad Artística	Elementos formal- significativos
- "Tolgóm y Cabracán van de la mano, son azules, son celestes, son de musgo/ van derribando cerros y montañas/ al más leve golpe de sus pies".	-Tolgóm y Cabracán, personajes que encarnan la destrucción ancestral. -El musgo, representando el militarismo que azotó las aldeas, con su feroz represión y genocidio.	-Resemantización del poder militar que pontifica la fuerza sobre la justicia y la convivencia pacífica.	Tema: la guerra revolucionaria. actitud lírica: poesía depurada que recrea elementos de la mitología ancestral indígena. disposición y estructura musical: yuxtaposición rítmica sobre temas del rock.
- "tírenle, tírenle, tírenle/ muchachos con la cerbatana/ hasta pegarles en el alma/ y hacerles añicos su cristal"	-los muchachos de los libros ancestrales indígenas que se enfrentan a la destrucción. -la cerbatana y los tiros, medios de guerra reivindicativa.	-la contracultura de la praxis política en su expresión armada acuerpada en su mayoría por jóvenes indígenas guatemaltecos que resignifican a los docientos muchachos guerreros.	
- "que nos se escapen por las nubes/ haciéndonos creer/ que se queman con el fuego" (Canción: "Tolgóm y Cabracán")	-reivindicación de la memoria para no olvidar.	-la denuncia a través de las expresiones literarias y artísticas que buscan sumarse a la lucha por la vida en nuestro país.	
"una niña cuida las ovejas/en el valle solitario/Kanchicú final del día/final del tiempo/ puerta del cielo"	-el área rural en su expresión más íntima. -tiempo estancado -lejanía	-niñez campesina que debe incorporarse a la tarea de sobrevivir en un medio bucólico y azul, pero carente de las mínimas condiciones de atención social.	Tema: pobreza y precariedad del área rural guatemalteca. actitud lírica: poesía elaborada, bucólica y barroca.
"de silencio en silencio pasan las horas/pan, agua fresca/hormiga sobre un bicho aborazadas/Kanchicú final del día"	-naturaleza, tiempo, vida y muerte conviviendo. -descanso.		disposición y estructura musical: balada memorable y triste.

Canción/ Epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad Artística	Elementos formal- significativos
"en el cerro una fogata/ la noche es barro en humedad/los pies cansados se retiran" "en la oscuridad una anciana/ enciende ocote fresco/ duerme niñita/el frío cae sobre las siembras" (Canción: "Sinfonía azul")	-fuego que convoca y guarda la vida. -sueño, amanecer y vuelta del tiempo silente, cambiante en su letargo.		

La creación de Alejandro Melgar

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

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

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

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

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

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

"A flor de tierra"

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

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

"Canción donde las musas y la poesía"

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

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

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

"Fantasía del portal"

Trata de una manera vivida el desamparo y marginalidad urbana de los seres más vulnerables en la cadena de poder instaurado en nuestro país: los niños y las niñas.

Su actitud lírica: mixtura entre poesía espontánea y surrealista, dibuja un contexto ya apuntado en las novelas de Asturias, de las cuales retoma el simbolismo del portal del comercio, de las carretas que ruedan en la plaza, del sombrerón encarnado en los infantes callejeros, en contraste con las sirenas que anuncian el descanso de la miseria, junto al letargo de la tarde capitalina; en esto se puede vislumbrar una disrupción poética respecto de las canciones anteriores. En ésta, la poesía surrealista se filtra en las imágenes sencillas, para abrir, sin rebuscamiento poético, otras dimensiones simbólicas de la realidad.

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

Así en la obra artística de Alejandro Melgar, encontramos para este corte temporal definido, una búsqueda poética creciente, que propone otra forma para el abordaje lírico en la canción guatemalteca: el equilibrio entre lo convencional simbólico guatemalteco, inmerso en los referentes de nuestra identidad urbana y mestiza, junto a una reinención simbólica, surrealista y fantástica de dicha realidad, sin caer en la sinuosidad de la poesía erudita y la metáfora rebuscada lingüística e intelectualmente.

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

Caracterización de la Canción de Jose Chamele

Fuente: cassette de archivo personal del autor.

Canción/ Epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad Artística	Elementos formal- significativos
"están las calles desiertas/ y desnudos los paisajes/ están hambrientos los niños/ y las madres suplicando"	-impotencia -desnudez -fragilidad	-inseguridad y desamparo ante la situación de desigualdad, represión y violencia política en el país.	Tema: el largo proceso de lucha político-social atizado por la esperanza en la voz de los cantores.
"y mi amor sigue entero/ construyendo en silencio/ llenando de esperanza/ nuestro sueño venidero"	-integridad -convicción -esperanza en el cambio	-mantener la esperanza en un cambio revolucionario en el país	actitud lírica: poesía espontánea sobre la sencillez y la vivencia popular.
"a flor de tierra mi pueblo está/ con su miseria y su alegría/ con su canto y su poesía/ con su risa con su llanto/ mi pueblo va caminando"	-contradicción y lucha -adversidad y esperanza	-confrontación que será resuelta en favor de la mayoría desposeída	-disposición y estructura musical: discurso guitarrístico elaborado armónica y rítmica- mente, bajo la influencia de las formas del rock no comercial.
"que surjan nuevos cantores como versos, como flores/ que todo canto de pueblo diga siempre lo que piensa/ como este canto que nace a flor de tierra" (Canción: "A flor de tierra")	-reventar la expresión artística -búsqueda de expresión propia -canción sencilla y compartida	-revalorización de su propuesta artística encontrada y compartida con todos, con naturalidad.	Planteamiento inicial en modalidad menor, para luego recorrer una modulación mayor, como preámbulo a un desenlace musical esperanzador y recurrente.

Canción/ Epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad Artística	Elementos formal- significativos
"Yo tengo una musa/ que viste mi cuarto/ que llena el espacio con su mirar" "una bella rosa/ que aguarda en silencio/ los breves momentos de luz y de espanto"	-la creación artística como gratificación espiritual	-necesidad de cantar ante el temor y la censura política -la canción entendida como un hecho estético necesario para resignificar la vida	Tema: la creación artística y la ternura humana. Actitud lírica: metáfora y poesía urbana cotidianas y espontánea Tratamiento musical: rítmica y armonía blues y una línea melódica sensible memorable y elaborada
"cuando abro la puerta/ la veo en la gente/ que vive que ríe/ que llora, que muere"	la cotidianidad y la gente común como elementos para recrearse estéticamente	-la intención artística que se nutre de la gente sencilla que sobrevive entre alegrías y pesares en nuestro país	
"hace tanto tiempo alguien la pintaba con sus tiernas manos/ hace tanto tiempo alguien la pintaba y también la amaba" (Canción: "Canción donde las musas y la poesía", 1990.)	-la recurrencia de la creación artística en el tiempo -la intención estética como símbolo del amor	reafirmación como artista que sabe la historia reciente del país y la suma para reiventarla con amor -el lenguaje de la ternura como un elemento importante para crear una canción compartida por la mayoría que no puede expresarse	
"un niños en la ciudad/ una flor sin jardín/ durmiendo en el portal/ de la plaza mayor"	-la vida en desamparo -marginalidad -exclusión social	-problemática de los niños de la calle, vulnerables y lapidados por la sociedad, junto a los mendigos	Tema: desamparo y marginalidad urbana Actitud lírica: poesía espontánea y surrealista
"en sus harapos negros/ rondando aquel portal/ con la mirada en blanco/ perdida en el cristal"	-hambre y miseria -insatisfacción y angustia	-revivificación de los personajes de leyenda que sobreviven en el portal del comercio del centro capitalino	Tratamiento musical: el tema inicial se basa en el ritmo y la armonía del bossa nova , con lo cual adquiere un carácter alegórico y festivo; en la segunda parte retoma un ritmo apegado al rock para acentuar un desenlace reivindicativo y esperanzado
"son duendes de la calle/ que corren al desnudo/ fantasmas de la hoguera/ sombrotones del futuro/"	-seres amorfos, reales y legendarios de la ciudad	-al final de la tarde en el centro capitalino, como una novela surrealista	

Canción/ Epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad Artística	Elementos formal- significativos
"repican las campanas/ retozan las siluetas/ ruedan las carretas/ se esfuman las sirenas"	-final del día -pesadumbre de la miseria -tragedia	-vigencia de la necesidad de atención de los desamparados	
"corran, salten, griten/ por calles y avenidas/ que nace una mañana/ con otra fantasía" (Canción: "Fantasía del portal")	-esperanza -reinención de la realidad futura		

La Creación de César Dávila

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

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

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

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

"La conquista"

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

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

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

"Para su saber, para su entender"

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

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

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

"El reegae de nuestro canto"

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

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

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

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

Notamos entonces el contraste resultante entre las expresiones de los autores analizados anteriormente, con el presente cantautor, con lo cual se vuelve a evidenciar la existencia de intencionalidades artísticas disímiles en cuanto al rigor creativo del CEC. No se trata de prescindir de la realidad verificable en una suerte de evasión poética, sino que, mediante la elaboración estética se intentará expresar la realidad más hondamente, logrando así, resaltar consistentemente la disconformidad con el orden vigente.

Caracterización de la Canción de César Dávila

Fuente: grabaciones de archivo y grabación editada del autor.

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

Canción/ Epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad Artística	Elementos formal- significativos
"así como empuña el arado/ que usa para sembrar la tierra/ así empuñará el fusil/ contra quien le ponga cadenas: (Canción: "Para su saber, para su entender")"	-arado y fusil como medios de rebeldía -opresión de las cadenas	-en estos símbolos se alude a la incorporación de los campesinos pobres a la guerra popular revolucionaria	Tema: Invasión y formas actuales de dominio neocolonial, junto a la rememoración de los mártires guatemaltecos que lucharon por la patria libre
"no es el canto de las flores/ que las han matado ya/ ni la luz de las estrellas/ que también muriendo están/ Si tu canto es a las flores/ y también a las estrellas/ no te olvides compañero/ lo que sufren estas tierras"	-flores y estrellas como elementos innecesarios para recrear la realidad -sufrimiento terrenal como factor decisivo en el canto	-representada en el sufrimiento ya conocido en el área rural por la violencia	Tema: la canción como medio directo para mostrar la realidad y llamar a la participación en la lucha reivindicativa Actitud lírica: directa y supeditada a la descripción realista de la situación
"mi gente se muere de hambre/ en sus casas de cartón/ asentamientos que mueren en el fondo del zanjón/ En el campo el campesino trabaja de sol a sol/ explotado desde niño muere de desnutrición"	-hambre, pobreza, explotación, desnutrición	-condiciones inhumanas de sobrevivencia	Disposición y estructura musical: basada en el ritmo del reegae y una estructura armónica simple, para dotar de claridad al discurso musical.
"con tu canto compañero, vamos todas a lograr/ que la paz no sea un sueño/ que se haga realidad" (El reegae de nuestro canto)"	-canción que contribuya a lograr la paz, sin rodeos líricos ni oníricos metafóricos	-la canción como medio de agitación para la lucha política y social	

La cración de Edy García

Este cantautor posee el mérito de asumir su búsqueda en la canción, reconociendo las limitaciones propias.

