

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Educación

Análisis de la composición musical en Guatemala durante el siglo XX

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado
por Luis Felipe Escobar Cifuentes para optar al grado
académico de Licenciado en Música

Guatemala

2017

Análisis de la composición musical en Guatemala durante el siglo XX

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Educación

Análisis de la composición musical en Guatemala durante el siglo XX

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado
por Luis Felipe Escobar Cifuentes para optar al grado
académico de Licenciado en Música

Guatemala

2017

Vo. Bo. :

(f) 
Ma. Jacobo Nitsch Velásquez

Tribunal Examinador:

(f) 
Ma. Maria Isabel Ciudad-Real

(f) 
Ma. Helga del Carmen Ramirez Petersen

(f) 
Ma. Jacobo Nitsch Velásquez

Fecha de aprobación del examen de graduación: Guatemala 18 de enero de 2017

Prefacio

Dentro de la biblioteca personal del autor se encuentran entre cincuenta y sesenta compendios de análisis de la música, entre otros, de Navarra, de Salzburgo, de California, de la Europa Soviética, de Filipinas; del periodo clásico, barroco, siglo XIX y mucho más. Como forma de aporte a esta bibliografía tan rica y variada que proviene de todas partes del mundo y de todos los tiempos, se intenta este primer acercamiento a la comprensión teórica de la creación musical hecha en Guatemala. Se comienza a partir del siglo XX por, en primer lugar, la trascendencia supuesta para la creación musical actual y, a su vez, por ser la música escrita en Guatemala, al menos en el ámbito académico, que puede llamarse por entero guatemalteca.

Este acercamiento, aunque gozase del prestigio del <<primero entre muchos>>, ha de suponerse como un intento anodino que, lejos de clasificarse como el *primus in conspectu omnium*, se califica mejor como el *postrenum in omnibus* por su notable carencia en materia de sublimidad. A pesar de ello, se jactará de ser una buena referencia para la expansión bibliográfica del director de orquesta, compositor, intérprete o simplemente melómano que quiera adentrarse en las siniestras aguas de la música escrita en Guatemala durante el siglo XX y sus posteriores referencias a sí misma.

Este ensayo realiza una abstracción al estilo tomista comenzando con un recorrido por la historia de la Guatemala del siglo XX, luego esta historia se permite trenzarse junto a los principales hechos de la música guatemalteca y sus protagonistas dentro del contexto anteriormente mencionado. Se finaliza con dos capítulos que abundan en los principales géneros musicales que resaltan de esta época y concluyendo con el análisis de piezas musicales particularmente reconocidas de esta época para deleite del lector.

Contenido

Prefacio	ii
Lista de cuadros	iv
Lista de imágenes	v
Resumen	x
Capítulos	
I. Introducción	1
II. La Guatemala del siglo XX	5
III. La música guatemalteca del siglo XX	42
IV. Géneros más importantes y descripción.....	63
V. Análisis	96
VI. Conclusiones y Recomendaciones	128
VII. Bibliografía	130

Lista de cuadros

1.Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Representación gráfica de la “Sección A” escrita en Sol Mayor. En paréntesis “()” el número de compase	97
2.Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Representación gráfica de la “Sección B” escrita en Re Mayor. En paréntesis “()” el número de compases.	99
3.Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Representación gráfica de la “Sección C” escrita en Mi bemol Mayor. En paréntesis “()” el número de compases.....	101
4.Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Representación gráfica de la “Sección D” escrita en Re Mayor. En paréntesis “()” el número de compases.....	102
5.Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Representación gráfica de la “Sección E” escrita en Fa sostenido Mayor. En paréntesis “()” el número de compases.....	103
6.Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Representación gráfica del Final escrita en Re Mayor y finaliza en la tonalidad original de Sol Mayor. En paréntesis “()” el número de compases	104

Lista de imágenes

1.Manuel Estrada Cabrera en 1916	6
2.Reunión en la sede del Partido Unionista (“La Casa del Pueblo”) en 1919. Se puede observar a líderes del partido conservador sentados al frente	8
3.Caricatura política del “Gran Garrote” del presidente estadounidense Theodore Roosevelt, que mantuvo con un dominio férreo a los países del Caribe para que la construcción del canal de Panamá se llevara a cabo sin ningún inconveniente	9
4.Foto oficial del presidente Jorge Ubico el 14 de febrero de 1931.	13
5.Miembros de la Junta Revolucionaria de Gobierno que tomó posesión el 20 de octubre de 1944. De izquierda a derecha: Capitán Jacobo Arbenz Guzmán, Jorge Toriello Garrido, Mayor Francisco Javier Arana .	18
6.Presidente Juan José Arévalo Bermejo. 15 de marzo de 1945	20
7.Presidente Jacobo Arbenz Guzmán. 16 de marzo de 1951.....	23
8.Mapa del Mundo durante la Guerra fría. Guatemala aparece como aliado de Norteamérica.....	25
9.Logo del Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT). Partido de tendencia comunista de mucha influencia política en Guatemala durante el Gobierno de Jacobo Arbenz y el Conflicto Armado Interno.....	27

10.Vinicio Cerezo, Presidente de Guatemala de 1986 a 1991. De los principales promotores de los acuerdos de Paz en Centroamérica.	38
11.Monseñor Cardenal Rodolfo Quezada Toruño. Conciliador durante la primera etapa de los acuerdos de Paz en Guatemala.	39
12.Monseñor Juan Gerardi, Obispo Emérito de Santa Cruz del Quiché. Asesinado el 26 de abril de 1998, un día después de presentar el informe “Guatemala, nunca más”.	40
13.Germán Alcántara, Director del Conservatorio Nacional de Música de 1906 a 1910. Hoy el Conservatorio lleva su nombre.	42
14.Billete de doscientos quetzales guatemaltecos. Los compositores Germán Alcántara (izquierda), Mariano Valverde (centro) y Sebastián Hurtado (derecha). Grandes figuras de la música de inicio de siglo en Guatemala.	45
15.Jesús Castillo. Principal etnomusicólogo guatemalteco. Figura más importante de la composición nacionalista guatemalteca.	46
16.Escenario del Auditorio del Conservatorio Nacional de Música “Germán Alcántara” en presentación de la Orquesta Nacional Juvenil Intercultural de Guatemala en temporada de concierto	52
17.Jorge Sarmientos. Principal exponente de la composición guatemalteca durante el siglo XX	57
18.El compositor, director de orquesta y musicólogo Dieter Lehnhoff. ...	61

19.Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Motivo del Tema 1 de la Sección A	98
20.Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Motivo del Tema 2 de la Sección A.	98
21.Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Comparación entre la primera exposición del tema escrita sobre el acorde de La séptima y la segunda exposición del tema escrita en Re mayor.	100
22.Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Desarrollo, Sección B, compas 57.	100
23.Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Diferencias melódicas en la Sección D.	103
24.Ejemplos de motivos recurrentes en la Música indígena de Guatemala y un ejemplo de su desarrollo.	105
25.Poème Pastoral de Ricardo Castillo. Ejemplo entre ambos tipos de cruces de manos que realiza la obra. En primera instancia, un cruce escalístico y, en segundo plano, un cruce rítmico.	107
26.Poème Pastoral de Ricardo Castillo. Inicio de la pieza Sous le bois. ...	108
27.Poème Pastoral de Ricardo Castillo. Inicio de la pieza Le vent a mis les arbres en fête.	109
28.Poème Pastoral de Ricardo Castillo. Comparación entre los motivos a tres cuartos y dos cuartos de la pieza Le vent a mis les arbres en fête.	110

29.Poème Pastoral de Ricardo Castillo. Serie de Acordes independientes que descienden a distancias de medio tono. Página 9 (1:2-3).	112
30.Poème Pastoral de Ricardo Castillo. Introducción del tema principal de Jeux y primer desarrollo.	113
31.Poème Pastoral de Ricardo Castillo. Ejemplo del cambio de mano en el acompañamiento de Clair de lune.	113
32.Poème Pastoral de Ricardo Castillo. Souvenir, sección completa. Desarrollo citando temas anteriores en la misma pieza.	115
33.Concierto para Piano No. 3 de Jorge Sarmientos. Guías de lectura dadas por el autor para la interpretación de la pieza.	117
34.Concierto para Piano No. 3 de Jorge Sarmientos. Tratamiento orquestal dado por el autor en sección de vientos y cuerdas. Se notan las masas sonoras que emplea el compositor en la sección de cuerdas.	118
35.Concierto para Piano No. 3 de Jorge Sarmientos. Serie dodecafónica utilizada. Comparación con los primeros compases de la obra.	120
36.Concierto para Piano No. 3 de Jorge Sarmientos. Exposición del primer tema y desarrollo de parte del piano antes de ingresar la orquesta completa.	121
37.Concierto para Piano No. 3 de Jorge Sarmientos. Exposición del segundo tema. Serie dodecafónica un semitono debajo de la exposición del primer tema.	122

38. Concierto para Piano No. 3 de Jorge Sarmientos. Exposición del tercer tema. Serie invertida expuesta por los contrabajos duplicada por los contrafagotes.	123
39. Comparación de las series (serie y serie invertida) del Tema 1 y del Tema 3 del Concierto para Piano No. 3 de Jorge Sarmientos.	124
40. Concierto para Piano No. 3 de Jorge Sarmientos. Masas sonoras. Reducción para dos pianos.	125

Resumen

La influencia de los hechos históricos tan trascendentales sucedidos durante el siglo XX provocaron en la música manifestaciones tan particulares como no se habían visto, al menos, desde hace cuatro siglos atrás. La sociedad guatemalteca de la época es solamente una representación más o menos gráfica de las manifestaciones sociales y los cambios abruptos que la sociedad global sufría durante este periodo caracterizado por el conflicto ideológico. Dentro de este marco, la música guatemalteca toma giros particulares ya que, más que nunca en su historia, se ve influenciada por las principales corrientes compositivas que dominaban Europa en las ciudades más importantes de la creación musical global. Bajo esta línea, los principales géneros musicales de relieve mundial se entremezclan con la cultura nacional para brindar una gama de colores particulares y sonidos anteriormente desconocidos para los escuchas latinoamericanos convirtiéndose en un país pionero en la creación musical contemporánea. Entre las piezas más representativas de este siglo de creación musical destacan la *Obertura Indígena* del compositor Jesús Castillo, *Poème Pastoral* de Ricardo Castillo, el *Concierto para piano y orquesta no. 3* de Jorge Sarmientos e *Imposible a la X* de Joaquín Orellana.

I. Introducción

A. La creación musical durante el siglo XX

La música occidental académica del siglo XX se vio fuertemente influenciada por los eventos catastróficos que tuvieron lugar principalmente en Europa durante este siglo. A raíz de los primeros brotes de la globalización, estos eventos afectaron fuertemente a las zonas que poco se involucraron en los conflictos principales como las dos Guerras Mundiales y la lucha por la dominación económica mundial. Esto repercutió en el desenvolvimiento social y, en consecuencia, la creación artística en estos países. Ya al cierre de este siglo, muchos países se encontraban inmersos en guerras civiles o conflictos armados que marcaron fuertemente las tendencias artísticas de la época.

Guatemala, siendo un país pequeño y económicamente muy dependiente de la economía mundial desde sus inicios, se ha visto fuertemente influenciado por las corrientes europeas de creación musical tales como el Romanticismo Nacionalista, la Canción Nacional (o Patria, en algunos países), la Composición Atonal y Dodecafónica, entre otros. Las corrientes vanguardistas de la época tomaron un tinte muy nacionalista dentro de las fronteras guatemaltecas y se tradujeron en una combinación del folklor popular y la creación académica, una tendencia que desde hace siglos atrás se experimentaba, pero nunca había sido tan patente.

En este ensayo se exponen las características principales de la música guatemalteca escrita durante el siglo XX tomando en cuenta sus influencias académicas europeas y el contexto social y cultural de la época. Se enumerarán las obras más reconocidas durante este periodo de tiempo y se desglosarán sus características en comparación con las demás piezas. Con esto se pretende mostrar al lector una visión amplia de lo que es la música guatemalteca escrita en el siglo XX y su paralelismo o cruce respecto a la vanguardia artística occidental.

Muchos autores han abordado esta temática desde perspectivas históricas o contextuales haciendo descripciones sociales a partir de la creación musical que en la Guatemala del siglo XX se logró concretar. En este trabajo se complementa la bibliografía actual del tema aportando perspectivas artísticas, técnicas e históricas. Se hace énfasis en el estilo musical que los compositores de la época emplearon para dichas creaciones y como fueron influenciados desde su contexto social haciendo una descripción musical.

1. Análisis y descripción. El análisis se aborda desde una perspectiva bilateral: se comparará la técnica utilizada para la creación musical por medio del análisis musical particular de las obras propuestas que se compaginan con el contexto histórico y social que el país atravesaba durante la creación de la pieza que pudieron influenciar al autor en la composición de la misma.

Se hace énfasis en la riqueza cultural que cada pieza en particular heredó a la generación presente y lo que representa para la música académica a nivel internacional. En este punto es importante mencionar que Guatemala ha sido pionera en la creación musical en la actualidad y esto es gracias a la gran calidad artística de la música del siglo pasado.

El análisis musical y contextual obligan a una descripción de la obra que tiene sentido a partir de la concepción del arte como una expresión. Aunque se hace cierto énfasis en la descripción técnica de la composición guatemalteca, no se desliga en ningún momento de su inserción social dentro de un panorama global. Es decir, la influencia de la música europea académica en la creación musical guatemalteca obliga a la búsqueda de la concepción cosmopolita de la técnica, mientras que su presencia viva dentro de la historia particular de un pueblo (el pueblo de Guatemala) no permite la caracterización aislada de la obra.

B. Valor artístico de la música moderna de Guatemala

Actualmente la música académica compuesta en Guatemala durante el siglo XX es poco conocida más allá del ambiente académico, donde aún no es del todo valorada. Sin embargo, se reconoce la riqueza cultural que los compositores de la época heredaron a las generaciones presentes. Estas obras son un tesoro cultural nacional que, de perderse, sería una herida fuerte en el sentido patrio guatemalteco.

Es importante, además, que los guatemaltecos trasladen esta riqueza cultural a los gremios musicales de otros países. Esto porque la música guatemalteca, especialmente de este periodo, no envidia nada en cuanto a calidad a la música creada en otros países. Es imperativo el deber de difusión que los guatemaltecos deben hacer de la música compuesta en este país para que repercuta positivamente en la cultura musical global y se tome en cuenta como recurso didáctico dentro del desarrollo musical en el sistema escolar a nivel nacional, principalmente, y en otros países.

Es de importancia la difusión, reconocimiento y valorización de la creación artística en Guatemala. Además, amplía la visión artística de la música en Guatemala presentando un análisis estructural de las obras de arte musicales complementándolas desde su contexto histórico y social. Esto en contraste con los trabajos actuales que abundan en el contexto histórico y presentan a las obras musicales y sus compositores insertados dentro de dicho contexto.

C. Influencia en la creación artística

La creación musical en Guatemala siempre ha sido fuertemente influida por la situación social que atravesaba la nación. Particularmente hablando del siglo XX, Guatemala sufre de manera indirecta ambas guerras mundiales que amenazaron

con arrasar Europa y grandes potencias a nivel mundial. También sufrió fuertemente por el conflicto armado interno que tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo y tuvo fuertes repercusiones sociales.

La música escrita durante este periodo tiene fuerte contenido social que defiende ideologías marcadas y que, a su vez, busca transmitir una forma de pensamiento determinado. Los conflictos sociales anteriormente mencionados son importantes por las técnicas utilizadas en la composición musical de la época (hablando de la música académica occidental, en general) y buscaron, en cierta forma, el reforzar la identidad patriótica de la población.

Muchas de las creaciones más románticas en su estilo evocan lugares particulares que resaltan la identidad guatemalteca o momentos históricos relevantes para la población del país. Por otro lado, se utilizaron técnicas más vanguardistas en la composición para expresar descontentos con la situación social, dar a entender la fuerza de una ideología que, para el compositor, debía prevalecer sobre las demás y para llamar a la población a un entendimiento de la situación actual.

II. La Guatemala del siglo XX

A. El Gobierno de Manuel Estrada Cabrera

Manuel Estrada Cabrera gobernó como presidente en Guatemala desde 1898 hasta 1920. Es uno de los dictadores más importantes de Centroamérica y su periodo es el más largo en la historia de Guatemala (22 años). (Rendón, 1996) Entre la literatura que describe a este personaje se encuentra el trabajo de Rafael Arévalo Martínez titulado *Ecce Pericles* basado en la experiencia personal del autor que vivió toda la dictadura de Estrada Cabrera. Además, el escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias se inspiró en la figura de este dictador para crear su afamada novela *El Señor Presidente* ya que él vivió esta dictadura durante su infancia y primeros años de su juventud.

Desde el inicio de su gobierno realizó grandes esfuerzos para ganarse la aprobación de la Asamblea Nacional y así poder legalizar su posición política. Reorganizó el sistema policial por medio del cual controlaba a toda la población. Igualmente utilizó agentes secretos para controlar a sus allegados y opositores dentro y fuera del territorio. Se alió con el ejército por medio del cual mantuvo la fuerza laboral constante, construyó carreteras y líneas de ferrocarril de tal manera que pudiera mantener el orden, sobre todo en el interior del país. Además, mantuvo muy estable las relaciones con Estados Unidos por medio de la libertad que otorgaba a la United Fruit Company y así evitó algún ataque militar desde Gran Bretaña. (Rendón, 1996)

Por medio de esta red de poder alcanzó a controlar desde los aspectos políticos en las regiones más lejanas hasta las reuniones públicas, las columnas de opinión en los diarios y el comercio dentro y fuera del país. A pesar de sus abusos autoritarios, siempre aparentaba no estar quebrantando la ley y culpaba a las personas que ejecutaban sus órdenes si existían problemas legales. En este

aspecto, Estrada Cabrera era muy cuidadoso, ya que nunca entregaba órdenes a sus allegados más cercanos de forma escrita, sino verbal, para que estas fueran acatadas y logradas de la manera más discreta. (Rendón, 1996)

Imagen 1: Manuel Estrada Cabrera en 1916.



Edward H. Welch - *Manuel Estrada Cabrera's place in history*

Se podría decir que permaneció en el poder con técnicas Maquiavélicas ya que se aseguraba constantemente de que sus opositores, estuvieran divididos, exiliados o muertos, ya que de esa forma aseguraba su permanencia en el poder. Igualmente se reusó a participar en los eventos de la Primera Guerra Mundial negándose ante la presión de Estados Unidos a expropiar las propiedades alemanas en Guatemala. Sin embargo, no fueron pocos los actos de corrupción que se centralizaba en su persona. (Rendón, 1996)

Constantemente era irreverente con mandatarios de otros países, especialmente de Estados Unidos y de Gran Bretaña. Se reusaba constantemente a ser manipulado o a ceder en cualquier campo que limitara su poder dentro del país y el comercio exterior. Sin embargo, ya que su permanencia en el poder dependía de decisiones económicas en vistas a corto plazo, esto causó muchos estragos en la dinámica económica del país al finalizar su mandato, incluso muchos historiadores coinciden en que estos descuidos económicos afectaron a que su salida del poder no fuera tan pausada, ya que el mandatario ya no contaba con recursos económicos para sostenerse en el mandato. (Rendón, 1996)

A principios de 1920 comenzaron ciertas reuniones en la sede de los unionistas, partido fundado por el abogado Tácito Molina Izquierdo (1871-1930) y en ese entonces dirigido por José Azmitia (1860-1946). En dichas reuniones en “La Casa del Pueblo” (como se hacía llamar la sede) tenían como objetivo la crítica y la manifestación de la oposición al gobierno de Estrada Cabrera. Pronto se comenzó a influir en la opinión pública por medio de publicaciones periódicas dirigidas, sobre todo, a intelectuales y estudiantes de los mayores grados. En la capital y las cabeceras más importantes a nivel nacional comenzaron a hacer eco de estas publicaciones. Estrada Cabrera respondió con publicaciones similares atacando al partido Unionista. (Rendón, 1996)

Las publicaciones llegaron a vista de legaciones extranjeras en el país que pronto dieron su voto en contra a Estrada Cabrera para una reelección. El

mandatario fue obligado a reconocer el partido Unionista el 1 marzo de 1920, pero en ese mismo mes, el 11 de marzo, el Ejército, bajo las ordenes de Estrada Cabrera, disparó a una muchedumbre indefensa que manifestaba junto a dicho partido contra la dictadura, lo que significó la unificación de la opinión pública, intelectual y diplomática en contra de su gobierno.

Imagen 2: Reunión en la sede del Partido Unionista (“La Casa del Pueblo”) en 1919. Se puede observar a líderes del partido conservador sentados al frente.



Desconocido - *Historia de Guatemala en fotografías.*

Poco a poco los colaboradores más cercanos de Estrada Cabrera le abandonaban en sus tareas y los que permanecían eran aislados de tal forma por la sociedad que no podían ni siquiera comprar insumos para alimentarse. Esto provocó una fuerte crisis en el sistema que Estrada Cabrera había diseñado y poco a poco fue perdiendo fuerza. Sin embargo, el mandatario no retrocedía un solo paso para ceder el poder y era común escucharle decir que solamente él estaba capacitado para gobernar el país. De allí que hacía constantes demostraciones de fuerza para convencer al gobierno de Estados Unidos y al

pueblo de Guatemala de este convencimiento propio. Se refugió en su residencia privada La Palma a la espera de los sucesos siguientes.

Imagen 3: Caricatura política del “Gran Garrote” del presidente estadounidense Theodore Roosevelt, que mantuvo con un dominio férreo a los países del Caribe para que la construcción del canal de Panamá se llevara a cabo sin ningún inconveniente.



William Allen Rogers Courtesy of Granger Collection - <http://americanhistory.si.edu/militaryhistory/exhibition/zoomify.asp?id=1937&type=g&width=640&height=480&hideAlt=1>.

El 8 de abril, a las 9:30 horas, se dio inicio a la memorable sesión de la Asamblea General. Los asistentes fueron 40 diputados, que eran suficientes para dar resolución al conflicto. Los miembros de la directiva se encontraban ausentes

ya que Estrada Cabrera los había convocado a La Palma para detener la sesión. Sin embargo, este hecho le costó la presidencia, ya que los asistentes a la asamblea eran suficientes para dar la resolución y no se encontraban los allegados a Estrada Cabrera en ella. El representante Letona fue quien dirigió a la audiencia un discurso en el cual hacía énfasis en que el mandatario ya no estaba en facultad de dirigir el país por haber perdido sus facultades mentales. El Decreto No. 1022 declaró, finalmente, que Estrada Cabrera no se encontraba en su sano juicio y que no era apto para continuar con el gobierno del país. Se declaró que el país debía ser gobernado por un presidente provisional hasta las elecciones libres y que podía, Estrada Cabrera, salir libremente del país con su familia y allegados. (Rendón, 1996)

B. El Gobierno de Jorge Ubico

La destitución de Estrada Cabrera causó muchos estragos en la vida política de Guatemala. Entre 1920 y 1931, ningún mandatario logró estabilizar el poder político a tal punto que fueron varios los gobiernos de transición del momento destacando el de Baudilio Palma y el de Manuel María Orellana Contreras. El primero de estos fue reconocido por el Gobierno de los Estados Unidos, pero las presiones de sectores militares causaron la renuncia del mandatario. El gobierno de Orellana Contreras no fue reconocido por los Estados Unidos lo que fue clave para su disolución en 1930. (Grieb, 1996)

Esta inestabilidad política causó grandes problemas económicos. Las exportaciones y el comercio internacional perdieron mucha fuerza en esta época lo que hizo un perfecto juego decadente con la crisis mundial, causado por las dos grandes guerras del siglo. Jorge Ubico Castañeda asumió el poder con el saldo de la Tesorería Nacional exactamente en \$27.00. (El Imparcial, 1930)

Ubico fue electo presidente tras ser candidato único luego de la crisis de 1930. Fue impulsado por el partido Liberal Progresista, el mejor organizado de la época.

Asumió la presidencia el 14 de febrero de 1931 y, como había prometido durante su campaña electoral, hizo una declaración pública de su patrimonio personal alegando que su riqueza y su alta moral no le permitirían aceptar ningún tipo de soborno. (USDS, Embajador en Guatemala, 1931) Además de su buena fama ante el pueblo de Guatemala, la prensa de la época apoyó mucho su campaña por lo que, a pesar de ser candidato único, fue popularmente aceptado y los observadores extranjeros aceptaron rápidamente la veracidad y limpieza del proceso. (Grieb, 1996)

Al asumir la presidencia, su objetivo principal fue la restauración del patrimonio nacional y una nueva alza en la economía. Para ello, impulsó el acercamiento de la población al gobierno central, ya que era consciente del alejamiento que sufrían muchas zonas del país de la ciudad capital y las precarias condiciones de vida de muchos guatemaltecos gracias a su trabajo en la Comisión Sanitaria Nacional que desempeñó anteriormente. Por ello, los primeros años del gobierno de Ubico estuvieron fuertemente marcados por una clara tendencia al orden público y fiscal (MGJ, 1931) y a la reducción de gastos en la administración pública. La honradez y la eficacia, se puede decir, fueron fuertes obsesiones del mandatario durante su primer y segundo año de gobierno. (Grieb, 1996)

Estos dos puntos importantes les movieron a tomar acciones concretas tales como, en el ámbito de la economía, la minuciosa revisión de los libros contables de las entidades de Estado, que hacía personalmente. Esto le llevó en muchas ocasiones, al notar anomalías, a destituir del cargo a los responsables, detenerlos y en ocasiones fusilarlos. (Hernández de León, 1940) También, por su obsesión con el orden público, combatió fuertemente las ideas comunistas que en El Salvador ya estaban causando revueltas y que consideraba fuertes amenazas a la estabilidad del país. (Grieb, 1996)

Su gobierno fue por naturaleza oligárquico, se concentró fuertemente en el beneficio a la clase terrateniente del país y a fortalecer el Ejército promoviendo

políticas para el fomento de la agricultura comercial y utilizándolo para mantener el orden público. (Grieb, 1996) Esta primera, fundamentada en el hecho de que el 75% de la mano de obra del país se concentraba en el sector agricultor y los ingresos del país provenían casi por completo de este sector laboral, pero solamente el 15% de las tierras cultivables se encontraban en uso. (Grieb, 1996)

Tuvo gran interés por los indígenas del país promoviendo su integración a la vida pública y a la economía, ya que los consideraba una de las más importantes fuentes de mano de obra de la fuerza laboral. Sus políticas para dotar al país de infraestructura que facilitara el comercio y la comunicación (Grieb, 1996) benefició fuertemente a la población indígena que pronto encontró medios para comercializar los productos que cultivaban en el campo y buscar trabajo como empleados con otros terratenientes, lo que los insertó rápidamente en el movimiento económico nacional. Las obras públicas en servicios que Ubico impulsó en cabeceras departamentales fueron de gran beneficio de la población indígena. (Grieb, 1996) Igualmente, impulsó la ley contra la Vagancia en 1934 que, según Ubico explicó en 1937, fue diseñada para que los indígenas no fueran esclavizados y pudieran trabajar con dignidad. (Ubico, 1937)

A raíz de estos beneficios, durante 1934 y 1935 se impulsó por todo el país una campaña para la reelección del presidente que tuvo una gran aceptación entre la opinión pública. A raíz de algunas sospechas de complot contra el gobierno, miembros de la Asamblea Legislativa simpatizantes al Partido Oficial promovieron reformas a la Constitución, que reforzaban la seguridad nacional. (Nuestro Diario, 1935) Mientras se llevaban a cabo estas discusiones, alcanzaron a la Asamblea peticiones de varios municipios para que se derogara el artículo 66 que prohibía la reelección del Presidente. Ubico manifestó estar de acuerdo con la reforma siempre y cuando el pueblo manifestara su conformidad por medio de un plebiscito, el cual se efectuó legalmente y que afirmó con 834,168 votos a favor y solamente 1,227 en contra el primer paso a la reelección del mandatario. (Nuestro

Diario, 1935) Posteriormente, gracias a este movimiento del gobierno apoyado por el Partido Oficial, Ubico fue reelecto dos veces más. (Grieb, 1996)

Imagen 4: Foto oficial del presidente Jorge Ubico el 14 de febrero de 1931.



