

Notas preliminares sobre la canción para niños y jóvenes en Guatemala y una reflexión sobre su importancia

Ethel Batres

Departamento de Educación Artística/Ministerio de Educación de Guatemala

Resumen: La canción para niños y jóvenes en Guatemala es parte de un repertorio musical amplio, conocido y cantado por diversos sectores y difundido por otros. Proviene de un universo sonoro mayor que sobrevive en la familia, un poco en la escuela, en festividades sociales sobre todo comunitarias, en agrupaciones religiosas y otras. Actualmente compete – aunque inconscientemente quizás – con los grandes emporios transnacionales de la radio, la televisión, el internet, el cine y los videoclips. Se espera que el presente artículo, permita explicitar algunas referencias en cuanto al tema y brinde estímulo para una profundización mayor que facilite a los educadores ubicar la música y las canciones para niños y jóvenes en contextos formativos que trasciendan los conceptos de alegría y diversión, para que - sin descartar o descalificar esa concepción-, también remita a otro tipo de reflexión, que impacte seriamente en creadores y difusores conscientes y confiados en el poder transformador de la música, de la literatura y de la canción como opciones para la emancipación individual y social dentro de la escuela y fuera de ella. Se esperaría generar una reflexión en cuanto a la responsabilidad del educador, el educador musical, el creador y el intérprete de canciones infantiles y juveniles, en el devenir del grupo etnocultural en el que se autoadscribe, como elemento valioso e importante dentro de la posibilidad arquitectónica de una sociedad intercultural, en el contexto mayor de su país y su época. Finalmente, buscamos aproximarnos a la historia de Guatemala, como referente primario para ubicar la génesis de los juegos musicales, de los cantos, de las rondas, de las canciones escolares, de las rimas musicalizadas, de los ritmos que las definen, de los timbres que se utilizan, de los estilos que se manejan, de las formas de composición utilizadas, de los temas tratados, de las canciones más difundidas, o de las que quizá tiendan a olvidarse o invisibilizarse.

Palabras clave: Canciones para niños y jóvenes. Guatemala. Emancipación individual y social.

Notas preliminares sobre a canção para crianças e jovens na Guatemala e uma reflexão sobre a sua importância

Resumo: As canções das crianças e jovens na Guatemala é parte de um vasto repertório, conhecido e cantado por vários setores e divulgados por outros. Ele vem de um universo sonoro que sobrevive na família, um pouco na escola, nas festas sociais, especialmente da comunidade, grupos religiosos e outros. As canções infantis e juvenis

atualmente competem, embora talvez inconscientemente, com grandes clipes de rádio, televisão, internet, cinema e vídeo internacionais. Espera-se que este artigo permita fornecer algumas referências sobre o assunto e estimule os educadores para localizar as canções das crianças e jovens em contextos de aprendizagem que transcendem os conceitos de alegria e diversão. Sem descartar ou desqualificar essa concepção, o artigo também se refere a outro tipo de reflexão, que tem impacto sobre os criadores e disseminadores conscientes e confiantes no poder transformador da música, da literatura como opções para a emancipação individual e social dentro da escola e fora dela. Espera-se gerar uma reflexão sobre a responsabilidade do educador musical, criador e intérprete de canções infantís e juvenis no grupo etnocultural o qual pertence, como elemento valioso e importante da possibilidade arquitetônica de uma sociedade intercultural, no contexto mais amplo de seu país e seu tempo. Finalmente, o artigo aborda a história da Guatemala, como referência principal para localizar a origem dos jogos musicais, canções, rondas, canções escolares, rimas, ritmos que as definem, timbres que utilizam, estilos que são gerenciados, formas de composição utilizadas e os temas usados nas canções mais difundidas ou das canções que podem ter sido esquecidas.

Palavras-chave: Canções para crianças e jovens. Guatemala. Emancipação individual e social.

Preliminary notes on the song for children and youth in Guatemala and a reflection on its importance¹

Abstract: The music for children and teenagers in Guatemala is part of a large repertoire, which is known, sung and divulged by different crowds. It comes from a sonorous universe that survives in the family, at school - in a smaller proportion - , in social parties - especially in the community - , in religious groups etc. It currently competes - though perhaps unconsciously - with international radio, TV, movies and internet major clips. I hope that with this article I will show and explain some of the main references on the subject. I also intend to encourage education researchers, by helping them reaching children and teenagers music and songs which are used in learning environments that goes beyond the basic idea of having fun, with no intention to undervalue this conception. I also refer to another thought, the impact of the creators and disseminators who are aware of the powerful transformation of music and literature as options for individual and social emancipation within the school and beyond. I expect to generate a reflection on the responsibility of the music teacher, the creator and the performer of children and juvenile songs in the ethnic cultural group where they belong, contributing with the architectural idea of a multicultural society in the broader context of their country and time. In conclusion, I approach the history of Guatemala as the main reference to determine the origin of musical games, songs, rounds, and school songs, and also to understand the rhymes, rhythms, timbres, styles, structures and themes used in the most known songs as well as in the ones that may have been already forgotten.

Keywords: Music for children and teenagers. Guatemala. Individual and social emancipation.

¹ Tradução de Ingrid Barankoski.

*La sociedad, la cultura musical y la educación,
se hallan en una situación inextricable de
dependencia recíproca,
y todo cambio en una de ellas se refleja, y se vuelve
a reflejar en las otras.*
(Christopher Small)

I. ANACRUSA

La canción para niños y jóvenes en Guatemala es parte de un repertorio musical amplio, conocido y cantado por diversos sectores y difundido por otros. Proviene de un universo sonoro mayor que sobrevive en la familia, un poco en la escuela, en festividades sociales sobre todo comunitarias, en agrupaciones religiosas y otras. Actualmente compite – aunque inconscientemente quizás – con los grandes emporios transnacionales de la radio, la televisión, el internet, el cine y los videoclips. Es engullido a veces, refuncionalizado otras, subutilizado por unos, comercializado por otros, pero aun así, disfrutado por muchos y con grandes posibilidades de ser aprovechado para el desarrollo de los niños y jóvenes.

Como mercancía – para algunos – la canción parecería un subproducto cultural, con escaso mercado y por lo tanto poco merecedora de atención. Para otros, siempre desde el ámbito mercantil, es un “nicho” de ese mercado, no explotado del todo y susceptible de masificarse.

Algunos quizá vean en la canción para niños un hecho trivial, refrescante, divertido, “inocente e ingenuo” que sirve para entretener, para realizar un espectáculo, para amenizar una fiesta infantil o para distender el aburrido tiempo que no avanza dentro de alguna guardería.

Son menos los que atisban en la canción y el resto de la música para niños y jóvenes un carácter que no es inocuo, sino una intencionalidad y direccionalidad fuertes y un efecto poderoso en cuanto a elementos formativos que desde una edad temprana van consolidando ciudadanía, desarrollo personal, sensibilidad, sociabilidad, identidad, lenguaje, musicalidad, movimiento, expresividad, consciencia, juicio crítico, creatividad, libertad o condicionamiento, adscripción o rechazo a un grupo, imaginarios culturales, estereotipos o ruptura de los mismos y varios elementos más.

Por lo anterior, se espera que el presente artículo, permita explicitar algunas referencias en cuanto al tema y brinde estímulo para una profundización mayor que facilite a los educadores ubicar la música y las canciones para niños y jóvenes en contextos formativos que trasciendan los conceptos de alegría y diversión, para que – sin descartar o descalificar esa concepción –, también remita a otro tipo de reflexión, que impacte seriamente en creadores y difusores conscientes y confiados en el poder transformador de la música, de la literatura y de la canción como opciones para la emancipación individual y social dentro de la escuela y fuera de ella. Se esperaría generar una reflexión en cuanto a la responsabilidad del educador, el educador musical, el creador y el intérprete de canciones infantiles y juveniles, en el devenir del grupo etnocultural en el que se autoadscribe, como elemento valioso e importante dentro de la posibilidad arquitectónica de una sociedad intercultural, en el contexto mayor de su país y su época.

Una canción construye o destruye por igual, alegra o entristece; asimismo, la música educa y deseduca. El sonido se escucha y también se intuye, el silencio también suena y la conciencia está en él. Por estas razones y otras, es importante recopilar, encontrar, valorar y difundir la música de Guatemala para niños y jóvenes.

Finalmente, buscamos aproximarnos a la historia de Guatemala, como referente primario para ubicar la génesis de los juegos musicales, de los cantos, de las rondas, de las canciones escolares, de las rimas musicalizadas, de los ritmos que las definen, de los timbres que se utilizan, de los estilos que se manejan, de las formas de composición utilizadas, de los temas tratados, de las canciones más difundidas, o de las que quizá tiendan a olvidarse o invisibilizarse.

Cerramos con una síntesis poética, justamente contenida en una canción:

*...Te doy una canción y hago un discurso
sobre mi derecho a hablar...
Te doy una canción y digo Patria
y sigo hablando para ti...
Te doy una canción...
como doy el amor...
(Silvio Rodríguez, fragmentos)*

II. PRIMER COMPÁS²

La Canción para niños y jóvenes como capital cultural a partir de la escuela

La canción para niños y jóvenes, como creación musical y espacio artístico tanto desde la literatura como desde la música, ocupa un punto de tensión entre fuerzas contrastantes a partir de un capital cultural común: el de los conocimientos, las habilidades, la técnica, la tecnología, el espacio educativo, el espacio de difusión social.

