

LA CANCION ALTERNATIVA GUATEMALTECA UN ESBOZO TEORICO

Fernando López

Consideraciones iniciales

Estas consideraciones iniciales contribuyen a situar la génesis de la canción alternativa guatemalteca e intenta una reflexión interpretativa que permita revisar lo actuado hasta el presente-dentro de este género artístico cultural.

Cicatriz del pasado

La Revolución de Octubre de 1944 intentó democratizar la labor cultural y propiciar instancias para la difusión y apoyo de la actividad artística en Guatemala.¹

1. Entre éstas se destacan las siguientes: "La Autonomía de la Universidad de San Carlos; la fundación de la facultad de Humanidades, el Instituto de Antropología e Historia, el Instituto Indigenista, la Dirección General de Bellas Artes, la Orquesta sinfónica, el Coro Guatemala, la Escuela de Teatro y danza, el Ballet Guatemala y la Editorial del Ministerio de Educación; la creación del Certamen Permanente de Ciencia, Artes y Letras, de asociaciones de artistas y escritores como el Grupo Saker-ti, la Asociación de Profesores y Estudiantes de Bellas Artes (APEBA) , la Casa de la Cultura Guatemalteca, la Sociedad Por-Arte Musical, la renovación de la Asociación filarmónica, grupos de teatro y las más diversas agrupaciones artísticas; publicaciones auspiciadas por el Estado como Revista de Guatemala, revista del Maestro, Revista de la Universidad, Revistas Saker-ti y otras más, con o sin apoyo estatal..." Alvarado, Huberto. "Preocupaciones". Ensayos. Ediciones Vanguardia; Guatemala, 1,967. pp. 180-109.

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

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

Plantada la intervención por los gendarmes de las sombras, se genera una práctica de injusticia que desuella cotidianamente la vida de la mayoría, a través de las formas de dominación y represión ampliamente conocidas en nuestra historia reciente.

A partir de entonces hasta 1,983, se suceden en el país dictaduras militares proclives a los intereses norteamericanos, se consolidan los estamentos de poder político y económico que ahogan las luces encendidas por el intento democrático, flagelo que alcanza nuestro días.

Surge así en la década de los 60, el conflicto armado interno como respuesta a la aguda situación política y la desigualdad social desencadenada por una serie de factores, entre ellos la intervención de 1,954.

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

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

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

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

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

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

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

Los esfuerzos iniciados en 1,944 con la Revolución de Octubre y los espacios artísticos post-revolucionarios, fueron conformando un simbolismo de la lucha, dentro del cual, tarde o temprano tomaría su lugar la canción, como elemento de soporte, acompañamiento y cohesión espiritual. Así, al calor de la lucha social se incorporan símbolos, grafitis, slogans, consignas y por supuesto; canciones.

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

2. Respecto a la influencia del proceso revolucionario del 44 en diversos artistas nos dice Huberto Alvarado: "A la tendencia nacional, la Revolución de Octubre suma una tendencia social que significa atención a algunos problemas sociales del país, preocupaciones por el destino del pueblo guatemalteco. En la novela, los ejemplos más relevantes son los de Miguel Angel Asturias y Mario Monteforte Toledo; en teatro: Manuel Galich; en poesía: Otto Raúl González, Enrique Juárez Toledo, Raúl Leiva, Abelardo Rodas, Melvin René Barahona, Werner Ovalle López, Miguel Angel Vázquez, Oscar Arturo Palencia, Edmundo Zea Ruano; en cuento: Augusto Monterroso, José María López y Carlos Figueroa; en música, Jorge Alvarado Sarmientos; en pintura y escultura: Juan Antonio Franco, Arturo Martínez, Dagoberto Vázquez, Roberto Ossaye, Guillermo Grajeda Mena, Jacobo Rodríguez Padilla, Rodolfo Galleotti Torres, José López Maldonado; en ensayo: Luis Cardoza y Aragón." Ibid pp. 126-176.

Estos movimientos alcanzan un nivel sobresaliente en Latinoamérica, gracias a los procesos democráticos y revolucionarios que les preceden y/o impulsan; en el caso de Chile, el período democrático del doctor Salvador Allende; en Cuba, la Revolución de 1,959 y la década revolucionaria sandinista en Nicaragua.

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

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

Los años ochenta: la canción en la doble esquina marginal

En esta década surgen grupos musicales y cantores que optan por que la canción aporte su voz a la causa popular, cantando temas de otras latitudes. Esto era comprensible debido a las similitudes existentes en la historia de los países latinoamericanos reflejada e identificada en los contenidos de las canciones.

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

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

Se dio una adscripción ciega del canto, aunque válida en su tiempo, hacia el proyecto revolucionario; los rígidos esquemas y orientaciones de la lucha popular, y la ingenuidad de los artistas, no permitieron entender la canción como una propuesta necesaria pero autónoma; con posición política, pero sobre todo, con un buen sustento estético y elaboración artística y no como un vehículo más de la cosigna y el panfleto.

El tema de hacer arte con más elaboración y sustancia estética en ese momento, sonaba a la más reaccionaria herejía que pudiera permitirse; "debilidad e indisciplina" que debía ser pagada por los más irreverentes, incluso, con la vida.³

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.

La tendencia contestataria hacia las políticas gubernamentales y de poder en nuestro país, hizo que los grupos y artistas musicales y populares, fueran influidos por el carácter contracultural propio de los círculos universitarios y del movimiento popular.

Junto a eso, se hacía una canción realista y poco madura artísticamente. Se negaban todas las características de la música 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 para proyectar dignamente su propuesta.

Se creó un aura de martirio en el quehacer artístico: mientras más precarias fueran las condiciones técnicas, -y los también los instrumentos-, el reconocimiento como "artista del pueblo" vendría por añadidura. Había que convencer desde la pobreza, mediocridad y marginalidad.

3. Pareciera que en este torbellino se inscribió la suerte del poeta salvadoreño Roque Dalton, fusilado por sus mismos compañeros del Ejército Revolucionario del Pueblo, por su sentido crítico respecto a las formas estalinianas de encausar la lucha revolucionaria. "Dalton sería asesinado por sus propios camaradas del Ejército Revolucionario del Pueblo, en San Salvador, debido a su posición crítica contra ese grupo guerrillero" (Shetemul Haroldo et. al; en "un cerebro de izquierdas". Revista Crónica, año IX, No. 415; Guatemala, 23 al 29 de febrero de 1,996; p. 17.) Refiero lo anterior, como un hecho ilustrativo del modo en que era visto, y aún es entendido el hecho cultural por algunos sectores de la izquierda centroamericana. Aun cuando el caso no pertenece a nuestro país es indudablemente iluminador.

En este período, la canción acompañó reivindicaciones del movimiento contracultural político del país. Esto marcó una diferencia que le dio cierta identidad si lo comparamos con el papel que jugaban en ese mismo momento los artistas de la farándula tradicional, -era el tiempo en que el Alux cantaba aquella tonada de "Alto al fuego, cese al fuego".

La mayoría de estos artistas comerciales 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 respecto a los artistas populares de los ochenta, con los artistas comerciales de la misma época.

Con todo, 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.

Con lo apuntado arriba, podemos identificar la canción popular de esta época, como una expresión excluida de los circuitos de difusión masiva y de los escasos espacios de grabación y promoción con fines comerciales. Por tanto, no pudo ser conocida y difundida a todo nivel.