Gobierno de Guatemala

El inicio de la Segunda Guerra mundial, en 1939, supuso una gran desestabilización para el gobierno. En parte se debió a la fuerte relación política que Guatemala sostenía con Alemania por ser el país europeo un gran consumidor de café centroamericano. La colonia alemana, además de fuerte y numerosa, invertía grandes cantidades en la economía nacional al punto que controlaba dos bancos guatemaltecos y poseía tierras caficultoras que dominaban la región de Alta Verapaz. (Grieb, 1996)

Ubico sentía una fuerte simpatía por el régimen alemán, como había manifestado anteriormente por el gobierno de Franco (ya que Guatemala fue el primero en reconocerlo en 1936 y el primero en tener relaciones diplomáticas con él en 1937). (El Imparcial, 1937) Esto, no solo por las similitudes que eran palpables entre su gobierno y el de Hitler, Mussolini y Franco, sino porque veía en la Europa del siglo XX una alternativa a la hegemonía norteamericana que imperaba en Centroamérica. Sin embargo, luego manifestó rechazo al régimen alemán, por lo que negó la formación de una rama local del Partido Nacional Alemán entre los alemanes residentes en Guatemala (Nuestro Diario, 1934) y rechazó fuertemente la propuesta de Alemania de devolver Belice a Guatemala al finalizar la guerra. (USDS, Embajador en Guatemala, 1939) Sin embargo, la prensa continuaba afirmando que Ubico apoyaba la posición alemana, lo cual también influyó fuertemente la opinión de los Estados Unidos con respecto al mandatario. (Grieb, 1996)

A raíz de estas acusaciones, el Gobierno de Ubico estrechó los lazos con Estados Unidos dando apoyo militar y construyendo bases dentro del país para el gobierno norteamericano. Autorizó sobrevuelos y derechos de aterrizaje a aviones estadounidenses en ruta hacia el Canal de Panamá y construyó carreteras de forma estratégica para ayudar en la defensa de Estados Unidos. Sin embargo, el temor al desempleo lo llevó a ser muy cuidadoso en el bloqueo al comercio entre Guatemala y Alemania y a limitar la acción económica de la colonia alemana

dentro del país. Aunque ya había manifestado su apoyo al Gobierno de los Estados Unidos desde antes de involucrarse en el conflicto, gracias a altercados con el embajador de Alemania en Guatemala, nunca cedió ante la presión para limitar las acciones económicas de Alemania dentro del país, más bien proponiendo medidas alternativas lo que causó ciertas fricciones con Estados Unidos. (MRE, 1941) Guatemala apoyó de lleno a Estados Unidos cuando ingresó en el conflicto luego del ataque japonés a Pearl Harbor. Incluso Ubico declaró la guerra a Japón el 8 de diciembre de 1941 tras expresarse al Congreso alegando la unidad de los Estados americanos contra el agresor asiático. (El Imparcial, 1941) Posteriormente declaró la Guerra a Italia y a Alemania el 11 de diciembre. (USDS, Encargado en Guatemala, 1941)

A raíz de esto, las relaciones económicas con Europa y Asia se debilitaron fuertemente y los recursos económicos de Estados Unidos fueron reorientados a la Guerra por lo que Guatemala sufrió fuertes crisis económicas. (AGCA, Ramo Relaciones Exteriores Cl.260) Sin embargo, los esfuerzos de Ubico por apoyar a Estados Unidos no cesaron, sino que se reforzaron en la producción de quinina y la compra de bonos de guerra estadounidenses para el tesoro nacional de Guatemala. Así mismo, Ubico aprovechó todas las oportunidades para reforzar los lazos de amistad con Estados Unidos incluso cuando la Guerra se tornó en proporciones mundiales. Ubico buscó constantemente comprometer a Estados Unidos en decisiones de trascendencia para Guatemala tales como el Caso Belice y otros intereses nacionales que Ubico seguía con gran interés preparando terreno ante Estados Unidos para su discusión después de la Guerra. (Grieb, 1996)

Sin embargo, mientras Ubico se concentraba en la relación política con Estados Unidos, la clase media del país se distanciaba poco a poco de la simpatía con el Partido Oficial haciendo propuestas más abiertas y democráticas. Ubico logró una nueva reelección en 1941 utilizando las mismas tácticas que en 1935 con campañas de promoción y una nueva reforma a la Constitución, pero ya se organizaban asociaciones estudiantiles como El Derecho y La Juventud Médica

que pronto desembocaron en la Asociación de Estudiantes Universitarios (AEU). (Ortiz Moscoso, 1996) La población mostró un descontento al no someterse la medida a un plebiscito (USDS, Embajador en Guatemala, 1941) por lo que se orquestaban ya revueltas para que el mandatario abandonara el poder. En junio del 1944 estalló una huelga orquestada por los universitarios descontentos con el gobierno que pronto tomó interés entre la clase media del país y el sector profesional. No se hizo esperar la renuncia del mandatario que sorprendió a la población al negarse a utilizar la fuerza para reprimir la manifestación. El poder pasó a sus partidarios que eran la última esperanza de Ubico por perpetuar su legado. En octubre de 1944 finalizó un corto gobierno interino con un levantamiento de proporciones mayores que acabó definitivamente con el legado de Ubico. (Grieb, 1996)

C. La Revolución de 1944

Todavía durante el gobierno de Ubico, las llamadas “jornadas de junio” (Galich, 1985) fueron fuertes batallas de los estudiantes universitarios que se resistían a cambios dentro de la Facultad de Derecho de la Universidad de San Carlos, que colocaba a profesionales afines al gobierno en puestos de influencia. Se declaró una huelga general dentro de la Facultad hasta ser escuchadas las peticiones de colocar a personas distintas en los cargos. Las acciones represivas del gobierno obligaron a los estudiantes más influyentes a buscar asilo en delegaciones extranjeras tales como de México y El Salvador mientras los estudiantes de Medicina se unían a la huelga pasiva que se extendió hasta los servicios hospitalarios, tribunales y varias dependencias públicas más, hasta que la huelga se generalizó. (Ortiz Moscoso, 1996)

El sábado 24 de junio fue la caída de Ubico, aunque por derecho permaneció cinco días más en el poder. Ese día, a las 11 de la mañana, los estudiantes marcharon con las manos cruzadas sobre la espalda hasta la legación de Estados Unidos de América donde, a las cuatro de la tarde, se presentó el *Memorial de los*

311, un documento que solicitaba al Presidente de la República el inmediato restablecimiento de las garantías constitucionales. (Arévalo Martínez, 1984) Esa misma tarde se produjo una nueva manifestación en la que participaron profesionales, estudiantes, maestros, incluso amas de casa y niños. (Ortiz Moscoso, 1996)

En la mañana del 25 de junio un gran grupo de personas abarrotó el centro de la ciudad en la que la respuesta del gobierno fue mucho más violenta. El resultado de esta jornada fue de más detenciones, más aislados y más refugiados en embajadas. (Ortiz Moscoso, 1996) Sin embargo, el saldo principal de aquella jornada fue una mujer muerta, la profesora María Chinchilla, (Arévalo Martínez, 1984) quien se convirtió en una mártir y símbolo del magisterio, en honor a quien el 25 de junio se celebra el día del maestro. (Ortiz Moscoso, 1996)

Hasta el primero de julio de aquel año fue que la noticia de la renuncia de Ubico llegó a los oídos de la población. Sin embargo, ya había incumplido la Constitución de nuevo, no nombrando a uno de los tres designados para el cargo de Presidente, sino arbitrariamente nombrando a Federico Ponce Vaides, Francisco Villagrán Arriaza y Buenaventura Pineda, asegurándose una hacienda y su vida en el inmediato futuro. (Arévalo Martínez, 1984) Esta medida hace entrever que Ubico pensaba permanecer en el país y continuar influenciando la inminente revolución por medio del gobierno de Ponce. (Ortiz Moscoso, 1996)

A partir del 11 de julio, inició el proceso de elecciones populares para el gobierno. Entre los candidatos se encontraba el mismo Federico Ponce Vaides y Juan José Arévalo Bermejo. En septiembre de aquel año, se inició una persecución intelectual que incluyó marchas de campesinos dentro de la ciudad, un ataque armado al Paraninfo Universitario donde se encontraban los estudiantes universitarios y la prohibición de la circulación de los diarios *El Imparcial* y *El Diario de Guatemala*, que claramente apoyaban la candidatura de Arévalo y Adrián Recinos, otro candidato. Muchos funcionarios de la Asamblea Legislativa, del

Ejecutivo y de las municipalidades presentaron su renuncia a raíz de aquellos sucesos. (Ortiz Moscoso, 1996)

Las jornadas previas al 20 de octubre transcurrieron entre persecuciones armadas a dirigentes y simpatizantes de los partidos que apoyaban a Arévalo. Muchos de estos fueron sometidos a fuertes torturas y encarcelamientos mientras que otros fueron obligados a buscar asilos en delegaciones extranjeras dentro del país si no eran exiliados. Se registraron muchas protestas en el interior del país por parte de trabajadores en Muelles de Puerto Barrios, en la United Fruit Company, UFCO y los Ferrocarriles. (Ortiz Moscoso, 1996)

Imagen 5: Miembros de la Junta Revolucionaria de Gobierno que tomó posesión el 20 de octubre de 1944. De izquierda a derecha: Capitán Jacobo Arbenz Guzmán, Jorge Toriello Garrido, Mayor Francisco Javier Arana.



Desconocido - Fotos antiguas de Guatemala.

El inicio de octubre de 1944 conmovió fuertemente a la población guatemalteca tras la noticia que Alejandro Córdoba, director del diario *El Imparcial*, el diario más influyente del país, había sido asesinado por sicarios al servicio del presidente provisional. Toda la nación se conmocionó ante la noticia, incluso los simpatizantes de Ponce, por el temor a que este fuera el primero de una ola de asesinatos políticos que resguardaran la elección de Ponce como Presidente definitivo del País. (Arévalo Martínez, 1984) La actividad política se convirtió en algo clandestino a partir de ese momento, por lo que se puede decir que el hecho fue un detonante para que los detractores de Ponce crecieran en número y en fuerza, (Arévalo Bermejo, 1984) ya que se tomaba el hecho como una advertencia de parte del gobierno. (Ortiz Moscoso, 1996)

El 16 de octubre se reunieron las agrupaciones más influyentes del país entre las cuales se encontraban los partidos políticos más importantes, la Asociación de Estudiantes Universitarios y la Asociación Nacional de Maestros, unidos como el Frente Unido de Partidos Políticos y Agrupaciones Cívicas. En este histórico encuentro, suscribieron un manifiesto en el que se aprobó un paro político como medida de resistencia. El 19 de octubre se publicó un segundo manifiesto del Frente Unido que demandaba suspender la campaña electoral hasta que se garantizaran los derechos establecidos en la Constitución de la República. (Arévalo Bermejo, 1984) Tras estos dos sucesos, se inició una nueva persecución en la que muchos más dirigentes de los partidos buscaron asilo en embajadas como la de México. Se estableció que la única solución viable era la lucha armada que dio inicio el 20 de octubre y que ese mismo día finalizó con la renuncia incondicional de Ponce Vaides en un acto que se llevó a cabo en la Embajada de los Estados Unidos de América. (Ortiz Moscoso, 1996)

El gobierno del país fue asumido por la Junta Revolucionaria de Gobierno integrada por Jorge Toriello Garrido, Francisco Javier Arana y Jacobo Arbenz Guzmán. A pesar de su breve tiempo en el poder, tuvo consecuencias trascendentales. Emitió 89 decretos que se orientaban a abolir por completo la

estructura dictatorial y creaba bases para nuevas formas de gobierno. (Azurdia, 1974) El 17, 18 y 19 de diciembre de 1944 se llevaron a cabo las elecciones presidenciales en las que el Doctor Juan José Arévalo fue electo con un total de 255,260 votos a favor. (Ortiz Moscoso, 1996)

D. Primeros años de democracia

Imagen 6: Presidente Juan José Arévalo Bermejo. 15 de marzo de 1945.



Gobierno de Guatemala, fotografía sin identificar del gobierno. Ministerio de la Defensa Debido a la Contrarrevolución de 1954, los derechos no se renovaron como es debido. Por lo tanto, quedan en dominio público desde el 1 de enero de 1955.

La Asamblea Nacional Constituyente puso en vigencia la nueva Constitución el 15 de marzo de 1945. Ese mismo día tomó posesión como presidente el Doctor Juan José Arévalo, humanista guatemalteco que se había dado a conocer por sus escritos sobre filosofía y educación y su trabajo como catedrático universitario en Argentina. (Contreras R., 1997) Su gobierno se caracterizó por respetar la libertad de todos y, fuera de los pensamientos comunistas más radicales, no suprimió en ningún momento la libre expresión de la prensa, los intelectuales y los estudiantes. (Galich, 1985)

Fue un periodo muy prolífero para el país, ya que Arévalo concedió la autonomía municipal que en el gobierno de Ubico se había suprimido por intendencias fieles al gobierno. Se permitió la libre sindicalización de los trabajadores, se creó el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social y se decretó el Código de Trabajo, lo cual trajo muchos beneficios a la clase trabajadora del país. Además, se promovió la creación de instituciones de promoción cultural. (Contreras R., 1997)

En 1950, se celebraron nuevamente las elecciones en las que el Coronel Jacobo Arbenz fue electo como presidente para el período de 1951 a 1957. Entre sus promesas de campaña, Arbenz aseguró que convertiría a Guatemala en un país moderno y capitalista que compitiera en el mercado mundial. Dijo entonces que para lograrlo propondría una reforma agraria que acabara con latifundios y los sistemas anticuados de cultivo. (Contreras R., 1997) En ese momento, nadie le tomó en serio, ni siquiera el partido que le apoyaba. (Contreras R., 1997)

Al asumir el poder, Arbenz pronto inició a preparar la reforma agraria que prometió durante su campaña. En su discurso que pronunció al Asumir el Cargo de Presidente reiteró su deseo de convertir a Guatemala en un país moderno con independencia económica alegando que era la mejor forma de elevar la calidad de vida de los guatemaltecos. Sin embargo, pronto encontró obstáculos y conflictos con los directivos de la United Fruit Company y con el gobierno de los Estados

Unidos. Fue acusado de comunista por esta propuesta y obligado a renunciar en 1954 por la presión ejercida por el Teniente Coronel Carlos Castillo Armas, que era apoyado por Estados Unidos y varias naciones centroamericanas. Los motivos y la forma de su renuncia continúan siendo motivo de debate político. (Contreras R., 1997)

Entre las acciones que Arbenz tomó para elevar el nivel industrial del país fue la construcción de una carretera moderna al Atlántico para que los productos guatemaltecos llegaran por vía nacional al puerto más importante del país y competir así con las vías del ferrocarril que estaban en un 40% dominadas por empresas estadounidenses. Igualmente, promovió la creación de una empresa hidroeléctrica con capacidad cuatro veces mayor a la Empresa Eléctrica de Guatemala que estaba dominada igualmente por UFCO y la Electric Bond and Share Co., ambas empresas norteamericanas. (Contreras R., 1997)

Fue finalmente en 1952 cuando divulgó su proyecto de ley que haría posible la reforma agraria que prometió durante su campaña. Sin embargo, ya se habían maquinado movimientos en contra de esta propuesta desde los sectores conservadores del país y de las grandes empresas norteamericanas. La ley fue aprobada el 17 de junio de 1952, a pesar de los debates que la AGA sostuvo con el presidente Arbenz sobre una contrapropuesta a la ley. (Contreras R., 1997)

En 1953, Estados Unidos, por medio de John Moors Cabot, Secretario Adjunto del Departamento de Estado, hizo pública la intención de su país de intervenir en Guatemala. Esto se dio luego de varias investigaciones realizadas por la Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos. (Contreras R., 1997)

Para el 16 de junio de 1954, ya habían sido beneficiados 100,000 familias campesinas con el 29% de la tierra en movimiento hasta la fecha gracias a la reforma. Esto ya que, bajo la amenaza de una intervención extranjera en el país, el gobierno aceleró el proceso para que, de llegar esta intervención, la mayor

cantidad de familias ya fueran beneficiarias del proyecto. Gracias a estos datos y a estudios posteriores que se comprueban gracias a las primeras cosechas de 1954, se estima que, si la reforma agraria hubiera alcanzado a los 248,000 trabajadores sin tierra del país para 1957, como estaba planeado, el nivel de ingreso de los campesinos hubiera sido suficiente para adquirir productos industriales y competir con empresas fuertes dentro y fuera del país.

Imagen 7: Presidente Jacobo Arbenz Guzmán. 16 de marzo de 1951.



Gobierno de Guatemala - Fotos antiguas de Guatemala.

Sin embargo, no solo en Estados Unidos, sino también dentro de los partidos oficiales se maquinaba ya una forma para sustituir a Arbenz de la presidencia cuando apenas se encontraba a mitad de su mandato. Cuando Arbenz se asoció

al partido comunista, estas medidas comenzaron a acelerarse. (Contreras R., 1997)

Sin embargo, nada de esto provocó un derrocamiento, sino el golpe de Estado por parte del ejército que incitó el embajador de Estados Unidos en Guatemala, John Peurifoy. Los sucesos se llevaron a cabo de manera muy pausada, pero bien estructurada. El 17 de junio de 1954 ingresaron al territorio tres columnas organizadas por la CIA desde el territorio de Honduras. A vista de todos era notoria la insuficiencia de aquella fuerza para derrocar al gobierno de Arbenz, pero con ello, Estados Unidos le manifestaba al Ejército su decisión definitiva de intervenir en Guatemala. Posterior a eso, el Ejército envió al presidente un ultimátum para que presentase su renuncia. El golpe de Estado llegó el 27 de junio, día en que renunció Arbenz. Tras procesos confusos en el mandato, finalmente asumió el poder el Teniente Coronel Carlos Castillo Armas al frente del gobierno de la contrarrevolución. (Contreras R., 1997)

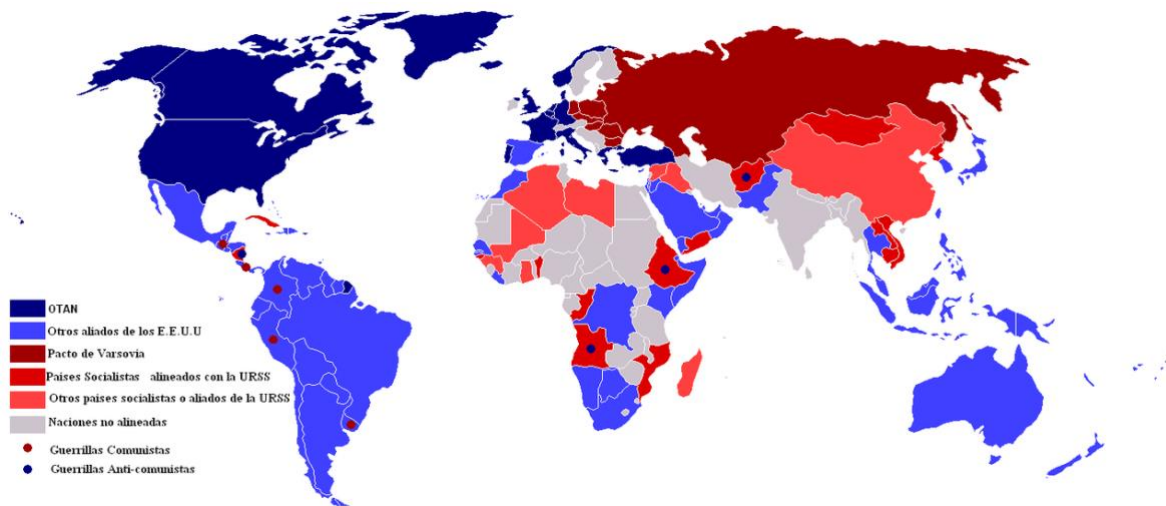
E. Guerra Interna

Desde la renuncia de Arbenz hasta 1958 no se había logrado una estabilidad en el poder. Al asumir la presidencia el General Miguel Ydígoras Fuentes fue que se restableció una relativa normalidad institucional en base a la Constitución aprobada en 1955. Su agenda política estaba enfocada en la modernización de la economía guatemalteca y el desarrollo industrial. Fomentó la integración centroamericana y la incorporación de Belice, aunque encontró muchos obstáculos, ya que las tendencias políticas de izquierda seguían fuertemente influenciadas por los acontecimientos de 1954 y la situación en Cuba solamente empeoraba la situación. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Estados Unidos ejercía presión de nuevo para que América Latina, en especial Centroamérica, repudiara de forma oficial los hechos en Cuba, pero las fuerzas de izquierda en el istmo poco a poco tendían más a imitar los acontecimientos de la

isla para transformar sus sistemas políticos y su toma del poder por la vía de las armas. Tampoco el ejército de Guatemala había dado una resolución clara a los acontecimientos que provocaron la salida de Arbenz y muchos militares continuaban sintiéndose identificados con los ideales de la Revolución de 1944. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Imagen 8: Mapa del Mundo durante la Guerra fría. Guatemala aparece como aliado de Norteamérica.



CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6624169>

Además de todos estos conflictos ideológicos, las demandas por la irritación por los casos de corrupción en el gobierno en el ejército fueron fuertes detonantes para que se desatara un levantamiento en 1960. Además, el presidente Ydígoras había tomado acciones para involucrarse en el conflicto contra Cuba tras verse amenazada la soberanía del país por la instalación de un campamento de exiliados cubanos en Retalhuleu y esperaba con esto recibir apoyo en el caso de Belice por Estados Unidos luego del conflicto con la isla. (Ydígoras Fuentes, 1963)

Se organizó un grupo de oficiales insatisfechos autodenominados *Logia del Niño Jesús* con el objetivo de derrocar al gobierno. El levantamiento no tuvo éxito debido a la mala organización del grupo y que muchos integrantes se echaron para atrás. Además, condicionó mucho la falta de recursos para el acto, por lo que

muchos rebeldes se replegaron en zonas de Zacapa y Puerto Barrios donde fueron enfrentados por tropas leales al gobierno. (García, 1962) Sin embargo, otro grupo de los rebeldes se refugió en El Salvador y Honduras desde donde decidieron continuar la lucha contactando con partidos políticos en Guatemala y compañeros del ejército leales a su ideal.

A pesar de que muchos esfuerzos no rindieron fruto, decidieron organizarse como Guerrilla para atacar al gobierno para lo cual contactaron al Partido Comunista que funcionaba en clandestinidad desde la caída de Arbenz y algunos grupos campesinos del país. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997) A partir de allí, los ideales no fueron solamente el derrocar al gobierno, sino hacer cambios estructurales en el país que tendían a una ideología de izquierda y se acordó llegar a ello por medio de las armas. (Gilly, 1965) Estos momentos coincidieron con el levantamiento de estudiantes universitarios y trabajadores que mostraban una fuerte inconformidad con el gobierno de turno por lo que se reactivaron muchos movimientos populares antigubernamentales. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Finalmente, en 1962, los oficiales organizaron el *Movimiento Rebelde 13 de Noviembre* (MR-13) que inicialmente tomó Morales y Bananera en Izabal y posteriormente la Base Militar de Zacapa que se tomó con ayuda de cómplices en el interior. En marzo inició un movimiento ciudadano promovido por estudiantes de universitarios y sindicalistas para pedir la renuncia del presidente Ydígoras por fraudes en las elecciones parlamentarias que incluyó varias escenas de enfrentamientos callejeros bastante prolongados. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

El crecimiento de estos grupos rebeldes fue muy paulatino en esos meses, ya que se intentaban llevar a cabo operaciones contra la Capital desde lugares muy alejados (como Baja Verapaz) y la planificación de los movimientos era torpe y sin mucha información ni contactos. Sin embargo, los hechos del 13 de noviembre de 1960 fueron determinantes en el inicio de la Guerra Interna en Guatemala sumado

a que el régimen político posterior a Arbenz fue cada vez más autoritario y anulaba constantemente cualquier posibilidad de transición a una democracia. Fue el partido Comunista *PGT* el más activo en la búsqueda de la democracia y la destitución del presidente, pero sus intentos fueron todos frustrados a tiempo. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Imagen 9: Logo del Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT). Partido de tendencia comunista de mucha influencia política en Guatemala durante el Gobierno de Jacobo Arbenz y el Conflicto Armado Interno.



MrPenguin20 - Trabajo propio.

En diciembre de 1962, el movimiento FAR (Fuerzas Armadas Rebeldes), el MR-13, el Movimiento 20 de Octubre y el Movimiento 12 de Abril (formado principalmente por estudiantes) se fusionaron en una sola fuerza insurgente contra-gobierno. Estos se organizaron en tres frentes, uno en las Montañas del Mico, al noroeste de Izabal, el segundo en la Montaña La Granadilla, en Zacapa y

el tercero en la Sierra de Las Minas, entre Zacapa e Izabal. (Macías, 1994) Su principal atención era la zona oriente del país ya que, además de las plantaciones bananeras propiedad de empresas estadounidenses, era una zona muy importante por las vías de comunicación entre la salida al Atlántico y la Capital teniendo en mente afectar de forma directa la economía del país. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997) Desde allí se esperaba expandir focos guerrilleros a todas las zonas del país para crear un movimiento revolucionario generalizado. Esta fue una característica frecuente en las experiencias revolucionarias latinoamericanas de la época. (Morales, 1994)

La Guerrilla se conformaba principalmente por ladinos que eran exmilitares (asociados a movimientos como el MR-13, FAR u otros), estudiantes, maestros, sindicalistas y obreros. La poca presencia femenina era bastante notoria. Pronto iniciaron con propagandas, sabotajes, atentados y secuestros en diversos puntos del país. (Aguilera, 1971) En ese momento, el ejército de Guatemala contaba solamente con 8,000 efectivos, por lo que era imposible refrenar la Guerrilla de inmediato y sus primeras reacciones fueron poco eficientes. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997) Fue a partir de mayo de 1962 que el gobierno pudo responder a los insurgentes gracias al apoyo del gobierno de los Estados Unidos en la creación de un centro de formación antiguerrillera en Moriscos, Izabal que dirigían Fuerzas Especiales del ejército norteamericano. (Davis, 1985)

La primera fase de la Guerra se llevó a cabo entre 1962 y 1968. Esta fase se caracterizó por el crecimiento del movimiento insurgente y por la baja respuesta de parte del Ejército ante organizaciones relativamente pequeñas. En la capital, el movimiento rebelde tomaba acciones esporádicas y frecuentemente sin éxito para eliminar a personas de importancia dentro del gobierno. Entre las operaciones con éxito se encuentra la llevada a cabo en mayo de 1965 que reclamó la vida del viceministro de defensa, el Coronel Ernesto Molina Arreaga. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997) Sin embargo, fueron en vano los intentos por desplomar edificios e infraestructuras viales importantes de la capital para detener

las acciones de gobierno y los continuos ataques a sedes diplomáticas de Estados Unidos en el país.

El impacto que generaba la guerrilla dentro del gobierno era más que palpable. Muestra de ello, en marzo de 1963, el Ministro de Defensa, Coronel Enrique Peralta Azurdia, orquestó un golpe de Estado para derrocar al presidente Ydígoras y asumir el poder con un gobierno militar. El ejército apoyó el golpe alegando la falta de eficiencia del gobierno ante el movimiento comunista y sus continuas acciones corruptas entre las que figuraba, según el ejército, el permiso para el regreso de Juan José Arévalo al país y su vía libre para presentar su candidatura en las próximas elecciones. (Manifiesto del Ejército de Guatemala, 1963)

La mentalidad nacionalista del nuevo gobernante mantuvo a cierta distancia al gobierno de los Estados Unidos, por ello las acciones contrainsurgentes del gobierno continuaron siendo débiles y lentas, a pesar de que el nuevo régimen había impuesto una legislación muy fuerte contra el comunismo en el país. Las acciones antiguerrilla fueron dirigidas a las vías de comunicación con la capital, ya que eran muy difíciles las acciones militares en las zonas montañosas, donde la guerrilla se ocultaba. Sin embargo, el movimiento rebelde también sufría daños políticos, ya que las diferencias ideológicas que imperaban en los distintos grupos pudieron más que las causas que los unieron por lo que se fraccionaban de forma paulatina buscando cada grupo su propio interés. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Luego de varios conflictos, en 1966 Luis Turcios viajó a Cuba para un encuentro en la isla de todos los movimientos rebeldes en América Latina. Fidel Castro mostró abiertamente su aprobación y su apoyo al movimiento y las acciones de la FAR. (Castro, 1966) Los conflictos no cesaron como se esperaba tras esta visita y el movimiento insurgente se fraccionó aún más. (FAR, 1968)

Para 1966 la guerra no había tenido mayor avance de parte de ninguno de los dos bandos. La fuerza guerrillera tenía ya solamente dos frentes, uno en Zacapa y otro en Izabal. Aunque tenían apoyo en la región centra, occidental y sur, además de algunos núcleos en Alta Verapaz y Santa Rosa, solamente contaban con 300 combatientes permanentes y apenas 8,000 elementos de apoyo. (Debray, 1971) Mientras, una nueva asamblea constituyente redactó una nueva Constitución en 1965 y se convocaron a elecciones generales en 1966. Fue electo presidente el Licenciado Julio César Méndez Montenegro que fue apoyado por la guerrilla, pero antes de asumir el cargo el 1ro de julio de 1966 firmó un pacto de estabilidad con el ejército. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Ante estos sucesos, la FAR pidió una tregua para verificar las intenciones del nuevo gobierno y evaluar si era pertinente continuar con el conflicto armado. Durante este periodo se notaron mucho más abiertos a actividades dentro de la sociedad civil. Recibieron a la prensa y realizaron contactos políticos. Todo esto fue aprovechado por la inteligencia del ejército para identificar las estructuras de los rebeldes y, fingiendo retirar fuerzas de los frentes más importantes, utilizaron la tregua para reequiparse y entrenarse. La tensión aumentó cuando Luis Turcios, el mayor influyente político de los insurgentes, falleció en un accidente automovilístico en la ciudad capital el 2 de octubre de 1966. Esto obligó al estudiante Julio Cesar Macías (César Montes) a asumir la comandancia del FGEI. (Macías, 1994) Fue en este punto en que el ejército lanzó su ofensiva contra el FGEI y contra el MR-13N mostrando una mayor capacidad operativa. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

La guerrilla se debilitó fuertemente en esta segunda etapa del conflicto armado debido, en parte, al apoyo que brindaron a Méndez Montenegro en su candidatura y la simple instauración de un gobierno civil democráticamente electo lo que privó a la insurgencia de argumentos de peso en su lucha. (Macías, 1994) Igualmente, el apoyo recibido del ejército de Estados Unidos aceleró la capacidad de respuesta del ejército guatemalteco contra los rebeldes y facilitó la comunicación

entre los frentes de batalla y la capital. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997) Sin embargo, la falta de activos, armamento y logística en la guerrilla era fuertemente compensado por el apoyo de la sociedad civil.