Ese capital cultural manifiesta abordajes diferentes según la procedencia desde donde se enuncia: el mundo académico, el ámbito popular, la tradición cultural, los espacios de innovación contemporánea, el sistema educativo, la educación extraescolar, etc. Como elementos adicionales se incorporan al juego de poderes: el ámbito mercantil, las transnacionales mediáticas del mundo musical y audiovisual, las cadenas editoriales e incluso las políticas culturales de los estados.

Finalmente, también se incluyen en el intercambio otros involucrados: los creadores y los intérpretes, y éstos últimos muchas veces limitados por la presión de los contratos laborales generados por las empresas fonográficas, mediáticas y publicitarias. A veces, hay unidad entre todos, en otros casos, complementariedad. Pero en muchas ocasiones, sobre todo en el ámbito de los países que tienen una industria musical altamente desarrollada y rentable, hay un fuerte condicionamiento por el mercado, el cual

² El material que da sustento a esta publicación, corresponde a una selección de canciones, las cuales fueron extraídas de un universo mayor, a partir de un trabajo de investigación iniciado en 2013 y que continúa al día de hoy. El propósito fundamental de la investigación, según los términos de referencia, es “dotar al Ministerio de Educación de un banco de recursos musicales y de un repertorio de canciones guatemaltecas tradicionales y contemporáneas para uso dentro del Sistema Educativo Nacional”.

Después de la recopilación, lectura y audición de 3500 canciones aproximadamente, se elaboró un listado de 100 obras recomendadas, para ser incluidas por parte del Ministerio de Educación en una publicación. Finalmente, se difunden tanto en versión impresa como audible. Para éstos, se contó con el trabajo de arreglos profesionales de los Maestros Paulo Alvarado, Nery Cano, Léster Godínez, Roberto Vidal y Gamaliel Mayén, quienes con sus respectivos conjuntos musicales realizaron la grabación de las canciones. Por otra parte, varias canciones fueron incorporadas extraídas de producciones anteriores que fueron autorizadas por los autores o productores de las versiones. Los compositores autorizaron al Ministerio de Educación la inclusión de cada uno de los materiales que se presentan.

La recopilación de material, incluye obras desde el año 1550 aproximadamente, hasta el año 2014. La muestra refleja, de manera básica, aunque a grandes saltos, un panorama por épocas.

debe ser asegurado mediante la venta masiva. Esto puede conllevar a la elaboración de propuestas de fácil absorción por un público genérico, independientemente de la calidad musical o literaria. La llamada “industria cultural” toma posesión de un ámbito tradicionalmente reservado a los artistas, o en todo caso, con incursión de los educadores.

Las producciones infantiles pueden tener varias motivaciones y derivaciones:

- a) Producciones de canciones y música para niños condicionadas directamente por la línea mercantil. Muchas veces están asociadas a espectáculos mediáticos y a la venta de elementos adicionales: CD, DVD, vestuario, álbumes, pósters, lápices, etc.
- b) Producciones de canciones y música para niños a partir del sistema educativo, no comerciales, pero impregnadas de fuerte didactismo. Muchas de ellas, elaboradas para satisfacer el “calendario de efemérides escolares” antes que para propiciar el canto *per se*.
- c) Producciones de canciones y música para niños generadas desde la literatura infantil y la música como arte, o bien, desde la educación por el arte, con clara conciencia lúdica, ética, estética y liberadora.
- d) Probablemente algunas producciones híbridas, con predominio de unos u otros elementos, y con dificultad para ser delimitadas por la ambigüedad, falta de claridad e inconsciencia discursivas.

Muchas veces, los padres de familia, la escuela y los espacios sociales funcionan como mecanismos reproductores del repertorio impuesto por los medios de comunicación. Los estratos sociales que tienen capacidad económica para celebrar cumpleaños y efemérides infantiles, incorporan canciones del repertorio de difusión masiva, porque es lo que tienen a su alcance y, adicionalmente, otorga prestigio social, va con la moda y puede ser coreado multitudinariamente por los participantes que se convierten en consumidores “naturales” de esta línea de producción musical. Socialmente, Pierre Bourdieu, comenta sobre las relaciones que se perciben en estas interacciones:

Los medios de comunicación, particularmente la televisión, son percibidos como un lugar de igualdad en el cual los actores se piensan autónomos. La ilusión de la igualdad desempeña un papel fundamental como mecanismo de perpetuación de la dominación”. “La cultura no está desprovista de contenido político, sino que es su misma expresión. (2000:18)

Una situación verdaderamente compleja, casi un problema ético, ocurre a innumerables educadores musicales que notan la escisión enorme entre la música de los medios masivos, la tradición musical local y la tradición escolar y académica que ellos poseen. Elegir entre propuestas carentes de significado o reproducir los éxitos comerciales es una decisión complicada, que a veces no es asumida con legitimidad, sino a partir de la imposición de una comunidad educativa poco formada y generalmente acrítica: los mismos padres de familia, otros colegas docentes, e incluso autoridades educativas.

La canción es uno de los procedimientos didácticos más utilizados por los maestros en todos los tiempos. Quizá, junto a los cuentos y los juegos, ocupa un lugar estelar dentro de la valija de recursos de todo profesor. La investigadora Luzmila Mendivil (s.f.) anota:

“La canción se utiliza, entre otras funciones, para:

- Recreación
- Motivación inicial
- Aprendizajes temáticos de distintas disciplinas (matemática, lenguaje, ciencias, etc.)
- Aprendizajes de elementos musicales
- Aprendizaje y vehículo de expresión corporal, gestual y mímica
- Aprendizaje de repertorio nacional y tradicional
- Propaganda diversa: de actividades deportivas, de actividades culturales, de equipos políticos escolares, etc.
- Desarrollo auditivo, vocal, rítmico, melódico y armónico
- Montaje de actos y eventos escolares (Día de la Madre, Independencia, etc)
- Cohesión social: Canción lema de la clase, del grado, del equipo, etc.”

Luis Pescetti, compositor para niños y crítico argentino, menciona que las canciones otorgan sentido a la experiencia que refieren. Y ve en esto una importancia fundamental, porque permiten trabajar con experiencias que no se reducen a la palabra, sino que van más allá, porque *en muchas ocasiones, es imposible traducir sentidos en palabras*. Esto, nos da luz, sobre el por qué el impacto de las jitanjáforas, juegos de palabras, juegos mímicos, kinestésicos y miméticos que los niños disfrutan con las canciones.

Finalmente, se anota un planteamiento de Bourdieu:

Las necesidades culturales son el producto de la educación... todas las prácticas culturales y las

preferencias están estrechamente ligadas al nivel de instrucción y en segundo lugar al origen social. (2003:129)

La construcción individual y social que se realiza con la canción, es un arma cultural contundente.

La canción para jóvenes tiene las mismas implicaciones revisadas anteriormente, con el añadido, de una mayor carga agresiva por parte de los procesos de industrialización masiva de la música. Los adolescentes son considerados los más valiosos consumidores de música y productos musicales, y como tales son codiciados receptores.

Pero además de la canción hay una serie de **universos sonoros** en medio de los cuáles están inmersos los niños: los juegos de palabras, las rimas, los juegos rítmicos, los recitados ritmizados acompañados de palmadas, las orquestaciones básicas realizadas en las aulas, las historias sonoras, los cuentos musicales, los cuentos musicalizados, los cánones gráfico-sonoros, las sonoridades corporales, los juegos percusivos diversos, el teatro musical, las manifestaciones de zarzuela y ópera escolares, etc.

La música para niños y jóvenes tiene una amplia proyección, varias ramificaciones y profundas implicaciones formativas.

El reto es asumir la responsabilidad de usarla apropiadamente, desde la escuela y fuera de ella. La construcción colectiva de una sociedad más respetuosa de lo humano, incluyente y generadora de relaciones interculturales puede potenciarse totalmente desde la música, desde los universos sonoros y desde la canción para niños y jóvenes.

III. SEGUNDO COMPÁS

Las tradiciones musicales en Guatemala: maya, garífuna, xinka y mestiza. El panorama para niños y jóvenes

A diferencia de lo que ocurrió en muchos otros países, los estudiosos de la Literatura Infantil en Guatemala indican que en esta tierra la cultura oral no constituyó el punto de partida para el género (Morales Barco, 2004: 55). Esta ruptura de la literatura infantil guatemalteca con la tradición oral se da, fundamentalmente, porque a partir de la Reforma Liberal de 1871, el estado de Guatemala se embarca en el proyecto ideológico de construcción de una identidad homogénea, monolingüe y representativa del sector política y económicamente dominante: el criollo/ ladino. Esto conlleva la invisibilización de las otras culturas que conviven en el país y que pese a ser

mayoritarias, carecen de oportunidad para ser escuchadas e incorporadas al proceso.

