

**UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES
“Licenciado Gerardo Iraheta Rosales”**



TITULO:

**LOS MUSICOS DE PROTESTA Y SU ROL CONTRACULTURAL EN LAS
IZQUIERDAS SALVADOREÑAS, 1967-1980.**

PRESENTADO POR:

BR. DIEGO RENATO RAMIREZ PINEDA

(RP10029)

**TRABAJO FINAL PARA OPTAR AL TITULO DE LICENCIADO EN
HISTORIA**

DIRECTOR:

MAESTRO JOSÉ ALFREDO RAMÍREZ FUENTES

COORDINADOR DE PROCESOS DE GRADO:

LICENCIADO JUAN FRANCISCO SERAROLS RODAS

**CIUDAD UNIVERSITARIA, DR. FABIO CASTILLO FIGUEROA, SAN
SALVADOR, EL SALVADOR, CENTROAMÉRICA, JULIO 2024**

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

RECTOR:
MAESTRO JUAN ROSA QUINTANILLA

VICERRECTORA ACADÉMICA:
DOCTORA EVELYN BEATRIZ ARIAS

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO:
MAESTRO ROGER ARIAS

SECRETARIO GENERAL:
LICENCIADO PEDRO ROSALÍO ESCOBAR CASTANEDA

FISCAL GENERAL:
LICENCIADO CARLOS AMILCAR SERRANO RIVERA

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

DECANO:
MAESTRO JULIO CESAR GRANDE RIVERA

VICEDECANA:
MAESTRA MARÍA BLAS CRUZ JURADO

SECRETARIA:
MAESTRA NATIVIDAD DE LAS MERCEDES TESHE PADILLA

**AUTORIDADES DE LA ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES
“Licenciado Gerardo Iraheta Rosales”**

DIRECTOR:
MAESTRO JOSÉ ALFREDO RAMÍREZ FUENTES

COORDINADOR UNIDAD DE PROCESOS DE GRADO:
LICENCIADO JUAN FRANCISCO SERAROLS RODAS

DOCENTE ASESOR:
MAESTRO JOSÉ ALFREDO RAMÍREZ FUENTES

AGRADECIMIENTOS.

Quiero expresar mi profunda gratitud a todas las personas que hicieron posible la realización de esta tesis: Agradezco especialmente a mi madre Verenice Torres, quien, con sus consejos, motivación y apoyo incondicional durante todos estos años de investigación, hizo posible que este proyecto se llevara a cabo. A mis queridas hermanas Laura y Mariana, por estar siempre a mi lado, apoyándome y por regalarme al perrito que me acompañó día y noche en todo este camino.

A mis profesores de música del Centro Nacional de Artes (CENAR), Israel Bojorge, Herbart Llanes, Oscar Alas, Pedro Martínez, Carlos Pérez, Lorena Lemus, Francisco Barrera, Xiomara Guzmán y René Muñoz, quienes no solo me formaron académicamente, sino que también me inspiraron a seguir en el camino de la música con su dedicación y enseñanzas.

A mis colegas y amigos Rodolfo Arauz, Luis Escobar, Karla Torres, Gabriela Vigil, Paola Alemán, Julio Grande, Rafael Ramírez, José Alemán, Gilberto Rodríguez, Oscar Guardado, los músicos de Taxi Drivers, por su compañía, apoyo y colaboración invaluable. Quiero agradecer también a los historiadores Carlos Gregorio y Xiomara Avendaño por su guía y consejos durante la etapa de creación del proyecto de investigación. Especial reconocimiento a mi asesor, Alfredo Ramírez, cuyo apoyo y sabios consejos fueron fundamentales en los momentos más difíciles de esta tesis.

A los músicos y compositores que generosamente compartieron sus testimonios y experiencias sobre el tema central de este estudio: Franklin Quezada por sus aportes como músico e investigador de la historia de la música salvadoreña, el compositor Enrique García por su constante apoyo, el contrabajista Guillermo Caminos y el compositor Nelson Huevo por brindarme su invaluable respaldo.

Finalmente, a todos aquellos que he conocido en estos últimos años y que han mostrado su apoyo de diversas formas, mi más sincero agradecimiento. Gracias a todos por ser parte de este importante capítulo de mi vida académica y profesional.

DIEGO RENATO RAMÍREZ PINEDA

INDICE

CONTENIDO	No DE PÁGINAS
RESUMEN.	6
PRESENTACIÓN.	7
INTRODUCCIÓN.	9
PRIMERA PARTE	
INFORME FINAL DE INVESTIGACIÓN.	
LOS MUSICOS DE PROTESTA Y SU ROL CONTRACULTURAL EN LAS	
IZQUIERDAS SALVADOREÑAS, 1967-1980.	
CAPITULO 1. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	
1.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	14
1.2 MARCO TEÓRICO.....	23
1.3 METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.....	26
1.4 TECNICAS DE INVESTIGACIÓN.....	26
CAPITULO 2. ANTECEDENTES DE LA CANCION PROTESTA	
2.1 EL NACIMIENTO DE LOS HIMNOS Y LA BALADA DE PROTESTA.....	29
2.2 LA CANCIÓN ANTICOLONIALISTA Y ANTIMONÁRQUICA.....	34
2.3 LA CANCIÓN POPULAR Y DE PROTESTA EN EL SIGLO XX.....	48
2.4 LA CANCIÓN PROTESTA DURANTE REGÍMENES AUTORITARIOS O MILITARISMO.....	54
...	
2.5 LA NUEVA CANCIÓN DE PROTESTA DEL SIGLO XX.....	63
CAPITULO 3. LA CANCIÓN POPULAR Y DE PROTESTA EN EL SALVADOR, 1840-1975.	
3.1 EL CARÁCTER IDENTITARIO EN LA MÚSICA NACIONAL.....	72
3.2 EL "MAGO" UN CORRIDO DE PROTESTA A MAXIMILIANO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ.....	79
3.3 EL REFORMISMO EN LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS SALVADOREÑAS ¿MÚSICA POPULAR O DE PROTESTA?	84
3.4 LA OLA DE GRUPOS MUSICALES JUVENILES.....	88
3.5 LA EDUCACIÓN Y LOS MOVIMIENTOS	92

CONTRACULTURALES.....	
3.6 LA PRIMERA OLEADA DE CANTAUTORES.....	98

CAPITULO 4. EL SURGIMIENTO DEL MOVIMIENTO ARTÍSTICO Y EL ROL DE LOS MUSICOS DE PROTESTA EN EL SALVADOR, 1975-1980.

4.1 LA CANCIÓN TESTIMONIAL “30 DE JULIO”, UN LLAMADO A LA ORGANIZACIÓN POPULAR	104
4.2 MUSICOS AL RESCATE DE LA CULTURA POPULAR SALVADOREÑA.....	109
4.3 EL SECTOR ARTÍSTICO, EL ROL DEL MOVIMIENTO DE LA CULTURA POPULAR (MCP).....	116
4.4 ¡CESE LA REPRESIÓN Y MUERTE! LAS CANCIONES DE PROTESTA COMO UN “ARMA IDEOLÓGICA”	126
4.5 EL MOVIMIENTO DE SOLIDARIDAD CON EL SALVADOR, EL ROL DE LOS MUSICOS EN EL FRENTE EXTERIOR.....	132

CONCLUSIONES GENERALES.	146
--------------------------------	-----

.....

ANEXOS

GLOSARIO DE TERMINOS.....	154
ANEXO 2.....	162

BIBLIOGRAFÍA.	166
----------------------------	-----

SEGUNDA PARTE

DOCUMENTOS DE PLANIFICACIÓN DEL PROCESO DE GRADO 2021

PLAN DE LA INVESTIGACIÓN DEL PROCESO DE GRADO, 2021.....	180
PROYECTO DE INVESTIGACIÓN DEL PROCESO DE GRADO, LOS MUSICOS DE PROTESTA Y SU ROL CONTRACULTURAL EN LAS IZQUIERDAS SALVADOREÑAS, 1967-1980.....	194
RESPONSABLES DE LA INVESTIGACIÓN Y JURADO CALIFICADOR.....	219

RESUMEN

La investigación abordó el papel de los músicos de protesta en el contexto de las izquierdas salvadoreñas entre 1967 y 1980, examinando su rol contracultural durante un período de creciente agitación social y política. El objetivo fue analizar cómo estos músicos contribuyeron a la construcción de una identidad colectiva y a la movilización popular a través de su música. El estudio empleó un enfoque histórico-social, basado en el análisis de fuentes primarias como letras de canciones, entrevistas y documentos de la época, complementado con una revisión bibliográfica sobre el contexto sociopolítico. La metodología incluyó un análisis cualitativo de las letras y un estudio de caso de varios músicos clave en el movimiento. Los resultados indicaron que los músicos de protesta desempeñaron un rol fundamental en la articulación de discursos de resistencia y en la difusión de ideologías de izquierda, influyendo en la conciencia y organización de las bases populares. La investigación concluye que la música de protesta sigue siendo un símbolo relevante de resistencia y lucha social en El Salvador.

Palabras clave: contracultura, música, nueva canción, protesta, revolución.

PRESENTACIÓN

La Escuela de Ciencias Sociales “Licenciado Gerardo Iraheta Rosales”, tiene como finalidad la formación de profesionales en las diferentes áreas o disciplinas comprometidos con el desarrollo económico y social de El Salvador desde una perspectiva humanística y científica. Como parte de su misión busca fortalecer la investigación con los Procesos de Grado realizado por los estudiantes. Es así como se realizó la presente investigación titulada “LOS MUSICOS DE PROTESTA Y SU ROL CONTRACULTURAL EN LAS IZQUIERDAS SALVADOREÑAS, 1967-1980.” que pretende contribuir a la historiografía sobre la Universidad de El Salvador.

La investigación abarca diferentes temáticas que se relacionan a los cambios académicos que experimentó la Universidad de El Salvador en la década de los sesenta. Su importancia reside que este periodo es considerado como uno de los momentos más representativos en el desarrollo académico de la institución a raíz del proyecto reformista que se ejecutó. Con la reforma universitaria se llevaron a cabo diferentes propuestas como lo fue la puesta en marcha del sistema de áreas comunes y la departamentalización que contribuyeron al surgimiento del movimiento contracultural

Este Informe Final de Investigación da cumplimiento a uno de los requisitos para optar al grado de Licenciado en Historia y ha sido realizado de conformidad con el “Reglamento de la Gestión Académico Administrativa de la Universidad de El Salvador” el cual establece tres etapas básicas:

La primera etapa, sobre la **Planificación** se elaboraron dos documentos importantes para el desarrollo de la investigación: el plan de trabajo y el proyecto de investigación. En una primera fase se elaboró el Plan de Trabajo en el que se planteó la delimitación del tema, los objetivos y las preguntas de investigación que sirvieron para establecer qué tipo de investigación histórica se realizaría. En

una segunda fase, se elaboró el Proyecto de Investigación en el que se establecería la orientación y el abordaje de las principales líneas de investigación, se definirían las herramientas para la recolección, organización y procesamiento de la información obtenida. Todo esto de acuerdo a los principios y procedimientos del Método Histórico el cual consiste en el análisis de fuentes primarias y secundarias relacionadas a un tema en específico. Para ello, es indispensable seguir una serie de pasos de forma sistemática que van desde la elaboración, procesamiento y redacción de los resultados finales. Los dos documentos antes mencionados se incluyen en la segunda parte de este informe.

La segunda etapa, la **Ejecución del Desarrollo de la Investigación**, consistió principalmente en el trabajo de campo en el que se realizó la búsqueda y la consulta de documentos resguardados en el Archivo Central de la Universidad de El Salvador y en la Biblioteca Central de la UES. Todo esto dio como resultado la elaboración del Informe Final de Investigación.

La tercera etapa, **Presentación y Defensa del Informe Final** consiste en la exposición de la propuesta académica realizada y de los resultados que se obtuvieron ante un Tribunal Calificador y la asistencia de compañeros y compañeras de grado.

INTRODUCCIÓN.

La música, además de ser un fenómeno artístico de primer orden, es reflejo de la sociedad de su tiempo al constituirse en vehículo de transmisión o de reflejo de ideas, de la misma forma que la literatura, la pintura o el cine. La influencia de lo político en la creación musical del siglo XX ha sido más intensa que en ninguna otra época anterior. Los conflictos ideológicos y sociales asumieron una función explícita en las artes, comparable a la que en otras épocas habían desempeñado la religión o las grandes monarquías. El papel de las manifestaciones artísticas, incluida la música, ha ido siguiendo el curso de los acontecimientos.¹

Si bien musicólogos como Paul Henry Lang y Wilfrid Mellers e historiadores como Eric Hobsbawm ya hacían historia cultural con la música como objeto de estudio en la década de 1950, se carecía de un enfoque que pusiera especial atención a la música, a los músicos, a las mediaciones y a las audiencias como fuentes de las ciencias sociales.² El cambio comenzó a darse con el giro sonoro en los estudios musicales, con conceptos como “paisaje sonoro” de Murray Schafer y “administración social del sonido” de Jacques Attali, ambos de 1977.³ Es decir, prestar la atención al fenómeno sonoro en sí, con sus propias lógicas y significados, contribuyó a salir de la partitura como fuente.⁴

En este sentido, Burke incluye el giro sonoro bajo el término “la historia cultural de la percepción”. Es decir, considerar lo sonoro y la escucha como fuente que permite revisar el modo en que el mundo ha sido escuchado en el pasado, abordando las formas de escucha como modo de conocimiento, de disciplinarización social o de divergencia. De este modo, una canción dejará de ser solamente un texto literario y comenzará a ser un acto sonoro y performativo

¹ Joaquín Piñeiro Blanca, “La música como elemento de análisis histórico: la historia actual”, *HAOL* Núm. 5, (otoño ,2004) 155-169.

² Juan Pablo González, “Escuchando el pasado: música y sonido en el entramado histórico y social”, *Historia Crítica*, (2015) 13-17.

³ Raymond Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (Barcelona: Intermedio Editores, 2013)

⁴ Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (Mexico: Siglo XXI editores, 1995).

que existe en momentos, lugares y circunstancias determinados. Es allí, en estos múltiples contextos, donde ese texto puede adquirir todo su sentido.⁵

La investigación que se presenta a continuación titulada “Los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas, 1967-1980”, es un trabajo que comprende el rol de los músicos y de las canciones de protesta, su función documental y testimonial, dentro de la Universidad de El Salvador como a nivel nacional e internacional. Se ha considerado abordar, los antecedentes y los diversos contextos en los que surgieron los músicos y sus canciones de protesta. Además de abordar el desarrollo de la nueva canción salvadoreña.

La presente investigación se estructura en cuatro capítulos divididos a su vez en pequeños apartados, debido a la cantidad de contenido y extensión del texto. El primero titulado “MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN”, aborda aspectos sobre la metodología utilizada durante la investigación, y los principales aspectos teóricos en el contexto internacional y nacional. De la misma forma el apartado expone las técnicas de investigación para abordar las principales características del fenómeno cultural de la canción protesta, así como, su función en la organización revolucionaria salvadoreña.

El segundo capítulo se titula “ANTECEDENTES DE LA CANCIÓN PROTESTA”, en el cual se presenta los primeros himnos y baladas de protesta, así como también las canciones anticolonialista y antimonárquica que surgieron en Norteamérica y Francia a partir de las migraciones desde el siglo XVI hasta el XIX. Posteriormente en los siguientes apartados se aborda la intersección entre la canción popular y de protesta en la primera mitad siglo xx. Finalmente, las canciones de protesta que se produjeron y se resignificaron durante los regímenes y militarismos en España, México, Guatemala y Nicaragua.

⁵Juan Pablo González, “Escuchando el pasado: música y sonido en el entramado histórico y social”, *Hist. Crit.* No. 57 (julio -septiembre, 2015) p14

El tercer capítulo titulado “LA CANCIÓN POPULAR Y DE PROTESTA EN EL SALVADOR, 1840-1975, se aborda a través de los estudios y documentos de la historiografía salvadoreña que identifican el carácter identitario en la música nacional de 1840-1944. Dentro del capítulo se analizan dos canciones que cumplen la función documental y testimonial, características de la canción protesta, una titulada “El Mago”, compuesta entre el periodo de 1932-1944, y, por otro lado, una canción titulada “Canto a mi raza” que surgen durante el reformismo en las instituciones artísticas salvadoreñas entre 1948 y 1960. Posteriormente entre la década de 1960-1975, se aborda la oleada de grupos juveniles rockeros y la primera oleada de cantautores y músicos de protesta.

El cuarto y último capítulo que se presenta es “EL SURGIMIENTO DEL MOVIMIENTO ARTÍSTICO Y EL ROL DE LOS MUSICOS DE PROTESTA EN EL SALVADOR, 1975-1980”, la importancia de este apartado es que abordan los momentos en donde se puede observar un aumento en la participación y activismo de músicos y compositores durante la organización de los sectores profesionales, estudiantiles, sindicales, campesinos, entre otros. En sus composiciones podemos observar las principales características de la canción protesta, entre ellas lo que llamaron el rescate de la memoria, de las luchas sociales previas, así como reivindicar las luchas políticas y sociales dentro de sus contextos. Además de la creación de canciones de línea política, como también de homenaje.

PRIMERA PARTE

INFORME FINAL DE INVESTIGACIÓN

**LOS MUSICOS DE PROTESTA Y SU ROL CONTRACULTURAL EN LAS
IZQUIERDAS SALVADOREÑAS, 1967-1980.**

POESÍA Y MÚSICA EN PRONKKAMER



FUENTE TOMADO DE: Poesis and Musica in a Pronkkamer(1581-1642), óleo sobre tabla es una fotografía de Frans II, el Joven Francken, fue subida el 13 de marzo,2021.
<https://fineartamerica.com/featured/frans-francken-the-younger-pictura-poesis-and-musica-in-a-pronkkamer-les-classics.html>

CAPITULO 1.

MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.

- 1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN
- 1.2. MARCO TEÓRICO.
- 1.3. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.
- 1.4. TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN.

CAPITULO 1.

MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.

En este capítulo, se presenta los fundamentos teóricos y metodología que se utilizó y que facilitó el trabajo a lo largo de la investigación, titulada LOS MUSICOS DE PROTESTA Y SU ROL CONTRACULTURAL EN LAS IZQUIERDAS SALVADOREÑAS, 1967-1980 que fue realizada por el bachiller Diego Renato Ramírez Pineda. Este capítulo es importante en la investigación, debido a que se exponen los pasos que organizaron toda la información.

1.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN.

El abordaje de la historia de los músicos de protesta en El Salvador presenta la particularidad de que no existen estudios que traten directamente sobre el tema. Sin embargo, existe una variedad de trabajos que resultan básicos para entender la función de la música popular y de la canción protesta. Para el caso específico de los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas 1967-1980, se han trabajado escritos desde diversas disciplinas como la antropología, sociología, musicología e historia. A estos hay que agregar otra serie de trabajos, que, aunque no son escritos salvadoreños, dan luz sobre las características y significados del fenómeno artístico de la canción protesta.

Es importante destacar, que esta información permitió conocer cómo se gestó este movimiento artístico dentro del contexto socio-económico y político internacional. De igual forma, la bibliografía consultada se organizó geográficamente y se identificaron aspectos similares, pero también elementos particulares como el caso de estudio, sus relaciones con las organizaciones sociales, sus alianzas político-militares y sus redes sociales previo a la guerra civil de los ochentas en El Salvador. Se consideró en primer lugar, identificar las características y los diversos nombres con lo que se ha conocido el fenómeno de la canción protesta.

Torres Blanco, señala que las canciones de protesta se caracterizan por ser documental, testimonial, ideológica, colectiva y política. De este modo, el autor considera que la letra es fundamental en este tipo de canciones, ya que el texto y la ideología poseen gran relevancia. Mientras que, la melodía y el acompañamiento suelen ser secundarios. Es decir, se emplean un puñado de acordes que sirven para sustentar y apoyar el mensaje.⁶

Otra de sus características son los temas que abordan, David Dunaway, elaboró un listado de ejes temáticos que caracterizan estas canciones: *protesta y queja; directa o indirecta; contra la explotación y la opresión; la aspiración hacia una vida mejor, o una sociedad más justa; la sátira al gobierno de turno, los políticos, los terratenientes y los capitalistas; y finalmente, canciones de campaña a favor de partidos o movimientos específicos, para conmemorar las luchas populares del pasado y de la actualidad. También las hay de homenaje a héroes y mártires de la causa popular y de expresiones de solidaridad del proletariado internacional, entre otros temas.*⁷

Dentro del análisis, Lucini González, señala que el contenido testimonial y político es uno de los más utilizados por los cantantes-autores en ese proceso cultural y creativo.⁸ Torrego Egido, señala como característica definitoria la oposición al régimen político vigente en ese momento, aunque sin dejar de lado otras dimensiones, tales como la cultural, educativa, industrial, comercial o musical, este movimiento de nueva música comenzó a surgir a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, presentándose como una determinada orientación dentro de la música popular en el continente.⁹

⁶ Roberto Blanco Torres, "Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico", *Cuadernos de Historia Contemporánea* Vol.27 (2005) p223-246.

⁷ Blanco Torres, "Canción protesta: definición", p223-246.

⁸ Fernando González Lucini, *Veinte años de canción en España, 1963-1983* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1984).

⁹ Luis Mariano Torrego Egido, *Canción de autor y educación popular 1960-1980* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1999).

Según Eduardo Carrasco, *“la canción protesta no crea ella misma el espacio social y concreto en el que va a existir, ni el mundo musical que la sostendrá y le dará sentido”*. Por ejemplo, en Chile se generalizó y alcanzó su consagración definitiva en 1969 en un evento que se llamó “primer festival de la nueva canción chilena”, y que bautizó así al movimiento que entonces comenzaba a tener sus primeras manifestaciones masivas.

Por lo que sugiere que, todos los movimientos de nueva canción en América latina, aunque surjan en épocas distintas y sucesivas, responden siempre a impulsos nacionales. El valor de la nueva canción, según la necesidad de los países, puede ser “cultural” una recuperación de los valores de la cultura popular, y de investigación y difusión del folclore, es decir, de búsqueda de las raíces de la nacionalidad, etc.¹⁰

Así mismo, de rescate de sus “condiciones históricas, es decir, la lucha concreta por reivindicaciones sociales y políticas, libertad, independencia, democracia, mejoramiento de las condiciones de vida del pueblo, justicia social”. Se debe aclarar que, el movimiento de la nueva canción no comienza en todos los países simultáneamente, sino que se va produciendo como resultado de las influencias mutuas entre Europa, Estados Unidos, América latina y el resto del mundo.¹¹

El movimiento de la nueva canción fue un fenómeno que se manifestó adoptando formas nacionales, según las tradiciones locales y amoldándose a las condiciones históricas y sociales en las cuales surge. Y, por otro lado, en aquellos países donde toma un carácter más cercano al folclore, la nueva canción contribuyó al redescubrimiento de las raíces de la cultura popular. En cada país se le conoció con diversos nombres por ejemplo en Argentina, el nuevo cancionero argentino; en Cuba la nueva trova; en Brasil, nueva música popular brasileña, etc.¹²

¹⁰ Eduardo Carrasco Pirard, “La Nueva Canción en América Latina” *Revista internacional de ciencias sociales* XXXIV4 (Madrid, 1982) p 599-623.

¹¹ Carrasco Pirard, “La Nueva Canción en América Latina”. p 599-623.

¹² Carrasco Pirard, “La Nueva Canción en América Latina”. p 599-623.

Es decir, detrás de todas estas denominaciones, lo importante es su carácter “renovador”. La historiadora mexicana Fabiola Velasco, hace una diferencia entre “la nueva canción latinoamérica” en su carácter de renovador del folclor con el movimiento que se había consolidado en el “encuentro de la canción protesta” en Varadero, Cuba en 1967.¹³ En el encuentro denominaron al movimiento “la nueva canción de protesta latinoamericana “. Además, definieron algunas características de lo que debía ser la canción protesta y se resaltó su función social como aparato de fuerza y arma de lucha a favor de procesos revolucionarios políticamente de izquierda.¹⁴

Fueron dos ejes fundamentales en el encuentro de la canción protesta, por una parte, la relación entre la música y la revolución, Y por la otra, el problema del colonialismo y la penetración cultural. En la mesa redonda participaron César Bolaños de Perú, Víctor Jara de Chile, Daniel Viglietti de Uruguay, Harold Gramatges de Cuba y Luigi Nono de Italia. Para la historiadora Velasco el discurso revolucionario e izquierdista dentro de un contexto marcado por la censura, la desigualdad social y los regímenes políticos conservadores de derecha, dio origen a la nueva canción de protesta latinoamericana.¹⁵

Sin embargo, la juventud hispanoamericana no comprendió las debilidades de la revolución cubana y los atropellos similares de la internacional socialista, monitoreada por la unión de repúblicas socialistas soviéticas. Para Sherline Chirinos la realización misma del encuentro, su patrocinante y el momento en que se impulsa, indican que el movimiento de la “canción protesta” más que una expresión “espontánea” de la lógica del movimiento mismo, es una intervención política-cultural del gobierno revolucionario cubano.¹⁶

¹³ Fabiola Velasco, “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”. *Revista de Historia* (2007) 139-153.

¹⁴ José M Ossorio, “Encuentro de la canción protesta” *Humania del Sur* Vol. 9, N.º. 16 (2014), pág. 139- 144.

¹⁵ Velasco, “La Nueva Canción Latinoamericana” 139-153.

¹⁶ Sherline Chirinos, “Cantores latinoamericanos de la década de los sesenta y setenta. La apertura de una tradición política cultura” *Estudios Culturales* No 1 (2007) p 4.

Para Sherline, el punto de diferenciación más importante entre la vieja y la nueva izquierda de los sesenta, se hizo patente en mayo de 1968 a nivel internacional, la radicalidad de la nueva izquierda tenía que ver con poner sobre el tapete varios temas a los cuales la vieja izquierda ni siquiera atendía o mencionaba en sus programas: la autonomía individual, derechos humanos, la sexualidad, la sensibilidad, el feminismo, entre otros.¹⁷ En ese sentido, la definición histórico-contextual de la nueva izquierda latinoamericana, debe entenderse como el abandono de la vieja izquierda.¹⁸

La principal característica fue abandonar la línea del partido comunista oficial dirigida desde Moscú, en su lugar, tomó ejemplo de las estrategias producidas en las experiencias revolucionarias de Cuba, China y los modelos de lucha aplicados en Vietnam. Esta nueva izquierda latinoamericana se había replanteado su propia identidad política, superando los viejos dilemas de otras décadas, reforma vs. revolución y vía armada revolucionaria vs. vía electoral, su condición democrática estaba orientada a una profundización radical de la democracia misma, representaban nuevas luchas, con nuevas temáticas: ecología, anti desarrollistas, igualdad de géneros, etc.¹⁹

El grupo Quilapayún dirigido casi desde sus comienzos por Víctor Jara, y luego por Eduardo Carrasco encarnaron el símbolo mismo de la nueva música de protesta y cuyo repertorio contempló también canciones de ámbito latinoamericano y europeo (España, Italia, Unión Soviética), vinculadas todas a un contenido políticamente comprometido. Por otro lado, El conjunto Inti Illimani dirigido por Horacio Salinas aportó en esos años el desarrollo del género instrumental, el uso virtuosístico y artístico de la Quena y el Charango hizo nacer un interés imitativo de varios grupos musicales de protesta por toda Latinoamérica.²⁰

¹⁷ Chirinos, Sherline. "Cantores latinoamericanos" Pag 16.

¹⁸ Chirinos, Sherline. "Cantores latinoamericanos" Pag 16.

¹⁹ Chirinos, Sherline. "Cantores latinoamericanos" Pag 17.

²⁰ Fabiola Velasco, "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición". *Revista de Historia* (2007) 139-153.

Por ejemplo, Mercedes Sosa fue una interprete argentina representante de la nueva canción latinoamericana, su obra musical marcó el ritmo de lucha de muchos pueblos latinoamericanos en defensa de sus identidades y libertades. Las letras de sus canciones se caracterizaron por tener un contenido explícitamente revolucionario, expresando su posición política de izquierda, pacifista y firmemente creyente del deber de los cantores en incentivar el cambio social. Por otro lado, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, cantautores cubanos, transformaron el rol tradicional del cantante al mezclar viejas y nuevas melodías con el propósito de expresar un mensaje de cambios y defensa de los ideales propios.

Para Beltrán las canciones de protesta latinoamericana tuvieron un rol en las reivindicaciones sociales y en las estrategias de movilización de los movimientos estudiantiles durante los regímenes autoritarios en gran medida por la vida política en las universidades.²¹ Según Robayo, las canciones de protesta desde sus orígenes aspiraban a reflejar la identidad latinoamericana, a reforzar la unidad de los pueblos latinoamericanos frente a las injusticias de los estados y sus sistemáticas violaciones a los derechos humanos. Este tipo de canciones arrojaron a la juventud interesada en la política, sobre todo a los estudiantes, brindándoles una escapatoria para unirse, protegerse, luchar y rebelarse contra los regímenes apoyándose en el sentimiento de identidad colectiva latinoamericana.²²

En América latina muchas de estas canciones de protesta acompañaron mítines, asambleas, concentraciones y marchas, no sólo como fondo para amenizar el momento de la lucha, sino también como medio para propagar las ideas y registrar los acontecimientos. El auge de la canción protesta, considerada en muchos países de América latina como subversiva despertó sentimientos de identidad y solidaridad, especialmente en países como México, Argentina, Uruguay, Brasil, Chile, Venezuela, y en regiones de Centroamérica.

²¹ Karen Valeria Bautista Beltrán, "La música protesta latinoamericana: gran arma para la resistencia de los movimientos estudiantiles frente a la dictadura argentina de 1976" (Tesis, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, 2018).

²² Miryam Ibeth Robayo Pedraza, "La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX", *CALLE 14* Volumen 10 N.º 16 (2015).

Si bien el golpe militar de 1973 en Chile contra el gobierno de Salvador Allende marca el fin del movimiento de la nueva canción de protesta, en el sentido de que el movimiento había adquirido unidad y madurez en ese país, la culminación no implicó la desaparición definitiva de sus propuestas. Es decir, aparecieron nuevos jóvenes cultivadores, no necesariamente ideologizados, extraerían los preceptos estéticos y artísticos más relevantes de esta tendencia musical. Dicho de otra manera, la canción protesta surgió en distintos territorios de América Latina que compartían la necesidad de luchar por la defensa de sus creencias, por la incitación al sindicalismo, por el enfrentamiento a la autoridad intolerante, por la militancia, contra los crímenes, abusos y atropellos cometidos por los regímenes autoritarios.²³

Para Pilar Peña, la canción de protesta latinoamericana tuvo dos vertientes: primero, sobre una construcción identitaria política propiamente latinoamericana, orientada a la lucha antiimperialista de los pueblos y una construcción de su hermandad e identidad comunitaria, dada su matriz social e histórica común. Y la otra, orientada a la construcción de un espacio local particular en cada país, fuertemente influenciada por los trabajos de recopilación y creación de los folcloristas y cantautores de cada lugar, cuyo rol contribuyó a la construcción de las identidades nacionales locales.²⁴

Llegando a este punto, es evidente que este movimiento de la nueva canción latinoamericana también representó un cambio en la construcción de una identidad musical en Centroamérica. Gregorio Landau examina el papel de la música revolucionaria en Nicaragua durante las décadas de 1960 y 1970, los compositores y cantautores sandinistas tradujeron y sintetizaron la retórica y la ideología revolucionarias en narrativas, imágenes y conceptos que eran familiares para los nicaragüenses. De esta forma, la tesis contribuye como una fuente única

²³ Robayo Pedraza. "La canción social como expresión de inconformismo".

²⁴ Queralt Pilar Peña, "La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973. Una aproximación al problema del arte" (Tesis, Universidad de Chile, 2010)

de testimonios, una fuente de documentación para comprender las estrategias políticas y los fundamentos ideológicos del movimiento sandinista.²⁵

En este sentido, la influencia del movimiento de la nueva canción latinoamericana se refleja en El Salvador. en el trabajo titulado, “La canción contestataria o de protesta salvadoreña entre 1970-1983, como parte integrante de la cultura popular” de Salvador Armando Marroquín, el autor bajo el criterio del político, sociólogo, antropólogo y lingüista italiano Antonio Gramsci, define el término canción popular como cantos compuestos por y para el pueblo, los cantos compuestos para el pueblo, aunque haya sido otro autor externo el creador, y los cantos no compuestos ni para ni por el pueblo pero que éste adopta debido a que, bajo su juicio, los considera adecuados a su forma de pensar y sentir.

De esta manera, Gramsci creyó que una canción es popular por su cualidad de concebir el mundo y la vida en contraposición a la sociedad oficial, y no tanto por su origen histórico o por su calidad o cualidades artísticas. En el caso salvadoreño, Salvador Marroquín hace una valoración de la realidad a través de las canciones de protesta. Así mismo, identifica el uso de las canciones para educar, organizar y concientizar a las masas populares dentro del proyecto revolucionario de las organizaciones político-militar en El Salvador.²⁶

El trabajo de Paul Almeida y Rubén Urbizagastegui señala que la música de protesta popular desempeñó un papel crucial en la formulación y divulgación del encuadre de acción colectiva del movimiento insurgente de El Salvador entre 1975-1992. La música popular de El Salvador cumple con la tarea esencial de construcción de un encuadre de acción porque busca movilizar a través de la música a las clases populares esto es, el campesinado, la clase trabajadora urbana, los jornaleros, los desempleados y la clase media baja, los ritmos musicales que las clases populares preferían eran los boleros, los corridos, los

²⁵ Greg Landau, *Guitarra Armada: The Role of Music in the Nicaraguan Revolution*, (EE. UU, University of California, 1999).

²⁶ Salvador Armando Marroquín Marroquín, “La canción contestataria salvadoreña de los años 1970-1983, como parte integrante de la cultura popular” (Tesis, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 1985).

huapangos, las cumbias y las rancheras sirvieron de telón de fondo para las letras de las canciones que constituyeron el encuadre de acción.²⁷

Ahora bien, otra discusión importante para esta investigación es el surgimiento del movimiento contracultural paralelo a la nueva canción latinoamericana, precisamente el movimiento del rock en latinoamérica. Particularmente, el rock pasó de ser una metáfora de modernidad durante la década de 1960, a un símbolo político de sus excesos al final de la década de 1970. La antropóloga argentina Silvia Citro, a través de examinar las representaciones sobre la trasgresión social, sobre esa posibilidad de “salirse de la sociedad” que, según sus palabras, el rock lo possibilitó. Siendo así que los sentidos de trasgresión del rock se reconfiguran y resignifican según las estéticas y contextos histórico-políticos locales, Françoise Dolto, citado por Silvia Citro, señala que el cambio de paradigma de la adolescencia se dio en 1939. Es decir, los jóvenes se rebelaban contra los padres y la sociedad, en tanto que, a su vez, soñaban con llegar a ser rápidamente un adulto, para ser como ellos.²⁸

En Norteamérica, entre 1946 y 1964 cuando hubo un incremento en los nacimientos, el conocido fenómeno como “baby boom” y “los teenagers y de la posguerra”, fue desde entonces que la adolescencia ya no se consideró como una crisis sino como un estado de la conciencia, la juventud se transformó en una “alternativa radical” a ese mundo, y el rock fue una de sus autores.²⁹ En conclusión, el rock en ninguno de los casos particulares nació como ritmo de protesta, simplemente se fue convirtiendo en un aliado de la lucha revolucionaria después de la década del setenta, pero en sus inicios fue un género musical que estuvo más pendiente de la posguerra.³⁰

²⁷ Paul Almeida y Urbizagástegui. Cutumay Camones, *La música popular en el movimiento de liberación nacional de El Salvador* (Buenos Aires: Editorial Imago Mundo, 2004)

²⁸ Silvia Citro, “El Rock como un ritual adolescente. Trásgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit” *Trans Revista Transcultural de Música* núm 12, (2008).

²⁹ Citro, Silvia. “El Rock como un ritual adolescente”.

³⁰ Mario Efraín Castañeda, “Historia del Rock en Guatemala. La Música Rock como expresión social en la ciudad de Guatemala entre 1960 a 1976” (Tesis, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2008).

1.2 MARCO TEÓRICO.

Para esta investigación se consideró como base teórica conceptos como; *canción protesta*, *contracultura*, *izquierdas salvadoreñas*, se consideró seleccionar entre las diversas definiciones y tipologías que podemos encontrar acerca de las canciones de protesta, en primer lugar, el trabajo de David Shea quien realizó un resumen sobre algunas de las diferentes expresiones que se han empleado y los teóricos que las propusieron. Haro Ibars (1977); *canción literaria*, Domínguez (1978) y Osorio (1968); *canción de protesta*, Claudín (1981); *canción de autor*, López Barrios (1976); *canción de texto*, Fleury (1978); *nueva canción*, Pring-Mill (1983); *canción comprometida o canción testimonial*, Denisoff (1972); *la canción persuasiva (song of persuasion)*, Gómez (1985); *canción popular*.³¹

Para los alcances de esta investigación sería realmente complejo marcar la frontera entre un término y otro, sin embargo, se optó por el término utilizado por Blanco Torres, quien prefiere emplear *canción protesta* antes que otros términos ya que, bajo su criterio, es uno de los más utilizados y reconocidos en el ámbito iberoamericano para designar a este movimiento cultural.

Los motivos para justificar su elección, indica en primer lugar a que, con *canción protesta*, se alude a un conjunto de manifestaciones que poseen características comunes. Por ejemplo, los otros harían referencia a fenómenos determinados. En todo caso, tal vez sea más adecuado considerar esta referencia como una evidencia de diversidad, variedad, riqueza, pluralidad y complejidad de un fenómeno que tuvo y posee eco y protagonismo en muy numerosas latitudes y etapas. Con *canción protesta* se logra encontrar un rasgo definitorio común a todas ellas, participa de forma consciente y se opone a través de su música a cada régimen.³²

³¹ David Shea, "Lodo por la patria: estudio cultural de la canción comprometida en Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute" (Tesis, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2001).

³² Roberto Blanco Torres, "Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico", *Cuadernos de Historia Contemporánea* Vol. 27 (2005) p223-246.

Se debe señalar que esta manifestación musical, en general, ha estado ligada en mayor medida a las ciudades, pero no alejado del mundo rural. Pese a ello, comparte con la música de tradición oral la búsqueda de temáticas vinculadas con problemas de la vida diaria y acontecimientos ligados a la sociedad. Es decir, “canción protesta” es el término adecuado para referirse a las diversas manifestaciones que, en diferentes puntos geográficos, se desarrollaron bajo la concurrencia de ciertos rasgos comunes.

Ante ello, cualquier diferencia que pudiera mostrarse en textos, actitudes, formas de expresión artística, incluso planteamientos ideológicos (que no fueron nunca idénticos), precisamente, la condición más definitoria es la disconformidad con el régimen político. La mayoría de los cantautores que, escribieron o no sus canciones, estuvieron inmersos en el movimiento de la canción protesta, trataron de oponerse y luchar desde las armas que les eran propias: la música y la palabra.

Por lo tanto, Blanco Torres, recomienda y prefiere el término “*canción protesta*” sobre cualquier otro porque es uno de los más reconocidos y utilizados a la hora de hablar sobre la realidad a la que se refiere. En el caso que nos ocupa, y a pesar de haber existido infinidad de términos para referirse a ella desde ámbitos académicos y populares, es innegable que la denominación más comprensible para la mayoría de los hispanohablantes, iberoamericanos en su conjunto es la de *canción protesta*, usada ya poco tiempo después de la aparición del fenómeno y que, en el lenguaje corriente, más aceptación ha tenido.

Por otra parte, en cuanto al concepto de contracultura, o también conocida como contracultura revolucionaria, según Martín Álvarez, “la victoria cubana trajo consigo un cambio en el repertorio cultural de la acción colectiva en América latina”. A partir de la revolución cubana, la creación de grupos guerrilleros y la resultante toma del poder por medio de la lucha armada se volvieron soluciones

aceptables a los ojos de quienes intentaban cambiar una realidad definida por la pobreza, la desigualdad y el autoritarismo político.³³

Y finalmente, se consideró el trabajo titulado “Centroamérica: de la izquierda revolucionaria a la izquierda socialdemócrata” de Edelberto Torres-Rivas para el concepto de izquierdas salvadoreñas, explica que a raíz del huracán ideológico desatado por la revolución cubana, provocó una izquierda insurgente, con métodos violentos, militarizando su militancia y con un difuso programa socialista en El Salvador; Debido a lo anterior, es importante reflexionar que el punto de partida para entender a las izquierdas es distinguir dos vertientes, por un lado, la izquierda como movimiento y organización política y por otro, lado, como valores, cultura y conocimiento.

De igual modo, de la existencia de las izquierdas anticapitalistas, pero con estrategias reformistas o revolucionarias, son al mismo tiempo, fuertemente estadistas como reacción al neoliberalismo o por sus luchas contra la pobreza, son procubanas, son antimperialistas. En síntesis, apoyando la investigación en estos conceptos se logró diferenciar entre las dos fuerzas de izquierda en El Salvador; los que están en la política electoral y los que estuvieron y se movieron en el campo de la cultura.³⁴

1.3 METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.

Para la investigación titulada “Los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas, 1967-1980”, se requirió una aproximación desde el método histórico, se identificaron las fuentes primarias y secundarias en archivos institucionales, bibliotecas universitarias (UES y UCA), archivos personales de los músicos, Así mismo, se identificaron fuentes primarias como fotografías, letras de canciones, testimonios, entrevistas, partituras, grabaciones musicales, entre otras. Además, de identificar fuentes secundarias como publicaciones académicas, revistas, artículos, periódicos. Posteriormente, las fuentes primarias y los

³³ Alberto Martín Álvarez, “De la guerra revolucionaria a la revolución democrática. El FMLN en El Salvador” *Revista Realidad* 132, (2012).

³⁴ Edelberto Torres Rivas, “Centroamérica de la izquierda revolucionaria a la izquierda socialdemócrata” *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano* N.º 22, (2008) p 41-50.

documentos seleccionados se evaluaron para dar respuesta a las preguntas de investigación. Y finalmente, después de contextualizar todas las fuentes con las que se disponía y de haber analizado las fuentes primarias y secundarias, se procedió a elaborar las conclusiones que dan respuesta a las preguntas de investigación.

1.4 TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN.

Se propuso el uso de técnicas necesarias para la investigación como el *análisis documental*, fue de utilidad para el análisis de las fuentes primarias y con la bibliografía con las que se cuenta; tesis, artículos, archivos, fondos, periódicos partituras, letras de canciones, poemas y documentos literarios. La información resultante se distribuyó entre los apartados. con esta técnica se buscó reconstruir los antecedentes de los músicos de protesta desde sus orígenes hasta mediados del siglo xx. Y finalmente, la información se usó para identificar el contexto de cada periodo donde aparecieron músicos de protesta.

Posteriormente, luego de evaluar y analizar los documentos impresos útiles para la investigación, se hizo uso de la *entrevista*. La información que se obtuvo sirvió para comprender las diversas motivaciones de algunos músicos para formar parte de las diversas actividades culturales y políticas dentro de las organizaciones de las izquierdas salvadoreñas. Siguiendo este orden de ideas, se hizo uso de la herramienta investigativa del *glosario* de términos, que permitió agrupar los conceptos y términos necesario y útiles para la comprensión y socialización de la investigación, por ejemplo, definir ¿qué es canción protesta y como se clasifica? ¿qué es un corrido?, ¿qué es una misa campesina?, entre otros.

En síntesis, en este capítulo se presentan los fundamentos teóricos y metodológicos de la investigación, la justificación, el estado de la cuestión, el análisis de las fuentes primarias, los objetivos y metas que permitieron lograr la investigación. De igual manera, se presenta un marco teórico, con los conceptos más utilizados en la investigación. Por tanto, se exponen a continuación los resultados, a partir de la formulación de las preguntas de investigación, además se

explicó cuál fue el método de investigación y las técnicas de investigación utilizadas.

MUSICOS EN BATALLA IMÁGENES DE LOS VALIENTES Y LOS AUDACES



FUENTE TOMADO DE: Musicians In Battle Pictures Of The Brave And The Bold,
<https://paintingvalley.com/revolutionary-war-drummer-painting#revolutionary-war-drummer-painting-18.jpg>

CAPITULO 2.

ANTECEDENTES DE LA CANCIÓN PROTESTA.

- 2.1 EL NACIMIENTO DE LOS HIMNOS Y LA BALADA DE PROTESTA
- 2.2. LA CANCIÓN ANTICOLONIALISTA Y ANTIMONÁRQUICA
- 2.3. LA CANCIÓN POPULAR Y DE PROTESTA EN EL SIGLO XX.
- 2.4. LA CANCIÓN PROTESTA EN LOS REGÍMENES AUTORITARIOS O MILITARISMO
- 2.5. LA NUEVA CANCIÓN DE PROTESTA DEL SIGLO XX.

CAPITULO 2.

ANTECEDENTES DE LA CANCIÓN PROTESTA.

En este capítulo, titulado *Antecedentes de la canción protesta*, se describe los elementos y características principales de la canción protesta en los diversos contextos dentro de la historia de la humanidad. En el primer apartado, “*El nacimiento de los Himnos y la Balada de Protesta*”, se describe como en los inicios de las civilizaciones más influyentes surgieron los primeros himnos y alabanzas para las deidades, guerreros, etc.

En el apartado titulado “*la canción anticolonialista y antimonárquica*”. Se describe como desde los siglos XVI hasta el XIX, durante el periodo de colonización desde Europa, cuando las migraciones provocaron cambios en las temáticas dentro de la producción de canciones de protesta. En el siguiente apartado, “*la canción popular y de protesta en la primera mitad siglo XX*”, se describe en el contexto de las primeras décadas en los Estados Unidos, el surgimiento de la canción de protesta como un género musical, sus exponentes principales, las producciones de cancioneros y las discografías de protesta.