En este punto, aunque las acciones del gobierno habían sido bajo el marco de la ley, poco a poco se tornaron por encima de la justicia. Los llamados “escuadrones de la muerte”, grupos clandestinos anticomunistas, detuvieron ilegalmente, torturaron y ejecutaron extrajudicialmente a alrededor de 3,000 personas sindicadas de pertenecer o apoyar a la insurgencia entre 1966 y 1968. Estos escuadrones cometieron muchos abusos dentro y fuera de la capital sembrando el miedo por su arbitrariedad en las detenciones a civiles y sus métodos bélicos de amenazas contra los rebeldes. Muchos políticos y líderes religiosos fueron secuestrados, como Monseñor Mario Casariego, arzobispo de Guatemala, y algunos otros ejecutados, como Rodolfo Mijangos López, parlamentario socialdemócrata. (Aguilera Peralta & Romero Imery, Dialéctica del Terro en Guatemala, 1981)

El PGT mantuvo también muchas actividades clandestinas fuera de la acción militar que le llevaron a recibir muchos golpes fuertes en su estructura. En 1972 fueron secuestrados y ejecutados varios de sus líderes históricos. En 1974 fue secuestrado y asesinado su secretario general, Humberto Alvarado. (Cáceres, 1980) Mientras tanto, las FAR abrían un nuevo frente en Petén, pero las unidades al mando de Yon Sosa, fuerte líder guerrillero, fueron desmanteladas por el ejército en el proceso y este fue asesinado junto Eulogio Xitumul al ser interceptados en México por tropas guatemaltecas. (Macías, 1994)

En la capital, los rebeldes tuvieron un período de bastante actividad bélica en la que asesinaron al Agregado Militar y Naval de la Embajada de Estados Unidos en Guatemala, John D. Webber y Ernest Munro en enero de 1968. En agosto del mismo año fue asesinado el Embajador estadounidense, John Gordon Mein, cuando se resistió a ser secuestrado. Los responsables justificaron sus acciones

al señalar la acción militar de Estados Unidos en Guatemala y manifestaron que con ello mostraban su solidaridad con Vietnam. (Aguilera, 1971) Posteriormente, en febrero de 1970, la guerrilla secuestró al Ministro de Relaciones Exteriores, Alberto Fuentes Mohr, que luego fue canjeado por dos guerrilleros detenidos. Se repitió el suceso el 6 de marzo, siendo la pieza de cambio el Agregado Laboral de la Embajada de Estados Unidos, Sean Holly, por dos miembros de las FAR. El embajador de Alemania, Conde Karl von Spreti, fue secuestrado el 31 de marzo del mismo año y se pedía por su liberación a 40 prisioneros secuestrados. Ante la negativa del gobierno, fue ejecutado, lo que provocó una suspensión entre las relaciones diplomáticas entre ambos países. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

A pesar de estas acciones, la guerrilla nunca pudo tomar control de la zona central del país. Para 1971, las estructuras urbanas de los rebeldes ya habían sido destruidas y solamente quedaban pocos grupos dispersos sin capacidades ofensivas en el interior. La guerra no finalizó en ese momento debido a intereses políticos. Las elecciones de 1978 fueron claramente fraudulentas y llegaron a categoría de extrema gravedad las violaciones a los derechos humanos por parte de gobierno del General Romeo Lucas García. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

La guerrilla tomó este tiempo para reagruparse y reestructurarse. Sus nuevas estructuras tomaron como base la integración del pueblo indígena a la lucha, por lo que buscaron nuevas zonas para frentes armados. En la capital se trató de mantener una cierta organización buscando el apoyo de obreros y campesinos. El nuevo concepto estratégico de la Guerra Revolucionaria Popular implicaba un papel central de las masas preparando una insurrección por lo que el PGT se unió de nuevo al grupo insurgente, aunque al poco tiempo de nuevo se separó. (PGT, 1977) En ese momento se dio a conocer un nuevo grupo revolucionario llamado el EGP (Ejército Guerrillero de los Pobres) que, ingresando desde México por la selva de Ixcán, en Quiché, en junio de 1975 tomaron la finca La perla, en el

Triángulo Ixil, ejecutando allí mismo a Luis Arenas Barrera, el propietario. Por esta acción, la unidad tomó relevancia a nivel nacional a pesar de contar solamente con 50 combatientes y poco más de 2,000 kilómetros cuadrados de radio de acción. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Tanto la EGP, como las FAR y una nueva organización llamada ORPA (Organización Revolucionaria del Pueblo en Armas) tomaron como centros de operaciones zonas del país cuya población en su mayoría era indígena. Esto como estratégica, ya que prioridad en ese momento era incluir en la lucha a los campesinos y obreros indígenas y sus demandas dentro del programa de la revolución. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997) El ejército contrainsurgente también tomó acciones para reorganizar las ramas aéreas y naval y agregando Brigadas, Puestos de Comando Avanzado y Bases de Patrulla. (Payeras, 1991) A principios de la década de 1980 se habían organizado 10 brigadas distribuidas en las principales zonas del conflicto y divididas en puestos de Comando Avanzado que tenían una jurisdicción convencional. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

En ese momento cesó la intervención del gobierno de Estados Unidos en Guatemala por orden del presidente Jimmy Carter a manera de presión por las diversas violaciones a los derechos humanos en el país. A partir de ello, el ejército buscó ayuda militar en Israel, Argentina y Taiwán a su vez que buscaba mejores niveles de autosuficiencia. Una de las acciones más importantes fue la creación del Hogar Infierno Kaibil en la zona del Canal de Panamá para la formación de especialistas para la guerra en la selva. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997) La posición del país ante la comunidad internacional fue cada vez más difícil, ya que, bajo el marco de la guerra fría, el país no cedía ante el concepto de Guerra Interna, aunque Cuba y la Unión Soviética no aceptaban formalmente a la guerrilla guatemalteca ni la reconocían como propia. En parte, este conflicto también se debía a que ambas partes creían firmemente en una

victoria militar y no en una solución política. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

A partir de 1976, en el país habían surgido nuevas organizaciones a raíz del terremoto de ese año que causó grandes desastres materiales y muchas pérdidas humanas en el país a razón de la organización de la sociedad civil para la reconstrucción de las zonas urbanas. Igualmente, muchas organizaciones estudiantiles como la AEU llegaron a formar parte de nuevo del conflicto a razón de situaciones como el alza en el precio del transporte público en 1978 que llevó a luchas populares tan intensas como las de 1962. (Figueroa, 1991) Igualmente tomaron partido muchas organizaciones afines a la Religión Católica que tomaban como punto de partida la protección a los pobres mientras la Teología de la Liberación se consolidaba en el país, (Figueroa, 1991) aunque la Iglesia nunca se mostró oficialmente a favor o en contra de ningún bando. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

En ese período hubo muchas victorias revolucionarias alrededor del mundo en Angola, Mozambique, Etiopía, Irán, Nicaragua, El Salvador, Jamaica, Granada, entre otros. Esto contribuyó a que Estados Unidos no tuviera una participación tan activa en la vida política de Guatemala, además de la derrota sufrida en Vietnam. Esto provocó que los lazos entre Estados Unidos y Guatemala se deterioraran aún más gracias a los conflictos internacionales y la continua violación a los derechos humanos en el país. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

El régimen intensificó mecanismos represivos en zonas urbanas y rurales. Prueba de ello, en octubre de 1978, durante una manifestación indígena que demandaba una solución al problema agrario, murieron a manos del ejército alrededor de 100 personas. Los “escuadrones de la muerte” intensificaron sus acciones tomando vidas como las de Alberto Fuentes Mohr y Manuel Colom Argueta, ambos líderes socialdemócratas. Igualmente se tomaron vidas como la del líder estudiantil Oliverio Castañeda de León, el intelectual Manuel Andrade

Roca y el sindicalista Mario Mujía Córdova, entre otros. Además de que se formó el Frente Democrático contra la Represión (FDCR) (McClintock, 1985) como respuesta al gobierno, Guatemala fue vinculada a investigaciones de la Comisión de Derechos Humanos de la ONU por estos crímenes. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997) Gracias a ello se perdió una ayuda internacional importante para el cese del conflicto durante el gobierno del presidente General Romeo Lucas García. (EGP, 1979)

La lucha armada se reactivó en zonas como Petén y Chimaltenango donde se favorecía a la Guerrilla que se mantuvo activa realizando secuestros y acciones de hostigamiento para apoyar el trabajo realizado en las organizaciones de las masas. Entre estas, en octubre 1979 secuestraron al Viceministro de Relaciones Exteriores, Alfonso Alonso, para la difusión de un pronunciamiento. Resumen Centroamericano de Noticias, 1975 Mientras, hacían propaganda armada y fortalecían frentes de combate en Quiché, en la Costa Sur, San Lucas y en la Capital. (EGP, 1979) Además, lograron secuestros políticamente importantes como el del Embajador de El Salvador, Eduardo Casanova, en mayo de 1977, por quién pedían a cambio la renuncia del BID en Guatemala; igualmente le secuestro del político Roberto Herrera Ibarquén, en enero de 1978 y del industrial Jorge Raúl García Granados en octubre de 1979. (EGP, 1979)

A principios de 1980 se iniciaron fases de guerra en Ixcán en ataques al ejército por medio de emboscadas y ataques a blanco fijos. En abril de 1981 realizaron una de las mayores acciones estratégicas durante la guerra atacando el cuartel militar de Cuarto Pueblo en donde, a pesar de no lograr tomar posesión del cuartel por falta de armamento pesado, lograron causar muchas bajas en la guarnición que no logró responder de igual manera. (Payeras, 1991) A raíz de esto, se activaron otros frentes en el norte y sur de Quiché, norte de Huehuetenango y regiones de Alta Verapaz, Chimaltenango, Sololá, Escuintla, Suchitepéquez y Retalhuleu. Posteriormente se activaron también los frentes de Izabal, Chiquimula y Zacapa, sumándose posteriormente la capital. En todos estos

frentes se llevaron a cabo las mismas actividades de propaganda armada, sabotaje y emboscadas, pero la mayor cantidad de acciones tuvieron lugar en el Altiplano. (Beltranena, 1992) Igualmente, el EGP estableció mayor nivel de control en Quiché y Huehuetenango donde organizó a las comunidades en grupos clandestinos y reclutó a la población para sus unidades regulares o para milicias locales de las Fuerzas Irregulares Locales (FIL) que operaban en las zonas de poco riesgo. (Beltranena, 1992) Se calcula que para su momento de más auge, la Guerrilla contaba con 6,000 combatientes y más de 250,000 personas controladas y organizadas en su apoyo. (Lobos Zamora, 1985)

Durante la segunda mitad de 1981, el ejército tomó medidas de contraofensiva en el Altiplano gracias a que la inteligencia militar interceptó información sobre concentraciones de los grupos rebeldes en esta zona. Se atacaron varios frentes guerrilleros en Chimaltenango, principalmente y en Petén, Quiché, Huehuetenango, Quetzaltenango, las Verapaces y Petén. Se atacaron comunidades aledañas y se realizaron muchas ejecuciones extraoficiales. Muchas personas buscaron refugio en las zonas montañosas o en México. (Falla, 1992) Las estadísticas indican que alrededor de 440 comunidades fueron atacadas durante el conflicto, más de 50,000 personas perdieron la vida (la mayoría campesinos indígenas) y más de un millón de habitantes fueron desplazados internamente o buscaron refugio en el extranjero. (Kruger & Enge, 1985) Los insurgentes no pudieron responder a estas contraofensivas, principalmente por la falta de armamento pesado y la poca cantidad de combatientes con los que se contaba en cada frente que combatía solamente para asegurar la retirada de la población y luego se dispersaban a sus zonas de implantación. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Se puede decir que la Guerrilla fue derrotada en este punto gracias a muchos factores involucrados. Entre ellos, la falta de unidades de combate, la falta de armamento pesado y la disparidad entre la lucha social y militar que nunca llegó a concretar un frente unido ni en la zona de la capital. (Aguilera Peralta, La Guerra

Interna, 1960-1994, 1997) Sin embargo, a principio de 1982, los insurgente trataron buscaron la forma de corregir sus errores hasta el momento haciendo pública, en enero de este año, la constitución de la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) y conformándose el Comité Guatemalteco de Unidad Patriótica (CGUP) con la función de frente político. (Declaración del CGUP, 1982) Sin embargo, el ejército maquinó medidas militares y políticas para evitar el nuevo resurgimiento de los rebeldes. Entre las medidas, buscaron la modificación de las condiciones políticas y sociales que favorecieron su crecimiento durante sus primeros años. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

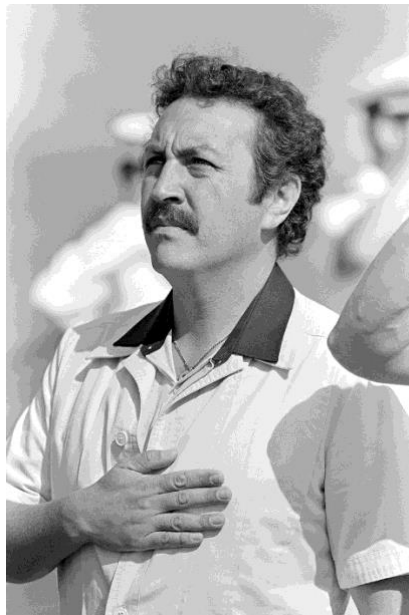
El golpe de estado de 1982, por el cual fue derrocado el presidente Lucas, tuvo una especial importancia para el conflicto ya que con la subida al poder de Efraín Ríos Montt y luego, en 1983, del General Oscar Mejía Vítores se sentaron las bases para una transición a la democracia, a pesar de continuar las acciones contrainsurgentes en todo el país. Esto se consiguió por la elaboración de una nueva Constitución y la elección de un presidente civil en 1985. Luego de este golpe de estado, el ejército tomó acciones para separar a los rebeldes de la población, consolidar el control sobre las zonas recuperadas y recuperar a los refugiados. (IV Seminario Militar, 1988) Pronto se establecieron “Aldeas Modelo”, zonas en las que el ejército consolidaba a la población y fomentaba la lealtad al régimen. Para 1985 ya eran más de 52 de estas aldeas que abarcaban a 20,000 personas. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Posterior a la contraofensiva militar de 1981 y 1982, el enfrentamiento fue mucho menos intenso, pero aún sin posibilidades de resolución ya que las fuerzas insurgentes se limitaron a resguardar sus zonas de implantación todavía en su poder y a asumir la derrota, sobre todo la pérdida de sus bases sociales. Su organización interna volvió a sufrir fuertemente problemas de fragmentación. Así mismo, se inició un proceso de cambio hacia la democracia durante el gobierno de Vinicio Cerezo que derivaron con elecciones libres en 1990. El golpe de Estado promovido por el propio presidente Jorge Serrano en 1993 puso en peligro la

transición, pero el orden constitucional se restauró con prontitud. Internacionalmente se vivió el fin de la Guerra Fría con la caída de la Unión Soviética en 1991 que consolidó la hegemonía política de Estados Unidos sobre los países de Centroamérica. Estas condiciones poco a poco abrieron paso a soluciones políticas en el conflicto armado interno. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Aunque las acciones tomadas en 1982 seguían en vigor para el ejército, las condiciones políticas y sociales en Guatemala, Latinoamérica y el Mundo ya no permitían la creencia dentro de la población de que el conflicto pudiese resolverse por la vía armada. Procedimientos llevados en Esquipulas en 1987 habían abierto puertas para la negociación de la paz en el país por lo que la URNG manifestó prontamente su deseo de iniciar procesos de negociación. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Imagen 10: Vinicio Cerezo, Presidente de Guatemala de 1986 a 1991. De los principales promotores de los acuerdos de Paz en Centroamérica.



Photographer's Mate Second Class J. ALLAN ELLIOTT - <http://www.defenseimagery.mil/assetDetails.action?guid=94eec5a18e5fd384d99a2b6b2d3d0112ff1c95bc>

El primer encuentro realizado en Madrid, en agosto de 1987, las negociaciones iniciaron con la petición del gobierno del cese al fuego de la Guerrilla mientras que favorecerían condiciones estables para su reintegración en la vida pública y política del país. Los líderes guerrilleros exigieron, a su vez, que se modificaran ciertas condiciones sociales y políticas que favorecían la desigualdad social, que era la causa por la que la Guerrilla luchaba. (La Paz Firme y duradera, 1992) Las posiciones no cambiaron durante el Gobierno de Vinicio Cerezo, por lo que las negociaciones no avanzaron durante este período gracias a que sectores inflexibles del gobierno se oponían rotundamente a las demandas de los rebeldes. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Imagen 11: Monseñor Cardenal Rodolfo Quezada Toruño. Conciliador durante la primera etapa de los acuerdos de Paz en Guatemala.



Lic.Aquino - Trabajo propio. CC BY-SA 3.0

Gracias a la Comisión Nacional de Reconciliación presidida por el Obispo Rodolfo Quezada Toruño fue posible que la negociación continuara. Esta comisión se reunió con la URNG en Oslo y posteriormente convocó a un ciclo de encuentros entre insurgentes y representantes del gobierno y actores importantes de la sociedad civil. En base a esto fue que el pueblo se involucró en la idea de una firma de la paz que pudiera incluir cambios sustanciales en la estructura

gubernamental y social. (Documentación Referente al Proceso de Paz en Guatemala, 1991) Fue durante el gobierno de transición de Jorge Serrano que se aligeraron las resistencias y se clasificaron de “sustanciales” los temas estructurales de la sociedad y “operativos” a los que se referían a los temas del conflicto armado. La discusión llevó a solucionar principalmente los temas sustanciales para dar paso a la discusión de los temas operativos. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Imagen 12: Monseñor Juan Gerardi, Obispo Emérito de Santa Cruz del Quiché.
Asesinado el 26 de abril de 1998, un día después de presentar el informe
Guatemala, nunca más.



De Lic.Aquino - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0.

Monseñor Quezada presidió la mayoría de los encuentros posteriores en México como Conciliador en donde se avanzó en el tema de la democratización del estado a través del Acuerdo de Querétaro, pero en el tema de Derechos Humanos la discusión se estancó. Las pláticas se interrumpieron gracias al golpe de estado de 1993 y se reanudaron hasta que tomó posesión el Presidente

Ramiro de León Carpio cuando se restauró el orden institucional. En 1994 continuó la negociación al sustituirse al Conciliador por una mediación de la ONU y se alcanzaron acuerdos en temas de investigación de violaciones de derechos humanos, la situación de desplazados y exiliados y derechos de los pueblos indígenas. En 1996, tras la toma de posesión del presidente Alvar Arzú Irigoyen, siendo el tercer gobierno en proceso de recuperación de la democracia, el enfrentamiento armado entró en su fase de extinción en nivel práctico, ya que las acciones militares cesaron en febrero y se firmó el acuerdo sobre temas económicos, sociales y agrarios en diciembre finalizando el conflicto armado de 36 años. (Aguilera Peralta, La Guerra Interna, 1960-1994, 1997)

Posteriormente, Informes como “Guatemala, nunca más” de Monseñor Juan Gerardi, en ese entonces Obispo Emérito de Santa Cruz del Quiché, entre otros, abrieron paso a la Comisión para el Esclarecimiento Histórico. Esta comisión tenía como objetivo elaborar informes detallados sobre los casos de violaciones a derechos humanos durante el conflicto armado en Guatemala. Fue creada en virtud de los acuerdos firmados en 1996 que manifestaban la necesidad del esclarecimiento imparcial sobre las violaciones a los derechos humanos en Guatemala durante el conflicto armado y su resolución jurídica apropiada. La ONU impulsó fuertemente la creación de esta comisión y la sostuvo hasta su informe final.

III. La música guatemalteca del siglo XX

A. Antes de la Revolución de 1944

Imagen 13: Germán Alcántara, Director del Conservatorio Nacional de Música de 1906 a 1910. Hoy el Conservatorio lleva su nombre.



La Ilustración Guatemalteca - La Ilustración del Pacífico (1898). "Nuestros grabados: don Germán Alcántara". La Ilustración del Pacífico II: 153. Guatemala: Siguere y Cía.

Durante la primera mitad del siglo XX, los años comprendidos entre 1898 y 1944, coincidió con el retorno al país de muchos artistas en diversas ramas que habían sido becados por gobiernos y organizaciones extranjeras para ampliar sus conocimientos en el área técnica de su arte. Esto elevó fuertemente el nivel artístico del país, la producción de obras artísticas y la intervención de artistas

extranjeros de vanguardia amigos de estos guatemaltecos que recién retornaban al país. Sin embargo, nunca fue posible que estos artistas vivieran de su profesión solamente y debían combinar su faceta artística con la docencia particular y oficial y buscar empleos complementarios. Esto afectó fuertemente la producción musical y artística en general en el país, por lo que se puede decir que el talento potencial de los compositores fue fuertemente opacado por sus necesidades económicas. (Luján Muñoz, 1996)

Específicamente en el área musical hubo dos fuertes áreas: La primera, el área de la Música Militar, no tuvo mayor movimiento, aunque gozaba de bastante prestigio gracias al impulso que se le dio entre 1875 y 1885. La segunda, la música académica, vio el retorno de Europa de grandes talentos entre los que figuraban Julián González, pianista y director de orquesta, Herculano Alvarado, pianista, Víctor Manuel Figueroa, pianista también, Miguel Espinosa, quien retornaba del Conservatorio de París, y de Luis Felipe Arias, el más importante de este momento. Esto levanto fuertemente el nivel de exigencia a los estudiantes de piano y del arte musical y se vieron más presentaciones nivel nacional. (Lehnhoff, *La Música*, 1996)

Como se mencionó ya, la figura de mayor influencia durante el inicio de siglo fue Luis Felipe Arias (1862-1908) quien imprimió un matiz nuevo y singular a la música de la capital. Tanta fue su influencia que el decenio anterior a su muerte en 1908 fue llamado “La década de Luis Felipe” en honor a su tan fuerte influencia en el arte musical nacional. (Vásquez A., 1950) Fue pionero en la organización de recitales de piano con repertorio europeo que no había sido escuchado en Guatemala. Estudió violín y composición en Nápoles lo que le brindó una muy sólida formación para la dirección de orquesta que lució durante breves temporadas en el Teatro Colón. Aunque no tiene muchas composiciones en su haber, sus obras son muy impactantes y ganaron muchos certámenes a nivel nacional entre 1904 y 1905 (Vásquez A., 1950) que organizó el gobierno de Estrada Cabrera para estimular la creación musical en el país. Fue de los primeros

compositores en introducir al catálogo de obras guatemaltecas los principales estilos europeos tanto para piano, orquesta y banda. Igualmente fue pionero en la enseñanza de estas técnicas de ejecución y composición y sus alumnos fueron también muy influyentes en la música a nivel nacional gracias a su instrucción. (Lehnhoff, *La Música*, 1996)

Entre los estudiantes más destacados de Arias se encuentran Manuel Martínez-Sobral (1879-1946), Rafael A. Castillo, Rafael Vásquez (1885-1914) y Fabián Rodríguez (1865-1929). Muestra de la gran labor docente de Arias es que todos sus estudiantes fueran destacados ejecutantes y compositores. Martínez-Sobral, por ejemplo, compuso obras para piano y sinfonías muy destacadas en la época que hoy ya no se conservan, mientras que Rodríguez se destacó como director de orquesta y de banda. El más joven del grupo, Rafael Vásquez, fue un destacado compositor para piano desde sus inicios siendo especialmente reconocido por el presidente Estrada Cabrera por estrenar para él su Vals de concierto “Lidy” en Antigua Guatemala en 1908. (Lehnhoff, *La Música*, 1996)

En ese momento iniciaron los famosos “Vals de concierto” principalmente compuestos por Arias, Martínez-Sobral y Herculano Alvarado. Estas obras representan una elaboración muy virtuosa sobre un tiempo de vals. Este género fue de los favoritos entre los compositores de inicios de siglo, por lo que, mucho después de fallecer estos compositores, se convirtieron en sus obras más famosas y lograron preservar la memoria de aquella música. Aunque eran compuestas originalmente para piano, estas obras eran comúnmente arregladas para interpretarse por orquestas que luego las presentabas en los bailes sociales y en fiestas. Entre las piezas más notables destaca *La flor del Café* de Germán Alcántara (1863-1910), que se interpretó hasta principios del siglo XXI. Igualmente, muchos compositores adquirieron su fama gracias a sus Valses que eran interpretados en eventos sociales, por ejemplo, Fabián Rodríguez, Julián Paniagua Martínez, Pedro Ignacio Cruz, Rafael A. Castillo, Julián González, entre

otros. Otro compositor también muy destacado fue Mariano Valverde (1884-1956) de quien se escucha hoy en día todavía el vals *Noche de Luna entre Ruinas* escrito en 1915 y que ha sido interpretado en piano, marimba y orquesta. (Lehnhoff, *La Música*, 1996)

Imagen 14: Billete de doscientos quetzales guatemaltecos. Los compositores Germán Alcántara (izquierda), Mariano Valverde (centro) y Sebastián Hurtado (derecha). Grandes figuras de la música de inicio de siglo en Guatemala.



Banco de Guatemala: Billetes en Circulación.

Por otro lado, los discípulos del maestro alemán Emilio Dressner, quien tomó la tutela de las bandas militares de la capital durante el decenio comenzado en 1875, fueron fuertes estandartes en la música militar a partir de 1885. En este campo, fue Fabián Rodríguez, director de la Banda Marcial, quien condujo este género musical a una segunda etapa de auge en los 15 años que estuvo al frente de la agrupación entre 1897 y 1912 al punto de llevarla a ser la más importante del país. (Lehnhoff, *La Música*, 1996) Entre sus contribuciones se cuentan las innumerables marchas compuestas en Guatemala por diversos compositores, contando al mismo Rodríguez, que se incluyeron en las presentaciones de la Banda Marcial, ya que solamente presentaban música europea desde la salida de Dressner. Entre los compositores destacados para estas agrupaciones se encuentra Rafael Álvarez Ovalle quien había ganado fama por una composición realizada en 1897 para un concurso de cantos patrióticos que se convirtió en el Himno Nacional de Guatemala.

El nacionalismo musical surge bajo este marco. A pesar de antecedentes palpables durante el siglo XVIII (Lehnhoff, *The Villancicos of the Guatemalan Composer Raphael Antonio Castellanos*, 1990) y siglo XIX, (Schwartz, 1981) el estudio del folclore musical no tuvo una relevancia académica sino hasta alrededor de 1898 que apareció esta tendencia en América Latina. Fue de suma importancia la creación de la primera marimba cromática en 1894 por Sebastián Hurtado y Julián Paniagua Martínez en Quezaltenango. (Godínez, 2002) El nacionalismo tendió a la música académica principalmente incorporando elementos de música autóctona dentro de las estructuras formales occidentales. Fue el compositor Jesús Castillo (1877-1946) quien por primera vez asimiló e incorporó los elementos de la música autóctona guatemalteca en sus obras para piano y orquesta (incluyendo obras escénicas). (Lehnhoff, *La Música*, 1996)

Imagen 15: Jesús Castillo. Principal etnomusicólogo guatemalteco. Figura más importante de la composición nacionalista guatemalteca.