Esto podría deberse a dos aspectos interrelacionados y convergentes. Por un lado, por los contenidos inherentes de la canción popular, entendida como una expresión dentro de la cultura popular, 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 estudio o elaboración artística. Se pontificó la marginalidad 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, 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 entiende lo popular como carente de rigor y elaboración artística, generó en muchos de los artistas populares una pereza e inacción alineada que no permitió alcanzar espacios en los lugares en los cuales

se requería de un mejor nivel artístico, incluso en los espacios denominados "comerciales".

Por otro lado, dado que la canción popular de ese momento se identifica con las aspiraciones de cambio respecto a 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 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.

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

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.

Así la década de los ochenta, escucharía pasar la canción, dispersa entre megáfonos y consignas de las manifestaciones y gestas contraculturales políticas, condenada a permanecer anclada en el puerto de la doble marginación: i) excluida del público masivo y ii) como cenicienta de la subcultura contestataria de la izquierda.

Ruptura y búsqueda de una voz propia

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

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

Se intentó abrir espacios con el esfuerzo de cantores que visualizaban la necesidad de un desprendimiento de los esquemas rígidos, que obstaculizaban el desarrollo de una propuesta creadora que recreara el contexto pero sin un seguidismo consignero o panfletario.

Algunos creadores de la canción empiezan a cuestionar su papel, bastamente desestimado en el medio y convergen inevitablemente en la necesidad de reformular su trabajo en contenido y forma e independiente de utilidades políticas.

Este intento de canción, tiene una vertiente importante de su origen en el movimiento disperso de canción popular. Aun cuando no todos los grupos y artistas vislumbran esta necesidad artística, dicho movimiento se nutrió en los años ochenta con el aporte y el trabajo de la diversidad de grupos, dentro de los cuales se puede mencionar: **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: **Emilio Quevedo**, **Rony Hernández**, **Fito Mendía**, **María López**, **Otto Normans**, **Juan José Rodas**, **Juan Carlos Castillo**; y dúos como **"A flor de tierra"**, y el Círculo experimental de cantautores, que agrupó en su etapa final a **César Dávila**, **Eddy García**, **José Chamalé**, **Alejandro Melgar** y **Fernando López**.

Esta instancia intentaría la elaboración de canciones propias como contrapropuestas a la saturada mimesis característica de muchos grupos populares. Aportaría a la consecución de la canción alternativa guatemalteca, en la medida en que asumió trascender el público universitario y político contracultural, y como punto de partida hacia una intención creadora sin atavismos políticos. Aun cuando su labor duró poco tiempo, es innegable que esta instancia es el puente para tener una lectura diferente del hecho de hacer la canción propia guatemalteca en la década siguiente.

Se emprende así, de manera intuitiva en Guatemala, el recorrido incierto y azaroso de un intento de canción diferente a la comercial y a la ya conocida y utilizada por el medio revolucionario y de izquierda en Guatemala.

Este intento de canción es lo que el presente esbozo teórico pretende caracterizar como canción alternativa guatemalteca.

Antecedentes teóricos

El surgimiento del género artístico de la canción alternativa guatemalteca es relativamente reciente. El estudio y discusión del tema apenas comienza a

delinear sus contornos teóricos y por lo tanto se hace palpable la carencia de aportes conceptuales.

Hasta el presente dos trabajos inician la discusión en este campo. El primero de ellos⁴ posee el mérito de ser el trabajo académico en donde por primera vez el tema de la Canción Alternativa es objeto de análisis. Su acercamiento a la investigación se enmarca dentro de la historia oral guatemalteca y por lo tanto reconstruye los antecedentes históricos que ha tenido la canción vinculada a las luchas sociales en el país. De esta manera, destaca la dimensión política de la canción dentro del movimiento social guatemalteco.

El otro trabajo⁵ desde el punto de vista metodológico, es una importante y prolija recopilación de conceptos a cerca de movimientos de canción a nivel latinoamericano; hace una descripción aproximativa de los grupos más representativos de cada país; recopila información acerca del movimiento de canción alternativa y realiza una somera caracterización biográfica de algunos de sus integrantes, centrando su análisis en el caso específico del cantor José Chamalé. Se interesa por encontrar elementos que apuntalen la función social de esta canción; y finalmente la exalta, al decir que "...logra despertar la reflexión y sensibilización del pueblo."

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

Se le ha analizado como un medio utilizado por los movimientos sociales para convocar a los sectores populares a sumarse a sus planteamientos.⁶ Se

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

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

6. "Se dan este tipo de canciones populares (parodias), a principios de los sesentas, dentro del período de gobierno de Miguel Ydígoras Fuentes y la fundación del movimiento guerrillero guatemalteco (13 de noviembre) adaptándose la música de algunas canciones infantiles como la RANA y el MATATERO...a letras que indicaban el sentir y pensar de estos grupos con respecto al bienestar social, económico y político de nuestro país, sobre todo en favor de la insurgencia... Dentro de estas jornadas de insurrección, se da inicio a una nueva etapa del movimiento popular, el cual ha hecho de todos los elementos posibles a su alcance, utilizando como instrumentos en la lucha a nivel político o ideológico, tal es el caso de la música popular para consolidar el movimiento, ejemplo de ello están las canciones que utilizaron para instar al pueblo guatemalteco a unirse a su lucha, canciones éstas que llevaban implícitos mensajes o llamados a la conciencia y a la reflexión a pesar de la contrainsurgencia que se gestaba hacia entonces." (Morán Aguilar, Enmy. Op. Cit. p. 33)

resalta su "capacidad de influir en los hombres, transmitiendo ideas y como instrumento en la lucha ideológica..." -y más específicamente- "...en el caso del nuevo canto esta característica es la que más se debe tomar en cuenta, si queremos utilizarlo como formador, agitador de conciencias sociales..."⁷.

En el mismo sentido, se destaca que "...sí cumple el canto nuevo una función social, y es la de coadyuvar a concientizar y llamar a reflexión sobre problemáticas sociales diversas..."⁸.

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

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

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

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

Esta confusión se hace palpable en las palabras de Fernando Siú, cuando sostiene que "Se puede afirmar que el canto alternativo o cualquiera de las otras denominaciones que se le quiera asignar, si ha jugado una función social..."⁹; y esta funcionalidad social acompañada de la ambigüedad del término es remarcada toda vez que "Se propone... la utilización de término 'Canto Alternativo' como el que de adecúa más a las definiciones y provoca menos discordias en cuanto a las demoniaciones, quedando las demás de estas como opcionales a utilizarse."¹⁰

7. Ibid. p. 39.

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

9. Ibid. p.119.

10. Ibid. p.122. (El resaltado del autor).

El autor citado describe y propone la utilización del término "**Canto Alternativo**", pero no fundamenta por qué y cómo se enmarca en nuestro contexto; únicamente hace una descripción en cuanto a que en la canción alternativa "...existe una búsqueda constante de una manifestación estética con calidad humana y musical. No simplemente de 'protestar' en una forma destructiva, sino tratando de mejorar la situación de la vida diaria sin que se pierda... los valores humanos como la vida, la sensibilidad, respeto al pensar, etc."¹¹

Esta descripción muestra sin duda, elementos importantes de la canción alternativa; no obstante, es aún primaria para aclarar conceptualmente qué es dicha expresión. En tal sentido, debemos intentar una connotación conceptual de este término utilizado popularmente.

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

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

Antropología del arte, la creación artística y la música

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

El arte

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

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

Existen numerosas expresiones artísticas, las cuales a su vez son susceptibles de diversas clasificaciones; entre ellas, la que proponen Ralph L. Beals

11. Ibid.

y Harry Hoijer, para quienes desde el punto de vista antropológico, existen: Artes figurativas, -pintura y escultura-; Artes literarias, -canciones y relatos-; Artes dramáticas y Artes decorativas".¹²

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

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

La estética y sus códigos dentro de la creación artística

La hermenéutica antropológica¹³ concibe dos modos antitéticos de la experiencia humana, portadores de códigos de significación respectiva: la experiencia lógica y la experiencia efectiva o estética.