En tal sentido, la Literatura Infantil no surge espontáneamente ni es trabajada estrictamente por literatos. Tras la mediación ideológica del estado, el proyecto educativo se traslada a la escuela, y entonces el material de estudio es más bien, un trabajo desarrollado por educadores, quienes inician la creación de material escolar, el cual era realmente escaso en el medio. Este impulso dará la pauta de la creación de los primeros materiales escritos para niños en el territorio de Guatemala. Simultáneamente, la tradición oral –aunque presente– es dejada de lado y no incorporada al proceso que apenas empezaba.

La literatura infantil y juvenil en Guatemala, nació con un perfil nacional ideológico que tendió a la formación de una identidad nacional particular, la del ladino, con un perfil puramente estético. En este contexto juega un papel muy importante la escisión que se produce entre la tradición oral y la escrita para la conformación de un sistema literario infantil y juvenil nacional. (Morales Barco, 2011: 26-27).

CUATRO TRADICIONES

A. TRADICIÓN DE ORIGEN MAYA

Corresponde a los 22 pueblos ubicados en Guatemala, que descienden directamente de la familia cultural y lingüística maya, asentada en el área mesoamericana en el período anterior a la invasión española. Es interesante destacar que es un grupo numéricamente grande del país, y no constituye una minoría étnica, como en otros estados latinoamericanos. Las referencias poblacionales y las estadísticas difieren considerablemente, pero coinciden en afirmar que es un pilar fundamental del crecimiento económico de la nación, a pesar de representar uno de los sectores de mayor pobreza y marginación dentro de la organización social en Guatemala.

El pueblo Maya ha vivido cada uno de los procesos que Leonardo Acosta (1982: 89) tipifica, como las tres formas posibles de dominación cultural. La autora del artículo, agrega el cuarto, a saber:

1. Destrucción cultural: por medio de la invasión militar, genocidio, eliminación física de un pueblo o sus manifestaciones de cultura, destrucción del idioma, textos literarios, manifestaciones artísticas, música y danza, devastación en general.
 2. Descalificación: Anulación y daño a la autoestima personal y colectiva; discriminación; hegemonía cultural de un grupo sobre otro por considerarse superior; subestimación, estereotipia.
 3. Invisibilización: Negación del otro; supresión de su presencia; anulación de espacios para que se manifieste; eliminación de oportunidades para la expresión, difusión y divulgación de sus realizaciones artísticas en general, imposición de silencio.
 4. Globalización: Planteamiento a partir de una política económica contemporánea. Con el propósito de generar una aparente “proyección” a nivel mayor y difusión mundial, desdibuja las identidades particulares, para insertarlas en un patrón homogéneo culturalmente, que responde a los requerimientos de la cultura dominante, a partir de la búsqueda de satisfactores de masificación y consumo.
- Los pueblos de origen maya, han visto la supervivencia de sus idiomas y manifestaciones culturales en medio de duros esfuerzos. El proceso ha sido complejo, entre otras, por razones como las siguientes:
- a) El agresivo proceso de conquista y posterior colonización que buscó eliminar tajantemente la cultura y vínculos prehispánicos, para asentar la hegemonía española sobre los habitantes originarios de Guatemala.
 - b) La imposición de la lengua española, que conllevó la marginación de los idiomas mayas, descalificándolos, invisibilizándolos e incluso castigando por su utilización.
 - c) La discriminación social hacia los grupos indígenas, por la relación de poder dominante-dominado, que descalificó y proscribió los juegos y elementos tradicionales de la vida comunitaria en general y del sistema educativo en particular, haciéndolos incluso objeto de burla y chiste generalizados.
 - d) La presión religiosa que impuso rigurosamente la eliminación de manifestaciones de fe no afines a las creencias de los conquistadores, que generaron desvalorización de las expresiones artísticas indígenas, conminándolas a espacios cerrados, alejados o escondidos, para evitar la burla, la reconversión o el castigo.
 - e) Las tendencias del sistema educativo, que fueron inicialmente asimilacionistas a la cultura ladina, y que producían una negación implícita de la valoración cultural del otro.

Morales Barco anota:

Los pueblos maya, xinka y garífuna poseen una cultura cuyos principios básicos provienen de la oralidad, mientras que el pueblo ladino, que constituye la minoría poblacional, se rige por una cultura escrita bastante influenciada por la occidental. A pesar de esto, todos integran, en su conjunto, la nacionalidad guatemalteca y, desde el punto de vista legal, esta identidad nacional es respaldada por el hecho de que todos ellos habitan en un territorio delimitado geográficamente y por ser miembros de una sociedad regulada por un Estado y una Carta Magna. Dentro de esa comunidad imaginada, consecuentemente, también con el correr del tiempo se ha venido acumulando un capital cultural que la representa e identifica como un pueblo ante los otros pueblos del mundo. (2011: 20 - 21).

Los sucesos históricos derivados de la conquista resultarían, infortunadamente, en la descalificación, discriminación, menosprecio y exclusión de los indígenas, xincas y garífunas, y tenderían a la valorización de los grupos emergentes, criollos y ladinos. (2011: 21).

Lo oral, considerado como algo bárbaro, debía excluirse, lo que justificaba la no asimilación de la misma cultura ancestral. (2011: 21).

Los argumentos anteriores nos llevan a reflexionar sobre la importancia fundamental de incorporar las manifestaciones sonoras, lingüísticas y musicales de los distintos grupos mayas a un *corpus* de material de trabajo, que pueda ser utilizado por educadores musicales, maestros de grado y personas vinculadas directa o indirectamente a la educación.

En este contexto, consideramos que

las canciones en idiomas mayas, pueden constituirse en puentes interculturales entre guatemaltecos. El trabajo desde la educación musical debe ser valorado en una dimensión mayor considerándose su carácter fundamental para el desarrollo humano y para la promoción y difusión de elementos desde las distintas culturas del país. Para ello, ha de ser ubicado con carga horaria y visibilización curricular *mayor que la que actualmente posee*. (Batres: 2013)

Vertientes de música tradicional maya se perciben en numerosos elementos sonoros, algunos reconstruidos a partir de trabajo arqueomusicológico. Otros, por recopilación en las comunidades, en donde las cofradías y músicos tradicionales son depositarios de un archivo nemotécnico ancestral. Las canciones no han sido tan difundidas. El siglo XX recibió el aporte de la investigación, con visitas y recopilaciones de investigadores que desde la cultura occidental hicieron acopio y sistematización de las manifestaciones musicales. Esta labor, nos permite actualmente tener un acervo para trabajar, a partir del trabajo de estudiosos como Alfonso Arrivillaga Cortés, Enrique Anleu Díaz, Matías Stockli, y en referentes auditivos como los discos *Música de Guatemala I y II* de Igor de Gandarias entre otros.

Afortunadamente, es en el siglo XXI en donde se aprecia una “explosión” de manifestaciones sonoras de las nuevas generaciones mayas. Se espera que esta actividad continúe en aumento y cada vez con mayor proyección.

En la complejidad de la definición del arte maya contemporáneo, se percibe la búsqueda por la manifestación de identidades.

Así, hay artistas de origen maya que realizan arte occidental, o lo que podría denominarse, un movimiento artístico dentro de la colonialidad; y artistas mayas que buscan una expresión que pueda definirlos desde la propia cultura, para lo cual recurren a varias posibilidades:

- a) La realización de arte a partir de la espiritualidad
- b) La realización de arte a partir de la cotidianidad
- c) La realización de arte a partir de la modernidad

Y podríamos añadir, en el caso de las canciones para niños y jóvenes:

- d) La creación artística a partir de la escolaridad

A nivel musical, es notable el trabajo del grupo kakchiquel *Sotzil Jay*, en El Tablón, Sololá; así como las agrupaciones “*Sobrevivencia*”, de la comunidad Mam; *Armadillo*, Kiché, en Totonicapán (Teatro); Grupo “AJ”, kakchiquel, de San Juan Comalapa; *Música Maya Xahil*, de San Juan Comalapa; *Aj Batz*, rock maya; *Kab’awil*, de Nueva Ixtahuacán, Quetzaltenango; Grupo *Ajchoweén* (Sololá) Teatro; *Ri’Ajux*, movimiento de artistas, entre los que se cuenta al solista de arpa Francisco Quisquinay; “El Tzutu”, cantante de rap y hip-hop tzutujil, MC JRMa-íz, rapero tzutujil de San Pedro la Laguna, Sololá, y Chumilkaj Curruchiche, de San Juan Comalapa, y Ajeem, que interpreta música de Job Sis, compositor achí, entre otros.