Por otro lado, en el apartado titulado, “*la canción protesta en los regímenes autoritarios o militarismo*” se describe la función documental y testimonial de la canción protesta dentro de los contextos de la guerra civil en España, en la revolución mexicana, los contextos de los países centroamericanos de Guatemala y Nicaragua en la primera mitad del siglo XX.

Finalmente, en el apartado titulado “*la nueva canción de protesta en la segunda mitad siglo XX*”. se muestra como el fenómeno de la canción protesta produjo diversos movimientos de vanguardia estilística como fue la nueva canción latinoamérica, el caso de Chile, Argentina, Brasil, Cuba, entre otros. Así mismo, en

el apartado se hace una comparación con la canción panfleto que fue muy usada durante el régimen castrista.

2.1 EL NACIMIENTO DE LOS HIMNOS Y LA BALADA DE PROTESTA.

Es bien conocida desde la antigüedad, la contribución al desarrollo y riqueza cultural que predominó en sociedades como la del Antiguo Egipto, la antigua Grecia, antigua China, antigua Roma, la India y las civilizaciones en Mesopotamia. Dependiendo de la civilización, la música tuvo diversas funciones, ya sea como acompañante de eventos importantes, religiosos, ceremoniosos o de entretenimiento. Es decir, se utilizaron como medio de comunicación y de alabanza para los dioses. Así mismo, se utilizaron algunos instrumentos de viento y tambores para realizar llamados o subir el ánimo de los guerreros durante las batallas.³⁵

De hecho, los himnos más antiguos conocidos son “el himno de Moisés”, “el cántico de Débora”, “los salmos del rey David”, entre otros.³⁶ El cántico de Débora constituye un himno que incorpora formas literarias como *la salmodia*, *la teofanía*, *la épica*, *la imprecación*, *la bendición* y *la oda a la victoria*.³⁷ En sus versos se vivencia una atmósfera guerrerista y se alude a Yahvé como una deidad que influye en los eventos meteorológicos.³⁸

Estos tipos de himnos son esencialmente teocéntricos, expresan atributos divinos e intervenciones, en la actualidad se conserva en registros salmos, cánticos bíblicos, y todos los cantos de alabanza a los dioses, ya fuera en prosa o en un lenguaje rítmico.³⁹ De las evidencias anteriores, incluso se conservan himnos

³⁵ Pedro redondo Reyes, “La música en la antigua Grecia”, *Vínculos de Historia* núm. 10 (2021) 38-51.

³⁶ Los himnos son composiciones solemnes de carácter poético y musical en alabanza a personajes, dioses o sucesos extraordinarios. Es una derivativa del latín *hymnus*, el cual viene del griego *Hymnos*, con significado de cantar.

³⁷ Iran Morejón Quintana, “El cántico de Débora: una de las obras más antiguas de la literatura bíblica”, *Dialektika* (blog) 01 de febrero, 2021, <https://dialektika.org/2021/02/01/el-cantico-de-debora-literatura-biblica>

³⁸ Loren Vangalder. “Deuteronomio 32, La canción de Moisés”, *Un Padre Espiritual* (blog) 10 de julio, 2015, <https://blog.unpadreespiritual.com/2015/07/deuteronomio-32-la-cancion-de-moisés>

³⁹ Pedro redondo Reyes, “La música en la antigua Grecia”, *Vínculos de Historia* núm. 10 (2021) 38-51.

griegos del tipo *invocativo, laudativo, admirativo, teogónico y el filosófico*. De igual manera, los himnos homéricos, una colección de himnos griegos que alaban a las deidades de la religión de la antigua Grecia, aún se conservan una colección de seis himnos del poeta Alejandrino Calimaco del siglo III, los himnos de Orfeo, Cleanto, Teocrito, Anacreonte, Tirteo, Safo, Simonides y otros.⁴⁰ En los inicios de la era cristiana entre el siglo I al siglo IX, la música formó parte de las ceremonias sociales y religiosas, la Iglesia mantuvo las tradiciones de la cultura pagana grecorromana y los cantos del culto hebreo, los himnos y salmos constituyeron el repertorio litúrgico en las primeras épocas del cristianismo, es decir, hasta principios del siglo IV los fieles entonaron cantos espirituales de carácter popular, muchas veces acompañados por la flauta e incluso por la danza, manteniendo los recuerdos y reminiscencias de las ceremonias paganas.⁴¹ Fue durante el siglo VI que el papa Gregorio Magno llevó a cabo una serie de reformas en la liturgia romana. Es decir, depuro y difundió una selección de cantos destinados a todas las fiestas eclesiásticas del año, fue la diversidad de las iglesias primitivas cristianas como la siria, griega, latina, gálica, española, la que obligó a los pontífices romanos a reformar y codificar los cantos litúrgicos, como resultado, surgió una serie de himnos popularizados como cantos gregorianos que se interpretaron tanto en las misas, catedrales y en los monasterios.⁴²

A lo largo del siglo IX, es cuando vemos aparecer una gran cantidad de composiciones no religiosas, por ejemplo: *composiciones épicas o líricas sobre textos en latín clásico, composiciones escritas sobre poemas épicos de la época; y cantos líricos que celebran la naturaleza, la historia, el amor, los oficios*. Fueron representadas por los trovadores que solían pertenecer a clases sociales altas. (reyes, señores, feudales, obispos, militares, burgueses, gente del pueblo) estos contrataban a los juglares, músicos ambulantes que se dedicaban a cantar y tocar

⁴⁰ Jerónimo Utrilla Almagro, "La música en la edad media" *Apuntes Música 2o ESO* (blog) 04 de agosto, 2013, <https://pdfslide.tips/documents/apuntes-musica-2o-eso-eso2013pdf-tema-2-la-musica-en-la-edad-media-a.html>

⁴¹ Histoclásica, "Música en la Edad Media, Monodia y Gregoriano", *Histoclásica* (blog) 17 de marzo, 2014, <https://histoclasica.blogspot.com/2014/03/musica-en-la-edad-media-monodia-y.html>

⁴² Histoclásica, "Música en la Edad Media, Monodia y Gregoriano", *Histoclásica* (blog) 17 de marzo, 2014, <https://histoclasica.blogspot.com/2014/03/musica-en-la-edad-media-monodia-y.html>

un instrumento realizando todo tipo de acrobacias, los juglares, al contrario de los trovadores pertenecían a la clase social baja.⁴³

En otras palabras, se podría decir que, si bien los trovadores surgieron como una especie de poetas de la alta sociedad que ofrecían canciones relacionadas con el amor, con la visión política y del mundo de mayor calidad, los juglares eran un tipo de cuentacuentos nómadas que servían más para divertir a las masas, sus historias podían variar a su antojo de una representación a otra.⁴⁴ Por otra parte, con el surgimiento de las universidades y el auge de la vida urbana en el siglo XIII, apareció un nuevo perfil de hombre pobre, culto y libertino, estos formaron parte de una nueva categoría social conocida como los goliardos. En su mayoría pertenecían al clero y en algunos casos eran jóvenes estudiantes que asistían a clase en las primeras universidades de Francia, Alemania, Italia e Inglaterra. Antonio de Villena en “Dados, amor y clérigos” al respecto nos dice que, los goliardos nacieron en París y se extendieron por las ciudades escolares del norte de Francia, irradiando su desenfado y rebeldía al resto de Europa.⁴⁵

Estos goliardos, al ubicarse fuera de los muros de las abadías y de los monasterios les puso en contacto con los juglares, y de esta forma se “ajuglaraban”, adoptando las artes y destrezas de sus equivalentes profanos. Por ejemplo, la colección más importante de poesía de los goliardos la forman “Carmina Burana”. En esta antología abundan las piezas dedicadas a la vida del clérigo vagabundo, las súplicas de los cleros errantes, entre otras composiciones que estaban dedicadas a satirizar el poder, dinero y la inmortalidad de los pontífices.⁴⁶

⁴³ José Manuel Herrero, *La música profana medieval: trovadores y juglares*, (Madrid, Editorial Akal, 1999).

⁴⁴ Cristina Ramírez Ros, “Trovadores, Troveros, Minnesänger y Juglares: monodia profana”, *Aula de música* (blog) 25 de mayo, 2014, <https://fuentemusica.blogspot.com/2014/05/trovadores-troveros-minnesanger-y.html>

⁴⁵ Luis Antonio Villena, *Dados, amor y clérigos: el mundo de los goliardos en la Edad Media Europea*, (Madrid: Editorial Renacimiento, 2010).

⁴⁶ Miguel Requena, *Poesía Goliárdica*, (Barcelona: El Acantilado, 2003).

Por otra parte, los cambios sociales y económicos entre la edad media y la edad moderna provocaron malestares y manifestaciones directas ante las crisis. De hecho, nunca hubo una ideología estructurada, ni organizadores en los movimientos de revuelta, solo masas sublevadas. Más bien, los dirigentes eran agitadores que recogían el malestar y la desesperación de la población ante la coyuntura económica.⁴⁷ Por ejemplo, por los altos impuestos y los precios que habían subido durante la peste negra un clérigo goliardo inglés encarcelado en 1376 a causa del contenido revolucionario de sus sermones, tuvo un papel prominente en la rebelión de Wat Tyler (1381). John Ball predicaba al aire libre la igualdad social, de allí devino de su sermón el mismo año de la rebelión de Tyler la rima o balada de protesta más temprana.⁴⁸

Quando Adán trabajaba la tierra y Eva hilaba ¿quién era entonces aristócrata? Al principio de los tiempos todos los hombres eran iguales, la servidumbre fue introducida por las acciones injustas de los malos, contrariamente a la voluntad divina; porque si Dios hubiese tenido la intención de hacer siervos a los unos y señores a los otros habría establecido esa distinción desde el principio.

Ahora se presenta una ocasión a los ingleses, si saben aprovecharla, de sacudir un yugo tan antiguo y obtener la libertad siempre deseada. Es preciso que se armen de valor, que se conduzcan como el sabio de la escritura que guardaba el buen trigo en su granero, pero arrancaba y quemaba la cizaña ¡la cizaña de Inglaterra son los jefes opresores! Ha llegado el momento en que es preciso extirpar y eliminar a los malos señores, a los jueces injustos, a los legistas que obstaculizan ¡el bien común! Entonces habrá paz para el presente y seguridad para el futuro.⁴⁹

Es decir, estos campesinos comenzaron a pensar en la libertad después de escuchar las ideas de igualdad de John Ball, de hecho, para la historiografía marxista, las revueltas de la época medieval eran de carácter reaccionario, en cuanto no tenía unos objetivos “a favor de”, sino “en contra”. Precisamente, eran

⁴⁷ Elliot Fernández, “Baja Edad Media: Revueltas campesinas y conflictividad urbana”, *Open history* (blog) 03 de mayo, 2020, <https://elliottfern.com/revueltas-campesinas-conflictividad-urbana-baja-edad-media>

⁴⁸ Charles Oman, “The Great Revolt of 1381”, *Internet archive* (blog) 16 de enero, 2007, <https://archive.org/details/greatrevoltof13800omanuoftpagen7mode2up>

⁴⁹ Thomas Walsingham, *Historia Anglicana*, (Londres, Chronica Monasteril & Albanl, 2014).

revueltas en contra del sistema fiscal real, contra los abusos de los señores o contra los agentes fiscales y representantes reales.⁵⁰

Dentro de este orden de ideas, el contexto histórico-social de la época que comprende el s. XVII y la primera mitad del s. XVIII (1600-1750 aprox.) “la guerra de los treinta años” una guerra europea librada principalmente en la Europa central entre los años 1618 y 1648, inicialmente fue un conflicto religioso entre católicos y protestantes, pero pronto se convirtió en una lucha entre las potencias europeas por conseguir una situación de equilibrio o como en el caso de Francia en una situación de hegemonía en Europa.⁵¹

La situación religiosa en Inglaterra contribuyó a agravar las cosas dándole inicio a la guerra civil inglesa, los años de 1620 a 1650 fueron malos, pero sin duda la década de los cuarenta fue la peor de todas. Es decir, a la ruina generada por la guerra civil se sumaron una serie de pésimas cosechas que elevaron el precio de los alimentos muy por encima del nivel de los salarios.⁵² De hecho, durante la guerra civil se difundieron cientos de baladas acopladas a melodías populares y bautizadas con el nombre de broadsides “hojas grandes de papel”, la cuales iban impresas en una sola cara.⁵³ Por ejemplo, “The Diggers’ Song” (la canción del cavador), hace un llamamiento a la unidad por parte de los agricultores radicalizados:

¡Levántate ahora, levántate ahora, sus casas que derriban se levantan ahora, se levantan ahora! tus casas se derrumban, ¡levántate ahora! Tus casas las derriban para asustar a tus hombres en la ciudad, pero la nobleza debe bajar y los pobres llevarán la corona. ¡Levántate ahora excava todo! ¡Con palas, azadas y arados levántate

⁵⁰ James Crossley, “John Ball and the Peasants Revolt”. *Critical Dictionary of Apocalyptic and Millenarian Movements* (blog) 15 de enero, 2021, <https://www.cdamm.org/assets/articlePDFs6258-john-ball-and-the-peasants-revolt.pdf>

⁵¹ Geoffrey Parker, *La Guerra de los Treinta Años*, (Madrid, Antonio Machado Libros, 2014).

⁵² Anquises Maldonado, “Guerra Civil Inglesa”, *Plataforma de Derecho y Ciencias Sociales* (blog) 11 de octubre, 2021, <https://leyderecho.org/guerra-civil-inglesa>

⁵³ Es una gran hoja de papel impresa en un solo lado, históricamente, se utilizaron como carteles amplios, anunciando eventos o proclamas, comentarios en forma de baladas, o simplemente anuncios.

ahora!, ¡levántate ahora con palas, azadas y arados!, ¡levántate ahora!, tú libertad para defender el pecado, levántate ahora excava todo.⁵⁴

En definitiva, este tipo de baladas tuvieron lugar en zonas donde la falta de trabajo y la depresión de la economía local habían dejado pocas alternativas a las clases más humildes. En todo caso, estos diggers sostenían que las guerras civiles inglesas se habían librado contra el rey y los grandes terratenientes. De hecho, cuando Carlos I fue ejecutado, despertó la hostilidad de los terratenientes locales por apropiarse de las tierras comunes que debía estar disponible para que los pobres la cultivaran.⁵⁵

2.2 LA CANCIÓN ANTICOLONIALISTA Y ANTIMONÁRQUICA

Desde 1606 Jacobo I el padre de Carlos había establecido la “Compañía Virginia” de Londres en los asentamientos coloniales en Norteamérica. Un año después, la compañía estableció el primer asentamiento en Jamestown, ubicado dentro de la colonia de Virginia. Para 1760, Inglaterra y Escocia se habían unificado en el Reino de Gran Bretaña y sus asentamientos en Norteamérica habían crecido en trece prósperas colonias con fuertes lazos culturales, económicos y políticos con la metrópoli.

Las colonias gozaron de cierto nivel de autonomía en sus asuntos de gobierno, sin embargo, los lazos entre Gran Bretaña y las colonias americanas fueron numerosos.⁵⁶ También Francia inició un proceso de colonización en Norteamérica en el siglo XVI, sus territorios se extendieron desde el golfo de San Lorenzo hasta las montañas rocosas al oeste, el golfo de México por el sur, el territorio fue conocido como “nueva Francia”. Entre 1756 y 1763 (guerra de los 7 años) donde se enfrentó una coalición de Gran Bretaña y sus aliados, contra una coalición de

⁵⁴ León Rosselson, “English Rebel Songs 1381–1914, If I Knew Who The Enemy Was”, *The Digger Archives* (blog) 08 de diciembre, 2016, https://www.diggers.org/english_diggers.htm

⁵⁵ León Rosselson, “If I Knew Who The Enemy Was”, *The Digger Archives* (blog) 08 de diciembre, 2016, https://www.diggers.org/english_diggers.htm

⁵⁶ Anthony Fred, *Crucible of war: the Seven Years' War and the fate of empire in British North America, 1754-1766* (Londres, Knopf Doubleday Publishing Group 2000).

Francia y sus aliados por los reclamos británicos y franceses sobre territorios en el actual Ohio.⁵⁷

La guerra culminó con la firma del “tratado de París de 1763”, en el que Gran Bretaña fue victoriosa en desocupar a los franceses de Norteamérica y en adquirir vastos territorios después de la guerra.⁵⁸ No obstante, los británicos enfrentaron una serie de problemas financieros y geopolíticos, el primer problema fue financiar la administración de estos territorios, se volvió crítico gobernar, financiar y proteger los extensos territorios adquiridos durante el conflicto. Unos 2.5 millones de colonos habitaban en las 13 colonias británicas, en comparación con unos 100.000 colonos en las américas españolas, esto se debió a los grandes movimientos migratorios desde Inglaterra hacia el nuevo mundo, donde existían nuevas oportunidades y vastos territorios.⁵⁹

Debido a esto, en 1764 el parlamento británico dictó dos sanciones sobre las colonias en Norteamérica, la primera de estas leyes, la “ley del Azúcar de 1764” (en inglés: Sugar Act), alarmó a los comerciantes norteamericanos de la costa Este, ya que las aduanas comenzaron a recaudar tributos sobre la melaza, el azúcar y otros productos de importación, la segunda medida, la “ley de la Moneda de 1764” (en inglés: Currency Act), restringió el uso de papel moneda que los comerciantes británicos veían como una manera para evadir pagos, esta ley de la moneda causó tensiones entre Gran Bretaña y las colonias.⁶⁰

Sucede pues, que, ante la negativa de la legislatura de Massachusetts a rescindir la carta circular del 11 de febrero de 1768, relacionada con la imposición de aranceles e impuestos a las colonias americanas, John Dickinson, escribió a James Otis de Massachusetts, de la siguiente manera: "les adjunto una canción por la libertad estadounidense".

⁵⁷ Stephen Brumwell, “Redcoats: the British Soldier and war in the Americas, 1755-1763”, *Internet Archive* (blog), 02 de febrero, 2006, <https://archive.org/details/redcoatsbritishs0000brum>.

⁵⁸ Walter R Borneman, “The French and Indian War. HarperCollins”, *Internet Archive* (blog) 07 de agosto, 2007, <https://archive.org/details/frenchindianward0000born>

⁵⁹ Melvin Nava y M. Hernández Laguna, “Las Trece Colonias Británicas”, *LHistoria* (blog) 10 de mayo, 2016, <https://www.lhistoria.com/estados-unidos/trece-colonias-britanicas>

⁶⁰ Anthony Fred, *Crucible of war: the Seven Years' War and the fate of empire in British North America, 1754-1766*, (Londres: Knopf Doubleday Publishing Group, 2000).

¡Únete a la banda en la mano, valientes estadounidenses todos, y despertad sus corazones audaces ante el llamado justo de libertad! ningún acto tirano, suprimirá su justa reclamación, ¡oh manchar con deshonor el nombre de Estados Unidos! en libertad nacemos, y en libertad viviremos, nuestros bolsos están listos, constante, amigos, constante, no como esclavos, ¡sino como hombres libres nuestro dinero daremos! A nuestros dignos antepasados démosles una alegría, que en climas desconocidos se dirigieron valientemente de los océanos a los desiertos, por la libertad vinieron, y, moribundos, nos legaron su libertad y fama.⁶¹

En conjunto, la letra de “canción de la Libertad” de John Dickinson de 1768, es una crítica prerrevolucionaria de los aranceles de importación impuestos por el parlamento británico. Por otra parte, simultáneamente, la música se usaba en la vida cotidiana de soldados y civiles, de hecho, se escuchaba de varias maneras por oficiales del ejército británico. Por ejemplo, una canción militar popular entre los soldados durante la revolución americana fue “The British Grenadier” (Los granaderos británicos). Una canción de marcha tradicional que conmemora un asalto en agosto de 1695 por 700 granaderos británicos a la fortaleza francesa de Namur, este tipo de soldado fue utilizado por el ejército británico a partir de mediados y finales del siglo XVII con una de sus únicas tareas de lanzar granadas al enemigo.⁶²

Hay que hacer notar, que las canciones sobre la vida cotidiana de las colonias reflejaban sus crecientes frustraciones y estado de ánimo hacia Inglaterra, la independencia y la guerra. También la música militar mantuvo la escena musical colonial, después del estallido de las hostilidades, muchas baladas se adaptaron directamente a la melodía de “The British Grenadiers”. Como la primera canción de guerra que se extendió por todas las colonias “War and Washington”, escrita por el abogado de New Hampshire Jonathan Mitchell Sewall.⁶³

⁶¹ American Revolution.ORG, “La canción de la libertad de 1768”, consultado el 19 de julio, 2021, https://www.americanrevolution.org/war_songs/warsongs6.php

⁶² Todd Andrlik, “John Dickinson’s Hit Single: Liberty Song”, *Journal of the American Revolution* (blog) 12 de marzo, 2014, <https://allthingsliberty.com/2014/03/the-liberty-song>

⁶³ Samuel Kettell, “Specimens of American Poetry”, *Bartleby* (blog) 03 de febrero, 2010, <https://lithub.com/specimens-of-american-poetry-jonathan-mitchell-sewall-17481808-2>

Algo similar ocurrió con otra canción conocida como "Yankee Doodle" fue estrechamente asociadas con la causa patriota, compuesta originalmente por oficiales militares británicos para burlarse de los despeinados y desorganizados "yankees" coloniales con los que sirvieron anteriormente en la guerra francesa. En todo caso, la letra era venenosa, "Yankee" era una palabra ofensiva para un colono. Un "doodle" era un garabato o un tonto, y el garabato en esta versión monta un pony, en lugar de un caballo, lo que ridiculizaba a los colonos.⁶⁴

Es por eso, que los colonos abrazaron esta burla que les proporcionó un sentido de camaradería y patriotismo, en septiembre de 1777 particularmente después de una victoria aplastante en la batalla de Saratoga que los estadounidenses dieron una serenata a sus enemigos derrotados con "Yankee Doodle", los hombres de Washington cambiaron las implicaciones despectivas de esta canción y la usaron como una canción de desafío y orgullo, agregaron versos que se burlaban de las tropas británicas y aclamaban a George Washington como el comandante del ejército continental, paso de ser un insulto a ser una canción de orgullo nacional en 1781.⁶⁵

A consecuencia de la guerra de independencia estadounidense, la situación económica en Francia entró en banca rota bajo el reinado de Luis XVI, entre las causas directas se encuentra la grave crisis financiera causada por la enorme deuda de Francia, originada por los elevados gastos de la intervención en la Guerra de independencia estadounidense (1775-1783), Francia luchó junto a Estados Unidos contra Gran Bretaña, a partir de 1778.

En esta época, la financiación, las municiones, los soldados y las fuerzas navales francesas, fueron esenciales en la victoria estadounidense sobre la corona británica. Sin embargo, Francia ganó muy poco y contrajo grandes

⁶⁴ "Yankee Doodle", Wikipedia, consultado 23 de julio, 2021, https://es.wikipedia.org/wiki/Yankee_Doodle

⁶⁵ "Yankee Doodle", Wikipedia, consultado 23 de julio, 2021, https://es.wikipedia.org/wiki/Yankee_Doodle

deudas.⁶⁶ Brevemente, en mayo de 1789, el rey Luis XVI convocó a una asamblea de notables formada por representantes del clero, nobleza y el tercer Estado (burguesía, campesinos y plebe urbana) la iglesia conformaba el 3% de la población en ese momento, poseía un voto, el segundo estado representado por la nobleza conformaba el 7% de la población poseía también un voto, y el último, el tercer estado era el más numeroso conformada por el 90% de la población, (burguesía 15%, artesanos 25% y campesinos 50%) representaba un voto, los estados tenían una debilidad en su representación política, reflejaban al antiguo régimen.⁶⁷

Finalmente, se logró la disolución de los estados generales a raíz que el tercer estado, pidió el voto por cabeza, que permitía más igualdad en la votación, y debates abiertos, pero la nobleza cortesana y el alto clero preferían mantener el voto por estamento, ya que les aseguraba la mayoría sin necesidad de lograr un consenso. Ante la negativa y el consecuente bloqueo de toda votación, el tercer estado, aconsejado por el sacerdote Emmanuel Joseph Sieyès diputado del tercer Estado, invitó a los diputados de la nobleza y del clero a que se unieran a ellos, 149 miembros del clero lo hicieron y dos nobles.⁶⁸

Es decir, se produjo una revolución de carácter jurídico, se desmantelaron los estamentos tradicionales del reino, los que fueron sustituidos por una asamblea única en representación de todo el pueblo, esta asamblea tomó innumerables medidas que cambiaron profundamente la situación política y social del país. Entre ellas, destaca la aprobación de la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano, la supresión del feudalismo, la apropiación de los bienes de la Iglesia y

⁶⁶ Michel Vovelle, *Introducción a la historia de la Revolución francesa*, (Barcelona: Grupo Planeta, 2000).

⁶⁷ Eric Hobsbawm, *La era de la revolución, 1789-1848* (Nueva York: Nueva Biblioteca Americana, 1962).

⁶⁸ Alejo Marino. "Tercer Estado historia, Concepto, características y miembros", *Historiando.org*(blog), 24 de octubre, 2018, <https://historiando.org/tercer-estado>

la constitución civil del clero y, por supuesto, la redacción de la constitución francesa de 1791.⁶⁹

Tras la proclamación de la asamblea como constituyente, el rey relevó de su cargo al ministro de finanzas Jacques Necker, cuando la noticia llegó al "Palais Royal" en París, el ciudadano Camille Desmoulins sobre una mesa y con una pistola en la mano, gritó: *¡Ciudadanos!, no hay tiempo que perder; el cese de Necker es la señal de la noche de San Bartolomé para los patriotas, ¡esta noche, batallones de suizos y alemanes tomarán el campo de Marte para masacrarnos; sólo queda una solución: ¡tomar las armas!*. Posteriormente, en julio de 1789, los revolucionarios parisinos reaccionaron tomando la Bastilla, en el camino Bernard-René de Launay gobernador de la Bastilla fue apuñalado, su cabeza aserrada y clavada en una pica para ser exhibida por las calles, así mismo, tres oficiales de la guarnición de la fortaleza fueron asesinados por la multitud durante el trayecto.⁷⁰

Al mismo tiempo, en el palacio de Versalles el duque de Rochefoucauld-Liancourt informó a Luis XVI de la toma de la Bastilla, preguntó Luis XVI "Pero ¿es una rebelión?" "No, señor, no es una rebelión, es una revolución." respondió el duque.⁷¹ El resto de las monarquías europeas consideraron intervenir, ya fuera en apoyo de Luis XVI o bien para sacar provecho del caos en el país, el principal protagonista fue Leopoldo II, hermano de María Antonieta, el rey Leopoldo II y Federico Guillermo II de Prusia, asesorados por nobles franceses exiliados publicaron la declaración de Pillnitz, que expresaba "el interés de las monarquías europeas por el bienestar de Luis y su familia", amenazaron vagamente con severas consecuencias si algo les sucediese, sin embargo estas palabras fueron tomadas como una declaración de guerra para los líderes revolucionarios.⁷²

⁶⁹ Mark W Harrison. "Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano", World History Publishing(blog) 08 de junio, 2022, <https://www.worldhistory.org/transes2-2012declaracion-de-los-derechos-del-hombre-y-el-ciudad>

⁷⁰ Louis Madelin, *Los hombres de la revolución francesa*, (Buenos Aires: Editorial Vergara, 2004).

⁷¹ François Furet, *La Revolución Francesa en debate. De la utopía liberadora al desencanto en las democracias contemporáneas*, (Buenos Aires, Siglo XXI, 2016).

⁷² Alfred Cobban, "La interpretación social de la Revolución francesa", (Madrid, Narcea Ediciones, 1971).

A causa de “la declaración de guerra”, el 24 de abril de 1792, el alcalde de Estrasburgo, el barón de Diétrich, encargó a Claude-Joseph Rouget de Lisle un capitán y compositor aficionado que compusiera un nuevo himno militar, porque quería levantar la moral de los voluntarios que acudían a formar el nuevo ejército, le solicito que el estribillo dijera: *¡A las armas, ciudadanos!*”, de ahí justamente el nombre inicial del himno que compuso Rouget de Lisle, “Canto de guerra para el ejército del Rin” posteriormente se conoció como “la marsellesa”. Es decir, Rouget de Lisle, escribió esta canción inspirada en un cartel de la sociedad de amigos de la constitución titulado “Aux armes, citoyens”.⁷³

La canción impulsaba a los hombres adultos a alistarse a la guardia, desde la primera frase “*Allons, enfants de la Patrie*”, los franceses son llamados a luchar contra los invasores, debe señalarse que la letra de “la marsellesa” está marcada por consignas patrióticas, tiene el estilo del tiempo, que se podían encontrar en carteles de reclutamiento, u otras canciones.

La primera estrofa comienza diciendo:

Los feroces soldados que vienen a degollar a vuestros hijos y compañeras. ¿Qué pretende esa horda de esclavos, de traidores, de reyes conjurados? Se atreven a tramar reducirnos a la antigua servidumbre [...] Unos déspotas viles serán los dueños de nuestros destinos.

El coro es la segunda llamada:

¡A las armas, ciudadanos! ¡Formad vuestros batallones! ¡Marchemos, marchemos! ¡Que una sangre impura abreve nuestros surcos! en alusión a la sangre del enemigo que regará el suelo de la nación cuando el ejército francés sea el vencedor.⁷⁴

Es decir, se combinó la idea de patria con la de madre tierra, de defensa de los más débiles ante el invasor (coalición de Europa contra Francia), fue durante la

⁷³ Marie-Louise Jacotey, *Rouget de Lisle y La Marsellesa: histoire d'un Chant de guerre devenir anthem national*, (Paris: Langres ,2007)

⁷⁴ Cesar Cervera, “La Marsellesa, el belicoso himno de una revolución que sobrevivió incluso a los nazis”, *ABC historia* (blog), 17 de noviembre, 2015, https://www.abc.eshistoriaabci-marsellesa-belicoso-himno-revolucion-sobrevivio-incluso-nazis-201511170139_noticia.html

invasión de los ejércitos de la coalición que los federados de Marsella cantan y difunden en su camino la canción de Rouget de Lisle, “le Chant de guerre pour l’armée du Rhin” que posteriormente se convirtió en “la marche des Marseillois”, luego en “la Marsellesa”.⁷⁵ A demás de “la marsellesa”, aparecieron en el mismo periodo histórico otras canciones de corte revolucionario, una de las más famosas es “la Carmagnole”, especialmente popular durante el reinado del terror, la canción fue introducida por las tropas que regresaban de Italia durante la revolución y tuvo como claros destinatarios a María Antonieta y al rey Luis XVI de Francia.⁷⁶

Otra melodía que gozó de mucha fama fue “la Ça Ira”, una canción popular cuya letra fue modificada tras la toma de la Bastilla, su contenido es mucho más violento que la “Marsellesa” y “la Carmagnole”, con amenazas de muerte y de tortura a los aristócratas y a los reyes.⁷⁷ Al final, “la marsellesa” comenzó su camino para convertirse en himno nacional de Francia, o, como se la designó el 14 de julio de 1795, “canción nacional”. Sin embargo, ese triunfo no fue instantáneo, el carácter virulentamente antimonárquico del texto hizo que el himno fuera vetado bajo Napoleón y durante la restauración borbónica.⁷⁸

Siguiendo este orden de ideas, más adelante en el siglo XIX, debido a los cambios políticos y económicos, el proceso de industrialización resquebrajó la sociedad estamental, terminó siendo reemplazada por la “sociedad de clases” que se fundamentó en la igualdad jurídica y la libertad ante la ley, pero siempre se mantuvo la desigualdad económica. En otras palabras, surge el problema obrero y con él, las ideologías, las organizaciones y el movimiento obrero, las circunstancias económicas y sociales propiciaron el nacimiento de ideologías y

⁷⁵ Marie-Louise Jacotey, *Rouget de Lisle y La Marsellesa: histoire d'un Chant de guerre devenir anthem national*, (Paris, Langres, 2007)

⁷⁶ “El Carmagnole”, *revolution.chnm.org*, consultado el 23 de agosto 2021, <https://revolution.chnm.org/d624>

⁷⁷ HistoireDuMonde.net, “¡Ah! ça ira”, consultado el 24 de agosto 2021, <https://www.histoiredumonde.net/Ah-ca-ira.html>.

⁷⁸ Alejandro Vainer. “Sin música no hay revolución”. *Topia*(blog) 04 de noviembre, 2017, <https://www.topia.com.ar/articulos/musica-no-hay-revolucion>

movimientos protagonizados por la clase obrera.⁷⁹ A lo largo del siglo XIX se fueron gestando reflexiones intelectuales que ponían en evidencia y criticaban las contradicciones del proceso de industrialización y las injusticias inherentes al capitalismo, surgieron iniciativas reivindicando el igualitarismo y la solidaridad, ideas que se englobaron bajo el título de "Socialismo" en cuyo seno pueden distinguirse tres amplias corrientes: socialismo utópico, socialismo científico y el anarquismo. Marx y Engels en su "manifiesto Comunista", consideraban que los pensadores utópicos, aunque bien intencionados, pecaban de idealismo e ingenuidad y para impedir ser confundidos con ellos, etiquetaron su propia teoría con el calificativo de "científico".⁸⁰

En relación con este tema, la revolución de 1848 en Francia estableció un momento clave en el desarrollo de esta nueva corriente socialista pues, una vez frustrada, el marxismo reemplazó al socialismo utópico como corriente ideológica obrerista dominante, los trabajadores fueron agrupándose en organizaciones de clase, con el objetivo de mejorar sus condiciones laborales, salariales y sociales. Tres fueron las principales formas de expresión asociativa en los que se organizó el movimiento obrero: *los sindicatos y cooperativas, partidos políticos y las internacionales obreras*. Podríamos resumir a continuación que Francia entre 1804 a 1870, vivió principalmente bajo regímenes políticos, más o menos autoritarios: Primer Imperio, Restauración, Monarquía de Julio, Segunda República, Segundo Imperio, el gobierno Republicano y la Democracia Representativa fueron solo experiencias pasajeras.⁸¹

Durante el segundo imperio, las condiciones de vida de los trabajadores fueron particularmente duras, los salarios eran más bajos que el costo de vida, uno de los

⁷⁹David García Colín Carrillo, "Los obreros antes de la Revolución: Ferrocarrileros, mineros, textiles; Cananea y Río Blanco", *La izquierda socialista* (blog) 09 de mayo, 2020, <https://marxismo.mx/los-obreros-la-revolucion-ferrocarrileros-mineros-textiles-cananea-rio-blanco>

⁸⁰ Jorge Juan Lozano Cámara, "Cambios sociales en el siglo XIX. El movimiento obrero", consultado el 24 de agosto, 2021, <http://www.claseshistoria.com/movimientos-sociales-transformaciones-sociales-ahorro.pdf>

⁸¹ Eric Hobsbawm, *La era de la revolución, 1789-1848* (Nueva York: Nueva Biblioteca Americana, 1962)

funcionarios de alto rango favoritos de Napoleón III, el barón Haussmann, señaló que más de la mitad de los parisinos vivió en "la pobreza que raya en la indigencia", a pesar de que trabajaban once horas al día.⁸² Tras la derrota del Segundo Imperio, la guerra franco-alemana, el 28 de enero de 1871 se firmó en Versalles los términos de la interrupción de la guerra en nombre del gobierno de defensa nacional. A causa de estos acontecimientos, se originó una canción titulada "L'Armistice" es una canción testimonial escrita durante y sobre la comuna de París por Alphonse Leclerc, describe la situación de los parisinos en el momento de la firma del armisticio el 28 de enero de 1871 por el gobierno provisional.

La última parte dice así:

¡Por la hambruna ven diplomático del norte, pero devorado por las
alimañas resistiremos, mejor aún, una muerte valiente que aceptar
semejante tortura!

Y termina la estrofa diciendo:

¡Todos nos levantamos en masa para responder a los insolentes!
Ninguno de ellos hace una mueca ya sea rojo, negro o blanco,
¡orgulloso de correr en la batalla por el honor y la justicia!

Debe señalarse, que esta guerra dejó un profundo impacto en la ciudad, que sufrió un asedio muy duro y cuya población sufrió de hambre, los trabajadores, artesanos y sus familias fueron los que más sufrieron miserias.⁸³

El gobierno de la comuna de París fue la más importante de las comunas insurreccionales que dio paso a la guerra civil, tras negarse a reconocer al gobierno burgués de la asamblea nacional instalado en Versalles. En cambio, los de la comuna de París optaron por instaurar un gobierno obrero que dio luz al comunismo. Este proyecto de organización política destinado a unir a las diversas comunas insurreccionales nunca se llevó a cabo debido a su aplastamiento durante la campaña conocida como "Semana Sangrienta" del 21 al

⁸² Julián Chaves Palacio, *El Segundo Imperio francés 1852-1870*, (Córdoba: Servicio de Publicaciones, 2012).

⁸³ "L'Armistice", *chantsdeluttes free*, consultado el 27 de agosto 2022, <http://chantsdeluttes.free.fr/pages%20commune%20armistice.html>

28 de mayo de 1871, constituye el episodio parisino represivo más famoso.⁸⁴ Al mes siguiente en junio de 1871, en medio de la represión de la comuna, Jean Baptiste Clément un compositor y miembro del consejo de la comuna, escribió la canción “la Semaine sanglante” (la semana sangrienta)

La octava estrofa dice:

“Mañana la gente de la policía florecerá de nuevo en la acera, orgullosos de su servicio, y la pistola en su collar, sin pan, sin trabajo y sin armas, vamos a ser gobernados por soplones y gendarmes, espadachines y párrocos”.

¡El pueblo con el collar de la miseria, entonces, ¿siempre estará remachado? ¿hasta cuando la gente de la guerra sostendrá la parte superior del pavimento? ¿hasta cuándo la santa camarilla? ¿Nos creará un ganado vil? ¿cuándo llegará finalmente la República? ¿justicia y trabajo?⁸⁵

Esta canción denunciaba la violenta masacre y ejecuciones en masa de los comuneros, por parte de los Versaillais que fueron dirigido por Adolphe Thiers durante la semana sangrienta. Este contexto, también inspiró canciones que llamaban a la lucha, los dos primeros estribillos de la canción titulada: “le Chant de L’Internationale ” es una canción de 1871, escrita por Paul Burani y Antonin Louis, durante la represión contra la comuna de París, comienza diciendo:

y ¡Hijo de trabajo, oscuro; feroz, de pie frente al cielo, ven, ¡tu corazón
el tu boca proclama tu derecho inmortal! no más parias, no más ilotes,
 mira hacia el próximo futuro, no más tiranos, no más déspotas, ante
 el pueblo soberano.

la ¡La bandera de la Internacional en el universo se despliega! esta es
 revolución social, esta es la revolución social ¡a través del trabajo y la
 fraternidad! esta es la revolución social, esta es la revolución social,
 por el trabajo y la fraternidad.

La canción termina diciendo:

Reyes, ustedes levantan fronteras, separar pueblos y países ¡y de
todos los pueblos, hermanos, has hecho enemigos! ¡ya no es la

⁸⁴ “Semana Sangrienta”, *Wikipedia*, consultado el 27 de agosto, 2021, <https://www.paroles.net/chants-revolutionnaires/paroles-la-semaine-sanglante>

⁸⁵ La semana sangrienta”, consultado el 27 de agosto, 2021, <https://www.paroles.net/chants-revolutionnaires/paroles-la-semaine-sanglante>

bestia de carga ¡tiranos sujetos a las leyes! ¡las personas con
derechos humanos, romperá el cetro de los reyes!⁸⁶

Ahora bien, el fracaso de la comuna de París, agravó los enfrentamientos en el seno de la Internacional, en el congreso de la Haya, 1872, los anarquistas fueron expulsados de la organización, que pasó a ser controlada por los marxistas hasta su disolución en 1876. Por su parte, los socialistas reconocieron el valor de la música para infundir ánimo y empezaron a aparecer cancioneros izquierdistas, repletos de melodías prestadas. Por ejemplo, gracias al reencuentro entre Gustave Nadaud, compositor y obrero y el poeta Eugène Pottier se publicaron cincuenta canciones en 1884 bajo el título: "Quel est le Fou?" (¿Quién es el loco?).⁸⁷

El mismo músico obrero Nadaud, financió la impresión de la colección del poeta Eugène Pottier, en su prefacio termina con la frase: "la política nos separa y la canción nos une". De hecho, la iniciativa de Nadaud animó a los amigos políticos de Pottier a publicar en 1887 su volumen "Chants révolutionnaires" (cantos revolucionarios) e incluyeron por primera vez el texto de L'Internationale, Pottier escondido en París, compuso su poema L'Internationale en junio de 1871, en prisión, donde el fracaso de la comuna de París lo había arrojado.⁸⁸

A grandes rasgos, el texto integra todos los componentes de la conciencia de clase correspondientes a las características fundamentales del movimiento obrero francés, la desconfianza en los intelectuales, militantes de la burguesía, partidos políticos, creencia en la necesaria liberación de los proletarios por sí mismos, enfatizando la alianza de obreros y campesinos con la solidaridad internacional querida por el marxismo. Pottier había resumido en su texto los conceptos

⁸⁶ Paul Burani, "Le Chant de L'Internationale 1871", *Wikisource*, consultado el 28, 2022, https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Chant_de_l%27E2%80%99Internationale

⁸⁷ Victor Montoya, "Eugène Pottier, autor de La Internacional", *Los tiempos* (blog) 01 de mayo, 2016, <https://www.lostiempos.com/actualidad/cultura/2016/05/01/eugene-pottier-autor-internacional>

⁸⁸ Gustavo Giménez, "La Internacional: el himno de la clase obrera", *Liga internacional socialista* (blog) 03 de mayo, 2020, <https://lis-isl.org/2020/05/03/la-internacional-el-himno-de-la-clase-obrera>

esenciales del mundo socialista y lo mejor de su ideal de socialista y de rebelde, así como lo muestra la siguiente estrofa:

¡No hay salvadores supremos, ni Dios, ni César, ni Tribuno!
productores!, salvémonos nosotros mismos, decretemos la salvación
común. Para que el ladrón devuelva lo robado para acabar con la
idea de sumisión, soplemos nosotros mismos la fragua golpeemos el
hierro mientras está caliente.

Es decir, Pottier sintetizó en esa estrofa Ni Dios, ni César, ni Tribuno, la esencia de las manifestaciones autoritarias que los productores debían combatir para su propia salvación. “Dios” representaba la religión, “César” personificaba el gobierno, mientras que el “Tribuno” representaba la política. Evidentemente, no había posibilidad de confusión, esta trinidad: Dios, César, Tribuno era, en la época en que Pottier compuso su “Internacional”, el hilo conductor de todo lo que contenía el "programa" reivindicativo de las luchas para la liberación del género humano, esclavo del mundo capitalista cuya autoridad reposaba sobre la religión, el gobierno o el estado y la política, que toleraba y justificaba la explotación del hombre por el hombre. En cada estrofa, Eugenio Pottier usó en los estribillos versos lacónicos, llenos de fervor, integridad y brío, por ejemplo, el coro termina con el siguiente verso:

¡Es la lucha final, ¡agrupémonos y, mañana, la Internacional
será el género humano!

Pottier en su texto afirma la esperanza de la cercana liberación de los trabajadores, donde los esfuerzos pondrían fuera de combate a los explotadores de la tierra, para hacer reinar en ella la paz y la fraternidad.⁸⁹ En este mismo contexto, un grupo coral interesados en interpretar cantos más conformes con la propaganda socialista y habiendo conocido los "Cantos revolucionarios" de Pottier se sintieron atraídos por el canto de “La Internacional”. Fue entonces, por encargo del alcalde de Lille miembro del coro de los Trabajadores, que el poema de “La

⁸⁹ Camila Builes, “La Internacional: la canción es la mejor propaganda”, *El magazín cultural* (blog) 06 de agosto, 2018, <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/la-internacional-la-cancion-es-la-mejor-propaganda-article-804577#tbl-em-lnp3110f42litrkndhw1>

Internacional” fue adaptado por el músico belga Pierre Degeyter (1848-1932) con un motivo musical muy brioso en 1888.

Pierre Degeyter tenía cuarenta años cuando con la ayuda de un simple armonium (instrumento de viento con teclado), escribió la música de “La Internacional”, se cantó por primera vez en público por el coro “La Lyre des Travailleurs” en el programa de la cámara sindical de los vendedores de periódicos en julio de 1888, Cabe señalar que su autor Eugène Pottier murió el 6 de noviembre de 1887, y no pudo escuchar cantar su poema.⁹⁰ Luego el partido obrero francés adoptó “La Internacional”, sin embargo, en los congresos internacionales predominó siempre “la Marsellesa” como himno revolucionario, es en julio de 1896 en el XIV congreso nacional del partido obrero francés en donde “la Internacional” inicia su expansión.