La primera, implica la participación objetiva del mundo exterior, cuyos elementos son abarcados por la razón humana; la segunda, se refiere al sentimiento íntimo y subjetivo que mueve la sensibilidad de los seres humanos frente a esta realidad.

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

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

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

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

La diferencia a que hicimos referencia entre experiencia lógica y afectiva, es análoga a la existente entre ciencia y arte, ya que "La ciencia significa un orden que imponemos a la naturaleza, el arte una emoción que experimentamos frente a esa naturaleza. Por tanto los signos estéticos son imágenes de la realidad... Por medio de la ciencia significamos el mundo encerrándolo en la rejilla de nuestra Razón. Por medio del arte, nos significamos a nosotros mismos descifrando nuestra Psique como un reflejo del orden natural".¹⁴

Por tanto, entenderemos lo estético referido a lo "bello" interactuante y resignificante de "lo concreto" ya que lo sensible toma su referente de la realidad y organiza su representación a través de códigos estéticos.

El momento estético del arte

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

"...el artista, da expresión en sus obras a los sentimientos, emociones e ideas que surgen a través y en virtud de sus acciones recíprocas con otros... todo arte debe su concepción a su marco social y cultural más bien que al artista solo. El genio singular del artista radica en su sensibilidad ante el medio social y cultural, y en su capacidad al responder de una manera estéticamente satisfactoria... está sometido en todo instante ... a múltiples influencias que se originan en su cultura, en su período histórico y en las personas con quienes vive."¹⁵

De las acepciones anteriores respecto al arte, son la estética y la poética las que interesa retomar.

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

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

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

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

La música

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

Recurriendo nuevamente a la interpretación de Beals y Hoijer, en su "Introducción a la Antropología", acotaremos que la música -entre todas las artes- es la que ilustra de mejor manera el efecto que las tradiciones culturales ejercen para determinar normas sociales e individuales.¹⁶

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

*"La música nos presenta al ser con forma audible y nuestra apercepción de ese ser... es un medio para obtener conocimiento válido; del mundo, de la experiencia, de nosotros mismos. El ser de la música es un ser que podemos iniciar, controlar y terminar; con él demostramos que estamos pensando y sintiendo criaturas, quizá la prueba más pura de nuestra humanidad."*¹⁷

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

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

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

16. Ibid. p. 606.

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

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

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

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

A fin de ir perfilando un concepto de la misma, retomaremos de la discusión anterior la función comunicativa del arte y la música referida a lo estético como elemento gratificante en la sensibilidad humana.

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

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

La canción como parte de la tradición oral

El género artístico de la canción, se encuentra situado entre las artes literarias; sus componentes son la lírica en matrimonio con la música, y por tanto es una expresión artística compuesta o híbrida que forma una corriente recurrente en la historia de la estética musical.¹⁸

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

En este sentido precisamos sumar una de las categorías que se ocupa del análisis y estudio de las artes literarias dentro de la cultura popular: la tradición oral.

Claudia Dary; nos indica respecto a los estudios de la tradición oral:

*"En un inicio la atención de los estudiosos se limitaba a la recopilación de textos, formando así extensas colecciones de relatos de diversa índole: mitos, cuentos, leyendas, epopeyas y otras más; que hoy son de inestimable valor histórico... En la actualidad los estudiosos... han adquirido otro carácter... ahora la atención se dirige -y esto en parte, gracias a los rápidos progresos de la etnografía, la etnología y el folklore en el campo científico- a la interpretación".*¹⁹

Esos "otros más" elementos de estudio que sugiere Claudia Dary²⁰, incumben también a la canción, como género lírico-musical apto para relatar, contar y cantar hechos, mitos, historias y cotidianidades sociales.

Al igual que en los relatos y cuentos, la canción puede ser estudiada en diversas esferas: estructura, contenido y significado simbólico, particularidades lingüísticas, contenidos psicológicos individuales o colectivos.²¹

Nos interesa particularmente la esfera referida a su contenido y significado simbólico, tomando en cuenta que la canción es portadora y difusora de códigos, imágenes y símbolos sonoros y líricos altamente socializados.

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

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

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

21. Dary, Claudia. Op. Cit., p. 47.

Simbolismo y canción

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

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

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

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

El simbolismo explica las esferas de la esencia y el conocimiento humano que los conceptos y teorías racionales no son capaces de abordar. Una de ellas es la espiritual, donde el empleo de imágenes es frecuente, teniendo éstas, diversas significaciones o multivalencias.²²

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

Para Mircea Eliade *"...existe en el hombre moderno la supervivencia subconsciente de una mitología abundante y, en cuanto a nosotros, de un género espiritual superior a la vida 'consciente'. Se puede prescindir de los poetas, o de los psiquismos en crisis, para confirmar la actualidad y fuerza de las Imágenes y Símbolos. La existencia más mediocre está plagada de símbolos. El hombre más realista vive de imágenes."*²³

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

23. Ibid. p.16.

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

A esta renovación espiritual, contribuye igualmente el sinnúmero de imágenes y símbolos contenidos en la poética humana. Los creadores de obras artísticas sustentan en buena medida sus creaciones recurriendo al uso de Imágenes, Símbolos y Códigos lingüísticos y estéticos.

La canción, recurre al empleo de metáforas, imágenes poético-musicales y a los códigos estéticos que le son propios para satisfacer esa necesidad espiritual y comunicativa; su lenguaje -al igual que la música- es simbólico, a partir de "Las teorías semióticas del significado de la música... ya que la música, si es un lenguaje, seguramente es un lenguaje simbólico".²⁴

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

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

En tal sentido el simbolismo, es una creación de la psique que complementa la integralidad humana entre "lo espiritual" y "lo material". Es una elaboración imaginativa de la realidad, o como dice Northrop Frye "Arquetipos largamente elaborados, que forman haces de asociaciones de ideas..."²⁵

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

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

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

25. Citado en: "Las Semiología" Op. Cit., pp. 98-99.

social y de la imaginación y tal como apunta Eliade: *La imaginación es esa parte esencial e imprescriptible de los seres humanos, conformada por Mitos, Símbolos y religiosidades.*²⁶

De esta cuenta, añadiremos un elemento más a nuestro esbozo conceptual de la Canción Alternativa: **su dimensión simbólica.**

La Canción Alternativa busca romper las verdades establecidas y abrir nuevos espacios -imaginativos y simbólicos- para la comprensión de las realidades sociales, políticas, cotidianas y fantásticas de la esencia humana.

Canción y comunicación. Su función poética.

La función comunicativa de las artes se sustenta en algunas teorías importantes. Intentas definir el marco adecuado de la canción alternativa, como vehículo de comunicación en nuestra sociedad, a partir de las teorías subsiguientes.

La semiología

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

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

Signos y códigos estéticos

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

26. "Incluso en la situación histórica más desesperada (en las trincheras de Stalingrado, en los campos de concentración nazis y soviéticos) los hombres y las mujeres han cantado canciones, han escuchado narraciones (han llegado hasta sacrificar por tenerlas, parte de su escasa ración); esas narraciones no hacían sino actualizar mitos; aquellas canciones estaban cargadas de 'nostalgias'. Toda la parte del hombre, esencial e imprescriptible, que se llama 'imaginación', nada en pleno simbolismo y continúa viviendo de mitos y de teologías arcaicas". (Eliade, Mircea. Op. cit., p.19.)