Entre las particularidades genéricas de los grupos artísticos mayas se encuentran:

- Cantar el repertorio en idiomas mayas, en algunos casos con traducción de algunos segmentos al español.
- Utilizar ritmos tradicionales refuncionalizados algunas veces para brindar una audición contemporánea al oyente
- Combinar ritmos occidentales dentro de las canciones, que al combinarse con la fonética maya, aportan una sonoridad inusual
- Uso de instrumentos tradicionales, tocados de manera usual o con refuncionalidad contemporánea
- Uso de instrumentos electrónicos y batería, sobre todo en los grupos de rock, aunque muchas veces con incorporan en algún segmento de la canción, de marimba, tzuj o percusiones tradicionales
- Los grupos están constituidos en su gran mayoría por varones. Utilizan vestuario tradicional, total o parcialmente. Un caso interesante, pues la ropa maya para el varón, -en oposición a la femenina- tiende a ser sustituida por la vestimenta occidental.
- Las temáticas de las canciones son variadas: ecológicas, relativas a la cosmovisión maya, la espiritualidad, la vida comunitaria en general, y también la denuncia de la situación en que vive el pueblo maya: abandono y pobreza.
- Las canciones seleccionadas en este trabajo tienen temática infantil o acorde a sus intereses. Se extrajeron de producciones existentes.
- Otras de las canciones han sido tomadas de la producción de grupos musicales mayas contemporáneos de reconocida trayectoria, y aunque no fueron pensadas para niños, éstos las han recibido con agrado.
- Las canciones seleccionadas con nombre de autor, han sido grabadas en las comunidades, por mayahablantes originarios del lugar, y grabadas en diversos estudios.

- El instrumental general tradicional que suele utilizarse dentro de las agrupaciones mayas es el siguiente: pitos de barro, muchos de ellos zoomorfos; ocarinas; xules (variedad de flautas) elaboradas con caña de Castilla, arcilla y hueso; tambores de madera vaciada con parche de badana de cabrito; tunes: troncos de árbol vaciado, con un extremo aplanado y en el que se han practicado por lo menos dos ranuras, que forman lengüetas que producen dos o tres tonos sonoros; guacalitos (júcaras que se entrechocan); chin-chines (sonajas); marimba de tecomates, marimba sencilla y marimba doble; chirimía; en algunos lugares, arpa sencilla, y diferentes tipos de cordófonos (violines

llamados “chirrinés”, contrabajos de 3 cuerdas, también nombrados “violones” y “tololoches”).

- En el Popol Wuj, libro sagrado maya kiché se encuentra el Canto más antiguo del que se tiene referencia en territorio guatemalteco. Se trata del Qamequ, un trozo lírico hermoso, que se menciona en relación a una dura espera en la que estaban todos los pueblos reunidos: *“entonces cantaron el canto...”*. Se conserva la letra, más no la música original. Sin embargo, se ha realizado un trabajo de reconstrucción de la misma, la cual queda a consideración de los oyentes.

El CD a difundir por parte del Ministerio de Educación incluye canciones en idioma k’iché, kakchiquel, mam y tzutují. Adicionalmente, en el cancionero impreso se agrega una canción en idioma ixil. Tanto las canciones k’iches’ como como las canciones en kak’chiquel, han sido grabadas por niños. Es interesante también que hay dos canciones grabadas por niños hispanohablantes, con lo que se promueve el intercambio lingüístico. Las canciones en mam y tzutujil han sido grabadas por adultos.

B. TRADICIÓN DE ORIGEN GARÍFUNA

El pueblo garífuna constituye llegó a Guatemala en 1802, según reporte oficial, procedente de la Isla de San Vicente, bajo el mando de su líder Marcos Sánchez Díaz. Blanca Franzúa, maestra garífuna, traslada este relato de la tradición oral:

En 1635, nuestro ancestros venían como esclavos en un barco desde el África. Cuando estaban llegando a América se rebelaron, tomaron el mando del barco y llegaron a Yoruméin. Allí fueron recibidos por los arawakos, que eran los habitantes de la isla y fueron mezclándose, peleando contra el hombre blanco. Luego de muchos años de lucha, lamentablemente los ingleses nos expulsaron de nuestra Isla de San Vicente y así los abuelos se fueron dispersando desde Roatán, hacia Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua. Y seguimos luchando... (Pérez Guarnieri: 2012 -100)

El pueblo garífuna marca definitivamente su afroascendencia, y ubica la tradición como un elemento importante y significativo en función del mantenimiento de su identidad.

A partir del artículo de Augusto Pérez Guarnieri (2012:100) se hace referencia al concepto de narratividad, como categoría epistemológica para establecer la relación entre música y construcción de identidad.

Establece dos pautas importantes, tomando como base las ideas de Simon Frith (2003:181-213).

1. La identidad es móvil, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser.
2. La mejor manera de entender nuestra experiencia de la música –de la composición musical y de la escucha musical- es verla como una experiencia de este yo en construcción. La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética.

Es decir, si la identidad es móvil, la música es la actividad cultural que proporciona las herramientas para construir las narrativas. (Batres:2013).

La música se vincula fuertemente a la identidad, ya que constituye una herramienta para apropiación de la realidad y a la vez ayuda a conformar una caracterización de quién se es y hacia dónde se dirige.

El pueblo garífuna se identifica como un conglomerado único, distribuido en 4 países: Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua. En Honduras se concentra la mayoría de personas. En Guatemala, el punto central de ubicación es Livingston, y un poco menos, Puerto Barrios, ambos del departamento de Izabal, al Nororiente del país, junto al Océano Atlántico.

La nacionalidad garífuna se reconoce entre sí, como un conglomerado transnacional, pero también se autoreconoce con particularidad y especificidad en el país en que se ha ubicado. También se reconoce y manifiesta en este grupo cultural, una necesidad de reconocimiento étnico-social, sobre todo por la invisibilización de que ha sido y es objeto.

Este diálogo entre Blanca Franzuá y el investigador Pérez Guarnieri, lo ilustra:

... Acá ya vinieron muchas veces. Nos grabaron y ni siquiera nos dieron las gracias. Después andan vendiendo nuestros discos. La otra vez... nos prometieron que nos iban a grabar el Himno y todavía no vinieron...

- ¿El himno? ¿Qué himno? –le pregunté intrigado.

- El himno a Guatemala pero en nuestro idioma garífuna –contestó levantando los hombros con orgullo, y en un movimiento se incorporó y proclamó: ¡Porque nosotros también somos guatemaltecos!

Tanto los niños garífunas, como los niños y jóvenes de otros conglomerados étnicos de Guatemala, necesitan conocer y tener la música en los idiomas originales, cantada por los representantes de la propia comunidad y dignificada mediante la difusión apropiada.

La educación musical, mejor potenciada y refuncionalizada dentro del sistema educativo contribuirá a fomentar el aprecio, valoración, aprendizaje y difusión de este caudal musical, que se constituye en un extraordinario elemento de relación intercultural. (Batres: 2013)

La riqueza del universo sonoro y musical garífuna incluye los instrumentos musicales: garaón primera (tambor más agudo), garaón segunda (tambor de mayor tamaño y en consecuencia, más grave); sisiras o maracas; illacus (caracoles alrededor de las pantorrillas, cosidos a una tela); tortugas o buguduras; caracoles o wadabagues (utilizados como trompetas).

La fusión entre danza y música es integral, y los esquemas rítmicos interpretados por los instrumentos, se complementan muchas veces con voces, que se relacionan a la vez con diversas danzas. Las principales son: la wanaragua, el hüngühüngü; la chumba, la parranda, y la punta.

Las canciones seleccionadas son 4 del repertorio infantil tradicional, y las demás del repertorio general. En el caso de éstas últimas, pueden ser utilizadas por jóvenes. De vital importancia es cantar en el idioma original.

La frase:

“sin idioma no hay canción”³,

proferida por la maestra garífuna de canto gayusa Elvira Álvarez, expresa la profunda y estrecha relación que hay entre la transmisión de saberes por medio del texto, la conciencia de este hecho, y la necesidad de preservar este elemento como portador de identidad. (Batres: 2013).

C. TRADICIÓN MESTIZA (LADINA⁴):

La tradición musical española se impuso rápidamente en toda la América que geográficamente dominaron, como producto de la hegemonía cultural lograda al ser los triunfadores en la lucha de poderes por el territorio.

³ Citada por Pérez Guarnieri en el artículo mencionado y ubicada en boca de Elvira Álvarez, maestra garífuna.

⁴ Ladina /ladino: “el que habla español”. En Guatemala, se utiliza este término como equivalente de “mestizo”.

Al inicio, se partió de música religiosa que sirvió en algunas ocasiones como medio de conquista pacífica, y en otros sencillamente como una obligatoriedad litúrgica. Varios indígenas fueron incorporados al culto católico. En Guatemala recibieron el nombre de “fiscales”, su función eran acompañar musicalmente el culto religioso y proveer de música para los eventos de todo el año, destacando los momentos de fiestas específicas.

Fue ya entrada la colonia y con el asentamiento y fundación de las ciudades, que muchas mujeres vinieron de España, para constituir matrimonios “no mixtos”, sino blancos, para consolidar el poderío criollo en América. Probablemente fueron estas mujeres las portadoras e impulsoras inconscientes de innumerables romances, juegos y pequeños cantos que fueron nutriendo el crecimiento de los niños y niñas, criollos y mestizos, que iban poblando el continente.

Cada país de la América hispánica fue recibiendo y adaptando los juegos y cantos, los cuales se repiten con innumerables variantes de país en país. No hay una versión mejor que otra, ya que cada pueblo las hace propias, conforme a su necesidad afectiva o introduciendo variantes lingüísticas diversas.