El mismo Edy sostendría: "...yo tenía muchas limitaciones, pero me nutrió mucho la experiencia en el CEC. ... crecí mucho pero mi crecimiento fue sumamente lento, mucho menos con respecto a los demás", de tal manera que su canción en

dicha experiencia, se dio como un proceso de retroalimentación en el cual fueron más los aportes de acopio a su trabajo.

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

"Por lo que canto"

El tema que recrea es la realidad social, desigual y opresiva, el papel del arte popular guatemalteco y el suyo propio como artista dentro de esta dinámica. Su lírica recurre a símbolos comunes para atisbar una intención poética que empieza a alejarse del realismo y la denuncia incisiva, aunque arrastra aún, cierto atavismo ideologizante que le rebasa. La disposición y estructura musical de esta canción, consta de dos temas musicales inmersos en un círculo armónico de modo mayor, acordes naturales y convencionales, asumidos de acuerdo al nivel de complejidad en la ejecución, tolerable para esa fecha por el autor.

"Por la vida, no es suficiente la muerte"

La esperanza en la justicia para todos los países latinoamericanos, es retomada aquí como una propuesta utópica del autor. Esta se vuelve más terrenal, en la medida en que describe la realidad plagada de muerte, sangre y terror. Así, la lírica será mejor planteada si recurre a la paráfrasis de poemas anteriores, para luego lindar una intención simbólica entre el sol=vida=paz, versus oscuridad=muerte=sangre, con un planteamiento propio, aunque escasamente innovador.

Se siente en la disposición y estructura musical, una tendencia persistente en las formas sencillas en la armonía y el poco discurso melódico, producto del reciente encuentro del autor con la guitarra y la música.

"Otros apuntes sobre el amor"

Esta es una canción hecha de los recuerdos y el aporte de todos los elementos propios de su cotidianidad y fantasía, creciente y alimentada por el intercambio gremial entre artistas de la canción. En tal sentido, la actitud lírica se aventura a un mejor

nivel de elaboración a través de imágenes y elementos reales equilibrando su búsqueda creativa, sustentada en buena medida por la paráfrasis del trabajo anterior de otros autores, lo cual sigue siendo palpable en este autor, como parte de su mismo proceso de crecimiento interior.

La disposición y estructura musical, vuelve a la tonada sencilla para el planteamiento inicial de la canción; luego rompe a un ritmo más vital, aunque siempre limitado armónicamente. Con todo, esta canción es proyectada como una de las mejores intenciones logradas en este esfuerzo creciente por el autor analizado.

De esta manera, la característica esencial de la canción de Edy García en este espacio temporal, se define como un esfuerzo creciente de acopio de todos los elementos, tanto melódicos, rítmicos y líricos, que pudieran dotarle de un mejor sustento artístico y estético; es válido mencionar que en este autor, la vena lírica estuvo aventajando su búsqueda musical, armónica e interpretativa vocal primigenia; así, esta canción fue un fenómeno de crecimiento al interior del CEC.

Caracterización de la Canción de Edy García

Fuente: grabación de archivo y letras proporcionadas por el autor.

Canción/ Epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad Artística	Elementos formal- significativos
"vengo cantado hace tiempo/ con un dolor en la garganta/ se me destiempla la voz/ se quiebran las palabras/ se me desangra el amor"	-dolor ancestral -humanidad herida	-el largo tiempo de desigualdad emperante en nuestro país	Tema: realidad social desigual y opresiva y el papel del arte popular guatemalteco Actitud lírica: recurrencia a símbolos comunes para atisbar una intención poética de interés
"miro a los niños que pasan/ pidiendo pan/ buscando agrigo/ miro las aves que vuelan buscando la primavera"	-la libertad genuina desamparada e irredenta	-la niñez que tendrá que buscarse una forma de vida carente de libertad	Disposición y estructura musical inmersos en un círculo armónico modal mayor, con acordes naturales y convencionales
"quiero crecer con mi canto y conquistar la madrugada"	-la expresión como medio de lucha por el amanecer	-antepone la lucha cuyo destino puede deparar la muerte y la canción es solamente un vehículo para acompañar su martirio	

Canción/ Epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad Artística	Elementos formal- significativos
"Voy a regar con mi sangre/ este clavel y esta esperanza"	-entrega y sacrificio por la vida y la esperanza	-antepone la lucha cuyo destino puede deparar la muerte y la canción es solamente un vehículo para acompañar su martirio	
"aunque tropiece mis dedos/ en las cuerdas de mi guitarra" (Canción: "Por lo que canto")	-arte no necesariamente depurado	concepción generalizada de que el arte popular no necesariamente debía estar elaborado estéticamente	
"No es suficiente la muerte/ para acabar con el resplandor/ para llegar a cubrir el sol// No es suficiente la sangre/ para cambiar el color del mar/ para callar el clamor popular"	-claridad y verdad sobre la muerte y el terror	-lo cruento de la represión no logró frenar el clamor por la justicia	Tema: esperanza en la justicia continental Actitud lírica: paráfrasis de poemas anteriores lindando una intención simbólica entre el sol=vida=paz, versus oscuridad=muerte=sangre
"paz para latinoamérica/ porque jamás pudo nacer contra el amor" (Canción: "Por la vida, no es suficiente")	-final victorioso -el amor como esperanza en el futuro	-la situación compartida por los países latinoamericanos, precisa un desenlace de justicia compartido por todos	Disposición y estructura musical: sin abandonar la forma sencilla en la armonía y el poco discurso melódico
"Quiero convencerme de lo hermoso/ que encontré en el cajón de los recuerdos// un corazón desierto/ mil claveles rojos/ botellas de aguardiente/ retrato de un desnudo/ zapatos desgastados/ poemas de Castillo/ frío del cementerio/ música de cantautores/ el libreto de la vida/ y un costal repleto de apuntes sobre el amor" (Canción: "Otros apuntes sobre el amor")	-símbolos cotidianos y representativos de las luchas populares -símbolos artísticos de la contracultura	-es preciso recordar todos los símbolos que han dado lugar a la lucha y la mantienen, junto a su aporte artístico como parte de aquella	Tema: la canción hecha de los recuerdos y el aporte de todos los elementos propios de su cotidianidad y fantasía Actitud lírica: un mejor nivel de elaboración a través de imágenes y elementos reales equilibrando su búsqueda creativa, sustentada en buena medida por el trabajo anterior de otros Disposición y estructura musical: vuelta a la tonada sencilla y quejumbrosa para el planteamiento inicial de la canción; luego rompe a un ritmo más vital, aunque siempre leñitado armónicamente

La creación de Fernando López

Esta caracterización se hará tomando los juicios vertidos por cada uno de los integrantes del CEC. entrevistados para el presente trabajo de investigación, respecto de la canción elaborada por el ponente, citándose para el efecto el nombre de quien los sustentó.

Con ello esperamos salvar esta coincidencia entre sujeto-objeto simultáneo de investigación.

"En el caso de Fernando López recuerdo que había canciones todavía muy directas, pero había otras que ya dejaban esos rasgos, y obviamente había más esfuerzo de lo musical; independientemente del análisis literario, había mucha unidad entre texto y música; búsqueda entre la onda del 'son', la onda de cantar en quiché, la cuestión de mezclar 'el son' con música occidental; sí recuerdo algunos textos muy directos, pero también recuerdo algunos textos que eran muy amorosos, textos románticos que ya salían de esa tradición de lo que debe ser la canción política, nueva canción." (José Chamalé, entrevista cit.)

"...cada quien tenía un estilo propio y no nos habíamos dado cuenta, entonces en (el caso de Fernando López) estaba más (la influencia de) Silvio que (de) cualquier otro músico, incluso la forma literaria de trabajar y de decir ... andabas más en el rollo de la guitarra y la poesía." (César Dávila, entrev. cit.)

"...en cuanto a la música yo siempre consideré que el mejor capacitado fue Fernando López, interpretativamente inclusive; en cuanto a los textos, muy buenos textos ... Su trabajo siempre lo ha hecho muy seriamente, se ha preocupado por algo y ha rebuscado hasta por una palabra ... Fernando López es una persona que ha buscado elevar el trabajo, porque me consta que ha sido un tipo acucioso, buscador, es un trabajo muy bien elaborado." (Edy García, entrev. cit.)

De las opiniones interpretativas anteriores, se puede inferir que la canción de Fernando López, estuvo marcada por una suerte de desasosiego e insatisfacción reflejada en la búsqueda y transición experimental. Esta se haría notar en el intento de equilibrar lo musical y lo lírico, aunque este segundo elemento siempre se adivinó menos maduro en este autor, en aquel espacio temporal.

En la obra de Fernando López dentro del CEC. se podía percibir todavía un atavismo ideológico, pero también comenzaba a trascender hacia formas de

recuperación de lo sentimental, muchas veces despreciado dentro del rigor de la práctica política y militante. Se tenía cierto temor a que una propuesta amorosa fuera entendida en esa época, como un desliz cursiloides de parte de los cantores que habían asumido compartir mediante su arte, una esperanza de cambio en el país. Sin embargo, lo espontáneo del abordaje sentimental dejaría fluir sensibilidades profundas y haría brotar imágenes y recreaciones artísticas de esta interrogante humana, sin mayor rebuscamiento poético.

Entendidas así las cosas, en este autor, la música dejaba notar cierta madurez, en tanto que la actitud lírica se encontraba lindando, con cierto afán, la poesía espontánea.

Se analizan las canciones: "A vos, Rebelde Primavera", "Ladrón de Caracoles" y "Yo no pedi la soledad"

"A vos, rebelde primavera"

"...la canción que más ha trascendido de la experiencia del CEC. fue una canción de Fernando: 'A vos, Rebelde Primavera', una canción que resume mucho de la historia sobre todo de los últimos años, de las últimas décadas; una canción que tiene la capacidad de retomar la diversidad cultural de este país inconcluso. Digo esto con toda autoridad porque es una canción que se identifica con todos los sectores y que ha comenzado a incursionar en la universalidad, no sólo guatemalteca, sino que rebasando los límites y las fronteras culturales ... en lo personal me satisface mucho porque es una canción que surge dentro de ese proyecto y es una canción del compañero Fernando López y que nosotros sentimos como nuestra también."
(Alejandro Melgar. entrevista citada.)

En ésta, la actitud lírica está inmersa en el discurso panfletario con algunos matices de lirismo; si bien retoma símbolos e intenta algunas metáforas, es desbordada por la consigna directa. Esta canción pugna por una reivindicación que deberá darse a pesar del poder contrainsurgente, así como del fracaso de la cúpula del poder militar de la izquierda guatemalteca. En ese sentido, el panfleto no es utilizado para buscar adscripción ideológica hacia la guerra popular, sino para denunciar i) la brutalidad militar contrainsurgente, y ii) desmitificar el vanguardismo triunfalista y fracasado.

La disposición y estructura musical, contrasta la balada rock, melancólica y memorable, que acompaña el planteamiento y la reconstrucción histórica inicial, con

el son montuno y la salsa, que en la segunda parte sustentan el discurso revivificador y alegórico a un país que deberá seguir buscándose.