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

*"Unos son una representación de lo desconocido, fuera del alcance de los códigos lógicos, medios de aprehender lo invisible, inefable, lo irracional y de una manera general la experiencia psíquica abstracta a través de la experiencia concreta de los sentidos. Otros significan nuestros deseos recreando un mundo y una sociedad imaginarias... que compensen los déficit y las frustraciones del mundo y de la sociedad existentes. Los primeros son artes del conocimiento, aún cuando este conocimiento sea precisamente lo desconocido; los segundos son artes de entretenimiento, en el sentido etimológico del término."*²⁷

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

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

*"...el mensaje estético no tiene la simple función transitiva de conducir hasta el sentido sino que tiene un valor en sí mismo: es un objeto, un mensaje-objeto. Esta hipóstasis del significante estético constituye el carácter fundamental de lo que Roman Jakobson ha definido como la 'función poética'."*²⁸

En el hecho comunicativo, la canción alternativa podría ser concebida como un "medio" contenido en un circuito de comunicación social para transmitir mensajes, reflexiones, postulados ideológicos, etc.; pero además -y esto es lo que interesa

27. Cfr. Guiraud, Pierre. Op. Cit., p.90.

28. Ibid. p.88.

resaltar - puede conformar un objeto, un género artístico en sí mismo y desarrollarse como un movimiento cultural.

Las funciones

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

Función referencial

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

La función emotiva

Es una función complementaria a la referencial. Ambas, son las funciones básicas que se dan concurrentemente en cualquier comunicación. La función emotiva, expresa una actitud subjetiva respecto al referente: bonito, feo, agradable, útil, etc. Es lo que pensamos del referente.

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

F. Referencial	/	objetiva	/	código científico	/	cognoscitiva
F. Emotiva	/	subjetiva	/	código estético	/	afectiva

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

Función connotativa o conmitativa

Esta función busca despertar y obtener una reacción del receptor del mensaje, dirigiendo el mismo hacia la inteligencia o afectividad de aquel. Es decir, buscar despertar una reacción, bien sea en la lógica o en la emotividad-subjetividad

del receptor, a fin de movilizar su participación.²⁹ Los discursos basados en semejante función buscan transmitir informaciones u ordenes.

Lo anterior, nos hace avanzar a un punto sumamente importante: nos refiere al tema de "la utilización" de la música popular con fines ideológicos y políticos: y a su "función social", al concientizar y hacer reflexionar a las personas respecto realidades sociales.

Para mover la reflexión o concientización del receptor de la canción se hace uso expreso de la función connotativa; la canción, es vista únicamente como un instrumento. Los trabajos citados, confieren una importancia casi absoluta a la dicha función de la canción destacando así los contenidos y a la canción misma, a constituirse en un vehículo de movilización de la reflexión y formación de la conciencia de clase de los individuos que la escuchan, a fin de movilizar su actitud hacia la participación en los movimientos sociales.

Esta visión subordina la dimensión estética del género canción alternativa, interactuante pero no dependiente de los movimientos sociales. Y en ese sentido, al conferir a la canción alternativa una potencialidad increíble en su -uso social-, éste mismo abre las puertas para un potencial increíble de "abuso" en desmedro de su desarrollo independiente como género artístico.

Estos planteamientos de "uso y función social" coinciden a todas luces, con la práctica militante de izquierda en nuestro país, que pareciera inspirarse en modelos socialistas precedentes, concibiendo así, aún hoy en día, las expresiones artísticas a la usanza del Realismo Socialista.

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

"El Realismo Socialista es el método fundamental de la literatura y la crítica... exige una representación verdadera e históricamente concreta de la realidad en su

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

*evolución revolucionaria de parte del artista. Además debe contribuir a la transformación ideológica y a la educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo".*³⁰

Esta máxima fue aplicada inicialmente a la literatura y las artes visuales y posteriormente a la música soviética. Es innegable que bajo ese precepto se lograron difundir masivamente las artes, pero independientemente de los logros y alcances que pudo haber tenido este tipo de política cultural, no vale obviar su carácter estatizador y restrictivo. Generó un clima hostil a la experimentación y una censura que intento doblegar la música y la creatividad bajo los contenidos políticos requeridos.³¹

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

*"El arte... debe estar condicionado por las necesidades del pueblo o, para expresarlo mejor, sólo un arte que surge del alma integral del pueblo puede ser, al fin, bueno y significativo para el pueblo para el que fue creado. El arte, en un sentido absoluto, como lo sabe la democracia liberal, no tiene derecho a existir. Cualquier intento de promover un arte semejante podría, al final, hacer que la gente perdiera su relación íntima con el arte y que el artista se aislara de las fuerzas en movimiento de su época, encerrado en las cámaras asfixiantes del 'arte por el arte'. El arte debe ser bueno, pero más allá de ello debe ser consciente de su responsabilidad, competente, cercano a la gente y de espíritu combativo."*³²

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

31. *Ibid.* p.207.

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

Esto explica lo efectivo que resultó para el nacionismo la "utilización" de todas las expresiones, entre ellas las canciones populares y grandes obras musicales, para instaurar el fanatismo que llevó a la humanidad a llorar los nefastos corolarios del desquicio hitleriano.³³

Vemos entonces la importancia de trascender la sola utilización de la función connotativa y sumar otras funciones al arte, en nuestro caso, a la canción.

Función poética

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

Una pintura, un poema, una canción, son vehículos o medios para plasmar un mensaje estético-espiritual, sobre lienzo, papel o partitura, cinta o audición en vivo en el caso de las canciones. Una vez concluido el hecho creativo, el lienzo -pintado o expuesto- papel o partitura -escritos y compuestos-; la canción -grabada, interpretada y escuchada-, se convierte en el mensaje mismo.

La función poética, en la comunicación y en la indagación filosófica de la música, trata de los aspectos inherentes y cambiantes de la creación artística. Por lo tanto, "Las artes y las literaturas crean mensajes-objetos que, en tanto que objetos y más allá de los signos inmediatos que los sustentan, son portadores de su propia significación y pertenecen a una semiología particular: estilización... simbolización..."³⁴

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

Vemos entonces, que nuestro interés respecto a la revaloración del género de canción alternativa, como expresión artística independiente de connotaciones

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

34. Cf. Guiraud, Pierre. Op. Cit. p. 14.

ideológicas, -aun cuando éstas puedan darse- se sustenta teóricamente en la función poética-comunicativa inherente a las artes y las literaturas.

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

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

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

La canción alternativa, deberá ser un ave mensajera que no se deja aprisionar en dogmas y maniqueísmos sectarios, sino que antes bien, vuela blandiendo la emancipación eterna que le confiere su función poética.

Para ello tendrá que crecer, innovar, no pedir perdón para criticar constantemente; proponer otras formas de renovación y empleo de los símbolos convencionales de su contexto; no temer a la crítica de "los amigos" que esperan encontrar en ella, el solaz para su autocomplacencia; por lo mismo, tampoco deberá temer encontrar nuevos enemigos; al contrario, deberá soportar maduramente, parafraseando al poeta- pagar con la angustia, el precio de ser ella misma.