Ana Consuelo Vivar (1983), recopila y propone los siguientes géneros que se usan en Guatemala dentro de la tradición oral en habla española: Canciones de cuna, mimos con palabras y ritmo, nemotecnias, canciones, versos al azar, rondas, sucesos, versos alusivos, versos de réplica, versos de engaño, cuentos de nunca acabar (cantados), rimas del juego, juegos.

En el área de las rondas, cada país tiene sus propias versiones y Guatemala canta – entre otras: *Vamos a la vuelta (que no, vamos a la “huerta”)*, *El patio de mi casa*, *Arroz con leche*, *Matatero-tero-lá*, *En la batalla del calentamiento*, *Los pollos de mi cazuela*, *Pobrecita huerfanita...*

Las rondas aportaron el tono lúdico a la vida infantil, probablemente fuera y ajenas a la vida escolar. Pero el tiempo calmo de la vida antañona era propicio para el juego colectivo y el cantar en medio de la algarabía del barrio. Varios términos guatemaltecos empezaron a nutrir las “versiones” de este país (por ejemplo, la sustitución de “huerta” por “vuelta”), pero los temas básicos no sufrieron gran alteración en relación a lo que fue traído, y algunos textos conservan arcaísmo, expresiones y elementos que pueden percibirse lejanos o ajenos al contexto contemporáneo.

En cuanto a los romances ubicamos “*Estaba la Catalina...*”, “*En un pueblecito de San Agustín...*”... “*Ángel de(l)(sic) Oro*”, “*Volando venía un pato, patito...*”. Cada

día más difícil de ser encontrados en situaciones de juego natural, fueron populares todavía en las comunidades sobre todo del Oriente de Guatemala, hasta los años 60 del siglo XX.

Este tipo de manifestación se jugaba predominantemente entre las niñas, combinando en algunas ocasiones palmadas, juegos de manos, o en variantes de rondas dramatizadas.

En otro orden, fechado en 1896, tenemos el son “El barreño”, considerado tradicional, aunque podemos ubicar sus antecedentes, gracias al aporte del Maestro Léster Godínez, quien se refiere al mismo indicando su procedencia en San Sebastián Retalhuleu, y citando como su autor a Laureano Mazariegos. (Godínez, 2006:)

Otras canciones representativas de la tradición ladina son *El mishito*, (considerada por algunos la canción tradicional más difundida a nivel interno del país), con la versión de letra de **José María** Muñoz Siliézar; *Un lorito de Verapaz* (muy popular sobre todo en los conjuntos corales). Menos escuchada ahora –no así en otras épocas– tenemos *Vamos a la mar, tum, tum...* y *En un pueblecito de San Agustín*.

Entre los corridos, hay innumerables en el Oriente del país. Uno de los más conocidos es: “*La Magdalena*”, el cual fue recopilado en Ipala, Chiquimula, y divulgado por el grupo Guayacán, en los años 80 y del cual se presenta en el CD adjunto, una versión interpretada por el grupo Canto General.

Con la instauración de la Reforma Liberal (18721), se dejaba claro camino a criollos y mestizos, para sentar las bases de la nación imaginada, dentro de la cual jugó un papel fundamental el CANTAR PARA CONFIGURARLA. Numerosos Himnos se encargaron de ello: el Himno a Justo Rufino Barrios, el Himno Nacional, el Himno a Centro América (posterior), y canciones cívicas: a la Patria, a la Bandera, al Héroe Nacional. En una etapa temprana, el tono centroamericanista fue fuerte, ya que se mantuvo la nostalgia por la Federación que se había perdido.

Los educadores musicales ayudamos a fundar y difundir esa mirada desde el concepto de “nacionalismo” que se afincó en los corazones de muchos guatemaltecos. Consciente o inconscientemente, contribuimos a la construcción musical de una identidad homogénea, que está siendo revisada desde hace tres décadas. La fuerza del texto literario se redobla al integrarse a ritmos atractivos para el oyente, a melodías hermosas para quien canta, a armonías desafiantes para el oído atento, a timbres seductores para los tímpanos sedientos. De allí, la importancia de la canción y la música en el aula. La fuerza del educador musical puede contribuir a

transformar las visiones homogéneas y estereotipadas de la vida y la sociedad, para girar hacia construcciones más humanas, multi e interculturales, desde la composición musical, desde la interpretación, desde la difusión, desde la apreciación.

D. TRADICIÓN DE ORIGEN XINKA

Para los efectos de este trabajo, no fue posible obtener música de tradición xinka. Se espera en una ampliación futura, poder ampliar la investigación e incorporar música y canciones xinkas.

IV. TERCER COMPÁS

La música escolar en relación con el surgimiento de la Literatura Infantil. Música de autores populares en el repertorio escolar. Referencias en la música juvenil. Una clasificación por etapas.

La música escolar vino precedida por la obligatoriedad del calendario cívico. A la par de “cantar por cantar”, por el gusto de hacerlo, el maestro de educación musical debía (y todavía cumple esa exigencia en la actualidad), preparar programas musicales para complementar las distintas efemérides escolares: La bienvenida a la escuela; El Carnaval; el Día de la Madre, del Padre o de la Familia; el 15 de Septiembre, el 12 de octubre, las vacaciones... Por lo mismo, muchas canciones parecen reiterar momentos y temas surgidos de ese contexto.

El propósito de hacer música para el aula y para escuela, circunscribió muchas veces la inspiración creativa, y también pudo limitar el alcance de las canciones, generando un efecto funcionalista de las mismas. Además, la asociación “canto escolar” con el carácter lúdico y libertario de la canción para niños, no siempre fue de la mano, lo que pudo impedir una mayor apropiación y difusión de las mismas. Muchas canciones escolares reiteran los lugares comunes, literaria y musicalmente hablando. Con letras simples y carentes de poesía, también avanzan tímidamente en sucesiones ordenadas de sonidos, que no exploran melódica o armónicamente, elementos interesantes desde lo musical. De allí, la consideración de la canción escolar, como una creación menor, poco significativa o sencillamente aburrida.

Pero no todos los creadores surgen del y para el ámbito escolar. Las canciones van con la vida y toman rumbos

diversos. Aún muchas creaciones surgidas en el seno de la escuela, se libraron de la escolarización y el didactismo. Y otras, provenientes del “más allá” de los portones escolares, ingresaron y tomaron lugar con alegría y propiedad para iluminar sonoramente las aulas.

En el contexto de este trabajo, ubicamos algunos períodos dentro de este proceso evolutivo de los cantos infantiles y juveniles:

I. PRECURSORES

Como la música ha sido parte de la vida escolar en el sistema educativo guatemalteco, y ante la carencia de educadores especializados, muchos músicos realizaron trabajo docente en las épocas colonial, independentista y posterior a la Reforma Liberal del 71. Así tenemos, por ejemplo a Germán Alcántara, cuya emblemática mazurca “Bella Guatemala” (inicialmente escrita para piano), cobró relevancia a finales del siglo XIX, y alcanzó gran divulgación al ser interpretada en marimba desde principios del siglo XX. Se atribuye a la maestra Lucía Martínez Sobral de Tejada⁵, la incorporación de la letra de la misma, a partir de la necesidad de que conglomerados estudiantiles pudieran cantar la melodía.

El reconocido compositor Salvador Iriarte también ejerció la docencia y de su trabajo como educador, derivan una serie de Cantos escolares, conservados gracias al trabajo de copia de su alumno Alfonso Tercero Paz.

Otra figura destacada de este período es el Maestro Rafael Álvarez Ovalle, ampliamente conocido como autor de la música del Himno Nacional de Guatemala, pero menos reconocido por sus creaciones musicales en general, y por su trabajo como docente que generó varias composiciones para escolares. El musicólogo Igor de Gandarias (De Gandarias, 2005) transcribe varias de sus composiciones, entre ellas 4 zarzuelas infantiles: *El bautizo del bebé*, *La gira*, *Princesa Aldeana (1903)* y *Una fiesta improvisada*. Todas incluyen solistas y coro, con acompañamiento de piano, en un acto y con varias escenas que encierran enseñanzas morales en un ambiente jocoso. También hizo un arreglo para la zarzuela infantil “La murmuración”. El Mtro. De Gandarias anota: “*Su labor como docente, constituye un ejemplo de vocación, entrega y efectividad docente en sentido integral*” (2005:8).

Al igual que José Escolástico Andrino y Benedicto Sáenz hijo, fue autor de numerosos Himnos, los que se dan en el contexto que prepara la música para el Himno Nacional.

⁵ Batres de Zea, Dolores: en Antología de la canción infantil guatemalteca. Página 56. Editorial “José de Pineda Ibarra”. Guatemala, 1866.

II. FUNDADORES (PRIMERA ETAPA)

En los inicios del siglo XX, destacan también tres educadores que toman consciencia de la canción para niños en la formación humana y se proponen intencionalmente escribir para ellos. En orden cronológico son:

1. Lucía Martínez Sobral de Tejada (1888-1965): Educadora de párvulos y de música, quien en su obra “*Cantos y Rondas infantiles*” anota:

Convencida de la importancia que tiene el canto en la Escuela, y de que es un factor en la educación del pueblo –pues creo que cantando se hace patria, ya que el canto patriótico une a los hombres en un mismo espíritu- me propuse escribir esta pequeña obra, inspirada en los sentimientos de amor a Guatemala y a la niñez, y en el deseo de ser en algo útil a ambas. (Martínez Sobral, 1934:3).