A ese congreso asistieron delegados alemanes, austríacos, españoles y rumanos, el partido obrero expuso, sobre los muros de la ciudad, un cartel conteniendo un llamamiento a la clase obrera para que acudiera al congreso para saludar a “los hermanos del exterior “.Por lo anterior, se produce una colisión entre nacionalistas y socialistas, los primeros cantan “la Marsellesa” y los otros “la Internacional”, se arma un alboroto y, una publicación de “le Réveil du Nord “(el despertar del norte) comenta, *“el pueblo obrero sale triunfante y derrota a la reacción de Lila, y la Internacional ha sido, en gran parte, el factor determinante de la victoria”*.⁹¹

A partir de entonces el canto se divulgó en Francia, los obreros la aprendieron de memoria. Al final, “La Internacional” se impuso en las reuniones obreras a ciertos núcleos socialistas que aun conservaban el espíritu de la revolución francesa.⁹² Para finalizar, tras el triunfo de la revolución rusa en octubre de 1917, los bolcheviques toman el poder y rechazaron el “Dios salve al Zar” junto con los símbolos y atributos del antiguo régimen. Apropiándose de “la Internacional” y la

⁹⁰ Victor Montoya, “Eugène Pottier, autor de La Internacional”, *Los tiempos* (blog) 01 de mayo, 2016, <https://www.lostiempos.com/actualidad/cultura/2016/05/01/eugene-pottier-autor-internacional>

⁹¹ Victor Montoya, “Eugène Pottier, autor de La Internacional”, *Los tiempos* (blog) 01 de mayo, 2016, <https://www.lostiempos.com/actualidad/cultura/2016/05/01/eugene-pottier-autor-internacional>

⁹² Leonardo Cruz, “El Himno de la Internacional Comunista”, *La Izquierda Socialista* (blog) 09 de mayo, 2006, <http://www.old.laizquierdasocialista.org/el-himno-de-la-internacional-comunista>

convirtieron en himno oficial de la unión soviética, en 1919 Lenin la oficializó como himno de la unión soviética hasta 1943 cuando Stalin lo reemplazó por otro himno que exaltaba el nacionalismo ruso.⁹³

2.3 LA CANCIÓN POPULAR Y DE PROTESTA EN EL SIGLO XX.

Durante mucho tiempo, el movimiento obrero en Estados Unidos estuvo muy preocupado por las divisiones entre quienes habían nacido en el país, una cantidad importante de obreros, tanto nativos como los emigrados que no leían y hablaban en inglés, abrumados por la explotación en las fábricas prefirieron huir de los centros industriales y migrar hacia el oeste en busca de una autonomía y de una “vida mejor” como granjeros, con intenciones de enriquecerse rápidamente convirtiéndose en mineros.⁹⁴

Sobre todo, las divisiones entre los obreros sucedieron por los prejuicios raciales, étnicos, nacionales y lingüísticos, esto contrarrestó el desarrollo de una clase obrera capaz de concebirse a sí misma como una clase unida. Por ejemplo, la organización de los “Trabajadores Industriales del Mundo” (Industrial Workers of the World, IWW) no tuvo particularmente claro los problemas sobre la naturaleza económica y política de la revolución obrera. No obstante, aunque los wobblies (IWW) habían aceptado la participación de organizaciones y de militantes políticos que apoyaban a los candidatos socialistas en las elecciones, ellos mantenían desde sus orígenes grandes confusiones sobre la naturaleza de la acción política del proletariado.⁹⁵

⁹³ Gustavo Giménez, “La Internacional: el himno de la clase obrera”, *Liga internacional socialista* (blog) 03 de mayo, 2020, <https://lis-isl.org/2020/05/03/la-internacional-el-himno-de-la-clase-obrera>

⁹⁴ J. Grevin. Historia del movimiento obrero - IWW (1905-1921): el fracaso del sindicalismo revolucionario en Estados Unidos (I). *Corriente Comunista Internacional* (blog) 04 de febrero, 2006, <https://es.internationalism.org/bookexport/html513>

⁹⁵ Ibid.

Para los wobblies (IWW), la “política” tenía un sentido muy estrecho, es decir, significaba parlamentarismo y participación en las elecciones burguesas, los wobblies demostraron que no comprendían la naturaleza de la revolución proletaria y revelaron su ignorancia de una lección fundamental sacada por Marx de la experiencia de la comuna de París, “*el reconocimiento de que el proletariado debe destruir el estado capitalista*”, la incapacidad de los wobblies para hacer esta distinción los condenó a una existencia inestable.⁹⁶ El estallido de la primera guerra mundial, en agosto de 1914, reveló la traición de los principales partidos socialdemócratas europeos: tomaron partido por sus respectivas riquezas, apoyaron la guerra imperialista dando la espalda a los principios del internacionalismo proletario y de la oposición a la guerra imperialista. Por el contrario, ayudaron a movilizar al proletariado a la carnicería y traspasaron la frontera de clase que los separaba de la burguesía.⁹⁷

Por otra parte, en abril de 1917 cuando los americanos entraron en guerra junto a los aliados, los wobblies fallaron lamentablemente y se olvidaron en la práctica de su internacionalismo y antimilitarismo, la organización cayó en una actitud centrista y oscilante caracterizada por la prudencia y la inactividad. Los wobblies, contrariamente a la *American Federation of Labour*, (AFL), quienes no respaldaron la guerra, ni participaron en movilizar al proletariado para la carnicería, los wobblies dejaron a sus militantes solos que decidieran individualmente si se sometían al reclutamiento y a la guerra o si resistirían, la incapacidad para comprender qué significaba “política” para la clase obrera y que papel desempeñaban como organización llevó a los wobblies a fracasar ante la guerra.⁹⁸

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Franklin Rosemont, “Joe Hill: el IWW y la creación de una contracultura revolucionaria de la clase obrera, *Internet Archive* (blog) 06 de febrero, 2015, <https://archive.org/details/joehilliwwmaking0000rosepagen7mode2up>

⁹⁸ J. Grevin. Historia del movimiento obrero - IWW (1905-1921): el fracaso del sindicalismo revolucionario en Estados Unidos (I). *Corriente Comunista Internacional* (blog) 04 de febrero, 2006, <https://es.internationalism.org/bookexporthtml513>

Dentro de este contexto, el sueco Joel Emmanuel Hägglund, Joseph Hillstrom o “Joe Hill”, al igual que muchos trabajadores inmigrantes de la época, a la edad de veintitrés años partió hacia Estados Unidos, donde se convirtió en un errabundo, con un cuaderno y un lápiz como acompañantes, recorrió el país detrás de distintas oportunidades laborales. Joe Hill se unió a los Trabajadores Industriales del Mundo (los wobblies), se hizo un nombre en 1911 al componer una parodia para respaldar a los huelguistas de la *South Pacific Line*, se tituló “Casey Jones the Union Scab” (Casey Jones el esquirol sindical). La canción es Ingenua, escandalosa, oportunamente despiadada y fácil de cantar, la letra se imprimió en tarjetones de colores que se vendieron como ayuda al fondo sindical.⁹⁹

De esta manera, compuso temas a partir de cada una de sus experiencias de lucha, algunas tonadas son “trabajadores unidos”, “la muchacha rebelde” dedicada a Elizabeth Gurley Flynn y, por último, sus canciones más famosas, “hay poder en un sindicato” y la sátira contra el ejército de salvación “el predicador y el esclavo”, dice; *trabaja y reza, duerme en el heno, tendrás tu trozo de tarta en el cielo al morir*, todas sus canciones se incorporaron a ediciones posteriores como el “Little Red Song Book”. Además, Joe Hill aportó una definición de la “*canción protesta*” en los inicios del siglo XX, decía:

“Si una persona logra reunir unos pocos hechos evidentes en una canción y disfrazarlos con un manto de humor para amenizarlos, conseguirá llegar a un gran número de trabajadores poco formados o indiferentes para leer un panfleto o un editorial sobre economía”.¹⁰⁰

Lamentablemente en 1914 Joe Hill fue incriminado y condenado sin pruebas por el asesinato de un hombre, la policía le atribuyó el asesinato de un comerciante, mientras se encontraba en la ciudad de Salt Lake, Utah, para trabajar y colaborar

⁹⁹ Franklin Rosemont, “Joe Hill: el IWW y la creación de una contracultura revolucionaria de la clase obrera, *Internet Archive* (blog) 06 de febrero, 2015, <https://archive.org/details/joehilliwwmaking0000rosepagen7mode2up>

¹⁰⁰ William Adler, *El hombre que nunca murió: la vida, los tiempos y el legado de Joe Hill, icono del trabajo estadounidense*, (Nueva York: Bloomsbury, 2011).

con los huelguistas ferroviarios.¹⁰¹ Como resultado, recibió una sentencia y un día antes de ser ejecutado, un miembro de los wobblies recibió una carta de Joe Hill donde afirmaba: *“Morí como un verdadero rebelde. No pierdan tiempo lamentándose. organícense”*. Su funeral fue el 25 de noviembre de 1915 en Chicago, IL alrededor de treinta mil personas de distintas nacionalidades viajaron desde todos los puntos del país para despedirlo, Joe Hill fue sin duda, un poeta obrero que cantaba a su clase, sus temas supieron encontrar eco en miles de gargantas hartas del sistema.¹⁰²

Para la década de 1930, Franklin D. Roosevelt dirigió el gobierno federal durante la mayor parte de la gran depresión (1933-1945), durante su gobierno, implemento una agenda interna conocida como “New Deal” una serie de programas, proyectos de obras públicas, reformas financieras y regulaciones promulgadas por el presidente en respuesta a la peor crisis económica en la historia de los Estados Unidos. Es decir, esta pobreza se generalizó debido a la gran depresión y una sequía en la región de las llanuras del sur del país, la tormenta de polvo (Dust Bowl) durante la década de 1930 inspiró a músicos y cantantes a condenar las duras realidades que veían a su alrededor. Fue en este contexto, que la cantante de folk Aunt Molly Jackson escribió canciones de protesta como "hambriento harapiento blues" y " la despedida del pobre minero ", estuvo cantando en las huelgas con los mineros de carbón de Harlan en Kentucky desde 1931.¹⁰³

Estas canciones representaron la lucha por la justicia social en un país devastado por la gran depresión. En este contexto, surge una oleada de folcloristas y cantautores como eco del caso de Joe Hillstrom, entre ellos, The Carter family, Leadbelly, Woody Guthrie, Carl Robison. Aparecen publicaciones como “the little red song book “(1932) y un club de compositores conocidos como “Pierre

¹⁰¹ Dorian Lynskey, *33 revoluciones por minuto: una historia de canciones de protesta, desde Billie Holiday hasta Green Day*, (Nueva York: Ecco, 2011).

¹⁰² William Adler, *El hombre que nunca murió: la vida, los tiempos y el legado de Joe Hill, icono del trabajo estadounidense*, (Nueva York: Bloomsbury, 2011).

¹⁰³ Timothy Egan, *El peor momento: la historia no contada de aquellos que sobrevivieron al gran cuenco de polvo estadounidense*, (Boston, Mariner Books/Houghton Mifflin Harcourt, 2006).

Degeyter” en honor al músico de “la Internacional”. Entre las décadas de 1940 y 1950, las canciones de protesta continuaron aumentando su perfil, y apareció un número creciente de artistas que tendrían una influencia duradera en el género de la música de protesta.¹⁰⁴

Uno de los cantantes de protesta pro-sindicales más notables de la época fue Woody Guthrie, conocido por composiciones como: “esta tierra es tu tierra”, “1913 masacre”, “deportado”, “cuenco de polvo blues” y “Tom Joad”. De hecho, en su guitarra llevaba una pegatina que decía: “This Machine Kills Fascists”(Esta máquina mata fascistas), Guthrie también fue un miembro ocasional del movimiento obrero. De la misma forma ocurre con Peter Seeger, Hays, Lampell, Josh White y Sam Gary, con su álbum en colaboración llamado “Songs for John Doe”. Instaban a la no intervención en la segunda guerra mundial, se oponían al reclutamiento en tiempos de paz y al trato desigual de los reclutas afroamericanos.¹⁰⁵

Sin embargo, después de los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki el 6 y 9 de agosto de 1945, muchas personas en todo el mundo temían una guerra nuclear, se escribieron muchas canciones de protesta contra este nuevo peligro. Por ejemplo, la más exitosa de estas canciones de protesta antinuclear de la posguerra fue “Old Man Atom” de Vern Partlow, también conocida por los títulos alternativos “Atomic Talking Blues” y “Talking Atom” la canción trata el tema de una manera cómica con una combinación de juegos de palabras de humor negro, dice¹⁰⁶

que ¿cómo sostenemos que estas verdades son evidentes?, todos los
 hombres pueden ser incinerados iguales” o “no me refiero al Adán
 la Madre Eva se apareó, ¡me refiero a esa cosa que la ciencia liberó!
 sobre declaraciones serias, sobre las decisiones que se tomarán en

¹⁰⁴ Dick Weissman, *¿De qué lado estás?: una historia interna del renacimiento de la música folclórica en Estados Unidos* (New York: A&C Black, 2006).

¹⁰⁵ Robert Cantwell, *Cuando éramos buenos: el renacimiento del folk*, (EE. UU: Harvard University Press, 1996).

¹⁰⁶ Dorian Lynskey, *33 revoluciones por minuto: una historia de canciones de protesta, desde Billie Holiday hasta Green Day*, (Nueva York: Ecco, 2011).

la era nuclear, la gente del mundo debe elegir una tesis "Paz en el mundo", ¡o el mundo en pedazos! .¹⁰⁷

De igual modo, tras los bombardeos en Pearl Harbor, el cuarteto The Almanac Singers publicó un álbum pro-guerra y pro-Roosevelt, entre las grabaciones estaban canciones como "Dear Mr. President", "Reuben James" de Guthrie. Resultó irónico para mucha gente, la decisión de varios cantantes de enlistarse en el ejército, tal como fue el caso de Peter Seeger y de los cantantes Guthrie y Cisco Houston que se enlistaron en la "Marina Mercante", todos fueron ampliamente criticados en la prensa de izquierda por cambiar de posición. Durante el resto de la década de 1950, el cantante Peter Seeger continuó apareciendo en campamentos y escuelas, escribiendo canciones y editoriales a favor de los sindicatos en su columna en la revista de música folclórica "Sing Out" bajo el seudónimo de "Johnny Appleseed".¹⁰⁸

Por otro lado, el cuarteto vocal Los Weavers fueron silenciados temporalmente, pero volvieron a cantar ante una multitud arrebatadora de fanáticos en un concierto de reunión en el Carnegie Hall en 1955. De hecho, fue publicado en 1957, el álbum que documenta este concierto, *The Weavers at Carnegie Hall*, se convirtió en un álbum LP muy influyente.¹⁰⁹ Finalmente, todos estos grupos y cantantes corresponden a la música de protesta en el género folk, country y bluegrass y se han vuelto referentes de la cultura popular estadounidense de la actualidad. Por ejemplo, The Weavers hicieron las canciones de navidad más famosas de hoy en día, The Almanac Singers, los cantantes como Guthrie, Seeger, Hays, Lampell, Josh White y Sam Gary, además de ser músicos de protesta son íconos de la música del siglo XX y de hoy en día. Nuestra cultura global ha heredado mucho de ellos, 70 años después siguen influyendo a la industria de la música, los géneros musicales del siglo XXI son diferentes a estos y es importante que los lectores busquen estos artistas y los escuchen.

¹⁰⁷ Lynskey, *33 revoluciones por minuto*, 47

¹⁰⁸ Lynskey, *33 revoluciones por minuto*, p48

¹⁰⁹ David King Dunaway, *Cómo puedo evitar cantar: Pete Seeger*, (Michigan: McGraw-Hill Book Company, 1981).

2.4 LA CANCIÓN PROTESTA EN LOS REGÍMENES AUTORITARIOS O MILITARISMO.

Para el caso de las canciones de protesta que se crearon en el contexto de la guerra civil en España, tienen un discurso concreto y bien diferenciado tanto en el bando republicano como en el bando franquista. Para Edward Malefakis, aunque una parte de los militares iniciara la contienda, la guerra no puede definirse como a veces sigue haciéndose “como la lucha de los militares” o del ejército más un puñado de terratenientes ricos y jerarcas eclesiásticos contra el resto de la sociedad. Dicho de otra manera, el alzamiento no se hubiera convertido en guerra civil sin el apoyo de las clases medias y altas, pero también de las humildes, millones de pequeños propietarios y gente religiosa.¹¹⁰ Por su lado, las canciones del bando republicano surgen del “pueblo” y es una de las maneras que tiene y utiliza para hacer levantar su voz que se desgarran, que a veces ironizan, y que otras se burlan y satirizan.

Es decir, una relación simbiótica entre la necesidad del cambio social y la necesidad de expresarlo, ambas necesidades se alimentan la una de la otra, por ello, las canciones de la segunda república y de la guerra civil específicamente sirvieron para levantar la moral en las trincheras, para difundir los motivos de la lucha, para dar esperanza, también para diversos tipos de ideologías: anarquistas, socialistas y comunistas, de las brigadas internacionales y nacionalistas.¹¹¹

La mayoría de las canciones fueron en sí mismas, modificaciones o apropiaciones de antiguas obras, normalmente con identificaciones políticas e ideológicas y corrientes revolucionarias como lo fue “el himno de Riego”, “la Internacional” o “la Marsellesa”, las canciones republicanas, además de narrar acontecimientos sociales y políticos, ponían de manifiesto diferentes estados de ánimo, y suponían igualmente, una cronología de los hechos más relevantes. Una canción que se

¹¹⁰ Edward E Malefakis, *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, (Barcelona: ediciones Ariel, 1976)

¹¹¹ Víctor Claudín, La canción de protesta en España 1939-1979. *Tiempo de historia* Año VI, n. 63, (1980) 22-31.

tituló “el puente de los franceses”, porque a finales de 1936 los franquistas estaban a las puertas de Madrid y la caída de la ciudad parecía algo inminente. Sin embargo, los republicanos, consiguieron frenar el avance en la ciudad universitaria, en este contexto surge la canción. “el himno de Riego”, aunque fue una composición de 1820 en esta versión se alude a que la iglesia fue cómplice de los golpistas, fue proclamada como himno y marcha oficial de la segunda república, desde 1931 hasta el final de la guerra civil en 1939.¹¹²

Del mismo modo, en “Ay Carmela”, se narra la recuperación en 1938 por parte del ejército republicano del Ebro, un enclave que estaba en manos de los franquistas. Otra canción que también hace alusión a la batalla del Ebro es la canción “Si me quieres escribir”, en la que encontramos una referencia a las tropas fascistas italianas de Mussolini que se aliaron con el bando sublevado. Otros ejemplos son “en la plaza de mi pueblo”, canción en la que se reclama la tierra para los jornaleros, y en la que se evidencia el enfrentamiento y la lucha de los jornaleros contra los terratenientes. Así mismo, la canción “en el pozo María Luisa”, también conocida como “Santa Bárbara bendita”, es una canción tradicional asturiana que denuncia la situación extrema de los mineros.¹¹³

Por su parte “A las barricadas”, aunque de origen polaco, se populariza por toda Europa como símbolo de la lucha obrera contra el capitalismo y el fascismo. En todo caso, estas canciones servían para levantar la moral en las trincheras y en las barricadas urbanas, además de difundir mensajes ideológicos, dar motivos y razones para la lucha, potenciar el sacrificio, etcétera.¹¹⁴ Fueron entonadas por los integrantes de las brigadas Internacionales y de las distintas tendencias ideológicas anarquistas, socialistas, comunistas, liberales, para identificarse mutuamente según la colectividad de origen o la afinidad política. Por su parte, las

¹¹² Marco Antonio de la Ossa, “La música en la guerra civil española”, (Tesis, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008).

¹¹³ Fernando Klein, *Canciones para la memoria: la guerra civil española*, (California: Edicions Bellaterra, 2008).

¹¹⁴ Marco Antonio de la Ossa, “La música en la guerra civil española”, (Tesis, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008)

canciones de las brigadas Internacionales, hablan de la experiencia de la lucha de hombres y mujeres de diferentes partes del mundo que defendieron la república española. Es decir, las canciones de la guerra civil española fueron parte fundamental de la propaganda política de la época, escritas con abundantes referencias para llegar de manera fácil y clara a la comunidad.¹¹⁵

Años antes de la guerra civil española, durante la revolución mexicana entre 1910-1917 se popularizó el estilo musical del “corrido” cuyos orígenes se remontan hasta la edad media española, se trató de una narrativa concebida para ser cantada, recitada o bailada, la cual se puede encontrar en formato de canción, poesía o balada, los corridos también se conocen como tragedias, mañanitas, versos y coplas. De hecho, durante la revolución mexicana se publicó una recopilación de 52 de las canciones más populares que el pueblo mexicano acostumbraba cantar, editada por la casa Wagner e impresa en Alemania.¹¹⁶

Entre las 52 piezas musicales, se encuentra un corrido de nombre “Corrido de los oprimidos” que se calcula fue escrito alrededor de cincuenta años antes de la revolución. Es decir, esta temática venía desarrollándose desde muchos años antes en algunos sectores de la población sin gran repercusión. En todo caso, durante los años de la revolución la música popular que se cantaba, tocaba y bailaba, básicamente estaba constituida por valeses, chotises, danzas y polkas europeas o con influencia de las mismas sobre los compositores mexicanos. Es a partir del levantamiento revolucionario, en donde se comienzan a conocer canciones que entre la tropa insurgente fueron populares.¹¹⁷ Tal fue el caso de “Adelita”, “treinta-treinta”, “los agraristas”, “la ley proletaria”, “los ambiciosos patronos”, “la persecución de Villa”, “la muerte de pancho Villa”, “la valentina”, “el arreglo religioso”, “unión”, “la maldición”, “Catarino maravillas”, entre otras.

¹¹⁵ Joaquina Labajo, “La práctica de una memoria sostenible: El repertorio de las canciones internacionales de la guerra civil española” (Tesis, Universidad Autónoma de Madrid, 2011)

¹¹⁶ Herlinda Mendoza Castillo, “Gerónimo Baqueiro Fóster y su legado documental”, *Revista Digital Universitaria* Vol.7(febrero, 2006).

¹¹⁷ *Ibid.*

Además de hablar sobre la revolución, se escribieron canciones que motivaban alegría y euforia entre los insurrectos, entre ellas “la marcha de Zacatecas” o el caso de la canción más popular “la cucaracha”, esta relata la cruel realidad de un soldado en tiempos de conflicto, sus desgracias económicas y sociales, expresando su malestar de una forma cómica, principalmente para distraerlos de sus desdichas en sus tiempos de ocio.¹¹⁸ Dentro de estos corridos revolucionarios, existen aquellos dedicados a personajes femeninos como Adela Velarde Pérez, ella se desempeñó como asistente de urgencias en el pelotón de la división del Norte, fue conocida como “Adelita”. Este corrido lo compuso Antonio del Río Armenta, su capitán, con el tiempo se les denominaron “Adelitas”, a las mujeres que formaron parte de la lucha revolucionaria.

Otra canción fue el corrido “la valentina”, una soldadera conocida como Valentina Ramírez Avitia se unió a las tropas maderistas en 1910, la bautizaron como la “leona de Norotal”. Comúnmente era hostigada por los mandos superiores porque no admitían mujeres, por lo que Valentina empezó a vestir ropa militar masculina con una escopeta “30-30” al hombro.¹¹⁹ Por último, otro corrido muy popular fue “Marieta”, el estribillo dice:

¡Marieta no seas coqueta porque los hombres son muy malos,
prometen muchos regalos y lo que dan son puros palos!

Es decir, se escribieron homenajes a los grandes luchadores de la revolución como la canción al fallecido pancho villa dice:

“Cuantos jilgueros y cenizales veo pasar, pero qué tristes cantan
esas avejillas, van a Chihuahua a llorar sobre Parral. Donde
descansa el general Francisco Villa”.

También, algunas otras surgen al estruendo de la batalla, utilizando la música de canciones ya conocidas, fue el caso de la canción ya mencionada “Marieta” cuya música era la de la polka francesa “Mariette” escrita en 1910 por Sterny Courquin

¹¹⁸ Méri Franco-Lao, *Basta, canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*, (Mexico: Ediciones Era, S.A, 1976).

¹¹⁹ Martín Álvarez Fabela, *cantar y escuchar la rebeldía canciones zapatistas* (Mexico: *ContraHistorias*, 2005).

y publicada en París.¹²⁰ Al mismo tiempo de la revolución mexicana, en Nicaragua, en 1912 el senador republicano Elihu Root, causó polémicas al decir que era cuestión de tiempo para que “Mexico, la América central y las islas que no poseemos en el Caribe se coloquen bajo nuestra bandera” cabe decir que, entre 1910 y 1926, los gobiernos de Nicaragua y Estados Unidos mantuvieron estrechas relaciones mediante las acciones del Partido Conservador de Nicaragua, que era liderado por el presidente de turno Adolfo Díaz Recinos.

Posteriormente, por el presidente Emiliano Chamorro Vargas, quien dirigió el país entre 1917-1921 y por el presidente Diego Manuel Chamorro Bolaños entre 1921-1923 y, posteriormente en 1926 nuevamente Emiliano Chamorro. Es decir, Estados Unidos logró un protectorado en Nicaragua tras proporcionar fuerzas militares suficientes como para garantizar la estabilidad interna del país a cambio de licencias políticas y territoriales del gobierno de Nicaragua.¹²¹ En consecuencia, las tropas estadounidenses se dedicaron a defender los intereses de las compañías fruteras de Estados Unidos. En ese contexto, Augusto Cesar Sandino se alzó en armas, el 26 de octubre de 1926 liderando a un grupo de mineros de la mina de San Albino, logró organizar a un grupo de hombres que llegaron a ser conocidos como "los montañeses", quienes atacaron el cuartel conservador en el Júcaro el 2 de noviembre de 1926. Más adelante, el 2 de septiembre de 1927 Sandino, a través de un manifiesto, le da un giro a su lucha, ya no se trata de una guerra civil, sino una lucha entre patriotas e invasores. Debido a que, tanto conservadores como liberales habían pedido la intervención de los marines estadounidenses, la consecuencia de esto, se vio en las calles, las personas solían decir: “Cinco liberales y cinco conservadores suman diez bandidos”.¹²²

¹²⁰ Méri Franco-Lao, *Basta, canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*, (Mexico: Ediciones Era, S.A, 1976). p 64.

¹²¹ Joseph Baylen, “Nicaragua, 1909-33: una evaluación de objetivos y resultados” (tesis, New Mexico Highlands University, 1954)

¹²² Ibid.

Finalmente, tras la llegada al poder del presidente Franklin D. Roosevelt en EE. UU, obligado por los problemas de la gran depresión, proclama la “política de buena vecindad”, lo que significaba la retirada de todas las fuerzas militares de EE. UU. En enero de 1933, las fuerzas estadounidenses oficialmente abandonaron el territorio nicaragüense, sin haber podido matar o capturar a Augusto Sandino. No obstante, como su prestigio político continuaba siendo una amenaza para los dirigentes del país, tras aceptar una invitación para acudir al palacio presidencial, fue emboscado y asesinado por Anastasio Somoza, jefe de la guardia nacional y sobrino del expresidente José María Moncada.¹²³

Este acontecimiento inspiró en 1940 un corrido titulado “Inmortal Sandino” con la melodía de la canción de alabanza a la ciudad de León “Viva León jodido” dice:

¡comandante de los guerrilleros, combatiente de la libertad, que al yanqui agredió con coraje mostrando al pueblo lo que es dignidad!

Los aviones del yanqui no pudieron bombardeando con vil tenacidad, doblegar al héroe en quien tuvieron fe los hombres del campo y la ciudad, no lo pudo la horda sangrienta de la fiera guardia nacional, solo Somoza, sirviendo al gringo artero a Sandino logro asesinar, sin dignidad.¹²⁴

Es importante resaltar que esta letra tiene las características de “la canción homenaje” que fue muy utilizada por los cantautores en Latinoamérica. En igual forma, otro acontecimiento que inspiró un corrido titulado “el año 56” usando la melodía del corrido mexicano “Rosita Elvirez” luego del atentado que sufrió Anastasio Somoza en la ciudad de León Nicaragua a manos del poeta Rigoberto López Pérez., dice:

¡el año 56 presente lo tengo yo: por andar de muy tirano tacho Somoza murió, la yoya se lo decía mi amor, no vayas a León, acuérdate, ¡mi amorcito que has sido un gran dictador! ¡No te preocupes, yoyita mis gallos me cuidaran, Camilo, que es muy valiente, su vida por mí dará! el día que lo mataron Somoza estaba de suerte: de cinco que le metieron no más uno era de muerte, ¡Camilo, el muy

¹²³ Neil Macaulay, “El caso Sandino” (Tesis, Universidad de Virginia, 1998).

¹²⁴ Joseph Baylen, “Nicaragua, 1909-33: una evaluación de objetivos y resultados” (tesis, New Mexico Highlands University, 1954)

valiente, otra pistola saco y a Rigo quito la vida y la de él la pudo salvar, recuerden queridos hermanos, lo cierto que es el refrán: aquel que a hierro mata a hierro lo han de matar!

En este mismo contexto, el poeta había dejado una carta a su madre en la que decía:

sin “en vista de que todos los esfuerzos han sido inútiles para tratar de que Nicaragua vuelva a ser o sea por primera vez, una patria libre, afrentas, sin manchas, he decidido, aunque mis compañeros no querían aceptarlo, tratar de ser yo el que inicie el principio del fin de esta tiranía”.¹²⁵

Sin embargo, fue el comienzo de una dinastía, algunos años después de la muerte violenta de Sandino, en 1962 se creó el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), que continuaría el ideario de Sandino y centrados en el derrocamiento de los Somoza mediante la lucha armada, objetivo que logró finalmente en 1979.¹²⁶

Comparablemente a la situación vivida en Nicaragua, en 1921 luego del fracaso de intentar nuevamente un proyecto de federación entre Guatemala, El Salvador y Honduras, debido al aumento de la corrupción de los militares y el clero guatemalteco, sumando al desinterés por las necesidades nacionales, esta situación sería denunciada por los estudiantes universitarios en 1923 con una canción que se tituló “la Chalana” (la charlatana) que con el pasar de los años fue prohibida por decreto. Al estilo de marcha comienza diciendo:

¡matasanos, practicantes del emplasto fabricantes! huizachines de lugar, estudiantes, en sonora carcajada prorrumpid ¡Ja! ¡Ja! Reid de los liberales y conservadores, nuestro quetzal espantado por un ideal que no existe se puso las de hule al prado más mudo, pelado y triste, ¡y en su lugar eligieron cinco extintos volcanes que un cinco también se hundieron bajo rudos yataganes! ¡Reid de los volcancitos y del choteado quetzal!

En el cuarto estribillo es en donde está el mensaje central de la canción:

¡contemplad, los militares que en paz carrera hicieron! ¡vuestros jueces a millares que la justicia vendieron! vuestros curas monigotes

¹²⁵ Méri Franco-Lao, *Basta, canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*, (Mexico: Ediciones Era, S.A, 1976). p 76

¹²⁶ Xiomara Avendaño Rojas, *Cuadra y Cedeño. Cantos de la lucha Sandinista*, (Nicaragua: Editorial Vanguardia, 1989) p25.

que comercian con el credo, y políticos con brotes de farsa, interés y miedo ¡Reid de la clerigalla, Reid de los chafarotes!

La letra termina con un parte donde se habla de la patria, explotada y que no valía ni cuatro reales, “la venden los liberales como los conservadores” es decir, los dos partidos estaban desacreditados, sumado a eso había iniciado una campaña anticomunista financiada por EE. UU.

Los militares junto al presidente guatemalteco Estrada Cabrera, dictaron una ley de orden público para reprimir el comunismo, recibieron en consecuencia el apoyo de 10 000 infantes de marina para pacificar el país, sin embargo, el presidente fue derrocado y termino sus días en la cárcel.¹²⁷ Para el periodo entre 1931-1944, el presidente Jorge Ubico instauró, lo que varios autores llaman, un régimen de terror que se realizaban en presencia de fotógrafos, en su gobierno empleó trabajo forzado de indígenas para la construcción de carreteras, vigilados por el departamento militar de diseño y construcción de carreteras, es decir, fueron reclutados a la fuerza mediante la ley de vagancia.

A grandes rasgos, su administración fue útil para el monopolio bananero de la United Fruit Company (UFCO) de los Estados Unidos, que se benefició con la política estadounidense para Centroamérica. No obstante, el presidente Ubico es derrocado en 1944.¹²⁸ Luego, durante el gobierno de Jacobo Árbenz Guzmán el 17 de junio de 1952, se promulgó y aprobó el decreto 900, la ley de reforma agraria, y se creó el banco de reforma agraria, con el propósito de abolir la servidumbre y esclavitud, así como proseguir con distribuir las tierras ociosas y cultivables a campesinos que las trabajaran.

¹²⁷ Méri Franco-Lao, *Basta, canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*, (Mexico: Ediciones Era, S.A, 1976). p 78

¹²⁸ Rafael Fernández Montúfar, *El trabajo forzado durante el Régimen Liberal*, (Guatemala: Historia Guatemala, 2017).

Esta acción, a los ojos de inversionistas foráneos eran actos de un gobierno comunista, el cual era aborrecido en la época. Así que, las fuerzas norteamericanas tuvieron una reacción en favor de una lucha por la “democracia”, lo que culminó con el exilio del presidente Árbenz Guzmán.¹²⁹ En este contexto apareció una copla popular guatemalteca con la melodía de la canción “la guerra de los Vargas” del folclore venezolano en 1954.

El tema se tituló “la guerra de Guatemala” dice:

¡La guerra de Guatemala en Honduras empezó por un kilo de
bananas que Dulles no se comió! entre el 26 y el 30 de junio de 1954
aviones P54 bombardearon la ciudad de Guatemala dejando “millares
de víctimas”.¹³⁰

Situación que, también se tiene constancia en testimonio escrito de ese mismo año en una canción titulada “Cordero que bala y bala” al estilo de huapango, con el texto de Juan pueblo, y usando la melodía de la canción mexicana “el jinete” la canción dice:

Cordero que bala y bala, bala, porque a Guatemala balas y balas la
hirieron, ¡la balacearon los yanquis y ahora la quieren muda para
darle más ayuda a los viles saltimbanquis que la gobiernan a bala!
Honduras presto sus fronteras, Nicaragua dio sus pistas y en la zona
canalera... lo saben en Panamá. Yanquis fueron los pilotos y yanqui la
gasolina; los corresponsables, yanquis, ¡mentirosos y canallas! cordero
que bala y bala, bala, porque a Guatemala balas y balas la hirieron.¹³¹

2.5 LA NUEVA CANCIÓN DE PROTESTA DEL SIGLO XX.

Con el caso de Cuba, el último territorio en América en obtener su independencia del imperio de España luego de una cruel guerra que terminó en 1898. El proceso

¹²⁹ Alfredo Guerra Borges, *Geografía económica de Guatemala*, (Guatemala: Editorial Universitaria, 1976).

¹³⁰ Méri Franco-Lao, *Basta, canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*, (Mexico: Ediciones Era, S.A, 1976). p 139.

¹³¹ Ibid.

tardío de independencia de Cuba implicó que los grupos dirigentes derivados de esta fueran influidos por un universo ideológico más complejo que el solo liberalismo reinante durante los inicios del siglo XIX. Es decir, la isla alcanzó su independencia de España cuando ya se habían dado los procesos de independencia de la mayor parte de los países de América Latina. Sin embargo, en 1933, los militares depusieron al presidente de Cuba, el entonces sargento Gerardo Machado en la llamada revuelta de los sargentos, mediante un golpe de estado.¹³²

Brevemente, el general Rubén Zaldívar bajo un nuevo nombre, Fulgencio Batista, que gobernó en dos ocasiones de 1940-1944 y después entre 1952-1959, Prácticamente en sus gobiernos todas las operaciones bancarias se realizaban a través de instituciones norteamericanas y canadienses, la moneda legal era el dólar estadounidense, era una economía basada en la exportación, la energía eléctrica estaba en manos de otra compañía estadounidense y los ferrocarriles eran ingleses. Así mismo, la isla se abastecía comprándoles productos lácteos, huevos, arroz, papas, aves, legumbres, tocinos, pescados, bebidas alcohólicas, la mitad de la carne y toda clase de artículos electrodomésticos a los estadounidenses.¹³³

Según cifras de esa época señalan que el 58% de las casas contaba con luz eléctrica, el 1% de las casas rurales tenía baño y la misma cifra correspondía a las casas construidas con ladrillo y cemento. Además, dos tercios del campo eran bohíos hechos con hojas de palma y madera, con suelo de tierra. Durante el segundo gobierno de Fulgencio Batista en 1952, se presenta ante el tribunal de urgencia de la Habana, Fidel Castro un abogado de 25 años, este demandó a Batista por violación del Código de defensa social, exigiendo una pena de 108 años de cárcel, la cual fue rechazada.

¹³² Richard Gott, *Cuba: a new history* (London: Yale University Press, 2005).

¹³³ Frank Argote-Freyre, *Batista y Zaldívar, Fulgencio, 1901-1973, Presidents*, (New Jersey: Rutgers University Press, 2006).

Sin embargo, al año siguiente, el 26 de julio de 1953, con 200 jóvenes, Castro asalta el cuartel Moncada, principal bastión militar, Castro fue encarcelado, pero consigue hacer su propia defensa, habló entre dos y cuatro horas delante de los jueces, para explicar cuestiones como ¿qué es el pueblo? los problemas que habían que resolver como: la vivienda, el desempleo, la industrialización, la educación y la salud; sobre su oposición de los latifundios y monocultivos, y les expuso las soluciones: “reforma agraria y reforma de la vivienda”. Según Fidel, problemas como la desocupación y la salud se resolverían en consecuencia.¹³⁴

Desde sectores de la izquierda cubana se promovió una campaña para la liberación incondicional de los presos políticos, Batista aceptó liberar a los presos políticos, con el fin de obtener simpatizantes para su reelección. Entre ellos, liberan a Fidel Castro, este se dedicó a hacer una gira de discursos por México y Estados Unidos, logró recaudar 50,000 mil dólares para su causa y en México aprenden el arte de la guerrilla junto a 82 compañeros, pero que al final quedaron solo doce hombres los que comenzaron en el Pico Turquino, (la sierra maestra), la primera guerrilla cubana se conformó por Fidel y Raúl Castro, Che Guevara, Camilo Cienfuegos, Calixto Morales, Calixto García, Faustino Pérez, Universo Sánchez, Ciro Redondo, Efigenio Amejeiras, René Rodríguez y Juan Almeida.¹³⁵

Para este contexto en los inicios del régimen castrista existe una serie de canciones que describen diversos procesos que anunciaban de forma panfletaria, el ascenso al poder de Fidel Castro, por ejemplo, la canción “Fidel ya llegó”, y “en ese llegó Fidel”, Así mismo, canciones sobre el tema de las relaciones diplomáticas con EE.UU., entre ellas, “rompiendo las relaciones” y “todo por la

¹³⁴ Antonio Rafael De la Cova. *El ataque al Moncada: nacimiento de la Revolución Cubana*. (South Carolina: University of South Carolina Press, 2007).

¹³⁵ José Cantón Navarro, *Cuba: 42 años de revolución: cronología histórica*, (La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2006).

reforma agraria”, al final , cuando Fidel promulgó la ley de reforma agraria para la casa Blanca significó que Cuba estaba en manos de hordas comunistas.¹³⁶

En Cuba, la reforma agraria, destinó el 60% de las tierras a las grandes haciendas cooperativas bajo la administración del gobierno. Así mismo, se emprendió una campaña de alfabetización en 1961, 700,000 personas aprendieron a leer y escribir. Esta campaña inspiró canciones panfletos en pro de la revolución castrista, para esto se escribieron dos canciones “son de la Alfabetización” y “enseñar a leer”, además para resolver la necesidad de vivienda el gobierno prometió que para la década de 1970 todos serían propietarios de sus viviendas en edificios urbanos.¹³⁷

Esta situación inspiró otra canción panfleto, “ley de reforma urbana”, dice:

trabajar, camina a trabajar, suda la camisa, camina a trabajar, esa
angustia ciudadana del pago del alquiler, la ha venido a resolver la
ley de reforma urbana.

Por su parte, otro acontecimiento que se describe en una canción panfleto se tituló “Por allí vinieron”, fue en abril de 1961 que 1,500 mercenarios desembarcaron en la bahía cochinos de playa girón, pero fueron derrotados en 72 horas por las milicias cubanas, dice:

Vinieron los mercenarios por el único camino, la ensenada de
Cochinos, cochinos extraordinarios, por allí vinieron ¡los pobres! pero
allí quedaron.

Dentro de este mismo contexto, la amenaza de un brote comunista en los países latinoamericanos parecía muy real, como respuesta, la gestión del presidente estadounidense Kennedy propuso la Alianza para el Progreso (ALPRO), que también inspiró una canción, describe una reunión de la ALPRO en Montevideo Uruguay en 1961. Se titula “Recuerdos de la Alianza”, dice:

¹³⁶ Méri Franco-Lao, *Basta, canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*, (Mexico: Ediciones Era, S.A, 1976).147-155.

¹³⁷ Rafael Gutiérrez Rojas, “Historia mínima de la revolución cubana”, *Historia Mexicana* vol. LXVI, núm. 3, (enero-marzo, 2017) p 1659-1667.

Simple razones de peso, de pesos americanos reunieron a los hermanos de Alianza para el Progreso, que feo, ¡que feo lo que ha pasado en Montevideo cuando esperaban la paga del yanqui ladrón y feo, llegó el “che” a Montevideo y puso el dedo en la llaga. ¡Que feo, y la original doctrina que tenían preparada acabo así titulada ¡la alianza de la letrina!¹³⁸

Paralelamente, el castrismo practicó la injerencia en numerosos países, con el fin de implantar el comunismo. Por ejemplo, a pocos meses del triunfo revolucionario cubano, luego de posponer las elecciones generales con el pretexto de eliminar el desempleo y el analfabetismo, organizaron una invasión compuesta por cien hombres a Pueblo de Dios, Panamá que al final fracasó.

Además, otra expedición armada de cubanos provocó la ruptura de relaciones con Santo Domingo y República Dominicana, una última invasión organizada desde Cuba fracasa también en Haití, país que también corto relaciones con Fidel Castro. El 20 de agosto de 1960, los países miembros de la OEA condenan a Cuba por sus intervenciones y sus injerencias a través de la declaración de San José, la cual condenaba de manera implícita la supuesta interferencia de la URSS y de la república popular China en el hemisferio Occidental.¹³⁹

En ese contexto, en un discurso el 12 de febrero de 1961, Fidel aseguró que promovería revoluciones anticapitalistas en los países latinoamericanos. Antes ya había dicho, en un discurso pronunciado el 26 de julio de 1960, que los Andes se convertirían en la Sierra Maestra del continente. Es decir, su tesis insurreccional era “crear dos, tres, muchos Vietnam” con los revolucionarios de Colombia, Venezuela, Nicaragua, Guatemala, Puerto Rico, El Salvador y otros, lo repitió el 4 de febrero de 1962, alegando que resolvería los problemas de los latinoamericanos. En 1966, con el fin de coordinar los movimientos guerrilleros en

¹³⁸ Méri Franco-Lao, *Basta, canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*, (Mexico: Ediciones Era, S.A, 1976) p 162.

¹³⁹ Tania Díaz Castro, “Cuba: la invasión del régimen a América Latina”, *Cubanet.org* (blog)04 de marzo, 2021, <https://www.cubanet.org/opinionescuba-la-invasion-del-regimen-en-america-latina>

las regiones de Asia, África y América Latina celebró la conferencia Tricontinental.¹⁴⁰

Ahora bien, El movimiento de vanguardia “la nueva canción latinoamericana” y el festival de “la canción de protesta”. este movimiento de nueva canción comienza a surgir a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, presentándose como una determinada orientación dentro de la música popular en el continente. Es decir, todos los movimientos de nueva canción en América Latina, aunque surjan en épocas distintas y sucesivas, responden siempre a impulsos nacionales. Según Eduardo Carrasco, la necesidad de los países podía ser “cultural” una recuperación de los valores de la cultura popular, de investigación y difusión del folclore, de búsqueda de las raíces de la nacionalidad, entre otras.¹⁴¹

Teniendo en cuenta que, la nueva canción responde a las propias condiciones históricas de cada país, sus reivindicaciones sociales y políticas, libertad, independencia, democracia, mejoramiento de las condiciones de vida del pueblo, justicia social, etc. hay que hacer notar, que el movimiento de la nueva canción no comienza en todos los países simultáneamente, sino que se va produciendo como resultado de las influencias mutuas en América Latina. El movimiento fue un fenómeno que se manifestó acogiendo formas nacionales y de tradiciones locales, adaptándose a las condiciones históricas y sociales de cada país. En aquellos países donde tomó un carácter más cercano al folclore, Por ejemplo, contribuyó al redescubrimiento de las raíces de la cultura popular americana, este movimiento se conoció con diversos nombres en Argentina como; el nuevo cancionero argentino, en Cuba; la nueva trova, en Brasil; nueva música popular brasileña, etc.¹⁴²

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Eduardo Carrasco Pirard, “La Nueva Canción en América Latina” *Revista internacional de ciencias sociales* XXXIV4 (Madrid, 1982) p 55-56.

¹⁴² Carrasco Pirard, “La Nueva Canción en América Latina, p76

Es decir, detrás de todas estas denominaciones, lo importante fue su carácter de “renovador”. José Ossorio, hace una diferencia entre “la nueva canción Latinoamérica” en su carácter de renovador del folclor con “el movimiento” que se había consolidado en el encuentro de la canción protesta en Varadero, Cuba 1967. Resumidamente, dieciocho países, representando los 5 continentes, entre compositores, intérpretes y estudiosos del género canción protesta realizaron intercambios de canciones y experiencias.¹⁴³ Entre ellas, canciones referentes a *la lucha, liberación, a la denuncia social y política, a la guerra de Vietnam, a la discriminación racial*. Por otro lado, tras discusiones no hubo acuerdo con las definiciones del término *canción protesta*, no todos estuvieron de acuerdo en la denominación “protesta” ya que para algunos era limitada; para otros, insuficiente, no obstante, aparecieron decenas de nombres, tales como *canción revolucionaria, canción de lucha, nueva canción, canción testimonial, canción combativa, etc.*

Sin embargo, no se adoptó ninguno, pero entre todos, definieron algunas características de lo que debía ser la “Canción Protesta” y se resaltó su función social como aparato de fuerza y arma de lucha a favor de procesos revolucionarios políticamente de izquierda, fueron dos ejes fundamentales en la discusión, por una parte, la relación entre la música y la revolución y, por la otra, el problema del colonialismo y la penetración cultural. De Hecho, en este encuentro participaron César Bolaños de Perú, Víctor Jara de Chile, Daniel Viglietti de Uruguay, Harold Gramatges de Cuba y Luigi Nono de Italia.¹⁴⁴

Para la historiadora Fabiola Velasco, el marco histórico y el atractivo discurso revolucionario e izquierdista en el cual surge la nueva canción de protesta latinoamericana, estuvo articulado en ideas estáticas que no tuvieron coherencia dentro de un contexto marcado por la censura, la desigualdad social y los regímenes políticos. Es decir, la juventud hispanoamericana no comprendió las

¹⁴³ José M Ossorio, “Encuentro de la canción protesta” *Humana del Sur* Vol. 9, N.º. 16 (2014), pág. 139- 144.