Dieter Lehnhoff – Archivo Conservatorio Nacional de Música “Germán Alcántara”

La actividad artística y musical tuvo una interrupción gracias a los terremotos de 1917 y 1918. Luego de esto, la Banda Marcial quedó a cargo de Jesús Coronado (1878-1930). Igualmente, las experiencias de la Banda Marcial se reprodujeron en diversos puntos del interior del país donde residían grandes compositores y directores de renombre. Coronado apoyó en la dirección ocasional de las Orquestas que se formaban en estos lugares durante la década de 1920,

pero su principal actividad se desarrollaba en la Banca Marcial. Estas bandas fueron un impulso muy importante para el desarrollo artístico y musical en el interior del país ya que se presentaban dos o tres veces por semana en los kioscos de las plazas a interpretar repertorio guatemalteco y extranjero. Igualmente eran una atracción fuerte durante los desfiles patrios, por los santos patronos de los pueblos y las celebraciones de Semana Santa. (Lehnhoff, *La Música*, 1996)

El principio de la década de 1920 también fue muy importante para el Conservatorio Nacional de Música para el cual se construyó un nuevo edificio y se mejoraron los salarios para los maestros. Cuando el Maestro J. Alberto Mendoza tomó la dirección del conservatorio mejoró mucho la calidad educativa gracias a la experiencia pedagógica del maestro. Así mismo, el claustro de maestros era muchísimo mejor preparado que en años anteriores y se incorporaron figuras importantes como Ricardo Castillo (1891-1966) quien había retornado de París en 1922 e impartía las asignaturas de contrapunto, armonía, composición y orquestación. (Cuxum Ruíz, 1983)

Para la mitad de esta década ya se consolidaban agrupaciones orquestales de importancia tales como la Orquesta Sinfónica (como se hacía llamar) y la orquesta de la Unión Musical que estaba bajo la dirección de Rafael Vásquez. La formación de la Orquesta Sinfónica de Costa Rica confirmaba la pasión que surgía en Centroamérica por las piezas orquestales y la necesidad de entidades sólidas que mantuvieran estas iniciativas. (Lehnhoff, *La Música*, 1996)

Para entonces, no solo Jesús Castillo buscaba la exaltación de los elementos indígenas dentro de su música, sino que también otros compositores se involucraron en el rescate del folclore musical nacional para la creación de un lenguaje propio. Ya se escuchaban en ese entonces las primeras obras maduras de composición para piano y orquesta que incluían géneros escénicos. La ópera quiché *Vinak*, escrita entre 1917 y 1925 por Jesús Castillo, fue un impulso muy

fuerte en la creación musical nacional. Su estreno en el Teatro Abril en 1924 se realizó en el marco de las condecoraciones hechas a Jesús Castillo por la Unión Musical de Guatemala y el gobierno de Francia por su trabajo con la música maya-quiché. (Ayala, 1970)

Jesús Castillo tenía la notoria intención de mantener vivas las raíces indígenas del país, más allá de una mera investigación etnográfica o histórica. Esto se manifestaba, no solo en los recursos musicales dentro de sus piezas, sino por la integración de elementos sociales dentro de sus obras escénicas y los recursos indígenas socioculturales que involucraba en sus obras instrumentales. Muestra de ello, sus *Oberturas Indígenas* son un claro ejemplo del trabajo realizado por Castillo para alcanzar un grado de perfeccionamiento técnico-compositivo a través de los recursos musicales y sociales indígenas que recopilaba en sus estudios. (Lehnhoff, *La Música*, 1996)

En este campo también destacaron compositores como Víctor Wotzbelí Aguilar (1897-1940) que, desde Quezaltenango, introdujo en la música para bailes para piano y marimba los elementos de la música indígena a su alcance. La Guarimba, género creado por Aguilar, conserva hoy los efectos creados por el ritmo llamado son chapín y se ha vuelto muy popular entre los compositores de Marimba. Otros compositores como Mariano Valverde, Belarmino Molina, Paco Pérez, Eugenio Novio, entre otros, también utilizaron con una naturalidad admirable los elementos musicales procedentes de sus contextos culturales. A raíz de esta tendencia se consolidó un estilo compositivo guatemalteco que marcó fuertemente la música para marimba y piano de la primera mitad del siglo. (Lehnhoff, *La Música*, 1996)

Aunque ligeramente desviado de esta corriente, Ricardo Castillo también fue importante para la composición posterior a este momento histórico. Esto debido a que, aunque mantenía fuertes vínculos con la música autóctona investigada por su hermano Jesús Castillo, sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de París fueron determinantes en su tendencia compositiva e interpretativa de

carácter europeo. Su esposa, Georgette Contoux, era una virtuosa pianista francesa que interpretó las más importantes obras de Castillo desde su estadía en París en prestigiosos auditorios parisinos como la Sala Playel. (Cuxum Ruíz, 1983)

Cuando la pareja volvió a Guatemala en 1922, fue cuando Castillo pudo influir en las estructuras de composición a nivel nacional entre los alumnos más brillantes del Conservatorio Nacional de Música. Su experiencia en París le había ganado una gran afinidad a la música impresionista y neoclásica, por lo que sus estudiantes y las generaciones interesadas en su trabajo tuvieron un mejor acercamiento a la vanguardia europea que imperaba el mundo musical de la época. Aunque su música no se puede clasificar como nacionalista en estado puro, se puede decir que sus raíces siempre estuvieron presentes en su música, lo cual se refleja en los trabajos de sus estudiantes que, posteriormente, lograron una armonía envidiable a los ojos de cualquier otra nación centroamericana entre la música autóctona guatemalteca y las tendencias de vanguardia en la creación musical mundial. (Lehnhoff, *La Música*, 1996)

Rafael Vásquez, otro importante compositor de esta tendencia nacionalista, resalta por su labor como director de Bandas. Al llegar a Quezaltenango por su oficio inició una amistad muy profunda con el compositor Jesús Castillo quien le introdujo en la composición nacionalista que pronto se manifestó en sus primeras obras. (Ayala, 1970) Fue de los primeros compositores guatemaltecos en experimentar la composición para el cine mudo componiendo la música para un documental cinematográfico sobre Guatemala en 1920 que acompañaba las imágenes proyectadas en la pantalla. (Ayala, 1970) Igualmente, en ese tiempo fue que relató la historia de la música guatemalteca en su famoso libro *Historia de la Música en Guatemala* que elaboró en 1929 y se publicó hasta 1950 como homenaje póstumo a su persona y labor.

Al asumir el poder el General Jorge Ubico se mantuvo en primer plano la actividad de las Bandas de Música Militar. A pesar de ello, se organizó una

orquesta de administración privada, pero luego se logró una subvención oficial de parte del gobierno. En 1930 se organizó una pequeña orquesta a cargo de José Castañeda llamada *Ars Nova* en la que participaban músicos profesionales y aficionados. Fue esta orquesta la que hizo que su nombre llegara a oídos del General Ubico que le encargó la creación de una orquesta oficial con el mismo nombre del Partido que le apoyó, el Partido Progresista. Fue a partir de 1936 hasta el fin del mandato de Ubico que esta orquesta acompañó en todos los eventos oficiales en la capital y en los departamentos al presidente. (Barrientos, 1986) Sin embargo, a pesar de ser la orquesta oficial, el sueldo de los músicos era bastante bajo y las condiciones de los conciertos muy deficientes. Al intentarse militarizar la orquesta, Castañeda decidió renunciar y regresar a Europa. Tomó posesión de la dirección de la agrupación el violinista Gastón Pellegrini que se mostró déspota y duro en el uso de la autoridad. Fueron los músicos de esta orquesta que, luego de la revolución de 1944 pasaron a formar parte de la nueva Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala que dirigió en sus inicios el violinista guatemalteco Andrés Archila. (Lehnhoff, *La Música*, 1996)

La música de Ricardo Castillo, para la década de 1930, se volcó seriamente hacia una tendencia mucho más nacionalista que su período anterior de composición que fue mucho más europeo. Inició con sus movimientos sinfónicos titulados *Guatemala* (1934) que fueron dirigidos posteriormente por Leopold Stokowsky en Estados Unidos. Luego, la *Procesión* (1935), la *Doncella Ixquic* (1937) y *Xibalbá* (1944) se sumaron a las principales obras que compuso en esta década. Posteriormente incluyó obras escénicas orquestales que involucraban dos obras de Carlos Girón Cerna y una de Miguel Ángel Asturias. (Cuxum Ruíz, 1983) En cuanto a su música de cámara, tendió mucho más a la experimentación, pero sus obras orquestales fueron llevadas al extranjero por grandes directores de Orquesta de talla internacional. (Lehnhoff, *La Música*, 1996)

Mientras tanto, Jesús Castillo inmortalizó su investigación etnomusical en su libro *La música Maya-Quiché* que publicó en 1941. Igualmente, compuso su

famosos *Oda a la Liberación* que escribió en los días de la revolución de 1944. Tras su muerte en 1946 fueron publicadas varias de sus obras en Washington por la Unión Panamericana lo que le dio un gran auge internacional después de su fallecimiento. Gracias a los marimbistas de Quezaltenango es que se hicieron famosas muchas de sus composiciones para piano. Hasta finales del siglo XX y principios del siglo XXI muchas de sus obras se consideraron indispensables para la comprensión del desarrollo de la marimba guatemalteca en este periodo de tiempo y hoy en día son llevadas al escenario frecuentemente por su popularidad y su calidad compositiva.

Al igual que Ricardo Castillo, José Castañeda asimiló muchas de las tendencias europeas de composición que rápidamente incluyó en sus obras gracias a sus estudios en París. Castañeda experimentaría con procedimientos compositivos de tinte neoclásico y dodecafónico en música de cámara y grandes sinfonías. Recibió la colaboración de Miguel Ángel Asturias en la creación de su ópera *Imágenes del Nacimiento* que escribió mientras planificaba la organización de la Orquesta Sinfónica. Estrenó dicha ópera en el teatro Capitol en 1933 y recibió muchas críticas encontradas entre sí que defendían o repudiaban sus técnicas vanguardistas de composición y su concepción del arte que daba un aire nuevo a la creación musical en Guatemala. (Ayala, 1970)

B. Desde la Revolución de 1944

Poco antes de la revolución de 1944, el Conservatorio Nacional pasó por la administración de J. Alberto Mendoza y la dirección de Salvador Ley. Este último se formó en Alemania en la década de 1930 como compositor. El auge de maestros extranjero dejó huellas indelebles en los estudiantes que pasaron por el Conservatorio en esos años. Estos estudiantes luego tomaron la batuta del centro de estudios y mantuvieron una línea de formación bastante parecida a la que recibieron y que hasta hoy se mantiene en la institución. (Lehnhoff, *La Música*, 1996)

Luego de la Revolución de 1944, la figura de Jesús Castillo fue determinante para los nuevos compositores que retomaron el camino de la composición nacionalista gracias al fervor patrio del momento. Gracias a su investigación y su excelente aplicación en sus piezas, muchos compositores guatemaltecos que se vieron liberados de la opresión del gobierno luego de la revolución comenzaron a incluir libremente estos elementos en sus composiciones lo que generó que la composición nacionalista guatemalteca tuviera una técnica mucho más elevada. (Lehnhoff, *La Música*, 1997)

Imagen 16: Escenario del Auditorio del Conservatorio Nacional de Música “Germán Alcántara” en presentación de la Orquesta Nacional Juvenil Intercultural de Guatemala en temporada de conciertos.



De Rakkzemmog - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=31904415>

Para complementar la figura de Jesús Castillo, el maestro Ricardo Castillo, aún activo, fue de suma importancia para comprender el creciente interés por la música cosmopolita en Guatemala. Muchos de sus estudiantes, como el mismo Jorge Sarmientos, fueron compositores muy reconocidos por sus técnicas especialmente contemporáneas. Fue un músico que insistió mucho en la formación académica y técnica de la juventud para levantar el nivel de composición a nivel nacional. (Lehnhoff, *La Música*, 1997)

José Castañeda también aportó mucho a la transición entre el gobierno de Ubico y la democracia en el campo musical. Sus investigaciones sobre la notación musical ayudaron a que se pudieran interpretar muchas obras de vanguardia dentro de la capital y algunas cabeceras departamentales del interior del país. Su particular interés por la música contemporánea fue un punto de partida para los estudiantes más destacados para investigar sobre la música cosmopolita y agregarla a su repertorio para interpretarla en Guatemala. Se puede decir que Castañeda abrió paso a una nueva generación de estudiantes de música interesados en el repertorio moderno. (Castañeda, 1967)

Es así como la característica principal de la música escrita por compositores nacidos entre 1930 y 1940 en Guatemala se marcó fuertemente por las corrientes nacionalistas y de vanguardia internacional. En el aspecto nacionalista, el mismo Ricardo Castillo fue pionero luego de la revolución con sus ya mencionadas *Xibalbé* e *Ixquic*. Sin embargo, introdujo nuevas obras como *Cuculcán* y *Quiché Achí* en 1947. Para 1948, Castillo ganó los tres primeros premios del Certamen de Ciencias y Artes a nivel nacional con sus obras *Sinfonietta*, el ballet *Estelas de Tikal* y su obra para orquesta titulada *Trópico*. Su triunfo en este certamen es solamente reflejo de la aceptación que gozaba entre el público de esta época y la influencia que ejercía sobre sus compatriotas colegas. En 1951 compuso una de las obras más reconocidas a nivel internacional, el ballet *Paal Kabá* que ha sido

grabado en Guatemala, Holanda, Rusia, Estados Unidos, entre otros. (Lehnhoff, *La Música*, 1997)

Otro compositor fuerte en esta rama fue Benigno Mejía (1911-2004) que mostró una inclinación al folclor nacional en el área musical utilizando tanto instrumentos como elementos de construcción en la composición indígena. Luego de rendir homenaje a la nueva vida política del país con su poema sinfónico titulado *20 de Octubre* comenzó a explorar el repertorio de la marimba guatemalteca. Su investigación dio frutos en sus obras tales como *Fantasía de Sones y Barreños*, *Concierto para Marimba y Orquesta*, *Rapsodias Indígenas*, *Fantasía Guatemalteca* y su *Suite Indígena*. Por mucho tiempo fue clarinetista de la Orquesta Sinfónica Nacional y su conocimiento de este tipo de instrumentos pronto lo llevó a la construcción de flautas y pitos derivados de los instrumentos autóctonos del tipo xul y xijolaj. (Lehnhoff, *La Música*, 1997)

Otra tendencia nacionalista fue impulsada por el compositor Manuel Juárez Toledo (1931-1980) quien, contrastando con los hermanos Castillo, no pretendía hacer recopilaciones de elementos musicales indígenas ancestrales, sino que canalizó su atención en las expresiones populares contemporáneas de estos pueblos. Su obra contiene elementos, por lo tanto, de celebraciones de bodas, misas populares y bailes de poca tradición, pero muy importantes para la comprensión del folclore cultural. En su haber de composiciones destacan *Leyendas del Volcán*, *Misa Breve Regional*, *Paabanc* (proyección folclórica nacional) y *Boda en San Juan Sacatepéquez*. Entre los instrumentos que destacan entre su genialidad compositiva se encuentra la Marimba, el Coro y la Orquesta.

Así también compositores como Manuel Juárez Toledo (1931-1980) fueron pioneros en la incorporación de la temática de la literatura maya-quiché en sus composiciones. La escuela de Juárez Toledo fue seguida de cerca por Porfirio González Alcántara (1926) que reflejó su admiración por la cultura indígena en ballets y suites con elementos folclóricos incrustados. Posteriormente,

compositores integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional, como Felipe Jesús Ortega y Carlos Vides, compusieron obras para orquesta con elementos musicales propios de la cultura indígena que pronto fueron añadidos al repertorio de la Orquesta y se escucharon en los más prestigiosos escenarios de Guatemala. Esto repercutió en la creación de la llamada Orquesta Indígena que impulsó y dirigió por muchos años Carlos Vides. Esta orquesta tenía la particularidad de estar integrada solamente por músicos procedentes de las distintas etnias nativas del país. (Lehnhoff, *La Música*, 1997)

La tendencia nacionalista dio un giro completamente nuevo con la aparición del compositor Enrique Anleu Díaz (1940), discípulo de Ricardo Castillo, quien incluyó en sus obras aspectos de la cultura maya que complementaba con los elementos musicales indígenas. Es así como sus *Dos parábolas sinfónicas* tiene elementos musicales extraídos de las transcripciones del drama indígena *Rabinal Achí* realizadas en el siglo XIX. Posteriormente, el coreógrafo Roberto Castañeda le encargó la composición que tituló *Scene et Rite* en la que usa patrones rítmicos y melódicos y recursos tímbricos de la cultura indígena que integró al lenguaje orquestal occidental con recursos compositivos modales y tonales. (de Gandarias, *Tradición popular en la música contemporánea guatemalteca*, 1988)

Sin embargo, la figura llevó al extremo la integración de los elementos musicales maya-quiché y fue Jorge Sarmientos (1931-2012), también, alumno de Ricardo Castillo, estudió en el Conservatorio Nacional de Música tras sus primeras experiencias con la marimba y con algunos otros instrumentos por parte de su padre en su natal San Antonio Suchitepéquez. Asumió rápidamente los elementos básicos de la composición y la musicalidad autóctona por lo que compuso prontamente sus primeros preludios y piezas cortas para piano. Se destacó desde sus inicios por el dominio de la orquestación que se manifestó en la sucesión rápida de obras que componía para diversos instrumentos. Tras sus estudios en Europa se convirtió en el compositor nacionalista-cosmopolita por excelencia de Guatemala. (Sarmientos I. , 2016)

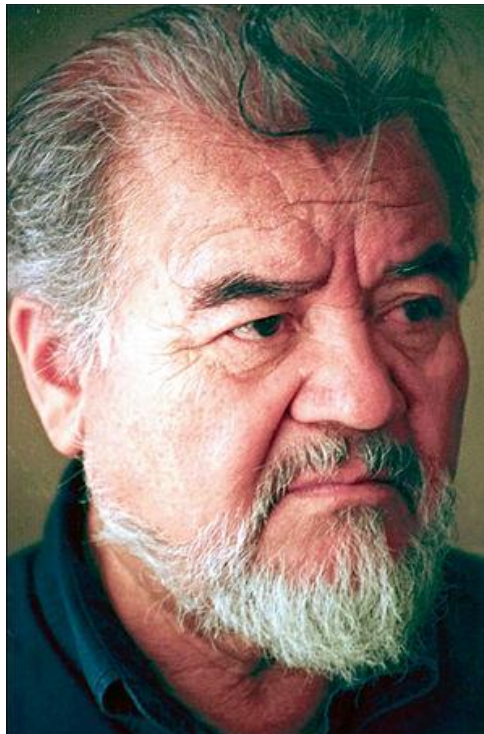
Se amplía en este trabajo su obra más representativa en este campo, su *Concierto para Marimba y Orquesta* que compuso en 1957, aunque también destaca su *Concierto para Cinco Timbales y Orquesta* que se estrenó en el III Festival Interamericano en Washington en 1965 en el que hace manifiesto su versatilidad compositiva e involucra sonoridades tradicionales guatemaltecas que combina con los recursos solísticos de la percusión. Posteriormente hizo referencia a estos elementos en obras escénicas como sus *Estampas del Popol Vuh* compuesta en 1972 que combinó con elementos pentafónicos y modales que empastó con los recursos autóctonos por medio de la utilización de figuras rítmicas reiteradas en la percusión. Otras de sus obras que destacan son las *Cinco Estampas Cakchiqueles* escrita en 1953, y los *Tres Cuadro Corales Sinfónicos* que escribió en 1964 sobre el poema *Tecún Umán* de Miguel Ángel Asturias. También se inclinó por un nacionalismo más político y violento estrechamente relacionado a los sucesos históricos de la época haciendo un paralelismo con el Realismo Mágico literario. (Sarmientos I. , 2016) Entre sus obras de esta etapa se encuentran su *Obertura Popular* escrita en 1962 en la que hace referencia a la libertad de los campesinos y trabajadores, y su poema sinfónico *Muerte de un Personaje* que escribió en 1970 en honor a Ernesto “Che” Guevara. (Lehnhoff, La Música, 1997) Su dominio de la técnica orquestal y su musicalidad tan ordenada son los elementos que le valen marcar una nueva tendencia completamente distinta a la anterior en Guatemala y abriendo paso a la música ultramoderna en el país y a nivel latinoamericano. (Sarmientos I. , 2016)

Paralela a esta corriente nacionalista, en Guatemala se despertó un serio interés por las corrientes compositivas de Vanguardia a nivel mundial, especialmente técnicas contemporáneas europeas tales como el dodecafonismo y el serialismo. Entre los primeros en introducir al medio nacional estas tendencias se encuentra José Castañeda quien experimentó con estas tendencias en sus dos Cuartetos de Cuerdas y sus tres Sinfonías. Otro compositor pionero en estos recurso fue el mismo Jorge Sarmientos con obras como *Cuarteto de Cuerdas*

escrito en 1966, su *Sexteto No. 2* para piano y alientos y sus obras orquestales como *Planetarium* escrita en 1969, su *Concierto para Violín y Orquesta* escrito en 1971 (ampliado en este trabajo) y sus tres *Conciertos para Piano* entre los que destaca el tercero que se escribió entre 1967 y 1968 que se amplía y analiza en este trabajo. (Lehnhoff, La Música, 1997)

Otras obras destacadas de esta corriente son el *Cuarteto de cueras* y *Tres Actitudes de Estilo Dodecafónico* de J. Humberto Ayestas, *Rapsodia para Violín y Orquesta* de Enrique Anleu Díaz, *Abstracción* para piano de Igor de Gandarias, *El Oscuro de Éfeso* para piano de David de Gandarias, *Multífona* de Joaquín Orellana y *Livre pour piano* de Rodrigo Asturias.

Imagen 17: Jorge Sarmientos. Principal exponente de la composición guatemalteca durante el siglo XX.



elPeriódico, licencia Creative Commons.

Entre estos compositores destaca la figura de Sarmientos y de Orellana quienes participaron en una serie de cursos de composición en Buenos Aires,

Argentina, en el Instituto de Altos Estudios Musicales Torcuato di Tella. Esto los introdujo y familiarizó con las técnicas compositivas de vanguardia a nivel mundial y su aplicación a la música latinoamericana. Sarmientos, que ya había hecho estudios avanzados en Europa, absorbió rápidamente estas nuevas experiencias musicales de la mano de sus maestros Earle Brown, Roger Sessions y Mario Davidovsky. Entró a formar parte del círculo de compositores más prestigiosos de Latinoamérica con quienes hizo fuertes intercambios de ideas y trabajos. Entre los maestros más afines a Sarmientos se encontraban Alberto Ginastera, Luigi Nono y Roman Haubenstock-Ramati.

Orellana, que ya tenía experiencia compositiva anterior a su estadía en Buenos Aires, encontró más interesante el área electroacústica, una corriente europea nacida en la década de 1960 a manos del francés Pierre Schaeffer y el alemán Herber Eimert. Este interés de Orellana se reflejó prontamente en su obra *Metéora*. Su sensibilidad a la sonoridad de su entorno lo llevó a componer su serie titulada *Humanofonía* (ampliada en este trabajo) que utiliza como materia prima los sonidos procedentes de la cotidianidad humana tales como lamentos, plegarias, gritos, fonemas del lenguaje, entre otros. Su fuente principal es el “paisaje sonoro-social” de Guatemala, por lo que hace un paralelismo entre la obra plástica y la música. (Lehnhoff, *La Música*, 1997) Otras de las obras más destacadas de Orellana son *Rupestre en el Futuro* (1979) e *Imposible a la X* (ampliada y analizada en este trabajo), esta última, premiada en Bourges, Francia. (de Gandarias, *Tradición popular en la música contemporánea guatemalteca*, 1988)

Otras obras igualmente destacadas en este género se encuentran *Ecos Ancestrales*, compuesta entre 1978 y 1979 por David de Gandarias, *Réquiem* compuesta en 1975 por Dieter Lehnhoff, *Cadenas Cromáticas* de Igor de Gandarias y *Fundación de Guatemala* por Enrique Anleu Díaz. (Lehnhoff, *La Música*, 1997)

Tras su regreso de Argentina, Orellana comenzó con la experimentación de sonidos creados acústicamente que emularan las texturas de la experiencia electroacústica. Esto debido a la ausencia de un estudio adecuado para la creación electroacústica en Guatemala, por lo que se dedicó a la invención de nuevos instrumentos musicales que llamo “útiles sonoros”. Para estos nuevos instrumentos, Orellana compuso obras como la *Cantata Dialéctica* en 1974 en la cual utilizó la voz humana y sus instrumentos nuevos para generar nuevos colores y nuevas texturas sonoras. Luego compuso obras como *Primitiva Grande* en 1975 y obras escénicas como *Tzulumanchí* en 1978 y *Santanadasatán* en 1981 que incluían estos mismos elementos nuevos de su creación. Su obra más representativa en este campo es *Evocación Profunda y Traslaciones de una Marimba* escrita en 1984 que utiliza útiles sonoros derivados de la marimba. (de Gandarias, Tradición popular en la música contemporánea guatemalteca, 1988)

Esta nueva tendencia iniciada por Orellana fue emulada por múltiples compositores latinoamericanos gracias a los cursos en los que participó como catedrático. Sus obras llegaron a escucharse en los más importantes auditorios de Europa y América del Sur donde tuvo un éxito bastante fuerte. (Orellana, Recuento de una labor, 1982) Esto influyó a muchos compositores guatemaltecos como Igor de Gandarias que desarrolló instrumentos propios para interpretar sus obras tales como *Trópico* que compuso en 1979. (Lehnhoff, La Música, 1997)

La música de cámara también tuvo un desarrollo importante en la segunda mitad de este siglo. Compositores como el ya mencionado Anleu Díaz tuvieron bastante importancia en la composición para grupos pequeños muy variados. Destacan sus ocho cuartetos de cuerda en las que emplea técnicas neorrománticas y neoimpresionistas y utiliza técnicas aleatorias para su estructuración y ejecución. Jorge Sarmientos escribió muchas obras para piano e instrumentos de viento y un cuarteto de cuerdas. La obra de sarmientos en este campo se caracteriza por emplear recursos politonales, seriales y contrapuntísticos modernos y post-modernos. Dieter Lehnhoff también destacó

con obras como *Preambulum* que escribió 1995 y *Tientos* para violín, clarinete y violoncelo que se estrenó en Washington en 1989 y en 1990 en Guatemala. J. Humberto Ayestas, además de sus ya mencionados cuartetos de cuerdas, también incursionó en el ensamble de quinteto de vientos clásicos. (Lehnhoff, *La Música*, 1997)

Joaquín Orellana también exploró este estilo compositivo con su famoso *Trío de Cuerdas*, que se estrenó en 1965, que presenta fuertes rasgos neoclásicos. Posteriormente su *Cuarteto No. 2 Frater Ignotus*, que está basado en material para canto gregoriano, evoca música antigua de manera polifónica. Entre otros compositores destacan los nombres de Antonio Crespo, Porfirio González Alcántara, Paulo Alvarado y Juan José Sánchez quienes incursionaron en la composición de música para cuarteto de cuerdas y para piano. (Lehnhoff, *La Música*, 1997)

La música para piano fue fuertemente impulsada por compositores de renombre como Ricardo Castillo (desde 1920 hasta la fecha de su muerte), Salvador Ley, Enrique Solares, José Castañeda, José Arévalo Guerra y Manuel Herrarte. (Lehnhoff, *La Música*, 1997) Sin embargo, el compositor más destacado de esta época en obras pianísticas fue Jorge Sarmientos no solo por su inmenso catálogo de obras escritas para piano solo, sino por sus tres conciertos para piano que marcaron un antes y un después en la composición para este instrumento en Guatemala.

La música orquestal también tuvo bastante desarrollo a partir de 1944. En este año oficialmente dejó de existir la Orquesta Progresista dando inicio a la Orquesta Sinfónica Nacional. Inició a dirigir esta orquesta el virtuoso violinista Andrés Archila que la llevó a un nivel tan alto que fue alabada por la crítica durante sus giras por Latinoamérica. (Barrientos, 1986) El nuevo repertorio y al continua participación de directores reconocidos a nivel internacional a partir de 1947 fue de mucha importancia para que la Orquesta alcanzara el nivel tan alto que tuvo en esa

época. Archila también promovió la creación de nuevas obras entre sus amigos compositores guatemaltecos. La Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Archila, llegó a estrenar obras de alrededor de diez compositores nacionales y varios centroamericanos y latinoamericanos entre los cuales figuran Javier Collado, José Arévalo Guerra, Oscar Castellano Degert, J. Humberto Ayestas, Ricardo Castillo, Manuel Herrarte, entre otros. (Lehnhoff, La Música, 1997)

En 1967 tomó la dirección de la orquesta el maestro Ricardo del Carmen (1937) quien se dedicó a elevar el nivel técnico y artístico de la orquesta, además de fundar un coro sinfónico (que hoy en día lleva su nombre) con el cual hizo varias presentaciones de piezas para coro sinfónico y orquesta en Guatemala. En 1972 asumió el puesto como director artístico y Musical de la Orquesta el afamado compositor Jorge Sarmientos (que ya tenía una gran trayectoria internacional como director) quien se dedicó a introducir a esta agrupación en obras modernas de tinte impresionista y contemporánea. (Barrientos, 1986)

Imagen 18: El compositor, director de orquesta y musicólogo Dieter Lehnhoff.



Daguerrobot - Trabajo propio.