Es la obra más antigua que explicita el propósito de elaborar un cancionero para niños. Su temática es el mundo cercano al niño: animales, familia, escuela, y enfatiza la formación de valores, moral, patriotismo y fe. Comenta que su obra se inspiró en las canciones francesas, las cual tradujo en un inicio, pero que después le sirvieron de pauta para generar obras propias. Mantiene un tono didactista, pero abierto al juego y a la invención. Combina rondas y juegos dramatizados dentro de las canciones.

2. Daniel Armas (1897-1984): Escritor y maestro, cuyo poemario “Mi niño”, es considerado fundacional de la Literatura Infantil guatemalteca. Como músico, edita los libros *Album Lila* y *Album Azul*, en los cuales incluye canciones infantiles. Fue el ganador del Primer Concurso de Canción Infantil en Guatemala (1934). Su búsqueda va más allá de lo didáctico, según su propio apunte: “*El entusiasmo de mis chicos me dejó entender en ese entonces, que a su edad (10 a 12 años) tenían preferencia por temas más bien universales que escolares*”⁶. Espera agrandar al niño y ponerse en contacto con sus intereses, por medio de un lenguaje poético y libre que invite a disfrutar y reír.

3. Jesús María Alvarado Velásquez (1896 – 1977): Figura altamente significativa y prolífica en el ámbito de la creación musical infantil en Guatemala. Su obra abarca 10 libros de música para niños, 3 óperas infantiles y 2 obras para ballet infantil. Editó dos discos *long-play* con sus canciones, y difundió su obra musical en los programas radiales infantiles que patrocinó Radio Nacional TGW en

distintos momentos. Inspirado en el cancionero infantil de Monserrate Déliz, inició su primer libro tomando poemas de autores diversos, para los cuales creó la música. Posteriormente, él también elaboró textos para sus canciones. Felizmente, su capacidad musical, en muchos casos enriqueció un texto breve y quizá menor; y en obras literarias de hondura poética, la melodía y armonía estuvieron a la altura de las circunstancias.

Gran pianista, autodidacta, don Jesús María Alvarado proveyó a los oídos infantiles, variaciones armónicas interesantes, desafiantes e inesperadas, en medio de temas inocentes, lúdicos y diáfanos del mundo de la infancia.

III. 5 AUTORES FUNDAMENTALES.

Es en 1938 cuando se dan los primeros pasos en la formación de maestros para la enseñanza musical en Guatemala. Una pionera en la formación de docentes fue la Maestra María Teresa Mora, pianista conservatoriana que preocupada por el aprendizaje musical, viajó a Nueva York y realizó una especialización en Pedagogía. Al retornar a Guatemala, fundó en el Conservatorio Nacional de Música el curso de “Preceptores de Canto Escolar”. (Batres de Zea, 1962: 114). Los tres primeros graduados: Dolores Batres de Zea, Roberto Valle y Emilia Soberón, no egresaron de una escuela normal, sino de un centro de formación artística vocacional; a ellos se sumaron varios más, que constituyeron una generación importante de educadores musicales formada en el período anterior a la Revolución del 44 y que se proyectaron después de ésta.

Es importante anotar, que aunque inician su labor pedagógica en los períodos 40-50, su trabajo y proyección continúan casi durante 20 años más, dado que la labor docente suele ser de largo aliento. Referimos a:

1. Adrián Orantes Dorantes (1908 – 1986): Maestro de educación musical, Supervisor de Educación Estética, compositor de música escolar, organizador del 1er. Seminario Centroamericano de Educación Musical, en donde destacó mostrando su experiencia pedagógica. Publicó 3 libros de canciones escolares, editó un *long-play*, publicó varios Himnos (el Himno al Maestro es uno de sus más conocidos, también Himno a la Madre, A la Patria); y escribió 4 obras de teatro musical: *El muñeco de cuerda*, *La granja*; *Graduación de marinos* y *El Corderito*.
2. Eduardo Tánchez Coutiño (1918 – 1995) Educador musical, autor de libros de formación musical, compositor, intérprete, investigador, editor. Entre

⁶ Armas, Daniel. *Album Lila*. Página explicativa, sin número. Editorial Piedra Santa. Guatemala. 1975.

sus canciones destacan: *A mi mamita, El carnaval, Canción de Cuna, Despedida, El Chimán*.

3. Roberto Valle (1918 - 2006) Sus composiciones suman más de 500 en todos los géneros. Hizo 22 guarimbas, una para cada departamento de la república. Publicó "Canciones de la infancia" (1956), libro que permitió la difusión de sus obras: el «Son Chapín», *El gusanito, El Patito, El nido, Las gallinas, Entonando alegres, La Monja Blanca, y La pulguita*, entre otras. Fue fundador y director del Coro Guatemala. Trabajó con Marilena López, poniendo música a canciones de ella y También divulgando las de él, en la Revista Infantil «Alegría»
4. Dolores Batres de Zea (1920 - 1977): Cantante, educadora musical, Supervisora en la dirección de educación estética, compositora, directora coral, investigadora, editora. Con publicaciones propias como "Ronda de Canciones" (1955) y "Evolución de la música vocal a través de la historia", entre otras, también aporta una valiosa recopilación de 74 canciones de distintos educadores de su momento: "Antología de la canción infantil guatemalteca" (1966).
5. Antonio Elías Vidal Figueroa (1925 - 2000): Compositor, director coral, arreglista, maestro, su trabajo fue incesante, sobre todo como fundador y director de coros notables: el CORO INTERNORMAL, y el CANCIONERO NACIONAL. Entre sus obras destacan: Los arreglos a 4 voces de EL BARREÑO, Un lorito de Verapaz, Arrullo, y su conocida canción "Tamborcito de mi aldea".

Otras de sus canciones son: Marcha del optimismo, Canción de mascotas,

Atitlán, Leyenda del arco iris, Dios es amor, Tapichín, Chapincito.

Durante la época de la Revolución del 44, las artes en general toman un auge inusitado que cosecha elementos invaluable aún en décadas subsiguientes. Dos hechos son fundamentales y positivos para la educación musical guatemalteca: a) La creación de la Dirección General de Educación Estética (en sus inicios adscrita a la Dirección de Cultura y Bellas Artes, del Ministerio de Educación), y b) la fundación de la Escuela Normal para maestros de Educación Musical "Jesús María Alvarado" (1959).

Estos dos sucesos posibilitaron la formación técnica de educadores musicales, que ya tuvieron incluido el curso de Literatura Infantil, que propició la creación de canciones escolares; a la vez, desde la Dirección de Educación

Estética, tomó impulso la realización de Festivales Corales que contribuyeron a divulgar el repertorio nacional y extranjero.

Importante labor desempeñaron educadores que ante todo se dedicaron a difundir las canciones infantiles en aquél momento. Entre ellos:

- Martha Bolaños de Prado: Desde el Radioteatro impulsó la interpretación de música para niños "en vivo" desde las instalaciones de TGW.

- Gloria Ponce Colindres, también en TGW. Cuentos musicalizados y canciones.

- Tita Corina (Lucía Martínez Sobral): desde la Televisión, en Canal 8

- Roberto Valle: Como copista para las canciones en la Revista Infantil «Alegría» y la Revista del Maestro.

La obra de estos maestros estuvo impregnada de fuerte nacionalismo, mucho desarrollo principalmente en los aspectos vocales lo que contribuyó a la formación de repertorio coral -que hasta la fecha pervive-, recuperación de tradición oral mestiza, exploración de ritmos guatemaltecos y utilización de temáticas cercanas al mundo infantil.

IV. LOS MAESTROS DE MÚSICA EN EL PERÍODO POSTERIOR A LA REVOLUCIÓN DE OCTUBRE. LA DIRECCIÓN DE EDUCACIÓN ESTÉTICA

A los creadores enumerados en el período anterior, se suma un grupo numeroso, cuya labor se proyecta durante aproximadamente dos décadas más. Un listado significativo - y probablemente aún muy limitado- de nombres enriquece esta época: Isabel Lemus de Mejía, Laura Valle de Segura, Consuelo Mendizábal, Filomena Herrera, Ana María Ortega de Pira, Horacio Segura Barrientos, Gladys Flores, Guadalupe de Hernández, Leonor de Orellana, Marta Córdova Cerna, Joaquín Mejía, Mario Zelada Ramos, Arturo García, Elena Lemus de Lainfiesta, Arturo García, Alfonso Sierra, Hilda de Gómez, Luis Arriaza, Salomón Muñoz, Rafael Valle, Carmen Tercero de Valle, Óscar Castellanos, Miguel Ángel Aldana, Mario Álvarez Vásquez.