"Ladrón de caracoles"

Retoma la discusión en boga en esos años del tema de la invasión europea a este continente. La actitud lírica intenta alguna elaboración en la cual aún existe la tendencia a la rima final de las frases, con lo que resulta limitante en su libertad expresiva. Se plantean imágenes cruentas de los invasores de entonces y las formas actuales de dominación. La disposición y estructura musical, experimenta la mixtura entre la balada rock, el reegae y el son guatemalteco, buscando resaltar al mestizaje musical que nos conforma, pero todavía poco asumido en la actualidad. En la interpretación se recurre a la traducción al quiché del estribillo que contiene el tema reivindicativo.

"Yo no pedi la soledad"

Esta canción recrea la angustia sentimental que representa la ausencia amorosa. Este tema común para todos los seres humanos, encuentra en esta canción una propuesta y una aceptación sin el sufrimiento utilizado en los temas comerciales que abordan la cuestión sentimental.

La actitud lírica abandona con presteza el influjo ideológico para repensar con naturalidad, frescura y sencillez esta interrogante humana.

En lo musical presenta dos temas musicales sencillos para acompañar el discurso textual.

Caracterización de la Canción de Fernando López

Canción/ Epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad Artística	Elementos formal- significativos
"Hubiera querido regalarte rosas/ claveles cortados en tiempo de paz/ y adornar tu pelo de rebelde hermosa/ sin saberte herida/ sin verte llorar"	-rosas -claveles -rebeldía -melancolía	-presente de lucha en el país que conlleva los pesares y riesgos de un parto histórico	Tema: Recrear la historia reciente de Guatemala de manera crítica y esperanzadora Actitud lírica: discurso directo, matizado de algunas imágenes líricas y expresivas, pero sobrepasadas por el panfleto
"Perdona si entonces hablo de tristezas/ de sangre y de muerte es preciso hablar"	-presente de tristeza -sangre -muerte	se asume la tristeza para entender y afrontar un presente marcado por la guerra	Disposición y estructura musical: contrasta la balada rock, melancólica y memorable, que acompaña el planteamiento y la reconstrucción histórica inicial, con el son montuno y la salsa, que en la segunda parte sustentan el discurso revivificador
"no pudieron con el fuero del napalm/ ni con torpes arcabuces del pasado/ arrasarte por completo hacia la muerte"	-guerra -tierra arrasada -militarismo	-a pesar de los cruento de la política contrainsurgente de Ríos Mont, (el fuego del napalm) y del fracaso de la guerra popular, (torpes arcabuces de pasado) no se agotaron las legítimas aspiraciones de cambio y dignidad para Guatemala	
"porque seguís siendo nuestra Guatemala, a pesar de los del norte y los de acá/ porque seguís como siempre enamorada/ de tus hijos, los que te aman de verdad"	-identidad -habla popular de pertenencia -aspiraciones legítimas de liberación	-a pesar de la intervención extranjera y de los enemigos nacionales, existe gente que siente amor por su patria y desea transformarla	
"porque vos, sos la Rebelde Primavera, sempiterna como un viejo vendaval/ porque sola clavellina compañera/ la guerrera de machete y mecapan" (Canción: "A vos, Rebelde Primavera")	-habla popular de pertenencia e identificación -lucha permanente y ancestral -indígenas quichés -el machete y el mecapan significan a los héroes y luchadores sencillos y humanos	-es necesario resignificar a los héroes que aún pueden ser humanos, que no ganaron la guerra y que no están presentes en la discusión de la paz	

Canción/ Epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad Artística	Elementos formal- significativos
"yo fui un ladrón de caracoles de la mar/ pero robaba sus colores nada más para cantar"	-ladrón de ilusiones -interlocutor de la historia	-el escaso conocimiento de la historia, volvió fragmentarios y carentes de identidad	Tema: la invasión europea a este continente. Mediante el símbolo del ladrón de caracoles, que va al mar a contar la historia, se trata de aludir al verdadero saqueador
"pero pregunto qué haremos contra el ladrón/ que se ha llevado nuestra risa, nuestra memoria y nuestra flor"	-naturaleza -alegría -memoria despojadas	-el ejército español invasor era acuerpado por prisioneros y una calaña sin porvenir en la península	Actitud lírica: intenta alguna elaboración en la cual aún existe la tendencia a la rima final de las frases, con lo que resulta limitante en su libertad expresiva
"un día el cielo vio venir sus rostros moribundos/ rimplos, puercos sin sentir/ exántragos sin rumbo"	-invasión -huestes	-en esta conjunción de poderes se basa la hegemonía actual del país	Disposición y estructura musical: experimenta la mixtura entre la balada rock, el reegae y el son guatemalteco, buscando resaltar el mestizaje musical que nos conforma, aunque todavía poco asumido en la actualidad
"junto a los sables del rufián llegaron las sotanas/ las biblias que bendecirán masacres inhumanas"	-la espada, el poder militar -la cruz, el poder ideológico-religioso	-las formas actualizadas del dominio capitalista generalizado en Latinoamérica -pronunciarse en torno a la conmemoración del descubrimiento de América	
"y nos cambiaron solamente de señor/ del vasallaje cruz y espada/ al monopolio tricolor"	-monopolio tricolor, imperio capitalista	-en la actualidad la dominación se da a través del impobrecimiento de los países periféricos, sin embargo es necesario buscar otras formas de reivindicación y sobrevivencia	
"a cinco siglos del saqueo y la dominación/ vamos cantemos, que se escuche que no ha muerto nuestra voz/ nuestra oración"	-La salvación divina impuesta -la religiosidad del Maíz propio de los mesoamericanos		
"nos dijeron Dios te salve, y preferimos el Maíz/ y hoy nos condenan al hambre/ mas no a morir/ lucharemos por vivir" (Canción: "Ladrón de Caracoles")			

Canción/ Epígrafes	Simbolismo y poética	Identidad Artística	Elementos formal- significativos
"yo no pedí la soledad, eso está claro/ ni la planté para que allore así, con creces/	-soledad profunda	-riesgo sentimental común	Tema: angustia de la separación y la ausencia del amante Actitud lírica: lirismo, naturalidad y sencillez
"pero comparto mi alegría a los carteros/ porque me traen el amor desde muy lejos/ cuando la ausencia te duele como a mí/ tanto como a mí"	-cartas que unen un sentimiento de dolor		Disposición y estructura musical: temas musicales sencillos y armonía simple

Características de la obra del CEC.

Cada uno de los integrantes se encontraba en esta fase sincrónica de su historia, buscando configurar una canción que le identificara y con la cual pudiera a su vez, canalizar su pensamiento y su intención artística propia.

De acuerdo a las caracterizaciones individuales, se proponen cinco tipologías de la obra generada dentro del CEC; estas se dan partiendo de algunas variables recurrentes a lo largo del estudio: la diversidad, heterogeneidad y el aporte inédito como canción guatemalteca.

- 1- *LIRICA: elaborada, cultivada y depurada.
*SIGNIFICACION: Recreación de la simbología indígena ancestral, dirigida a unir en lo lírico, elementos indígenas y mestizos, a partir de la condición compartida de exclusión social.
*DISPOSICION Y ESTRUCTURA MUSICAL: Poco madura, buscándose en el rock.
- 2- *LIRICA: poesía espontánea.
*SIGNIFICACION: equilibrio entre el simbolismo tradicional guatemalteco y la identidad urbana y mestiza, junto a una reinvención surrealista y fantástica de la realidad.
*DISPOSICION Y ESTRUCTURA MUSICAL: experimento dentro de una variedad rítmica, armónica y melódica, heredadas del rock y el blues no comercial.

- 3- *LIRICA: rompimiento y contraposición a la elaboración estética con preeminencia del discurso directo y la consigna, supeditada a la descripción de los entornos objetivos y reales.
*SIGNIFICACION: encuadrada en la tradición de los movimientos contraculturales políticos mediante un discurso adscrito al Realismo Socialista requerido en los circuitos políticos y dirigenciales del movimiento popular, estudiantil y sindical.
*DISPOSICION Y ESTRUCTURA MUSICAL: armónicamente poco desarrollada pero con una rítmica vital e inmediata con fines de convocatoria.
- 4- *LIRICA: acopio creciente de elementos líricos, que pudieran dotarle de sustento estético.
*SIGNIFICACION: crecimiento individual con el concurso e influencia interactuante y retroalimentadora de todos los demás, para obtener un espacio artístico propio.
*DISPOSICION Y ESTRUCTURA MUSICAL: melodía, ritmo, armonía e interpretación incipiente.
- 5- *LIRICA: atisbando las formas poéticas espontáneas, recuperando lo sentimental en abandono de lo directo.
*SIGNIFICACION: desasosiego, insatisfacción personal, búsqueda y transición experimental.
*unidad entre texto y música.
*equilibrio de lo musical y lo lírico
DISPOSICION Y ESTRUCTURA MUSICAL: mayor desarrollo y madurez musical mediante el sincretismo rítmico y armónico del "son", las formas urbanas del "rock" y los ritmos "latinos".

De ahí, que la característica más sobresaliente y común para todos, sea el hecho de expresar lo propio, de acuerdo con su referente musical y artístico anterior y su opción o identidad artística, pero asumiendo el riesgo de hacer propuestas inéditas en Guatemala. En los demás aspectos, los niveles serían distintos e irrepetibles.

Esto lo sostienen, con algunos matices según su opción estética, los cantautores objeto del presente estudio; vista esta experiencia años después, cada uno de ellos entiende que una de las características más importantes que tuvo la obra del CEC fue que:

"...era una canción con mucha fuerza, independientemente de la música y el texto; con mucha fuerza en el sentido de decir, aquí estamos haciendo esto; una canción con mucha sinceridad y creo que dejó de ser politizada, es decir, dejó de ser un instrumento político. Dejamos de pensar que la canción estaba solamente al servicio de la revolución, la canción también tiene otras funciones y a partir de eso empezamos a abrirnos, a pesar de que todavía había mucho escepticismo." (J. Chamalé: ent. cit)

Con lo anterior resultan contrastantes algunas otras opiniones de los cantautores restantes como veremos más adelante. Sin embargo, la característica que resalta es el aporte propio.

De tal modo que para Alejandro Melgar la canción del CEC fue:

"...una canción diferente, una canción alternativa dentro del radiante social guatemalteco; una canción que conllevaba todas las pasiones, los anhelos, los sueños, las nostalgias, las rabias de esta sociedad. Todas las canciones tenían su propio color, su propia textura, su propia forma, su propio contenido, pero pienso que no han tenido trascendencia por cuestiones de forma. Era una canción profundamente humana, comprometida, no sólo con la individualidad de cada quien, sino con ciertos intereses sociales, de conjunto, de grupos propios de la urbanidad." (A. Melgar: ent. cit)

En el mismo sentido, lo apunta el testimonio de Fernando López:

"Las virtudes principales de la obra escrita e interpretada durante el periodo de vigencia del CEC., se encuentra en asumir el riesgo de hacer canción propia, una canción que se estaba buscando y aún sigue en la búsqueda de ser una expresión propia de este país. La debilidad está en el hecho de no haberse asumido con rigor y orgullo legítimo en el sentido de defenderla al máximo. Hubo poco interés en el estudio de elementos más técnicos que sin negar lo espontáneo y creativo, contribuyeran a potenciarla. En suma fue una canción cuya suerte fue sintentizar y recrear de manera un tanto azarosa y creativa, la realidad social guatemalteca." (F. López: ent. cit.)