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

La canción en la cultura

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

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

Cultura y contracultura

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

Para Daniel Bell, "La cultura, para una sociedad, un grupo o una persona, es un proceso continuo de sustentación de una identidad mediante la coherencia lograda por un consistente punto de vista estético... es el ámbito de la sensibilidad, la emoción y la índole moral, y el de la inteligencia, que trata de poner orden en esos sentimientos".³⁵

La cultura en la actualidad, adquiere una importancia suprema ya que anuncia mediante su código imaginario -aunque sea oscuramente-, la realidad social verdadera. La cultura -según Bell- se convirtió desde los años sesenta -con su pujante impulso novedoso y su búsqueda de sensaciones futuras-, en un componente más dinámico aún que la tecnología misma, a juzgar por su "... impulso dominante hacia lo nuevo y original, una búsqueda consciente de formas y sensaciones futuras, de tal modo que la idea del cambio y la novedad superan las dimensiones del cambio real... La sociedad ahora acepta este papel de la imaginación."³⁶

Esta "tradición de lo nuevo" permite al arte hacer una exploración sin cortapisas, por todas las formas de experiencia y sensación.

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

Hablar de "lo nuevo", era tratar de dar una interpretación más humana a los valores y postulados racionalistas. "Nuevo signo", "nueva ciencia", y también de "nueva canción", forma parte de la contracultura en el modernismo que critica los desmanes de la tecnología y el capital sobre los seres humanos.

Encontramos en las anteriores concepciones, la caracterización del rompimiento contracultural en el modernismo, especialmente en lo referido a las

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

36. Ibid. p.45.

artes, que como veremos más adelante, devienen en una expresión inscrita en la corriente postmodernista.

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

La cultura como conflicto

Otra definición sumamente importante es la de Luis Britto García.

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

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

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

"La cultura se transforma mediante la progresiva generación de subculturas, que constituyen intentos de registrar un cambio de ambiente o una nueva diferenciación del organismo social... Cuando una subcultura llega a un grado de conflicto inconciliable con la cultura dominante se produce una contracultura: una batalla ... Las subculturas ... son instrumentos de adaptación y de supervivencia de la cultura de la sociedad."³⁷

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

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

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

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

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

"La decadencia de una civilización comienza cuando sus poderes de dominio cultural se perfeccionan tanto, que le permiten falsificar o inhabilitar las subculturas y contraculturas que constituyen su mecanismo adaptativo natural, cerrando así las vías de todo cambio, evolutivo o revolucionario. La capacidad de supervivencia de una cultura se define, por el contrario, por la habilidad de aprender de sus subculturas sin ser destruida y sin destruirlas." ³⁸

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

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

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

La cultura popular

Otra concepción de cultura que nos resulta apropiado es el de Cultura Popular, entendida como aquellos procesos de representación, reproducción y

38. *Ibid.*, p.19.

reelaboración simbólica de la sociedad, de acuerdo a las condiciones de producción, circulación y consumo en la cual se inserta. ³⁹

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

La cultura popular es, por tanto una expresión contracultural en sí misma. Las expresiones de la cultura popular se integran a la vida cotidiana y logran un gran alcance y aceptación en los sectores subalternos. No es popular porque se puede adquirir y vender bien, sino porque dichos sectores la asimilan, aprecian y consideran como propia. En esto radican también sus amplias posibilidades de promover procesos de reflexión y cambio social. ⁴⁰

La cultura popular entendida como tal, nos indica la esencia que nutre la canción alternativa. Recrea simbólicamente el contexto del cual nace para ofrecer una versión fantástica o real de la vida social guatemalteca.

La canción alternativa guatemalteca surge y está inmersa dentro las expresiones artísticas de la cultura popular. Sus contenidos representan y reflexionan sobre la cotidianeidad humana, política y social, buscando afianzar la identidad de los sectores subalternos; por tanto es susceptible de coincidir con la impronta reivindicativa de movimientos contraculturales sociopolíticos, los cuales en la mayoría de los casos ven en aquella solamente un instrumento adicional a su práctica militante, lo que repercute en desmedro de su desarrollo artístico.

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

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

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

El arte popular

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

Este carácter alternativo es el que interesa a nuestro concepto de canción. Canción que logra desenmascarar nuestras falsedades, las contradicciones corrientes y conocidas ("blanco-negro"), hombre-mujer, hetero/homo", "derecha-izquierda, "este-oeste") amparadas en dogmatismos y ortodoxias; logra hacer transparente la compleja realidad social de cada tiempo histórico.⁴¹

Movimientos culturales y contraculturales

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

Modernidad

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

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

41. Ibid.

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

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

"El mensaje contracultural es ... adversario directo de la lógica unilateral, la estratificación social, el autoritarismo, la restricción sexual, la despersonalización y la agresividad presentadas como paradigmas por el discurso de la modernidad. En este sentido, las contraculturas fueron la verdadera postmodernidad. Si se acepta la más válida definición de esta última, que la considera como una crítica de la modernidad, se aprecia de inmediato que las contraculturas justamente negaron en todos los campos -filosófico, político, social y vivencial- los postulados de la modernidad... Las contraculturas, si no el comienzo del fin, fueron por lo menos el inicio del post."⁴²

Sin embargo, las contraculturas no logran desarticular el orden establecido; esto se debe a que los símbolos de identidad y de protesta son modificados universalmente para invertir y finalmente anular su significado, a través del mecanismo descrito por Britto como un ciclo recurrente de "exclusión-creación-universalización-falsificación-exclusión", forma en que la sociedad dominante trata a sus grupos disidentes, reduciendo sus rebeliones a simples "subculturas de consumo".⁴³ De otra manera, pero en el mismo sentido lo apunta Daniel Bell, cuando sostiene en su análisis específico de la sociedad norteamericana:

"La contra-cultura resultó ser un engaño. Fue un esfuerzo, producto principalmente del movimiento juvenil, por transformar un estilo liberal de vida en un mundo de gratificaciones inmediatas y despliegues exhibicionistas. Al final, produjo poca cultura y r.o se opuso a nada. La cultura modernista, que tuvo raíces más profundas y perdurables, fue una tentativa de transformar la imaginación. Pero los experimentos con estilos y formas, ... todo lo cual produjo una explosión refulgente en las artes, están ahora agotados."⁴⁴

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

43. Ibid. p. 47.

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

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

Postmodernidad

Al hablar de postmodernidad debemos referirnos a tres acepciones distintas.

La primera, identifica una nueva fase del sistema capitalista: el Neoliberalismo. Inicia a finales de los sesentas y se caracteriza por la imposición del capital multinacional como único sistema económico en el mundo, teniendo como premisa la globalización a través de la informática y la explosión de los medios masivos de comunicación a nivel internacional. La postmodernidad es la cultura impuesta por la última clase dominante de la humanidad: el gran capital financiero.

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

Como bien apunta Alejandro Serrano Caldera, "En este caso, lo homogéneo y lo global encubren el mensaje de anulación de lo diferente, de lo otro, de culturas luminosas y algunas veces milenarias cuyos herederos representan las dos terceras partes de la humanidad, situados, sin embargo, en la periferia de los centros de poder... lo verdaderamente universal es lo que se unifica en su propia heterogeneidad dentro de una articulación determinada que permite no sólo que las culturas diferentes coexistan, sino que también sean capaces de retroalimentarse".⁴⁵

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

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

"El riesgo para la cultura es muy grande pues estamos enfrentados a un desafío que puede permitirnos desarrollar de manera extraordinaria los verdaderos valores universales, dentro de los cuales están incluidos los propios o perecer culturalmente dentro de una década, en la avalancha de una tecnificación que no se detiene ante la identidad de las culturas ni ante las diferencias".⁴⁶

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

La segunda acepción de postmodernidad, tiene que ver con cuatro nuevas corrientes epistemológicas dentro de las ciencias humanas y la filosofía. Estas corrientes son: el neo o postmarxismo, el feminismo teórico, el neopragmatismo y el postestructuralismo, teniendo como característica principal "el antifundacionalismo" que intenta relativizar y democratizar los cánones racionalista rígidos heredados de la Ilustración.