Del ámbito no escolar, proceden innumerables canciones que constituyen patrimonio musical de la nación. Desde la visión del deslumbramiento por el paisaje, se levanta José Ernesto Monzón Reyna, quien canta al país y crea monumentos musicales (como "Soy de Zacapa", *Milagroso Señor de Esquipulas, La Sanjuanerita, Canto a mi Guatemala*) que también llegan a los niños y jóvenes,

aunque éstos no hayan sido los destinatarios iniciales de las obras.

“*Luna de Xelajú*”, romántico vals de Paco Pérez, se erige en el imaginario del guatemalteco como “El segundo himno nacional” y canciones como “¿Por qué será?” (*Guillermo Fuentes Girón*), *Chichicastenango* (*Paco Pérez*), *Luna de miel en Río Dulce* (*Paco Aldana*), *Escuintla* (*de María del Tránsito Barrios*), *Amatitlán* (*Miguel Marroquín Godoy*), *Mañanitas chapinas* (*José Ernesto Monzón*), *Mañanitas guatemaltecas* (*Benigno Mejía*), *El grito* (*de Everardo de León*), *Juventud antigüeña* (*Manuel Samayoa*), *Un vals para mi madre* (*Santiago Pivaral Caravantes*, *Mi Plegaria* (*César de Guatemala*)) y muchas más, pasan a formar el corpus de la canción guatemalteca por antonomasia.

Pero la canción infantil guatemalteca con mayor proyección internacional, es “*La gallinita Josefina*”, del compositor popular Víctor Manuel Porras. Su éxito, a ritmo de rock’n roll, cuenta la historia de una gallina que baila twist. Sin intenciones de ser dedicada al público infantil, cobró difusión en los ámbitos adolescentes de los años sesenta y fue difundida desde México hasta Colombia, por grupos juveniles del momento. En la actualidad, en Guatemala se sigue cantando y bailando en los ámbitos escolares principalmente, y cuenta con diversas versiones.

V. DE LOS AÑOS 70 A LOS 90

En el período de 1970 a 1996 aproximadamente, 16 becarios guatemaltecos asistieron a los Cursos de formación del Instituto Interamericano de Educación Musical – INTEM, ubicado en Santiago de Chile. El paso por esta institución, marca un momento de inflexión en la producción musical para niños.

Algunos creadores destacados:

1. Julio Aníbal Delgado Requena (1924 – 1998): Polifacético maestro de Educación musical, Supervisor de Educación Estética, Becado del INTEM – CHILE, compositor de música para marimba y de música escolar, pedagogo musical, director de múltiples conjuntos musicales, fundador de AMARES (Asociación de Amigos del Arte Escolar). Sumamente prolífico y creativo. Sus canciones tienen gran actividad y gustan a los niños. Incorpora el movimiento y la instrumentación al propio texto de las canciones. Su “*Guía de orientación rítmica*” (1975) es, a la vez, una didáctica del ritmo y la lectoescritura musical inicial. Compuso más de 800 canciones, las cuales publicó parcialmente en ediciones, mimeografiadas. Su canción “*Los derechos de los niños*” (sin fecha), marca un cambio

en la forma de entender al niño, y en el ángulo de enunciación del discurso infantil.

2. Manuel Juárez Toledo (1931-1980): Educador musical, subdirector de la Escuela Normal de Educación Musical, becado a Venezuela para estudiar folklore, es un investigador reconocido, por su adaptación musical de «El Paabank». Varias de sus canciones fueron publicadas en los folletos editados por la Dirección de Educación Estética.
3. Elizabeth MacVean (1927): Educadora musical, traductora de canciones inglés- español y viceversa. Compuso *El vals de las notas*, *Candelita* y *adaptó* muchas más. Influyó en la inclusión de metodologías participativas en el aula, y en la realización de canciones acompañadas instrumentalmente. Formó maestros por medio de capacitaciones realizadas conjuntamente entre el Colegio Americano y la Universidad del Valle de Guatemala.
4. Mario Álvarez Vásquez⁷ (1933): Pedagogo, apasionado por la formación lectora del niño, escribió, compiló y publicó títulos que fueron utilizados como textos escolares, impresos por la Editorial “José de Pineda Ibarra”, del Ministerio de Educación, en los años 70. Su obra musical comprende un repertorio amplio de canciones infantiles, con temas de animales, cívicos, la Patria, su tierra natal: Huité, Zacapa, y otras de vocación religiosa. Su trabajo se dio a conocer por medio de sus libros, y también en presentaciones en establecimientos educativos. En la década de los 80, su hijo, el cantautor Mario Álvarez Porta, las difundió por medio de la televisión estatal.

VI. EL LARGO PERÍODO DURANTE EL CONFLICTO ARMADO

En pleno conflicto armado, Guatemala sobrevivía en medio de realidades disímiles y complejas. El contexto escolar no siempre reflejaba la gravedad de la situación, la cual variaba en intensidad según la localidad. El ámbito de la escuela urbana, del cual procedían los educadores anteriores, continuaba produciendo música para esa escuela, aunque –paradójicamente– muchas veces con los ojos cerrados a la situación. Pero en 17 contextos más críticos, los jóvenes escuchaban la música de protesta, que

⁷ El Lic. Álvarez Vásquez, es considerado uno de los 10 autores fundacionales de la Literatura Infantil guatemalteca, según la obra “*Voces de la literatura infantil y juvenil de Guatemala*”. Barco, Masaya, et al. INESLÍN, DIGI, USAC. Guatemala, 2011.

en voces de cantautores como José Chamalé cobraba fuerza y vigencia en aquel momento. De igual manera, las aldeas de Población en Resistencia, en las sierras y montañas, generaban canciones para alentar su dura condición, en donde tras el sonido de balas de los enfrentamientos, se escuchaba la marimba (Santos: 2007). 36 años de conflicto armado influyeron en el normal desarrollo de la canción infantil y juvenil, y en consecuencia, contribuyeron al sostenimiento de una generación más imbuida del ruido de la guerra, o del silencio del temor, que de la frescura de una canción nacional, porque el ámbito internacional sí tenía plena incidencia en la población por el fácil acceso a los medios de difusión masiva.

Con todo, hay un historial de creadores que puede nombrarse en este período: Roberto Vidal, William Orbaugh (que incluye raps y canciones introspectivas), Vida Amor de Paz (productora de televisión y autora de innumerables canciones), Francisco Orantes (cantante infantil del sector evangélico), Raúl López “Colibrí”, José Arroyo, Mario Álvarez Porta, Sergio Martínez, Ethel Batres, Valeska Paredes, Óscar Conde, Mayra Rossell, Coro Estrella: Hermanas Tiú, José Chamalé, Gad Echeverría, Fernando López, Canciones de las CPR (Comunidades de población en resistencia). Entre los arreglistas y directores corales destacan: Julio Santos y Rubén Darío Flores, y entre los cantautores para niños Mario Álvarez Porta y Raúl López “Colibrí”. Del ámbito no escolar, pero ubicados etáreamente en este período, son el grupo de rock Alux Nahual, emblemático conjunto musical que acompañó a la juventud guatemalteca en su momento, y cuyas canciones fueron coreadas multitudinariamente. Entre muchas más, la canción “Alto al fuego”, marcó un hito en medio de una Centro América golpeada por la guerra, al menos en tres países. Fernando Sheel, se hizo notar en el momento del cese del conflicto armado, particularmente con la canción: Hablemos de paz. En ese período, inicia su carrera también el cantante Ricardo Arjona, el intérprete guatemalteco con más proyección en el exterior actualmente. Aunque su obra no está destinada estrictamente a niños o jóvenes, sus canciones se han trasladado al ámbito escolar y muchos maestros las utilizan en el aula, donde son disfrutadas y compartidas por las nuevas generaciones.

En el período que nos ocupa las temáticas ya han variado notoriamente en relación a las de otros momentos: para los niños se introducen los temas del espacio, se incorporan ritmos populares de la actualidad de su momento, hay un tono introspectivo y de cuidado por aspectos psicológicos y de seguridad, el idioma inglés gana terreno y se percibe con notoriedad. En el caso de los jóvenes, hay una relación

ya con la protesta, tanto social como personal, y los tópicos relativos a las fiestas, la emancipación, los derechos humanos y la autonomía también se hacen presentes en los textos de las canciones.