Bajo la dirección de Del Carmen, la orquesta sinfónica presentó en América del Sur y Norteamérica obras de Anleu Díaz tales como *Parábolas Sinfónicas* y su Tercera Sinfonía *La Atlántida*. (Anleu Díaz, 1991) Por otro lado, Sarmientos, además de dar a conocer obras de su maestro Ricardo Castillo, presentó obras propias en México, Argentina, Estados Unidos, varios países de Europa y en Japón. Su *Concierto para Marimba y Orquesta* (ampliado en este trabajo) tuvo una repercusión muy fuerte en el repertorio básico para este instrumento a nivel internacional. (Lehnhoff, *La Música*, 1997) A raíz de estas intervenciones, se formaron, en la década de 1990, viarias agrupaciones orquestales independientes como la Orquesta Clásica (en 1990) y la Nueva Orquesta Filarmónica (en 1994). (Lehnhoff, *La Música*, 1997)

IV. Géneros más importantes y descripción

A. Nacionalismo

A Finales del Siglo XIX, influenciados por los trabajos de Béla Bartók (1881-1945) que fue pionero en la implementación de elementos musicales provenientes de la música popular y folclórica húngara, (Helguera, 1999) muchos compositores hicieron una exploración de la música autóctona según sus países. (Morgan, 1994) Esta tendencia tomó varios nombres según el lugar de origen, pero todos se caracterizaban por incluir en las composiciones de música académica muchos elementos de la música folclórica que se destacaban en su país de origen. Entre los compositores más destacados en estas técnicas se pueden mencionar a Leos Janáček (1854-1928) de Checoslovaquia, Jean Sibelius (1865-1957) de Finlandia, Manuel de Falla (1876-1946) de España, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) de Brasil y George Gershwin (1898-1937) de Estados Unidos. (Helguera, 1999)

Según muchos autores, fue Jesús Castillo quien inició el nacionalismo guatemalteco ya que su investigación etnográfica y musical en áreas de Baja Verapaz, Quiché, Totonicapán, Quetzaltenango y Huehuetenango fue un pilar de su obra. (Godínez, 2002) Gracias a ello, su música está fuertemente influenciada por una amplia valoración de la herencia autóctona de los pueblos indígenas del occidente de Guatemala y muchos elementos de esta música han sido incluidos dentro de sus composiciones. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

1. Jesús Castillo - *Obertura Indígena No. 1* (1897). La *Obertura Indígena No. 1* es la primera de sus composiciones que presenta elementos de su trabajo de recopilación del folclore nacional y juegan un papel primordial en el conjunto de la obra. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) Es una obra escrita para marimba, pero que ha tomado formatos muy variados a lo largo de los años. (Godínez, 2002)

Fue compuesta en 1897 mientras el compositor se encontraba con la familia Barrientos en “La Providencia”, una finca ubicada en Tuhuinimhuitz del Municipio de San Martín Chile Verde o Sacatepéquez; esto a razón de su activa contra las pretensiones releccionistas durante la Revolución. (Fuentes Castillo, 1981) En esa época tuvo un acercamiento a *El Baile de la Conquista* o de los *Toritos* que presentaban los trabajadores de la finca. (Fuentes Castillo, 1981) Diego Díaz de Cajolá le transmitió las enseñanzas folclóricas a Jesús Castillo que derivaron prontamente en esta obra. (Fuentes Castillo, 1981)

Se conserva una carta de Crisóstomo Barrientos a Jesús Castillo en la que rememora aquella época que pasaron en “La Providencia”. Asevera Barrientos en su carta que fue esa exposición a la música folclórica la que indujo a Jesús Castillo sobre la composición haciendo cita de la música autóctona guatemalteca que inspiró de forma tan notable sus primeros pasos en la composición. (Fuentes Castillo, 1981)

De palabras del compositor, esta obra constaba con muchos defectos. Es por esta razón que, a raíz de conocer al compositor y pianista Rafael Guzmán, en 1899 compuso asesorado por él la *Obertura Indígena No. 2*. (Fuentes Castillo, 1981)

En 1915, Jesús Castillo viajó a la Capital en compañía de Mariano Valverde y Miguel Espinoza invitado por Benedicto Ovalle. Este último había sido alumno de Jesús Castillo y en ese entonces dirigía la marimba Maripiano Ovalle que se presentaría para el presidente Manuel Estrada Cabrera en una serie de presentaciones donde se incluyó esta pieza. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

B. Herencia europea

Al finalizar el siglo XIX hubo un creciente interés por la música española e italiana en Guatemala. Esto a raíz de la inauguración del Teatro Carrera en 1859 que presentó óperas y zarzuelas de compañías provenientes de España e Italia. Ya que la mayoría de las representaciones escénicas que se llevaron a cabo en este teatro contenían números de baile, se tomó el gusto por la danza española. Para 1881 ya se registraba actividad de compositores guatemaltecos en este escenario. Fue justamente en ese mismo año que Manuel E. Moraga presentó su *Bolero español* que compuso para la temporada de funciones de la compañía italiana de José Cayano cuya coreografía se concretó gracias a Franceschina Paris (de Gandarias, *Música guatemalteca para piano*, 2008)

1. Jesús Castillo - *Fiesta de pájaros* (1909). Un detonante importante para la gran afluencia de piezas de estilo español en Guatemala fue el estreno de la ópera *Carmen* del francés Georges Bizet en 1894. Esta ópera contiene elementos propios de la cultura española que se representan con majestuosidad. Rafael Álvarez y Germán Alcántara, a raíz de esto, se dedicaron a hacer arreglos para guitarra, estudiantina y banda con arreglos de secciones seleccionadas de esta ópera. (de Gandarias, *Música guatemalteca para piano*, 2008)

Bajo este contexto Jesús Castillo escribió el *Capricho Español Fiesta de Pájaros*. (de Gandarias, *Música guatemalteca para piano*, 2008) Un vals de aire español fiel al estilo nacionalista del compositor que pronto tomó popularidad entre el repertorio de marimba. (Universidad de San Carlos de Guatemala) Es una composición que hace gala del virtuosismo característico del romanticismo europeo. Sus trinos, escalas, trémolos y demás técnicas son de la más alta

dificultad para la ejecución en un pianista y son lo que dan el carácter fantástico y “pirotécnico”. Su traslado al repertorio de marimba y ser obligatorio su aprendizaje es solo un símbolo de su tan grandiosa versatilidad como pieza, la tan alta calidad de ejecución que puede alcanzar la marimba y la valoración tan grande que tiene para la música guatemalteca su presencia en todo tipo de repertorios. (Meza Sandoval, *El Vals en Centroamérica*, 2007)

C. Género operático

A partir de la llegada del siglo XX, la música para la ópera fue desestimada entre varios intelectuales de la época. Se llegó a decir que la ópera era un género musical de dudosa reputación y muchos compositores, teóricos y críticos musicales llegaron a hablar de ella con bastante desprecio. Fue una impresión muy grande que hasta Wagner (siglo XIX) la ópera se consideraba, si no en la cúspide, entre las más reconocidas y complicadas formas artísticas; esto cambió drásticamente. (Copland, 1955)

Posiblemente esto se debió a la tan alta calidad musical que las óperas de Wagner impregnaron en los oídos del espectador. Muchos compositores trataron de apartarse de las formas buscando el progreso, pero sus esfuerzos causaron más repudio que aceptación. (Copland, 1955) Sumado a esto, la cultura operática se perdió en muchos sentidos acudiendo personas que pretendían vislumbrar un acto circense más que apreciar una obra de arte. En consecuencia, en los teatros se presentaban óperas de compositores ya pasados de moda que gustaban solamente a personas que buscaban un entretenimiento momentáneo lo que condenó a las nuevas creaciones musicales a imitarlas o a aceptar la mala crítica del público. (Copland, 1955)

Sin embargo, a partir de 1924, la ópera tuvo un nuevo impulso en su popularidad ganando adeptos en países con tradiciones muy amplias en este

género. Alemania fue el principal promotor de la ópera y su crecimiento fue tal que llegó a invadir toda Europa de nuevo y hasta Estados Unidos. (Copland, 1955)

En Guatemala se había dado un creciente interés por la ópera desde la segunda mitad del siglo XIX. Aunque no hay registro alguno de composiciones hechas en Guatemala para este género durante este periodo; si existen registros de representaciones de óperas por compañías extranjeras (algunas, incluso, financiadas por el gobierno) que tuvieron bastante éxito en los principales teatros del país. Sin embargo, para principios del siglo XX se vio un crecimiento grande en el género por compositores guatemaltecos. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

1. Jesús Castillo - *Quiché Vinak* (1917-23). Entre las obras de Jesús Castillo (y que contienen una particular influencia de su recolección de sonoridades autóctonas de Guatemala) se encuentra la Ópera *Quiché Vinak*. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) Esta fue la “primera ópera nacional guatemalteca” (según Virgilio Rodríguez Beteta) (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) y de las primeras obras escénicas de Guatemala durante el siglo XX. Esta fue fruto de una recopilación de material musical autóctono de entre los indígenas mames residentes en Costa Cuca, (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) ya que se encontraba trabajando allí durante esos años.

Fue su amigo Rodríguez Beteta quien le insinuó la composición de esta obra. Este le envió una carta a Castillo sugiriéndole la creación de esta obra en 1917. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) (Fuentes Castillo, 1981) Tras recibir la carta, Castillo comenzó su labor de recolección con mucho entusiasmo (según palabras del mismo Castillo). (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) Sin embargo, el mismo autor lamentó que el material recopilado no era del todo maya-quiché, sino que estaba bastante influenciado por melodías moras-hispanas. (Fuentes Castillo, 1981)

Tras el proceso de recolección, distribuyó el material en tres actos y delineó un texto para el libreto a cargo de Rodríguez Beteta. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) (Anleu Díaz, 1991) Tras esta estructuración, se dedicó a la composición de la música. Fue un trabajo que duró seis años que complementó Fabián Rodríguez con la orquestación de la partitura. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

Esta obra está ambientada en la Guatemala a vísperas de la invasión española. Describe, además de rituales y cultos de los indígenas a los dioses, algunas percepciones folclóricas de la naturaleza. Ejemplo de ello, el *Preludio e himno al sol* describe el amanecer en el trópico de una manera musical utilizando los elementos que Castillo recolectó durante su investigación. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

La obra fue estrenada inconclusa (ya que se finalizó hasta 1925) en el Teatro Abril al celebrarse su 4to centenario de la Fundación de Guatemala el 25 de julio de 1924. (Fuentes Castillo, 1981) La noche de su estreno, Jesús Castillo fue condecorado con las palmas académicas, las cuales fueron propuestas por el embajador francés, A. Revelly, tras verse impresionado por la obra de Castillo. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) A raíz de esto fueron solicitadas muchas autorizaciones y materiales para poder interpretar números de la ópera por varias entidades musicales provenientes de muchos países. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) A tal punto aumentaron los pedidos que Castillo confesó sentirse abrumado por ello. (Fuentes Castillo, 1981)

Gracias a esta creciente en su popularidad, obras de Castillo se interpretaron en la Liga de Naciones en 1927. Así mismo muchos teatros alrededor del mundo acogieron sus obras. Entre las ciudades destacadas que su música visitó figuran Nueva York, Washington, la Habana, Madrid, Sevilla, México y Berlín. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) Además, sus obras fueron trasladadas a

instrumentos como la marimba y la orquesta para ser interpretada ante públicos variados. (Godínez, 2002)

Esta exploración de la música escénica por parte de Jesús Castillo atrajo el interés de compositores como José Castañeda. Además, muchos escritores se interesaron en la escritura de libretos entre los cuales destaca el Premio Nobel de Literatura guatemalteco, Miguel Ángel Asturias, quien escribió libretos para Castañeda. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

D. Puntillismo sonoro de Maurice Ravel

Aunque su obra se clasifica dentro de la corriente impresionista, es tan particular que Maurice Ravel (1875-1937) casi destacó como un músico independiente de toda corriente artística generalizada. Tuvo una pasión muy fuerte por la música exótica y pasaba largas horas experimentando con sonidos provenientes de España y de países de oriente centrado en un solo objetivo: la perfección técnica de la música. (Morgan, 1994)

Aunque primero fue un fiel admirador de su compatriota Debussy, pronto se desligó del estilo impresionista y se convirtió en el pionero en el empleo de un timbre como principio constructivo y el uso de disonancias dentro de la armonía tradicional (que empleaba con detalle). (Helguera, 1999) De hecho, la música de Ravel parece mucho más clara y sólida que la de Debussy quien tendía más a la “soltura” y la “ambigüedad” sonora. (Morgan, 1994)

Empleaba una técnica compositiva muy detallista, Stravinski (1882-1971) lo llamó “relojero suizo” por su precisión en el empleo de los timbres de la orquesta y otros instrumentos que caracterizaron toda su obra. (Morgan, 1994) No pocos críticos, analistas y amantes de la música lo clasifican como el mejor orquestador del siglo. (Helguera, 1999) Su empleo de los instrumentos es solo comparable con técnicas de creación pictórica como el puntillismo con la que logra crear ambientes

envolventes en la música de una textura tan particular como rica: (Morgan, 1994) la orquesta pensada por Ravel fuera “un todo” formada por “varios unos” contrastando con ideas imperantes hasta poco antes de su obra. (Helguera, 1999)

Muestra de ello, su ballet *Bolero* (1928), en la que se expone una melodía simple y repetitiva acuerpada por la orquesta, es un claro ejemplo de la perfección orquestal que Ravel pretendía alcanzar y de su experimentación, a cierto punto de vista, extremista en el campo del timbre. En esta obra, la melodía es interpretada progresivamente por todos los instrumentos de la orquesta y poco a poco se encamina a un clímax que culmina en una impresión fuerte para el escucha.

Hoy en día, el trabajo de Ravel es referencia segura para los estudiantes de composición y orquestación. Su técnica para la instrumentación es referente para los catedráticos de mayor renombre a nivel mundial, tanto que existe referencia compositiva y de instrumentación impresionista que le sigue.

1. Ricardo Castillo - *Homenaje a Ravel* (1920). Ricardo Castillo se trasladó a París en 1905 para estudiar armonía, contrapunto, orquestación, composición y violín. (Anleu Diaz, 1991) Allí conoció a la pianista Georgette Contoux Quante con quien contrajo matrimonio en 1918. (Anleu Diaz, 1991) (de Gandarias, *Música guatemalteca para piano*, 2008)

Durante su estancia en París, Ricardo Castillo se dedicó a la experimentación en sonidos y técnicas compositivas de vanguardia. En algunas, incluso se alejó deliberadamente de los sonidos autóctonos de la música guatemalteca prehispánica-folklórica a la que en muchas ocasiones fue muy fiel. El resultado de esto fueron obras de carácter abstracto que evocaban estilos de música europeos. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

La primera de estas obras experimentales para orquesta del autor es el *Homenaje a Ravel* que escribió en 1920 todavía en París poco antes de su retorno

definitivo a Guatemala en 1922. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala, 2005*) En ella emplea técnicas de orquestación de gran calidad técnica solamente empleadas por Ravel para aquel entonces. En ello se nota el aprecio tan grande de Castillo por la música de Ravel, ya que trata de imitarle, aunque no en su música como un todo, sino en los puntos característicos de sus composiciones.

E. Impresionismo

París, a finales del siglo XIX, era el centro cultural mundial por excelencia. Las artes gozaban de una tradición vanguardista que mantenía el arte moderno en constante evolución y de una manera muy estable. Las artes plásticas y la literatura se desarrollaron de manera acelerada en la capital francesa desde donde se exportaban técnicas de creación artística a toda Europa. (Morgan, 1994)

Sin embargo, la música francesa sufrió la imposición de estilos alemanes que dominaron hasta poco antes de finalizar el siglo que la mantuvo estancada en su desarrollo. Varios compositores franceses buscaron reestablecer la cultura musical francesa con estilos propios. Entre estos compositores destacó Claude Debussy (1862-1918) que dio un giro mucho más moderno a la música francesa que pronto se expandió por Europa e influyó fuertemente el crecimiento de las nuevas corrientes modernas a principios de siglo. (Morgan, 1994)

La música de Debussy se caracteriza por desvincular los acordes de su contexto tonal y los convierte en agentes independientes del sonido. Además su libertad formal, el uso del silencio como un recurso expresivo, su colorido instrumental y su técnica para diluir la tonalidad lo hicieron pionero en el arte musical de principios del siglo XX. (Helguera, 1999) Utilizó como recurso compositivo la unificación del sonido por medio de amplios acordes en bloques sonoros fuertes que se caracterizaban por más formar un todo que un conjunto de notas individuales. A su estilo se le llamó impresionista por el paralelismo que

existió con la corriente homónima en artes plásticas en París que guardaba una similitud en su objetivo artístico.

1. **Ricardo Castillo - *Suite en Re* (1938)**. Ricardo Castillo inició su obra musical con piezas para piano solo, que su esposa Georgette Contoux estrenó entre 1919 y 1920. Primero, en París, sus obras hacían evocación al tan de moda impresionismo francés que en la época resaltaba. Sus obras pianísticas, incluso en la selección de sus títulos, está fuertemente influenciada por Debussy. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) Tras su retorno a Guatemala, la música de Castillo dio paso a estilos de composición moderna que en Europa ya proliferaban. (Anleu Díaz, 1991)

Aunque siempre presente, poco a poco fue menguando a un estilo mucho más guatemalteco haciendo resaltar la cultura indígena que aprendió de su hermano Jesús. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) Sin embargo nunca dejó el impresionismo que reinó en sus obras a principios de los años 20. (Anleu Díaz, 1991) De allí que la música de Jesús Castillo y de Ricardo Castillo contraste tanto, a pesar de citar de forma tan similar la música de origen indígena guatemalteca.

La *Suite en Re* que Castillo escribió en 1938 es una obra de un carácter mucho más neoclásico que en pasajes recurre a abstractos. Es una pieza muy personal que consta de cinco movimientos relativamente cortos pero con una genialidad bastante amplia. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) Se caracteriza la pieza por tener formas melódicas con poco sentido de clímax y por usar patrones rítmicos obsesivos. Dentro de la pieza utilizó líneas melódicas relativamente tradicionales, pero estas no abandonaron nunca el sentido tonal de la pieza y el aire impresionista que caracterizó siempre al autor. (de Gandarias, *Música guatemalteca para piano*, 2008)

Gracias a esto, se dice que Ricardo Castillo influenció de manera particular la creación impresionista-nacional dentro de Guatemala. Esto derivó en exploraciones mucho más profundas de técnicas más modernas de composición por varios de sus estudiantes entre los que destacaron Jorge Sarmientos, Enrique Anleu Díaz, y otros. (de Gandarias, *Música guatemalteca para piano*, 2008)

F. El ballet

Las primeras composiciones de Ígor Stravinski (1882-1971) atrajeron la atención de Serguéi Diáguilev quien estaba trabajando en el proceso de la creación de los ballets rusos, esto en 1909. Estas compañías se caracterizaban por convocar a los mejores y más virtuosos bailarines, corógrafos, artistas y músicos para trabajar de manera conjunta en creaciones artísticas de nivel superior. Diáguilev invitó a Stravinski a participar en el proyecto que derivó en la mayor asociación artística del periodo moderno. (Morgan, 1994)

Al verse rodeado de los mejores artistas escénicos de Rusia, Stravinski tuvo un impulso fuerte a la composición de varias obras de mayor talla a las anteriores. De este periodo surgieron *El pájaro de Fuego* (1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913), obras importantes para comprender el desarrollo del compositor. Todas estas obras fueron creadas, a diferencia de ballets anteriores, con el sumo cuidado de corresponder a la asociación de artistas. De allí que Stravinski colaborara con la creación de los escenarios y las coreografías, pero también recibiera sugerencias de parte de los demás artistas para introducir música acorde a la concepción de estos. (Morgan, 1994)

El trabajo realizado en *El pájaro de Fuego* y *Petrushka* fue importante para Stravinski en el desarrollo de *La consagración de la primavera*. (Morgan, 1994) En esta última se relata un ritual ruso pagano en el cual Stravinski muestra un estilo compositivo ultramoderno y decisivo para comprender la música del siglo XX (Helguera, 1999) que le valió ser reconocido como el compositor más excelso de

su tiempo (Morgan, 1994) y el más influyente en las generaciones posteriores. (Helguera, 1999) En esta obra, la orquesta hace golpeteos al ritmo y las melodías no finalizan sin que otra, con timbre distinto, abruptamente interrumpa y se vuelva a presentar. (Morgan, 1994) Esto le valió el estreno más famoso y polémico de la historia de la música en el que el revuelo del público, que no alcanzó a comprender el lenguaje musical de Stravinski, (Helguera, 1999) fue de tal magnitud que no solo la música fue inaudible sino que la intervención de la policía parisina fue inevitable. (Morgan, 1994)

1. Ricardo Castillo - *Paál Kabá* (1956). El ballet-maya *Paál Kabá* es una muestra del tratamiento que Ricardo Castillo dio al trabajo que su hermano Jesús Castillo recopiló en el occidente de Guatemala y del paralelismo con las creaciones europeas de ballet folklórico. Es una pieza sinfónica narrativa bastante extensa y elaborada (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) y de las más importantes a mencionar compuestas por el compositor para interpretarse con orquesta. (Anleu Diaz, 1991)

Su argumento está basado en una leyenda maya que narra el sacrificio de una doncella ante el dios del maíz. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) Rinde homenaje a danzas rituales que se llevan a cabo en la gran plaza de Tikal donde la obra se sitúa la mayor parte del tiempo. Probablemente Ricardo Castillo compuso esta obra haciendo referencia a momentos antes de la conquista española sugiriendo que la tragedia alrededor de la pieza sea una premonición de su inminencia. (Asturias, 1994)

G. Expresionismo

Dentro de las corrientes alemanas, los austriacos Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern crecían a influencia del expresionismo de la literatura y del arte visual. Pronto tomaron forma sus obras en las que se reflejan el conflicto de

una Alemania que convulsiona ante los conflictos ideológicos y sociales que atravesaba el país. (Helguera, 1999)

Para el expresionismo, el exagerar una expresión o un gesto es vital para transmitir una idea completa. (Helguera, 1999) De allí que las primeras obras de Schönberg fueran cargadas de una expresión bastante pesada y tuviera una repercusión pronto en el escucha (Helguera, 1999) gracias a su romanticismo extremo basado en el cromatismo. (Morgan, 1994) Se conservan de sus primeras obras el Sexteto de Cuerdas *Noche Transfigurada* (1899) y su famoso poema sinfónico *Pelleas und Melisande* (1903), (Helguera, 1999) ambas con una concepción programática y de una influencia claramente wagneriana. (Morgan, 1994) Con estas obras se consagró como sucesor de Mahler (por la primera), quien fuera su maestro y de Wagner (por la segunda) a quien admiraba. (Helguera, 1999)

Aunque ya con estas obras, poco a poco fue diluyendo la tonalidad cada vez más al punto de llegar a la atonalidad, sistema compositivo en que no se gravita la música en torno a un sonido, sino que cada uno es independiente y cumple una función individual (aún dentro de un “acorde”). De esta tendencia nació *La mano feliz* (1913) y *Pierrot Lunaire* (1912) que fueron obras insignes para sus seguidores y de vital importancia para el desarrollo de su obra posterior. (Helguera, 1999)

Estas obras atonales no fueron esporádicas, sino que fueron producto de una gran reflexión con base en la producción musical nueva que Schönberg, como buen teórico autodidacta, reflexionó por largo tiempo sobre la música en sí misma. (Helguera, 1999) Básicamente Schönberg tendió demasiado al cromatismo no resolutivo a lo que llamó “emancipación de la disonancia”. Lo realmente revolucionario de Schönberg es que la tríada ya no es la base de la construcción de un acorde y, no el uso de disonancias (que habían sido utilizadas desde antes), sino la pérdida de toda relación con ellas respecto a los demás sonidos. (Morgan, 1994)

1. Jorge Sarmientos - *Concierto para Piano y Orquesta No. 1 (1956)*. Jorge Sarmientos ya había estudiado composición con Ricardo Castillo y piano con Georgette Coutoux de Castillo (Anleu Diaz, 1991) cuando viajó becado a París en 1955 donde tuvo la oportunidad de explorar nuevas formas de composición académica moderna (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) en la Ecole Normale Supérieure de Musique de Paris. (Lehnhoff, *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*, 1999) Allí estudió composición con Tony Aubtin, Nadia Boulanger y Darius Milhaud. Además, hizo estudios de dirección de orquesta con Jean Fournet y André Cluteyys y de piano con Lucille y Blanche Bauscourret e Yves Nat lo cual también influyó fuertemente en su estilo de composición posterior. (Anleu Diaz, 1991)

A raíz de esta nueva exploración nació el *Concierto para piano y orquesta en La Menor* que dedicó al pianista José Arévalo Guerra. Este concierto supuso un antes y un después en la obra del compositor pues, gracias a sus estudios en París, adquirió un estilo moderno, pero moderado. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) A partir de este punto, el compositor se volcó claramente por los estilos de vanguardia característicos del siglo XX.