En el caso del neo-marxismo, el antifundacionalismo critica las concepciones rígidas y escolásticas de la socialdemocracia y el comunismo de los años cuarenta.

La tercera acepción se refiere a un nuevo movimiento en la cultura que reemplaza la corriente del "Modernism" dominante en el siglo XX, especialmente de los Estados Unidos e Inglaterra. El "modernism" tiene su equivalente en Latinoamérica denominado "Vanguardismo". A Grosso Modo, en la música se caracteriza por el rechazo al modelo dodecafónico dominante en la modernidad, y promueve una combinación entre música "seria" o clásica, con elementos de la música popular. En la pintura propugna por el rechazo del expresionismo abstracto y trata de mezclar la pintura abstracta con formas tomadas de la cultura popular y la pintura comercial.

En estas las tres significaciones del término postmodernidad: una referida a un nuevo sistema económico globalizante, otra referida a una crisis en la esfera del conocimiento científico y la tercera a un modelo cultural que busca la renovación de las artes. Esta tercera acepción nos acerca a nuestro empeño.

La manera en que el despunte tecnológico avasalla el mercado y el consumo a través de los medios y las transnacionales de la comunicación, dejan

46. Ibid., p. 197.

cada vez más al margen la proyección de las expresiones artísticas subalternas, con lo que corren el riesgo de ser borradas para siempre. Ahora el reto es tratar de crecer retomando los elementos técnicos que ayuden a sacar a luz nuestra propuesta artística, sin olvidar las raíces que dieron lugar a la misma.

Esta visión tiene que tomar en cuenta también, una crítica hacia los movimientos contraculturales políticos que solamente utilizaron la canción y la relegaron a ser una simple "correa de transmisión" -para usar el término de John Beverly-,⁴⁷ de una vanguardia política de izquierda, basada en la mayoría de los casos en "la movilización vertical de las masas alrededor de un líder" sin permitir integrar las identidades particulares de todos los grupos subalternos.

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

Citando nuevamente a Caldera, ante el reto de la postmodernidad nos enfrentamos a una doble necesidad: "...la de apropiarnos de nuestra historia de las ideas, y la de trascenderla necesariamente al abrirlas, con ellas, al desafío a un horizonte más ancho.... Es fundamental filosofar sobre nuestro tiempo desde nuestra propia situación espacio temporal. El desafío que se nos impone no es sólo pensar nuestra historia, sino, desde ella, pensar la historia de la humanidad. No sólo pensar nuestra cultura, sino pensar los riesgos que la cultura en general, y la nuestra en particular, están corriendo ante el empuje de una cultura tecnológica que, bien empleada, puede ser una fuerza maravillosa para potenciar las posibilidades del ser humano en cualquier parte ése de encuentro."⁴⁸

Finalmente diremos que esta búsqueda de nuestra identidad, ahora más que nunca necesaria; en este repensarnos, reencontrarnos en las diferencias y la diversidad, la canción alternativa está llamada a jugar un papel importante. Debe contribuir en la búsqueda de la verdad latente o manifiesta de nuestro devenir

47. Zevallos Aguilar, Juan. "La Postmodernidad en América Latina. Entrevista con John Beverly". En Revista: Modernidad y Postmodernidad: Texto para un debate. Dirección General de Extensión Universitaria; Cuadernos de Extensión No. 1, Universidad de San Carlos de Guatemala, Junio 1, 1994. p.33.

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

histórico y futuro, a través de su lenguaje simbólico, poético, crítico y contracultural; romper los cordones umbilicales que a estas alturas la limitan políticamente y trascenderlos de tal manera que pueda "... apartar la densa masa opaca de los dogmas políticos, de los absolutismos científicos y de las ideologías sacralizadas, sean éstas de izquierda o de derecha"⁴⁹ para reinventar nuevamente la utopía de ser libres por nosotros mismos; tolerantes y humanos.

El arte de la canción

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

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

El canto sistematizado surge a partir de la combinación del sentido del ritmo con las inflexiones del lenguaje hablado⁵⁰, es instintivo en los seres humanos y en algunas especies de pájaros; solamente los seres humanos y los pájaros tienen esta capacidad, pero en el caso de los primeros, el canto ha pasado a formar parte de su subsistencia histórica y cotidiana.

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

- 1- Para calmar y dormir a los niños (canciones de cuna)
- 2- para exorcisar (cantos de hacer llover, cantos de hechicería, cantos al 'diablo', 'vudu', etc.)
- 3- para estimular emociones eróticas, (canciones cortesanías y de amor)
- 4- para curar enfermedades (cantos "medicinales")
- 5- para enseñar información útil (canciones educacionales, de juegos, de animales y de la naturaleza)
- 6- para recuperar la historia y las tradiciones (baladas, leyendas, canciones épicas)
- 7- para despertar valor en las batallas e infundir temor en el enemigo (canciones de guerra)

49. Ibid., p. 210.

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

- 8- para imponer temor, solemnidad y misterio en los rituales, inspirar sentimiento de obediencia (música ritual, religiosa y fetichista)
- 9- para dar un ritmo y estimular a la danza (música de baile)
- 10- para intensificar la poesía y el drama (canciones líricas, música dramática).⁵¹

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

Atisbando el concepto de canción como género artístico, puede decirse que "... por el mismo camino se llegó por un lado desde el habla pura hasta la poesía, y a la canción métrica por el otro, y el doble impulso que llevó a recorrer esos caminos, es por una parte, el deseo de simetría en la expresión, y por otra la búsqueda de un medio menos corriente de expresión del pensamiento, hacia el cual tienden los individuos más románticos e imaginativos."⁵²

Vemos entonces dos elementos importantes en el arte de la canción: a) el deseo de simetría en la expresión y b) una forma menos corriente de expresión del pensamiento, propia de la imaginación humana.

La imaginación humana se plasma en las distintas características del canto en cada cultura, utilizando escalas, intervalos melódicos y motivos rítmicos particulares; de esta manera la canción representa también una búsqueda de identidad propia y de inserción en la diversidad cultural y cambiante de la humanidad.

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

"Si se analiza el placer que siente el que oye la canción, se verá que consiste en la satisfacción de las siguientes condiciones: 1) la belleza del sonido; 2) la belleza de la forma; 3) la fuerza y variedad del ritmo; 4) el significado de la expresión emocional; 5) la fuerza, significación y belleza de las armonías del acompañamiento

51. Siegmeyer, Elie. Op. Cit. pp. 331-32.

52. Scholes, Percy A. Op. Cit. p.224.

y las voces entrelazadas y, cuando el acompañamiento es orquestal, los timbres instrumentales. Todos estos factores deben equilibrarse, y es allí donde se demuestra la habilidad del compositor y la del intérprete".⁵³

En el arte del canto se unen los sonidos mejor logrados de la voz con la articulación de la palabra, para obtener los colores y matices expresivos requeridos por el poeta, el músico y por el cantautor, que integra ambas disciplinas. Como bien apunta Di Stefano, "... el arte del canto consiste justamente en colorear la palabra con expresión, dominando el propio instrumento natural, la voz."⁵⁴ y como lo dice de manera menos clásica el cantor argentino Gustavo Santaolalla: "... yo siendo mucho lo de la voz, el canto parece que es algo que se vincula directamente con el hombre. Hacer música instrumental mata, pero cuando le ponés la voz, es como que aparece el hombre, apunta mucho más directamente al corazón."⁵⁵

Juglares; trovadores y troveros; cantautores.