El rasgo de ser una canción propia pero con contenidos sociales como génesis esencial, es subrayado por César Dávila.

"Nos alimentaba el hecho de ser portadores de nuestra propia canción. Dejamos de estar reproduciendo, dijimos: porqué no cantamos nuestra propia canción; sentimos la necesidad de hacer canción nuestra, expresar lo nuestro de una forma más exacta, independientemente de que fuera más o menos objetiva, de todos modos

eran los primeros pasos. La canción fue de calidad para su momento por la experiencia que cada uno tenía de haber estado en otros grupos con anterioridad. Lo que teníamos como ingrediente principal era tocar las cuestiones sociales, independiente de los estilos." (C. Dávila: ent. cit.)

Edy García remarca el hecho del contenido y la forma:

"La propuesta fue distinta en su forma y en su contenido, era más elaborada, tenía mejor calidad y ese fue uno de los puntos que ayudaron a que se creyera en el proyecto. Con un trabajo mejor elaborado, la gente cuestionaba y reflexionaba, se presentaron ideas propias, los cuestionamientos mejor elaborados y encontramos cierta identificación con nuestras propias realidades." (E. García: ent. cit)

Diferenciación respecto a otras formas de canción dentro del movimiento de canción popular guatemalteca

En la proyección de cada propuesta caracterizada arriba y ante todo, resaltando el hecho de ser canción propia, radicaría la diferencia de la propuesta del CEC, a lo tradicional conocido dentro del movimiento de canción popular guatemalteca. Hasta entonces, se veía y se juzgaba cualquier propuesta de los artistas populares guatemaltecos con los ojos y el marco conocido e influenciado por la canción cubana, argentina, chilena y nicaragüense.

Así para César Dávila era "...una canción que tenía mucha influencia de toda la nueva canción latinoamericana con el ingrediente de que eran cuestiones sociales guatemaltecas, eso es la diferencia." (C. Dávila: ent. cit)

Para Alejandro Melgar: "...se diferenciaba básicamente en lo urbano, en la propuesta humana, en lo lleno que podía significar una canción por muy sencilla o compleja que fuera. En la expectativa que podía generar en alguien o en la gente que se identificaba con ella; estaba alimentada por el entorno social que tenemos, manifestaba nuestra forma de ver el mundo, estaba enriquecida por todas las dimensiones que nos rodeaban." (A. Melgar: ent. cit)

Según José Chamalé, "La diferencia con otras formas de canción eran las formas musicales; en los textos yo diría que los temas eran diferentes o tal vez los mismos temas tratados de diferente manera. Estaba quizá en el rollo de buscar esa dicotomía entre lo urbano y lo indígena, andábamos viendo como decíamos eso; es un rasgo que podía diferenciar de la canción sudamericana." (J. Chamalé. ent. cit.)

Estas son algunas de las inferencias sustentadas por los cantautores integrantes del CEC., de acuerdo a las características inherentes a su obra y la forma en que ésta se diferenció de otras formas contemporáneas al mismo. No obstante, será necesario confrontar dichas inferencias con los aportes que nutrieron en esencia el fenómeno de la canción alternativa guatemalteca caracterizada en el segundo capítulo.

Aportes de la canción del CEC. Al movimiento de canción alternativa guatemalteca

Cuando la realidad dista mucho de brindar al ser humano elementos de armonía, justicia y libertad, la creación estética pretenderá como una justa reivindicación, superar la realidad crudamente opresiva y convertir un mundo imaginado y fantástico en otra realidad. Consciente de esa realidad, la canción será para el cantor que privilegia la creatividad, su inherente manifestación y propuesta liberadora.

A partir de lo anterior, sustentamos en apego a las dimensiones y características ya propuestas respecto al concepto de canción alternativa guatemalteca, que las propuestas elaboradas durante el CEC que más se acercaron a dar algún aporte a la canción alternativa guatemalteca son las contenidas en las tipologías 1, 2 y 5, ya que asumieron la canción como un signo total, atendiendo en la mayoría de los casos, una actitud lírica en transición y diferente a lo facilongo tradicional e ideologizado; una búsqueda e identidad artística que recrea la realidad mediante un simbolismo renovado y propio de los guatemaltecos; y una disposición y estructura musical buscando nuevas aleaciones y mixturas armónicas, sonoras y rítmicas, aunque no todos lograron equilibrar los dos aspectos en cuestión.

Con estos elementos se comenzaría a dejar atrás el atavismo realista e ideologizado que utilizaba la canción solamente con fines políticos, y mediante la defensa de los espacios y los contenidos artísticos, se empezaría a superar la mercantilización acrítica de la canción.

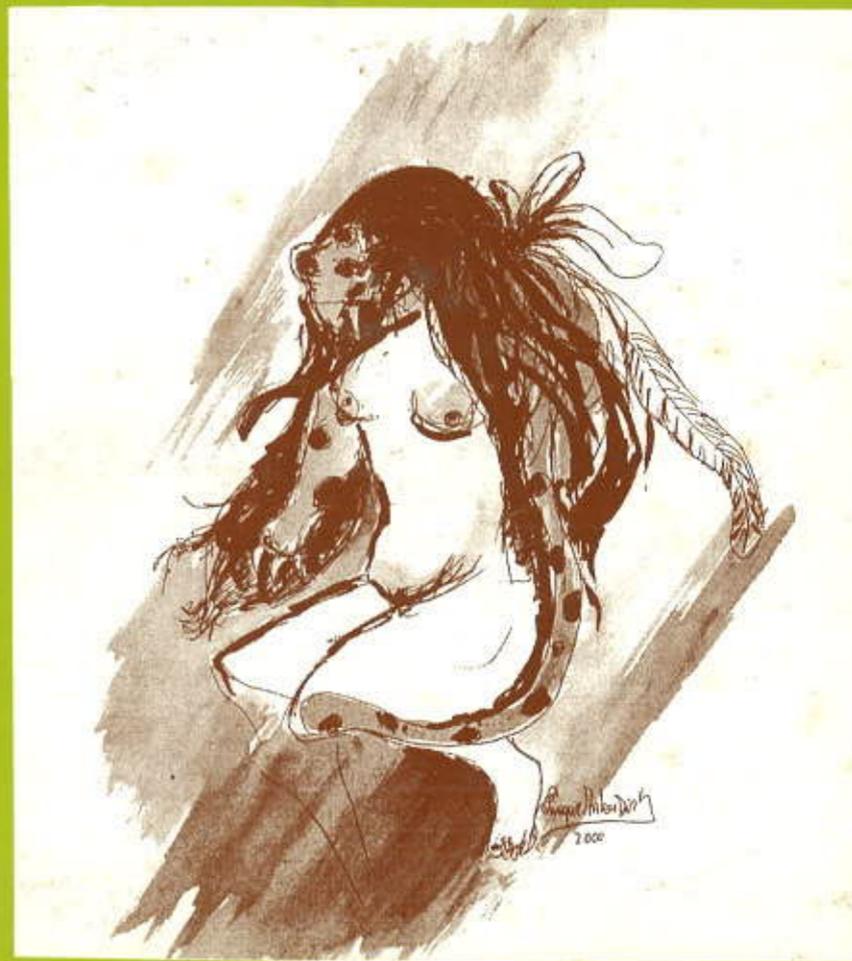
Para concluir este apartado, retomamos a Verani, quien nos dice: "...para sobrevivir es necesario inventar mundos compensatorios, pues sin el poder creador de la imaginación que instaura ilusiones en la realidad, se hundirían aún más en la nada, en el sinsentido de la existencia."; por tanto, concluye que "la obra de arte, con sus posibilidades míticas de totalidad, coherencia, disolución temporal, es una defensa contra el caos y el derrumbe del mundo; es la única perfección posible."

EL SIGUIENTE MATERIAL TIENE
DERECHOS DE AUTOR
POR LO QUE SE SUGIERE QUE EL
MISMO NO SEA REPRODUCIDO NI
USADO CON FINES DE LUCRO,
UNICAMENTE PARA FINES
EDUCATIVOS Y DE INVESTIGACION



Tradiciones de Guatemala

Centro de Estudios Folklóricos



Universidad de San Carlos de Guatemala 54-2000



TRASCENDENCIA DE LA OBRA DEL CEC. PARA LA CANCION POPULAR GUATEMALTECA

Resulta difícil determinar con precisión el nivel de trascendencia que tuvo esta experiencia dentro del movimiento de canción popular en la ciudad de Guatemala. No obstante, este capítulo esboza una discusión preliminar al respecto, basada en las inferencias vertidas por algunos miembros del movimiento de canción popular, contemporáneos y ajenos al CEC, y las valoraciones acerca de la trascendencia alcanzada por el CEC. sustentada por los integrantes del mismo. De tal manera que mediante un cruce comparativo intentaremos acercarnos a describir la trascendencia de la canción propuesta por el CEC, dentro de la canción alternativa guatemalteca.

Describiremos las opiniones vertidas por tres informantes del movimiento de canción popular guatemalteca de la época a quienes nombraremos por razones metodológicas de la siguiente manera:

informante 1.- Miembro del grupo de músicos profesionales que acompañó como grupo de base a los integrantes del CEC., en ocasiones especiales.

informante 2.- Miembro de una agrupación musical contemporánea al CEC. activa en la ciudad de Guatemala y músico acompañante del CEC., en ocasiones especiales.

informante 3.- Miembro de otra agrupación contemporánea al CEC., activa en la ciudad capital.

Las inferencias vertidas por cada uno de éstos, serán confrontadas con las inferencias valorativas de los integrantes del CEC., a fin de comparar y encontrar las similitudes y/o diferencias al respecto de:

- el grado de conocimiento de la propuesta del CEC
- la aceptación de la misma
- la trascendencia y aporte al movimiento de canción alternativa guatemalteca

Conocimiento de la propuesta

El conocimiento del CEC, dentro del movimiento de canción popular guatemalteca se dio en dos sentidos: como organización y como propuesta artística a través de su creación.

Así lo expresan las siguientes citas:

"Entendí que la formación del círculo era para unir gente que trabajara poesía y la musicalizara; que crearan su propia expresión. Por el trabajo que ví, entendí que era crear, o sea ser creativos principalmente y apoyarse para presentar lo que sentía cada uno y poder proyectarlo con más facilidad que si hubieran estado solos. La obra del CEC, fue una canción en la que tanto trabajaban nivel musical, tal vez no todos parejo, pero también le ponían mucho coco a la cuestión de letras, trataban de ser lo más fino posible y expresivo también a través de la letra; de la música siento que fue a niveles también." **(informante 1: entrev. grabada, 2 de abril, 1,996)**

"...a mí el círculo se me imaginaba como una tertulia en la que se discutían todas las canciones y no los unía ninguna cuestión organizativa; pero después me di cuenta que empezaron con problemas de estatutos y que venía una invitación y se iban los seis. Pensé que como todos eran cantautores individuales, nadie iba a limitar a nadie, ni nadie iba a andar jalando a alguien, porque obviamente habían diferentes capacidades artísticas y eso hasta la fecha es evidente; entonces pienso que no tenía razón de existir una cuestión así, que te limitara, a menos que se fuera pensando como una asociación para velar los intereses de los artistas. Pero creativamente no." **(informante 2: entrev. grabada, 10 de abril, 1,996)**

"...un proyecto bien ambicioso; tal vez fue el proyecto original que aglutinó a más músicos como movimiento. Por la necesidad que había en ese entonces de crear una canción que no fuera la que surgía de la Universidad. Fue una necesidad de esa época de hacer una canción surgida fuera de la Universidad

que era lo tradicional; aglutinó a la mayor parte de cantantes individuales para crear un movimiento de la canción popular." **(informante 3: entrev. grabada, 10 de abril, 1,996)**

En tal sentido, podría inferirse que el CEC, para el movimiento de canción, resonó en mayor medida como una organización o movimiento reivindicativo, y supeditado a ello como un espacio de donde dimanaba una propuesta estética para la canción guatemalteca.