¹⁴⁴ Fabiola Velasco, “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”. *Revista de Historia* (2007) p 9.

debilidades de la revolución cubana y los atropellos de la internacional socialista, monitoreada por la unión de repúblicas socialistas soviéticas.¹⁴⁵

Así mismo, Sherline Chirinos agrega que la realización misma del evento, el patrocinante y el momento en que se impulsa, indican que el movimiento de la canción protesta y el festival ese mismo, indica que, no fue una expresión “espontánea” de la lógica del movimiento mismo, sino que fue una intervención de política-cultural del gobierno revolucionario cubano.¹⁴⁶ Cabe considerar, por otra parte, el impacto que tuvo el grupo chileno Quilapayún dirigido casi desde sus comienzos por Víctor Jara, y luego por Eduardo Carrasco, estos grupos encarnaron el símbolo mismo de la nueva música de protesta y cuyo repertorio contempló canciones de ámbito latinoamericano y de alrededor del mundo (España, Italia, Unión Soviética), vinculadas todas a un contenido políticamente comprometido.

De igual forma, el conjunto chileno Inti Illimani dirigido por Horacio Salinas aportó en esos años el desarrollo del género instrumental, el uso virtuosístico y no menos artístico de la Quena o el Charango hizo nacer un interés imitativo en muchos jóvenes y en grupos musicales de protesta por toda Latinoamérica. Si bien el golpe militar de 1973 marca el fin de la nueva canción de protesta en Chile, en el sentido de que el movimiento había adquirido unidad y madurez en el país, su término no implicó la definitiva desaparición de sus propuestas, las nuevas generaciones, no necesariamente ideologizados, extrajeron los preceptos estéticos y artísticos más relevantes de esta tendencia musical.

La canción de protesta que surgió en distintos territorios de América Latina compartió la necesidad de lucha por defensa de creencias, la incitación al sindicalismo, el enfrentamiento a la autoridad, etc. Dicho de otra manera, durante la primera mitad del siglo XX, las canciones de protesta latinoamericana tuvieron

¹⁴⁵ Fabiola Velasco, “La Nueva Canción Latinoamericana”, p12.

¹⁴⁶ Sherline Chirinos, “Cantores latinoamericanos de la década de los sesenta y setenta. La apertura de una tradición política cultural” *Estudios Culturales* No 1 (2007) p 4.

un especial rol en las estrategias y formas de movilización y reivindicación social durante los regímenes.

También tuvieron mucho impacto en los movimientos estudiantiles, en gran medida, por la vida política en las universidades, las canciones de protesta arroparon a la juventud interesada en la política, brindándoles una escapatoria para unirse, protegerse, luchar y rebelarse a los regímenes apoyándose en el sentimiento de identidad colectiva latinoamericana que unía a los sectores juveniles disidentes en toda la región. Para Pilar Peña, la canción protesta latinoamericana tuvo dos vertientes: la primera, la construcción identitaria política propiamente latinoamericana, orientada a la lucha antiimperialista de los pueblos latinoamericanos y una construcción de su hermandad e identidad comunitaria, dada su matriz social e histórica común. por otra parte, estuvo orientada a la construcción de un espacio local particular en cada país, fuertemente influenciada por los trabajos de recopilación y creación de los folcloristas y cantautores de cada lugar, cuyo rol correspondió la construcción de las identidades nacionales locales.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Queralt Pilar Peña, La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973. Una aproximación al problema del arte. (Tesis, Universidad de Chile, 2010).

DE BANDA DE LOS SUPREMOS PODERES A SINFÓNICA



FUENTE TOMADO DE: banda de los Supremos Poderes a Sinfónica, subido por Alejandra Gómez, el 30 de enero de 2022 En: <https://diarioelsalvador.com/de-banda-de-los-supremos-poderes-a-sinfonica-2/185346/>

CAPITULO 3.

LA CANCIÓN POPULAR Y DE PROTESTA EN EL SALVADOR 1840-1975.

- 3.1 EL CARÁCTER IDENTITARIO EN LA MÚSICA NACIONAL.
- 3.2 EL “MAGO” UN CORRIDO DE PROTESTA A MAXIMILIANO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ.
- 3.3 EL REFORMISMO EN LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS ¿MÚSICA POPULAR O DE PROTESTA?
- 3.4 LA OLA DE GRUPOS MUSICALES JUVENILES
- 3.5 LA EDUCACIÓN Y LOS MOVIMIENTOS CONTRACULTURALES.
- 3.6 LA PRIMERA OLEADA DE CANTAUTORES.

CAPITULO 3.

LA CANCIÓN POPULAR Y DE PROTESTA EN EL SALVADOR 1840-1975.

En este capítulo, titulado *La Canción popular y de protesta en El Salvador 1840-1975*, se abordan los inicios de la música popular en las villas de San Salvador y Sonsonate. Por otra parte, la función de los músicos extranjeros en el tema identitario en la música nacional y los antecedentes de la orquesta sinfónica, terminando la sección con una descripción del repertorio de las canciones populares. Por otro lado, en el contexto de la primera mitad del siglo XX se estudian la función testimonial y documental de dos canciones de protesta tituladas “el mago” y “canto a mi raza”. Finalmente se describe, en el contexto de la década de 1960 y la primera mitad de la década de 1970, el surgimiento de una ola de grupos musicales juveniles, así como la primera oleada de cantautores que a través de sus composiciones -como “el planeta de los cerdos”, “hombre pelea”, entre otras, alertan del inicio de las luchas del movimiento revolucionario.

3.1 EL CARÁCTER IDENTITARIO EN LA MÚSICA NACIONAL.

La música es una expresión artística que se caracteriza por entrelazar las relaciones sociales, así como sucedió entre la iglesia y las grandes monarquías absolutas, de la misma forma lo es en la actualidad. Si bien, la música sirve de mecanismo para el control por parte de las elites, a su vez es un elemento revolucionario, crítico del orden establecido y agente activo en el cambio político y social. No obstante, cada periodo histórico refleja en su producción musical tanto valores de la clase dominante y argumentos legitimadores de su poder, como también de resistencia de los que se oponen a un régimen.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Joaquín Piñeiro Blanca, “La música como elemento de análisis histórico: la historia actual”, HAOL Núm. 5, (otoño ,2004) 155-169.

Existen registros fragmentarios que datan del periodo colonial, sobre el arte de la música en las ciudades y villas españolas de las provincias de San Salvador y Sonsonate como también de los pueblos de indios y ladinos. Hay datos que demuestran que fueron los religiosos y curas párrocos quienes enseñaron a los indios y ladinos el arte del canto dentro del proceso de evangelización, en las escuelas de primeras letras de muchos pueblos, los cabildos de indios buscaron financiar a maestros no solo de lectura y aritmética, sino también de música para enseñar a cantar a los niños y niñas en vista de organizar ceremonias religiosas muy solemnes.¹⁴⁹

A fines del periodo colonial, el oficio de músico era uno entre tantos en la provincia de San Salvador. A partir de 1824, con el inicio de la vida republicana, la organización del estado federado implicó la reorganización de la vida social, económica y cultural de las antiguas provincias de San Salvador y Sonsonate. Sin embargo, salvo las bandas militares, la actividad musical, así como las demás actividades artísticas no tuvieron mayor financiamiento por parte de las administraciones políticas, preocupadas más por construir un poder central fuerte y eficaz contra las amenazas internas y externas.¹⁵⁰

Sobre el contexto, Héctor Lindo señala que los recursos profesionales, fiscales e institucionales con los que se formó el estado federado, entre 1824 y 1839, fueron insuficientes. Por lo tanto, y aunque la música sacra continuaba cantándose en las parroquias y en las escuelas de los pueblos, las bandas militares no solo fueron protegidas por los regímenes políticos sino también recibieron financiamiento de ellos.

¹⁴⁹ Sajid Alfredo Herrera Mena, "La educación de primeras letras en el San Salvador y Sonsonate borbónicos, 1750-1808". ECA Estudios Centroamericanos Vol. 59, Núm. 671, (septiembre, 2004) 927-947.

¹⁵⁰ Marta Rosales Pineda, "200 revoluciones de un rollo musical", ARS Número I, Nueva era (2010). p 54.

En otras palabras, los regímenes republicanos en la América Latina del siglo XIX buscaron crear ciudadanos valerosos, disciplinados y dispuestos a defender a sus naciones.¹⁵¹ Un ejemplo, para el año fiscal de 1832 se destinó el 23.2 % del presupuesto estatal salvadoreño a los gastos militares (sueldos de oficiales y guarniciones, gasto de escritorios y la banda), en comparación al 6.8% que se invertía en educación.¹⁵² Estas diferencias radicaban no solo en las continuas guerras que experimentó el estado salvadoreño sino en las prioridades que sus gobiernos le otorgaron a la educación pública, cuya característica no varía a lo largo del siglo XIX.¹⁵³

Por otro lado, en 1841 cuando se fundó la “banda militar”, entendiéndola como un conjunto de instrumentos que formaban parte de las campañas militares, se conformó por instrumentos de percusión y viento-metal, es decir, la banda militar tuvo como modelo la tradición de las bandas militares europeas que acompañaban a la infantería y caballería marcando el paso.¹⁵⁴ La banda militar tiene sus orígenes en la ciudad de San Miguel, donde llegan los filarmónicos, Juan Guido de origen italiano, Manuel Navarro y José María Martínez de Rosa de nacionalidad española, quienes fueron contratados por el gobierno durante la administración del presidente Juan Lindo para formar y dirigir la banda militar.¹⁵⁵

¹⁵¹ Héctor Lindo Fuentes, *La economía de El Salvador en el siglo XIX*, (San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, 2002).

¹⁵² Julián González Torres, “Del ciudadano católico al ciudadano laico. La escuela pública primaria y la formación de los futuros ciudadanos. El Salvador 1824-1890” (Tesis, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 2012).

¹⁵³ Sajid Alfredo Herrera Mena, “Fiscalidad, estancos y federación: los termómetros de la fortaleza gubernamental en El Salvador 1824-1839”, *Superintendencia de Competencia de El Salvador* (2008). p 100-102.

¹⁵⁴ Alfredo Ramírez Fuentes, “Banda de los Supremos Poderes: Vertiente de músicos Extranjeros” *Revista de Ciencias Sociales*, No 7 (enero-junio, 2016): 144-168.

¹⁵⁵ Ramírez Fuentes, “Banda de los Supremos Poderes”, 152-153.

Se puede señalar que, en la expresión musical salvadoreña el carácter identitario inició en 1846 con la llegada del maestro guatemalteco José Escolástico Andrino (1816-1862), quien puede considerarse el padre de la “música clásica salvadoreña”. ya que, fue él quien inició la tradición sinfónica, Andrino al instalarse en San Salvador se dedicó con empeño a trabajar, abrió una escuela de música en la capital, en donde entre sus alumnos estuvo Rafael Olmedo (1842-1899), uno de los más virtuosos violinistas del siglo XIX, según Marta Rosales, Andrino fundó en 1847 la primera orquesta estable del país bajo el nombre de sección filarmónica.¹⁵⁶ En este contexto, según German Cáceres fue Andrino el primero en escribir sinfonías y obras concertantes. Por ejemplo, sus “variaciones para violín y orquesta” y su “fantasía para violín obligado y orquesta”. También, destacó por su “Sinfonía en Re Mayor”, la cual sintetizaba elementos clásicos con tintes románticos.¹⁵⁷

Es decir, la importancia de Andrino es porque con él inicia la música académica. Además, estableció el punto de partida de generaciones de músicos relevantes como Rafael Olmedo (1842-1899), Nicolás Roldán (1851-1890) Ciriaco de Jesús Alas (1866-1952), Felipe Soto (1885-1913) David Granadino (1876- 1933) todos ellos distinguiéndose por componer música romántica y vales populares. Tras la muerte del maestro Andrino en 1862, la herencia pedagógica dejada continuó en sus alumnos. Por otro lado, la banda militar había sido dirigida por Martínez de la Rosa y desde 1859 pasó a manos del filarmónico Rafael Orozco quien fue su director bajo el nombre de banda marcial.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Marta Rosales Pineda, “200 revoluciones de un rollo musical”, ARS Número I, Nueva era (2010). Esta orquesta sinfónica es distinta a la Banda de los Supremos Poderes, ambas iniciativas se desarrollaron en paralelo.

¹⁵⁷ German Cáceres, “La música de concierto en El Salvador en el contexto Iberoamericano”, Programa cultura e Pensamento, (noviembre, 2007) 1-29.

¹⁵⁸ sobre la Orquesta Sinfónica de El Salvador en: German Cáceres, “La música de concierto en El Salvador en el contexto Iberoamericano”, Programa cultura e Pensamento, (noviembre, 2007) 1-29. y Alfredo Ramírez Fuentes, “Banda de los Supremos Poderes: Vertiente de músicos Extranjeros” Revista de Ciencias Sociales, No 7 (enero-junio, 2016): 144-168

Dentro de su trabajo destacó la música del primer “himno nacional” junto a la letra escrita por Don Tomas Muñoz, oficializada en la publicación del constitucional del 11 de octubre de 1866, este fue dedicado a Francisco Dueñas, pero se dejó de usar cuando los liberales llegaron al poder.¹⁵⁹ Más adelante en 1879, el presidente Rafael Zaldívar comisionó al general Juan José Cañas y al italiano Juan Aberle para que escribieran la letra y la música de un nuevo himno nacional, este fue rápidamente enseñado a los escolares capitalinos y estrenado el 15 de septiembre de ese mismo año, con acompañamiento de la banda militar. Sin embargo, bajo el gobierno de Carlos Basilio Ezeta se le solicitó al italiano Cesare Giorgi- Velez escribir un himno que se tituló “El Salvador libre”, se cantó junto a la banda militar el 2 de mayo de 1891.¹⁶⁰ En un decreto publicado en el Diario Oficial del 3 de junio de ese mismo año, el ejecutivo lo declaró himno nacional. No obstante, tras el derrocamiento de Carlos Basilio Ezeta se retomó el himno de 1879, el cual se usa hasta la actualidad.¹⁶¹

En este contexto, en un viaje diplomático por Alemania el presidente Rafael Zaldívar contrató al músico Emilio Dresner, un director de bandas que llegó acompañado de su esposa, una pianista que empezó a enseñar el arte musical a las señoritas de las capas medias y altas de la sociedad. Fue así que el director orquestal Emilio Dresner, organizó *la banda de los supremos poderes* denominada con ese nombre desde 1860 completando la obra iniciada por el director orquestal Alejandro Coussin. En el primer concierto de Dresner con la banda de los supremos poderes se estrenaron sus obras tituladas “mi salutación a El Salvador”, “la otra Independencia” y “Melodías del norte”.¹⁶²

¹⁵⁹ Carlos Gregorio, López Bernal, “Inventando tradiciones y héroes nacionales: El Salvador 1858-1930”. Revista Historia de América, N°127, (Julio-diciembre ,2000) p4.

¹⁶⁰ López Bernal. “Inventando tradiciones”, p4.

¹⁶¹ López Bernal. “Inventando tradiciones”, p5.

¹⁶² Alfredo Ramírez Fuentes, “Banda de los Supremos Poderes: Vertiente de músicos Extranjeros” *Revista de Ciencias Sociales*, No 7 (enero-junio, 2016):151.

Años más tardes el maestro Dresner fue sustituido en la dirección de la banda de los superemos poderes por Heinrich (Enrique Drews) siempre de origen alemán. A pesar del cambio, bajo la dirección del maestro Enrique Drews la banda destacó más allá de las fronteras nacionales, ejemplo de ello fue el recital en la exposición centroamericana de Guatemala a fines del siglo XIX, donde la banda de los supremos poderes se destacó por la impecable ejecución del conjunto y virtuosismo demostrado por solistas.¹⁶³ De igual manera, en las dos primeras décadas del siglo XX, además de la banda de los supremos poderes también hubo en el país grupos orquestales pequeños y medianos los cuales lograron éxito y fama en todo el territorio nacional. Tal fue el caso de la Orquesta Tecleña, que fue dirigida por el director y compositor mexicano Wenceslao Rodríguez. De igual forma, otros grupos sobresalieron en Santa Ana y en San Vicente como la Orquesta Verdi creada en 1907 y la Orquesta Lírica Vicentina, creada en 1912.¹⁶⁴

También fue relevante en las primeras décadas del siglo XX, la llegada a las haciendas de la tecnológica de las vitrolas y los fonógrafos, en las que se comenzaron a escuchar las piezas de moda europea, americana, mexicana y suramericana. De hecho, muchas de esas piezas se comenzaron a interpretar por las marimbas criollas y las bandas pueblerinas. Por ejemplo, el grupo *marimba Centroamericana* grabó muchas piezas para los sellos discográficos: *Víctor*, *Columbia* y *Brunswick*, lograron popularidad internacional y local al punto que las bandas regimentales hicieron sus propias versiones de estos discos.¹⁶⁵

¹⁶³ Secretaria de Cultura de la Presidencia, *De las Bandas Militares a la Orquesta Sinfónica: antecedentes y formación de la Orquesta Sinfónica de El Salvador*, (San Salvador: In House Print, 2012) p17.

¹⁶⁴ Héctor Serrato Avalos, "Función social cultural de la música popular salvadoreña S.XX", (Tesis, Universidad Tecnológica de El Salvador, 2019). pág. 60

¹⁶⁵ Marroquín, Salvador Armando. Breve historia de la música oral-tradicional y popular en El Salvador, Istmo, 08 de octubre, 2008, <http://istmo.denison.edun17articulosmarroquin.html>

En las primeras décadas del siglo XX, la oferta artístico-musical fue muy rica, el piano y el violín eran populares entre las capas medias, se organizaban conciertos en el teatro nacional con la participación de pianistas como Adriana Arbizú, Juana Olivares y cantantes como Susana Graechen o arpistas internacionales.¹⁶⁶ se puede deducir de las fuentes y el contexto histórico que el vals fue uno de los ritmos y estilos musicales que mayor éxito cosechó en la sociedad salvadoreña, entre los vales salvadoreños más emblemáticos por su popularidad se conocen, el vals “siempre sufriendo”, “el dolor” de Felipe Soto, el vals “Reminiscencias” de Manuel Muñoz, el vals “bajo el almendro”, de David Granadino de 1923, entre otros.¹⁶⁷

Regresando a la banda de los supremos poderes se tiene conocimiento que tras jubilarse el maestro Enrique Drews después de 30 años de servicio y de llevar a la banda a sus años dorados, le sucedió el maestro alemán Karl Malhmann entre 1906-1914, pero tuvo que dejar dicho encargo pues con la primera guerra mundial, fue llamado de Alemania para prestar su servicio militar obligatorio. En su lugar, en 1915 el pianista italiano Giovanni Enrico Aberle Sforza -conocido como Juan Aberle en El Salvador continuó con la dirección hasta mayo de 1922, dado a su avanzada edad se contrató en Alemania en 1922 al joven director Pablo Müller, quien vino a fundar la banda de los supremos poderes de manera separada.¹⁶⁸

A raíz de esto, el maestro Müller escogió a un buen número de los miembros de la sociedad Orquestal Salvadoreña y con ellos fundó *la orquesta sinfónica de los supremos poderes*, no permitiendo que miembros de otras bandas participaran de la misma forma que sus antecesores, el maestro Müller dejó constancia de su virtuosismo con su repertorio. Cabe destacar que dejó las bases de la moderna Orquesta Sinfónica Nacional. Finalmente, con el inicio de la gran depresión de 1929 en los Estados Unidos, llegó la crisis y la decadencia de la orquesta sinfónica

¹⁶⁶ Marta Rosales Pineda, “200 revoluciones de un rollo musical”, ARS Número I, Nueva era (2010). p56

¹⁶⁷ Héctor Serrato Avalos, “Función social cultural de la música popular salvadoreña S.XX”, (Tesis, Universidad Tecnológica de El Salvador, 2019). p46

¹⁶⁸ Ver sobre la orquesta sinfonica en: Alfredo Ramírez Fuentes, “Banda de los Supremos Poderes: Vertiente de músicos Extranjeros” *Revista de Ciencias Sociales*, No 7 (enero-junio, 2016): 144-168.

de los Supremos Poderes, de hecho, la mayoría de los mejores músicos emigraron hacia Guatemala.¹⁶⁹

3.2 EL “MAGO” UN CORRIDO DE PROTESTA A MAXIMILIANO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ.

Tras la apertura democrática del período del presidente Pío Romero Bosque (1927-1931), bajo este gobierno, se llevaron a cabo una serie de reformas que tenían como objetivo apaciguar las luchas indígenas, campesinas y obreras. Así mismo, se crearon leyes para proteger a los trabajadores, a las mujeres y a los niños. El gobierno de Pío Romero Bosque, había permitido que los obreros urbanos se organizaran, pero no fue así con los trabajadores rurales. Es decir, los campesinos vivían en una situación de miseria insoportable, que motivó continuas manifestaciones, protestas que como respuesta recibieron represión gubernamental. En consecuencia, el 11 de enero de 1931 gana las elecciones el Ingeniero Arturo Araujo, candidato del partido laborista y candidato al que apoyaba la elite salvadoreña, obreros y el campesinado organizado.

No obstante, la crisis económica empeoró, y esto produjo un periodo de tremenda agitación social provocada no solo por las molestias de los sectores acaudalados sino también por organizaciones obreras radicalizadas, agrupadas en el partido comunista salvadoreño (PCS, fundado en 1930) y el socorro rojo internacional (SRI), también, los sectores de elite como banqueros, comerciantes y exportadores culpaban al gobierno por la difícil realidad económica.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Secretaria de Cultura de la Presidencia, De las Bandas Militares a la Orquesta Sinfonica: antecedentes y formación de la Orquesta Sinfonica de El Salvador, (San Salvador: In House Print, 2012) p19.

¹⁷⁰ Héctor Lindo Fuentes, “Políticas de la memoria: El levantamiento de 1932 en El Salvador”, Revista Historia N.º 49-50, (enero-diciembre 2004), p 287-316.

Finalmente, la crisis tributaria desembocó en una drástica reducción de salarios de las estructuras militares, lo que allanó el camino para el golpe de estado que se concretó en diciembre de 1931, fue celebrado incluso por los sectores radicales, el general Maximiliano Hernández Martínez asumió las riendas de la presidencia, seguido del golpe de estado se realizaron las elecciones de alcaldes en las que participaron todos los partidos, incluso el Partido Comunista Salvadoreño.¹⁷¹ Una acumulación de tensiones, desbordó y se manifestó el 22 de enero de 1932 en la región cafetalera de occidente donde, campesinos ladinos e indígenas, armados con machetes se tomaron varios poblados y asesinaron a varios hacendados y políticos, protagonizando durante dos días un levantamiento que alarmó al gobierno de San Salvador. Según Erick Ching en la insurrección de 1932 fueron las masas quienes iniciaron los levantamientos, no los dirigentes del PCS.¹⁷²

Se dice que, entre 5,000 y 7,000 insurgentes atacaron los cuarteles militares en las cabeceras departamentales de Ahuachapán, Santa Tecla y la Libertad, y tomaron el control de varias sedes municipales en el centro y occidente de El Salvador. La respuesta vino el 24 de enero de 1932, cuando soldados de la guardia nacional junto con el ejército iniciaron una serie de matanzas en los poblados tomados por los levantados, para lograr dicho fin, los instrumentos más utilizados en esta campaña para identificar a adherentes y simpatizantes del partido comunista salvadoreño fueron las listas de votación que se habían confeccionado para las elecciones.¹⁷³ De cualquier manera, la cifra es polémica y ciertamente difícil de cotejar dado la falta de registro. Mármol afirma que, la matanza fue de 30 mil personas, mientras que Gould y Lauria-Santiago afirman basados en los registros de los observadores de la embajada norteamericana que fueron unos diez mil muertos.¹⁷⁴

¹⁷¹ Lindo Fuentes, "Políticas de la memoria", p287.

¹⁷² Erick Ching, Carlos López Bernal y Virginia Tilley, Las masas, la matanza y el martinato en El Salvador, (San Salvador: UCA Editores, 2007) p230.

¹⁷³ Jeffrey L. Gould y Aldo Lauria-Santiago, 1932: *Rebelión en la oscuridad: revolución, represión y memoria en El Salvador*, (San Salvador, Ediciones Museo de la Palabra y la Imagen, 2008). p229

¹⁷⁴ Ver en: Roque Dalton, "Miguel Mármol: los sucesos de 1932 en El Salvador", (Tenerife: Baile del Sol, 2007), y Jeffrey L. Gould y Aldo Lauria-Santiago, 1932: *Rebelión en la oscuridad: revolución, represión y memoria en El Salvador*, (San Salvador, Ediciones Museo de la Palabra y la Imagen

En todo caso, hay coincidencia en señalar que los muertos superaron los cientos y llegaron a los varios miles, esta respuesta brutal ensalzó la figura del ejército como organizadora de la vida social salvadoreña y centralizó en el general Hernández Martínez la vocación de mando de la estructura militar.¹⁷⁵ La historiadora Patricia Alvarenga explica que el papel y la función del ejército según los sectores dominantes de la época no se debía reducir a mantener la tranquilidad del país, sino también apoyar las labores de moralización y de formación de la nación.¹⁷⁶ Para Héctor Lindo los grandes terratenientes y sus socios comerciales comprendieron la lógica de la transacción política que habría de prevalecer por medio siglo después de la matanza de 1932, cedieron al ejército el control directo del aparato del estado y recibieron a cambio garantías de protección, en el martinato predominó una pirámide de redes de clientelismo a nivel nacional.¹⁷⁷

Por su parte, Maximiliano Hernández Martínez tuvo el apoyo de los círculos intelectuales de mayor prestigio nacional, según Lara Martínez, la sólida alianza entre teosofía, antimperialismo, armas y letras, redes intelectuales y familiares, iglesia, etc. Impulsó una “política cultural” en complacencia con los intelectuales de mayor prestigio nacional. Para ello, esta esfera artística y literaria hizo un llamado para la creación de una cultura propia. En otras palabras, este proyecto de nación buscó rescatar la herencia indígena por medio de la plástica, literatura y danzas autóctonas.¹⁷⁸

,2008). también Ching a escrito en varias ocasiones que fueron alrededor de 8,000 o 9,000 los masacrados. Tomás Calderón habló de 4,000 aniquilados, aunque no necesariamente muertos, es el único dato que se tiene de parte del gobierno de aquella época.

¹⁷⁵ Mario Zúñiga Núñez, *El tiempo que nos toca: juventud, historia y sociedad en El Salvador*, (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO 2014) p 24.

¹⁷⁶ Patricia Alvarenga, *Cultura y ética de la violencia: El Salvador 1880-1932*, (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1996)

¹⁷⁷ Héctor Lindo Fuentes, “Políticas de la memoria: El levantamiento de 1932 en El Salvador”, *Revista Historia* N.º 49-50, (enero-diciembre 2004) p297

¹⁷⁸ Ver en: Rafael Lara Martínez, *Balsamera bajo la guerra fría, El Salvador-1932 Historia intelectual de un etnocidio*. (San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2009).

mal de dolor, más la justicia se anuncia ya para vengar el
de El Salvador.¹⁸¹

Sin embargo, el presidente Martínez mantuvo una base clientelar con los artistas y la sociedad civil. Sin embargo, durante el martinato sectores universitarios como la AGEUS, así como periódicos como el *Diario Latino*, organizaciones como Acción Democrática Salvadoreña (fundada en 1938), hasta representantes del partido comunista apenas recompuestos en la Unión Nacional de Trabajadores (UNT) realizaron una oposición muy concentrada en las ciudades y los círculos intelectuales. Por su parte, la asamblea legislativa controlada por Martínez modificó el texto constitucional para nombrarlo nuevamente presidente en 1939 y nuevamente en 1944 pero desató un profundo malestar en los sectores de oposición que en abril de ese año organizaron un golpe de estado en coordinación con militares sublevados.¹⁸²

En los primeros días del mes de mayo que Martínez anunció su renuncia, inmediatamente fue designada una junta de gobierno que otorgó plenas garantías de opinión y organización política, sectores comunistas y socialdemócratas mostraron sus organizaciones que hasta el momento habían estado de manera oculta. Sin embargo, en enero de 1945 el General Salvador Castaneda Castro (martinista) triunfó en las elecciones, debía gobernar hasta 1949 pero en 1948 intentó ser electo mediante nombramiento de la asamblea legislativa, la cúpula militar rechazó la jugada, le puso bajo arresto y organizó la primera junta Cívico-Militar autodenominada "Consejo Revolucionario de Gobierno".¹⁸³

¹⁸¹ Méri Franco-Lao, *Basta, canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*, (Mexico: Ediciones Era, S.A, 1976) p 76-77

¹⁸² Rafael Menjívar Larín, *Formación y lucha del proletariado industrial salvadoreño*, (San José, EDUCA, 1982).

¹⁸³ Mario Zúñiga Núñez, *El tiempo que nos toca: juventud, historia y sociedad en El Salvador*, (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2014)

Este golpe significó el fin del martinato y la salida definitiva de los diputados “martinistas” que quedaban en la asamblea legislativa. Por otro lado, cabe destacar la voluntad del gobierno del general Martínez por el rescate de la literatura oral salvadoreña (mitos y leyendas e instrumentos y música indígena) que llevó a cabo doña María de Baratta, así como el significativo apoyo a la formación musical en la escuela nacional de música y recitación “Rafael Olmedo” con la contratación del guitarrista paraguayo Agustín Pío Barrios “Mangoré” que ya para la década de 1940 había dejado discípulos en Guatemala, Costa Rica hasta finalmente radicar en El Salvador en donde se instala la escuela Mangoriana, dentro de la escuela de música “Rafael Olmedo”.¹⁸⁴ Dicho de otra manera, Martínez mantuvo el apoyo incondicional de la mayoría de intelectuales, músicos y artistas salvadoreños, gracias de cierto modo a su política cultural durante su mandato.¹⁸⁵

3.3 EL REFORMISMO EN LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS ¿MÚSICA POPULAR O DE PROTESTA?

Entre 1948 y 1960 hubo una sucesión de juntas cívico militares y gobiernos militares que llegando al poder anunciaban una apertura de garantías constitucionales, eran obligados a renunciar acusados de que las mínimas reformas sociales promovían el “comunismo”. Sin embargo, con las reformas culturales se creó una infraestructura cultural oficial más articulada y estable, la cartera de instrucción pública la asumió Reynaldo Galindo Pohl que tuvo como meta ampliar la educación popular con la formación de millares de maestros y la modernización de los planes de estudio.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Nuria Zúñiga Chaves, "La Construcción y Consolidación del Campo de Producción Guitarrístico Centroamericano", (San José Editorial Liberal Alma Mater, 2017) p33

¹⁸⁵ Ver sobre María de Baratta En Rafael Lara Martínez, *Política de la cultura del Martinato*, (San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2011). Y sobre la escuela Rafael Olmedo ver: Alfredo Ramírez Fuentes, "Escuela Nacional de Música 'Rafael Olmedo', su Evolución Histórica", (Ponencia presentada en el VII Congreso Centroamericano de Historia, realizado en Tegucigalpa, Honduras del 19 al 23 de julio de 2004).

¹⁸⁶ Ver más sobre el periodo en: Paul Almeida, *Olas de movilización popular: movimientos sociales en El Salvador: 1925-2010*, (San Salvador: UCA Editores, 2011). Y Rafael Menjívar Ochoa, *Tiempos de locura. El Salvador 1979-1981*, (San Salvador: FLACSO, 2006)

En este contexto, según Reynaldo Galindo Pohl las reformas culturales no pretendían crear eminencias en el arte, su enfoque estaba dirigido en dar al pueblo una sensibilidad estética y ponerlo en contacto con las grandes obras y realizaciones artísticas. Por su parte, la práctica de alguna disciplina o expresión artística y sus planes de educación vocacional, estaban organizadas coherentemente con su ubicación administrativa. La más importante de estas iniciativas fue el conservatorio nacional de música, fundado en mayo de 1952 en sustitución de la escuela nacional de música “Rafael Olmedo”.¹⁸⁷

En sus comienzos, en su primer año de funcionamiento, el conservatorio tuvo 602 estudiantes matriculados en cursos especializados para aprender a tocar alguno de los instrumentos de una orquesta sinfónica, así como clases de canto. Tres años después, en 1955, la matrícula había bajado a 372 alumnos para volver a subir a 527 en 1957 y bajar a 408 en 1959. En cuanto a esto, Knut Walter considera que la mayoría de los estudiantes del conservatorio no estaban pensando en carreras como intérpretes de algún instrumento en vista de las limitadas oportunidades para ejecutar la música académica en el país como profesión.¹⁸⁸

De igual manera, Ricardo Roque Baldovino indica que el proyecto fue una propuesta tradicional y elitista que centraba sus esfuerzos en una política de difusión de una cultura cosmopolita emanada de Europa y los Estados Unidos, dichas propuesta abrían posibilidades de formación a los artistas, pero no tenía un destinatario claro y nada más reproducía la idea aún vigente del arte como un lujo de disfrute limitado y excluyente.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Carlos Gregorio López Bernal Dir., *El Salvador. Historia contemporánea, 1808-2010*, (San Salvador: Editorial Universitaria, 2015) p 95-96.

¹⁸⁸ Knut Walter, *Las políticas culturales del Estado Salvadoreño 1900-2012*, (San Salvador: Fundación ACCESARTE, 2014) p 83.

¹⁸⁹ Carlos Gregorio López Bernal Dir., *El Salvador. Historia contemporánea, 1808-2010*, (San Salvador: Editorial Universitaria, 2015) p391.

Ahora bien, uno de los factores que aporta mucha confusión a la conceptualización de la música popular, es precisamente lo que se entiende por popular, sobre todo cuando se relaciona el término con los enfoques derivados de conceptos como “clases populares” y otras afines, tal como sucede en la investigación de Salvador Marroquín, es decir, el concepto de música popular es amplio, a pesar de no tener en los ámbitos académicos de la antropología o de la etnomusicología una definición universalmente aceptada. Para el caso salvadoreño, se ha considerado llamar música popular salvadoreña a la música que por su tipo de difusión amplia puede ser apropiada por todos los sectores de la sociedad. Y se debe separar de la música académica y de la música folclórica o tradicional.¹⁹⁰ Algunas canciones populares se escribieron durante la década de 1950 cuando se desarrollaron algunos proyectos de viviendas de espacios turísticos y destinos naturales a lo largo de todo el país, estos proyectos fueron inspiración para su propia composición musical, entre los títulos de las canciones esta “Amapulapa”, “barra de Santiago”, “Acajutla”, “noches de San Salvador”, “Atiquizaya”, “Tazumal”, “Ichanmichen”, “amanecer en Apulo”, “lago de Ilopango”, “Montserrat”, etc.¹⁹¹

Por otra parte, con esta modernización de la gestión cultural muchas canciones de contenido social en la década de 1950, se presentaron como canciones populares, por ejemplo, el caso de Pancho Lara (1900-1989) en particular, su música fue inspirada en el trabajador del campo y sus ocurrencias para tratar de resolver sus necesidades económicas, entre sus canciones más populares podemos mencionar; “las Cortadoras”, “el pregón de los nísperos”, “las floreras del Boquerón”, “los Izalqueños”, “Cantaritos de Nonualco” y “el Carbonero”.¹⁹²

¹⁹⁰ Héctor Serrato Avalos, “Función social cultural de la música popular salvadoreña S.XX”, (Tesis, Universidad Tecnológica de El Salvador, 2019) p 32 y Salvador Armando Marroquín Marroquín, “La canción contestataria salvadoreña de los años 1970-1983, como parte integrante de la cultura popular” (Tesis, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 1885).

¹⁹¹ Serrato Avalos, “Función social cultural”, p 68

¹⁹² Serrato Avalos, “Función social cultural” p50

Para el antropólogo Héctor Serrato la canción “el Carbonero “ la obra más conocida, parece ser un testimonio de lo que significaba el trabajo de los carboneros, con su carga de calor y de luz para las personas de principios del siglo XX pero también inconscientemente o no, el compositor hace una metáfora de la sumisión del trabajador ante los poderes económicos y políticos, como se lee en la frase de “sí mi señor, es buen carbón”, el cuestionado estribillo “sí, mi señor” que denota la sumisión del campesino-carbonero ante un sistema de producción impuesto por el corvo y el fusil.¹⁹³ Durante su carrera musical, Francisco “pancho Lara” compuso alrededor de 400 canciones o más, con diversas temáticas como tradiciones y oficios, lugares y paisajes, de temática infantil, etc. Sin embargo, existe la letra de una canción menos difundida titulada “canto a mi raza” es una canción con contenido social, es la postura personal del compositor ante la situación indígena del país, y de alguna manera podría representar quizás, también una postura del conglomerado artístico o de una parte de él.

En todo caso, la letra, más que describir de manera alegre o festiva una actividad tradicional, es una reflexión muy dura de la realidad colectiva de las etnias pipiles de El Salvador, que sobre todo después de 1932, sufrieron un proceso de olvido.

Canto a mi raza

Bajando la cuesta con sus naguas coloradas, y huipiles constelados
de arabescos caprichosos vienen las panchas sudando, con sus
tercios de comales, y sendos haces de leña, sobre sus carnes
morenas. ¡Yo, trovador sensitivo, que vivo siempre llorando! Lloro las
penas ingratas de esta gente timorata que arrastrando va su grito de
dolor gente huérfana de amor, restos de una raza que pasó, y que ya
no más volvió, y que ya no más volvió, canto a la raza sufrida, canto a
la raza callada, canto a la raza vencida mi canción.

¹⁹³ Serrato Avalos, Función social cultural”, p50-51

Cómo se puede observar, la letra refleja el carácter de protesta social ante la situación de exclusión, tristeza, incomprensión y el silenciamiento que los indígenas salvadoreños sufrieron. En líneas generales, el testimonio musical muestra la postura del artista ante la situación social de las primeras décadas del siglo XX. También se debe destacar que, debido a la constante censura y persecución, resulta interesante la creación de este tipo de letras considerando los riesgos que le pudieran acarrear al artista, no obstante, el compositor se sensibilizó y puso su arte al servicio de una idea que consideró necesario expresar con música.¹⁹⁴

3.4 LA OLA DE GRUPOS MUSICALES JUVENILES.

En el ámbito cultural, la escena musical salvadoreña antes y durante de los años sesenta se mantuvo conformada, por un lado, por la Orquesta Sinfónica, interpretando un repertorio internacional, obras representativas de Rachmaninov, Beethoven, Bach, Mozart, Dvorak, Debussy, entre otros. Además, un repertorio de compositores del folclor nacional como Ciriaco de Jesús Alas, Cándido Flamenco, David Granadino, María de Baratta, Felipe Soto, Francisco Lara, entre otros.¹⁹⁵ Por otro lado, La orquesta del maestro Lito Barrientos, Alfredo Mojica y la orquesta Tropicana, Carlos Quintanilla y la orquesta Sonolux, orquesta Casino de Tito Quinteros y la orquesta internacional Polío dirigida por el compositor y cantante Francisco "Paquito" Palaviccini, todos estas agrupaciones amenizaron todo tipo de eventos sociales como bodas, fiestas patronales, graduaciones, etc.¹⁹⁶

En la misma década de los sesenta en El Salvador, se produjo un espacio propicio para la creación de agrupaciones musicales juveniles, especialmente porque a las estaciones de radio en San Salvador llegaban los éxitos que se publicaban en Estados Unidos, México e Inglaterra en esos años. La oleada juvenil internacional encabezada por el fenómeno de la beatlemania (The Beatles) propició que

¹⁹⁴ Serrato Avalos, *Función social cultural*, p65

¹⁹⁵ Secretaria de Cultura de la Presidencia, *De las Bandas Militares a la Orquesta Sinfonica: antecedentes y formación de la Orquesta Sinfonica de El Salvador*, (San Salvador: In House Print, 2012)

¹⁹⁶ Raúl L. Meléndez, "Antología del Rock en El Salvador", las Buenas Épocas(blog) 14 de febrero, 2010, <http://lasbuenasepocas.blogspot.com/2010/02/antologia-del-rock-en-el-salvador.html>

surgieran en El Salvador, grupos pioneros como: Los Satélites del Twist, Los Supertwisters, Los Hollyboys, entre otros. Todas las bandas tocaban canciones de The Beatles y de las bandas famosas del momento, además de sus canciones originales.¹⁹⁷

Para el año de 1966 la escena musical de la nueva ola de grupos juveniles alcanzó la cúspide con el surgimiento de más grupos: Los Supersónicos, Los Beats, Los Intocables. Para 1967, Los Kiriaps, Los Viking, Hielo Ardiente, Los TNT, Black Cats, Lovers, Mustang, Los Falcons, Strangers, Comets, entre otros. Así mismo, gracias al surgimiento de una generación de disc jockeys juveniles como Tito Carias (Modesto Gerónimo Carias Ulloa), Leonardo Heredia, Willie Maldonado, Rolando Orellana, Luis Echegoyen, Sergio Gallardo, Henry Saka, Victor Tizon, Alirio Mena, que a través de algunas radio-emisoras como la YSU y la Femenina impulsaron la carrera musical de esta oleada de grupos juveniles.¹⁹⁸ La programación radial era variada sonaban éxitos de Elvis Presley, Roy Orbison, Los Beach Boys, Los Beatles, Cream, The Doors y algunos grupos latinos que destacaban en esos momentos, como: los Teen Tops, Iracundos, los Yakis, Los Brincos de España, etc. Pero también los disc jockeys juveniles programaban a las agrupaciones nacionales, por ejemplo “mundo sin amor” de los Hollyboys fue un éxito radial. Por otro lado, el aporte de Tito Carias Ulloa, Leonardo Heredia y Willie Maldonado fue importante para escena musical.