Concurrió con esta obra en el Certamen Nacional Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes “15 de Septiembre” de 1957. Obtuvo el primer lugar en dicho certamen y fue publicada su obra por el maestro Alberto Mendoza quien dirigía el Departamento de Folklore de la Dirección General de Bellas Artes. (de Gandarias, *Música guatemalteca para piano*, 2008)

H. Neoclasicismo

Las obras escritas por Stravinski posteriores a la Consagración de la Primavera tienen un particular aire característico de la música de los periodos tonales

(Clásico y Romántico). Ya residiendo en París desde 1920, y con una su obra maestra ya compuesta, el joven Stravinski de 31 años se vio en la tarea de superarse a sí mismo buscando nuevas formas de composición que le llevaron a redescubrir la tonalidad (Morgan, 1994) Solo un genio como Stravinski podía lograr un sonido extremadamente moderno a las estructuras de composición más antiguas de Europa. (Helguera, 1999)

Aunque ni Stravinski ni Schönberg (que también había retomado la tonalidad en su momento) tuvieron mucha repercusión dentro de las corrientes más modernas, en la década de 1940 muchos compositores sorprendieron al mundo componiendo música tonal con bases armónicas tradicionales. Esto derivó de una excesiva utilización de elementos folclóricos y de música popular tales como el jazz y el rock que solo se podían entender como tales dentro de una estructura tonal. Este no fue una extensión del estilo romántico como lo sería la música de Serguéi Rajmáninov (1873-1943), sino un retomar puro de este estilo compositivo. A partir de allí la música académica y sus tendencias no aceptaron ningún tipo de discriminación y se convirtió poco a poco en un estilo de música muy inclusivo. (Morgan, 1994)

1. Jorge Sarmientos - *Concierto para Marimba y Orquesta* (1957). Este concierto dedicado a la marimbista norteamericana Vida Chenoweth pertenece a la segunda etapa de creación del compositor. Esta se caracteriza por un modernismo moderado que adquirió tras sus estudios en la ciudad de París. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) Prontamente, en 1958, fue galardonada con un primer premio en un concurso celebrado en la ciudad de Nueva York. (Ciro Gomez, 2012)

Este concierto tiene particular importancia por ser el primer concierto escrito para marimba en Latinoamérica, una región en que la marimba tiene una importancia capital dentro de la cultura y la historia. (Ciro Gomez, 2012) Se ha convertido rápidamente en una obra referente en el repertorio para marimba y

percusión siendo obligatoria en muchos conservatorios y escuelas a nivel latinoamericano y mundial. (Ciro Gomez, 2012)

El concierto fue explícitamente sugerido por la marimbista Vida Chenoweth al compositor en un viaje que realizó a Guatemala para explorar este instrumento. Sarmientos se inspiró en experiencias musicales que compartió con Chenoweth en Guatemala y el folclore nacional que experimentó en su infancia en San Antonio Suchitepéquez. De allí que el concierto evoque ritmos de folclore nacional guatemalteco entre los cuales resalta el Son, un ritmo tradicional guatemalteco característico en la interpretación de este instrumento. (Ciro Gomez, 2012)

Es un concierto con lenguaje tonal que bordea en algunos momentos las estructuras modales. Está compuesto de tres movimientos, pero estos difieren ligeramente de la estructura formal del concierto académico. El primer movimiento está escrito en forma de sonata, el segundo es una “canción india” mientras que el tercero es un rondó. (Ciro Gomez, 2012)

Es el segundo movimiento el más característico de esta obra ya que imita, a nivel orquestal, el conjunto tradicional marimbístico compuesto por una flauta, la marimba y base percutida de un tambor o un tun. (Ciro Gomez, 2012) En el caso de la orquesta, los timbales imitan el tambor tradicional del conjunto mientras que la flauta y la marimba presentan una especie de “gemido” o “canto Indio”, descrito así por el compositor gracias a experiencias de su infancia. (Sarmientos, Entrevista a Jorge Sarmientos, 2011)

I. Música aleatoria o indeterminación

La música aleatoria inició dentro de las corrientes experimentales de Estados Unidos (Helguera, 1999) como música “indeterminada” en los años 50. (Morgan, 1994) Esta daba cierta libertad a los músicos de interpretar cualquier nota (o conjunto de notas) al azar en ciertos momentos de la pieza. Sin embargo, esta

música no era del todo aleatoria ya que las notas que se podían utilizar eran algunas en particular que jugaban un papel dentro de la música. (Helguera, 1999)

Dentro de la música aleatoria juega un papel importante la improvisación, la indeterminación y la completa arbitrariedad sobre el instrumento. Incluso, muchos autores afirman que la música aleatoria es más producto de un estado de ánimo o una interacción con el público que un producto netamente estructural. (Helguera, 1999)

Las primeras composiciones de John Cage (1912-1992) de música indeterminada o aleatoria fueron creadas a partir de textos seleccionados o lanzando monedas al aire. De esta forma, el compositor aseguraba desligarse de todo proceso creador dejando que el sonido fuese por sí mismo. Así nació ese estilo de composición que solamente se rige por el azar. (Morgan, 1994)

1. Jorge Sarmientos - *Concierto para Piano y Orquesta No. 3 (1967-68)*. El tercer concierto para piano escrito por Jorge Sarmientos fue dedicado a Edy Wunderlich quien solicitó su composición a Sarmientos en septiembre de 1967. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) Sarmientos inició su composición en noviembre de aquel año en Belgrado y la finalizó en Ciudad de Guatemala en mayo de 1968 (Meza Sandoval, *Acercamiento a la poética musical del compositor guatemalteco Jorge Sarmientos*, 2014) Tras varios años de retraso, fue estrenado en Guatemala bajo la dirección del compositor por el pianista brasileño Caio Pagano en 1984 acompañando la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) (Meza Sandoval, *Acercamiento a la poética musical del compositor guatemalteco Jorge Sarmientos*, 2014)

Dicho concierto es producto de su experimentación con técnicas de vanguardia en la composición fruto de su estancia en Buenos Aires entre 1965 y 1966 (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) que reconcilia muchos recursos

técnicos propios de la música del Siglo XX que, hasta entonces, parecían enemistadas; de allí su importancia histórica para la música guatemalteca y global. (Meza Sandoval, *Acercamiento a la poética musical del compositor guatemalteco Jorge Sarmientos*, 2014) Esta última etapa del compositor introduce en Guatemala un lenguaje completamente nuevo del cual parten las expresiones más modernas en el arte musical guatemalteco (Anleu Diaz, 1991) y en esta obra que alcanza la liberación tonal. (Sarmientos I. , 2016)

En esta obra, Sarmientos no se apega a la estructura clásica del Concierto en tres movimientos como lo hizo en sus anteriores dos obras de este tipo. Utiliza una estructura ya popularizada por Franz Liszt en su segundo concierto para piano que consiste en un solo movimiento dividido en tres partes, aun respetando los tempos contrastantes “Rápido-Lento-Rápido” de un concierto tradicional. (Meza Sandoval, *Acercamiento a la poética musical del compositor guatemalteco Jorge Sarmientos*, 2014) Sin embargo, el autor se seguía refiriendo a estas secciones como “movimientos” aunque no lo sean de manera formal. (Sarmientos, *Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica*, 1979)

Su innovadora técnica compositiva presenta pasajes dodecafónicos, bloques, aleatorismos y masas sonoras que, en manos de Sarmientos, toman un giro muy sólido que en ningún otro autor anterior a él habían tomado juntos. (Meza Sandoval, *Acercamiento a la poética musical del compositor guatemalteco Jorge Sarmientos*, 2014) De palabras del compositor, es una obra donde comprende de mejor manera los recursos compositivos de vanguardia y admite sentirse mucho más libre al componer para piano por conocer perfectamente el instrumento. (Sarmientos, *Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica*, 1979)

Es una obra musical que compagina de manera muy acertada las técnicas compositivas vanguardistas provenientes de Europa y la clara influencia latinoamericana y guatemalteca de sus raíces (sobre todo en la tercera sección donde aborda ritmos guatemaltecos). (Meza Sandoval, *Acercamiento a la poética*

musical del compositor guatemalteco Jorge Sarmientos, 2014) Según Meza, en este concierto existe una armonía entre lo viejo (que figura principalmente en los recursos de música autóctona guatemalteca que empleó el compositor) y lo nuevo (fuertemente representado por los recursos no solo técnicos de composición sino también sonoros como el uso de clústeres, arrastres, series rítmicas y sonoras, entre otros). Fue en parte por este concierto que Jorge Sarmientos se considera un compositor de talla internacional (Herrera, 2006) ya que guarda una cierta similitud con Stravinski por su revolucionaria técnica que, aún hoy, continúa vigente. (Sarmientos I. , 2016)

J. Dodecafonismo

Tras haber descubierto la atonalidad, Schönberg tuvo un periodo de reflexión e investigación durante los primeros años posteriores a la guerra, a partir de 1914, (Morgan, 1994) en el cual no compuso ninguna obra (Helguera, 1999) y reflexionó hondamente sobre su obra y el futuro de esta. Tras su experiencia con *Pierrot Lunaire* (1912) y *Die glückliche Hand* (1913) hubo un gran vacío compositivo hasta 1923 tras haber servido en el ejército. Llegó a considerar que no era suficiente su método intuitivo con el que había trabajado sus composiciones atonales más notables y comenzó la búsqueda de un proceso mucho más metódico y estructurado para la atonalidad. (Morgan, 1994)

Durante este periodo desarrolló un sistema atonal de composición en el cual la melodía no tomaba ningún tono como principal, sino que todos tenían una relevancia similar o incluso igual. A este sistema se denominó dodecafonismo. (Helguera, 1999) Este era un sistema de composición que permitía al compositor tener un mayor control sobre la música atonal-cromática que hasta entonces era solamente producto de la intuición del creador y no de un sistema estructural. Según Schönberg, este nuevo sistema era capaz de sustituir por completo las normas armónicas que hasta entonces habían imperado en la música tonal

occidental y que la atonalidad (aunque en cierta forma contraria) no había podido abandonar. (Morgan, 1994)

Pronto se extendió el sistema y se hizo cada vez más popular. Entre los principales estudiantes de Schönberg en utilizar este sistema se encontraban Alban Berg y Anton Webern. Luego, Igor Stravinski, Aaron Copland y Béla Bartók y muchos otros compositores se dieron a la tarea de explorar, ampliar y reformar este sistema. Se cumplió la profecía de Schönberg, quien dijo que este sistema duraría hasta 100 años o más. (Morgan, 1994)

1. Jorge Sarmientos - *Concierto para Violín y Orquesta* (1971). Tras una larga estancia en Guatemala, Jorge Sarmientos es becado en 1965 para realizar estudios musicales contemporáneos en Buenos Aires, en el Centro Latinoamericano de altos estudios musicales del Instituto Torcuato Di Tella. Allí se dedica a investigar técnicas avanzadas de composición vanguardista bajo la tutela de Alberto Ginastera, Roger Sessión, Earle Brown, Ianes Xenaqis y Maurica Leroux. Además hizo estudios de música electrónica con Borzarello, Mario Davidovski y Fernando Von Reishenbach. (Anleu Diaz, 1991)

Tras su regreso, la música que compuso tuvo un aire aún más contemporáneo, característico de los estilos latinoamericanos del Siglo XX. Entre estas obras figura este concierto para violín y orquesta dedicado a Andrés Archila, (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) que expone una técnica dodecafónica en su composición que, hasta ese momento, era una novedad en la música guatemalteca. Originalmente fue solicitada por Alberto Lissy a Sarmientos en el año 1965 en Buenos Aires por lo que el compositor, en primera instancia, se la dedicó a él. Sin embargo, cuando Sarmientos se la quiso entregar en 1972 en Roma, le indicaron que Lissy se encontraba con quebrantos de salud en un hospital en suiza. (Barreda Taracena, 1971)

El compositor puso los medios para comunicarse con Lissy, pero le fue imposible. Es por ello que en 1976 decidió dedicárselo al Maestro Andrés Archila, fundador de la Orquesta Sinfónica Nacional (en 1944) y, en ese momento, Violín Concertino Asociado de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington USA. Fue Archila quien, en 1978, estrenó la obra junto a la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Sarmientos. Posteriormente, en 1979 esta obra fue premiada en la Trimalca de Villa de Leyva-Colombia por la UNESCO por lo que fue interpretada por la Orquesta Sinfónica de Colombia bajo la dirección de Sarmientos y como solista el Maestro Archila. (Barreda Taracena, 1971)

Esta obra tiene la particularidad de representar en algún momento el fuerte impacto que tuvo el conflicto armado interno vivido en Guatemala sobre la vida del autor. Esto se refleja con golpes muy expresivos de la orquesta. (Barreda Taracena, 1971) Se define como “una obra con proyección cósmica, pero con los pies en el suelo” (Sarmientos, *Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica*, 1979) según el mismo compositor que resalta en sus obras dentro de su amplio repertorio para instrumentos solistas.

K. Música electroacústica

La música electroacústica nació de forma paralela a la música concreta, y guardan muchas similitudes. Surgió en 1951 por experimentos de laboratorio realizados por el alemán Herber Eimert (1897-1972) en Colonia, (Helguera, 1999) donde montó un laboratorio de música en la Radio de la ciudad. (Morgan, 1994) Tiene en común con la música concreta que no se necesitan intérpretes para realizarla sino material recopilado previamente por el compositor. Además, el compositor tiene gran facilidad para estructurar la obra en cuanto a la duración, intensidad, altura, y demás. Entre otras cosas, Eimert pensó en la producción de los timbres tradicionales de los instrumentos por medios electroacústicos. (Helguera, 1999)

Posteriormente, Karlheinz Stockhausen (1928-2007) profundizó en la teoría de la música electroacústica cimentando bases que regulan la producción del tono, la intensidad, la duración, el timbre y la posición en el espacio. Aseguraba que una composición ahora podía tener un timbre único y no necesitaría de timbres predeterminados para su creación. (Morgan, 1994) Sus teorías abrieron paso a trabajos muy elaborados en este campo como su *Elektronische Studien* (1953) que es una producción netamente electroacústica pero que sigue las mismas normas que él planteaba. (Helguera, 1999)

1. Joaquín Orellana - *Humanofonía* (1971). En 1967, Orellana viajó a Buenos Aires a estudiar en el Instituto Torcuato di Tella durante dos años. Allí conoció una amplia gama de técnicas de composición que hasta entonces eran totalmente ajenas a la música guatemalteca y que impactaron mucho en la creación artística del compositor. Allí conoció, entre varios, el género de la electroacústica. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

Estando todavía en Buenos Aires compuso *Meteora*, una obra electroacústica vanguardista que estrenó en aquella ciudad. Ya residiendo en Guatemala compuso su primera *Humanofonía* (titulada con el mismo nombre) a las cuales se agregaría muchas más en el futuro. Con este tipo de obras, Orellana logró impactar la creación musical en Guatemala y la concepción del arte en sí. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

En estas obras, las fuentes sonoras principales son los sonidos de la vida cotidiana tales como las algarabías del mercado, la queja, la conversación, el coloquio amoroso y otras expresiones que el compositor recopila. (Orellana, *Recuento de una labor*, 1982) Posteriormente son acomodadas a discreción del compositor. El resultado no es algo que se pueda interpretar en vivo o que esté expuesto a una alteración. Esto es un ejemplo claro de la habilidad técnica del compositor y su labor tan diversa. (Orellana, Joaquín Orellana, 2008)

En su *Humanofonía* compuesta en 1967 (llamada por algunos autores *Humanofonía I*) el compositor busca hacer una denuncia que se proyecta por medio de la exposición sonora a los sectores sociales oprimidos. (Lehnhoff, *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*, 1999) Con esta composición logró encontrar un equilibrio entre la tendencia nacional de insertar el folclore nacional en la música guatemalteca (en este caso el paisaje urbano) y no desviarse de la vanguardia europea componiendo música electroacústica. (Privado Catalán, 2010)

Orellana demuestra que en las voces de la cotidianidad existe un mensaje oculto que, impreso en la cinta magnética, se convierten en trozos de paisajes sonoros. El compositor descifró en el ambiente cantos subyacentes, es decir, manipulaciones de las captaciones sonoras que realizaba para encontrar en ellas nuevos sonidos, nuevas expresiones y nuevas “armonías”. A partir de allí genera la idea de los “flujos humanofonales” que imperan esta creación musical. De esta forma creó un género completamente nuevo en el que hace una descripción sonora de las circunstancias sociales en las que, de manera particular, hace énfasis en los fonemas de las lenguas indígenas. (Privado Catalán, 2010)

Orellana consideró esta obra como “una obra frustrada” (Orellana, *Joaquín Orellana*, 2008) ya que no pudo expresar de manera plena su intención en esta obra gracias a la falta de tecnología adecuada. Por este motivo se puede definir la obra como “artesanal” y en cierta forma limitada. Sin embargo, la comunidad internacional y los más destacados músicos guatemaltecos no ahorran adjetivos para alabar la obra de Orellana a partir de *Humanofonía* y reconocen la importancia histórica de esta obra pilar en la música electroacústica guatemalteca.

L. Música concreta

El pionero de la música Concreta fue Edgar Varèse (Fechas) quien experimentó con ruidos recopilados en el ambiente externo (tal como silbidos,

ruido de tráfico, entre otros) que luego acomodaba para crear una obra musical. Innovó mucho en el campo de la música grabada en cintas magnéticas mientras experimentada con los equipos de Radiodifusión y Televisión Franceses. El nombre “concreta” deriva de la manipulación del material sonoro de fuentes físicas ya existentes en la cotidianidad y no necesariamente destinada a la creación musical o artística. (Helguera, 1999)

Entre las características más importantes de la música concreta se encuentran las variaciones de la velocidad, el hacer que los sonidos fueran hacia atrás o modificar la altura de los sonidos para hacerlos mucho más llamativos. Poco a poco tomó mucha popularidad la composición sobre música concreta hasta el punto de crearse estudios de grabación en las ciudades más importantes de Europa y América con la finalidad exclusiva de componer música de este tipo. (Morgan, 1994)

1. Joaquín Orellana - *Imposible a la X* (1980). Entre la búsqueda de Joaquín Orellana por una propia identidad nacional, su compromiso con la situación sociopolítica y su confrontación con la realidad, surge esta pieza por un encargo para para el Décimo Festival de Música Electroacústica celebrado en Bourges, Francia, en 1980. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) Esta obra describe los contrastes de la sociedad guatemalteca y las conmociones de la violencia (Lehnhoff, *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*, 1999) haciendo énfasis en la represión sufrida por el pueblo durante el conflicto armado interno. (de Gandarias, *La música electroacústica en Guatemala*, 2002) Hace recurrente el canto religioso y la inocencia de los niños que están presentes como en un oasis en medio de la violencia que recurrentemente les acalla. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

Esta obra entra entre sus series de *Humanofonías* (de Gandarias, *La música electroacústica en Guatemala*, 2002) y esta sería la más significativa de este género ya que expresa de mejor forma la opresión, la represión y la miseria del

pueblo guatemalteco. (Privado Catalán, 2010) Al ser una Humanofonía, incluye, al estilo del compositor, fonemas y voces indígenas que expresan un cierto dolor. Por lo tanto, esta obra está íntimamente relacionada con “Sacratávica” y “La tumba del Gran Lengua” que tienen también un fuerte contenido social.

Además, esta obra ha tenido un impacto internacional muy fuerte ya que fue incluida en el disco *Música Nueva Latinoamericana* editado en Uruguay, participó en el II Festival interamericano de Música en Washington y se ha escuchado en Francia, Holanda y en Alemania. En parte debe su éxito al alto impacto que el escucha recibe de la música gracias a la fuerte percepción de Orellana proveniente de las circunstancias sociales que describe. (Privado Catalán, 2010)

La obra posee muchas partes cíclicas con el objetivo de penetrar en el inconsciente. (Privado Catalán, 2010) Es reiterado el asedio militar simbolizadas por el sonido de la detonación que es emitido por un coro de voces masculinas que combate constantemente con un canto religioso que describe la esperanza de la llegada de la paz. El título evoca esto: a la paz como una utopía que no se puede alcanzar. (de Gandarias, *La música electroacústica en Guatemala, 2002*)

Entre las voces que utiliza se encuentran los quejidos de tortura, de súplicas por limosna y agradecimiento de mendigos como “Hay mije ay dios se lo pague, dios se lo pague”. (de Gandarias, *La música electroacústica en Guatemala, 2002*) Además se escuchan ruidos de motor, de la cotidianidad urbana y otros elementos de la ciudad (Privado Catalán, 2010) como la marimba que resalta entre los comerciales de las calles guatemaltecas. (de Gandarias, *La música electroacústica en Guatemala, 2002*) Con esto, el autor pretende, de forma sarcástica por momentos y esperanzadora en otros, expresar la mentalidad derrotista de la sociedad guatemalteca (Privado Catalán, 2010) que se complementa con el infinito ciclo de voces de violencia. (de Gandarias, *La música electroacústica en Guatemala, 2002*) Se puede decir que la obra intenta llevar al

escucha a un estado de consciencia por medio de la estimulación del subconsciente. (Privado Catalán, 2010)

La obra se complementa con una serie de sonidos producidos por objetos no convencionales sobre la manipulación de instrumentos europeos. Es así que se puede apreciar entre las voces humanas el golpeteo de varillas sobre las cuerdas de un violonchelo o un trémolo de una varilla metida entre las cuerdas de una guitarra. Además, se pueden escuchar disonantes bloques en el violín y otras fuentes sonoras no convencionales que la aproximan a medios electro acústicos mixtos. (de Gandarias, *La música electroacústica en Guatemala*, 2002)

Posteriormente, Orellana realizó un material visual para acompañar la pieza con cuadros de la artista Isabel Ruiz. Estos cuadros fueron seleccionados por Orellana ya que fueron preparados por la artista para describir la masacre del Río Negro durante el periodo más violento de la guerra contrainsurgente en 1982 en la región Ixil. Orellana expresó la fuerte relación entre la temática de las obras de Ruiz y la de *Imposible a la X* por lo que no dudó en preparar el material en base a esto. (de Gandarias, *La música electroacústica en Guatemala*, 2002)

M. Politonalidad

La politonalidad fue inicialmente utilizada por Stravinski en “Petrushka”, pero nunca la desarrolló demasiado. (Morgan, 1994) El norteamericano Charles Ives (1874-1954) fue uno de los grandes pioneros en este campo y dejó un gran legado a las generaciones de compositores estadounidenses gracias a su música. La politonalidad de Ives consistía en la superposición de dos (bitonalidad) o más tonalidades armadas a una forma de contrapunto moderno. Su sonoridad no es totalmente atonal, pero es clara su tendencia a dos tonalidades distintas confunden al escucha produciendo una sensación de pérdida de la tonalidad. (Helguera, 1999)

Ives se mantuvo alejado de las corrientes imperantes de la música norteamericana desde 1895 hasta 1917. En este periodo se dedicó a explorar nuevas formas de composición que le dieran un aire fresco a la música estadounidense y pudiera posicionarse y competir contra las creaciones musicales europeas que comenzaron a surgir en ese período. Durante este tiempo sus obras no fueron presentadas en ningún espectáculo público, por lo que su obra no tuvo un impacto importante al principio, pero luego fue fácilmente aceptada por sus compatriotas que hoy lo tienen por padre de la música netamente norteamericana. (Morgan, 1994)

Desde sus primeros años de producción tuvo una inclinación a este estilo compositivo, por ejemplo, en 1893 escribió *Canción para el tiempo de la cosecha*, una fuga a 4 voces en la que cada voz está escrita en una tonalidad distinta. (Morgan, 1994) Sin embargo su obra se desarrollaría aún más incluyendo en sus composiciones estructuras polirítmicas y polimétricas. (Helguera, 1999)

1. Jorge Sarmientos - El destello de Hiroshima (1995).

Jorge Sarmientos culminó su obra creadora a mitad de la década de 1990 con esta exitosa obra para soprano, recitador y orquesta (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) con la que se unió a los homenajes hechos a las víctimas de la Segunda Guerra Mundial de principios del siglo XX. (Lehnhoff, *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*, 1999) En esta obra se puede resumir toda su actividad creativa hasta el momento ya que hace uso de muchas de las técnicas que, por separado, utilizó en sus obras anteriores a partir de su regreso de Buenos Aires. Esto crea un lenguaje tan variado como personal del compositor. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

La obra describe en tres secciones de estructura libre (Lehnhoff, *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*, 1999) los momentos que la ciudad japonesa de Hiroshima pasó desde instantes antes de detonarse en ella la bomba atómica (en 1945) hasta instantes luego del desastre. (Lehnhoff, *Creación musical en*

Guatemala, 2005) Sarmientos se inspiró para componerla tras leer una traducción al español del libro *El destello de Hiroshima* ilustrado por la artista japonesa Toshi Maruki. Según el mismo compositor, esta obra no es una representación musical del libro, sino que es una impresión personal del arte de Maruki y la admiración que sintió por la artista. Sin embargo, se inspiró en el cuento para crear un contenido programático para la obra. (Lehnhoff, *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*, 1999)

La primera sección abunda musicalmente en los sucesos de la mañana del 6 de agosto de 1945, en las cuales el ejército norteamericano atacaba la ciudad de Hiroshima. Se describen en esta sección de manera orquestada bastante angustia y como premoniciones de algo inminentemente desastroso. La obra continua en su segunda sección describiendo el destello que produjo la bomba sobre la ciudad y que segó a la vida a muchas personas en el lugar y el desastre causado. La tercera sección aborda un canto de Kouji Kinoshita titulado *Nunca más Hiroshima* que con aire reflexivo contrasta con ambas secciones anteriores (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) que hace énfasis en la responsabilidad de los hombres ante esta tragedia con palabras como “las bombas no caen solas” o “que otros hombres puedan impedir que eso suceda de nuevo”. (Lehnhoff, *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*, 1999)

Entre los recursos utilizados por el compositor para dar vida a esta obra se encuentran en lenguaje tonal, bitonal, politonal y el atonal. Esto deriva en la utilización de cromatismos y efectos microtonales dentro de la obra. Estas técnicas están al servicio completo de la carga emocional de la obra que describe a la perfección los momentos de angustia y de tristeza que atravesaron los presentes (en incluso muchos ausentes) en el trágico momento. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

Se estrenó en 1995 en Nagoya y el mismo año se presentó en Tokio y fue un éxito entre los espectadores japoneses quienes apreciaron el homenaje del

compositor a las víctimas. En Nagoya fue interpretada por la Orquesta Filarmónica de esa ciudad con la soprano Yumi Toyota y el actor Syun Sugiura en la sección recitada. En Tokio la presentó la Philharmonic Ensemble Orchestra con Kazuhiko Komatsu como director y la soprano rusa Elena Obraztsova donde se tuvo que vocalizar la melodía *Nunca más Hiroshima* debido a que algunos sectores de la sociedad japonesa se niegan a perdonar esta acción y la consideran un grave crimen contra la humanidad (contrario al mensaje de la canción). Sin embargo, el impacto fue grande en ambas ciudades al escuchar el tema, tanto que en Nagoya la ovación al finalizar la obra fue de pie y duró alrededor de nueve minutos. (Lehnhoff, *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*, 1999) Gracias a esta obra (y los constantes intercambios culturales que hacía el compositor) es que se estrecharon muchos lazos de amistad entre Guatemala y Japón que hoy continúan vigentes. (Sarmientos I. , 2016)

Es en este tipo de obras por las que la Jorge Sarmientos se puede describir como Cosmopolita. Esto debido a que su obra es descriptiva y hace referencia constante a hechos verídicos de forma fantástica. (Sarmientos I. , 2016)

N. Útiles sonoros derivados de la marimba

El compositor guatemalteco Joaquín Orellana es pionero en la creación de útiles sonoros con características específicas. Orellana, tras su regreso a Guatemala de Buenos Aires no encontró dónde experimentar con música electroacústica ya que la tecnología radial y televisiva no se encontraba del todo desarrollada en su país de origen. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) Para desarrollar su música “concreta” se dedicó a la confección de pequeños instrumentos con funciones particulares dentro de una composición particular. (de Gandarias, *Tradición popular en la música contemporánea guatemalteca*, 1988)

Los útiles sonoros son instrumentos creados pensando en una pieza en particular para su desarrollo dentro de la misma y no de forma independiente (aunque algunos ahora se han desarrollado por su cuenta). Estos utensilios toman principios acústicos y estructurales de instrumentos tradicionales de la música guatemalteca como la marimba. De estos últimos, se toman en cuenta varios elementos: las placas de madera suspendidas en su nodo de vibración, los resonadores y los percutores (que son los elementos base de una marimba). Este proceso, Orellana le llama “dispersión de la marimba guatemalteca” que hace referencia a la traslación del timbre de la marimba a una situación fuera de su contexto habitual y para uso estable en contextos formales en la música contemporánea. (de Gandarias, *Tradición popular en la música contemporánea guatemalteca*, 1988)

1. Joaquín Orellana - Sacratávica (1997). La obra nace de una composición anterior de Orellana llamada *Los cerros de Ilom*. En esta se narra una tragedia que ocurrió en 1982 en el Departamento de El Quiché en el marco del conflicto armado interno en Guatemala. Esta tragedia se conoce como “La masacre del Río Negro” en la cual se llevaron actos de genocidio que el autor denuncia y repudia por medio de su obra. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

El nombre de esta obra deriva de la composición de dos palabras: “sacro” y “atávico”. Esto hace referencia a la cultura indígena que contienen muchos elementos religiosos sagrados y la constante atacante inconsciente hacia este pueblo dentro del país. Esta obra se estrenó hasta el 31 de agosto de 2016 debido a la gran cantidad de personas para la que fue pensada (80 solamente para el coro) y las variantes aleatorias de la obra dependen de ello. Sin embargo, anteriormente fue grabada en 1999 y se conserva el manuscrito. (Privado Catalán, 2010)

La obra está escrita para coro mixto grande y utilería sonora, (Lehnhoff, *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*, 1999) además, está incluida una marimba que aparece de manera esporádica que, junto a los útiles sonoros derivados de la marimba, son una constante que otorgan a la obra una imagen local y evocan los paisajes sonoros del lugar. (Privado Catalán, 2010) El coro canta y recita textos hechos por medio de fonemas inventados por el compositor que no corresponden a un idioma en particular, (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) esto genera una textura muy particular que, según la intención del autor, que evoca los gritos en la masacre que narra. Entre los gritos que el coro pretende imitar se escuchan los gritos de huida y de pedido de auxilio, además se pretende representar, por medio del sonido, los pasos de las personas que debieron huir a México y otros lugares. (Privado Catalán, 2010) En consecuencia, es la música la única portadora de mensaje y la única que transmite el sentir. (Lehnhoff, *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*, 1999)

Este tipo de obras fueron de gran influencia para compositores discípulos de Orellana como Igor de Gandarias, Paulo Alvarado, y otros. Además, el compositor venezolano Emilio Mendoza, quien tuvo contacto con Orellana durante algunos cursos latinoamericanos de música contemporánea, ha admitido ser fuertemente influenciado por él al igual muchos otros compositores latinoamericanos. (Lehnhoff, *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*, 1999)

La Mangorera es una parte esencial de esta obra que hace un sincretismo entre las oraciones católicas cristianas y las ceremoniales indígenas. En ocasiones utiliza palabras en español y en ocasiones palabras en lengua maya. (Privado Catalán, 2010) Igualmente el *Son de la Muerte*, casi al final de la obra, evoca posiblemente un entierro con sus cadencias que evocan algo fúnebre y algo hiriente (Orellana, *Joaquín Orellana*, 2008) pero trata de retratar el dolor de las personas directamente afectadas en el conflicto. (Privado Catalán, 2010)

O. Música textural

La década de 1950 vio surgir corrientes compositivas de gran impacto dentro de la música de finales de siglo. (Morgan, 1994) Los músicos como Krzysztof Penderecki (N. 1933), nacido en Polonia, comenzaron a experimentar con los instrumentos tradicionales, no la creación de melodías innovadoras, sino explotando los recursos tímbricos del instrumento para crear, más que armonías, texturas musicales. (Morgan, 1994)

Aunque anteriormente ya se utilizaban, por ejemplo, los clústers y otras formas de simultaneidad en la ejecución de los cromatismos como elementos armónicos o melódicos de una pieza, la música textural tiende a la utilización de estos elementos como punto de partida y referencia fiel de la creación futura que se pretende realizar modificando su amplitud, duración e intensidad (cosa que anteriormente era accidental). (Morgan, 1994)

1. Joaquín Orellana - *La tumba del Gran Lengua* (2001).

Esta es la obra escénica más reciente de Orellana. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005) Está escrita para cantante-actor, coro de cámara mixto, quinteto de cuerdas, percusión e instrumentos especiales. (Orantes, 2008) Está basada en textos de Miguel Ángel Asturias a quien dedica la obra el compositor. (Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, 2005)

El maestro Orellana le acuñó el nombre a este género como “cantata escénica”. Esto quiere decir que la obra involucra música y actuación de manera simultánea. Los textos fueron diseñados de forma muy cuidadosa por Orellana para que tuvieran una simbología potente que compensara de manera estética y acorde a su intención con la música escrita para el conjunto. De esta manera logra una completa armonía entre una literatura y una música pensadas de manera simultánea y no una al servicio de la otra. Dentro del texto utiliza las figuras

onomatopéyicas típicas de la obra de Miguel Ángel Asturias al mismo tiempo que involucra sus propios textos para darle un aire de carácter propio.