Otro elemento importante es el referido a su surgimiento, junto a otros grupos con quienes se compartió en alguna medida el espacio de búsqueda de una canción con mayor grado de elaboración a la conocida y utilizada en los espacios tradicionales universitarios.

Es importante notar cómo las diferencias en cuanto a niveles artísticos y las tensiones creadas a partir de un colectivismo maníqueo eran percibidas con claridad por parte de otras agrupaciones; para algunos el CEC, era entendido en sus inicios como una instancia de retroalimentación creativa y no cómo una organización con fines políticos, tal y como venía perfilándose finalmente.

Aceptación y apoyo de la propuesta

La aceptación de la propuesta tanto organizativa como artística del CEC, acusa también grados disímiles de valoración por parte de los miembros del movimiento de canción popular. Así lo ponen en relieve las siguientes citas, respecto a la aceptación y apoyo de la propuesta hecha dentro del CEC:

"Hubo más virtudes que debilidades, el querer expresarse con algo propio de nuestro país, el querer liberar esa tensión de tantos problemas que hay aquí por cosas sociales, por problemas sociales que expresaban mucho en esa época; el querer expresar con algo más propio y que tuviera más sentido; otra virtud fue el haberse unido." **(informante 1. ent. cit.)**

"Se trató de hacer algo con mucha erudición hasta cierto punto, yo creo que en la cuestión de los textos; si realmente se hubiera querido ser un movimiento hubieran participado gente que hace canciones de cualquier tipo. Fue una limitante no haber trascendido esa etapa; faltó haberle dado más lugar a la espontaneidad y tal vez porque se tenía la carga cabrona del Silvio Rodríguez,

todos queríamos parecernos a Silvio Rodríguez y tener la calidad poética y musical que tiene el pisado, de alguna manera eso tampoco ayudó." **(informante 2: ent. cit)**

"El círculo siempre se redujo por temor de salir a buscar otros escenarios; lo ví muy reducido siempre a trabajar en el interior y en el exterior de la Universidad; sindicatos, en el paraninfo; en las facultades. A excepción de Fernando López que se le vio salir ya en otras cuestiones; un ejemplo que fue la cuestión de la OTI y en la cuestión de los programas que hizo Angélica Rosa; en relación a los otros sí ví que fue el mismo círculo universitario político; jamás se desplazó el Círculo." **(informante 3. ent. cit)**

Con base en lo anterior, podría decirse que inicialmente la propuesta artística y organizativa del CEC. fue aceptada en la medida en que surgía como una instancia aglutinadora de cantautores que habían asumido el riesgo de cantar canciones propias respecto de la realidad social guatemalteca. Un hecho importante que resalta es el intento de agrupación que inicialmente buscaba unir las búsquedas individuales con fines artísticos y no político-organizativos.

En la medida en que lo político-organizativo fue perfilándose como la plataforma que delineaba el funcionamiento del CEC, los espacios de proyección y aceptación incondicional de la canción, se fueron reduciendo a las organizaciones tradicionales universitarias y del movimiento popular. Aquí es sin duda, donde la canción del CEC. obtendría mayor grado de aceptación y alguno que otro apoyo en la medida en que sus presentaciones fueran apegadas a la tendencia de convocatoria requerida por aquellas.

Ciertamente la canción del CEC, fue aceptada y aplaudida en los festivales universitarios a nivel amplio, pero el público que acudía a éstos estaba vinculado en diversas medidas organizaciones políticas, estudiantiles, sindicales o de derechos humanos. Estos espacios eran una especie de remanso auditivo para los activistas del movimiento popular.

Otra de las características que resaltan los informantes citados, es el hecho de que la canción sobredimensionó lo poético en sus textos; esto debido a que había conciente o inconcientemente, una tendencia a mimetizar la influencia cubana en la canción. A tal punto que aquellas canciones que no encuadraban en eso no eran aceptadas dentro del CEC. De ahí que la erudición poética a la usanza de la nueva trova, pudo haber sido, para este país, infuncional y excluyente. Infuncional en el sentido de que no logró llegar a los sectores de población a los que supuestamente se

quería llegar a través del canto; y excluyente porque no abrigó ni abrió el espacio a otras expresiones que no eran necesariamente contraculturales y políticas. Con esto se limitó el potencial que hubiera llevado al CEC. a convertirse en un verdadero movimiento de canción en nuestro país.

De esa manera se percibió y recibió, en términos generales, la propuesta generada por el CEC., dentro de movimiento de canción popular guatemalteca.

Trascendencia de la obra del CEC

Citaremos aquí, las valoraciones vertidas por los cantautores mismos, y por los informantes seleccionados dentro del movimiento de canción popular, respecto a la trascendencia que alcanzó la obra del CEC dentro del movimiento de canción popular en Guatemala.

"El público se amplió a gente no tradicional, gente que cantaba canciones cristianas o que cantaba cosas comerciales, un público que nunca fué nuestro aliado, o que siempre fue pero que nunca lo buscamos. Un logro se dio con la canción Novilunio*; creo que fué un logro que una persona como Angélica Rosa, con mucho conocimiento y experiencia de otro tipo, cantara la canción que habíamos hecho, es una cosa bien valiosa que desafortunadamente nadie lo ha dicho, ya que fué una extranjera que la cantó ante un público grande y diverso. Otro de los logros es que algunos cantantes comerciales, en el medio nuestro, alguna vez han cantado nuestras canciones, creo que eso es bien satisfactorio. Así el círculo abrió un espacio para la canción; a la luz de cinco o seis años se puede ver, se reconoció un espacio para la canción, aunque fuera en espacios esporádicos: que te entrevistaran, o pusieran alguna canción en una radio. Por otro lado en El Salvador salió una entrevista mía y se hicieron otras con Fernando López y otros de afuera, eso creo que es importante, da un indicador, un parámetro de que por lo menos cosquillas se hicieron." **(J. Chamalé: ent. cit.)**

En el juicio anterior sobresale el hecho de que algunas canciones proyectadas dentro de CEC. fueron interpretadas y valoradas por artistas que no eran militantes políticos. La canción así, ganaría un espacio por sí misma. Debe notarse que la

* Canción escrita por José Chamalé y compuesta por Fernando López en 1987.

canción que se resalta aquí, atisba otros elementos musicales y líricos, fuera de los ritmos y estribillos, temática y retórica revolucionaria directa.

"...lo más grande que se cumplió es que haya sido el punto de partida para que se iniciara un proceso de canción diferente en este país. Por lo menos se abrió brecha ... se enriqueció el cancionero guatemalteco y a la vez regional centroamericano y latinoamericano claro, y eso nos ubica en otro contexto, en otra situación, en la cual los años 50, 60 no existió, mucho menos atrás. La canción que hicimos en el CEC, a pesar que no tuvo la mayor difusión posible si ganó espacio en algunos sectores y si tuvo alguna trascendencia a nivel de algunos círculos intelectuales, el teatro, algunos espacios musicales en los poquitos festivos que existían y en algunos espacios en Centroamérica, como por ejemplo, Honduras, El Salvador, México, Sinaloa. Creo que sí hubo aporte, lo que pasó es que no se logró difundir." (A. Melgar: ent. cit.)

Encontramos que en el juicio anterior, se resalta como trascendencia el hecho de ser un punto de partida hacia otras formas de canción en Guatemala, que enriquecieron su presencia a nivel regional y también lograron conocerse en otros circuitos de difusión, a partir de su esencia como expresión propia guatemalteca.

"Dio los primeros avances para que los procesos creativos del arte de hacer canción propia en Guatemala, empezaran a ser reconocidos como esfuerzos valiosos dentro de un género de canción que no había sido valorado o reconocido con anterioridad. Los logros fueron esporádicas interpretaciones de alguna canción compuesta por algún miembro del CEC, por parte de algún cantante reconocido; presentaciones públicas junto a otros cantantes tradicionales, establecer lazos espontáneos con artistas que no necesariamente coincidieron al cien con nuestra canción. Así la trascendencia del CEC llegó a realizar un intento muy experimental de nuclear en un momento puntual y propicio, a un grupo de cantautores que corrieran el riesgo de cantar y defender su expresión propia... El movimiento de canción popular de ese momento, aunque fuera a regañadientes, hubo de reconocer, la osadía de cantar lo propio, apuntalada por el CEC." (F. López: ent. cit.)

Resaltan aquí dos aspectos interrelacionados; por un lado se reconoce la trascendencia como expresión propia y creativa de canción guatemalteca, que en un momento dado repercutió en la canción hecha hasta ese momento dentro del movimiento de canción popular, junto un intento organizativo retroalimentador estético y artístico.

"El CEC en esta década juega un papel importante porque viene a llenar una necesidad que había de una canción con sentido social guatemalteca; logró más de lo que había logrado la EUSAC y despertó algún interés en otros círculos artísticos principalmente en los escritores. Tuvo vinculación a ese proceso político social que se ha estado viviendo porque está marcando un hecho muy importante dentro de la canción guatemalteca. La canción trasciende desde el momento en que la tirás a la calle a correr sus propios riesgos y nuestra canción corrió sus riesgos y a raíz de que se supo que existían cantautores en Guatemala surgieron todos los viajes al exterior, porque se enteraron que había canción guatemalteca. Sin embargo, nuestra canción ni siquiera ha trascendido como la nueva canción latinoamericana, porque no hemos llegado, porque nacimos ayer y porque no hemos tenido los medios facilitadores." (C. Dávila: ent. cit.)

El primer elemento que se suma a esta discusión, es el hecho de entender la trascendencia del CEC, como una posición de vanguardia dentro de la canción político-social guatemalteca, vinculada al proceso contracultural político de la época. El otro elemento importante es el hecho mismo de no haber trascendido como otras formas a nivel latinoamericano dentro de esta línea.

"Nos comenzaron a tomar en cuenta los otros sectores del arte en Guatemala, aunque había un distanciamiento increíble, porque la gente tampoco creía en el trabajo de los artistas populares. El CEC, participó en Centroamérica, Colombia, México y después cada uno agarró por su lado, pero es parte de la trascendencia." (E. García: ent. cit.)

El juicio anterior encuadra en los aspectos caracterizados ya arriba, como canción inédita en públicos más amplios al universitario. Estos elementos corresponden a la totalidad de cantautores inmersos en el CEC. Se hace necesario conocer ahora la manera en que es entendida la trascendencia del CEC, por otros artistas del movimiento de canción y música popular guatemalteca.