Es decir, desde el año 1966 se encargaron de la producción discográfica de muchos grupos musicales de diversos estilos, y, por otra parte, gracias al show en televisión conducido por Willie llamado “sábados de nueva ola” muchos de los grupos nacionales se volvieron famosos. Según Willie Maldonado, a los programas de “sábados de nueva ola” llegaban a tocar entre 5-6 grupos sus

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Raúl L. Meléndez, “Antología del Rock en El Salvador”, las Buenas Épocas(blog) 14 de febrero, 2010, <http://lasbuenasepocas.blogspot.com/2010/02/antologia-del-rock-en-el-salvador.html>

mejores temas, allí desfilaron: Los Intocables, Los Supersónicos, Hielo Ardiente, Los vikings, Kiriaps, Los Blue Souls, Los T.N.T. etc.¹⁹⁹

Además, Willie Maldonado y Leonardo Heredia en su Estudio “B” se dedicaron a producirle viñetas y grabar a los grupos nacionales para disqueras dentro y fuera del país: Indica (luego Sony), Dideca, Dicesa, Sisa, Bonidiscos, Sello Gris, etc.²⁰⁰ Finalmente, toda esta corriente musical, culminó en la competencia del Festival de la nueva ola salvadoreña que se realizó en el teatro al aire libre de la 3ª. Feria Internacional en noviembre de 1968.²⁰¹ Ganó la competencia el conjunto Los Intocables como “El mejor grupo de El Salvador” y Los Supersónicos como “El conjunto más popular de El Salvador”. Esta nominación fue considerada injusta por los integrantes de Los supersónicos y como consecuencia Luis López “Ruco Rock” quebró el trofeo en pleno escenario y la banda se negó a seguir recibiendo más elogios. Según Oscar Olano vocalista de Los Intocables, la discusión fue más bien por la decisión final, Los Supersónicos aspiraban a ser elegidos como el mejor grupo y el jurado los sorprendió otorgándoles el del conjunto más popular.²⁰²

Aparte de los festivales de música en la feria Internacional en los años 1970, 1971 y 1972, una parte de esos grupos de la época también se dedicaron a amenizar eventos en diversos lugares como en el círculo estudiantil y en las discotecas de moda algunas como “el Hipopótamo”, cerca del Edificio YSU, “El Buho”, manejada por Roberto Mora, la discoteca “el Sapo y la Rana” que cuando se escuchaba algún disco que no tenían en la radio, inmediatamente lo pedían prestado para grabarlo y ponerlo a funcionar en radio la Femenina. Además, “el Batipato”,

¹⁹⁹ Alfredo Campos, “Entrevista con Oscar Olano”, Las Buenas Épocas(blog) 07 de febrero,2010, <http://lasbuenasepocas.blogspot.com/2010/02/entrevista-con-oscar-olano.html>

²⁰⁰ Willie Maldonado, “Así se llamó el show de 1966”, Grandes viejas pero buenas(blog) 27 de marzo, 2019, <http://grandesviejasperobuenas.comasi-se-llamo-el-show-de-1966>

²⁰¹ Raúl L. Meléndez, “Antología del Rock en El Salvador”, las Buenas Épocas(blog) 14 de febrero,2010, <http://lasbuenasepocas.blogspot.com/2010/02/antologia-del-rock-en-el-salvador.html>

²⁰² Alfredo Campos, “Entrevista con Oscar Olano”, Las Buenas Épocas(blog) 07 de febrero,2010, <http://lasbuenasepocas.blogspot.com/2010/02/entrevista-con-oscar-olano.html>

cercana al cine “Deluxe” y “el Ovni” de la propiedad de Miriam Interiano donde trabajó el disc jockey Sergio Gallardo aproximadamente entre 1968-1978.²⁰³

A partir de los setenta surgió una segunda oleada de grupos nacionales, inspirados, en bandas de rock estadounidense como Chicago y la banda de Carlos Santana; esta segunda oleada de grupos nacionales conservó en su mayoría a sus anteriores integrantes cambiando solamente el nombre de los grupos y hubo otros que realmente eran nuevos; Los Christians, La Nueva Generación, Los Apaches, Los Juniors, Die Blitz, Fiebre Amarilla (Ex Kiriaps, algunos de sus integrantes), Hielo Ardiente (Ex San Miguel también algunos miembros), Macho (Ex Supersónicos algunos de ellos), Hierro (Ex Beats) Sagitario, Crema Purpura, Los Gatos Rojos, Los Walos, Manteka, entre otros. El grupo Hielo Ardiente pasó a escalar la montaña del éxito al punto de ser el conjunto más cotizado de El Salvador, con el mayor número de grabaciones, 70 grabaciones en total.²⁰⁴ Entre los temas que hicieron famosa esta agrupación nacional están: “Sentado en la verja del camino”, “Y en cambio tú”, “El Bardo”, “Melodía para ti”, “Cien mujeres”. Para el año 1973, la radio y la escena musical sufre la pérdida de Tito Carias quien había apoyado desde sus inicios a la oleada de agrupaciones juveniles, el día que anunciaron su muerte, las radios programaron durante dos días sin parar el éxito “el amigo que perdí” de la banda nacional Die Blitz en su honor.²⁰⁵

El concierto más representativo para esta ola de agrupaciones, fue cuando el guitarrista Carlos Santana y su banda integrada por José “Chepito” Areas, Armando Peraza, León Thomas, Tom Coster, Doug Rauch, Mike Shrieve, Richard Kermode, se desembarcaron en un tour promocionando su último álbum “Caravanserai” lanzado en octubre de 1972, el cual lo llevo a recorrer por Mexico,

²⁰³ Willie Maldonado, “Discotheques en S.S.”, Grandes viejas pero buenas(blog) 31 de marzo, 2019, <http://grandesviejasperobuenas.com/discotheques-en-s-s>

²⁰⁴ Raúl L. Meléndez, “Antología del Rock en El Salvador”, las Buenas Épocas(blog) 14 de febrero, 2010, <http://lasbuenasepocas.blogspot.com/2010/02/antologia-del-rock-en-el-salvador.html>

²⁰⁵ Alfredo Campos, “Willy Chávez, Principio y fin de Hielo Ardiente”, las Buenas Épocas(blog) 27 de febrero, 2010, <http://lasbuenasepocas.blogspot.com/2010/02/willy-chavez-principio-y-fin-de-hielo.html>

Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Panamá, Colombia, Venezuela, Argentina y Brasil. Llegó al país el viernes 28 de septiembre de 1973 para ofrecer dos presentaciones en ese mismo día en el Gimnasio Nacional, las cuales eran a beneficio de la Cruz Roja.²⁰⁶

La banda llegó a las cuatro y media de la tarde en su avión particular al aeropuerto de Ilopango, según la publicación del periódico "El Diario de Hoy" de ese año. Ambas actuaciones fueron un lleno total, los salvadoreños abarrotaron el gimnasio nacional, los boletos costaron entre tres y quince colones en sillas. Según Willie Maldonado, el acontecimiento musical generó una avalancha publicitaria jamás vista en El Salvador. Por ejemplo, la casa productora "Producciones Espectaculares S.A" (PRODESA), encargada de los grupos musicales salvadoreños Macho, Sagitario, Hierro y Nueva Generación, en una publicación le dan la bienvenida y le desean éxito en sus presentaciones al creador del rock latino. Finalmente, la cultura musical que llegó a El Salvador entre la década de 1960 y 1970, por ejemplo, la ola del rock de la "psicodélica" que causó Woodstock, el "peace and love", logró que un sector juvenil se unificase en muchos aspectos: vestuario, melenas, gustos musicales, etc. Sin embargo, el descuido del aspecto económico y los lineamientos del orden empresarial, llevó a muchos grupos juveniles a la quiebra.²⁰⁷

3.5 LA EDUCACIÓN Y LOS MOVIMIENTOS CONTRACULTURALES.

Durante la década de 1960 surgieron brotes de violencia político-militar en América Latina, se organizaron manifestaciones con un pensamiento liberador. Por otro lado, Washington intensificó sus mecanismos de control a través de los programas económicos en los países centroamericanos con la *Alianza para el Progreso* (ALPRO). Significó un factor de gran influencia en el desarrollo económico de El Salvador. También abrió camino para la difusión y consumo de la cultura internacional, además de abrir nuevos espacios a la participación política a los

²⁰⁶ Liseth Alas, "El día en que Carlos Santana hizo vibrar a los salvadoreños con su primer concierto en el país", El Salvador.com (blog) 09 de septiembre, 2019,

²⁰⁷ Raúl L. Meléndez, "Antología del Rock en El Salvador", las Buenas Épocas (blog) 14 de febrero, 2010, <http://lasbuenasepocas.blogspot.com/2010/02/antologia-del-rock-en-el-salvador.html>

músicos salvadoreños. En síntesis, las décadas de 1960 y 1970 en El Salvador fueron gobernadas por el partido Conciliación Nacional (PCN). En el gobierno de Julio Adalberto Rivera (1962-1967) se implementaron diversas reformas económicas y reformas en la educación superior.²⁰⁸

Luego en el gobierno de Fidel Sánchez Hernández (1967-1972) se efectuó la reforma de educación básica y media 1968. Posteriormente el gobierno de Arturo Armando Molina (1972-1977), quien llegó a la presidencia por elecciones fraudulentas, en este contexto se consolidan los primeros grupos guerrilleros salvadoreños.²⁰⁹ Por otra parte, la reforma en la educación superior aumentó la población estudiantil en la universidad de El Salvador, pasó de un millar en 1960 a aproximadamente 17.000 estudiantes a principios de 1970. Así mismo, la reforma universitaria logró renovaciones en los programas académicos, el rasgo más destacado de la reforma fue la creación del programa llamado “Áreas Comunes” (Estudios Generales). En dicho plan se les solicitó a los estudiantes que completaran el programa como requisito previo para la admisión a una Facultad dentro de la universidad.²¹⁰

A la vez, dentro de este marco de modernización económica y reformismo en la educación salvadoreña, se ejecutó la reforma educativa de 1968 realizada por el ministro de educación de turno Walter Beneke, su administración aportó transformaciones en la educación media con los bachilleratos diversificados y la conformación del Centro Nacional de Artes (CENAR). El gobierno de los Estados Unidos a través de la “Alianza por el Progreso” apoyó económicamente al ramo de educación con dos millones de dólares.²¹¹ Debido a esta inversión económica, los bachilleratos diversificados, se organizaron en 10 bachilleratos vocacionales con

²⁰⁸ Ver en: Héctor Lindo Fuentes y Erick Ching, *Modernizing minds in El Salvador: Education Reform and the Cold War, 1960-1980*, (USA, UNM Press, 2012). Y Héctor Lindo Fuentes, “El proceso económico” en *El Salvador. Historia contemporánea, 1808-2010*, Dir. Carlos Gregorio López Bernal, (San Salvador: Editorial Universitaria, 2015)

²⁰⁹ Héctor Grenni. “El Salvador en la década de los años 70: Las oportunidades perdidas”. *TEORÍA Y PRAXIS*, No. 25, (junio-diciembre 2014) p69-72.

²¹⁰ Joaquín M. Chávez, “La Acción Católica, el Concilio Vaticano II y el surgimiento de la Nueva Izquierda en El Salvador 1950-1975”. *Las Américas 70*, no. 3 (enero, 2014) p 476.

²¹¹ “2 Millones para Educación”, *Prensa Gráfica*, 20 de enero 1969, p6.

diversas especialidades, dentro del cual se encontraba el bachillerato en artes, que se dividió en tres especialidades: teatro, artes plásticas y música.

La conformación del bachillerato en artes más que un nuevo pensum era un verdadero experimento de educación artística. Es decir, la reforma educativa transformó profundamente la formación artística de las instituciones que para entonces impartían algunas ramas del arte.²¹² Cabe decir que, en los intentos previos de reforma educativa en El Salvador (1939 y 1956), hizo falta unidad y cohesión, para proponer modificaciones en la formación artística. En contra parte, la reforma educativa de 1968 propuso un sistema más descentralizador de la educación artística, el bachillerato en artes significó una novedosa oportunidad de formación artística para los jóvenes a nivel nacional.²¹³

Este bachillerato se basó en la enseñanza de tres especialidades: artes escénicas, artes plásticas y música, comenzó a funcionar en San Salvador, en el instituto nacional General Francisco Menéndez, ubicado en el antiguo local de la escuela "Normal". Para el año 1969, las autoridades institucionales estuvieron a cargo de Benjamín Cañas, jefe del bachillerato en artes plásticas, Edmundo Barbero del bachillerato en teatro y Francisco Avelar Mata del bachillerato en música.²¹⁴ Posteriormente en 1970, el bachillerato en artes y el centro nacional de artes (CENAR) se separó del instituto nacional general Francisco Menéndez que había fungido como sede principal el año anterior, se pasó a un local en la 6° avenida norte, media cuadra debajo de la lotería nacional en el centro de San Salvador. Para estos años la dirección general del bachillerato en artes estuvo a cargo de Magdalena Aguilar Pereza, la dirección del departamento de música, Joseph Karl

²¹² Ricardo Roque Baldovinos, "Comunidades estéticas y colectivos de vanguardia en El Salvador 1940-1980". *Identidades* Año 4, Número 7, (2013) p 120.

²¹³ Ricardo Roque Baldovinos, *La Cultura, en El Salvador. Historia contemporánea, 1808-2010*, Dir. Carlos Gregorio López Bernal, (San Salvador: Editorial Universitaria, 2015)

²¹⁴ Nelson Huezo, (Profesor de música, CENAR histórico), entrevista con Diego Renato Ramírez, Ballet Folklórico Nacional, el 20 de junio de 2018.

Doetsh, en la dirección en artes plásticas el pintor Roberto Huezo y como director del departamento de artes escénicas Roberto Salomón.²¹⁵

El promedio total de estudiantes que se matricularon en el bachillerato en artes se muestra en la siguiente tabla:

Tabla 1: Estudiantes matriculados en el bachillerato en artes ,1969-1974.

Año	Mujeres	Hombres	Total
1969	35	432	467
1970	51	392	443
1971	53	293	346
1972	49	246	295
1973	47	187	234
1974	43	173	216

Fuente: tomado del cuadro elaborado por Knut Walter a partir de las memorias del Ministerio de Educación.

Hay que aclarar que en el cuadro no se agregaron los estudiantes inscritos en el CENAR, ya que este estuvo en capacidad de ofrecer cursos libres a partir de 1973 en las mismas áreas de especialidad que los estudios de bachillerato en artes; por ejemplo, en 1973, el bachillerato en artes tenía 234 estudiantes, pero 551 inscritos en cursos libres en el CENAR. Es decir, la matrícula en el bachillerato fue disminuyendo como muestra la tabla.

También es importante aclarar que antes de la reforma educativa de 1968, ya existía el ministerio de bellas artes, responsable en las ramas de teatro, artes plásticas, danza y del conservatorio de música, pero con la reforma educativa se suprimieron todas estas escuelas, incluyendo la de artes gráficas y de bellas artes,

²¹⁵ Nelson Huezo, Entrevista.

así como la academia de dibujo y pintura Valero Lecha, todas pasaron a formar parte de la estructura del Centro Nacional de Artes (CENAR).²¹⁶

Por otra parte, el funcionamiento del bachillerato en artes se planificó de manera que de lunes a viernes en la mañana los estudiantes atendían sus materias comunes de bachillerato y por la tarde estudiaban una de las especialidades artísticas, mientras que en el CENAR se impartían cursos libres a todas las edades, el bachillerato en artes y el CENAR contaron con un equipo de músicos nacionales y extranjeros que trabajaron paralelamente. Al finalizar tres años de estudios, el estudiante obtenía su título como bachiller en artes, según la opción, al mismo tiempo obtenía la acreditación como profesor de artes. Ahora bien, en relación con este contexto de modernización educativa, deriva la primera oleada de músicos de protesta que surgió junto a teatreros y poetas de la universidad de El Salvador, el CENAR y de los bachilleratos y colegios.²¹⁷

Es decir, entre 1963 y 1972, durante la aparición de la nueva izquierda en El Salvador, sumado con la reforma universitaria generó el espacio para los movimientos sociales y contraculturales. En este sentido, para Joaquín Chávez, la principal cualidad de la nueva izquierda latinoamericana y salvadoreña, fue marcada por su distanciamiento con los partidos comunistas tradicionales y por su vinculación con la Cuba revolucionaria, sugiere que la nueva izquierda salvadoreña tuvo múltiples focos y actores, entre ellos: estudiantes de secundaria y universitarios, maestros y catedráticos, movimientos obreros, grupos literarios y bandas de rock.²¹⁸

De igual manera, fueron parte de la nueva izquierda salvadoreña los grupos políticos asociados con la iglesia católica como Acción Católica y el PDC como también líderes disidentes del partido comunista. Por otra parte, también debe

²¹⁶ Knut Walter, *Las políticas culturales del Estado Salvadoreño 1900-2012*, (San Salvador: Fundación ACCESARTE, 2014)

²¹⁷ Knut Walter, "Las Políticas Culturales".

²¹⁸ Joaquín M. Chávez, "La Acción Católica, el Concilio Vaticano II y el surgimiento de la Nueva Izquierda en El Salvador 1950-1975". *Las Américas* 70, no. 3 (enero, 2014) p477

suponerse que el auge del movimiento contracultural se dio en el contexto de la reforma universitaria, y que, además, los primeros espacios de convergencia de la nueva izquierda salvadoreña fueron la universidad de El Salvador, la universidad centroamericana José Simeón Cañas y el CENAR.²¹⁹

Por ejemplo, la llamada “Juventud 5 de noviembre” en la que también participó el poeta Roque Dalton fue la pionera de las organizaciones juveniles, Roque desde su posición clandestina trató de organizarse con otros jóvenes, debido a que en esos tiempos todavía no existía una práctica colectiva muy depurada, la organización tuvo expresiones bastante influyentes entre la comunidad estudiantil, principalmente en acciones de calle, con publicaciones, con agitación y con ideas de convertirse en una organización abierta de masas, grupos literarios como la Generación comprometida y la Masacuata tenían una fuerte resonancia en la formación de la nueva izquierda.²²⁰

Entre 1967 y 1970, durante el auge de esta oleada contracultural, se organizó por primera vez en “áreas comunes”, el movimiento estudiantil conocido como “CRAC” (Comité de Representantes de Áreas Comunes). Es decir, la aparición del Comité fue acompañado por un “boom cultural” en la universidad de El Salvador, contó con la creación de más movimientos literarios, grupos de teatro, grupos de folclor y rock, las figuras importantes de la nueva izquierda fueron escritores, poetas, miembros de grupos como La Banda del Sol, Mahucutah, Trio Tlatocani y los integrantes de grupos literarios como la Masacuata, el Papo Cosa Poética, entre otros.

De hecho, la Masacuata fue un movimiento literario revolucionario semiclandestino fundado por Alfonso Hernández, Eduardo Sancho, y Carlos E. Rico Mira en San Vicente alrededor de 1967, constituyeron la masa crítica para la formación de la

²¹⁹ Joaquín M. Chavéz, “La Acción Católica”, p475

²²⁰ Ver sobre “Juventud 5 de noviembre” en: Cayetano Carpio, Salvador, Algunos recuerdos sobre el compañero Roque Dalton 1982, (San Salvador, Contrapunto, 2017) y sobre “La generación comprometida y La Masacuata” en: Joaquín M. Chavéz, “La Acción Católica, el Concilio Vaticano II y el surgimiento de la Nueva Izquierda en El Salvador 1950-1975”. Las Américas 70, no. 3 (enero, 2014) p 477-480.

Resistencia Nacional (RN). por otra parte, Joaquín Chávez sugiere que la renuncia de Roque Dalton al partido comunista salvadoreño, su integración (trágica) al ERP personifican el rompimiento entre la vieja izquierda y la nueva izquierda en El Salvador. No obstante, resalta que existió una brecha cultural, política e ideológica entre el partido comunista salvadoreño y los intelectuales de la nueva izquierda durante la década de 1970.²²¹ Resulta interesante que durante el periodo reformista de 1968 y 1972 mencionado anteriormente, paralelamente al surgimiento de las organizaciones populares salvadoreñas, se originó un movimiento cultural y artístico entre los estudiantes universitarios mostrando su inconformidad por la manera en la que se había ejecutado el programa de la Alianza para el Progreso (ALPRO) por el gobierno del presidente Fidel Sánchez Hernández. Este movimiento de jóvenes artistas, teatrero, poetas y músicos, participaron en las olas de protestas concernientes a la reforma benekiana de 1968.²²²

3.6 LA PRIMERA OLEADA DE CANTAUTORES.

Probablemente gracias a la modernización económica y sus reformas en la educación superior, básica y media es que se crean condiciones y espacios para la participación política y cultural de la juventud salvadoreña. La primera oleada de músicos de protesta en El Salvador se originó por que algunos músicos compartían un sentimiento de frustración sufrida por la mayoría de la población provocadas por las desigualdades que no pudieron superarse ni con el apoyo de la ALPRO, y, por otra parte, por la impunidad con la que actuaba la fuerza armada y el gobierno de turno.

Se sugiere por la información obtenida de las fuentes consultadas, que una de las primeras formas de manifestaciones de la *canción protesta*, nació en el ámbito universitario, a través de la relación de la poesía y la música, es decir, surgieron los primeros cantautores musicalizando poemas de la generación comprometida.

²²¹ Ver sobre la nueva izquierda en: Joaquín M. Chavéz, "La Acción Católica, el Concilio Vaticano II y el surgimiento de la Nueva Izquierda en El Salvador 1950-1975". Las Américas 70, no. 3 (enero, 2014)

²²² Paul Almeida, Olas de movilización popular: movimientos sociales en El Salvador, 1925-2010. (San Salvador, Editorial UCA, 2011) p177.

Uno de los precursores de esta ola de cantautores fue José William Armijo, hermano del poeta de la generación comprometida Roberto Armijo.

Brevemente, José William Armijo nació en Chalatenango en febrero de 1951, creció en una familia de artistas, músicos y escritores, estudió en el CENAR especializándose en teatro, así mismo, estudió literatura en la Universidad de El Salvador, donde también enseñó teatro en la ELTU (Escuela Libre de Teatro Universitario).²²³ William Armijo aparte de interpretar canciones de autores conocidos de la nueva canción latinoamérica, rescató algunos poemas de Roberto Armijo y de Roque Dalton. Además, canciones de protesta como “el mago” y “el machete encachimbado” de autoría anónima, además de una canción titulada “yo canto” inspirada en un poema del prócer Manuel José Arce, entre otras.²²⁴ Así mismo, se pueden mencionar dentro de esta oleada a otros precursores como, Luis Hérodier, Claudia Hérodier, Gustavo Hérodier, Julio Molina, Virginia Peña, Carlos Tamba Aragón, Ernesto Urquilla, entre otros. En 1971, por iniciativa de los hermanos Hérodier se formó el grupo musical “Mahucutah”, entre estudiantes del CENAR y algunos estudiantes de la universidad de El Salvador, el grupo tenía como característica principal el trabajo vocal a varias voces en sus canciones. Por otra parte, las letras de sus canciones buscaban integrar al ser salvadoreño a la historia, mediante la toma de conciencia de su explotación en su actividad laboral.²²⁵

Algunas canciones compuestas por la joven Virginia Peña insertan al campesino en la historia de la dignidad y de la lucha de los salvadoreños y salvadoreñas, por ejemplo “hermano” y “pelea hombre pelea “son un llamado a incorporarse a la lucha en términos humanos, a enfrentar los hechos de una manera activa, otra

²²³ Antonio Nodar, “José William Armijo”, p2sp.org (blog), consultado el 12 de octubre, 2019, <https://p2sp.org/diptych/sparis/jose-william-armijo>

²²⁴ Juan Rafael Valdez, “José William Armijo, combatiente desde el exilio”, RFI (blog) 08 de julio, 2019, <https://www.rfi.fresamericas20190805-jose-william-armijo-combatiente-desde-el-exilio>

²²⁵ Godofredo Echeverría, El grupo musical Mahucutah (texto inédito), consultado en: https://www.academia.edu/842725/Musica_salvadore%C3%B1a_de_los_a%C3%B1os_70s_El_grupo_Mahucutah

canción se tituló “cargamento” es un llamado a solidarizarse con el sufrimiento de los explotados de América Latina, dice:

“Traigo los pies lacerados de millones de explotados, de tristes niños sin pan, ¿Quién quiere este cargamento, pa’ que pueda yo un momento tomar aliento? un cargamento de sangre”.

Luis Hèrodièr a principios de los años 1970 compuso una canción que se tituló “viento”, expresa el descubrimiento del sufrimiento de los pobres, la solidaridad, el identificarse con ese sufrimiento y compartirlo, la letra dice:

“Viento que sopla trae esperanza, pídele amores que lleva el alma, también recuerdo, la fe perdida, barre las hojas, muerde la palma. Viento que sopla trae en el aire que lleva sangre de mis hermanos que tiene grito, que sabe a hambre que guarda vida de aquel que ladra”.²²⁶

En este círculo de cantautores (compositores), también fue precursor de esta primera ola de canciones de protesta, Carlos “tamba” Aragón, un joven compositor, cantante y guitarrista. En 1971 compuso con la Banda del Sol tres canciones “abriendo camino”, “el perdedor” y “el planeta de los cerdos”, las tres se incluyeron en la producción del disco llamado “Unidad”, grabado en el estudio “Doble V” con el joven productor Willie Maldonado, el disco se presentó como “rock alternativo junto a otros grupos musicales como Fiebre Amarilla, Corimbo, Jorge Delgadillo, Los Kiriaps, ROLF. especialmente, la canción “el planeta de los cerdos”, es sin duda alguna, una sátira al poder militar, dice así:

Estamos dominados, por los cerdos disfrazados, con armas y garrotes para poder asustar. No son cerditos simples hasta saben pensar, saben que no conviene que el hombre vaya a despertar. Y así nos dan estadios, les gusta vernos jugar, les gusta el maquillaje, el whisky, la maternidad. Y por los cerdos rubios, se dejan impresionar. Y gritan y prometen, no son más que bla, bla, bla... Ahora está pasando lo que el cerdo no vio, el hombre está cansado de jugar al ratón. Estamos

²²⁶ Godofredo Echeverría, El grupo musical Mahucutah (texto inédito), consultado en: https://www.academia.edu/842725/Musica_salvadore%C3%B1a_de_los_a%C3%B1os_70s_El_grupo_Mahucutah

despertando con la luz del amor Estamos despertando, juntos
tenemos que estar.²²⁷

El poeta Manuel Sorto del grupo literario “la Masacuata” sugiere que la canción es antimilitarista, antioligárquica y antimperialista, porque habla sobre el antiguo espíritu tiránico, la corrupción, la demagogia y anticipó un levantamiento inminente de la juventud salvadoreña inspirado en “la luz del amor.” anunció la rebelión de la juventud salvadoreña, cuando dice “*Y ahora está pasando lo que el cerdo no vio el hombre está cansado de jugar al ratón*”. cabe decir que en la grabación de “El planeta de los cerdos” estuvieron presentes, Fernando Llord en la primera voz, Max Martínez en la guitarra líder (nieto del general Maximiliano Hernández Martínez), el autor, Carlos “tamba” Aragón, en las segundas guitarras y voces, en el contrabajo Joseph Koessner (profesor estadounidense del Bachillerato en Artes), Pedro Portillo en la armónica, Carlos Peraza, Ricardo Archer y el percusionista de la Fiebre Amarilla. Una característica de la Banda del Sol, fue el trabajo en colaboración con otros artistas. Es decir, en todas las grabaciones siempre tuvo músicos y amigos invitados, el colaborar entre músicos y grupos era casi la regla según afirma un texto de Sal Laroche.²²⁸

Dentro de ese contexto, en estos años la secretaría de cultura, juventud y deportes del Ministerio de Educación, promovió la creación de los festivales juveniles de la canción, que iniciaron el 13 de septiembre de 1970, en el Círculo Deportivo Estudiantil, en las inmediaciones del Parque Zoológico Nacional, resultaron como ganadores el grupo Die Blitz con una canción llamada “El amigo que perdí”, estos fueron estudiantes del Nuevo Liceo Centroamericano, el premio

²²⁷ Manuel Sorto. “El planeta de los cerdos”, SIEP (blog) 05 de mayo, 2014, <https://ecumenico.org/el-planeta-de-los-cerdos>

²²⁸ Manuel Sorto. “El planeta de los cerdos”, SIEP (blog) 05 de mayo, 2014, <https://ecumenico.org/el-planeta-de-los-cerdos>

principal fue grabar la canción en un Disco de 45 rpm, en el estudio de la compañía DICESA, bajo la dirección de Tito Carías y Armando Zepeda.²²⁹

Igualmente, el Festival del año 1971 lo ganó “La Banda del Sol”, y ese mismo año, aparte de ganar el festival juvenil de la canción, Carlos “tamba” Aragón fue uno de los beneficiados con la beca completa que otorgaba el ministerio de educación, la beca incluía: estudios, alojamiento y alimentación.²³⁰ Ese mismo año entró al bachillerato en música, y decidió instalarse en una casa en la colonia Flor Blanca, donde llegaban decenas de estudiantes del bachillerato en artes a la cual la bautizaron con el nombre “Tohil”. Sin embargo, tiempo más tarde se fue a vivir con el músico Julio Molina, a la colonia Costa Rica, época en la cual Carlos Tamba inicia su relación con un naciente movimiento social de estudiantes jesuitas.²³¹

Finalmente, al año siguiente, a raíz del fraude electoral en 1972 y al cierre temporal de la universidad de El Salvador, eventos que se consideraron como condiciones de represión, por tales motivos muchos jóvenes decidieron optar por involucrarse con los movimientos de masas, tal fue el caso de los jóvenes músicos Carlos Tamba Aragón y Julio Molina, fueron miembros de las “Jornadas de Vida Cristiana” un concepto amplio de participación y formación juvenil, desarrollado por el padre Checho Alas, un cura que impulsaba un trabajo importante en la iglesia basílica del Sagrado Corazón, en San Salvador, en este movimiento

²²⁹ Memo, “Recordando a los Die Blitz”, Memorias guanacas (blog) 25 de septiembre, 2012, <https://memoriasguanacas.blogspot.com/2012/09/recordando-los-die-blitz.html>

²³⁰ “Publicación de viernes 8 de enero de 1971”, *El Diario de Hoy*, En biblioteca central de la UES, colecciones especiales, 1971.

²³¹ Julio Molina, Constante búsqueda de un compromiso revolucionario. Una Experiencia Personal, en Para que no olvidemos, coord. Jorge Palencia, (San Salvador, Yolocamba solidaridad, 2008) p168

también fueron parte Francisco Rosas hermano de Monseñor Rosa Chávez, Guillermo Melara y Tony Martínez, entre otros.²³²

ARTISTAS DEL MCP



FUENTE TOMADO DE: Narciso Chicho De la Cruz y Roberto Franco Tapia, cantando en una presentación. Publicado en: https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Narciso-Chicho-De-la-Cruz-y-Roberto-Franco-Tapia-cantando-en-una-presentacion_fig2_343297131

CAPITULO 4.

EL SURGIMIENTO DEL MOVIMIENTO ARTÍSTICO Y EL ROL DE LOS MUSICOS DE PROTESTA EN EL SALVADOR, 1975-1980.

²³² Ibid.

- 4.1 LA CANCIÓN TESTIMONIAL “30 DE JULIO”, UN LLAMADO A LA ORGANIZACIÓN POPULAR.
- 4.2 MUSICOS AL RESCATE DE LA CULTURA POPULAR SALVADOREÑA.
- 4.3 EL SECTOR ARTÍSTICO, EL ROL DEL MOVIMIENTO DE LA CULTURA POPULAR (MCP).
- 4.4 ¡CESE LA REPRESIÓN Y MUERTE! LAS CANCIONES DE PROTESTA COMO UN “ARMA IDEOLÓGICA”.
- 4.5 EL MOVIMIENTO DE SOLIDARIDAD CON EL SALVADOR, EL ROL DE LOS MÚSICOS EN EL FRENTE EXTERIOR

CAPITULO 4.

EL SURGIMIENTO DEL MOVIMIENTO ARTÍSTICO Y EL ROL DE LOS MUSICOS DE PROTESTA EN EL SALVADOR 1975-1980.

En el capítulo 4, titulado *El surgimiento del movimiento artístico y el rol de los músicos de protesta en El salvador, 1975-1980*. se describe una segunda oleada de músicos que se inclinan al rescate del folclor, pero agregándole o cambiándole la letra a las canciones populares y utilizando los instrumentos de la tradición salvadoreña como fue el caso de Yolocamba ITa, también se describe el apareamiento de compositores que a través de su activismo y solidaridad escribieron canciones de homenaje y de línea política, la segunda oleada logró formar un movimiento artístico el cual involucraba a decenas de artistas. Finalmente se aborda el rol de los músicos de protesta en el tema del movimiento de solidaridad con El Salvador a partir del golpe de estado de 1979, las campañas, festivales, producciones musicales y el activismo político.

4.1 LA CANCIÓN TESTIMONIAL “30 DE JULIO”, UN LLAMADO A LA ORGANIZACIÓN POPULAR.

Brevemente, El 19 de julio de 1972, tras de la toma de posesión del coronel Arturo Armando Molina, la Universidad de El Salvador fue cerrada por dos años, ochocientas personas fueron arrestadas, incluyendo el rector de la universidad,

Rafael Menjívar y el decano de ciencias y humanidades, Fabio Castillo, fueron encarcelados y enviados a un exilio forzado a Nicaragua. En su lugar, el doctor Carlos Alfaro Castillo impulsó en la universidad una ley orgánica que colocó a los estudiantes en gran desventaja. Es decir, se suprimieron las residencias estudiantiles, se impuso una cuota de escolaridad y suprimieron las becas en un 60%, y, como aparato de control se creó un cuerpo de vigilantes policíacos, al cual los estudiantes denominaron «los grises».²³³

En ese contexto, en abril de 1974 surgen el frente universitario de estudiantes revolucionarios Salvador Allende (FUERSA), así mismo, Universitarios Revolucionarios 19 de Julio (UR-19), si bien es cierto la gente de las FPL (Organización Político-Militar a la cual estaba vinculado el UR-19) tenían arrastre, otras organizaciones manejaban una presencia similar a la del UR-19 dentro de la Universidad, ejemplo de ello fue FUERSA, las principales banderas del movimiento estudiantil en este período fueron el cogobierno estudiantil, la política de puertas abiertas, la gratuidad de la educación, el medio pasaje de autobús, la expulsión de «los grises», la destitución del rector Alfaro Castillo, la autonomía universitaria y otras fueron de las demandas más generalizadas entre las organizaciones estudiantiles. Al año siguiente, a raíz de una protesta organizada para el 25 de julio de 1975, los estudiantes del centro universitario de Santa Ana se disponían a salir en un desfile bufo, pero fueron intervenidos, los militares irrumpieron, golpearon y capturaron a muchos estudiantes.²³⁴

Por tal motivo, el 30 de Julio las organizaciones estudiantiles también se disponían a movilizarse para denunciar los hechos del 25 de julio y el concurso de miss universo, que según los estudiantes enmascaraba la realidad de explotación y

²³³ Ver más en: Rufino Antonio Quezada y Hugo Roger Martínez, *25 años de estudio y lucha: Una cronología del movimiento estudiantil*, (San Salvador: Editorial Universitaria, 2008).

²³⁴ Rufino Antonio Quezada y Hugo Roger Martínez, *25 años de estudio y lucha: Una cronología del movimiento estudiantil*, (San Salvador: Editorial Universitaria, 2008) p44.

opresión vivida por el pueblo con el slogan "el país de la sonrisa". De hecho, el inicio de la masacre tiene diversas versiones, la primera versión menciona que el detonante fue el inicio de disparos realizados por uno o varios infiltrados, hacia los estudiantes que participaban en la manifestación. La segunda versión, expone que los cuerpos policiales desarrollaron la agresión sin provocación alguna por parte de los estudiantes, los cuales desarrollaban la marcha de modo pacífico.

El Diario de Hoy del 31 de julio, por su parte dijo, "los cuerpos de seguridad declararon, que los manifestantes abrieron fuego contra ellos, con un saldo de diez agentes heridos, antes de que se repeliera el ataque".²³⁵ En cualquier caso, la responsabilidad de esta brutal masacre se le atribuye al entonces ministro de defensa general Carlos Humberto Romero. Evidentemente la masacre representó una nueva etapa de lucha para el movimiento estudiantil universitario, incluso, las posiciones ideológicas determinaron la conducción de cada una de las organizaciones, algunas se vincularon con el movimiento revolucionario de masas (FPL Y ERP).²³⁶

En relación con este tema, el joven cantautor Walter Salvador Bautista, (su nombre artístico era Walter Sabauti), escribió canciones romántica que fueron grabadas por el grupo "los Juniors" de Santa Tecla a principios de la década de 1970. Sin embargo, Walter Sabauti escribió una canción que tituló "canción del 30 de julio" es un testimonio de su vivencia en la marcha, según el antropólogo Héctor Avalos, es la única canción que se conoce que se atrevió a denunciar directamente los sucesos, en ella, también se menciona la ironía de la celebración del concurso de miss universo de 1975, y el slogan de "el país de la sonrisa". Esta

²³⁵ Rodrigo Alonso Toledo Zelaya, "Estudio del discurso de las organizaciones estudiantiles universitarias en San Salvador: UES –UCA, 1975-1980", (Tesis, Universidad de El Salvador, 2018) p 89-91.

²³⁶ Toledo Zelaya, "Estudio del discurso de las organizaciones estudiantiles", p 100.

frase hacía referencia a la hospitalidad para con el extranjero, pero, por otro lado, a la población que protestaba se les reprimían de manera violenta.²³⁷

La letra es explícita con los detalles del acontecimiento, dice:

los Treinta de julio, la tarde, fue teñida con la sangre, en las llantas de tanques iba gritando la carne de los cuerpos triturados de indefensos estudiantes. Asesinos, asesinos, matando los estudiantes, con metralhas y con tanques, son asesinos, cobardes, ay ay ay ¿qué va a pasar, que va a pasar con mi patria? El pueblo pide venganza, ¿verdad pueblo que la pides? Ay ay ay, que aquí será otro Vietnam si es preciso(bis)

En el último párrafo se hace una condena y un llamado a la lucha;

La sangre que han derramado no se va a quedar impune ¡Ay las manos que han matado! asesinas para siempre, y que el día llegará, de cobrarlas todas juntas. Los labios que pronunciaron la orden de esta masacre, son malditos pues llenaron las calles de llanto y sangre ay ay ay ¿qué va a pasar, que va a pasar con mi patria? El país de la sonrisa es una solemne mierda, porque mierda es su gobierno, que nos tiene en un infierno. A luchar, pueblo a luchar, que el mañana nos espera, a luchar salvadoreño, para conquistar tú sueño.²³⁸

No se tienen datos que demuestren que esta canción fue escuchada por los estudiantes de esa época, pero se conoce que, si fue presentada en España por parte del cantautor. Por otro lado, al día siguiente, tras la masacre un grupo de campesinos, estudiantes, sacerdotes, obreros, se tomaron la catedral en protesta por los asesinados. Entre ellos, Carlos “tamba” Aragón y Jorge Palencia participaron con sus canciones mientras las organizaciones discutían la situación del país. Finalmente, el 5 de agosto las organizaciones deciden salir de la catedral con el firme compromiso de formar una nueva organización, a la que denominaron el bloque popular revolucionario (BPR).²³⁹

²³⁷ Héctor Serrato Avalos, “Función social cultural de la música popular salvadoreña S.XX”, (Tesis, Universidad Tecnológica de El Salvador, 2019), p80.

²³⁸ Héctor Serrato Avalos, “Función social cultural de la música popular”, p 83.

²³⁹ Julio Molina, Constante búsqueda de un compromiso revolucionario. Una Experiencia Personal, en *Para que no olvidemos*, coord. Jorge Palencia, (San Salvador, Yolocamba solidaridad, 2008) p169.

Todo esto significó para la primera oleada de compositores de protesta un mayor compromiso. Es decir, confirmaron su compromiso no solo creando más canciones de protesta, sino formando parte de las dirigencias en las FPL. Según el músico Julio Molina no se sabe cómo se unió Carlos Tamba a las FPL, sin embargo, cuenta que Tamba quedaba hipnotizado con los análisis profundos de economía y de la realidad de un universitario llamado Gerson, en una de esas noches en la azotea de la catedral, Tamba le dijo: *“Mirá chelito, no me jodás, vos sos de las FPL, a mí no me des paja, si querés reclutar a alguien contá conmigo”*. “No”, le dijo Gerson.

Posteriormente se confirmó que era de las FPL, pero le respondió *“yo soy del UR-19 y estoy aquí como parte de la delegación de estudiantes universitarios”*. le dijo Tamba *“De todas maneras me gustaría que me des un chance para hablar más tarde con vos”*.²⁴⁰ Es decir, las FPL entre sus organizaciones contaba con el recién formado Bloque Popular Revolucionario (BPR), conformado por la UTC, el UR-19, estudiantes universitarios y FUR-30 (UCA), el MERS, la FECCAS, organización de campesinos y de obreros, organización de pobladores de tugurios, Comité Coordinador de Sindicatos "José Guillermo Rivas", ANDES de maestros, entre otros²⁴¹

Dentro de estas organizaciones del BPR se intentó organizar un grupo musical llamado “Nuevo Amanecer”, nombre que sugirieron los campesinos de la Federación de Trabajadores del Campo (FTC), la agrupación la conformaron Julio Molina, Jorge Palencia (el Viejo), Estefan Turcios (monseñor Turcios) Carlos (el Pirrus) Zepeda y Carlos (Tamba) Aragón. Los integrantes del grupo tenían un alto nivel coral y musical, lograron hacer unos cuantos ensayos en la casa de los seminaristas de San Martín y en la casa de Carlos el Pirrus Zepeda. Sin

²⁴⁰ Julio Molina, “Constante búsqueda de un compromiso revolucionario”, p 169.

²⁴¹ Francisco Jovel, “Aporte de los Estudiantes Universitarios al Surgimiento y Fortalecimiento del Movimiento Revolucionario” en *Para que no olvidemos*, coord. Jorge Palencia, (San Salvador, Yolocamba solidaridad, 2008), p 72-73.

embargo, El grupo tuvo corta vida, porque todos se habían involucrado gradualmente en el trabajo político con las organizaciones revolucionarias.²⁴²

4.2 MUSICOS AL RESCATE DE LA CULTURA POPULAR SALVADOREÑA.

Para el contexto político de 1975, todas las organizaciones sociales, excepto el ejército revolucionario del pueblo (ERP), tenían una organización de masas, es decir, el partido comunista tenía a sus organizaciones como la UDN (partido electoral) y al movimiento sindical tradicional con la FUSS, las FPL tenían al Bloque Popular Revolucionario, como el ERP había roto con la RN, estos se quedaron con el FAPU; el PRTC tenía a las Ligas para la Liberación. El BPR creó a las LP 28 hasta 1977. No obstante, mucha gente del ERP, al margen de su dirección, se incorporaron a las luchas concretas que se promovían desde el movimiento estudiantil, como por ejemplo en las manifestaciones del 30 de Julio.²⁴³

En este punto, durante el periodo de 1968-1975, los cantautores de la primera oleada de la canción protesta salvadoreña, colaboraron con sus canciones en muchas actividades políticas y culturales de todos los movimientos sindicalistas, campesinos, estudiantiles y en las comunidades cristianas. No obstante, aún no existía un compromiso político-organizativo. Ahora bien, posterior a la masacre del

²⁴² Julio Molina, Constante búsqueda de un compromiso revolucionario. Una Experiencia Personal, en *Para que no olvidemos*, coord. Jorge Palencia, (San Salvador, Yolocamba solidaridad, 2008), p169.

²⁴³ Francisco Jovel, "Aporte de los Estudiantes Universitarios al Surgimiento y Fortalecimiento del Movimiento Revolucionario" en *Para que no olvidemos*, coord. Jorge Palencia, (San Salvador, Yolocamba solidaridad, 2008), p 72.

30 de Julio, dentro del movimiento musical juvenil salvadoreño, el gusto por el rock se había normalizado. Esto dio paso para que algunas radios locales difundieran el mundo de la nueva canción latinoamericana.²⁴⁴

Los referentes más notables provenían principalmente del cono Sur como Quilapayún, Inti-Illimani, Quinteto Tiempo, Daniel Viglietti, Los Olimareños de Uruguay, Carlos Puebla y del Caribe Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, entre otros. Es decir, en la década de 1970, la música de protesta en español sudamericano llegó a Centroamérica por vía de las giras artísticas, la radio y la difusión de grabaciones profesionales, tanto en vinilo como en cassette, según las fuentes consultadas el grupo de protesta más influyente en Centroamérica fue el conjunto venezolano Los Guaraguaos.²⁴⁵

En 1973, grabaron una versión de “techos de cartón”, del cantautor Alí Primera, bajo el título “casas de cartón” alcanzó un éxito en las radios comerciales y en la radio católica, la letra narra los padecimientos de la gente que vive en las casas precarias de los asentamientos informales. Por otra parte, Nicaragua generó un movimiento musical de protesta poderoso desde principios de 1970, con grupos como Pancasán y los hermanos Mejía Godoy (Carlos y Luis Enrique), con canciones similares a “casas de cartón”, como “Juan Terremoto”, “el Cristo de Palacagüina” y “Quincho Barrilete.”²⁴⁶ En el caso de El Salvador, se sugiere que entre 1975- 1978, es cuando se da un mayor auge de jóvenes cantautores, interpretes, tríos (guitarras, flauta y percusión menor), grupos y coros vocales que adoptaron nombres e identidades indígenas, como; Yolocamba ITa (significa "La alegría de la milpa" o "La alegría de la siembra"), banda Tepehuani, Tlatocani (en

²⁴⁴ Ricardo Roque Baldovinos, “Comunidades estéticas y colectivos de vanguardia en El Salvador 1940-1980”. *Identidades* Año 4, Número 7, (2013) p 138.

²⁴⁵ Paul Almeida, *Movimientos sociales: La estructura de la acción colectiva*. (Buenos Aires: CLACSO, 2019). p 160

²⁴⁶ Ver más sobre la canción de protesta nicaragüense en: Xiomara Avendaño Rojas et al., *Cantos de la lucha Sandinista*, (Nicaragua: Enigrac y Editorial Vanguardia, 1989)

náhuatl significa “cantor del pueblo”), grupo Nuevo Amanecer, grupo Sol, grupo Siembra, el grupo Labor y Cosecha, Aguilares 17, entre otros.²⁴⁷

Sobre los músicos, Yolocamba ITa, fue fundada en agosto de 1975 por los hermanos Franklin y Roberto Quezada, Paulino Espinoza y Manuel Gómez, sus motivaciones fueron diversas, según Paulino Espinoza el tenía 15 años al iniciar el grupo, Hato Hasbun fue profesor del colegio Externado san José, quien trajo al Quinteto Tiempo al colegio, también se presentaron en el auditorio de derecho de la universidad de El Salvador y en otras parroquias, según los integrantes de Yolocamba ITa, fue uno de los conciertos que más les motivó para hacer música salvadoreña con raíces culturales. Expresan por otra parte, cuando se dio la masacre del 30 de Julio, este acontecimiento aceleró el proceso para formar el grupo, según ellos “era necesario expresar lo que estaba sucediendo”. También, tuvieron como influencia a Mahucutah, considerado en ese momento un grupo de formato latinoamericano, y no andino. Es decir, todo esto influyó en los músicos adolescentes para hacer algo para que el país cambiara.²⁴⁸ Yolocamba ITa hizo su primera aparición real en el congreso organizado por el sindicato de docentes (ANDES 21)) el 26 de agosto de 1975, en el que hubo delegaciones de todas partes de Centroamérica.²⁴⁹

Esta presentación se realizó en el teatro de cámara (hoy teatro Roque Dalton), una de las canciones que presentaron fue “un treinta de julio” compuesta apenas unos días después de la masacre de los estudiantes por Manuel Gómez, es un testimonio de lo que Manuel, Paulino y Franklin presenciaron desde la azotea del colegio Externado San José, Roberto había participado como estudiante en la

²⁴⁷ Moisés Anaya, “Yolocamba ITa; Paulino Espinoza y su Tristeza de la Siembra”. Video en You Tube, 1:43:55, publicado por Buenos Días Sonora, 30 de mayo, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=kslyx3vkITg>

²⁴⁸ Rene Ortiz, “Paulino Espinoza Yolocamba-Ita, entrevista, Video en You Tube, 56:09, publicado por Dreamers 503, 07 de enero, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=N1cLtvzJBfA&t=2017s>

²⁴⁹ Jan Fairley. “Yolocamba Ita The rebellion and the song”, consultado 17 de octubre 2021, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1080/03064228508533874>

marcha.²⁵⁰ Por su parte, el grupo tuvo el interés de producir música salvadoreña de corte folclórico con elementos críticos de su realidad. Por ejemplo, Roberto Quezada comenzó cambiando las letras de canciones como “el compadre Guarumo”, “la Siguanaba”, “los caites de mi compadre”, “la molienda”, “los toritos de fuego”. De hecho, con la canción “los toritos de fuego”. ganaron el primer lugar como “la mejor canción y mejor Interpretación”, en el primer festival de la canción de Fe y Alegría, en el año 1976, en una presentación en el canal 10, Televisión Educativa.²⁵¹

Otro ejemplo de ello es la canción conocida el “Cipitío” que, entre otras cosas decía:

“Es bien chiquito es fello barrigón el cipitío no le gusta ni el chaparro no le gusta ni el café...Y las viejas fufurufas no lo quieren ni mirar porque ahí andan los rumores que es del bloque popular”.