Destacan en este período, varios creadores:

1. Carlos Roberto Vidal Robles (1956): Educador musical, compositor, arreglista, director musical de diversas agrupaciones escolares y populares. Sus canciones han obtenido reconocimientos internacionales, al quedar finalistas en certámenes como OTI, «América esta es tu canción» y otros festivales. Ha sido productor de realizaciones musicales diversas para la TV (Estrellas de Televisiete), arreglista de anuncios publicitarios y ha realizado giras artísticas internacionales. Entre sus obras más conocidas están: «Al espacio», «Paloma» y la «Misa Criolla para Marimba y Coro», estrenada en 2013. En la década de 1980, conjuntamente con Angelika Maier, realizó la transcripción y acompañamiento musical para la grabación de 100 canciones guatemaltecas. La compilación fue publicada por Futurismo (1989), en 10 fascículos de 10 canciones cada uno, acompañados de sendos cassettes. Editó también el CD: “2 generaciones que cantan”, con patrocinio de Adesca. El mismo incluye obras del Maestro Antonio Vidal y de él mismo.
2. Raúl López “Colibrí”: Cantante, titiritero, actor y compositor de música infantil. Se ha dedicado durante más de 25 años a la difusión de canciones y espectáculos para niños. Ha editado dos CDs: «Matatero-tero-lá» y “Cuentos”, el primero con apoyo de ADESCA y basado en las canciones tradicionales guatemaltecas. Busca revalorizar la canción infantil tradicional, así como promover canciones que respeten al niño y lo hagan reflexionar, sin perder de vista la importancia del juego y la recreación. Es de destacar el esfuerzo de este cantautor, como un artista que de manera constante mantiene espectáculos de canciones para niños en la escena guatemalteca. Durante una etapa de su carrera produjo el programa televisivo infantil: “Barriletes”.
3. Mario Álvarez Porta: Cantautor que realizó sobre todo en la década de 1980, difusión de canciones infantiles por medio de la televisión estatal (Canal 5). Pionero de los video-clips para niños, interpretó las canciones de su padre, el compositor Mario Álvarez Vásquez, en arreglos musicales de Vinicio Quezada, con coros de Karla Salas.

VII. COMPOSITORES DE MÚSICA INFANTIL EN EL PERÍODO DE POST-GUERRA: 1996 A LA ACTUALIDAD

Dentro de un período de contemporaneidad, en medio de posibilidades tecnológicas amplias, que facilitan tanto la creación, como el registro y difusión de las obras, se ubica a dos generaciones que –al igual que en los casos anteriores– coexisten y comparten escenarios, aunque en algunas ocasiones no son exactamente compatibles en edad.

Los compositores de este período pertenecen a distintos períodos, estilos, tendencias, y motivaciones. Algunos proceden del ámbito escolar, y centran sus temáticas en tópicos afines a los tradicionalmente incluidos en el calendario escolar. Otros, más cercanos al ámbito coral, enfocan sus esfuerzos y creaciones al mundo de los arreglos a varias voces. Finalmente, otro sector, puede referirse al plano creativo dentro de la estética de la poética musical, o bien, inclinarse más hacia una producción cercana al mundo comercial, claramente influida por los medios masivos de comunicación, las tendencias motivacionales o las modas musicales del momento.

Los nombres más conocidos son: Fernando Archila, Aleida Piñón, David Par Chavajay, Vinicio Salazar, Julio Edgar Julián Sipac, Víctor Herrarte, Grupo Na'ik Madera: Herbyn Galicia, Heidi Gressi, Evelyn Franco, Jack Delberth García, David Carranza, Pedro López, Vinicio Salazar, Erwin Duarte Alemán, Marvin de León, Ariel García, Rocío y Sofía Recinos, Nancy Recinos, Carlos Augusto Galicia Silvia, Diego Zarat.

Entre los arreglistas corales tenemos a: Fernando Archila, Julio Edgar Julián, José Alfredo Quiroa, Ricardo Velásquez, Miguel Ángel Duarte Alemán, entre otros. La cantante y presentadora de televisión Nancy Recinos, por medio de espectáculos y del programa “Chiquirines Club TV”, difunde repertorio infantil, que en algunos casos es de autores guatemaltecos.

Del ámbito popular proceden Nelson Leal y Gaby Moreno, cuyas canciones son difundidas masivamente y cantadas por los jóvenes. También las de grupos como la Gran Calabaza, El tambor de la tribu, Malacates Trébol Shop, El Clubo, Razones de cambio y otros, que son solicitados particularmente por el público juvenil, y cuya música ha sido incorporada al aula, por el gusto de ellos mismos.

Algunos representantes de este período:

1. Carlos Fernando Archila Salguero (1971): Educador musical, director y arreglista coral, investigador, editor, productor de eventos musicales, administrador de proyectos musicales. Destacan

sus composiciones originales, en donde toma temas de la tradición oral, a partir de textos de autores y escritores reconocidos, para elaborar entramados vocales complejos con armonías contemporáneas.

2. Heidi Gressi: Miembro del grupo femenino Na'ik Madera, con el cual enfatizan su lucha por la equidad de género. Incursiona en la canción infantil, procurándola interesante, inteligente y desafiante.
3. Miguel Ángel Duarte Alemán: Cantante, educador musical, productor musical, que se ha caracterizado por buscar realizaciones artísticas originales y con amplia proyección escénica, dentro del formato del musical.
4. Nancy Recinos: cantante y animadora de televisión, produce, dirige y actúa en el programa “Chiquirines Club TV”, desde donde proyecta canciones infantiles, algunas de las cuales son originales o de autores guatemaltecos. Tiene mucha difusión por el alcance mediático.
5. Joaquín Orellana: destacado y original compositor guatemalteco. Aunque no pertenece generacionalmente a este período, se anota aquí, pues es a partir de 2006 cuando incursiona en la producción para niños, con el juego melódico TINTA CHINA, creado para el taller experimental de Ethel Batres. Posteriormente escribió la canción infantil LURIUS, en memoria de su perra.

Ampliamente conocido como creador de música contemporánea y constructor de universos sonoros por medio de su propia utilería, Joaquín Orellana preparó en 2010, la Cantata: HISTORIA DEL NIÑO QUE SE LLAMA ESPEJITO CON OJOS, basada en un cuento de Miguel Angel Asturias, obra para coro de niños, orquesta de cámara y utilería sonora. Es una versión resumida de una ópera infantil aún no estrenada. Otras obras suyas forman parte del repertorio coral juvenil, como «Tanajunarim» y pueden utilizarse como un elemento distinto e innovador dentro del universo musical de los adolescentes.

CODA: RETOS FUTUROS, CONSIDERACIONES FINALES

A partir de 1996, educadores musicales de Guatemala ingresaron al Foro Latinoamericano de Educación Musical –FLADEM– y, posteriormente, al Consejo Latinoamericano de Educación por el Arte, lo cual ha

posibilitado el intercambio profesional, la asistencia a congresos y seminarios especializados, y la participación en las publicaciones físicas y virtuales de estas instituciones.

Está pendiente la inserción plena de Guatemala en el Movimiento de la canción infantil latinoamericana y caribeña. Ya en el año 2013, Raúl López “Colibrí”, inicia las primeras sesiones para la fundación de un Movimiento de la canción infantil guatemalteca, que pueda corresponder y participar del movimiento latinoamericano homónimo, pero el proceso es aún incipiente.

La canción infantil en Guatemala, aunque es significativa en cantidad de creaciones, sigue siendo una opción de proyección dispersa y casi solitaria, con pocos espectáculos para que los niños y niñas puedan participar. Se da más bien de manera esporádica, por iniciativas independientes, o bien, por el patrocinio de empresas comerciales que están más atentas a su promoción mercadológica, que al trabajo artístico para los niños.

El ámbito escolar es el que ha propiciado la generación de la mayoría de canciones. Pero a la vez, este punto – en algunos casos- ha limitado el florecimiento creativo, al orientar la temática hacia los usos escolares, y no necesariamente artísticos. La formación de públicos y la difusión por los medios masivos debe ser tomada como prioridad dentro de las políticas de estado.

Se esperaría que bajo las pautas de la Reforma Educativa y la búsqueda de cambios estructurales para la conformación de la nación intercultural que buscamos, el ámbito de la creación musical infantil empezara a salvar anacronismos en cuanto a la concepción social del arte y de la música, en cuanto a la forma de dialogar con el niño, y en la valoración y abordaje de la música para la infancia. Se desearía también la valoración mayor cada día de las distintas culturas del país, y la abundancia de producciones representativas por parte de los distintos grupos artísticos y en los distintos idiomas del país.

Se visualiza la necesidad de conformar agrupaciones musicales destinadas al público infantil, perfiladas como intérpretes de alta calidad expresiva, con honda sensibilidad y selectivos en un repertorio que potencie la calidad literaria y musical, los cuales deben ser partícipes de movimientos internacionales que propicien el intercambio y desarrollo individual y colectivo.

Se esperaría que los autores de las canciones nombrados en este documento, pudieran recibir un homenaje de reconocimiento, por medio de la publicación y edición que se realizará a corto plazo, así como los elementos citados, puedan constituirse en instrumentos útiles para todos los maestros e interesados en difundir un patrimonio de canciones: literario, musical, intangible, diverso e intercambiable, que denote la nación polifónica, que retoma el sonido con voz propia, en espera de vencer al silencio con la felicidad del cantar juntos y constantemente.

Referencias

- Acosta, Leonardo: *Música y descolonización*. (1982). Cuba: s.r.
- Batres de Zea, Dolores. *Evolución de la música vocal a través de la historia*.(1962). Guatemala: José de Pineda Ibarra.
- Batres Moreno, Ethel. *Dime qué cantas y te diré quién eres*. (2013). Guatemala: (Inédito)
- Bourdieu, Pierre: *Cuestiones de Sociología*. Traducción de Criado Martín.(2000). España: Istmo.
- _____. *Creencia artística y bienes simbólicos*. (2003). Traducción de Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Amorrortu.
- De Gandarias, Igor. Producción musical de Rafael Álvarez Ovalle. (2005). Guatemala: ADESCA.