"A raíz del trabajo que hicieron, mucha gente también se inspiró a trabajar a decir que se puede hacer otro tipo de música en Guatemala, yo creo que sí fue importante. Si no hubieran estado ustedes, tal vez nos hubiéramos tardado más en convencernos de que podemos crear ese tipo de música, darle al poema musicalidad, crear nosotros mismos de que sí se puede hacer. Unieron a gente que cantaba sola principalmente, básicamente con su guitarra, o a dos voces, o grupos pequeños, que tenían una experiencia fuerte en componer, en escribir,

analizar su medio y ese análisis que hacían pasarlo a canción; unir toda esa capacidad con otra capacidad de gente que su trabajo es principalmente tocar la música y componer pero en otra forma ... capacidad de ejecución, de improvisación, de composición, conocimiento de armonía, todo esa fusión con lo que ustedes tenían en ese momento, creó algo más sólido.

Trascendencia en estilo de crear tal vez no hubo, pero en hecho de presencia yo creo que sí, y también de valorar lo que ustedes han trabajado. El hecho de que exista en Guatemala gente que lo ha trabajado más, y es como para decir, bueno, estamos tocando música de gente guatemalteca que ha hecho su expresión. Es bonito tocar música de Silvio, de Pablo y todos ellos, pero están tal vez muy lejos de nuestra realidad, entonces qué bonito es tocar música de gente que está más en nuestro contexto, que compartimos el mismo contexto." (informante 1. ent. cit.)

Este testimonio rico en expresividad, resalta elementos ya contenidos arriba, pero suma el hecho de haber logrado una simbiosis con músicos que también estaban buscando otras formas de composición en el país.

"El espacio logrado es muy reducido; es un espacio dentro de la gente que te conoce, pero si lo mirás de afuera de Guatemala, decís qué efecto tiene esto entre toda la población, es un espacio muy pequeño. Algunos han trascendido más que otros, por ejemplo lo que hace Fernando López y lo que hace José Chamalé con la canción 'Novilunio'; esas cosas les han abierto espacios a otros niveles, cosa que no ha hecho el 'Choco' (César Dávila), Edy (García) que se quedó en el camino. De todos, ellos son los que han brincado ese espacio reducido, porque se les reconoce ya en otros estratos." (informante 2: ent. cit.)

Aquí encontramos elementos totalmente contrastantes con los anteriores, se resalta el hecho de que la trascendencia se dio solamente por parte de algunos de los miembros del CEC. y que el espacio logrado estuvo reducido a lo tradicional, por lo que la trascendencia del CEC, dentro de la canción popular fue parcial.

"El movimiento se llegó a conocer siempre en círculos más universitarios, más políticos; siempre fue un movimiento que estuvo reducido a eso. El círculo hubiera existido si se hubiera hecho de una forma más libre, más enfocada a la cuestión puramente creativa y ver la cuestión política, que eso no escapa, pero no como la plataforma de todo; el círculo no logró descollar realmente, o sea

una proliferación de canciones y comunicación más gruesa. El círculo tronó antes de que pudiera dar sus frutos. Lo que más se reflejó hacia el exterior fue el problema del contenido de las piezas, el celo de que unos estaban logrando más que otros. Que las armonías o las líneas melódicas nos sirvan de ejemplo, creo que no se dio; había que hacer más trabajo que mostrar." (informante 3: ent. cit.)

Este juicio va en la misma línea del anterior, en cuanto a la relativización de la trascendencia del CEC. Aporta en el sentido de evidenciar que las diferencias al interior de CEC. eran un secreto a voces.

Trascendencia de la obra del CEC. para la canción popular guatemalteca

Trascendencia	Indicadores Respuesta	Abs. No.	Rel. %
como precursores de la canción alternativa guatemalteca	-punto de partida para que se iniciara un proceso de canción diferente en este país -Dio los primeros avances para los procesos creativos del arte de hacer canción propia en Guatemala -cantar y defender su expresión propia -el movimiento de canción popular de ese momento, hubo de reconocer, la osadía de cantar lo propio, apuntalada por el CEC -nuestra canción corrió sus riesgos -mucha gente también se inspiró a trabajar a decir que se puede hacer otro tipo de música en Guatemala	7	20%
como vanguardia de la canción político-social guatemalteca	-viene a llenar una necesidad que había de canción con sentido social guatemalteca -logró más de lo que había logrado la EUSAC -Tuvo vinculación a ese proceso político social que se ha estado viviendo porque está marcando un hecho muy importante dentro de la canción guatemalteca -se llegó a conocer siempre en círculo más universitarios -círculos más políticos -fue un movimiento que estuvo reducido a eso (los espacios políticos)	6	18%

Trascendencia	Indicadores Trascendencia	Abs. No.	Rel. %
como organización inédita de cantautores guatemaltecos	-intento muy experimental de nuclear a un grupo de cantautores -unieron a gente que cantaba sola principalmente, básicamente con su guitarra, o a dos voces o grupos pequeños, que tenían una experiencia fuerte en componer, en escribir, analizar su medio trascendencia en el hecho de presencia yo creo que sí.	2	6%
canción inédita y propia en públicos más amplios al tradicional universitario	-el público se amplió a gente no tradicional -algunos cantantes comerciales en el medio nuestro, alguna vez han cantado nuestras canciones -el círculo abrió un espacio para la canción; aunque fuera en espacios esporádicos -esporádicas interpretaciones de alguna canción compuesta por algún miembro del CEC, por parte de algún cantante reconocido -establecer lazos espontáneos con artistas que no necesariamente coincidieron al cien con nuestra canción -despertó algún interés en otros círculos artísticos principalmente en los escritores -participó en Centroamérica, Colombia, México es parte de la trascendencia -unir toda esa capacidad con otra capacidad de gente que su trabajo es principalmente tocar la música y componer pero en otra forma -trascendencia a nivel de algunos círculos intelectuales, el teatro, algunos espacios musicales en los poquitos festivales que existían y en algunos espacios en Centroamérica	9	26%
no tuvo trascendencia	-nuestra canción ni siquiera ha trascendido como la nueva canción latinoamericana -no logró descollar realmente, o sea una proliferación de canciones y comunicación más gruesa -El círculo tronó antes de que pudiera dar sus frutos		

Trascendencia	Indicadores Trascendencia	Abs. No.	Rel. %
	-que las armonías o las líneas melódicas nos sirvan de ejemplo, creo que no se dio -había que hacer más trabajo que mostrar -trascendencia en estilo de crear tal vez no hubo	6	18%
trascendencia parcial	-el espacio logrado es muy reducido -es un espacio dentro de la gente que te conoce -Algunos han trascendido más que otros, por ejemplo lo que hace F. López y lo que hace Chamalé con la canción "Novilunio" -a ellos se les reconoce ya en otros espacios	9	26%
TOTAL DE RESPUESTAS		30	100%

Existen elementos y factores interrelacionados que resaltan dicha trascendencia a partir de indicadores concretos. Así encontramos que sobresalen en un 26 % de las respuestas globales, aquellos que apuntan una trascendencia del CEC. como *punto de partida para una canción inédita en públicos más amplios al universitario*. Dicha trascendencia tendría como factores determinantes, la necesidad de saltar los espacios y públicos de la canción popular que hasta entonces estuvieron adscritos a festivales y públicos universitarios, desde donde se generaba una red de intercomunicación y atavismo ideológico, con los movimientos contraculturales políticos y sociales del momento.

Esta trascendencia estaría enfocada a diversos espacios; a saber:

- Hacia otros públicos ligados al espectáculo de la canción, no necesariamente de carácter contracultural. De ahí que algunas canciones proyectadas dentro del CEC. serían interpretadas por cantantes ligados a las formas de entretén insertas medianamente en los circuitos de proyección comercial. Estas interpretaciones serían resultantes del acercamiento con aquellos intérpretes, a partir de los talleres de producción vocal y expresión corporal, a los cuales fueron invitados los integrantes del CEC. en 1,988, por parte de la maestra de canto portorriqueña Angélica Rosa, que comenzaba a incursionar en la docencia artística en el país, impartiendo talleres en el teatro nacional del Centro Cultural "Miguel Angel Asturias".

Dicha trascendencia no devino a partir de la canción como vanguardia de la canción político-social guatemalteca, debido a que los temas y canciones interpretadas en este nuevo espacio, fueron las que además de tener algún sustento estético y expresivo en lo musical, habían abandonado la lírica directa y panfletaria.

- b) -Estos mismos elementos, también darían la pauta para el acercamiento con otros músicos guatemaltecos que estaban haciendo una expresión propia no comercial y creativa más encausadas mediante las formas de jazz.¹
- c) -Estas formas inéditas con atisbos creativos propios, llamarían la atención de algunos escritores guatemaltecos jóvenes de la época, como Rafael Gutiérrez, los miembros de la "real academia", colectivo de escritores de opinión ya disuelto y Francisco Méndez, cuentista.
- d) -También propiciarían intercambios y presentaciones en festivales de Centroamérica; El Salvador, Honduras, Nicaragua, Sudamérica: Bogotá, Colombia y México: Sinaloa, junto a Gabino Palomares y Amparo Ochoa.

Muy ligada a la categoría analítica anterior, se encuentra la forma de trascendencia caracterizada como *precursora de la canción alternativa guatemalteca*, con un 20 %. Entre los factores que lo determinarían de esa manera, resalta el hecho de que esta expresión experimental tendría que abrirse paso dentro de toda una tradición de desvalorización, manipulación y utilización a la cual estaba adscrita la canción popular anterior.

De ahí que dentro del CEC, se vislumbrara la necesidad de precisar algunas condiciones técnicas mínimas de presentación, así como la remuneración por el trabajo artístico, en los festivales y eventos a los cuales era invitado. En aquella época se comenzaban a delinear ya algunas expresiones que requerían un marco musical mayor y algunos elementos sonoros más adecuados para espacios masivos. Se pretendía cobrar las presentaciones para hacer acopio de los mismos.

¹ De tal manera que la primera presentación pública del CEC, en ocasión de la conmemoración de Manuel Colom Argueta, contara ya con instrumentos electroacústicos y músicos profesionales invitados para dar marco a las canciones de los miembros del CEC, e invitados. Entre los músicos que acompañaron algunas presentaciones del CEC, se puede contar a Amílcar Guevara, "el colochó"; Germán Giordano, Rolando Gudiel -Jechu-, Carlos Soto, Lester Godínez -en los arreglos y la dirección musical del concierto citado-, Luis Estrada; Roberto Estrada y Leonel Franco, en ocasiones posteriores.

No obstante, los espacios de presentación eran en su mayoría ligados a las organizaciones populares que estaban ya acostumbradas a la entrega incondicional de las canciones para sus eventos. De tal suerte que cuando algunos miembros del CEC, precisaban con dignidad la remuneración y condiciones de presentación, no solo serían cuestionados sino aislados de aquellos eventos.

A partir de esto, se comprende la necesidad de seguir en la búsqueda en solitario de mejores condiciones de proyección y de dotar a la canción que vendría en lo sucesivo de un rigor poético y musical más elaborado. En esos momentos no se entendía con claridad qué elementos deberían ser recreados a fin de que fuera una canción masiva y reconocida en el país.

Sin embargo, el germen inicial de llegar a configurarse como canción alternativa guatemalteca, aún en construcción, se daría en ese rompimiento tácito que se dio con los espacios tradicionales de la izquierda guatemalteca. Debe mencionarse que dentro de esta configuración inicial como canción alternativa, solamente aportaron las tipologías descritas arriba.