La canción del compositor salvadoreño Pancho Lara “El carbonero” muy popular, Manuel Gómez, le cambió la letra” y Yolocamba Ita la bautizó como “El verdadero carbonero”, una especie de sátira en contra de las elecciones de 1977, entre sus versos hacen una referencia dirigida a los políticos y militares salvadoreños, dice:

A mí que me dieran güisqui, gasolina y hospital no me importara que al pobre le vaya siempre muy mal, sí mi señor, esto es así en mi país, El Salvador”.

Le cambiaron la letra porque para el grupo Yolocamba I Ta, este Indígena no estaba tan feliz, estaba sudando, había sido explotado, no tenía nada que comer, así que cambiaron las palabras para darle una imagen real del “indígena” y de cómo se sentía.²⁵² En términos generales, Yolocamba ITa en sus primeras

²⁵⁰ Rene Ortiz, “Paulino Espinoza Yolocamba-Ita, entrevista, *Video en You Tube*, 56:09, publicado por Dreamers 503, 07 de enero, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=N1cLtvzJBfA&t=2017s>

²⁵¹ Roberto Quezada, “Papel del Movimiento de la Cultura Popular en el proceso de lucha del movimiento de masas”, en *Para que no olvidemos*, coord. Jorge Palencia, (San Salvador, Yolocamba solidaridad, 2008) p160

²⁵² Roberto Quezada, “Papel del Movimiento de la Cultura Popular”, p160

composiciones usó la historia popular y la tradición musical salvadoreña, pero con algunas modificaciones en las letras para expresar la realidad del proceso revolucionario.²⁵³

Por otra parte, dentro de este nuevo movimiento musical, el trío llamado Tlatocani” fundado a principios de los 1970, por Rafael Perdomo, David Munguía y Humberto Enrique García, lograron musicalizar e interpretar poemas de Ovidio Villafuerte, Vidal Garay, Roque Dalton y Oswaldo Escobar Velado, además, de interpretar la música de la nueva canción latinoamérica. Entre los poemas que musicalizaron destaca, “Patria Exacta”, es uno de los poemas más representativos de la generación de poetas revolucionarios de los años cuarenta y cincuenta.

Este es un extracto del poema de Oswaldo Escobar Velado, es una fuerte crítica al estatus quo, dice:

de Esta es mi Patria: un montón de hombres; millones de hombres; un panal de hombres que no saben siquiera de donde viene el semen sus vidas intensamente amargas. Esta es mi Patria: un río de dolor que va en camisa y un puño de ladrones asaltando en pleno día la sangre de los pobres. Cada gerente de las compañías es un pirata a sueldo; cada ministro del gobierno democrático un demagogo que hace discursos y que el pueblo apenas los entiende.²⁵⁴

Así mismo, en la canción escrita por Enrique García del trío Tlatocani en 1975, titulada “Hombre” se describe la pobreza y miseria en la que vivía el campesino. Es decir, entre los viajes que este trío hacia el interior del país, fueron testigos de las condiciones en las que vivió el campesinado en la década de 1970. según Enrique García del trío Tlatocani, la letra fue influenciada por la figura de Roque Dalton a quien el trío conocía y admiraban. Finalmente, permanecieron participando entre el 1976-1978 con el movimiento musical llamado MUCAPAS

²⁵³ Jan Fairley. “Yolocamba Ita The rebellion and the song”, consultado 17 de octubre 2021, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1080/03064228508533874>

²⁵⁴ Jorge Ávalos, “Oswaldo Escobar Velado: Patria exacta”, La Zebra(blog) 01 de abril, 2019, <https://lazebra.net/2019/04/01/oswaldo-escobar-velado-patria-exacta-poesia>

(músicos y cantores populares asociados salvadoreños), en los eventos organizados en colegios, parroquias, sindicato de campesinos y en los sindicatos de los trabajadores.²⁵⁵

Dentro de esta oleada, también surgió el grupo Sembrador de la iglesia de la comunidad San José, ganó un festival nacional en 1976, con una canción titulada “hombre americano”, del joven cantautor Guillermo Cuellar (Piquín), discípulo de Rutilio Grande en el Colegio Externado San José. El músico participó en la comunidad de jóvenes y recorrió con su guitarra todas las parroquias y comunidades cristianas de San Salvador acompañando decenas de celebraciones, misas y fiestas populares.

También Guillermo Cuellar (Piquín) aprovechó la radio YSAX de Monseñor Romero para hacer llegar la música Latinoamérica. Conoció a todos los sacerdotes y catequistas que fueron víctimas de la violencia, plasmó esas historias de dolor y tristeza en sus canciones.²⁵⁶ Por otro lado, con la intención de participar en la campaña electoral del coronel Ernesto Claramount candidato presidencial de la UNO en las elecciones del 20 de febrero de 1977, una coalición formada por los partidos PDC (Partido Demócrata Cristiano), MNR (Movimiento Nacional revolucionario y UDN (Unión Democrática Nacionalista) y la Juventud Comunista movilizó a algunos jóvenes artistas y organizaron células con estudiantes del Bachillerato en teatro y música.²⁵⁷

²⁵⁵ Luis Antonio Chávez, “Tlatocani rescata con música a los poetas”, *Contraportada*, 02 de septiembre, 2001, p12

²⁵⁶ Godofredo Echeverría, “Canciones de Lucha y Esperanza: Cancionero Histórico de las comunidades eclesiales de base de El Salvador” (documento inédito) consultado en: https://www.academia.edu/11150662/Cancionero_historico_de_las_Comunidades_Eclesiales_de_Base_en_El_Salvador

²⁵⁷ Godofredo Echeverría, “La Banda Tepeuani: canción desde El Salvador I” (documento inédito) consultado en: https://www.academia.edu/Documents/in/La_cancion_salvadorena_ha_dado_aportes_significativos_a_la_definicion_del_concepto_de_sectores_po

Se formaron dos grupos, uno de teatro y otro de música, al de música se le conoció como la Banda de la Unión Nacional Opositora o Banda de la UNO, se formó con miembros de algunos grupos musicales, entre los cuales se puede mencionar Vagido Indio, Maquilishuat y Mahucutah. La Banda de la UNO se constituyó sobre la base de la identidad política, no musical. Esta banda acompañó al candidato presidencial de la UNO en su recorrido alrededor de todo El Salvador.²⁵⁸ En las elecciones electorales del día domingo 20 de febrero de 1977, resultó victorioso el candidato oficialista designado por el coronel Arturo Armando Molina, el general Carlos Humberto Romero, asumió la presidencia a través de un supuesto fraude.²⁵⁹

Luego de dar los resultados oficiales, los candidatos presidenciales de la oposición, el coronel Ernesto Castillo Claramount y el doctor Antonio Morales Erlich, llamaron a una protesta nacional ante el supuesto fraude. La Banda de la UNO permaneció en la plaza toda la semana, cantando con frecuencia, durante el día y la noche.²⁶⁰ No obstante, en la madrugada del 28 de febrero se desató la represión, el presidente saliente Arturo Armando Molina, junto con Carlos Humberto Romero, (exministro de Defensa y presidente electo), enviaron a los cuerpos de seguridad a la plaza Libertad, quienes asesinaron a cientos de los manifestantes.²⁶¹

Las víctimas se contaron por cientos, el gobierno envió a los bomberos al lugar para lavar toda la sangre de los manifestantes que exigían justicia. Así mismo, los

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Norma Guevara de Ramirios, "28 de febrero de 1977: a 40 años de aquel fraude electoral", Diario *Co Latino*(blog), 27 de febrero, 2017, <https://www.diariocolatino.com/28-febrero-1977-40-anos-aquel-fraude-electoral>

²⁶⁰ Godofredo Echeverría, "La Banda Tepeuani: canción desde El Salvador I" (documento inédito) consultado en: https://www.academia.edu/Documents/in/La_cancion_salvadorena_ha_dado_aportes_significativos_a_la_definicion_del_concepto_de_sectores_po

²⁶¹ Norma Guevara de Ramirios, "28 de febrero de 1977: a 40 años de aquel fraude electoral", Diario *Co Latino*(blog), 27 de febrero, 2017, <https://www.diariocolatino.com/28-febrero-1977-40-anos-aquel-fraude-electoral>

miembros de la Banda de la UNO buscaron refugio en la Iglesia el Rosario, desde donde buscaron salir en dirección hacia la Terminal de Oriente, rumbo a Soyapango.²⁶² El contrabajista Guillermo Caminos tenía entre 16 o 17 años, recuerda que viajaba para su casa, vivía en Soyapango en esa época, viajaba a pie de San Jacinto al centro, entonces, vio cuando estaban limpiando el montón de sangre, *“cómo era niño prácticamente me logré meter por todo eso, un cipote, y alcance a ver cuando estaba el montón de sangre en el parque Libertad, cerca del 1977. Yo creo que de ahí nacieron las Ligas Populares 28 de febrero en memoria de toda esa gente que destazaron ese día ahí en protesta de unas elecciones fraudulentas no me acuerdo de qué se trataba el 1977”*.²⁶³

Debido a que varios de los integrantes de la “banda de la UNO” eran estudiantes de música, decidieron terminar el grupo, y después de varias conversaciones un día de julio del 1977, se reunieron para ensayar y formar un nuevo grupo musical, que posteriormente sería bautizado como banda Tepeuani. De la misma manera, en sus inicios la banda Tepeuani comenzó interpretando música con formato Andino, la formación inicial de la banda estuvo constituida por Felipe Mejía, Julio Minero, Alex Martínez, Francisco Astacio, Godofredo Echeverría y posteriormente se incorporó Eugenio Andrade.²⁶⁴ En síntesis, El resto del año 1977 y el 1978 la banda mantuvo su actividad participando para algunas actividades en San Salvador, por ejemplo durante la inauguración de las fuentes Beethoven, durante la inauguración del teatro presidente y en festivales dentro y fuera del país.²⁶⁵

²⁶² Godofredo Echeverría, “La Banda Tepeuani: canción desde El Salvador I” (documento inédito) consultado en: https://www.academia.edu/Documents/in/La_cancion_salvadorena_ha_dado_aportes_significativos_a_la_definicion_del_concepto_de_sectores_po

²⁶³ Diego Renato Ramírez. “La trayectoria de la generación de músicos de 1976-1981 del Bachillerato en Artes”. (documento inédito) Trabajo presentado para el curso temático sobre Historia Oral, Universidad de El Salvador, Licenciatura en Historia, 2018.

²⁶⁴ ²⁶⁴ Godofredo Echeverría, La Banda Tepeuani: canción desde El Salvador I (documento inédito) consultado en: https://www.academia.edu/Documents/in/La_cancion_salvadorena_ha_dado_aportes_significativos_a_la_definicion_del_concepto_de_sectores_po

²⁶⁵ Ibid.

4.3 EL SECTOR ARTÍSTICO, EL ROL DEL MOVIMIENTO DE LA CULTURA POPULAR (MCP).

Brevemente, después de la masacre el 28 de febrero de 1977, apareció la organización: “Ligas Populares 28 de febrero” (LP-28), en reconocimiento a los héroes y mártires de esa fecha. Sumándose a las organizaciones de masas existentes en El Salvador; como el frente de acción popular unificada (FAPU, 1974), el bloque popular revolucionario (BPR, 1975), por otro lado el frente abierto del partido comunista salvadoreño, la unión democrática nacionalista, (hasta entonces un partido electoral), los socialdemócratas del movimiento nacional revolucionario y el partido demócrata cristiano (PDC) , estos últimos formaron la Unión Nacional Opositora (UNO) desde 1972.²⁶⁶

Dentro de este contexto, los músicos de protesta comenzaron a organizarse entre el 1976-1977, tal como lo habían hecho los maestros, campesinos, los estudiantes quienes tenían sus sindicatos y asociaciones, estos músicos estaban conscientes de la necesidad de vincularse orgánicamente con estas organizaciones, y comenzar un movimiento cultural llamado “músicos y cantores populares asociados salvadoreños” (MUCAPAS). Mauricio Valdez fue el secretario general, entre 1976-1978, el movimiento artístico aglutinó a todos los grupos activos en ese entonces como, por ejemplo, grupo Sol (Eric Trabanino), Vagido Indio, banda Tepehuani, Mahucutah, Yolocamba ITa, el grupo Labor y Cosecha, Aguijares 17, Güinama, trio Tlatocani, los cantautores Jorge “el viejo” Palencia, “Tamba” Aragón y el joven Cantautor Guillermo Cuellar, entre otros.²⁶⁷

Entre sus actividades, lograron realizar festivales de cantores y la organización del primer festival de la canción protesta, quien ganaba se iba para Cuba en una gira

²⁶⁶ Marta Harnacker, *Con la mirada en alto: historia de las Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí a través de entrevistas con sus dirigentes*, (Chile: Ediciones Biblioteca Popular, 1991)

²⁶⁷ Paulino Espinoza. “Las otras voces de los sin voz”, *Noticias UCA* (blog), 09 de junio, 2016, <https://noticias.uca.edu.sv/articulos/las-otras-vozes-de-los-sin-voz>

cultural y gano la banda Tepehuani.²⁶⁸ Sin embargo, el movimiento de MUCAPAS perdió su fuerza porque descubrieron que no tenía unidad política. Según el músico Roberto Quezada “*MUCAPAS fue un importante esfuerzo, el problema fue, que quisieron convertir el movimiento en un aliado que sirviera de apoyo a la campaña electoral de Claramount, con lo que un considerado número de artistas no estuvimos de acuerdo, porque considerábamos que las elecciones eran otra forma de dominación concreta, que no resolvían los problemas reales de los salvadoreños*”.²⁶⁹

Es decir, todos los grupos pensaban en términos diferentes; y cuando llegaron las elecciones en 1977, no todos los músicos pensaban que el partido en coalición (UNO) fuese una alternativa, ya que no ofreció libertad real para el pueblo, frente a estas contradicciones, la organización no llegó a nada, MUCAPAS terminó precisamente el 28 de febrero, inmediatamente después de la masacre.²⁷⁰ Cuando el coronel Humberto Romero asumió su gobierno aumentaron las violaciones a los derechos de las personas, a través de los cuerpos represivos de ORDEN y el accionar de los ‘escuadrones de la muerte, este gobierno ejecutó el plan “bienestar para todos”, la ley para la defensa y garantía del orden público, que le dio rienda libre a las fuerzas controladas por el estado para llevar a cabo la represión contra las organizaciones populares.²⁷¹

Por ejemplo, el 12 de marzo de 1977 cuando asesinaron al padre Rutilio Grande y sus acompañantes, fueron emboscados y ametrallados por unos escuadroneros. De hecho, para el recién nombrado arzobispo Monseñor Oscar Arnulfo Romero, conocido por formar parte de los cristianos del ala conservadora de la iglesia, esto

²⁶⁸ Francisco Flores, “Fui de MUCAPAS: Entrevista con Humberto Enrique García, “Tlatocani””, *SIEP* (blog) 28 de junio, 2010, <https://ecumenico.org/fui-de-mucapaz-en-1975-entrevista-con-humberto-enr>

²⁶⁹ Roberto Quezada, “Papel del Movimiento de la Cultura Popular en el proceso de lucha del movimiento de masas”, en *Para que no olvidemos*, coord. Jorge Palencia, (San Salvador, Yolocamba solidaridad, 2008) p161.

²⁷⁰ Quezada, “Papel del Movimiento de la Cultura”, p161.

²⁷¹ Mario González, “Régimen de excepción, la película que ya habían vivido los salvadoreños”, *El salvador.com*(blog), 08 de mayo, 2022, <https://www.elsalvador.com/noticiasnacionalregimen-de-excepcion-pelicula-ya-habian-vivido-salvadorenos9539602022>

transformó su pensamiento a partir de su acercamiento con la gente, después del asesinato de los religiosos en Aguilares, el cantautor Jorge Palencia, inmediatamente, escribió “el corrido al padre Grande”, es una canción homenaje.

272

Narra el acontecimiento, agregándole frases que el padre utilizó en sus predicaciones.

El día 12 de marzo del año 1977 mataron al padre Grande iban camino al Paisnal, con el padre Tilo iban dos humildes campesinos Manuel y Rutilio Lemus a predicar el evangelio. El padre Grande decía quien tenga más que reparta la tierra que es de los ricos, es porque al pobre le cuesta.

El Dios pobre se enojó al ver tanta injusticia por eso trae tu guacal que ya viene la justicia y a cada quien que le toque de acuerdo a lo que ha ganado y si es que el rico se enoja es por no ha trabajado. Y así con voz de profeta gritaba a los cuatro vientos que quién lo mandó a matar tenía resentimientos. Y un día 12 de marzo una metralla sonó los ricos estaban contentos pero el padre no murió, lo recuerda la Chabela también don Nicolás por él pelea don Pedro y el pueblo se va a luchar. Y aquí termina el corrido del profeta padre Grande, el pueblo está entendido peleando es como se aprende.²⁷³

Por las fuentes consultadas se sugiere que el cantautor la grabó en los estudios de la emisora católica YSAX, el músico Guillermo Cuéllar (Piquín) la dio a conocer en su programa “Qué pasa en el mundo”. Jorge Palencia había hecho amistad con el padre Rutilio Grande, quien fuera, además, su confesor. Es decir, el músico Palencia era para muchos artistas un ejemplo viviente del ideal del “hombre nuevo” que ellos aspiraban construir, por su contextura, su moral revolucionaria y por su praxis. Cabe resaltar que, aparte de escribir canciones testimoniales y de

²⁷² Carlos Santos, “Especial: Testimonio de uno de los asesinos del padre Rutilio Grande”, *Diario Digital Contrapunto* (blog) 10 de enero, 2022, <https://www.contrapunto.com.svespecial-testimonio-de-uno-de-los-asesinos-del-padre-rutilio-grande>

²⁷³ Letra extraída del audio original de Jorge Palencia, “Corrido al Padre Grande”, *Video en YouTube*, 01:34, publicado por Guillermo Cuéllar Barandiarán, 15 de marzo, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=UxsFx7ASZHI>

denuncia, una de las tareas que el músico Palencia realizó consistió en la organización de los trabajadores del arte y la cultura.²⁷⁴

En el CENAR existió un movimiento artístico, que aglutinó a artistas plásticos, músicos y a la gente de teatro. El ambiente político en esos años en el bachillerato, prácticamente estaban todas las agrupaciones, el movimiento de estudiantes revolucionarios de secundaria (MERS de las FPL), había tomado más protagonismo en educar gente en bachillerato. También había de la resistencia nacional (RN), del partido comunista, la mayoría eran de teatro, de música pocos. Sin embargo, existió un conflicto entre los artistas, ya que, algunos estaban en contra de la lucha armada, incluso hubo acusaciones de que el ERP fue muy militar, Otro problema que ocasionó conflictos fue que el grupo de teatro "sol de río 32" en su mayoría eran del partido comunista, acusaban a compañeros del bachillerato de estar metidos en organizaciones político-militar y que por ellos los llegaban a reprimir al bachillerato.²⁷⁵

En este contexto, fuera del CENAR, el grupo independiente de teatro "El taller de los vagos", una iniciativa del director y actor Norman Douglas y Enmanuel Jaen, el actor Norman Douglas tenía un apartamento en la quinta calle oriente, en San Salvador, en ese local se reunían artistas y trabajadores de la cultura, como Roberto Franco (la rana aurora), Dimas Castellón, Mariano Espinosa, Saúl López, Donald Paz Monje, Joaquín Meza (poeta), Humberto Acevedo (actor), David Méndez (el Papo, fotógrafo), Patricia (la Chinita), Toño Girón, del dúo "Aguijares

²⁷⁴ Paulino Espinoza. "Las otras voces de los sin voz", *Noticias UCA* (blog), 09 de junio, 2016, <https://noticias.uca.edu.sv/articulos/las-otras-vozes-de-los-sin-voz>.

²⁷⁵ Diego Renato Ramírez. "La trayectoria de la generación de músicos de 1976-1981 del Bachillerato en Artes". (documento inédito) Trabajo presentado para el curso temático sobre Historia Oral, Universidad de El Salvador, Licenciatura en Historia, 2018.

17” y muchos otros. Según el músico Roberto Quezada, fue el cantautor Jorge “el viejo” Palencia quien concretizó el encuentro entre Yolocamba ITa y estos trabajadores de la cultura. En ese local lograron formar el “Centro Libre de Artistas Nacionales (CLAN)” y en donde nació la idea de crear un movimiento u organización con mayor compromiso social. El CLAN es la semilla, la génesis del “movimiento de la cultura popular (MCP)”.²⁷⁶

Una leyenda es narrada por Franco (la rana aurora), los escuadroneros se habían tomado el local y capturaron a todos los presentes, Roberto (la rana aurora) contó que empezó a subir las gradas del local hasta que se encontró de frente con los escuadroneros.²⁷⁷ A pesar del riesgo que corría su vida, no retrocedió, le preguntó al guardia: ¿Todo en orden? El guardia se le cuadró y, respondió: ¡Todo en orden! Entonces, ese hombre, se animó para ordenar otra instrucción: “Vaya pues, ¡ahí quédate! Cuídame bien la puerta”. Y se dio la vuelta, bajó las gradas sin ser capturado, la rana aurora era una de las presas que los escuadrones habían llegado a cazar porque era uno de los dirigentes y fundadores del movimiento artístico.²⁷⁸

Según Roberto Quezada en el taller de “los vagos” tuvo encuentros con dirigentes de esa época, como Facundo Guardado, Apolinario Serrano (Polín), la Ticha y Juan Cachón. Finalmente, el local fue cateado y cerrado directamente por el Mayor Roberto D`aubuisson capturando a varios artistas en 1978, el director y actor Norman Douglas fue amenazado de muerte, por lo que tuvo que exiliarse en Panamá.

Los artistas quedaron desarticulados y sin local para reunirse, por su lado, el movimiento artístico originado en el CENAR, el grupo de Teatro Sol del río 32, El Chojo (Jorge García), Saúl Barrientos, grupo Mayo, Labor y Cosecha, el

²⁷⁶ Roberto Quezada, “Papel del Movimiento de la Cultura Popular en el proceso de lucha del movimiento de masas”, en *Para que no olvidemos*, coord. Jorge Palencia, (San Salvador, Yolocamba solidaridad, 2008) p 161-162.

²⁷⁷ Quezada, “Papel del Movimiento de la Cultura”, p 161.

²⁷⁸ Sergio Mercurio, “El final de una aurora: sobre Roberto Franco, titiritero”, *Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*, (enero, 2020): p190-214

grupo Maíz, Ildefonso “King Kong”, entre otros. Además, a este movimiento se sumaron poetas como Salvador Juárez, Rafael Mendoza, Joaquín Meza, Rigoberto Góngora, Jaime Suárez Quemain, Rigoberto Góngora y Mauricio Vallejo; cineastas, pintores, intelectuales y comunicadores como El Papo, Francisco Quezada, Edgardo Cuéllar, Elizabeth Guzmán, Luis Melgar Brizuela.²⁷⁹

Todos ellos formaron el primer movimiento colectivo que reunió a representantes de los sectores artísticos y culturales, de los movimientos artísticos dentro del CENAR, como el grupo Maíz, el teatro de Pequebu, Sol del Río 32. Es decir, se desarrollaron rápidamente; de 25 artistas al principio, pasaron a tener en la estructura a cientos de trabajadores de la cultura. Según los integrantes del grupo Yolocamba ITa, no eligieron un nombre hasta que fueron sólidamente contruidos. Así que, no fue hasta el 5 de abril de 1979 que fue fundada con 150 artistas.²⁸⁰ Para el cantautor Franklin Quezada, fundador del movimiento de la cultura popular, fue un esfuerzo colectivo que por primera vez organizaba a los artistas, aunque en ese momento, algunos artistas ya colaboraban con las organizaciones políticas.²⁸¹

Es decir, el MCP se creó por la necesidad cultural, no por la necesidad de los movimientos sociales, ya que el MCP no fue creado por directrices del BPR. En todo caso, cada organización fue un poco sectaria, el partido comunista salvadoreño (PCS) tenía a sus artistas y el MCP se vinculó con los del BPR y las FPL. No obstante, la agenda cultural del movimiento consistió en tener espacios estratégicos, humanos y físicos, para mejorar las condiciones instrumentales, técnicas y económicas, que permitieran a los artistas y trabajadores de la cultura,

²⁷⁹ Roberto Quezada, “Papel del Movimiento de la Cultura Popular en el proceso de lucha del movimiento de masas”, en *Para que no olvidemos*, coord. Jorge Palencia, (San Salvador, Yolocamba solidaridad, 2008), p 161.

²⁸⁰ Jan Fairley. “Yolocamba Ita The rebellion and the song”, consultado 17 de octubre 2021, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1080/03064228508533874>

²⁸¹ Franklin Quezada, (fundador del MCP), entrevista con Diego Renato Ramírez, INFOD, el 07 de mayo de 2019.

elevant los niveles de calidad, y, por otro lado, potenciar el aspecto organizativo en todos los sentidos, sabían de la importancia y la necesidad de organizarse.²⁸²

El MCP al no tener un local específico, se reunían en un local de las cabañas de la universidad de El Salvador, tenían un pizarrón, con una planificación de actividades artísticas diarias para todos los lugares, ya fuera para las fábricas, sindicatos, teatros, el campo y las calles. Por su lado, el cantautor Jorge Palencia promotor y fundador del MCP, fue director de arte de la universidad nacional, director del centro nacional de arte (CENAR), y director nacional de arte del ministerio de educación, eso permitió que el MCP se reunieran en dichos lugares, Jorge Palencia consiguió que las reuniones del MCP se realizaran en esos centros oficiales, la justificación o excusa que tenían para la realización de las actividades, era que esas reuniones obedecían a las exigencias de trabajo de las políticas del ministerio de educación.²⁸³

Knut Walter explica que desde 1976, el CENAR se había convertido en el punto de convergencia de la formación profesional en arte, la oferta de cursos libres para aficionados y diletantes había producido graduados desde 1971, probablemente sin los niveles de profesionalización exigidos para ganarse la vida en el mundo de las artes.²⁸⁴ Es decir, el bachillerato en artes tenía el propósito de preparar a aquellos que tenían el interés de dedicarse a la docencia en el sistema escolar o,

²⁸² Mauricio Vallejo Márquez, "Donald Paz: "Los sueños que creemos que son nuestros nos los fabrican"", *Diario Co Latino*(blog) 19 de julio,2019, <https://www.diariocolatino.com/donald-paz-los-suenos-que-creemos-que-son-nuestros-nos-los-fabrican>

²⁸³ Roberto Quezada, "Papel del Movimiento de la Cultura Popular en el proceso de lucha del movimiento de masas", en *Para que no olvidemos*, coord. Jorge Palencia, (San Salvador, Yolocamba solidaridad,2008), p 162.

²⁸⁴ Knut Walter, *Las políticas culturales del Estado Salvadoreño 1900-2012*, (San Salvador: Fundación ACCESARTE,2014) p101

en casos muy contados, para estudiar alguna disciplina artística en más profundidad y mayor nivel de profesionalización en la escuela superior de artes, o en el extranjero. Por otro lado, con Jorge Palencia, como director de esas instituciones, el MCP llegó a tener incidencia con los trabajadores del teatro nacional, de la editorial del ministerio de educación, de la sinfónica nacional, del coro nacional, de la escuela nacional de danza, de la biblioteca nacional, de la sala nacional de exposiciones, y con los del CENAR hasta 1980.²⁸⁵

Ahora bien, las fuentes consultadas sugieren que el rol del MCP en el sector artístico del BPR, fue para dar apoyo solidario, para la propaganda política, de colaboración en huelgas, para mantener viva la moral de los huelguistas en las fábricas, en actividades en las zonas marginales, en las gradas de la catedral, etc. Por ejemplo, colaboraron en la huelga para exigir la liberación de Facundo Guardado y Ricardo Mena (secretario del FUR 30). Así mismo, en 1979 el MCP rescató los “Desfiles Bufos” que habían desaparecido en las marchas de la universidad nacional desde 1973.

Algunas otras actividades consistieron en de dar cursos de pinta de mantas, con las letras en perspectiva y colores adecuados, aporte que contribuyó a cambiar la dinámica del lenguaje en la calle a los sindicatos. También crearon los famosos “Mini-mítines”, que eran actividades rápidas en las que denunciaban y hacían llamados a la incorporación a la lucha del pueblo. Los “Mini-mítines” duraban un máximo de 15 minutos y en ellos aprovechaban para pegar con engrudo los “Murales Pega”. Como en 15 minutos no se podía pintar un mural, por tal razón lo pintaban antes en los locales, lo hacían en 6 u 8 pliegos de papel, que luego pegaban en las paredes o lugares visibles en el menor tiempo posible, todas las actividades implicaron un gran riesgo, porque siempre estaban cercados por los militares. Roberto Quezada explica que en esos años las organizaciones populares tenían forzosamente una actividad semiclandestina, por lo que como

²⁸⁵ Roberto Quezada, “Papel del Movimiento de la Cultura Popular en el proceso de lucha del movimiento de masas”, en *Para que no olvidemos*, coord. Jorge Palencia, (San Salvador, Yolocamba solidaridad, 2008) p162.

dirección nacional del MCP, se reunían a puertas cerradas, entrando y saliendo de dos en dos y siempre haciendo un “chequeo y contra chequeo”, por si alguien les pudiera seguir.²⁸⁶

En otra ocasión, el titiritero Roberto Tapia y su Rana aurora (con los colores rojo y amarillo, del BPR), es decir, con ella no faltaba a los actos de agitación, la rana agitaba al público y también agitaba a Roberto Tapia, en su show presentaba canciones populares acompañado por Franklin Quezada, quien sacaba la música, por ejemplo, Franklin ponía los acordes del “Santo” un tema mexicano nacido en la cárcel por la década de 1920, cuando la rana cantaba “el Santo” gracias a su gracia el público deliraba, sin embargo la rana no respetaba los códigos de la clandestinidad. En algunas presentaciones gritaba: “Franklin más música, más fuerte”. Franklin, que estaba siendo visto, se sentía expuesto ante esa actitud.²⁸⁷ A pesar de situaciones como esta, lamentablemente entre 1979 y 1981, el MCP perdió a valiosos artistas, como a Mauricio Vallejo (un gran poeta), al poeta obrero “Chele” Góngora, a Ildelfonso “King Kong” (Musico y miembro de la dirección nacional del MCP). Al respecto, el contrabajista Guillermo Caminos, en una entrevista recuerda; *“en el CENAR conocí a bastantes músicos bien talentosos, por ejemplo, King Kong que lo mataron, él era de origen santaneco, allí lo hallaron en la calle caminando un día y lo subieron a un carro y lo desaparecieron. Entonces, prácticamente no era algo de extrañar, ya sabíamos que quienes abrieron su cara en público, estaban muertos entonces, sabíamos que cualquier ratito lo iban a matar”*.²⁸⁸

Otros artistas del MCP fueron secuestrado y torturados en el año 1980, Nelson Quezada, “El Pollo” hermano de Humberto Acevedo, Roberto Franco (la ranita aurora) y a la Hormiga, entre otros. Para 1981 el MCP decidió transformarse en la Asociación Salvadoreña de los trabajadores del Arte y la Cultura (ASTAC). Para el

²⁸⁶ Roberto Quezada, “Papel del Movimiento de la Cultura Popular”, p164.

²⁸⁷ Sergio Mercurio, “El final de una aurora: sobre Roberto Franco, titiritero”, *Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*, (enero, 2020): p190-214

²⁸⁸ Diego Renato Ramírez. “La trayectoria de la generación de músicos de 1976-1981 del Bachillerato en Artes”. (documento inédito) Trabajo presentado para el curso temático sobre Historia Oral, Universidad de El Salvador, Licenciatura en Historia, 2018.

cantautor Franklin Quezada, el MCP se desarticuló debido a que muchos artistas reusaron vincularse con el FDR y el FMLN. Por el motivo que, cuando estuvieron trabajando con el BPR la relación fue estable, ya que el ejercicio de poder estaba descentralizado y era democrático, por ejemplo, el último secretario del BPR Juan Chacón regalo dos mil colones para comprar guitarras para el MCP, ese dinero se había reunido dentro del bloque para dicho fin, fue la única ocasión que recuerda Franklin que recibieron apoyo, ya que el MCP sobrevivía por su propio esfuerzo.

Al crearse el FMLN se desarticulaban, ya que nunca hubo una política unitaria, para el músico Franklin Quezada, la dinámica de cooperación entre los artistas en el MCP era auténtica, cuando algún músico necesitaba instrumentos se conseguían, en una ocasión el grupo *Labor y Cosecha* le pidió prestada una guitarra a Franklin para tocar en una huelga en una fábrica, pero debido a que llegó la policía dejaron la guitarra por huir. O sea, el cooperativismo dentro de los movimientos de masas en los años 1970 dejó de existir cuando se funda el FDR, ya que, comenzaron a existir directrices y jerarquías, comandantes que daban órdenes.²⁸⁹

4.4 ¡CESE LA REPRESIÓN Y MUERTE! LAS CANCIONES DE PROTESTA COMO UN “ARMA IDEOLÓGICA”.

Brevemente, el año de 1979 el presidente estadounidense Jimmy Carter cometió un error geoestratégico que permitió el derrocamiento de su tradicional aliado, el Sha de Irán, el 7 de enero de 1978 cuando estallaron las primeras manifestaciones en Qom, la ola de violencia se extendió rápido a todo el país, y en enero de 1979 el Sha y su familia huyeron de Irán.²⁹⁰ Meses después, El 19 de julio en Nicaragua, cayó el gobierno del general Anastasio Somoza Debayle, ante la ofensiva de los sandinistas apoyados por el presidente Rodrigo Carazo Odio,

²⁸⁹ Franklin Quezada, (fundador del MCP), entrevista con Diego Renato Ramírez, INFOD, el 07 de mayo de 2019.

²⁹⁰ Gabriela Grosso, “Sha de Irán. El creador del imperio más lujoso del mundo, a 40 años de su muerte”, *LA NACION* (blog) 12 de agosto, 2020, <https://www.lanacion.com.ar/lifestylesha-iran-el-creador-del-imperio-mas-lujoso-nid2419431>

desde Costa Rica, y otros líderes y movimientos de la izquierda comunista y socialista alrededor del mundo.²⁹¹

Por su parte, Fidel Castro entusiasmado, viajó a Managua a felicitar a sus aliados y expresó que “desayunaría en Nicaragua, almorzaría en El Salvador y cenaría en Guatemala, si se aplicaba la “teoría del dominó” al igual que en el Sudeste Asiático unos años atrás, después de que los Estados Unidos decidieran sacar a sus tropas de Vietnam, en marzo 1973.

En El Salvador, el presidente Carlos Humberto Romero, como forma de contener la creciente movilización de la guerrilla, y el peligro de que se cumpliera lo que la “teoría del dominó” presagiaba, es decir, la imposibilidad de controlar el istmo centroamericano si, a las revoluciones cubana y nicaragüense, se le sumaba la salvadoreña.²⁹² Finalmente, El presidente Humberto Romero fue derrocado el 15 de octubre de 1979, desde el cuartel San Carlos en San Salvador se realizó el golpe de estado, Un movimiento de oficiales jóvenes integrada por dos militares y tres civiles. En su orden: coronel Adolfo Arnoldo Majano Ramos, coronel e ingeniero, Jaime Abdul Gutiérrez, doctor Guillermo Manuel Ungo, ingeniero Román Mayorga Quirós e ingeniero Mario Antonio Andino, esta junta autodenominada “Revolucionaria”, tomo el control del gobierno por presiones de Washington, que temía la extensión de la revolución nicaragüense a El Salvador si no se hacía un cambio desde arriba.²⁹³

Respecto a esta junta, según el escritor Álvaro Lara, tuvo elementos contradictorios, en teoría, era una coalición de socialdemócratas y burgueses liberales con representantes de las fuerzas armadas. En la práctica, se trataba de un gobierno suspendido en el aire, atrapado entre el movimiento revolucionario y de resistencia de las masas y el sabotaje de las “14 familias”. Es decir, en su composición Majano representaba la corriente del comité permanente de la fuerza

²⁹¹ Otto Romero, “El golpe del 15 de octubre de 1979”, [elsalvador.com\(blog\)](https://elsalvador.com(blog)/17-de-noviembre,2013,https://historico.elsalvador.com/historico115197el-golpe-del-15-de-octubre-de-1979.html) 17 de noviembre, 2013, <https://historico.elsalvador.com/historico115197el-golpe-del-15-de-octubre-de-1979.html>

²⁹² Ibid.

²⁹³ Álvaro Darío Lara, “A 40 años del golpe de estado de 1979: antecedentes y significado actual”, *Diario Co Latino* (blog) 17 de octubre, 2019, <https://www.diariocolatino.com/a-40-anos-del-golpe-de-estado-de-1979-antecedentes-y-significado-actual>

armada (COPEFA, impulsora del golpe) Gutiérrez, por el contrario, expresaba el estamento militar tradicional; Ungo, socialdemócrata, líder del movimiento nacional revolucionario (MNR), Mayorga Quirós, rector de la UCA, representaba la visión crítica de la academia jesuita; y Andino, era un exponente de los intereses burgueses y oligarcas de la asociación nacional de la empresa privada (ANEP).²⁹⁴

Así mismo, el golpe de 1979, significó un aumento en la escalada represiva de parte del ejército, los cuerpos de seguridad: policía nacional (PN), guardia nacional (GN) y policía de hacienda (PH), ANSESAL también de la paramilitar organización democrática nacionalista (ORDEN), creada por el general Jorge Alberto Medrano, además del accionar de los escuadrones de la muerte (la Unión Guerrera Blanca UGB) y otros. En los meses posteriores al golpe, cientos de trabajadores participaron en huelgas, pese a todas las dificultades y todos los peligros que esto suponía.²⁹⁵ En el ámbito musical, los aportes del cantautor Jorge Palencia en estos años fueron de gran importancia, se encargó de “dar seguimiento” a cada músico, poeta, actor o pintor que surgió del seno del MCP para formarlo políticamente, también Jorge desarrolló lo que se conocería como “*la canción de línea*”.

Es decir, composiciones que respondían a las coyunturas políticas para acompañar, denunciar o educar según los acontecimientos que se iban desarrollando. Yolocamba ITa siendo parte del MCP recibió la orientación de que había que reforzar la incorporación de compañeros y compañeras a las milicias populares de liberación.²⁹⁶ El aporte fue una *canción de línea* escrita por Paulino Espinoza titulada “Homenaje a los milicianos”, la letra explica como funcionaban las milicias, dice:

²⁹⁴ Álvaro Darío Lara, “A 40 años del golpe de estado de 1979: antecedentes y significado actual”, *Diario Co Latino* (blog) 17 de octubre, 2019, <https://www.diariocolatino.com/a-40-anos-del-golpe-de-estado-de-1979-antecedentes-y-significado-actual>

²⁹⁵ Lucrecia I. Molinari. “Escuadrones de la muerte”: grupos paramilitares, violencia y muerte en Argentina (’73-’75) y El Salvador (’80)”, *Diálogos, Revista Electrónica de Historia*, vol. 10, N°1, (febrero – agosto, 2009): p 91-116

²⁹⁶ Paulino Espinoza Carías, “La canción del profeta y el profeta de la canción”, *VOCES* (blog) 24 de marzo, 2021, <https://voces.org.sv/la-cancion-de-el-profeta-y-el-profeta-de-la-cancion>

En toditos los rincones del campo y la ciudad, ya se siente el paso firme del miliciano que va a luchar, con el arma entre sus manos, va diciendo al disparar, que se alegre la patria que esta cercana su libertad.

Entre el coro y en la estrofa final se hace el llamado a sumarse a la lucha.

no hay que abandonar la casa, el sembrado o la guitarra, pero llegado el momento! ¡Las armas! ¡Hay que empuñar! miliciano combatiente, aguerrido compañero, a ocupar las posiciones ¡caramba! Hasta triunfar. Una rosa por su madre lleva en el corazón y una rabia en la mirada y odio profundo para el opresor. La insurrección de las masas, su tarea es orientar, combatir al enemigo y a los esbirros castigar.²⁹⁷

Según el compositor Paulino Espinoza, muchos campesinos, estudiantes, artistas se incorporaron a las milicias populares de liberación, pero seguían con sus actividades cotidianas y en la clandestinidad les tocaba operar en las misiones que se les encargaba. Paulino la canto por primera vez en la universidad centroamericana José Simeón Cañas (*UCA*) junto a la “china” del *grupo Aguilares 17*, en repudio, ya que, el rector era parte de la junta golpista. Hacia 1980, cuando José Napoleón Duarte accede a la presidencia de la junta y abandona las alianzas con los sectores de la oposición y comienza un claro acercamiento a las fuerzas armadas y los intereses de los EE. UU, a partir de allí se agudizó la ideología anticomunista.²⁹⁸

Muestra de esto fue la escalada represiva que durante la presidencia de José Napoleón Duarte permitió matanzas indiscriminadas, cometidas por las fuerzas militares y paramilitares que actuaron en conjunto para la eliminación selectiva dirigida a líderes y miembros de las organizaciones político-militares y de los frentes de masas. Además, se produjeron decenas de “operativos militares constantes contra sindicatos, partidos, universidades, iglesias y casas particulares. Además, bombardeos, desalojos masivos en zonas conflictivas, asesinatos y

²⁹⁷ Yolocamba I Ta, “El Miliciano”, *Video en YouTube*, 03:38, publicado por Marcial Tenia Razon, 16 de noviembre, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=vTVMrHUvhec>

²⁹⁸ Rene Ortiz, “Paulino Espinoza Yolocamba-Ita, entrevista”, *Video en YouTube*, 56:09, publicado por Dreamers 503, 07 de enero, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=N1cLtvzJBfA&t=2017s>

desapariciones de dirigentes del movimiento revolucionario.²⁹⁹ Es decir, un amplio activismo de los escuadrones de la muerte. En este contexto, el músico Paulino Espinoza escribió otra *canción de línea política* titulada “la barricada” describe la situación caótica que generaba cada vez que se montaban las barricadas, dice:

Fue un gran alboroto el que se armó, el tránsito todo se interrumpió, fueron varias horas de gran confusión, bases bien sencillas, la explicación.

En la práctica se colocaban barricadas con todo tipo de materiales, sin embargo, en la canción se explican los materiales para un tipo de barricada;

Con llantas cruzadas, trapos y aserrín, unas cuantas tablas, latas y cartón.

En el coro (que se repite varias veces) hace un llamado a la lucha.

hoy Los explotadores serán puestos a temblar porque el pueblo entero sale a luchar, y las barricadas haciéndose están, mientras no triunfemos así seguirán.

La siguiente estrofa explica los pasos a seguir y de qué manera;

Todos los materiales se han de colocar, en el orden siguiente que vamos indicar, primero las llantas, la leña después, los trapos y todo lo que pueda arder, luego la gasolina... y un par de juguitos para terminar.

En la antepenúltima estrofa de la canción se dan algunos consejos para la seguridad de la operación.

Factor importante es la seguridad, los grupos de choque y los de bloquear, estamos en guerra y no hay que olvidar que es más importante prevenir que lamentar. Por lo antes dicho hay que dar amistad, buena periferia hay que dar y montar.

Finalmente termina con una anécdota que comparaba el miedo que en los imperialistas causarían, finaliza con;

Una compa obrero contaba que vio que una señora que dé la impresión se puso amarilla y se desmayó...Y así desmayada, Ay no

²⁹⁹ Lucrecia I. Molinari. “Escuadrones de la muerte”: grupos paramilitares, violencia y muerte en Argentina (’73-’75) y El Salvador (’80)”, *Diálogos, Revista Electrónica de Historia*, vol. 10 N°1, (febrero – agosto, 2009): p 91-116

más se orino. Al imperialismo, así le va a pasar porque el pueblo quiere revolución popular.³⁰⁰

A lo largo de 1980, se hicieron movilizaciones obreras sin precedente en la historia del país, las cuales muchas terminaban en masacres como el 22 de enero de 1980, cuando se realizó en San Salvador la gran marcha de la coordinadora revolucionaria de masas, los manifestantes se desplazaban por el palacio nacional cuando fueron ametrallados por miembros de la guardia nacional.