En medio del homenaje que Orellana pretende a hacerle a Miguel Ángel Asturias con esta obra, es clara la intención del compositor en poner en escena conflictos sociales que Guatemala (y países vecinos) sufren en la actualidad. A partir de esto, crea una obra escénica llena de folklore y de una “hipertextura” musical que se acopla junto al texto al momento escénico en que la obra se desenvuelve haciendo representación del típico comportamiento del guatemalteco y de su situación social y política. (Orantes, 2008)

V. Análisis

A. Jesús Castillo - *Obertura Indígena No. 1* (1897)

1. **Lectura de la pieza.** La obra tiene una duración aproximada de 7 minutos y medio. Es, en una vista general, una pieza escrita con estilo europeo sobre temas y elementos musicales Maya-Quiché. Los temas principales y los elementos musicales que Jesús Castillo emplea en esta pieza son notoriamente de origen autóctono, aunque el tratamiento armónico figura dentro de lo que se puede denominar tonalidad en estilo europeo. La forma de la pieza no tiene una estructura académica por tratarse de una Obertura, que se define de forma “libre”.

La obra está escrita en tonalidad de Sol mayor con métrica dos cuartos (2/4). Eventualmente modula a distintas tonalidades, pero al finalizar la pieza esta regresa a su tonalidad inicial. Se aprecian varios cambios de métrica de dos cuartos (2/4) a tres cuartos (3/4) en tiempo de vals, por ejemplo, pero la pieza finaliza en el dos cuartos (2/4) del inicio. Igualmente, es una característica particular de esta pieza el cambio de velocidad y carácter tan abrupto y en tan corto tiempo, apenas se ha expuesto un tema, el compositor hace variar completamente el carácter de la obra exponiendo un tema completamente distinto lo que le da a la pieza un aire variado.

2. **Orquestación.** La pieza fue escrita originalmente para marimba. De la pieza original se han hecho múltiples arreglos para ensambles de marimba, ensambles de marimba, tambor y flauta y para piano. Recientemente se han escuchado versiones para Orquesta moderna de esta pieza interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala. Esta versatilidad muestra también la facilidad con que esta obra puede ser interpretada sin dejar de ser una pieza académica exigente.

3. Estructura. La forma de la pieza es libre. En ella se retratan los diversos pasajes que la obra atraviesa que están fuertemente delimitados y no se transponen en ningún momento. Cada pasaje tiene uno o dos motivos rítmicos y melódicos que claramente tienen un origen autóctono y que el compositor prestó para su desarrollo en la obra. Los pasajes de mayor exigencia técnica para la marimba (y para el piano) no presentan un motivo como tal, sino un desarrollo de los temas antes expuestos o un simple pasaje para la transición de una sección a otra. Es importante notar las múltiples variaciones de armadura que dan la sensación tonal a la obra y los cambios de métrica (y de ritmo) que hacen muy colorida la pieza, a pesar de ser relativamente corta.

Cuadro 1: Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Representación gráfica de la “Sección A” escrita en Sol Mayor. En paréntesis “()” el número de compases.

Introducción	Sección A (35)			
(2)	Tema 1 (9)	Tema 2 (11)	Desarrollo (4)	Tema 2 (11)

La Sección convenientemente denominada “A” es precedida por una pequeña introducción de dos compases en las que se hace una ligerísima escala rápida ascendente y finaliza con un acorde (Primero fundamental y Dominante Fundamental respectivamente) aunque en algunos arreglos se hacen variantes sobre esta pequeña introducción. El Tema 1 es un juego entre los acordes I y V⁷ en tonalidad de Sol en los que predominan ciertas apoyaturas que dan una ligera sensación de rapidez a la segunda nota del motivo.

Imagen 19: Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Motivo del Tema 1 de la Sección A.



Durante el Tema 2 de la Sección A el bajo se mantiene en ostinato en la nota Sol aunque la armonía continúa siendo Sol Mayor (I) y Re Mayor con séptima (V^7). Este tema es bastante corto, tiene una duración de cuatro compases en total y se repite para luego dejar una ligera prolongación de dos compases que abre paso a un pequeño desarrollo de cuatro compases. Al finalizar el desarrollo, se repite el Tema 2 íntegro finalizando con la prolongación anteriormente mencionada, pero en esta ocasión con una duración de cuatro compases más. Esta última prolongación se puede tomar como un pequeño final que abre paso a la Sección B.

Imagen 20: Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Motivo del Tema 2 de la Sección A.

Cuadro 2: Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Representación gráfica de la “Sección B” escrita en Re Mayor. En paréntesis “()” el número de compases.

Sección B (41)			
Intro. (2)	Tema 1 (8)	Tema 1' (8)	Desarrollo (23)

La Sección B está escrita en Re mayor y está denominada como “Allegro animato” y tiene indicación de 132 negras por minuto. Esta inicia con una pequeña introducción de dos compases sobre la dominante de la tonalidad (La mayor) en la que interviene solamente el bajo con indicación “pp” (pianísimo). Esta introducción sirve para preparar la exposición del único tema de la sección. Al ingresar el Tema 1, varios intérpretes deciden por interpretarlo “mf” (mezoforte) o “f” (forte) con el fin de hacerlo resaltar. Esta primera exposición del tema tiene la particularidad de estar escrito sobre el acorde dominante (La Mayor con séptima) y se armoniza sobre los acordes de La Mayor con Séptima (V^7) y Mi Mayor con séptima y la novena menor (V^{b9}/V) que funge como dominante secundaria de la dominante de la tonalidad. Posteriormente se repite el Tema 1 en la tonalidad de la sección (en Re mayor) utilizando la progresión de acordes análoga a la primera exposición del tema (I y V). En este caso el bajo solamente acompaña con acordes tocados de forma simultánea y de manera corta.

Esta variación del Tema 1, al repetirse, no finaliza completamente, sino que inicia un desarrollo relativamente amplio de 23 compases. El juego rítmico del desarrollo es particularmente llamativo ya que la melodía hace figura de tresillos de corcheas y el acompañamiento figura de corcheas. Esta figuración causa en el escucha un ligero sentido de desorden, pero que toma sentido conforme la sección se hace reiterada. Finaliza este desarrollo con cuatro acordes de Re mayor cortos con indicación “f” (forte) y un acorde prolongado de una tonalidad lejana (Si Bemol Mayor con séptima). Este último acorde funge como dominante

para abriría paso a la Sección C que está escrita en Mib mayor, aunque finalizando esta sección es particularmente llamativo.

Imagen 21: Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Comparación entre la primera exposición del tema escrita sobre el acorde de La séptima y la segunda exposición del tema escrita en Re mayor.

The image displays three systems of musical notation for the Obertura Indígena No. 1. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line with dense chords in the left hand, both in the key of D major. The second and third systems show the same melodic line in the right hand, but with a simplified bass line consisting of single notes and rests, illustrating a different harmonic treatment of the theme.

Imagen 22: Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Desarrollo, Sección B, compás 57.

The image shows a single system of musical notation for the development section, specifically measure 57. It features a melodic line in the right hand with two triplet figures, each marked with a '3' below the notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords.

Cuadro 3: Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Representación gráfica de la “Sección C” escrita en Mi bemol Mayor. En paréntesis <<()>> el número de compases.

Sección C (30)		
Intro. (5)	Tema 1 (4)	Tema 2 (21)

La Sección C de la pieza, escrita en Mi Bemol Mayor con métrica de tres cuartos (3/4), inicia con una pequeña introducción de cinco compases que, en primera instancia, resuelve el acorde de Si^{b7} con el que finaliza la Sección B. Se hace esta introducción muy expresiva y libre, de tal forma que las notas sean prolongadas con un aire muy ligero. La introducción tiene dos escalas, una ascendente y una descendente. La segunda finaliza en una cadencia perfecta que abre paso a la exposición del primer tema de la sección.

El primer tema es muy corto, está formado por un solo motivo que es bastante sencillo que evoca una danza indígena. Es ligeramente más rápido que la introducción de la sección, pero tiene un aire mucho más marcado y acentúa fuertemente un ritmo de Son guatemalteco. Hace resaltar los segundos tiempos del compás en sus finales y le da singular importancia a la melodía. La progresión armónica forma una cadencia perfecta simple (V – I) en la que se resalta el ritmo más que el acorde en sí mismo.

El segundo tema usa una progresión ligeramente más compleja y la melodía es más elaborada. Se sigue acentuando el segundo tiempo del compás, pero en esta ocasión lo hace por medio de la altura, colocando una nota notoriamente más aguda, y no por medio de la prolongación como en el tema anterior. La progresión armónica (con base en el bajo) es bastante particular de este tema, inicia con un

acorde de Subdominante, luego el acorde de tónica, luego el acorde de dominante en segunda inversión seguido del de tónica y finaliza con una cadencia perfecta: La Bemol Mayor (IV), Mi Bemol Mayor (I), Si Bemol Mayor con bajo en Fa (V_4^6), Mi Bemol Mayor de nuevo y la cadencia perfecta formada por Si Bemol Mayor con séptima y Mi Bemol Mayor ($V^7 - I$). Este tema se repite y luego se hace una prolongación del final durante nueve compases sobre el acorde de Mi^b mayor. Esta se podría decir que es la pausa final de la sección.

Cuadro 4: Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Representación gráfica de la “Sección D” escrita en Re Mayor. En paréntesis “()” el número de compases.

Sección D (36)			Transición
Intro. (4)	Tema 1 (8)	Tema 2 (24)	(4)

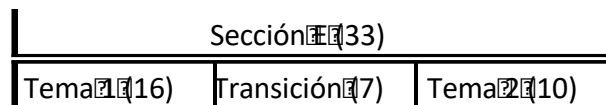
La Sección D, escrita en Re Mayor, tiene la indicación “Tiempo de Vals”. La modulación es realizada por una pequeña escala en el Bajo de Sol a Mi natural que desemboca en el acompañamiento de Vals tradicional en la exposición del primer tema de esta sección. El tema es bastante rítmico y alegre, por ser un vals es bastanteailable y tiene un aire festivo.

El segundo tema se puede dividir en dos sub-temas de ocho compases cada uno. El primer sub-tema está hecho para diluirse ligeramente con el acompañamiento de tal forma que la melodía, al escucha, parece estar escondida. Imperan los trémolos que la hacen esconderse. El segundo sub-tema es mucho más marcado y bastante notoria la línea melódica, finalmente se repite para finalizar la sección con una pequeña transición a la Sección E.

Imagen 23: Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Diferencias melódicas en la Sección D.



Cuadro 5: Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Representación gráfica de la “Sección E” escrita en Fa sostenido Mayor. En paréntesis “()” el número de compases.



La pequeña transición de la Sección D finaliza con un acorde de Do sostenido que funge como Dominante para el acorde inicial de la Sección E escrita en Fa sostenido Mayor. Se indica como “Dolce armonios” haciendo referencia a la melodía tan ligera que se presenta en el primer tema. Esta melodía se puede dividir en dos frases de ocho compases cada una. Se puede decir que el tema uno es una estructura, a términos clásicos, de pregunta y respuesta que solamente se mueve en los acordes de dominante y tónica.

Luego, una pequeña Transición irrumpe con indicación “scherzoso” haciendo referencia a los esfuerzos y notas cortas que emplea para crear una sonoridad

acelerada que contrasta completamente con el Tema 1 de la Sección. Esto solamente abre paso a un segundo Tema igual de lento que el Tema 1 de la Sección que contiene una sola frase de diez compases sin muchas interrupciones. El acompañamiento de este Tema es bastante sencillo a manera de un pequeño vals ligero que poco a poco hace un crescendo para hacer una cadencia perfecta al finalizar la Sección.

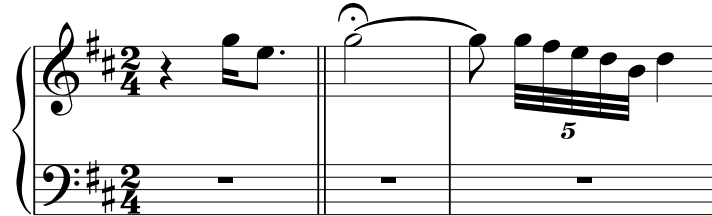
Cuadro 6: Obertura Indígena No. 1 de Jesús Castillo. Representación gráfica del Final escrita en Re Mayor y finaliza en la tonalidad original de Sol Mayor. En paréntesis “()” el número de compases.

Sección D (34) (Sin Intro.)	Sección B'	Final
Tema 1 (8)	Tema 2 (24)	Tema 1 (8) (34)

La obra finaliza con una repetición de la Sección D sin su introducción y luego exponiendo el Tema 1 de la Sección B. El final, que dura 34 compases, hace juegos de acordes similares a la Sección A entre la tónica y la dominante. Finaliza haciendo una muestra ligera de virtuosismo en una escala ascendente (dos veces) y luego con el acorde de tónica en posición fundamental.

4. Recursos principales. La obra se desarrolla sobre temas rítmicos y melódicos de carácter indígena guatemalteco. Jesús Catillo hizo una descripción de las escalas, motivos y sus formas de desarrollo en su libro *La Música Maya Quiché*. En esta obra, esos elementos se hacen ver y se nota la profunda investigación que el autor realizó. Entre las características principales se encuentra el empleo de notas cortas en síncopas no exactas seguidas de notas relativamente largas. En un compás de dos cuartos (4/4) se daría de la forma ejemplificada en la Imagen 23.

Imagen 24. Ejemplos de motivos recurrentes en la Música indígena de Guatemala y un ejemplo de su desarrollo.



Igualmente, para su desarrollo, se emplean figuras largas seguidas de notas muy cortas en sucesión. Esta sucesión puede ser una escala o un arpeggio, se ejemplifica bien en la Imagen 23 por contrastarse directamente con el motivo original.

Unido a estos elementos, Jesús Castillo emplea una armonía tonal en base a cadencias perfectas durante toda la obra. Las modulaciones empleadas, aunque no todas son directas, siempre guardan la relación básica de la música tonal entre la tónica y la dominante. Se puede definir la obra, a partir de estos elementos, como música tonal romántica con elementos indígenas guatemaltecos.

B. Ricardo Castillo - *Poème Pastoral* (1919-1920)

1. **Lectura de la pieza.** El conjunto de seis piezas tiene una duración aproximada de 13 minutos y medio en total. Son estrictamente académicas con estilo impresionista francés; el compositor casi omite los elementos musicales autóctonos guatemaltecos, mientras que explota los recursos compositivos europeos de principios del siglo XX (específicamente, los franceses). Esto se entiende desde la perspectiva del autor, ya que estas obras son de un período compositivo muy temprano cuando aún residía en París. Sin embargo, tienen una gran importancia para comprender el desarrollo de su obra posterior.

La escritura es a dos pentagramas, de forma tradicional. Sin embargo, en pasajes que lo requieren, agrega un pentagrama por encima del pentagrama destinado a la mano derecha para agregar recursos decorativos o para hacer referencia a pasajes de virtuosismo que requieren mayor énfasis. Este recurso (de agregar un nuevo pentagrama superior) fue adoptado a principios de la década de 1910 por compositores impresionistas y expresionistas para hacer más holgada la escritura y no saturar visualmente el pentagrama superior del piano. (Rocatelli de Pérgamo, 1973) Posteriormente, casi todas las obras para piano que requieren una ejecución exigente o pasajes con bastante textura emplean este recurso para que sea más clara la lectura de la pieza.

Englobando todas las piezas, se puede concluir que la obra completa está escrita en Fa sostenido mayor, por ser la tonalidad de la primera obra (aunque esta se definiría mejor como un Do sostenido Mixolidio) y de la última, pero sería una afirmación ambigua sin comprender el estilo impresionista ya que la obra se desarrolla en base a varias tonalidades según la pieza. Es notoria su inclinación por las tonalidades cálidas y pesadas (empleando sostenidos en vez de bemoles en la armadura), aunque hace contacto en algunos momentos con tonalidades frías y dulces.

2. Tratamiento pianístico. Basado en una lectura rápida, se puede determinar que la mano derecha se encarga de la melodía y que la mano izquierda se encarga del acompañamiento. Sin embargo, al tener un acercamiento a la pieza, es notorio que el acompañamiento y la melodía se entremezclan en momentos y por momentos se vuelven completamente independientes. Esto hace inferir que tanto el acompañamiento como la melodía, durante la pieza, son apoyados por ambas manos y por momentos están estrictamente separados.

Para entrelazar la melodía o el acompañamiento, Castillo utilizó aproximaciones sonoras. Esto quiere decir que, para dar la sensación de unidad,

utiliza alturas sonoras muy cercanas entre sí, mientras que, para dar sensación de independencia, utiliza alturas sonoras muy alejadas entre sí.

El virtuosismo se emplea, por lo general, en la mano derecha. Sin embargo, en momentos de la pieza es requerida una técnica depurada para interpretar pasajes de la mano izquierda que son bastante exigentes. Igualmente, utiliza por momentos pasajes que son entrecruzados y requieren de la firmeza de ambas manos para su ejecución. Los cruces que se notan en la pieza son principalmente escalísticos, aunque en algunas ocasiones pueden ser juegos rítmicos. La Imagen 24 muestra ejemplifica la diferencia entre ambos tipos de cruces.

Imagen 25: *Poème Pastoral* de Ricardo Castillo. Ejemplo entre ambos tipos de cruces de manos que realiza la obra. En primera instancia, un cruce escalístico y, en segundo plano, un cruce rítmico.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a complex passage with a large slur over the right hand and a sequence of notes in the left hand. A circled '8' is placed above the first measure of the right hand. The second system continues the piece, featuring a triplet of eighth notes in the right hand and a sixteenth-note pattern in the left hand. A circled '3' is above the triplet, and a circled '6' is above a sixteenth-note group in the right hand. A circled '3' is also present at the end of the system. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings.

3. Estructura. La primera pieza *Sous le bois* está escrita en Do Sostenido Mixolidio, ya que, salvo una ligera modulación momentánea, solamente utiliza el acorde de Do sostenido con séptima durante toda la pieza. Con una

métrica de dos medios (2/2), comienza con una ligera introducción que presenta una aproximación del tema melódico sin acompañamiento, luego hace el motivo del acompañamiento y hace una pausa larga (de un compás) como se puede notar en la Imagen 25. Inicia luego con el acompañamiento e ingresa casi de inmediato la melodía. El acompañamiento está elaborado en base a arpeggios de acordes abiertos de seis notas con figuración de tresillos de corcheas.

Imagen 26: *Poème Pastoral* de Ricardo Castillo. Inicio de la pieza *Sous le bois*.

RICARDO CASTILLO

I. Sous le bois

Lent, mais avec mouv! $\text{♩} = 40$

très doux et tranquille

PIANO

En el compás ocho cambia la figuración a semicorcheas. Esto crea una sensación de desestabilidad que desemboca en una sucesión de notas largas que finalizan con una pausa larga (de un compás). Retoma inmediatamente el tema con la figuración original y lo desarrolla durante 12 compases. En el compás 24 modula abruptamente a lo que pareciera un acorde de Re Menor con séptima con novena que podría pertenecer a la tonalidad de Do Mayor. En el compás 27 regresa a la tonalidad original haciendo un Do Sostenido con séptima, pero repite esta modulación en el compás 29 ampliándola en el compás 30 con una escala ascendente para retornar al acorde de Do Sostenido Mayor en el compás 31.

Más allá de una pequeña modulación (en cuanto a su duración) similar a las anteriores a mitad del compás 41, la obra no tiene nada más que llame la atención, salvo solamente algunos intervalos disonantes en la melodía. Finaliza la

obra con una sucesión de notas largas desde el compás 47 hasta el 50 que emula el acompañamiento a forma de cadencia. Ya se hizo notar la ausencia de movimiento armónico por lo que no existe una cadencia como tal, sin embargo, se puede decir que es un final gracias al tratamiento rítmico empleado.

Imagen 27: *Poème Pastoral* de Ricardo Castillo. Inicio de la pieza *Le vent a mis les arbres en fête*.

The musical score is presented in five systems. The first system is marked *Assez modéré* and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system features a bass clef and a key signature of one sharp, with a dynamic marking of *peu*. The third system returns to a treble clef and a key signature of one sharp, with dynamic markings of *à*, *peu*, *plus*, and *animé*. The fourth system uses a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth system concludes with a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

La segunda pieza *Le vent a mis les arbres en fête* está escrita en tonalidad en Sol Mayor en métrica de tres cuartos (3/4). El inicio de esta pieza (al menos los primeros 20 compases) dan una sensación de una especie de fuga en base a un motivo particular que funge como hilo conductor durante toda la pieza que se mueve entre los acordes de Sol Mayor con séptima mayor, Re Mayor con séptima y Do Mayor con séptima mayor. En los compases 11 en adelante se utilizan acordes arpegiados que emularían un rasgueo de un arpa o de una guitarra. Este es un elemento típico en la composición impresionista de Debussy y Ravel que ahora Castillo emplea en esta pieza.

Al llegar al compás 23, se hace un cambio abrupto de métrica a dos cuartos (2/4) durante seis compases en los que se emplea una variación ligera del motivo principal en el que básicamente se elimina el primer tiempo del motivo y solamente se utilizan lo que sería el tiempo dos y tres para el motivo original. La Imagen 27 hace una comparación entre el motivo original y la variación empleada.

Imagen 28: *Poème Pastoral* de Ricardo Castillo. Comparación entre los motivos a tres cuartos y dos cuartos de la pieza *Le vent a mis les arbres en fête*.



Se retoma la métrica de tres cuartos en el compás 29 y continúa desarrollando el motivo original hasta el compás 37. En el compás 38 hace un juego rítmico entrelazando manos para dar paso a una escala ascendente de bastante

exigencia técnica que desemboca de nuevo en el tema original en el compás 38. Esta nueva exposición del tema lleva un acompañamiento mucho más elaborado por juegos de semicorcheas en la voz segunda de la mano derecha y la mano izquierda.

Se hacen ligerísimas variaciones armónicas (introduciendo una nota de Mi bemol en el acompañamiento de la segunda voz de la mano derecha) que pronto resuelve mientras se desarrolla el tema. En el compás 46 se emplea un juego rítmico que hace una pausa al tema y sirve como puente para retomarlo en el compás 47. Se repite este juego rítmico en el compás 49 en el acorde de Re con séptima que se utiliza como dominante para hacer una cadencia perfecta respecto al compás 50. El compás 50 no es el final, sino que hace una variación del tema con figuras más largas e introduciendo variaciones armónicas para prolongar la sensación de final hasta el compás 54 en el que finaliza la pieza con un acorde de Sol mayor con sexta.

Nauges, la tercera pieza, escrita en cuatro cuartos (4/4), es mucho más compleja armónicamente que las anteriores. Comienza en tonalidad de La Mayor, aparentemente, pero finaliza con un acorde de Fa Sostenido Mayor con séptima y novena. Inicia con una serie de arpeggios en mano derecha y luego en izquierda. Inmediatamente modula a la tonalidad vecina de Mi Mayor en el compás cinco y en el compás siete modula a Fa Mayor. En el compás 11 cambia la métrica a seis octavos (6/8) que se preparó por una métrica de dos cuartos (2/4) mientras que modula a tonalidad de Mi Menor. Retorna a La Mayor en el compás 17 cuando la métrica vuelve a ser cuatro cuartos (4/4). Este inicio es solamente muestra de la complejidad de la armonía en esta pieza y la forma en que Castillo recurre a la modulación como forma de crear sensaciones impresionistas.

Continúa así hasta el compás 22 donde utiliza el acorde de Fa Mayor para modular a la tonalidad de La Bemol Mayor a mitad del compás 23 con un acorde

de Mi Bemol Mayor con Séptima. Desciende medio tono en el compás 24 a Mi Mayor con Séptima lo que es el salto definitivo a la tonalidad original de La Mayor.

Con base en otra forma de interpretar estos tres compases se explica como un acorde de Séptima que desciende medio tono desde Fa hasta Mi. Esto es una muestra del estilo impresionista de la pieza que emplea acordes independientes y que no figuran dentro de una progresión armónica tonal lógica.

Imagen 29: *Poème Pastoral* de Ricardo Castillo. Serie de Acordes independientes que descienden a distancias de medio tono. Página 9 (1:2-3)



En el compás 27 hace una serie de escalas ascendentes intercalando manos para introducir un nuevo tema que llega en el compás 28. Se emplea ese tema incluso cuando modula a La Bemol Mayor en el compás 36. Vuelve a utilizar una serie melódica que desciende por intervalos de medio tono desde La hasta Mi en el compás 38 a el inicio del 39. Luego, se pierde la sensación de tonalidad desde el compás 40 hasta el final. En esta sección emplea sucesiones melódicas y armónicas a distancias de medio tono con juegos rítmicos bastante ligeros. Se hace la anotación *peu a peu moins vite* haciendo alusión al inminente final de la pieza en un acorde de Fa Sostenido Mayor con Séptima y Novena.

La cuarta pieza titulada *Jeux* es básicamente un juego melódico en el cual Castillo empleó un tema que modula a varias tonalidades en toda la pieza. Está escrita en tonalidad de Re Mayor en métrica de cuatro cuartos (4/4). Inicia con una

introducción ligera presentando una sucesión de notas La en varias octavas. Luego presenta el tema principal a octava una mano de la otra.

Imagen 30: *Poème Pastoral* de Ricardo Castillo. Introducción del tema principal de *Jeux* y primer desarrollo.



Del compás cinco al 12 la tonalidad básica es de Re Mayor. Aunque no estrictamente, se puede decir que a partir del compás 13 la tonalidad es de Si Menor por el cambio armónico en el bajo y la variación de la melodía a una tercera menor debajo de la original. La modulación mencionada anteriormente es conveniente para comprender la modulación a Si Bemol Mayor en el compás 17. En esta tonalidad, luego de exponer el tema, hace una serie de escalas ascendentes y descendentes que finalizan en una sucesión de acordes sincopados en el compás 23.

Imagen 31: *Poème Pastoral* de Ricardo Castillo. Ejemplo del cambio de mano en el acompañamiento de *Clair de lune*.

El tema original se retoma en el compás 24 con ligeras variaciones en el acompañamiento en cuestiones de altura. Modula a medio tono abajo en el compás 28 a Re Bemol Mayor. Al finalizar el tema en esta tonalidad se vuelve a emplear la sucesión de escalas ascendentes y descendentes que se realizaron a partir del compás 21. Modula a la tonalidad original en el compás 31 en la que se mantiene haciendo ligeras variaciones del tema para que en el compás 35 repita el tema original para finalizar con una cadencia perfecta.

Clair de lune, la quinta pieza, está escrita sobre una métrica de quince octavos (15/8), aunque cambia su métrica constantemente. La tonalidad es ambigua, pero tiende a ser Fa Sostenido Menor. La característica principal de esta pieza es que intercambia constantemente el acompañamiento entre la mano derecha y la mano izquierda. Es una pieza corta con un solo tema que no varía sustancialmente en ningún momento. Es bastante lenta y ligera, lo que hace pensar que es solamente una idea musical que entrelaza las primeras cuatro piezas con la *Souvenir* final.

En el compás cinco da la sensación de modular a tonalidad de Mi Mayor. Sin embargo, regresa pronto al Fa Sostenido Menor en el compás siete. En el compás 12 modula a Mi Dórico. Luego, en el compás 18 modula de nuevo a Fa Sostenido Menor tonalidad en la que se mantiene sin mucha variación hasta el final.

La pieza final, *Souvenir*, es una pieza extremadamente ligera escrita en tres cuartos (3/4). Al inicio hace una introducción pausada de una melodía muy lenta, sin acompañamiento, en tonalidad de Fa Sostenido Mayor. Introduce un pequeño acompañamiento en el compás dos, pero este pronto se convierte en un contrapunto que da inicio al tema. La pieza básicamente es un arpeggio continuo del acorde Do Sostenido con Séptima que inicia en el compás 6 (luego de la introducción).

En el compás diez inicia tema de *Le vent a mis les arbres en fête* que, al escucharse, crea una impresión muy fuerte. Al finalizar el tema, en el compás 12

retoma el arpeggio de Do Sostenido Mayor con Séptima. En el compás 15 retoma el tema anteriormente mencionado, en el compás 17 hace de nuevo el arpeggio de Do Sostenido y finaliza retomando el tema una octava abajo para hacer una cadencia perfecta con un acorde de Fa Sostenido Mayor arpegiado al estilo impresionista. Este final crea una sensación muy enternecedora con respecto a la pieza.

Imagen 32: *Poème Pastoral* de Ricardo Castillo. *Souvenir*, sección completa.

Desarrollo citando temas anteriores en la misma pieza.

VI. Souvenir 15

Très modère

J 7093 II. Paris, Imp. Française de musique.