En tercer orden, se encuentran simultáneamente las categorías definidas como *vanguardia de la canción político social guatemalteca* y la de *no trascendencia del CEC*.

Estas apuntan, irónicamente un mismo porcentaje ponderado con el 18 %. Esto seguramente se dio debido al atavismo ideologizado que aún traslucían algunas expresiones del CEC en su propuesta. Además, esta vinculación con lo político, subordinaría el rigor creativo a los requerimientos ya conocidos y remarcados por la contracultura política de la época.

En tal sentido, esta vinculación no daría espacios para la creación estética, ni facilitaría, sustentada en su discurso de solidaridad incondicional y trasnochada, los elementos que pudieran insertar la canción político-social, dentro de los circuitos de difusión amplios, o al menos, que brindaran la posibilidad de cultivarse en lo artístico y/o proyectarse más, a través de grabaciones o becas de estudio.

Cuando se apunta que la canción no trascendió como el resto de "nuevas canciones" latinoamericanas, por no contar con los elementos de difusión adecuados, se alude entre los mismos, además de la marginalidad impuesta por la cultura oficial y las transnacionales del disco, al poco apoyo que se dio por parte de las instancias y organizaciones de la izquierda guatemalteca, que creyeron ser los dueños absolutos de dichas expresiones.

Lo que resalta de la discusión anterior, como elemento conclusivo preliminar, es que el CEC. intentaría ser una contracultura artística, adscrita fuertemente a la lucha política revolucionaria, contra un **establishment** cultural oficial. Al interior del CEC. mismo, se gestaría una subcultura dentro de la contracultura artística: La canción alternativa. Esta, ha comenzado a abrirse un espacio también contracultural, entre la cultura oficial y la contracultura de la praxis y la sublevación política trasnochada ya en el país, que manipuló, plagió y utilizó todo tipo de manifestaciones artísticas para sus fines militantes; pontificó, en su impronta desafortunada en el país, las manifestaciones artísticas aprendidas y heredadas del "Realismo Socialista", uniformizante y castrante para el desarrollo y la experimentación musical.

EL SIGUIENTE MATERIAL TIENE
DERECHOS DE AUTOR
POR LO QUE SE SUGIERE QUE EL
MISMO NO SEA REPRODUCIDO NI
USADO CON FINES DE LUCRO,
UNICAMENTE PARA FINES
EDUCATIVOS Y DE INVESTIGACION



Tradiciones de Guatemala

Centro de Estudios Folklóricos



Universidad de San Carlos de Guatemala 54-2000

Universidad de San Carlos de Guatemala
Centro de Estudios Folklóricos



**Tradiciones
de
Guatemala**

54

**Guatemala
2000**



CONCLUSIONES

Para caracterizar **la experiencia del Círculo Experimental de Cantautores**, una de las formas contemporánea del arte popular urbano en Guatemala; **su trascendencia para el movimiento de canción popular guatemalteca, y la incidencia que tuvo respecto a la conformación del movimiento de canción alterantiva guatemalteca**, ha sido preciso retomar elementos teórico-conceptuales dentro del marco la antropología de la música o musicología. Una de las teorías que más nos acercan a su comprensión, es la referida a la corriente de pensamiento postmoderno respecto al arte y la cultura.

Mediante ésta, es posible entender el surgimiento de nuevas formas culturales a través del proceso definido por Brito García como revolución cultural, basado en la confrontación entre formas caducas, versus nuevas formas que surgen para hacer evolucionar el circuito cultural establecido.

Así, el Círculo Experimental de Cantautores, surge tardíamente como parte de las manifestaciones contraculturales artísticas sucedidas desde 1,970 en Latinoamérica, que alcanzaron un mayor nivel de resonancia con los movimientos de la "nueva canción latinoamericana" y la "nueva trova cubana"; en la presente tesis se propone y caracteriza para el caso guatemalteco el término "**canción alternativa guatemalteca**".

Todas estas contraculturas se fueron perfilando como parte de un gran movimiento surgido con el rompimiento y cuestionamiento a las formas de la modernidad, que privilegiaba el uso de la razón, la tecnificación y la explotación sobre los valores inherentes a los seres humanos. De tal manera que aquellas contraculturas artísticas latinoamericanas fueron herederas y acompañantes espirituales de una búsqueda por cambiar el **status quo** imperante en nuestros países periféricos,

proyectos de cambio que tomaron cuerpo a través de las diversas formas de contracultura de la sublevación y la praxis política.

Así para el caso de Chile se identifica el proceso del poder popular encabezado por Salvador Allende durante los años de 1,970-73, aunque los atisbos de una nueva canción chilena habían iniciado mucho tiempo antes, a través de la inmersión y búsqueda de nuevas modalidades para recrear la música folclórica de aquel país.

En Cuba, dentro del grupo de experimentación sonora del ICAIC, en 1,971, surge el movimiento de la nueva trova cubana con el soporte oficial de la naciente Revolución cubana.

Otros casos que intentaban consolidarse en Centroamérica, son el movimiento de VOLCANTO en Nicaragua que nucleaba a cantores durante el tiempo de la Revolución Sandinista. En El Salvador, siempre dentro del marco de la guerra popular se agruparon diversos artistas en la Asociación de Trabajadores del Arte y la Cultura, ASTAC.

Para el caso guatemalteco, el surgimiento del CEC., se da en los finales de la década del 80, a partir de dos aspectos determinantes:

i) una enorme presión a nivel internacional para las estructuras de poder militar en Guatemala, a fin de "democratizar" la sociedad mediante la imposición de poderes civiles.

ii) cuestionamientos dentro de la izquierda guatemalteca, luego de ser derrotada estratégicamente por el poder militar en 1,982.

Estos dos aspectos interrelacionados generarían la posibilidad, aún con algunos riesgos, de retomar las expresiones artísticas invisibilizadas y poco proyectadas debido a la guerra.

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

Así **la canción alternativa** comenzaría a abrirse un espacio doblemente contracultural: i) contra la cultura oficial que bate alas y recursos sin detenerse a mirar y/o excluye las formas artísticas marginales; ii) contra la contracultura de la praxis y la sublevación política trasnochada que manipuló, plagió, utilizó y pontificó en su impronta desesperada y desafortunada en el país desde 1,982, todo tipo de manifestaciones artísticas, a la usanza del "realismo socialista", uniformizante y castrante para el desarrollo y la experimentación musical.

En nuestro país esta contracultura artística se daría junto a una serie de factores interrelacionados entre sí, los cuales con fines de una mejor comprensión han sido agrupados en los ejes de problematización descritos a continuación.

Trascendencia del CEC. para el movimiento de cultura popular

La trascendencia del CEC. para el movimiento de cultura popular, se dio en dos grandes ejes:

- i) como *punto de partida para una canción inédita en públicos más amplios al universitario*, trascendencia que tendría como factores determinantes, la necesidad de saltar los espacios y públicos de la canción popular, que hasta entonces estuvieron adscritos a festivales y públicos universitarios, desde donde se generaba una red de intercomunicación y atavismo ideológico, con los movimientos contraculturales políticos y sociales del momento.
- ii) como *precursora de la canción alternativa guatemalteca*, expresión experimental tendría que abrirse paso dentro de toda una tradición de desvalorización, manipulación y utilización a la cual estaba adscrita la canción popular anterior.

Conocimiento, aceptación y apoyo de la propuesta del CEC. dentro del movimiento de la canción popular guatemalteca.

El conocimiento del CEC. dentro del movimiento de canción popular guatemalteca se dio: i) como organización gremial; ii) como propuesta artística a través de su creación.

El CEC. para el movimiento de canción, resonó en primera instancia como una organización político-reivindicativa, y supeditado a ello, como un espacio de donde dimanaba una propuesta estética para la canción guatemalteca.

Las diferencias en cuanto a niveles artísticos generarían niveles disímiles de aceptación de la propuesta. Las tensiones creadas a partir de un colectivismo maniqueo eran percibidas con claridad por parte de otras agrupaciones; para algunos, el CEC. fue entendido en sus inicios como una instancia de retroalimentación creativa y no como una organización con fines políticos tal y como devino finalmente.

La propuesta artística y organizativa del CEC. fue aceptada en la medida en que surgía como una instancia aglutinadora de cantautores que habían asumido el riesgo de cantar canciones propias respecto de la realidad social guatemalteca. En la medida en que lo político-organizativo fue perfilándose como la plataforma que delineaba el funcionamiento del CEC, los espacios de proyección y aceptación incondicional de la canción, se fueron reduciendo a las organizaciones tradicionales universitarias y del movimiento popular. Aquí es sin duda, donde la canción del CEC. obtendría mayor grado de aceptación; y alguno que otro apoyo en la medida en que sus presentaciones fueran apegadas a la tendencia de convocación requerida por aquellas.

Estímulo de seguidores y/o detractores

La canción del CEC, fue aceptada y aplaudida en los festivales universitarios por un público vinculado en diversa medida a organizaciones políticas, estudiantiles, sindicales o de derechos humanos. Por tanto, la aceptación a la propuesta del CEC, estaría mediada por los diversos gustos del público contracultural que era el que acudía en su mayoría a las presentaciones de aquel. En la misma medida, sus seguidores fueron inicialmente aquellos que encontraron en la canción del CEC. el sustento espiritual a las actividades político-culturales.

A partir de los cuestionamientos a las formas utilitarias de relación existente, serían estas mismas instancias quienes condenarían y aislarían en mucha medida la posición reivindicativa que comenzaba a darse por parte de algunos miembros del CEC.

Incidencia del CEC. en el movimiento de canción alternativa guatemalteca

Las propuestas elaboradas durante el CEC que incidieron en la canción alternativa guatemalteca son aquellas que contenían los siguientes elementos:

*LIRICA: Elaborada mediante una poética cultivada, espontánea, o en proceso de transición y mediante la recuperación de lo sentimental, y el abandono de las formas panfletarias y directas.

*SIGNIFICACION: Que buscara un equilibrio entre el simbolismo tradicional guatemalteco y la identidad urbana y mestiza, junto a una recreación estética basada en la imaginación e invención surrealista y fantástica de la realidad.

*DISPOSICION Y ESTRUCTURA MUSICAL: que experimentara dentro de una variedad rítmica, armónica y melódica en transición experimental y sincretismo rítmico y armónico del "son guatemalteco", las formas urbanas del "rock y el blues" y los ritmos "latinos".

Con estos elementos desarrollados en diversa medida, por algunos miembros del CEC., se comenzaría a dejar atrás el atavismo realista e ideologizado que utilizaba la canción con fines políticos; y mediante la defensa de los espacios y los contenidos artísticos de cada cual, se empezaría a superar la mercantilización acrítica de la canción.

Aporte al movimiento de canción alternativa

Mediante los tres elementos anteriores, se aportaría una canción entendida como signo comunicativo integral, atendiendo en la mayoría de los casos, una actitud lírica en transición y diferente a lo facilongu tradicional e ideologizado; una búsqueda e identidad artística que recreara la realidad mediante un simbolismo renovado y propio de los guatemaltecos; y una disposición y estructura musical buscando nuevas aleaciones y mixturas armónicas, sonoras y rítmicas.