Se dice que más de 35 personas murieron y alrededor de 40,000 mil corrieron a refugiarse en la universidad nacional, solo algunos miembros de las organizaciones portaban armas de fuego.³⁰¹ Así mismo, se dice que la reforma agraria que se promovió desde el gobierno sirvió como excusa para una nueva oleada de matanzas en el campo, llevadas a cabo por miembros de las fuerzas armadas y los escuadroneros. Una de las muertes más impactante ocurrió un lunes 24 de marzo de 1980, cuando monseñor Óscar Arnulfo Romero oficiaba una misa a las 6:30 de la tarde en la capilla del hospital “la divina providencia”, fue asesinado de un disparo al corazón por elementos ligados al partido ARENA y a Roberto D’aubuisson.³⁰²

Al conocer la noticia, el músico Jorge Palencia, quien era amigo de monseñor Romero escribió una *canción homenaje* que título “El Profeta”, apenas unas horas después de conocerse el magnicidio, según Paulino Espinoza, varias canciones y poemas fueron escritas: “El corrido a monseñor Romero”, “símbolo de rebeldía”, el poema de don Pedro Casaldáliga, “Óscar compañero” de Benjamín Valiente y “Voz de El Salvador” de Nancy White de Canadá, sin embargo, la pionera de todas

³⁰⁰ Letra extraída de la grabación de Yolocamba I Ta, “La Barricada”, Video en *YouTube*, 04:51, publicado por Paulino Espinoza, 12 de junio, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=erBMMZtcfOU>

³⁰¹ Victor M Valle Monterrosa, “22 de enero en El Salvador: rebelión, esperanza y justicia espiritual”, *Diario Co Latino*(blog) 22 de enero, 2022, <https://www.diariocolatino.com/22-de-enero-en-el-salvador-rebelion-esperanza-y-justicia-espiritual>

³⁰² Alfonso Velis Tobar, “El asesinato de Mons. Oscar Romero y la Comisión de la Verdad”, *Contrapunto*(blog) 21 de marzo, 2019, <https://www.contrapunto.com.svel-asesinado-de-mons-oscar-romero-y-la-comision-de-la-verdad>

fue “El profeta”.³⁰³ La letra retrata las diferentes facetas de Romero, sin embargo, retoma su dimensión profética como centro de su canción.

Por esta tierra del hambre, yo vi pasar a un viajero humilde manso y sincero, valientemente profeta, que se enfrentó a los tiranos para acusarles el crimen de asesinar a su hermano pa’ defender a los ricos.

El compositor, relata la vida de monseñor Romero, como la vida que los profetas del antiguo testamento llevaron, dando testimonio del reino de Dios y, en ese caminar, se enfrentaron a los tiranos, mostraron su hipocresía y denunciaron la idolatría y el pecado. En el coro el cantautor, consciente del uso de la canción testimonial, remarca en una frase una de las características de la canción protesta como testigo y documento.³⁰⁴

podrán matar al profeta, pero su voz de justicia no y le impondrán el silencio, pero la historia no callara y le impondrán el silencio, pero la historia no callará.

El ejemplo y el pensamiento de monseñor Romero se convirtió en bandera que empuñaron los sectores populares en su lucha. La última estrofa, describe el compromiso y relación cercana de monseñor Romero con los sectores campesinos y obreros.

su pecado fue querer, que los obreros comieran, que un padre nuestro, para rezarlo comiendo. cuando Dios no hace justicia, porque no entienden los ricos, de los pobres sale el grito, que aprendieron del profeta.

Finaliza reconfirmando la lucha popular.

su muerte no es coincidencia, deben temblar los tiranos, son ellos los que, en sus manos, llevan la mancha del crimen. Y toda la oligarquía,

³⁰³ Paulino Espinoza. “Las otras voces de los sin voz”, *Noticias UCA* (blog), 09 de junio, 2016, <https://noticias.uca.edu.sv/articulos/las-otras-vozes-de-los-sin-voz>.

³⁰⁴ *Ibid.*

torpes de tanta demencia, han firmado su sentencia, comienza ya su agonía.³⁰⁵

4.5 EL MOVIMIENTO DE SOLIDARIDAD CON EL SALVADOR, EL ROL DE LOS MÚSICOS EN EL FRENTE EXTERIOR.

Antes de la formación del FMLN, hubo varios intentos para lograr la unidad de las fuerzas guerrilleras, el 11 de enero de 1980 se constituyó la coordinadora revolucionaria de masas (CRM), fue la unión de cinco organizaciones cívico-políticas: *bloque popular revolucionario (BPR)*, *movimiento de liberación popular (MLP)*, *ligas populares 28 de febrero (LP-28)*, *frente de acción popular unificada (PAPU)* y *unión democrática nacionalista (UDN)*. En abril de 1980, las organizaciones dentro del movimiento nacional revolucionario (MNR) del PRTC, se aliaron con estas organizaciones políticas de izquierda y conformaron la coalición del frente democrático revolucionario (FDR).³⁰⁶ El directorio nacional del FDR, se conformó por; Enrique Álvarez Córdova, quien desempeñó el cargo de presidente, como vicepresidente; Guillermo Manuel Ungo, y Juan Chacón (BPR), Humberto Mendoza (MLP), Manuel Franco (UDN), Ernesto Barrera (MNR). Esta dirigencia del FDR, tenía confirmado que los Estados Unidos estaba tratando de internacionalizar, o vietnamizar el problema de El Salvador, con toda la ayuda y la asistencia militar, armas, aviones y helicópteros que enviaban para los militares, además, de los millones de dólares para el gobierno. Manuel Franco, secretario general de la unión democrática nacionalista (UDN) declaró en una entrevista realizada en 1980.

³⁰⁵ Letra extraída de la grabación de Jorge Palencia, "El Profeta", Video en *YouTube*, 04:49, publicado por Proyecto Farid, 24 de marzo, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=WUTMNI_G_c&t=6s

³⁰⁶ Ver más en: Alberto Ramos, "La última misión del comandante de la RN-FARN, Ernesto Jovel", *Contrapunto*(blog) 05 octubre, 2022, <https://www.contrapunto.com.sv/la-ultima-mision-del-comandante-de-la-rn-farn-ernesto-jovel>

*Ante la amenaza del imperialismo en intervenir, ante esto el pueblo salvadoreño tiene todo el derecho a pedir la ayuda de gobiernos amigos, de pueblos hermanos, de tal forma de que, si ejércitos extranjeros intervienen en contra de la lucha de nuestro país, el pueblo salvadoreño recurrirá a la ayuda externa y el conflicto de El Salvador adquirirá caracteres regionales. y esto amenaza la paz internacional, en el área de Centroamérica y el Caribe”.*³⁰⁷

En los siguientes meses, el directorio nacional del FDR viajó al extranjero en misiones diplomáticas en busca de comprensión y apoyo a su causa, el Ingeniero. Enrique Álvarez Córdova, presidente del FDR en una entrevista al llegar a Costa Rica, explico que, uno de los trabajos que iniciaron fue, hacer giras por la mayoría de países del mundo para dar a conocer la situación de El salvador y exponer la plataforma programática del gobierno democrático revolucionario, dar a conocer al mundo que el pueblo salvadoreño ya no estaba pidiendo compasión y lastima, que este pueblo estaba dispuesto a luchar por su propio destino.³⁰⁸

Por su lado, El presidente del FDR Enrique Álvarez regresó a El Salvador desde México a principios de octubre, días previo a la fundación del FMLN el 10 de octubre de 1980, se hizo una alianza entre las organizaciones político-militar de izquierdas: *las fuerzas populares de liberación Farabundo Martí (FPL), el ejército revolucionario del pueblo (ERP), la resistencia nacional (RN) y el partido comunista salvadoreño (PCS)*. En diciembre del mismo año se sumó el partido revolucionario de los trabajadores centroamericanos (PRTC).³⁰⁹ Sin embargo, el 27 de noviembre de 1980 durante una reunión de los dirigentes del FDR que se realizó en el colegio Externado de San José de San Salvador, pero fueron secuestrados y asesinados, Enrique Álvarez Córdova, Juan Chacón (BPR), Humberto Mendoza (MLP), Manuel Franco (UDN), Ernesto Barrera (MNR). Sus

³⁰⁷ Diego de la Texera, “El Salvador, El Pueblo Vencerá”, Video en *YouTube*, 1:24:00, publicado por Nekal Colectivo, 13 de julio, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=yRDTs8WfmsY>

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ John Lamperti, “Enrique Álvarez: ¡Presente!”, *Centroamérica presente*(blog) 19 de noviembre, 2003, https://math.dartmouth.edu/~lamperticentralamerica_presente.html

cuerpos fueron arrojados a los bordes de las carreteras cerca de la capital, esta acción fue atribuida a los escuadrones de la muerte.

Posteriormente, a estos asesinatos la dirección del FDR fue asumida por Guillermo Manuel Ungo (MNR) y Rubén Zamora líder del movimiento popular social cristiano (MPSC) Es decir, el FDR, colaboró activamente con el FMLN convirtiéndose en el encargado de las relaciones diplomáticas internas y externas de la guerrilla salvadoreña. Por ejemplo, un sector que nunca se consideró un frente, pero fue clave durante la guerra, fue el de las estructuras en el exterior formadas por comités de apoyo de exiliados y amigos solidarios en sur America, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, México, Estados Unidos, Canadá, Francia, Alemania, Suecia, Australia, entre otros. ³¹⁰

Por su parte, la banda Tepeuani había reiniciado sus ensayos en abril de 1980, luego de una pausa involuntaria, la formación inicial estuvo constituida por Alex Martínez, Julio Minero, Felipe Mejía, Francisco Astacio, Godofredo Echeverría y Eugenio Andrade, en sustitución de Alex y Julio se integraron; Luis López Ayala, Erick Trabanino y Rigoberto Osorio, todos ex integrantes del grupo Sol de Usulután. Continuaron participando en acciones de calle en contra de la represión, en los mini-mítines que se realizaban en lugares previamente seleccionado.³¹¹ Sin embargo, en mayo, la represión se había intensificado contra cualquier expresión cultural con rasgos populares, tropas del ejército se desplegaron por el centro de San Salvador y catearon las principales ventas de discos de vinil para decomisar la música folclórica andina que consideraban “subversiva”. Es decir, alegaron que querían frenar los mensajes subliminales o directrices secretas del “comunismo internacional” que había en la música, aunque entre lo decomisado iba mucha

³¹⁰ Alberto Ramos, “La última misión del comandante de la RN-FARN, Ernesto Jovel”, *Contrapunto*(blog) 05 octubre, 2022, <https://www.contrapunto.com.sv/la-ultima-mision-del-comandante-de-la-rn-farn-ernesto-jovel>

³¹¹ Godofredo Echeverria, “La Banda Tepeuani: canción desde El Salvador I” (documento inédito) consultado en: https://www.academia.edu/Documents/in/La_cancion_salvadorena_ha_dado_aportes_significativos_a_la_definicion_del_concepto_de_sectores_po

música andina de quena, charango y bombo que eran eminentemente instrumental.³¹²

De hecho, las expresiones culturales de protesta o del folclore latinoamericano siempre estuvieron resistiendo a la censura, por ejemplo, el régimen del ex presidente Romero había logrado que se cerrara el espacio “¿Qué pasa en el mundo?” en la YSAX, con Guillermo Cuéllar. Es decir, cuando las programaciones musicales volvieron en el 1980, la respuesta fueron bombas a las antenas de la radio o capturas de personas que era delatadas en los vecindarios por oír las homilias de San Romero, los editoriales de la YSAX o la música folclórica.³¹³

Finalmente, en junio, los músicos de Tepeuani discutieron con la dirección de la juventud comunista sobre la posibilidad de iniciar el trabajo internacional de apoyo a la lucha del pueblo salvadoreño, ya que hacía un mes aproximadamente, que había salido rumbo a México el Teatro Sol del Río 32 con el mismo fin. A mediados de julio de 1980, la banda tomó rumbo a ciudad de México, allá se había constituido el comité mexicano de solidaridad con el pueblo salvadoreño (CMSPS) bajo la conducción de un grupo de intelectuales entre los que se encontraban Eraclio Zepeda, Andrés Fábregas, Gilberto López y Rivas.³¹⁴ Cabe señalar, que gracias a la ayuda de Modesto López propietario de *Discos Pentagrama*, quien les indicó los pasos a seguir para producir el primer disco de la banda Tepeuani. Su esposa, Marta DeCea, quien era funcionaria cultural del departamento del distrito federal (DDF) en Mexico. quien también les ayudó a realizar varias actividades dentro del programa cultural del DDF, les ofrecieron muchas actividades, algunas pagadas y muchas no.³¹⁵

³¹² Mario González, “El día que los militares le tuvieron miedo a la música”, *elsalvador.com*(blog) 17 de abril, 2022, <https://www.elsalvador.com/noticiasnacionalguerra-civil-de-el-salvador-dia-que-milares-le-tuvieron-miedo-a-la-musica9474172022>

³¹³ Ibid.

³¹⁴ Miembros de la Banda Tepehuani que llegaron a México fueron: Erick Trabanino, Rigoberto Osorio, Luis López, Francisco Astacio, Felipe Mejía, Eugenio Andrade y Godofredo Echeverría.

³¹⁵ Godofredo Echeverría, “La Banda Tepeuani: canción desde El Salvador I” (documento inédito) consultado en:

https://www.academia.edu/Documents/in/La_cancion_salvadorena_ha_dado_aportes_significativos_a_la_definicion_del_concepto_de_sectores_po

La banda Tepeuani en su estadía por México, se auto financió el primer disco, David Bakhst propietario de *PubliServicios*, amigo de Modesto López, tenía un estudio de grabación donde prácticamente grababan la mayoría de músicos de la canción latinoamericana en México. Les hizo un precio “especial”, pero había que grabar después de las once de la noche. El disco se tituló “El Salvador vencerá” según Godofredo Echeverría integrante de Tepehuani, en este disco contaron con la voz de la interprete mexicana Eugenia León. Además, la portada fue hecha por Melquiades Egido, pintor boliviano residente en México por muchos años, la contraportada fue escrita por Carlos Monsiváis, quien el día de la presentación, también lo leyó.³¹⁶

En este mismo contexto, el BPR el 10 de mayo, también le delega la tarea de hacer trabajo en el campo internacional a Yolocamba ITa. El primer viaje fue hacia Panamá al primer congreso de derechos humanos donde también estaría la delegación diplomática del FDR, pero se suspendió y tuvieron que viajar hacia Costa Rica donde Yolocamba I Ta tocó en otro encuentro de derechos humanos junto con Luis Enrique Mejía Godoy, Adrián Goizueta y músicos importantes de Centroamérica.³¹⁷ Luis Mejía Godoy les invitó a Nicaragua, porque les contó que estaba a cargo de un estudio de grabación que había sido de la guardia de Somoza, allí se grabó el álbum “El salvador, su pueblo, su lucha, su canto”.³¹⁸

De igual modo, grabaron nueve canciones; “poema de amor” (arreglo del Cantautor salvadoreño Saul López), “la barricada” de Paulino Espinoza, “canción a El Salvador”, del dúo Víctor y Alejandro, “Poema a un niño” de Osvaldo Escobar y musicalizado por Yolocamba ITa, “Marcha del E.P.L” de Yolocamba ITa,

³¹⁶ Godofredo Echeverría, “La Banda Tepeuani: canción desde El Salvador I” (documento inédito) consultado en:

https://www.academia.edu/Documents/in/La_cancion_salvadorena_ha_dado_aportes_significativos_a_la_definicion_del_concepto_de_sectores_po

³¹⁷ Moisés Anaya, “Yolocamba Ita; Paulino Espinoza y su Tristeza de la Siembra”. Video en YouTube, 1:43:55, publicado por Buenos Días Sonora, 30 de mayo, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=kslyx3vkITg>

³¹⁸ Moisés Anaya, “Yolocamba Ita; Paulino Espinoza y su Tristeza de la Siembra”. Video en YouTube, 1:43:55, publicado por Buenos Días Sonora, 30 de mayo, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=kslyx3vkITg>

“homenaje a los héroes del 32” de Yolocamba ITa, “miliciano” de Paulino Espinoza, “con Farabundo y Romero” de Luis Enrique Mejía Godoy, “poema a monseñor Romero” un poema del obispo brasileño Pedro Casadálga.³¹⁹

Luego de esa grabación , Paulino Espinoza se comunicó con Guillermo Cuellar para que conociera el estudio y grabar junto a Yolocamba ITa el álbum de “*la misa campesina*”, el plan era según paulino, regresar a El Salvador y terminar de escribir las ultimas canciones que se agregarían al disco, pero cuando Guillermo llega a Nicaragua a finales de Junio, se dieron cuenta que en El Salvador habían capturado a un artista del MCP, según paulino, “*este apareció en televisión y en la prensa diciendo que él era el responsable económico de las FPL , dato que era falso, pero además, dijo hasta cosas que causó la muerte de muchos compañeros*”.³²⁰

En los primeros días de agosto para recibir a la delegación diplomática del FDR, que iba de Costa Rica a México, Yolocamba ITa se va antes para México, aprovechando la visita de la delegación del FDR, llegando, Guillermo hace una gestión con Sergio Méndez Arceo monseñor de Cuernavaca (el Obispo Rojo), quien había creado el comité “monseñor Romero” junto a las comunidades de base mexicanas, el financió la grabación del disco de “*la misa popular salvadoreña*” en estudios pentagrama de *PubliServicios* donde todos los grupos de la izquierda llegaron a grabar, gracias a la ayuda del productor Modesto López propietario de *Discos Pentagrama*.³²¹

³¹⁹ Las canciones fueron extraídas del disco grabado en Nicaragua en: Yolocamba I Ta, “El Salvador: Su pueblo, su lucha, su canto. Canciones de combate ,1980”, Video en *You Tube*, 34:20, publicado por Rodrigo dos Santos Melo, 06 de abril,2017, <https://www.youtube.com/watch?v=DJU-Vn1uDrA&t=39s>

³²⁰ *Moisés Anaya, “Yolocamba Ita; Paulino Espinoza y su Tristeza de la Siembra”. Video en You Tube, 1:43:55, publicado por Buenos Días Sonora,30 de mayo, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=kslyx3vkITg*

³²¹ En ese momento a Yolocamba I Ta, se le unió en la gira Guillermo Cuellar y el musico y cantante salvadoreño Alvar Castillo.

En septiembre, en estudios pentagrama, la célula Lenin del partido comunista mexicano patrocinó un disco titulado “Solidaridad con El Salvador” interpretado por Eugenia León, Margarita León, Rogelio Gómez, Carlos Díaz, Ernesto Gómez y Roberto Casanueva, recoge un himno de lucha y solidaridad, traducido al español y grabado por primera vez titulado “canción de solidaridad” del alemán Bertolt Brecht, y el poema de Roque Dalton “alta hora de la noche” musicalizado por Mario Rivas.³²² Por su parte, también los fundadores del grupo Mahucutah, Luis Hérodier y Karen Granadino, al reencontrarse en Moscú, Rusia en 1980, aportaron su granito a la solidaridad con el apoyo del teatrero salvadoreño Alberto Celarié y de otros estudiantes del Conservatorio Tchaikovsky.³²³

Además, con la colaboración del poeta teceleño Heriberto Montano crearon el texto de “la cantata de luz y lucha”, con música de Luis Hérodier, grabada en los estudios de radio Moscú. Tanto el poeta Heriberto Montano como Luis Hérodier eran estudiantes en la Unión Soviética, uno en historia, el otro en música, para la elaboración del texto llevaron a cabo una investigación documental con las pocas fuentes a su alcance, sin embargo, los autores habían tenido la oportunidad de conversar en varias ocasiones con Miguel Mármol, sobreviviente de la masacre, quien con su memoria era capaz de alumbrar la oscuridad debida a la falta de información. El disco contiene las siguientes pistas; “Introducción musical”, Introducción Texto, Canción “Recordar”, Texto II: “los líderes”, “Miguel Mármol”, Texto III: “la insurrección”, “Canto de amor”, Texto IV: “la represión” y finalmente, “canto final”. El disco contó con la ayuda de latinoamericanos de diferentes países

³²² Célula Lenin del Partido Comunista Mexicano, “Solidaridad con El Salvador”, Video en *You Tube*, 5:08, publicado por Rinconcito Latinoamericano, 27 de mayo, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=prguGWOWiFU> (1980).

³²³ Godofredo Echeverría, “Música salvadoreña de los años 70s. El grupo Mahucutah” (documento inédito) consultado en: https://www.academia.edu/842725/Musica_salvadore%C3%B1a_de_los_a%C3%B1os_70s_El_grupo_Mahucutah

que contribuyeron a enriquecer la orquestación de la obra, que incluye violines, cello, flautas, guitarra, percusión y voces.³²⁴

Entre ellos, Alberto Celarié (ESA), Karen Granadino fundadora de Mahucutah (ESA), Álvaro Manzano, (Ecuador), Elena Echeverría (Cuba), Carlos Blok (Perú), y Jaime Michele (Chile). *La Cantata* es una obra compleja que incluye recitados con mucha fuerza dramática, puentes instrumentales, es decir, las canciones han sido muy bien elaboradas, tanto poética como musicalmente.³²⁵ Así mismo, en Nicaragua el movimiento solidario con el FMLN organizó actividades de apoyo con la revolución salvadoreña, las actividades eran amenizadas por grupos musicales nicaragüenses, sin embargo, como no había un grupo de música que interpretara canciones alusivas al proceso de lucha que estaba viviendo El Salvador, surgió una iniciativa que representaba los esfuerzos unitarios en apoyo al FMLN, se juntaron artistas de varias organizaciones.

Entre los músicos están Saúl López (FPL), Marina Manzanares Mariposa (ERP), América Guirola y Ana María Leddy (PCS). Este colectivo despertó el interés de Armando Herrera (PCS) y Julio Reyes (RN), quienes eran del colectivo de cultura del FMLN, ellos animaron al grupo para grabar una canción para el inicio de las transmisiones de radio Liberación lo que después fue radio Venceremos. Posteriormente, cuando se estaba preparando la ofensiva de 1981, había necesidad de grabar música para que fuera transmitida desde la radio Liberación, Armando Herrera y Julio Reyes, hicieron algunas gestiones con el instituto de cine y grabaciones de Nicaragua, quienes les permitieron grabar no sólo una canción si no un cassette donde se incluían varias canciones dedicadas a acompañar la lucha del FMLN.³²⁶

Iniciaron la grabación en diciembre de 1980 y terminaron la grabación al atardecer del 24 de diciembre de ese mismo año. La ofensiva comenzó el 10 de enero de

³²⁴ Trovador Cantor, "El Salvador 1932: cantata de luz y lucha". *Fuerza Histórica Latinoamericana*(blog) 05 de octubre, 2011, <https://latrovata.blogspot.com/2011/10/el-salvador-1932-cantata-de-luz-y-lucha.html>

³²⁵ Ibid. I

³²⁶ Erick Tomasino, "Grupo musical Anastasio Aquino", *La Ciudad y Su Sombra*(blog) 29 de enero, 2021, <https://laciudadysusombra.blogspot.com/2021/01/grupo-musical-anastasio-aquino.html>

1981, la radio empezó a funcionar con la “canción del FMLN”, según la autora de la canción Ana María Leddy, “*se hizo en el momento en que las fuerzas revolucionarias avanzaron en la unidad, la canción es un llamado a la unidad, recuerda la historia de lucha desde los tiempos de Farabundo Martí, lucha que es conductora e inspiradora de la continuación de nuestra lucha y un llamado a la vanguardia del pueblo salvadoreño el FMLN a conducir y guiar la lucha que nos llevará a la victoria final*”. La canción del FMLN comienza con la frase, “Revolución o muerte, venceremos”, para la autora significó un compromiso de los revolucionarios, es decir, entregar la vida por sus ideales, sus principios, valores y por conseguir lo que se propuso cuando se decidió luchar.³²⁷

Continúa con otra frase:

El FMLN vanguardia de un pueblo que lucha será el que nos guiará a la victoria final, hermanos unidos para combatir, avancemos a la revolución construyamos un futuro de progreso y dignidad.

El párrafo presenta las dos temáticas principales, el FMLN como vanguardia de lucha y el llamado a la unidad para combatir. En la estrofa final, se menciona a un mártir del levantamiento de 1932, en las siguientes frases;

Farabundo Martí nos inspiró y hoy resurge victorioso
en nuestro frente la bandera roja y blanca nos protegerá y
una estrella el sendero nos señalará. Farabundo viene rompiendo
caminos libertarios por donde transitará la paz y justicia de nuestro
pueblo.

La canción termina pidiendo unidad para luchar, dice:

Hermanos unidos para combatir avancemos a la revolución
construyamos un futuro de progreso y dignidad.
¡Revolución o muerte venceremos! Revolución o muerte
venceremos.³²⁸

Meses después de la grabación de aquel cassette, por decisiones de sus respectivas organizaciones, cada quien tomó su rumbo. Entonces, en esa etapa Blanca Luz Guerrero, América Guirola, y Ana María Leddy deciden retomar el grupo musical, aunque no como expresión de una estrategia del partido, sino

³²⁷ Geraldina Castillo, “Entrevista con Ana María Leddy, autora del Himno del FMLN”, *FMLN Minnesota* (blog) 25 de febrero, 2010, <https://fmlnminnesota.blogspot.com/2010/02/entrevista-con-ana-maria-leddy.html>

³²⁸ Letra de la canción en: Ana María Leddy, “Himno del FMLN”, Video en *You Tube*, 1:49, publicado por FMLN, 12 de marzo, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=0KdOn1Egmf0>

como producto de sus propias inquietudes artísticas, lograron formar un grupo llamado Anastasio Aquino, al que posteriormente se integran Karen Granadino y Claudia Herodier, quienes venían de cantar con Mahucutah.

Por diferentes motivos, aquel primer grupo se va desintegrando y terminan en un trío conformado por Blanca Luz, Karen y Ana María, el grupo llegó a realizar giras, participó en festivales en varios países como Grecia, Cuba, Nicaragua, Canadá, entre otras ciudades. El repertorio del grupo Anastasio Aquino en su gira incluyó canciones del *nuevo canto salvadoreño* y de *la nueva canción latinoamérica* como se le conoció en esa época, algunas como: “canción al FDR”, “canción a la unidad”, “paz para nuestro pueblo”, “cargamento de sangre” de Virginia Peña, “el zenzontle pregunta por Arlen” de Carlos Mejía Godoy, “el machete encachimbado”, “pueblo”, “todo el pueblo a colaborar”.³²⁹

Además, la “canción al FMLN” (letra y música de Ana María Leddy), “Hermano” de Luis Herodier, “la tumba del guerrillero” de Carlos Mejía Godoy, “mi nombre es libertad”, “pelea hombre pelea” (letra de Virginia Peña), “Sentir con la iglesia” de Saúl López, “Vamos patria a caminar” (letra de Otto René Castillo y música de Luis Díaz Herodier), “No a la intervención”, “el pueblo quiere revolución” (letra de Heriberto Montano).³³⁰ Por otro lado, Yolocamba ITa estando de gira musical solidaria y de cooperación en Alemania, al recibir la noticia de la fundación del FMLN, escriben colectivamente una canción titulada “homenaje al FMLN”. Entre los cuatro párrafos y el coro que componen la canción, trata de retomar las frases de Cayetano Carpio, y las expectativas de las organizaciones de masas, al dejarle al FMLN la conducción y la guía de la lucha popular para la liberación nacional,

³²⁹ Geraldina Castillo, “Entrevista con Ana María Leddy, autora del Himno del FMLN”, *FMLN Minnesota* (blog) 25 de febrero, 2010, <https://fmlnminnesota.blogspot.com/2010/02/entrevista-con-ana-maria-leddy.html>

³³⁰ Erick Tomasino, “Grupo musical Anastasio Aquino”, *La Ciudad y Su Sombra* (blog) 29 de enero, 2021, <https://laciudadysusombra.blogspot.com/2021/01/grupo-musical-anastasio-aquino.html>

muy similar a lo que se dice en la letra de la “canción del FMLN” del grupo Anastasio Aquino.³³¹

La letra comienza describiendo el fervor de las milicias en las montañas y la unidad de la tropa, dice;

cantón de la Cayetana, allá por 'onde el volcán, piropella a la
volcana, cuando apenas sale el sol tempranito en la mañana se ve a lo
lejos pasar la columna miliciana.

El coro es un llamado a la unidad, dice:

El frente Farabundo Martí para la liberación nacional, vanguardia
decidida torrente popular. ¡Unidos en la lucha hasta la victoria final!
Rubén hace periferia en la zona popular, su "papagayo" en la mano
por lo que pueda pasar, si el enemigo se acerca rápido de la señal
con una vara de cohete a los compas del lugar.

Termina mencionando a una de las zonas liberadas y una de las frases que Cayetano Carpio dijo;

Arriba de la quebrada, cantón de la Cayetana, allá por 'onde el
volcán, piropeya a la volcana. En medio de cafetales la artillería
pesada defiende con gran valor nuestra zona liberada. Sí los
yanquis intervienen como hicieron en Vietnam destruyendo
poblaciones con cañones y napalm, si los yanquis intervienen con
cañones y aeroplanos aquí encontrarán su tumba como dijo
Cayetano.³³²

Luego de la ofensiva de 1981, que las organizaciones le llamaron ofensiva final, de esa experiencia sacaron algunas lecciones, eso no significó la derrota del movimiento popular, simplemente el inicio de un proceso que fortalecería y cualificaría al movimiento social. Muchos cuadros del MCP siguieron haciendo trabajo político en el extranjero como fue el caso de Yolocamba ITa, la banda Tepeuani, no obstante, otros músicos se incorporaron de lleno a la lucha armada y algunos otros tuvieron que irse por amenazas y persecuciones porque estaban demasiado expuestos.

³³¹ Moisés Anaya, “Yolocamba Ita; Paulino Espinoza y su Tristeza de la Siembra”. Video en *You Tube*, 1:43:55, publicado por *Buenos Días Sonora*, 30 de mayo, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=kslyx3vkITg>

³³² Letra fue extraída de Yolocamba Ita, “Homenaje al FMLN”, Video en *You Tube*, 6:15, publicado por Paulino Espinoza, 09 de abril, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Dq6exArc7Uw>

Para 1982 ya no había un movimiento aglutinante que representara a los artistas populares y a los movimientos culturales, ya que el MCP se había desarticulado, algunos de sus integrantes andaban haciendo lo suyo, siempre organizados, pero ya no con esta organización cultural. Durante el año de 1981, Yolocamba ITa permaneció en giras promoviendo la solidaridad con El Salvador, la banda Tepeuani, viajó a Nicaragua con el comité nicaragüense de solidaridad con los pueblos para participar en un concierto y realizar visitas a las tropas sandinistas en el norte del país, posteriormente, regresaron a México para continuar de gira por Canadá, España, Alemania, entre otras ciudades en donde estaban los representantes del FDR y los comités solidarios. Finalmente, cantautores e intérpretes se mantuvieron trabajando por construir la solidaridad, la cooperación de los países durante todo el conflicto armado.³³³

Cabe destacar también a los grupos que se fueron crearon en los comités de ayuda en los Estados Unidos, por ejemplo, el trabajo del cantautor Luis López Ayala de la banda Tepeuani y los hermanos Jiménez (Edgardo, Carlos y Alberto) quienes se habían exiliado en los Ángeles, CA y que, posteriormente fundaron el grupo "Chiltic Istac" en 1983.³³⁴ Brevemente, este movimiento musical solidario en los Ángeles, CA entre 1980-81, logró grabar en colaboración con el cantautor Luis López, un disco titulado *¡Con la unidad hacia la victoria El Salvador vencerá!* Incluyeron diez composiciones originales y musicalizaciones dedicadas a la unidad entre el FDR y el FMLN. "Avanzan", "historia de guerra", "Todos" (poema de Roque Dalton), "Una sola voz", "La guanaquita", "Combatiente", "Bonito y natural", "El Salvador", "Anastasio Aquino", "no nos vencerán".³³⁵

³³³ Godofredo Echeverria, "La Banda Tepeuani: canción desde El Salvador I" (documento inédito) consultado en: https://www.academia.edu/Documents/in/La_cancion_salvadorena_ha_dado_aportes_significativos_a_la_definicion_del_concepto_de_sectores_po

³³⁴ Erick Tomasino. Todos, "Luis López y el Grupo Anastasio Aquino", *La Ciudad y su Sombra* (blog) 24 de enero, 2021, <https://laciudadysusombra.blogspot.com/2021/01/todos-luis-lopez-y-el-grupo-anastasio.html>

³³⁵ Erick Tomasino. Todos, "Luis López y el Grupo Anastasio Aquino", *La Ciudad y su Sombra* (blog) 24 de enero, 2021, <https://laciudadysusombra.blogspot.com/2021/01/todos-luis-lopez-y-el-grupo-anastasio.html>

De los hermanos Jiménez por su parte, no existe mucha información, sin embargo, en una carta titulada “*Recordando al compañero Raúl, a nuestro hermano y amigo Edgardo Jiménez*” en el año 2013, escrita por la hermana menor de estos músicos, cuenta que eran estudiantes de la Universidad de El Salvador en el año 1980, Edgardo estudiaba Ingeniería eléctrica, Carlos Odontología, Alberto Ingeniería agronómica, y ella la menor medicina, además, en la carta menciona que aquellos tiempos fueron difíciles por la represión, por las desapariciones forzadas que el solo hecho de ser universitarios, eran considerado comunistas o guerrilleros, por ejemplo, cuando comenzaron las desapariciones forzadas, alguien le dijo a Edgardo que tuviera cuidado porque estaba en las listas de “ORDEN”, ante tal situación los hermanos Jiménez tuvieron que abandonar sus estudios y partir a los Estados Unidos.³³⁶

En esa misma carta, cuenta que, en los Ángeles, CA estaban los comités de solidaridad con el pueblo salvadoreño, en los que sus hermanos se incorporaron al movimiento solidario para el pueblo salvadoreño (MSPS), y luego, al movimiento juvenil LP-28 de las organizaciones del FMLN. Allá se organizó “Casa El Salvador” de donde posteriormente nace “CARECEN” y “CRECEN”, movimientos políticos de solidaridad. Para el año 1983, los hermanos Jiménez habían consolidado el grupo Chiltic Istac, fueron alrededor de 55 músicos que dieron su aporte al Grupo Chiltic Istac durante los años de solidaridad en los Estados Unidos, Edgardo Jiménez escribió canciones como; “Ofrenda a los caídos”, “Vámonos”, “Cumbia de la unidad”, “la salsa guerrillera”, “Decisión de vencer”, “Compañera guerrillera”, “Un nuevo amanecer”, entre otras. Lamentablemente Edgardo Jiménez (Raúl) murió durante la Ofensiva Final 13 de noviembre 1989 en las instalaciones de la universidad de El Salvador, asesinado por la primera brigada del ejército.³³⁷

³³⁶ Carta escrita por la hermana menor de los fundadores del grupo Chiltic Istac en 2005, recuperada en: Paluca de Perulapán, “Recordando al compañero Raúl, a nuestro hermano y amigo Edgardo Jiménez”, Facebook(blog) 14 de agosto, 2013, <https://www.facebook.com/search/posts?q=grupo%20Chiltic%20Istac%20>

³³⁷ Ibid.

Para Finalizar, fuera del territorio salvadoreño jugaron un papel importante en la Solidaridad: Luis López, su gran aporte al trabajo cultural divulgando la necesidad de justicia social a través de su canto y el enorme trabajo de Edgardo Jiménez y el grupo Chiltic Istac, fueron un instrumento creador de conciencia en los pueblos del mundo que llegaron a la ciudad de los Ángeles, CA. durante la década de 1980, los salvadoreños recibieron mucha solidaridad por la disciplina que se mantuvo en el trabajo político y cultural.³³⁸

CONCLUSIONES GENERALES.

En el capítulo dos, titulado *Antecedentes de la canción protesta*, es importante para el presente trabajo el recorrido histórico de las canciones de protesta desde la antigüedad hasta la década de 1970, ya que hicimos una revisión de las conexiones entre cada etapa de creación, producción y consumo de la música de protesta alrededor del mundo. A través de estas canciones de protesta observamos que la base principal de los mensajes estaba fundamentalmente relacionada con el abuso de poder, los altos índices de pobreza a causa de las desigualdades, la escasa libertad de expresión o la misma censura por parte de los regímenes y militarismos.

Por otro lado, un número importante de estos cantautores previamente citados se dedicaron a realizar música de protesta de una forma más tranquila y pasional, no hicieron uso de instrumentos musicales nuevos o de vestimentas radicales o estrafalarias acordes a su tiempo, su función central era comunicar e informar a la población sobre lo que acontecía a su alrededor, estos músicos se centraron

³³⁸ Carlos Jiménez, "Canto de Luis López", Video en *You Tube*, 3:44, publicado por Carlos Jiménez, 19 de octubre, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=XWKI4KA0HRg>

principalmente a relatar hechos cotidianos a una sociedad que difícilmente tenía acceso o conocimiento de lo acontecido en el espacio público.

El contenido de las letras musicales llegaba al oyente con la mayor claridad posible. En muchos de los casos, solo recurrían al uso de su voz y una guitarra para amenizar sus canciones y generar ese ambiente personal entre músico y oyente, muy similar a lo acontecido siglos atrás durante la Edad Media con los ya mencionados juglares y trovadores europeos. En palabras del historiador Paul Almeida, “la música ha servido como medio de enmarcado en los movimientos de resistencia a lo largo de la historia desde las rebeliones de esclavos, de los movimientos obreros y la lucha por los derechos civiles”.³³⁹

El tercer capítulo titulado “*la canción popular y de protesta en El Salvador 1840-1975*”. A partir de 1960, la nueva generación de músicos de protesta elaboró canciones que informaban a las masas populares la nueva ideología, la crisis político-militar internacional permitió el flujo de un nuevo pensamiento libertador en sus expresiones artísticas. Aparece como una réplica del pensamiento libertador impulsado en los países industrializados y en América Latina, esto impactó a los grupos intelectuales, a los estudiantes universitarios y de secundaria que comenzaron a imitar esa manera de expresar la impotencia, el no poder encontrar soluciones a las crisis económicas y políticas.

Las canciones de protesta en El Salvador aparecen como fenómeno ajeno a la utilizada en canciones entonadas en mítines políticos, reuniones sindicales, huelgas y marchas. Así como lo explica el historiador Paul Almeida, la canción de protesta ofrece otra vía potente y multidimensional para la comunicación de esquemas interpretativos a públicos amplios de una manera que queda grabada en la mente de las personas durante mucho tiempo.³⁴⁰ Por otro lado, si bien revisamos la forma en que algunos músicos salvadoreños se incorporaron a

³³⁹ Ver más En: Paul Almeida, “Movimientos sociales: la estructura de la acción colectiva”, (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2020).

³⁴⁰ Paul Almeida, “Movimientos sociales”, 2020.

grupos guerrilleros a principio de los años 1970, pero ¿todos se involucraron?, es decir, hay un punto anacrónico, entre el discurso político transmitido por la música y la canción protesta que fue anterior incluso a la formación político-militar que se organiza y reacomoda a través del discurso político utilizado en el arte.

Por ejemplo, las canciones del grupo Mahucutah, “Hermano”, “Pelea hombre pelea”, “Cargamento” y “Viento”, no se hacen en pro de la vanguardia revolucionaria. Es decir, ¿Hay diferencia entre los casos ilustrados y la narrativa de la izquierda que asegura que la música respondía exclusivamente a un proyecto revolucionario? La Banda del Sol es bien ilustrativa en este aspecto “Estamos despertando con la luz del amor”. Ahí no hay un proyecto revolucionario ni de la vieja ni de la nueva izquierda, para nuestro punto de vista es claro el componente contracultural.

Es decir, critica el militarismo y la violencia que tanto izquierda como derecha venían demostrando en todo el mundo. Ser parte de esta tendencia contracultural es justamente salirse de las casillas, quitarse las etiquetas de “comunista” o “fascistas” que otros jóvenes ponían a distintos sectores sociales, estos músicos claramente se identifican con un movimiento pacifista, en contra de revoluciones armadas. Hay que resaltar este punto, porque no es cierto que de la pobreza y la violencia surge la rebeldía, a veces surge un llamado a la razón. Queda a debate si el proyecto revolucionario se apropió del discurso artístico a su conveniencia o si fueron decisiones de vida de los agentes históricos. En el capítulo cuatro, también es importante aclarar el rol contracultural de los músicos de protesta en las comunidades eclesiales de base, para Pedro Declercq y Rogelio Ponce, curas belgas invitados a fundar una parroquia suburbana a finales de 1960 en San Salvador, la expresión musical fue esencial durante todo el proceso de desarrollo de las comunidades eclesiales de base en El Salvador.

En la investigación se ha mostrado que la canción es un elemento indispensable para animar y reflexionar en todas las actividades importantes de la vida, así como en los años de 1960 se produjo en Iberoamérica un movimiento de reivindicación de la música popular e indígena, con un nuevo rumbo para la canción popular y folclórica en América Latina, incorporando los sufrimientos de los pobladores

rurales y urbanos, rompiendo con la visión comercial y turística que poseían las canciones de esa época, se podría argumentar que a fines de los años 1960 aparece en El Salvador un movimiento cultural contra el folclorismo impulsado por las élites de la industria musical y el gobierno. Al mismo tiempo el fenómeno musical de la teología de la liberación que emerge de las comunidades cristianas se inscribe en la visión de los intelectuales y artistas de esta misma década.

El padre Pedro Declercq sintetiza su experiencia en las comunidades cristianas de manera proverbial: “hay dos instrumentos que son sumamente necesarios en las comunidades eclesiales de base para la iluminación, son la biblia y el cancionero...son instrumentos que van a la par, aunque no parezca”. Es decir, que el canto o la canción es un componente esencial de la comunidad cristiana, el canto juega un papel sumamente importante, incluso a nivel de concientización, estas canciones trataban sobre valores como la solidaridad, de la lucha por transformar la vida de los pobres, por construir el reino de Dios en la tierra, las canciones que nacen en las redes cristianas están vinculadas al desarrollo de lo que se conoció como nueva canción latinoamericana.

A partir de la experiencia de vida de Guillermo Cuellar (piquín) pudimos comprobar la importancia de los músicos y cantautores en este movimiento cristiano que se consagra con la creación de la misa popular salvadoreña en 1980, que incorporó una solicitud de monseñor Arnulfo Romero de crear una canción para la principal festividad popular de San Salvador. Las canciones de la misa salvadoreña fueron impulsadas por los hechos que se vivían en esos tiempos, la canción “señor ten piedad”, “es la muerte” de Octavio Ortiz en 1979, luego la canción “vibran los cantos”, se cantaba en vez del canto “gloria”, y la solicitud de monseñor Romero para un himno al Salvador del mundo, “vamos todos al banquete” o “el banquete ya está listo”, inspiradas en una predicación que hizo Rutilio Grande en 1977.

Es decir, dentro de la teología de la liberación y las reivindicaciones populares, la misa popular salvadoreña es la más expresiva de toda América Latina, tiene teología y espiritualidad enmarcadas en un cristianismo que está dentro del contexto de las luchas populares liberadoras. Por otra parte, y como se mencionó en el capítulo tres, la primera oleada de músicos de protesta salvadoreña entre 1967-1975 surgen como una réplica del pensamiento libertador impulsado en los países industrializados y en América Latina durante la década de 1960.

Dicho periodo fue en el que se produjeron letras de canciones salvadoreñas de tipo denuncia, de formación política y contracultural (canción social y solidaria) por grupos como Mahucutah, trio Tlatocani, el cantautor William Armijo, banda del Sol, entre otros grupos, que, también sobresalieron pero que su impacto en el público fue moderado. Se resalta que estas canciones no se hicieron por directrices de la vanguardia revolucionaria, ni tampoco estos músicos estuvieron comprometidos con un proyecto revolucionario, sino más bien, las opciones que tuvieron fueron múltiples desde el pacifismo hasta la lucha armada. Estas conclusiones están muy acordes con las observaciones de otros intelectuales, quienes aseguran que la revolución cultural de 1968 y las pequeñas utopías, se hicieron presentes antes de que el proyecto revolucionario salvadoreño vinculado a las guerrillas se volviera dominante.³⁴¹

La segunda oleada de músicos de protesta que surgieron durante el contexto de la masacre de los estudiantes en 1975, la masacre de 1977 en el parque libertad, el golpe de Estado de 1979 y la muerte de monseñor Arnulfo Romero en 1980. Parte de ellos se inclinaron al rescate del “folclor y sus instrumentos” agregándole o cambiándole la letra a las canciones y creando originales, como fue el caso de los hermanos Quezada de Yolocamba ITa, la banda Mahucutah, la banda Tepeuaní, entre otros. Así mismo, a partir de las experiencias de vida de los cantautores Jorge Palencia, Guillermo Cuellar y Paulino Espinoza, encontramos dos espacios

³⁴¹ Immanuel, Wallerstein, Fernand, Braudel, François Dosse y Carlos Antonio Aguirre Rojas. *La Revolución Cultural Mundial de 1968*, (Bogotá: Desde abajo, 2018).

de participación de estos cantautores, por un lado, con los frentes de masas (FPL, BPR, entre otros) y por el otro, con las comunidades eclesiales de base. Es decir, algunos músicos saltaron a simpatizar con las organizaciones políticas, se involucraron de forma natural, ya que sus familiares, o eran profesores o trabajadores, sabían por experiencia personal que era participar en una protesta, por ejemplo, en la huelga conocida como “la huelga del pan”, donde exigían mejores salarios, condiciones de trabajo, entre otras.

Cuando los del movimiento de la cultura popular (MCP) se vincularon con los movimientos de izquierda, estos últimos se beneficiaron de los artistas, ya que se convirtieron en un arma ideológica gracias al papel dentro de las organizaciones políticas, haciendo actividades solidarias, de propaganda política, manteniendo la huelga viva, etc. Se debe recalcar que el MCP se creó en favor de las reivindicaciones laborales del sector artístico, y para el reconocimiento de los trabajadores del arte. El sector artístico representado por el MCP fue independiente del movimiento guerrillero, aunque algunos músicos si se sumaron a las organización político-militar como fue el caso del guitarrista Carlos “tamba” Aragón de la banda del Sol que se incorporó al BPR en 1976.

Consideramos que algunos artistas por su sensibilidad y humanismo llegaron a coincidir con el pensamiento de la izquierda revolucionaria, ya que los artistas buscan y denuncian las injusticias sociales en la historia (como lo hemos visto en esta investigación). El hecho de ser artista comprometido con una transformación no necesariamente vincula las expresiones colectivas con las izquierdas. Es decir, cuando se habla de cultura popular o de colectivos, hay que matizar, cuando se habla de izquierda no hay que relacionar automáticamente con los movimientos populares. Para algunos artistas salvadoreños, es erróneo asociar el movimiento cultural y artístico de forma directa con la izquierda oficial, no es cierto que la izquierda es la que creó a los movimientos culturales, acá se desvincula a los grupos musicales y cantautores que nacieron en este periodo 1967-1980 directamente con el FMLN.