4. Recursos principales. La obra claramente es impresionista por lo que emplea recursos musicales paralelos al estilo de Debussy y Ravel. Los arpeggios abiertos a más de una octava y la imitación del rasgueo de un arpa o una guitarra son parte del puntillismo francés de principios de siglo. Las melodías con notas espaciadas y adornadas esporádicamente son también características del estilo. Los títulos “poéticos” hacen referencia al estilo de composición de Debussy, lo que hace pensar que esta serie de obras son un homenaje a este compositor impresionista de la misma época en que fueron escritas.

C. Jorge Sarmientos - *Concierto para Piano y Orquesta No. 3* (1967-68)

1. Lectura de la pieza. La obra tiene una duración aproximada de 22 minutos. Se construye musicalmente sobre una serie dodecafónica que insinúa un centro tonal en la nota Sol. Utiliza esta serie de forma libre y emplea la utilización de masas sonoras a distancias de semitonos. De esta forma, en la obra, se entremezclan dos técnicas fundamentales: dodecafonismo y aleatorismo.

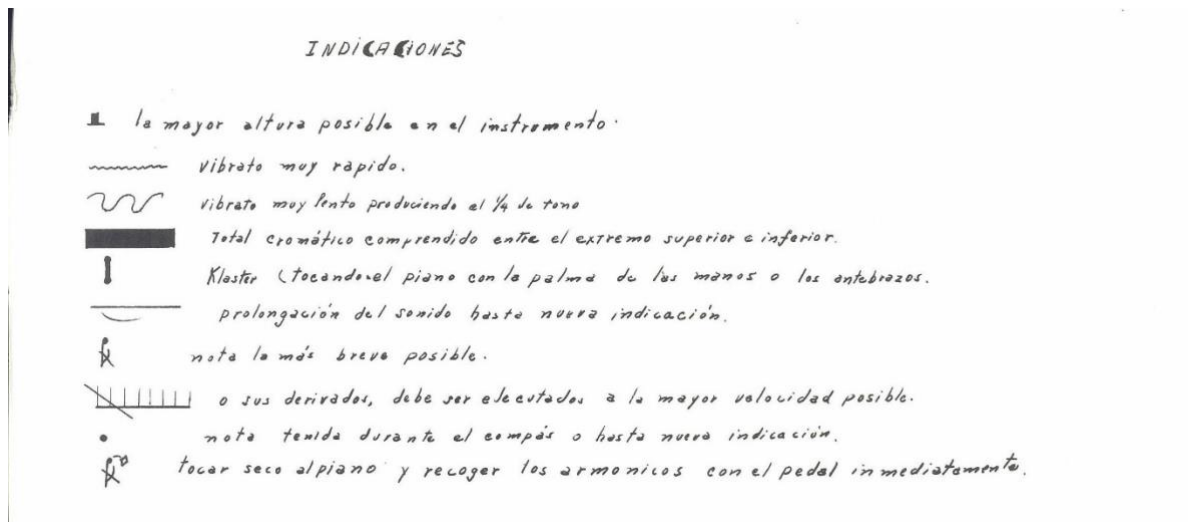
La escritura de la pieza es muy rica, ya que pretende abordarse desde las necesidades de la pieza y no desde una notación ya establecida. Es ambigua, en esta pieza, la tendencia a la escritura tradicional en compases y métricas exactas. Su escritura se aproxima a través de los símbolos y no existen divisiones particulares.

Esta tendencia a la ruptura de la exactitud y la experimentación rítmica con secciones no totalmente definida inicia con Igor Stravinski. Con esto se busca la ruptura de la simetría y la periodicidad rítmica, además se pretende dar sentido a las frases musicales, no desde el punto de vista de lo que está escrito, sino desde la creatividad del intérprete. Olivier Messiaen continuó con esta tendencia de

Stravinski y culminó en lo que se conoce como “multiserialismo”. (Rocatelli de Pέργamo, 1973)

En general, la notación de la obra corresponde de manera general a una estructura ya dada, pero utiliza símbolos que, aunque utilizados fuera de la Música de Jorge Sarmientos, tomaron un sentido mucho más amplio dentro de ella. Así, la Imagen 32 a continuación muestra las técnicas empleadas dentro de la Música de Jorge Sarmientos que, a criterio de muchos autores, es casi propia y no conoce otro cause. Se puede decir que la notación tan específica de esta pieza es un nuevo lenguaje para la música guatemalteca aún en la actualidad y tiene una relevancia histórica primordial para contemplar y comprender la música guatemalteca escrita hoy en día.

Imagen 33: *Concierto para Piano No. 3* de Jorge Sarmientos. Guías de lectura dadas por el autor para la interpretación de la pieza.



2. Orquestación. Para esta pieza se requiere la sección de cuerdas completa 10 y 12 Violines divisi, ocho chelos y seis contrabajos. En la sección de

vientos se requiere piccolo, dos flautas, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes, clarinete bajo, fagotes uno y dos, contrafagots, cuatro cornos, cuatro trompetas, tres trombones y tuba. Finalmente, la sección de percusión está conformada por timbales, cocos, dos tambores sin bordonera, tambor militar, bongos, bombo, woodblock, platillos y campanas. Además, como concierto para piano, se requiere de un piano solista que en la partitura se abrevia como P.S.

Imagen 34: *Concierto para Piano No. 3* de Jorge Sarmientos. Tratamiento orquestal dado por el autor en sección de vientos y cuerdas. Se notan las masas sonoras que emplea el compositor en la sección de cuerdas.

The image displays a page of a musical score for 'Concierto para Piano No. 3' by Jorge Sarmientos. The score is written for a full orchestra and a piano soloist (P.S.). The top section shows the woodwind and brass parts, with various instruments like flutes, oboes, clarinets, bassoon, and contrabassoon. The middle section shows the percussion parts, including timpani, snare, and cymbals. The bottom section shows the string parts, with various instruments like violins, violas, cellos, and double basses. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'p', 'f', and 'ff', and performance instructions like 'Para disminuir...' and 'a resaca...'. The string section shows complex textures with various articulations and dynamics.

4. Estructura. La obra está escrita en un solo movimiento, pero hace alusión a los tres movimientos típicos de un concierto. Inicia exponiendo con el piano la serie dodecafónica, contrario a la tradición concertante para instrumento solistas en las que es la Orquesta quien expone el tema principal. Para finalizar la exposición del piano, realiza una serie de clústers de forma agresiva que se entremezcla con una sucesión aleatoria para dar paso a la Orquesta. Ingresan primero los instrumentos de viento (flauta, flautín, oboe) y luego los instrumentos de cuerda. Se empieza a generar una maza orquestal poco a poco que culmina abruptamente cuando los instrumentos de viento retoman el tema principal de la serie acompañados por los Violonchelos y los Contrabajos y posteriormente ingresa la percusión.

A partir de ese momento, la obra se constituye de forma cíclica que se puede distinguir de la siguiente manera: Introducción, aleatoriedad, tema con la orquesta, aleatoriedad controlada y sección rítmica. Luego aparece el segundo tema, con elementos de aleatoriedad y acompañado por los metales. Aparece eventualmente la sección de cuerdas. La orquesta crece y finaliza con un juego rítmico de la orquesta. Luego se expone el primer tema, aleatoriedad controlada y sección rítmica y luego el segundo tema, aleatoriedad final y sección rítmica.¹

El final es un juego orquestal en el que resaltan los vientos metal y el piano solo. Hace una importante aparición la sección rítmica. Luego el piano hace una ejecución virtuosa como evocando una cadencia clásica y finaliza haciéndose acompañar de la sección de cuerdas con pizzicato y la sección rítmica. Pasa a darse un juego orquestal parecido al anterior que finaliza de manera dramática.

¹ (Meza Sandoval, *Acercamiento a la poética musical del compositor guatemalteco Jorge Sarmientos*, 2014)

Imagen 35: *Concierto para Piano No. 3* de Jorge Sarmientos. Serie dodecafónica utilizada. Comparación con los primeros compases de la Obra.

The image displays two musical staves. The upper staff is a single melodic line in treble clef, consisting of 12 notes numbered 1 through 12. The notes are: 1 (C4), 2 (D4), 3 (E4), 4 (F4), 5 (G4), 6 (A4), 7 (B4), 8 (C5), 9 (B4), 10 (A4), 11 (G4), 12 (F4). The lower staff is a piano solo section, labeled 'Piano Solo', with a complex rhythmic pattern and 12 measures numbered 1 through 12. The title 'Concierto per piano e Orchestra N° 3 op 39' and the composer's name 'Jorge SARMIENTOS' are written above the piano solo section. Handwritten notes provide commissioning details: 'Comisionado por el maestro Edy Wunderlich en Septbr. de 1967.' and 'Se principia a componer el 30 de Noviembre de 1967 en Belgrade - Yugoslavia a las 16 horas. S.A.M. en Guatemala - Guatemala 1968'. The composer's name 'Jorge SARMIENTOS' is also written in the upper right of the piano solo section.

La serie utilizada se puede percibir en la Imagen 34, esta es una serie dodecafónica que fue construida por el compositor guatemalteco Rodrigo Asturias.² De esta serie, comienza exponiendo las primeras seis notas, luego repite esta serie de seis notas de forma exacta. En los compases tres y cuatro agrega las demás notas haciendo la serie completa. Al finalizar la serie, hay una pausa relativamente amplia en el Sol que volvería a iniciar la serie, esto es lo que causa una sensación de tonalidad sobre esta nota, aunque es notoria su ausencia de tonalidad desde el inicio de la pieza. La sección de los acordes tiene simetría con la serie dodecafónica expuesta anteriormente, pero se el compositor se presta a ciertas libertades que, según se entiende la obra, buscan desembocar en los clústers que finalizan la sección.

² (Meza Sandoval, *Acercamiento a la poética musical del compositor guatemalteco Jorge Sarmientos*, 2014)

Imagen 36: *Concierto para Piano No. 3* de Jorge Sarmientos. Exposición del primer tema y desarrollo de parte del piano antes de ingresar la Orquesta completa.

Concerto per piano e Orchestra N° 3 op 39

Comisionado por el maestro Edy Wunderlich, en Suabia, de 1967. Jorge SARMIENTOS
Se principia a componer a los 30 de Noviembre de 1967 en Bogotá - Yugoslavia a las 16 horas, 8 AM, en su estudio. Se termina a las 9 o 10 de la noche de 1968
Gustaf Lind

The image shows a handwritten musical score for the first movement of 'Concerto per piano e Orchestra N° 3 op 39' by Jorge Sarmientos. The score is written for Piano Solo and Piano/Strings (P.S.). It begins with a 4/2 time signature and a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from ppp to f. Performance instructions include 'Tempo più Mosso', 'RIT.', and 'aleatorio'. The score concludes with a series of triplets and a final fortissimo (fff) dynamic.

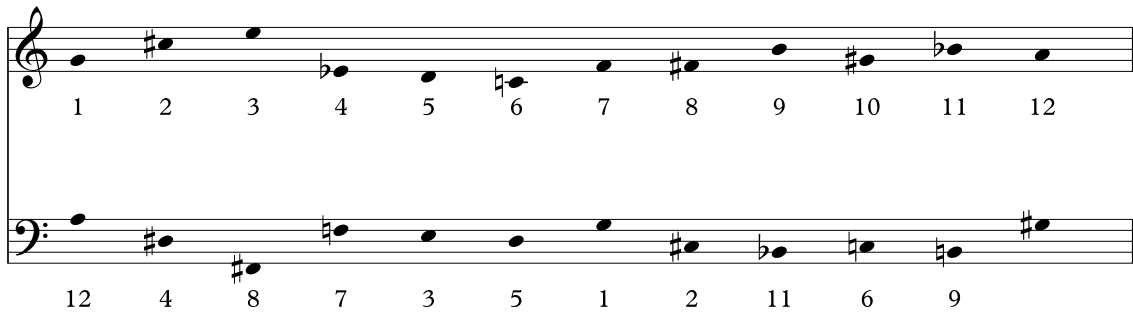
Los temas 2 y tres mantienen ciertas similitudes con la obra en general, pero sus diferencias resaltan de tal forma que los hace únicos. El tema 2, que se muestra en la Imagen 36 es aproximadamente idéntico al tema número 1, sin embargo, se encuentra escrito un semitono abajo, lo que le da una sensación al escucha de un tema nuevo que hace referencia al anterior.

Imagen 37: *Concierto para Piano No. 3* de Jorge Sarmientos. Exposición del segundo tema. Serie dodecafónica un semitono debajo de la exposición del primer tema.

The image displays two pages of a musical score. The left page is the beginning of the piano part, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. It includes markings such as 'Piano', 'Cresc.', and 'Dim.'. The right page continues the piano part with similar complexity, marked 'Piano' and 'ff'. Above the piano part, there are staves for Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses, showing the orchestral accompaniment. The score is written in a standard musical notation with various clefs, time signatures, and dynamic markings.

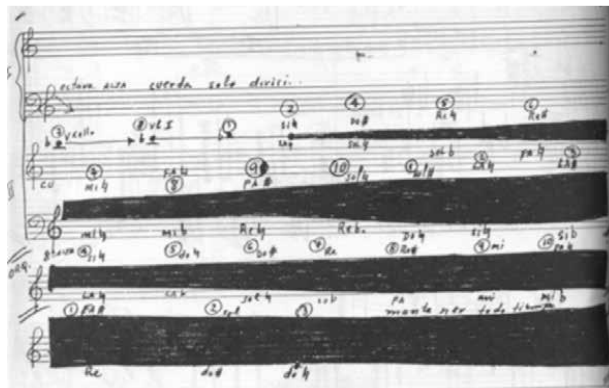
El último tema, el tema 3, es el único tema que se expone desde la sección orquestal. Este tema inicia siendo expuesto por los contrabajos y el contrafagote y funge como un tema de transición entre el tema 2 y el final de la pieza. Este tema

Imagen 39: Comparación de las series (serie y serie invertida) del Tema 1 y del Tema 3 del *Concierto para Piano No. 3* de Jorge Sarmientos.



4. Recursos principales. La obra, como se mencionó antes, está escrita sobre una serie dodecafónica que sirve de elemento generador. Aleatoriedad controlada, microtonos, clústers, glisandos en las cuerdas y flutter sound en los vientos. Con estos elementos en mente, se puede decir que la obra no fue trabajada con un serialismo ortodoxo formal, sino que recurre a técnicas postserialistas, que sería el estilo que mejor describe la pieza. Las masas sonoras utilizadas para fortalecer la serie dodecafónica generan una sensación de acumulación de sonoridades. En la Imagen 38 se muestran las masas orquestales en la reducción a dos pianos. Estas masas sonoras están compuestas por todas las notas expuestas de manera cromática por los instrumentos desde una altura dada hasta otra señalada en la partitura.

Imagen 40: *Concierto para Piano No. 3* de Jorge Sarmientos. Masas sonoras. Reducción para dos pianos.



D. Joaquín Orellana - *Imposible a la X* (1980)

1. **Impresiones auditivas.** La pieza se centra en torno a las injusticias que los indígenas sufrieron durante la Guerra Interna de Guatemala. Esto se retrata, principalmente, en las constantes voces con fonemas indígenas que intervienen abruptamente interrumpiendo cantos o sonidos que evocan la cotidianidad. Pareciera que, con esto, el compositor, quisiera dar a entender la sorpresa que significó para la población de la zona afectada el ingreso del ejército aquella noche.

El mendigo que eventualmente interviene luego de escuchar sonidos como de un pelotón marchando pareciera simbolizar la miseria que deja la guerra a su paso. Luego, se deforma poco a poco el sonido como de personas huyendo y animales haciendo escándalo que hace juego con la voz del mendigo. Se pueden escuchar disparos al fondo y se hacen cortos silencios. Se retoman entrecortadas las voces de los marchantes y se escuchan como órdenes dadas a los soldados. Se vuelven a escuchar los lamentos en fonemas indígenas y sonidos a lo lejos que parecieran representar la violencia de fondo a los lamentos. Estos se callan abruptamente y comienza un canto que cesa al poco tiempo.

Un disparo. Se escuchan quejidos ahogados que parecieran ser las víctimas del ataque. Los sonidos distorsionados de los instrumentos empleados parecen ser introducidos a manera de desesperar al escucha y hacerle sentir la angustia de aquellas horas. Vuelven a intervenir las voces que parecieran ser de un pelotón y se escuchan distorsiones auditivas de armónicos puros. Se vuelven a escuchar sonidos de la cotidianidad, como de marimbas de fondo, un mercado y un mendigo que reiteradamente hace oraciones y agradece algún donativo recibido. Se entremezclan estos sonidos con los de disparos que van muriendo poco a poco.

Interrumpe el sonido de un Chelo que luego se acompaña del sonido como de un pelotón marchando. Una risa como de orgullo que se ahoga rápidamente y abre paso a sonidos como de conflicto. Se vuelven a escuchar los cantos de fondo que luego es interrumpido de nuevo por sonidos como de disparos que se vuelven a entremezclar con los cantos y sonidos como de personas huyendo. Con esta escena poco a poco muere el sonido y finaliza la pieza.

VI. Conclusión y Recomendaciones

La música guatemalteca, durante el siglo XX, se ha situado dentro del panorama mundial siendo fiel representante de Latinoamérica. Compositores de talla internacional como Jesús Castillo, Ricardo Castillo, Jorge Sarmientos y Joaquín Orellana han posicionado el arte musical guatemalteco en lugares muy altos a nivel internacional.

A pesar de los azotes sufridos por el arte durante los conflictos bélicos del siglo XX en Guatemala y el mundo entero, se rescata el valioso aporte de grandes compositores que alcanzaron la cumbre de la interpretación artística de la situación social, su constante denuncia y su minuciosa descripción a nivel sonoro. Es certero afirmar que la música guatemalteca (refiriéndose a la creada durante la modernidad y post-modernidad) tiene un espacio importante dentro de la música a nivel mundial.

La técnica avanzada de composición de las obras guatemaltecas tiene un cauce importante dentro de la música Latinoamérica que pronto se influenció por estos estilos. La genialidad de los compositores guatemaltecos, así como su sensibilidad a la realidad tangible de su entorno, le llevaron a componer obras de importancia sobresaliente dentro del panorama global que pueden demostrar la calidad artística y el talento de la música guatemalteca.

Entre las representaciones más importantes del arte musical guatemalteco destacan las corrientes nacionalistas y las técnicas vanguardistas de composición. En general, los compositores guatemaltecos son fieles a su realidad social y a la riqueza cultural en la que se han desenvuelto. Sin embargo, varios compositores (entre ellos Luis Felipe Arias, Ricardo Castillo y Jorge Sarmientos) se han incrustado en la dinámica mundial de la composición musical. Esto ha causado que la música guatemalteca no se desligue en ningún momento de las corrientes

vanguardistas de composición musical y emplee técnicas avanzadas de creación musical.

En consecuencia, la interpretación de la música guatemalteca escrita durante el siglo XX es imposible de menospreciar o considerar de bajo nivel en comparación a la música escrita en los grandes centros culturales del mundo. La exigencia técnica y el nivel de comprensión musical requerido para la interpretación de obras como el *Concierto para Piano No. 3* de Jorge Sarmientos es de altísimo nivel, por lo que es de considerar la formación a altas exigencias para los estudiantes de música guatemaltecos para que sean capaces de cumplir su obligación de difundir y promover la escucha y la interpretación de esta música en los escenarios más importantes.

Se recomienda la formación intensa de artistas músicos profesionales y la exploración del repertorio guatemalteco moderno para la interpretación y exposición a nivel nacional e internacional. El rescate y la promoción cultura de la música guatemalteca moderna es un imperativo para autoridades en Universidades Públicas y Privadas, Centros de Investigación Musicológico y Etnomusical, Escuelas y Conservatorios de Música y Centros Educativos de Nivel Medio.

Bibliografía

- Aguilera Peralta, G. (1997). La Guerra Interna, 1960-1994. En J. Luján Muñoz, & J. D. Contreras R., *Historia General de Guatemala* (págs. 135-149). Guatemala: Asociación de Amigos del País.
- Aguilera Peralta, G., & Romero Imery, J. (1981). *Dialéctica del Terro en Guatemala*. San José: EDUCA.
- Anleu Diaz, E. (1991). *Historia Crítica de la Música en Guatemala*. Guatemala, Guatemala: Artemis Edinter.
- Arévalo Bermejo, J. J. (1984). *El Candidato Blanco y el Huracán*. Guatemala: Editorial Académica Centroamericana.
- Arévalo Martínez, R. (1984). *Ubico*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Asturias, R. (1994). *About this Recording CASTILLO: Paal Kaba / Quiche Achi*. Obtenido de Naxos:
http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.223719&atNum=223719&filetype=About%20this%20Recording&language=English
- Ayala, C. (1970). *Tránsito de Rafael Vásquez*. Guatemala: José de Pineda Ibarra.
- Azurdia, R. (1974). *Cronología de la Legislación Guatemalteca*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Barreda Taracena, A. (1971). Música para Violín y Orquesta Op. 43 (Concerto). En J. Sarmientos, *Música para Violín y Orquesta Op. 43 (Concerto)* (pág. 1). Guatemala: Editorial Universitaria USAC.
- Barrientos, O. (1986). *Historia de la Orquesta Sinfónica Nacional*. Guatemala: José de Pineda Ibarra.
- Beltranena, F. (1992). *Guatemala, Pretorianismo y Democracia Estratégica*. Guatemala: UFM.
- Cáceres, C. (1980). *Aproximación a Guatemala*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Castro, F. (1966). *Más tarde o más temprano, todos los pueblos tomará las armas para su liberación*. La Habana.
- CGUP. (1982). *Delcaración del CGUP*. Guatemala.

- Ciro Gomez, J. E. (2012). *Concierto para Marimba y Orquesta de Jorge Sarmientos: Experiencias y Recomendaciones de un Músico Intérprete*. Tesis, Universidad EAFIT, Escuela de Ciencias y Humanidades, Medellín.
- Contreras R., J. D. (1997). Introducción a la Historia Moderna de Guatemala . En J. Luján Muñoz, & J. D. Contreras R., *Historia General de Guatemala* (págs. 9-22). Guatemala: Asociación de Amigos del País.
- Copland, A. (2010). *Cómo Escuchar la Música* (Segunda ed.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cuxum Ruíz, R. C. (1983). *Jesús Castillo - Ricardo Castillo*. Universidad de Costa Rica. San José: Universidad de Costa Rica.
- de Gandarias, I. (1988). *Tradición popular en la música contemporánea guatemalteca*. Guatemala, Guatemala: Cultura.
- de Gandarias, I. (2002). *La música electroacústica en Guatemala*. Guatemala, Guatemala: USAC Dirección general de Investigación.
- de Gandarias, I. (2008). *Música guatemalteca para piano*. Guatemala, Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos.
- de Gandarias, I. (2009). *Diccionario de la Música en Guatemala*. Guatemala: Centro de Estudios Folclóricos - USAC.
- EGP. (1979). *Comunicado al Pueblo de Guatemala*. Guatemala.
- EGP. (1979). *Contra los finqueros*. Guatemala.
- Falla, R. (1992). *Masacres de la Selva*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- Fuentes Castillo, A. (1981). Introducción. En J. Castillo, *La música maya-Quiché, región de Guatemala*. Guatemala, Guatemala: Piedra Santa.
- Fuentes Mohr, A. (1971). *Secuestro y Prisión*. San José: EDUCA.
- Galich, M. (1985). *Del Pánico al Ataque*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- García, L. (1962). *El Movimiento Armado del 13 de Noviembre de 1960*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Gilly, A. (1965). *The Guerrilla Movement in Guatemala*.
- Godínez, L. H. (2002). *La marimba guatemalteca*. Guatemala, Guatemala: Fondo de Cultura Económica.

- Grieb, K. (1996). El Gobierno de Jorge Ubico. En J. Lujan Muñoz, & J. Contreras R., *Historia General de Guatemala* (págs. 43-60). Guatemala: Asociación de Amigos del País.
- Grout, D. J., & Palisca, C. (2011). *Historia de la Música Occidental* (8va ed.). Alianza Música.
- Helguera, L. I. (1999). *La música contemporánea*. México, México: Tercer Milenio.
- Hernández de León, F. (1940). *Viajes Presidenciales: Breves Relatos de Algunas Expediciones Administrativas del General D. Jorge Ubico, Presidente de la República*. Guatemala: Publicaciones del Partido Liberal Progresista.
- Herrera, L. (15 de febrero de 2006). Sarmientos compositor de talla internacional. *Prensa Libre. Suplemento cultural*, pág. p. 1.
- Kruger, C., & Enge, K. (1985). *Security and Development Conditions in the Guatemalan Highlands*. Washington: Washington Office on Latin America WOLA.
- Lehnhoff, D. (1990). *The Villancicos of the Guatemalan Composer Raphael Antonio Castellanos*. The Catholic University of America. Guatemala: The Catholic University of America.
- Lehnhoff, D. (1996). La Música. En J. Luján Muñoz, & J. D. Contreras R., *Historia General de Guatemala* (págs. 491-499). Guatemala: Asociación de Amigos del País.
- Lehnhoff, D. (1997). La Música. En J. Luján Muñoz, & J. D. Contreras R., *Historia General de Guatemala* (págs. 531-538). Guatemala: ASociación de Amigos del País.
- Lehnhoff, D. (1999). *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*. Guatemala, Guatemala: CICR Ensayos.
- Lehnhoff, D. (2005). *Creación musical en Guatemala*. Guatemala, Guatemala: Galería Guatemala.
- Lobos Zamora, R. (1985). *Discurso del señor Jefe de EStado Mayor de la Defensa Nacional General de Brigada Rodolfo Lobos Zamora*. Guatemala: Editorial del Ejercito.

- Luján Muñoz, J. (1996). Introducción al Área de Arte. En J. Luján Muñoz, & J. D. Contreras R., *Historia General de Guatemala* (págs. 463-464). Guatemala: Asociación de Amigos del País.
- Macías, J. C. (1994). *La Muerte de Turcios Lima*. Guatemala.
- McClintock, M. (1985). *The American Connection*. Londres: Zed Books.
- Melville, T. R. (1973). *Whose Heaven, Whose Earth?*. Nueva York: Pocket Books.
- Meza Sandoval, G. E. (2007). El Vals en Centroamérica. *InterSedes*, 169-180.
- Meza Sandoval, G. E. (3 de 12 de 2014). Acercamiento a la poética musical del compositor guatemalteco Jorge Sarmientos. *Istmica*, 65-81.
- Morgan, R. P. (1994). *La Música del Siglo XX*. AKAL Música.
- ONU. (1984). *Resoluciones de las NN.UU. en Relación a Guatemala*. ONU.
- Orantes, C. (Dirección). (2008). *La tumbra del Gran Lengua* [Película]. Guatemala.
- Orellana, J. (1982). *REcuent de una labor*. Guatemala: Dirección General de Cultura y Bellas Artes.
- Orellana, J. (23 de septiembre de 2008). Entrevista con Joaquín Orellana. (I. d. Gandarias, Entrevistador)
- Orellana, J. (Noviembre de 2008). Joaquín Orellana. (R. Cuevas, Entrevistador)
- Ortiz Moscoso, A. (1996). De la Caída de Ubico a la Elección e Juan José Arévalo. En J. Lujan Muñoz, & J. D. Contreras R., *Historia General de Guatemala* (págs. 79-86). Guatemala: Asociación Amigos del País.
- Payeras, M. (1991). *Los Fusiles de Octubre*. México: Juan Pablos editor.
- Privado Catalán, M. A. (2010). *Lo social en las fibras de la música de Joaquín Orellana*. Guatemala, Guatemala: Cultura.
- Rendón, C. (1996). El Gobierno de Manuel Estrada Cabrera. En J. Lujan Muñoz, & J. Contreras R., *Historia General de Guatemala* (págs. 15-36). Guatemala: Asociación de Amigos del País.
- Resumen Centroamericano de Noticias. (1975). Panorama.
- Rocatelli de Pέργamo, A. M. (1973). *La Notación de la Música Contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi.
- Sarmientos, I. (20 de Septiembre de 2016). Características de la Música de Jorge Sarmientos. (L. F. Cifuentes, Entrevistador)

- Sarmientos, J. (1979). Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica. *Revista Musical Chilena*, 58-65.
- Sarmientos, J. (2 de septiembre de 2011). Entrevista a Jorge Sarmientos. (J. E. Ciro Gomez, Entrevistador) Medellín.
- Schwartz, O. V. (1981). *Música de Guatemala*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- States, U. S. (1898-1944). *Papes Relating to the Fereing Relations of the United States*. Washington, D.C.: Government Printing Office.
- Trabajo, P. G. (1977). *Algunas Manifestaciones del Oportunismo*. Guatemala.
- Ubico, J. (1937). *Mensajes que el Presidente de la Rública General Jorge ubico Dirige a la Asamblea naciona Legislativa de Arbir sus Sesiones Ordinarias*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Universidad de San Carlos de Guatemala. (s.f.). *Historia Social de la Marimba en Guatemala*. (P. U. Educación, Ed.) Guatemala: Dirección General de Investigación.
- Vásquez A., R. (1950). *Historia de la Música en Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Ydígoras Fuentes, M. (1963). *My War with Communism*. Englewood Cliffs: Prntice Hall.