Características de la obra del CEC. y diferencias respecto a otras formas

La característica quizás más sobresaliente y común para todos, es el hecho de expresar lo propio, de acuerdo con su referente musical y artístico anterior y su opción o identidad artística, pero asumiendo el riesgo de hacer propuestas inéditas en Guatemala.

Fue una canción con mucha fuerza, independientemente de la música y el texto. Esta fuerza radicaría en asumir el riesgo de decir que se estaba dentro de Guatemala cantado y haciendo lo propio.

Una canción diferente, una canción alternativa dentro del radiante social guatemalteco; una canción que conllevaba todas las pasiones, los anhelos, los sueños, las nostalgias, las rabias de esta sociedad. Todas las canciones tenían su propio color, su propia textura, su propia forma, su propio contenido, pero no han tenido trascendencia.

En esta misma característica radicaría la diferencia de la propuesta del CEC, a lo tradicional conocido dentro del movimiento de canción popular guatemalteca. Hasta entonces, se veía y se juzgaba cualquier propuesta de los artistas populares guatemaltecos con los ojos y el marco conocido e influenciado por la canción cubana, argentina, chilena y nicaraguense. Mediante la adopción interpretativa y la adaptación de algunos de estos temas, se entendía el hecho de hacer canción popular en nuestro país.

Valoración y significación del CEC. para sus integrantes

Tres de los cinco cantautores valoran al CEC., como un espacio que dio algún aporte para su conformación histórica pero que dejó mucho que desear en su proyección y nivel de desarrollo artístico. Para estos, el CEC. no resulta ser decisivo en su nivel y proyección actual. Subrayan el hecho de encontrar en dicha instancia una forma de **autovaloración para sí mismos como cantautores**, basada en la confrontación de su búsqueda como algo legítimo y en la defensa de la integridad de su expresión, dentro de una dinámica de falsación artística y funcional. En la misma magnitud se reconoce una valoración al **respeto intergremial** que se funda en el conocimiento y asimilación personal de la experiencia, para entender la forma y la búsqueda que cada cual sostiene en su trabajo creativo.

En contraste con lo anterior, dos cantautores resaltan dicha experiencia como vital e imprescindible para su momento y nivel de desarrollo actual y lo valoran como un espacio histórico a nivel artístico en el país.

Crecimiento y desarrollo de la creatividad de sus integrantes

Solamente dos de sus miembros acusan haber obtenido un crecimiento artístico. Este desarrollo, se basó en un enriquecimiento unilateral que no nutrió a la totalidad de sus miembros.

De este modo es posible comprender el poco alcance de retroalimentación artística gestada en el tiempo de funcionamiento de una experiencia organizativa que no aportó gratificaciones a la totalidad de sus miembros.

Las limitaciones que incidieron mayormente durante el funcionamiento de aquel, se refieren a los aspectos **artístico-creativos**, a partir de que esta instancia no logró superar de manera global dichas limitaciones, las cuales fueron minando el principal nexo cohesionador que se sustentaba en la expectativa inicial de encuentro creativo común a todos los integrantes.

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

A manera de epílogo

El CEC., intentó algún nivel de organización en cantautores activos en la ciudad de Guatemala, en los años 1,988-1,991. Inicialmente intentó ampliarse a otras ramas del arte, entre las cuales se encontraban poetas, escritores y dramaturgos guatemaltecos activos en la misma ciudad y el tiempo indicado. Dicha inquietud fracasó desde sus inicios debido a lo ambicioso del proyecto que buscaba nuclear un espectro artístico vasto. Fue preciso delimitar su enfoque al gremio de gente que hacía canción.

El CEC., devino como un proceso en el que convergieron identidades heterogéneas, tanto en niveles filiales como artísticos, y por tanto con una proyección de cambio también disímil, que no supo percibir objetivos, aspiraciones y metas con claridad. Por tanto, fue incapaz de articular un método facilitador del camino a recorrer, no contó con un programa concreto que precisara las metas a lograr a mediano plazo, nunca definió si su instancia facilitaría reuniones o talleres para la reflexión estética en cuanto a la canción elaborada por sus miembros, ya que este era el sustancial nexo cohesionador; o si antes bien, sería una instancia organizativa que canalizaría acciones o metas para difundir su expresión -a través de grabaciones, videos y festivales, por ejemplo, y/o potenciaría y coadyuvaría a la consecución de las reivindicaciones propias de los cantautores.

En suma, no definió un perfil sustantivo, aunque sí ocupó, con ingenuidad y espontaneidad, un espacio en el género de canción propia dentro de la canción popular de Guatemala.

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

Dichas proclamas reivindicativas fueron consideradas suficientes para dar por sentadas algunas máximas colectivistas, heredadas de un modelo típico de las contraculturas políticas de nuestro país, lo cual fue perfilando a dicha instancia como una réplica característica de un colectivo o célula orgánica. Así, en el CEC., intentaron prevalecer las posiciones hegemónicas de algunos miembros muy cercanos en esa época a proyectos políticos, sindicales y estudiantiles, de los cuales se trasplantó un modelo censor, arbitrario y arbitral, en el cual no era tolerado el esfuerzo potencializador de las individualidades, mucho menos la disidencia opuesta al letargo adjetivo y acomodaticio y por lo mismo limitante, sustentado en una práctica mal encausada, que desatendía e irrespetaba los diversos grados de desarrollo y expectativa artística individual de sus miembros.

Esto generó al interior, dos tendencias confrontadas: por un lado, la necesidad de confrontación y oxigenación del trabajo y la propuesta de algunos miembros con un grado de inquietud y nivel artístico dispuesto a correr el riesgo de materializar y concretizar su expresión a través de la grabación de la misma, con esfuerzos y riesgos

autogestivos; y por el otro, una clara oposición a lo anterior, matizada de irrespeto y celo, por otros miembros que gustaban permanecer anclados en una dinámica homogenizadora, para no decir, perezosa y temerosa del desarrollo, parapetados en la consigna de lo "colectivo" y "honesto" del proceso, que justificaba gratuitamente su poco esfuerzo y rigor artístico.

Cualquier lazo o filiación artística individual que se gestara, era censurado y cooptado por el resto de miembros, lo que fue sumando a esta dinámica, bastante heterogénea por naturaleza, otros ingredientes de malestar e inconsistencia del espacio como una instancia respetuosa y potenciadora de la creación y con un desarrollo basado en el esfuerzo creativo individual máximo. Por tanto, se estigmatizó, señaló y satanizó -a la usanza de la ortodixia- el proceder de aquellos que buscaban nuevos retos, con el pretexto de que en ese momento debería primar "el crecimiento colectivo", ignorando a su conveniencia que dicha sentencia era inconsistente, debido a que no eran, ni los mismos niveles artísticos; ni las mismas coincidencias filiales; ni los mismos nexos al exterior; ni los mismos proyectos hacia el futuro, ya que cada uno de los cantautores agrupados, tenía una trayectoria artística anterior y disímil, procedencias y contextos de formación diferentes y por tanto resultaba ilusorio suponer que pudiera darse un crecimiento homogéneo para todos y a un mismo tiempo. Este, sin embargo, fue un ardid ideológico aceptado por la mayoría de miembros, que intentó tender un horizonte grisáceo sobre una fila de cabezas alineadas y en marcha hacia el abismo.

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

Así, los proyectos individuales fueron tomados como "deshonestidades y traiciones" no toleradas al interior, aduciendo que el espacio logrado por cada uno, se debía únicamente a la formación del CEC., y que por tanto, cualquier iniciativa individual era una "utilización oportunista de lo <logrado> por todos". Este sofisma es plenamente desvirtuado si tomamos en consideración que algunos de los miembros del CEC. de ese momento, contaban ya con una trayectoria reconocida dentro de la canción propia guatemalteca en Festivales nacionales e internacionales, antes de pertenecer incluso al CEC.; los miembros que llegaron a reconocerse y hacerse un

espacio como cantautores adentro de este intento organizativo, fueron contadas excepciones.

La búsqueda de dicho espacio, en algunos casos se basó en el plagio de ciertos textos del poeta guatemalteco Otto René Castillo, utilizados para canciones supuestamente propias por un integrante del CEC.

Con este plagio se buscaba entre otras cosas, apuntalar un supuesto nivel poético-artístico gestado en este tiempo. Esto con toda seguridad fue condenado y reprobado por la mayoría de los miembros del CEC., ya que se estaba evidenciando un falso trabajo que podía poner en entredicho el esfuerzo poético de los demás. Esto evidenciaba que el "esfuerzo colectivo" de creación no estaba sustentado sobre bases de verdad y que así como logró algunos vuelos en el movimiento de canción popular guatemalteca, pudo haber sido arrastrado hacia niveles de falsación y desaprobación popular.

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

Caidos en esta dinámica, no se supo trascender maduramente este escollo por un lado, humillante y depresor parapetado en la inacción e inanición colectivista; y por el otro, de un falso trabajo creativo que terminaría envolviendo en su descrédito a los modestos esfuerzos creativos basados en el trabajo, la búsqueda y el desvelo propio.

De cualquier modo, el tiempo iluminaría resultados concretos que solamente pudieron darse con esfuerzo, tesón e iniciativa individual, sin empobrecer ni manchar las iniciativas de los demás, en los cuales han tenido preeminencia los elementos de búsqueda, rigor, trabajo, acopio de técnicas y herramientas artísticas, y cierto talento por parte de cada uno de los cantautores sobrevivientes de dicha experiencia.

La lección que el tiempo fue dibujando para cada uno, sería el hecho de asumir su búsqueda e identidad propia. A partir de ahí comienzan a perfilarse ya, logros y proyectos maduros de cara al futuro de la canción guatemalteca, que si bien es cierto

aún deviene imprecisa, logrará seguramente llegar a ocupar su lugar insoslayable en nuestra humanidad guatemalteca, interactuante con lo político, social, económico, sentimental y con nuestro imaginario todo, recuperado de la sencilla pero profunda sabiduría popular y los altos sueños de seres creativos que no se conformarán nunca con tener los pies sobre la tierra.

Propuesta final

Las formas organizativas artísticas entendidas como un modelo trasplantado de las organizaciones activistas políticas, nunca han logrado cohesión en nuestro país. Podría decirse que lo anterior es debido a que no se toma en cuenta la necesidad de que éstas, estén sustentadas en una cohesión espontánea, sin que signifique desorganizada; el ámbito para la creación será aquel que permita que las voluntades y la imaginación individual no sean vedadas ni cegadas por esfuerzos que, al amparo de una sombrilla militante, se sientan con el derecho de limitar las individualidades, cuando éstas no pasan por la criba y la censura colectivista, y la mayoría de las veces, estos esfuerzos colectivistas militantes, no son capaces de dedicar el tiempo y esfuerzo necesario para el parto artístico que significa cualquier intención creativa con rigor.

De ahí que, retomando lo que en su tiempo apuntara Hipócrates respecto al arte de curar, y aplicándolo al arte en general: "La vida es corta, el arte es largo, la oportunidad es huidiza, la experiencia engañosa y el juicio difícil.", por tanto, de nada vale intentar regir y limitar la búsqueda y el talento; cualquier esfuerzo artístico legítimo dará resultados legítimos, mantenerlo y renovarlo será un reto permanente y necesario para nuestra identidad musical guatemalteca.