Resulta importante precisar conceptualmente el término "cantautor", configurando dicho concepto a partir de la discusión de ciertos elementos heredados de formas que antecedieron a su estado actual.

Juglares

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

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

53. Ibid. p. 226.

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

55. "10 años de vida". Una historia del rock nacional, 1968-1977. Colección de discos y libros dirigida por Jorge Alvarez. Documentación, investigación periodística y notas: Víctor Pintos. Publicada por EMI Odeón Argentina, 1994. Vol. 1; cuadernillo informativo de los grupos de rock de Argentina: SUI GENERIS, INVISIBLE Y SOLUNA. p. 61.

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

"...Existían enormes diferencias de importancia social entre los mismos ministriles. Los había pobres y humildes vagabundos, y otros que eran los servidores permanentes y bien remunerados de los nobles y de la realeza; en verdad puede decirse que existía la misma amplia diferencia que podemos apreciar hoy entre el pobre guitarrista cantor de los almacenes de las afueras y el virtuoso de las grandes salas".⁵⁶

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

Trovadores y troveros.

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

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

"El trovador era, pues, al mismo tiempo, poeta y compositor, pero no era necesariamente tañedor. Podía o no tener buena voz y podía o no gustarle aparecer en las cortes y salones servicios de un juglar como acompañante con algún instrumento. Si no aparecía personalmente, usaba de estos servidores tanto para la parte vocal como para la instrumental. Estos juglares al servicio del trovador, debía aprender de éste sus canciones, cantarlas públicamente y hacerlas conocer;

56. Scholes, Percy A. Op. Cit. p. 775.

si tenían éxito, dichas canciones llegaban a alcanzar gran difusión. Un juglar con genio creador podría elevarse al rango de trovador, así como se daba el caso de algún trovador necesitado que descendía a ser juglar, cantando sus canciones y las ajenas."⁵⁷

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

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

Cantautores

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

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

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

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

El cantautor actual puede "trovar" acompañándose solamente de su instrumento a la usanza de los juglares antiguos, pero además puede dotar de una

57. Ibid. p. 778.

mayor sonoridad a sus creaciones, con la implementación de instrumentos variados. Por tanto, es común observar en la presentación de cualquiera de los cantautores, el hecho de tener siempre un instrumento al mismo tiempo de cantar sus propias canciones, y/o hacerse acompañar de grupos mayores u orquestales. Esto naturalmente es solo una característica eventual, ya que algunos cantautores en la actualidad, tampoco son tañedores instrumentales, o carece de la técnica instrumental suficiente para acompañarse por sí mismos.

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

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

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

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

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

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

- i- Los textos de sus canciones estarán provistas de una lírica burilada laboriosamente con la poesía;
- ii- Su música será elaborada en apego a elementos de composición musical, tales como:

la utilización de los valores expresivos y emocionales de los temas y los medios sonoros utilizados; ideas musicales, puentes intermedios, molde estructural y armónico, la soldadura interna entre cada uno de ellos, da tal manera que ésta tenga un principio, un medio y un fin para que el oyente sienta una sensación de fluidez, de continuidad de la primera a la última nota; en suma que la canción tenga una forma simétrica y expresiva.

- iii- Su interpretación haga sentir que lo proyectado es su esencia como ser humano; sus flaquezas y sueños, su carácter individual formado por su personalidad y el influjo del tiempo en que vive. La reacción recíproca entre ambos elementos, personalidad y época, dará por resultado su estilo propio.

Nueva canción, nueva trova cubana y canción alternativa guatemalteca.

Las expresiones artísticas contraculturales son parte del movimiento universal que sigue la cultura en su desarrollo y empiezan a cobrar consistencia a partir de los años sesenta.

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

Para hablar de la canción, el género "Nueva canción latinoamericana" empieza a configurarse en Chile en los años setenta, casi coincidentemente con el gobierno democrático popular, y específicamente al regresar algunas de sus figuras principales, después de un largo tiempo de vivencia e influencia cultural en París, Francia, de donde retoman y participan de esta ruptura posmoderna en la cultura. Tal es el caso de Violeta Parra, entre otros,⁵⁸ quien al volver empieza su labor pionera en la formación de lo que sería dicho movimiento.

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

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

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

Del mismo modo, la gestación del movimiento de "Nueva Trova Cubana", se inicia en el año sesentisiete, con la integración del Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas, -ICAIC-, caracterizado por la influencia "BEAT"⁵⁹ surgiendo de él "La Nueva Trova Cubana",⁶⁰ en 1971, que entronca y rompe a la vez con "La trova Tradicional" cubana. Este sin duda, tuvo un importante y fundamental apoyo del proceso socialista cubano. Sin embargo, vemos cómo dentro de este mismo sistema, esa "nueva" tendencia en la canción, tuvo grandes problemas, al ser minusvalorado su papel crítico. Esto lo explica Silvio Rodríguez, de la siguiente manera:

"Había gente, incluso dirigentes, que no creían en nosotros porque la crítica nunca se había escuchado a través de la canción. Nosotros empezamos a criticar sin pedirle permiso a nadie y hubo gente que malintencionadamente mal interpretó... y trataron de silenciamos."⁶¹

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

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

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

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

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

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

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

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

Ilustrativo de lo anterior, es la concepción de Enmy Morán:

"En nuestro país la 'nueva trova' está gestándose a partir de grupos de cantautores y solistas, que desde hace algunos años han venido trabajando en ello; tal es el caso del grupo... Canto General y del cantautor Fernando López..."⁶²

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

En el proceso de formación del movimiento del canto guatemalteco, dentro del que se encuentran valiosos exponentes, si bien se reconoce la influencia de trovadores cubanos junto a la de muchos otros cantores de habla hispana, creemos que en el actual momento debemos trascenderla para lograr identificar un género propio en nuestro país; ¿por qué no atrevemos a ser nosotros mismos, para sumar

62. Morán, Enmy. Op. Cit. P. 50.

nuestra identidad al caleidoscopio de las identidades universales, en mutuo reconocimiento, aporte y respeto?

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

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

Acercamiento a un concepto de canción alternativa guatemalteca.

Es preciso develar el rostro propio de nuestro canto, desdibujando las imprecisiones conceptuales y trascendiendo los atavismos ideológicos-sectarios y miméticos que lo frenan en su desarrollo. De esta manera podremos enfrentar críticamente el reto tecnológico postmoderno que amenaza con despojarnos de una vez y para siempre, de nuestro derecho de cantar con voz propia para el mundo y confundirnos en la cultura uniformizada del consumo masivo.

En función de todo lo discutido con anterioridad, visualizamos y proponemos que el género artístico de Canción Alternativa guatemalteca, se encuentra en el actual momento, en un proceso de construcción y que para adquirir naturaleza propia debe ser portadora de elementos de las siguientes dimensiones:

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

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

Dimensión simbólica: Una canción que tenga la capacidad de "abrir" los objetos y las cosas, los fenómenos y los sentimientos hacia otras dimensiones de

la realidad; y "añadir" nuevos valores para romper nuestra falsas verdades, nuestras complacientes inseguridades, y hacer visible la realidad cotidiana y cambiante que toca nuestra puerta.

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

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

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

Por tanto, podríamos entender como Canción Alternativa Guatemalteca:

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

- i- Nutrirse de los aportes artísticos de las corrientes musicales contraculturales desarrolladas universalmente, que han sido recreadas en diversos momentos históricos con las particularidades del desenvolvimiento social de la región latinoamericana, pero que trata de abrir paso a una expresión que no se quede miméticamente atrapada en ellas; es decir, que asume dejar de ser simple intérprete de elaboraciones creadas por otros, en otras latitudes, para trascender universalmente con una fecunda labor de creación y producción guatemalteca.
- ii- Desarrollar formas artísticas de un alto contenido simbólico que permiten resignificar la historia, la cotidianidad y los proyectos de futuro de los sectores sociales subalternos de nuestro país.
- iii- Ser portadora de una riqueza poético-musical en la que se reflejen y anuncien valores humanos renovados, tendientes a generar propuestas para una mejor convivencia entre los seres humanos y la naturaleza.

- iv- Recrear vividamente el acontecer humano de una manera estética, es decir que su propuesta sea capaz de mover la sensibilidad humana a través de la identificación y recreación del universo simbólico de los guatemaltecos.
 - v- Su vocación creativa, fundada en el trabajo y estudio constante, lo que permite que su propuesta sea cada vez mejor y por lo mismo, pueda otorgarnos identidad propia y formar parte del género de canción universal.
 - vi- Aportar intenciones artísticas constructivas mediante el ejercicio de una crítica que no signifique una censura malhumorada, que descalifique el disfrute estético y el humor, permitiendo trascender la visión fatalista de nuestra historia y despertar un entretenimiento sobrecogedor y activo, cuestionador y despierto en quienes la escuchan.
- Esto implica readecuar los ritmos y los contenidos para que la canción inspire vida y alegría de vivirla a pesar de los riesgos cotidianos.
- vii- Buscar tenazmente formas inéditas de comunicar la defensa de las cambiantes aspiraciones humanas y sociales en nuestro país.
 - viii- Recuperar y defender su autoestima para lograr una justa valorización como género artístico, que permita trascender los actuales espacios reducidos de su proyección y ser compartida a todos los sectores posibles; sólo así logrará ser auténticamente contracultural y disputar, con calidad, cualquier espacio de proyección sin minusvaluarse ante la canción comercial masiva y/o ante las intenciones utilitarias que la frenan.
 - ix- Asumir una búsqueda constante de significaciones y contenidos, por y a través de sus propias contradicciones y las del contexto guatemalteco: pluriétnico y pluricultural.
 - x- Impulsar la realización de un inventario de su expresión a través de grabaciones y medios técnicos adecuados, de tal manera que quede un registro y testimonio en el tiempo y la historia del canto guatemalteco, que pueda a su vez, contribuir a consolidar la identidad del género artístico de la canción en nuestro país.

Consideraciones finales

Finalmente es preciso abordar algunos de los valladares que ha debido llevar a cuestras la canción en la presente década.

BIBLIOGRAFIA

- Alvarado, Huberto. **"Preocupaciones"**. Ensayos. Ediciones Vanguardia; Guatemala, 1967.
- Beals, Ralph y Hojer, Harry. **"Introducción a la ANTROPOLOGIA"**. Editorial Aguilar; 3a. edición, 1a. reimpresión; Madrid, España, 1981.
- Bell, Daniel. **"Las contradicciones culturales del capitalismo"**. Editorial Patria, S.A. de C.V., Alianza Editorial Mexicana, México, 1989.
- Bobbio, Norberto. **"Los intelectuales y el poder"**. en Revista Nexos, fotocopias, marzo 1,994.
- Bock, Philip K. **"Introducción a la moderna Antropología cultural"**. Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- Britto García, Luis. **"El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad"**. Editorial Nueva Sociedad, Venezuela, 1991.
- Copland, Aaron. **"Como escuchar música"**. Ediciones Huracán Instituto del libro, La Habana, 1,970.
- Crónica. Revista Crónica, año IX, No. 415; Guatemala, 23 al 29 de febrero de 1,996.
- Dary, Claudia. **"Aproximación antropológica al estudio de las literatura oral en prosa. Cuentos, casos y chistes entre la población ladina de Chiquimula, Guatemala"**. Trabajo de tesis previo a optar al título de Licenciada en Antropología. Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia, Area de Antropología. 1,984.
- Di Stefano, Guiseppe. **"El arte del canto"**. Javier Vergara Editor, México, s/f.

- "Diez (10) años de vida". **"Una historia del rock nacional, 1968-1977"**. Colección de discos y libros dirigida por Jorge Alvarez. Documentación, investigación periodística y notas: Víctor Pintos. Publicada por EMI Odeón Vol. 1; cuadernillo informativo de los grupos de rock de Argentina: SUI GENERIS, INVISIBLE Y SOLUNA. Argentina, 1994.
- Elíade, Mircea. **"Imágenes y Símbolos"**: Editorial Santillana, Reimpresión: Madrid, España, 1992.
- García Canclini, Néstor. **"Planeación y animación de las culturas populares"**. Definiciones de lo popular, Antología 2.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- Guiraud, Pierre. **"LA SEMIOLOGIA"**. Siglo Veintiuno editores S.A; México, 1983.
- González Rubiera, Vicente. **"La guitarra : su técnica y armonía"**. Editorial Letra Cubana, La Habana, Cuba, 1985.
- Gutiérrez Pantoja, Gabriel. **"Metodología de las ciencias sociales II"**. Colección textos universitarios en ciencias sociales. Editorial HARLA S.A. de C.V.; México, 1986.
- Hivos. **"Cultura y Desarrollo"**. La política cultural de HIVOS. Fotocopias; marzo, Guatemala, 1995.
- Morán A. Enmy J. **"La utilización de la música popular en los movimientos sociales de la ciudad de Guatemala"**, Trabajo de tesis, previo a optar al título de Licenciada en Historia. Escuela de Historia USAC. Guatemala, noviembre de 1,991.
- Rodríguez, Silvio. **"En el principio no había nueva trova"** en Extractos de una entrevista conducida por Rina Benmayor, La Habana, Cuba en Marzo de 1,980. Cuadernillo de información del Disco Compacto: Canciones Urgentes, Los clásicos de Cuba 1, los grandes éxitos. Sire Record Company, 1,991. New York City, EE.UU.
- Rowell, Lewis. **"Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos"**. Editorial Gedisa; Barcelona, España; 2a. reimpresión, noviembre 1,990.
- Scholes, Percy A. **"DICCIONARIO OXFORD DE LA MUSICA"** : Tomo I; Editorial Arte y Literatura, Cuba, 1982.
- Serrano Caldera, Alejandro. **"El doble rostro de la postmodernidad"**. Programa de solidaridad del Consejo Universitario Centroamericano (CSUCA), Costa Rica, 1,994.
- Siegmeister, Elie. **"Música y sociedad"**, Siglo Veintiuno editores, 2a. edición en español, México, 1987.
- Siú García, Fernando. **"Función social del canto nuevo guatemalteco en la década del 08-90. El caso de José Chamalé"**: Trabajo de Tesis previo a optar al título de Licenciado en Arte Departamento de Arte de la facultad de Humanidades, USAC. Guatemala, 1,994.
- Ulin, Robert C. **"Antropología y teoría social"**. 1a. ed. español; Siglo XXI editores: México, 1,990.
- Verani, Hugo J. **"Onetti: el ritual de la impostura"**; Monte Avila Editores, C.A.; Caracas, Venezuela; 1,981.
- Voz Popular. **"CANTA CONMIGO"** Melodías de los conjuntos populares IXIM WANIMA Y KIN LA LAT; cassettes, Vol. I y II.
- Zevallos Aguilar, Juan. **"La Posmodernidad en América Latina"**. Entrevista con John Beverly" En Revista: Modernidad y Posmodernidad: Textos para un debate. Dirección General de Extensión Universitaria; cuadernos de Extensión No. 1, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala, Junio 1,994.