Según los testimonios analizados en esta investigación, algunos músicos reusaron vincularse con el FMLN, debido a que se habían apropiado de esta generación creativa, contracultural y revolucionaria para su propio beneficio. Los del MCP en el año 1981, decidieron que ya no se llamarían así en el futuro, ya que el movimiento había perdido unidad, con el tiempo las dirigencias dejaron de ser tal como comenzaron, el BPR aglutinaba miles de personas, pero al unirse al FDR generó descontento que comenzó a desarticular el MCP.

Además, al crearse el FMLN nunca hubo unidad en los criterios, siempre hubo políticas diferenciadas; nunca hubo una política unitaria y sumado a eso existieron actos de corrupción por parte de algunos dirigentes y comandantes, por esas razones el MCP quedó desarticulado. Se debe aclarar que el dinero que cada organización captaba de manera solidaria nunca tuvo registro o control de los fondos. Por ejemplo, los del ERP tenían su captación solidaria al igual que las demás organizaciones político-militar, es decir la solidaridad fue humanitaria y económica. Y finalmente se puede constatar que el comité en solidaridad con el pueblo de El Salvador entre los años 1980-89, colaboró con la mayoría de grupos y cantautores de música de protesta que fueron parte del movimiento de la cultura popular (MCP)

ANEXOS

1. GLOSARIO DE TERMINOS.
2. ANEXO 2.

GLOSARIO DE TÉRMINOS.

Estos conceptos fueron elaborados a partir del contenido en la literatura bibliográfica alrededor del tema de la nueva canción latinoamericana y de los artículos y tesis que han trabajado la música de protesta en Centroamérica.

Canción Protesta: es un término amplio y a veces ambiguo; aun así, en lo esencial puede ser percibida en dos dimensiones. Una, como una reacción a la llamada “canción de consumo” y dos, como un instrumento que ha de ayudar a la liberación de los pueblos. En su primera acepción, la canción protesta rechaza “esa invasión de canciones banales y mediocres que a través de los medios de comunicación deforman el gusto y confunden la consciencia del pueblo y de sectores especialmente ‘estudiados’ y colocados en la ‘mira’ de los técnicos de las transnacionales disqueras” (Mejía Godoy ,1983).³⁴²

Canción protesta (2) asume explícitamente el tema del compromiso ideológico. “Se trata de que nuestra Nueva Canción cumpla con el objetivo de ayudar a transformar la mentalidad de la sociedad” (Mejía; 1983). Si la llamada canción consumo ayuda a mantener el estado de cosas, la canción protesta o la Nueva Canción, como quiera que se le llame, ayudará a cambiar la sociedad. Ambos tipos de canciones tienen un discurso ideológico.³⁴³

Comunismo: Citando al PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética) Es un régimen social sin clases, con una forma única de propiedad sobre los medios de

³⁴²Citado en: Gregorio Landau, *Guitarra Armada, The Role of Music in the Nicaraguan Revolution* (University of California, San Diego, 1999).

³⁴³ Guerrero Jiménez, Bernardo, «Religión y canción de protesta en América Latina; un ensayo de interpretación», *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, núm. 4, Universidad Arturo Prat Tarapacá, Chile, 1994.

producción, la propiedad es de todo el pueblo y con una plena igualdad social de todos los miembros de la sociedad.³⁴⁴

Contracultura revolucionaria: según Martí (2004), “la victoria cubana trajo consigo un cambio en el repertorio cultural de la acción colectiva en América Latina”. A partir de la revolución cubana, la creación de grupos guerrilleros y la resultante toma del poder por medio de la lucha armada se volvieron soluciones aceptables a los ojos de quienes intentaban definir cómo cambiar verdaderamente una realidad definida por la pobreza, la desigualdad y el autoritarismo político.³⁴⁵

Desarrollismo: según Morandé (1987, se pueden usar como sinónimos conceptos tales como modernización y secularismo; sinónimos en el sentido de que estos tres conceptos parten del supuesto que el desarrollo de América Latina sólo se logrará en la medida en que los valores culturales, tales como la religión popular desaparezcan o bien pierdan importancia como fenómenos de masas.³⁴⁶

Intelectual: según el sociólogo norteamericano Charles Wright Mills (1972) entendía por intelectuales a “científicos y artistas, sacerdotes y catedráticos; comprendo a aquellos que representan al intelecto humano, a aquellos que forman parte del gran discurso de la razón y la indagación, de la sensibilidad e imaginación que en occidente comenzó en Jerusalén, Atenas y Roma, y ha venido desarrollándose en forma intermitente desde entonces. Son la memoria organizada de la humanidad, y tal aparato ha sido creado y es sostenido por ellos.³⁴⁷

³⁴⁴ «Breve diccionario político» (Moscú, 1983).

³⁴⁵ Alberto Martín Álvarez, «De la guerra revolucionaria a la revolución democrática. El FMLN en El Salvador», *Universidad de Colima, Traducción: Luis Alvarenga Departamento de Filosofía UCA, San Salvador*, 2012.

³⁴⁶ Guerrero Jiménez, Bernardo, «Religión y canción de protesta en América Latina; un ensayo de interpretación».

³⁴⁷ Wright, Ch., *La responsabilidad política de los intelectuales*, en Gabriel Careaga (coordinador), *Los intelectuales y el poder*, México (pp. 23-40., 1972).

Intelectual (2) Para Julien Benda (1980) “los intelectuales son todos aquellos cuya actividad esencialmente no es la persecución de fines prácticos; todos aquellos quienes buscan obtener su alegría en la práctica de un arte, una ciencia o una especulación metafísica, en resumen, en la posesión de ventajas espirituales, y que por consiguiente de alguna manera dicen: mi reino no es de este mundo”.³⁴⁸

Intelectual (3) El sociólogo norteamericano Lewis Coser (1980), por ejemplo, llama la atención a la hora de señalar quien debería entrar o no al reino de los intelectuales: no todos los hombres salidos de una academia son intelectuales, ni lo son todos los miembros de las profesiones. El intelecto, tal como se distingue de la inteligencia requerida en las artes y en las ciencias supone una capacidad de sacar de la experiencia inmediata, un móvil que va más allá de las tareas pragmáticas del momento, un compromiso con los valores comprensivos que trascienden las implicaciones profesionales o de ocupación. El intelecto es el ángulo crítico, creativo y contemplativo de la mente. Mientras que la inteligencia trata de aprisionar, manipular, reordenar y ajustar, el intelecto examina, pondera, se admira, teoriza, critica e imagina.³⁴⁹

Intelectual (4) es el instrumento que toda democracia debe tener para expresar sus conflictos, dilemas y proyectos de futuro, por lo que su papel como mediador independiente y reflexivo es central para toda sociedad que se presume de democrática. Si en otras épocas las amenazas venían de los tribunales de la Inquisición, actualmente las amenazas que se ciernen sobre el intelectual provienen de la industria cultural que lo eleva a la categoría de estrella a costa de la banalización de su discurso, la funcionalización y la neutralización de su posible crítica.³⁵⁰

Intelectual(5)El escritor Gabriel Zaid (1997) define al intelectual como el escritor o científico que opina en cosas de interés público con “autoridad moral entre las

³⁴⁸ Citado por Coser, L., *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo*. (FCE. México, 1980).

³⁴⁹ Coser, L., *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo*. (FCE. México, 1980).

³⁵⁰ Reyes, Eduardo Subirats, «El pensamiento amenazado», *Reforma, México, 19 de septiembre.*, 2004.

elites” y... no son intelectuales: a) los que no intervienen en la vida pública; b) los que intervienen como especialistas; c) los que adoptan la perspectiva de un interés particular; d) los que opinan por cuenta de terceros; e) los que opinan sujetos a una verdad oficial (política, administrativa, académica, religiosa); f) los que son escuchados por su autoridad religiosa o su capacidad de imponerse (por la vía armada, política, administrativa, económica); g) los taxistas, peluqueros y otros que hacen lo mismo que los intelectuales, pero sin el respeto de las elites; h) los miembros de las elites que quisieran ser vistos como intelectuales, pero que no consiguen el micrófono o (cuando lo consiguen) no interesan al público; i) los que se ganan la atención de un público tan amplio, que resulta ofensivo para las élites.³⁵¹

Intelectual orgánico: es aquel que desde sus tareas específicas en diversas áreas de conocimiento y difusión -especializaciones- genera las condiciones para un mayor y más complejo desarrollo de la clase social de la cual nace o a la cual se liga, otorgándole medios más óptimos para lograr su hegemonía -esto es, convertirse en clase dirigente- sobre otras capas sociales, permitiéndole una sólida conciencia de sí misma, complementando sus posturas parciales o corporativas -propias de su posición en la estructura económica- con una visión de mundo integral y abarcadora del todo social, dándole la posibilidad de ser clase dominante del conjunto. En palabras de Gramsci, le otorga a una clase homogeneidad y conciencia de la propia función, no sólo en el campo económico sino también en el social y en el político.³⁵²

Intelectual orgánico (2): Sartre “caracteriza la figura del intelectual en tanto un hombre que no reduce su actividad al saber técnico o específico del especialista o experto, sino que apela a un sujeto que se convertiría en intelectual precisamente a partir de su compromiso con una función social, con el rol de portavoz de una conciencia humanista y universal que se distingue más allá de las fronteras y nacionalidades”. Pero para el francés el intelectual debe permanecer autónomo a

³⁵¹ Zaid, G., *De los libros al poder*, Océano (Mexico, 1997).

³⁵² Gramsci, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura* (Buenos Aires: Nueva visión, 2000).

la clase obrera, independiente a sus organizaciones. No es la voz intelectual del proletariado revolucionario, sino un pequeño-burgués que comparte los mismos objetivos y por ello pretende actuar conjunta y solidariamente con él: “No se ha repetido lo suficiente que una clase sólo puede adquirir su conciencia de clase mirándose a la vez desde adentro y desde fuera; dicho de otro modo, si obtiene ayudas exteriores. Para esto sirven los intelectuales, eternamente fuera de su medio”.³⁵³

Intelectual revolucionario: según Fornet (2011), significa un intelectual que revoluciona la propia práctica intelectual y destruir las bases liberales -basadas en la abstracción, la neutralidad, el espiritualismo, la separación tajante entre pensamiento y la acción, que sustentaban las nociones tradicionalmente instaladas. Esto fue posible porque no solo discutían el concepto de intelectual en sí mismo, sino a la sociedad en su conjunto y, por lo tanto, el denominado campo cultural, absolutamente desvirtuado de sus parámetros “normales” en una sociedad en revolución.³⁵⁴

Intelectual Revolucionario(2) para Morales Avilés (1985), el intelectual revolucionario a través de la música, arte y la literatura, ofrece al pueblo nuevas formas de percibir la realidad para lograr una reestructuración de su relación con el mundo [...] Establecer un puente vivo entre el intelectual y el pueblo en mi país, con más de la mitad de su población analfabeta, en donde los campesinos y los obreros se hallan al margen de la cultura, es tarea que requiere poner en juego la imaginación creadora.³⁵⁵

Misa Campesina: Es un ruego, una plegaria a Cristo Jesús, para que este abandone su alianza con el Poder, alianza, por supuesto patrocinada por las clases dominantes y por la Iglesia conservadora, por ejemplo, el argentino León

³⁵³ Sartre, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo* ((Buenos Aires: Ediciones del 80)., 1992).

³⁵⁴ Fornet, Ambrosio, «Rutas críticas», *Letras Cubanas “Para nosotros, todo, para el enemigo, nada”* en La Jiribilla (La Habana) N° 530, Año X, 2 a 8 de julio.

http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n530_07530_24.html.2011

³⁵⁵ Morales Avilés, Ricardo., *Obras. No pararemos de andar jamás*, Instituto de Estudio del Sandinismo, compilador. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1985.

Gieco pone el tema de Dios de un modo más claro aún. En su canción Sólo le pido a Dios. “Sólo le pido a Dios que lo injusto no me sea indiferente que no me abofeteen la otra mejilla después de que una garra me arañó esta suerte” (Sólo le pido a Dios).³⁵⁶

Misa popular: música hecha por los grupos parroquiales de canto, por tratarse de una misa sencilla musicalmente hablando se incorporó a las comunidades de base de la región latinoamericana.³⁵⁷

Misa Criolla: creada por el compositor Ariel Ramírez, utilizaba ritmos y formas de la música andina y argentina, ejerció una fuerte influencia en las misas que aparecieron en los años 70s.³⁵⁸

Misa Nicaragüense: desde la perspectiva de la teología de la liberación, se refiere a una misa profética, en ella se manifiesta la alianza y el agradecimiento a Dios de los pobres presentes en la historia, una historia en la que hay injusticia y opresión.³⁵⁹

Misa popular salvadoreña: desde su inicio estuvo muy ligado al ejemplo y la figura de monseñor Romero y sus enseñanzas. Las letras están inspiradas por la situación de represión, injusticia y violencia que oprimía al pueblo salvadoreño. En términos políticos es menos radical que la misa campesina nicaragüense.³⁶⁰

Música protesta; según Robayo (2015), entendida como un término que agrupa varios géneros musicales populares, entre ellos el rock, se encargaba de manifestar la situación social y política, denunciando las injusticias en estas esferas. De forma que, fue principalmente utilizada por los sectores que se identificaban con las ideas y propuestas de tinte esencialmente progresista, frecuentemente ubicados en el espectro político en la izquierda como los

³⁵⁶Guerrero Jiménez, Bernardo, «Religión y canción de protesta en América Latina; un ensayo de interpretación».

³⁵⁷ Montserrat Galí Boadella, «música para la teología de la liberación», *Instituto de Ciencias sociales y Humanidades, Universidad autónoma de Puebla, 2002.*

³⁵⁸ Montserrat Galí Boadella, «música para la teología de la liberación», *Instituto de Ciencias sociales y Humanidades, Universidad autónoma de Puebla, 2002.*

³⁵⁹ Montserrat Galí Boadella. «música para la teología de la liberación».

³⁶⁰ Montserrat Galí Boadella. «música para la teología de la liberación».

movimientos estudiantiles, quienes en la mayoría de casos constituyeron una fuente central de oposición para este tipo de regímenes políticos.³⁶¹

Música: constituye un hecho social innegable, presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres. Las canciones y melodías que llevamos dentro de nuestro equipaje cultural implican determinadas ideas, significaciones, valores y funciones que relacionan íntimamente a los sonidos con el tejido cultural que los produce.³⁶²

Música (2) Para Simmel (2004), la música es expresión de la sustancia de una sociedad. La diferencia de las distintas artes porque expresa de manera inmediata las ideas, y lo que las otras no pueden expresar: la esencia interior de la voluntad. El autor atribuye a la música la capacidad de alejar al espíritu de lo triste, lo pequeño.³⁶³

Musico: según Luis Suarez Pérez (1998), de cara a su entorno social, el musico desde tiempos remotos se ha presentado como un personaje centro del proceso de creación sonora de una sociedad, y como líder de la custodia y transmisión de la producción de la misma a lo largo de su historia.³⁶⁴

Organización estudiantil: grupo de estudiantes que, al compartir posturas políticas, ideológicas, y reivindicativas, se unen bajo un mismo ente político con la finalidad de conformar un frente de lucha común para la consecución de sus agendas, intereses políticos y de vida estudiantil.³⁶⁵

³⁶¹ Robayo, Miryam (2015). La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 10, 17. 2018, De Redalyc Base de datos.

³⁶² Jaime Hormigos Ruiz, «La sociología de la música. teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina», *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* N° 14, 2012.

³⁶³ Miren Pérez Eizaguirre, «una aproximación a las teorías y enfoques sobre la sociología de la música» *Revista Andaluza de Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Madrid*, 2017.

³⁶⁴ Héctor Luis, Suarez Pérez, *Aproximación a la figura del músico: panorámica sociocultural* (España: Facultad de Educación, Universidad de León, 1998).

³⁶⁵ «Breve diccionario político» (Moscú, 1983).

Revolución: 1) Transito rápido, a saltos, de un estado cualitativo a otro con manifestación de una importantísima ley objetiva del desarrollo dialectico de la naturaleza, la sociedad y el pensamiento (...) 2) R. Social: transformación radical en el régimen social y político (estatal), que significa el derrocamiento del régimen social caduco y el establecimiento del nuevo, progresista.³⁶⁶

Teología de la liberación latinoamericana: surgió como un movimiento socio eclesial disruptivo de la ortodoxia católica en la periferia de los centros metropolitanos de la cultura y la producción teológica. Estaba fundada en una enérgica denuncia ética respecto a la imposibilidad de elusión del pecado estructural implícito en el capitalismo dependiente. Para los promotores y simpatizantes de la renovación eclesial, la praxis del amor cristiano debía asumir el compromiso de una ética social en contacto con la realidad, más allá del ámbito de la moral personal, para luego complementarse con la concientización y el análisis de las causas de la pobreza y la miseria social. El acercamiento a la realidad derivó en el apego a la premisa teológica de opción preferencial por los pobres y contra su pobreza.³⁶⁷

³⁶⁶ «Breve diccionario político» (Moscú, 1983).

³⁶⁷ Montserrat Galí Boadella, «música para la teología de la liberación», *Instituto de Ciencias sociales y Humanidades, Universidad autónoma de Puebla*, 2002.

ANEXO 2.

Figura 1.

Yolocamba Ita ganadores del primer festival de la canción juventud de Fe y Alegría.



Nota: La foto es de 1976, fue el primer Yolocamba, es en canal 10 de TVE durante el Festival de Fe y Alegría donde ganaron en dos categorías. Tomado de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10160293115583166&set=pb.775378165.-2207520000&type=3>

Figura 2.

Escuchando a Jorge Palencia en una reunión del MCP



Nota: Jorge Palencia, el Viejo, fue consejero y guía político y espiritual. Un amigo entrañable y reclutador. Él fue el creador del Movimiento de la Cultura Popular en sentido estricto. Tomado de: <https://www.facebook.com/PaulinoApuntesphotospb.100064478508859.22075200002156029801136099?type=3>

Figura 3

Concierto de solidaridad con el pueblo de El Salvador.



Nota: banda Tepehuani en México entre julio-agosto de 1980. Tomado de: <https://laciudadysusombra.blogspot.com/2020/07/banda-tepehuani.html>

Figura 4.

Concierto del grupo Mahucutah en algún lugar de San Salvador



Nota: esta presentación fue antes de la separación en 1977. Tomado de: <https://laciudadysusombra.blogspot.com/202007/el-grupo-musical-mahucutah.html>



Figura 5

concierto en solidaridad con el pueblo de El Salvador.

Nota: El Grupo Anastasio Aquino (Karen Granadino, Blanca Luz Guerrero y María Leddy) Desafortunadamente no quedan registros de una grabación profesional. Algunas grabaciones resguardadas existen, sobre todo de presentaciones en vivo y alguna grabación casera de los ensayos.

Tomado de: <https://laciudadysusombra.blogspot.com/202101/grupo-musical-anastasio-aquino.html>

Figura 6.

Portada de un álbum de Canciones de los músicos del movimiento solidario con El Salvador.

Nota: Portada del álbum: ¡Con la unidad hacia la victoria, El Salvador vencerá, Luis López Ayala, ¡es un músico que fue miembro del Grupo Sol de Usulután y de la Banda Tepeuani! En los 80 fundó un grupo que fue parte de los movimientos de solidaridad con El Salvador que estaban radicados en Los Ángeles, junto a Machehual y Chiltic Istac.



Tomado de: <https://laciudadysusombra.blogspot.com/202101/todos-luis-lopez-y-el-grupo-anastacio.html>

Figura 7.



Trabajo de solidaridad durante los años 1983 en los Ángeles California.

Nota: El grupo Chiltic Istac llegó a tener como 50 miembros que estuvieron aportando en diferentes épocas durante 10 años de solidaridad en el exterior como muchos otros grupos de diferentes expresiones. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=f1nOIOOoxC>

BIBLIOGRAFÍA.

LIBROS:

Adler, W. *The man who never died: the life, times, and legacy of Joe Hill, American labor icon*. United State: Bloomsbury Publishing, 2011.

Almeida, Paul. *Movimientos sociales: La estructura de la acción colectiva*. University of California Press: CLACSO, 2019.

Almeida, Paul. *Olas de movilización popular: movimientos sociales en El Salvador: 1925-2010*. San Salvador: UCA Editores, 2011.

Alvarenga, Patricia. *Cultura y ética de la violencia. El Salvador 1880-1932*. Universidad de Texas: EDUCA, 1996.

Arce, Pedro Escalante y López Velásquez, Eugenia coord. *Fiscalidad, estancos y federación: los termómetros de la fortaleza gubernamental en El Salvador (1824-1839)*. San Salvador: Superintendencia de Competencia de El Salvador, 2008.

Argote-Freyre, Frank. *Fulgencio Batista: From revolutionary to strongman*. New Jersey: Rutgers University Press, 2006.

Borneman, W. R. *The French and Indian War*. New York: HarperCollins Publishers, 2007.

Campos Sorto, Fidel y César Villalona. *Vida de Farabundo Martí 1893-1932*. San Salvador: Editorial Asociación Equipo Maíz, Colección Historia de El Salvador, 2008.

Cantón Navarro, José. *Cuba: 42 años de revolución: cronología histórica*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2006.

Casares Rodicio, Emilio, Fernández de la Cuesta, Ismael y López-Calo, José Ed. *La Orquesta sinfónica de El Salvador. Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad de Autores y Editores, vol. tomo VIII, 1999.

Ching, Erick, Carlos López Bernal y Virginia Tilley. *Las masas, la matanza y el martinato en El Salvador*. San Salvador: UCA editores, 2017.

Cobban, Alfred. *La interpretación social de la Revolución francesa*. Madrid: Narcea ediciones, 1976.

De la Cova. Antonio Rafael. *El ataque al Moncada: nacimiento de la Revolución Cubana*. Columbia: University of South Carolina Press, 2007.

Dunaway, D. King. *Cómo puedo evitar cantar: Pete Seeger*. New York: Random House Publishing Group, 2009

Egan, Timothy. *El peor momento difícil: la historia no contada de aquellos que sobrevivieron al gran cuenco de polvo americano*. Boston: Mariner Books, 2006.

François Furet. *La Revolución Francesa en debate. De la utopía liberadora al desencanto en las democracias contemporáneas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.

Franco-Lao. Méri. *Basta, canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*. Mexico: Ediciones Era, S.A., 1976.

Fred, Anthony. *Crucible of war: the Seven Years' War and the fate of empire in British North America, 1754-1766*. Londres: Knopf Doubleday Publishing Group, 2000.

González Lucini, Fernando. *Veinte años de canción en España, 1963-1983*. Madrid: Ediciones la Torre, 1984.

González Torres, Julián. *La escuela sin Dios: apuntes para una historia de la educación laica*. San Salvador: UCA editores (2014).

Gott, Richard. *Cuba: a new history*. Yale University Press: 2005.

Gould, Jeffrey L. y Aldo Lauria-Santiago. *1932: Rebelión en la oscuridad*. San Salvador: Ediciones Museo de la Palabra e Imagen, 2009.

Guerra Borges, Alfredo. *Geografía económica de Guatemala*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1976.

Harnecker, Marta. *Con la mirada en alto: historia de las Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí a través de entrevistas con sus dirigentes*. San Salvador: UCA editores, 1993.

Herrero, José Manuel. *La música profana medieval: trovadores y juglares*. Madrid: Editorial Akal, 1999.

Hobsbawm, Eric j. *The age of revolution: Europe, 1789-1848*. New York: New American Library, 1962.

Jacotey, Marie-Louise. *Rouget de Lisle et La Marseillaise: histoire*. Paris: Langres (Haute-Marne) D. Guéniot, 2007.

Klein, Fernando. *Canciones para la memoria: la guerra civil española*. la Universidad de California: Edicions Bellaterra, 2008.

Landau, Greg. *Guitarra Armada: The Role of Music in the Nicaraguan Revolution*. San Diego: University of California, 1999.

Lara Martínez, Rafael. *Balsamera bajo la guerra fría, El Salvador-1932 Historia intelectual de un etnocidio*. San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2009.

Lara Martínez, Rafael. *Política de la cultura del Martinato*. San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2011.

Lindo Fuentes, Héctor, Ching, Erik. *Modernizing minds in El Salvador: Education Reform and the Cold War, 1960-1980*. UNM Press, 2012.

Lindo Fuentes, Héctor. *La economía de El Salvador en el siglo XIX*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, 2002.

López Bernal, Carlos Gregorio ed. *El proceso económico*. San Salvador: Editorial Universitaria, 2015.

López Bernal, Carlos Gregorio ed. *La Cultura*. San Salvador: Fundación Mapfre y Editorial Universitaria, 2015.

López Bernal, Carlos Gregorio ed. *La vida Política*. San Salvador: Fundación Mapfre y Editorial Universitaria, 2015.

Lynskey, D. *33 Revolutions per Minute: A History of Protest Songs*. Barcelona: Malpaso Ediciones S.L, 2015.

Macaulay, Neil. *The Sandino Affair*. Universidad de Virginia: Quadrangle Books 1998.

Madelin, Louis. *Los hombres de la revolución francesa*. Buenos Aires: Editorial Vergara, 2004.

Magaña Granados, Álvaro y Roberto Huezco. *El Salvador, la República*. San Salvador: Banco Agrícola Comercial de El Salvador. Fomento Cultural, 2000.

Menjívar Larín, Rafael. *Formación y lucha del proletariado industrial salvadoreño*. San Salvador: UCA editores, (1984).

Menjívar Ochoa, Rafael. *Tiempos de locura. El Salvador 1979-1981*. San Salvador: FLACSO, 2006.

Ossa, Marco. Antonio de la. *La música en la guerra civil española*. Universidad de Castilla La Mancha: Colección Coediciones, 2011.

Parker, Geoffrey. *La Guerra de los Treinta Años*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2014.

Pénet, Martin ed. *Mémoire de la chanson: 1100 chansons du Moyen-Age à 1919*. Paris: Presses de la Cité, 1998.

Quezada, Rufino Antonio y Hugo Roger Martínez. *25 años de estudio y lucha: Una cronología del movimiento estudiantil*. San Salvador: Editorial Universitaria, 2008.

Requena, Miguel. *Poesía Goliárdica*. Barcelona: El Acantilado, 2003.

Rojas, Xiomara Avendaño, Cuadra y Cedeño. *Cantos de la lucha Sandinista*. Managua: Enigrac y Editorial Vanguardia, 1989.

Rosemont, Franklin. *Joe Hill: the IWW & the Making of a Revolutionary Workingclass Counterculture*. Chicago: IL C.H. Kerr Pub, 2003.

Ruehl, Kim. *La historia de 'Yankee Doodle'*. New York: Editorial Dotdash Meredith, 2019.

Secretaría de Cultura de la Presidencia. *De las Bandas Militares a la Orquesta Sinfónica: antecedentes y formación de la Orquesta Sinfónica de El Salvador*. San Salvador: In House Print, 2012.

Torrego Egido, Mariano. *Canción de autor y educación popular 1960-1980*. Madrid: Ediciones la Torre, 1999.

Torres Rivas, Edelberto. *Revoluciones sin cambios revolucionarios: ensayos sobre la crisis en Centroamérica*. Guatemala: F&G Editores, 2013

Villena, Luis Antonio. *Dados, amor y clérigos: el mundo de los goliardos en la Edad Media Europea*. Madrid: Editorial Renacimiento, 2010.

Vovelle, Michel. *Introducción a la historia de la Revolución francesa*. Barcelona: Grupo Planeta, 2000.

Weissman, Dick. *Which side are you on?: an inside story of the folk music revival in America*. New York: Continuum, 2005.

Zúñiga Núñez, Mario. *El tiempo que nos toca: juventud, historia y sociedad en El Salvador*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

REVISTAS:

Almeida, Paul y Urbizagástegui. "Cutumay Camones, Popular music in El Salvador's National Liberation Movement". *Latin America perspectives* Vol. 26, N.º 2 (marzo-1999).

Alvarez Fabela, Martín. "cantar y escuchar la rebeldía canciones zapatistas". *ContraHistorias*, (febrero-2014)

Álvarez, Alberto Martín. "De la guerra revolucionaria a la revolución democrática. El FMLN en El Salvador". *Revista Realidad* 132, (2012), 143-192.

Baldovinos, Ricardo Roque. "Comunidades estéticas y colectivos de vanguardia en El Salvador (1940-1980)". *Identidades*, Año 4 Número 7, (2013)

Baylen, Joseph O. "American Intervention in Nicaragua, 1909-33: An Appraisal of Objectives and Results". *The Southwestern Social Science Quarterly* Vol. 35, No. 2 (September, 1954), 128-154.

Blanco Torres, Roberto. "Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 27 (2005), 223-246.

Cáceres, German. "La música de concierto en El Salvador en el contexto Iberoamericano". *Programa cultura e Pensamento, A Saga da Música de Concerto no Brasil de Hoje e na América Latina* (2007).

Cachón Rodríguez, Lorenzo. "Review: Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX". *Revista española de la opinión pública*, No. 35 (enero, 1974), 349-354.

Carrasco Pirard E. "La Nueva canción en América Latina". *Revista Internacional de Ciencias Sociales* XXXIV, N.º 4, (enero-1982), 599-623.

Chávez, Joaquín M. "Catholic action, the second vatican council, and the emergence of the new left in El Salvador (1950-1975)". *The Americas* Tomo 70, N.º 3, (Jan-2014)

Chirinos, Sherline. "Cantores latinoamericanos de la década de los sesenta y setenta. La apertura de una tradición política cultura". *Estudios Culturales* No 1, (2007).

Citro, Silvia. "El Rock como un ritual adolescente. Tránsito y realismo grotesco en los recitales de Bersuit". *Trans Revista Transcultural de Música*, núm 12, (Julio,2008)

Claudín, Víctor. "La canción de protesta en España 1939-1979". *Tiempo de historia*, Año VI, n. 63, (1980).

Fernández Montúfar, Rafael. "El trabajo forzado durante el Régimen Liberal". *Historia Guatemala*, (octubre,2017).

Grenni, Héctor. "El Salvador en la década de los años 70: Las oportunidades perdidas". *TEORÍA Y PRAXIS*, No. 25, (junio-diciembre 2014)

Herrera, Sajid Alfredo. "La educación de primeras letras en el San Salvador y Sonsonate borbónicas, 1750-1808". *ECA Revista de extensión cultural*, (2004).

Knut Walter, "Las Políticas Culturales del Estado Salvadoreño 1900-2012". San Salvador: *fundación Accesarte*, (2014).

Labajo, J. "La práctica de una memoria sostenible: El repertorio de las canciones internacionales de la guerra civil española". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 187 Núm. 751 (octubre,2011)

Lindo Fuentes, Héctor. "Políticas de la memoria: El levantamiento de 1932 en El Salvador". *Revista de historia*, (2004), 287-316.

López Bernal, Carlos Gregorio. "Inventando tradiciones y héroes nacionales: El Salvador (1858-1930)". *Revista Historia de América*, núm 127, (Julio-diciembre 2000)

Mendoza Castillo, Herlinda. "Gerónimo Baqueiro Fóster y su legado documental". *Revista Digital Universitaria* vol. 7 núm 2 (febrero,2006).

Mercurio, Sergio. "El final de una aurora: sobre Roberto Franco, titiritero". *Móin-móin Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*. (julio, 2020).

Molinari, Lucrecia I. "Escuadrones de la muerte: grupos paramilitares, violencia y muerte en Argentina ('73-'75) y El Salvador ('80)". *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 10, núm. 1, (febrero-agosto), 2009, 94-116.

Ossorio, José. "Encuentro de la canción protesta". *Humanía del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, africanos y asiáticos*, Vol. 9, N.º. 16, (2014)

Pinkney, David. "Money and Politics in the Rebuilding of Paris, 1860-1870". *The Journal of Economic History* (1957). 45-61.

Robayo Pedraza. Miryam Ibeth. "La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX". *CALLE 14*, vol. 10, núm. 16 (2015).

Rojas, Rafael Gutiérrez. "Historia mínima de la revolución cubana". *Historia Mexicana*, vol. LXVI, núm. 3, (enero-marzo, 2017).

Rosales Pineda, Marta. "200 revoluciones de un rollo musical". *Revista ARS, Núm. 1, Nueva era* (2010), 53-61.

Torres Rivas, Edelberto. "Centroamérica de la izquierda revolucionaria a la izquierda socialdemócrata" *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano* N.º 22, (2008) p 41-50.

Velasco, Fabiola. "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición". *Presente y Pasado, Revista de Historia* (enero-junio, 2007), 139-153.

Wallerstein, Emmanuel. "1968: revolución en el sistema mundo, Tesis e interrogantes". *Estudios Sociológicos* Vol. 7, No. 20 (may - aug., 1989), 229, 249.

PERIÓDICOS

- Contrapunto
- Diario Digital Contrapunto
- Diario El Mundo
- Diariocolatino.com

- Eldiariodehoy.com
- Elsalvador.com
- Journal of the America revolution
- La Prensa Gráfica
- Lanacion.com
- Noticias UCA
- Peacework Magazine
- Periódico Nuevo Enfoque
- Redhistoria.com
- Servicio Informativo Ecuménico y popular SIEP
- VOCES Diario digital

TESIS E INFORMES DE INVESTIGACIÓN

Bautista Beltrán, Karen Valeria. “La música protesta latinoamericana: gran arma para la resistencia de los movimientos estudiantiles frente a la dictadura argentina de 1976”. Tesis doctoral, Universidad Javeriana, 2018.

Castañeda, Mario Efraín. “Historia del Rock en Guatemala. La Música Rock como expresión social en la ciudad de Guatemala entre 1960 a 1976”. Tesis de licenciatura, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2008.

Marroquín Marroquín, Salvador. “La canción contestataria salvadoreña de los años 1970-1983, como parte integrante de la cultura popular”. Tesis de licenciatura, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, San Salvador, 1985.

Peña, Queralt Pilar. La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973. Una aproximación al problema del arte. Tesis de maestría, Universidad de Chile, Santiago, 2010

Serrato Avalos, Héctor. “Función social cultural de la música popular salvadoreña en el s. XX”. tesis de licenciatura, Universidad Tecnológica de El Salvador, 2019.

Shea D. "Lodo por la patria': estudio cultural de la canción comprometida en Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute". Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Filosofía Moderna, 2001

Toledo Zelaya, Rodrigo Alonso. "Estudio del discurso de las organizaciones estudiantiles universitarias en San Salvador: UES –UCA, 1975-1980". Tesis de licenciatura, Universidad de El Salvador, San Salvador 2018.

PÀGINAS EN INTERNET Y ENTRADA EN BLOG.

Ávalos, Jorge. *Oswaldo Escobar Velado: Patria exacta*.
<https://lazebra.net/2019/04/01/oswaldo-escobar-velado-patria-exacta-poesia>

Brumwell, E. *Redcoats: The British Soldier and War in the Americas, 1755–1763*.
<https://books.google.com/books?id=qEZfYRuZLJQC&pg=PP1>

Builes, Camila. *La Internacional: la canción es la mejor propaganda*.
<https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/la-internacional-la-cancion-es-la-mejor-propaganda-article-804577>

Burani, Paul. *Le Chant de L'Internationale 1871*.
https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Chant_de_l%27Internationale

Campos, Alfredo. *Entrevista con Oscar Olano*.
<http://lasbuenasepoca.blogspot.com/2010/02/entrevista-con-oscar-olano.html>

Campos, Alfredo. Willy Chávez, *Principio y fin de Hielo Ardiente*.
<http://lasbuenasepoca.blogspot.com/2010/02/willy-chavez-principio-y-fin-de-hielo.html>

Cervera, C. *La Marsellesa, el belicoso himno de una revolución que sobrevivió incluso a los nazis*. https://www.abc.es/historia/abci-marsellesa-belicoso-himno-revolucion-sobrevivio-incluso-nazis-201511170139_noticia.html

Charles, Oman. *The Great Revolt of 1381*.
<https://archive.org/details/greatrevoltof13800omanuoft>

Crossley, James. *John Ball and the 'Peasants Revolt'*.

<https://www.cdamm.org/assets/articlePDFs6258-john-ball-and-the-peasants-revolt.pdf>

Cruz, Leonardo. *El Himno de la Internacional Comunista*.

<http://www.old.laizquierdasocialista.org/el-himno-de-la-internacional-comunista>

Díaz Castro, Tania. *Cuba: la invasión del régimen a América Latina*.

<https://www.cubonet.org/opinionescuba-la-invasion-del-regimen-en-america-latina>

Fairley, Jan. *Yolocamba Ita The rebelión and the song*.

<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1080/03064228508533874>

Fernández, Elliot. *Baja Edad Media: Revueltas campesinas y conflictividad urbana*.

<https://elliotfern.com/revueltas-campesinas-conflictividad-urbana-baja-edad-media>

G, Alfredo. *La Internacional, Historia de una canción*.

<https://www.nodo50.org/tierraylibertad181.html#inicio>

Geraldina Castillo, *Entrevista con Ana María Leddy, autora del Himno del FMLN*.

<https://fmlnminnesota.blogspot.com/2010/02/entrevista-con-ana-maria-leddy.html>

Histoclásica. *Música en la Edad Media, Monodia y Gregoriano*.

<https://histoclasica.blogspot.com/2014/03/musica-en-la-edad-media-monodia-y.html>

HistoireDuMonde.net. *¡Ah! ça ira*. <https://www.histoiredumonde.net/Ah-ca-ira.html>

Iran Morejon Quintana. *El cántico de Débora: una de las obras más antiguas de la*

literatura bíblica. <https://dialektika.org/2021/02/01/el-cantico-de-debora-literatura-biblica>

J. Grevin. *Historia del movimiento obrero - IWW (1905-1921): el fracaso del*

sindicalismo revolucionario en Estados Unidos.

<https://es.internationalism.org/bookexport/html/513>

Jerónimo Utrilla Almagro, *La música en la edad media*.

[https://pdfslide.tips/documents/apuntes-musica-2o-eso-eso2013pdf-tema-2-la-](https://pdfslide.tips/documents/apuntes-musica-2o-eso-eso2013pdf-tema-2-la-musica-en-la-edad-media-a.html)

[musica-en-la-edad-media-a.html](https://pdfslide.tips/documents/apuntes-musica-2o-eso-eso2013pdf-tema-2-la-musica-en-la-edad-media-a.html) American Revolution.ORG.

La Izquierda Socialista. *Los obreros antes de la Revolución: Ferrocarrileros, mineros, textiles; Cananea y Río Blanco*. <https://marxismo.mx/los-obreros-la-revolucion-ferrocarrileros-mineros-textileros-cananea-rio-blanco>

Loren Vangalder. *Deuteronomio 32, La canción de Moisés*. <https://blog.unpadreespiritual.com/2015/07/deuteronomio-32-la-cancion-de-moisés>

Lozano Cámara, Jorge Juan. *transformaciones sociales; las revoluciones obreras*. <http://www.claseshistoria.com/revolucionindustrialtransformacionessociales.htm>

Maldonado, Anquises. *Guerra Civil Inglesa*. <https://leyderecho.org/guerra-civil-inglesa>

Maldonado, Willie. *Así se llamó el show de 1966*. <http://grandesviejasperobuenas.com/asi-se-llamo-el-show-de-1966>

Maldonado, Willie. *Discotheques en S.S.* <http://grandesviejasperobuenas.com/discotheques-en-s-s>

Marino, Alejo. *Tercer Estado historia, Concepto, características y miembros*. <https://historiando.org/tercer-estado>

Marroquín, Salvador Armando. *Breve historia de la música oral-tradicional y popular en El Salvador*. <http://istmo.denison.edun17/articulosmarroquin.html>

Meléndez, Raúl L. *Antología del Rock en El Salvador*. <http://lasbuenasepocas.blogspot.com/2010/02/antologia-del-rock-en-el-salvador.html>

Melvin Nava. *Las Trece Colonias Británicas*. <https://www.lhistoria.com/estados-unidos-trece-colonias-britanicas>

Miramar. *Qué es un trovador y qué es un juglar. Vida Cotidiana en la Edad Media* <https://sobrehistoria.com/que-es-un-trovador-y-un-juglar> (2021).

Montoya, V. *Eugène Pottier, autor de “La Internacional”*. <https://www.lostiempos.com/actualidad/cultura/2016/05/01/eugene-pottier-autor-internacional>

Nodar, Antonio. *José William Armijo*. <https://p2sp.org/diptych/sparis/jose-william-armijo>

Ozcariz, R. *La Edad Antigua*. <https://aulapt.files.wordpress.com/2008/02/z14-la-edad-antigua.pdf>

Promociones musicales.es. *Instrumentos musicales*.
<https://promocionmusical.es/instrumentos-musicales-2>

revolution.chnm.org. *El Carmagnole · Libertad, Igualdad, Fraternidad: Explorando la Revolución Francesa*. <https://revolution.chnm.org/d624>

Revolution.chnm.org. *El Carmagnole · Libertad, Igualdad, Fraternidad: Explorando la Revolución Francesa*. <https://revolution.chnm.org/d624>

Rosselson, L. *English Rebel Songs 1381–1914. If I Knew Who The Enemy Was*.
https://www.diggers.org/english_diggers.htm

The JDN Group, LLC, *La canción de la libertad de 1768*.
https://www.americanrevolution.org/war_songs/warsongs6.php

Todd, A. *John Dickinson's Hit Single: Liberty Song*.
<https://allthingsliberty.com/2014/03/the-liberty-song>

Tomasino, Erick. *Grupo musical Anastasio Aquino*.
<https://laciudadysusombra.blogspot.com/2021/01/grupo-musical-anastasio-aquino.html>

Tomasino, Erick. *Todos, Luis López y el Grupo Anastasio Aquino*.
<https://laciudadysusombra.blogspot.com/2021/01/todos-luis-lopez-y-el-grupo-anastacio.html>

Tombs, Robert. *¿Qué Tan Sangrienta fue La Semaine Sanglante de 1871?*
<https://api.semanticscholar.org/CorpusID:159831886#id-name=S2CID> (2012).

Trovador Cantor. *El Salvador 1932: cantata de luz y lucha*
<https://latrovata.blogspot.com/2011/10/el-salvador-1932-cantata-de-luz-y-lucha.html>

Vainer, Alejandro. *Sin música no hay revolución*.
<https://www.topia.com.ar/articulos/musica-no-hay-revolucion> (2017).

Valdez, Juan Rafael. *José William Armijo, combatiente desde el exilio*.
<https://www.rfi.fresamericas20190805-jose-william-armijo-combatiente-desde-el-exilio>

SEGUNDA PARTE

DOCUMENTOS DE PLANIFICACIÓN DEL PROCESO DE GRADO.

1. PLAN DE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.

2. **PROYECTO DE INVESTIGACIÓN: LOS MUSICOS DE PROTESTA Y SU ROL CONTRACULTURAL EN LAS IZQUIERDAS SALVADOREÑAS: 1967-1980.**
3. **RESPONSABLES INVESTIGACIÓN Y TRIBUNAL CALIFICADOR.**

**UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES
“Licenciado Gerardo Iraheta Rosales”**



PLAN DE INVESTIGACIÓN PARA EL PROCESO DE GRADO - 2021

PRESENTADO POR: **CARNÉ**
RAMÍREZ PINEDA, DIEGO RENATO **RP10029**

**PLANIFICACIÓN ELABORADA POR EL ESTUDIANTE EGRESADO DE LA
CARRERA DE LICENCIATURA EN HISTORIA, PARA LA UNIDAD DE
PROCESOS DE GRADO CICLO I - II 2021**

**MÁSTER. JOSÉ ALFREDO RAMÍREZ FUENTES
DOCENTE ASESOR**

**LICENCIADO. JUAN FRANCISCO SERAROLS RODAS
COORDINADOR DE PROCESOS DE GRADO**

MARZO 2021

CIUDAD UNIVERSITARIA, DR. FABIO CASTILLO

SAN SALVADOR, EL SALVADOR.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	182
1. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE GRADO	
1.1 ORGANIZACIÓN Y REQUISITOS.....	183
1.2 PRODUCTOS DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.....	183
1.3 ADMINISTRACIÓN Y EVALUACIÓN DEL PROCESO DE GRADO.....	183
2. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECIFICOS	
2.1 OBJETIVOS GENERALES.....	184
2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS.....	185
3. ACTIVIDADES Y METAS	
3.1 ACTIVIDADES.....	185
3.2 METAS.....	185
4. ESTRATEGIAS DE TRABAJO PARA LA INVESTIGACIÓN.....	185

5. POLITICAS INSTITUCIONALES Y DE GRUPO DE INVESTIGACIÓN

5.1 POLITICAS INSTITUCIONALES.....187

5.2 POLITICAS DE GRUPO DE INVESTIGACIÓN.....187

6. RECURSOS HUMANOS, MATERIAL, FINANCIERO Y DE TIEMPO

6.1 RECURSOS HUMANOS.....187

6.2 RECURSOS MATERIALES.....187

6.3 RECURSOS FINANCIEROS.....188

7. MECANISMO DE CONTROL Y EVALUACIÓN

7.1 CONTROL.....188

7.2 EVALUACIÓN.....196

ANEXOS

PRESUPUESTO GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN.....190

CRONOGRAMA GENERAL DE ACTIVIDADES.....191

CUADRO RESUMEN DE EVALUCACIÓN DEL PROCESO DE GRADO.....192

INTRODUCCIÓN.

La presente planificación de investigación se enmarca dentro de los lineamientos del reglamento general de procesos de graduación de la Universidad de El Salvador, con el propósito de explorar el fascinante papel de los músicos de protesta en las izquierdas salvadoreñas durante el período comprendido entre 1967 y 1980. Este estudio pretende analizar cómo estos artistas no solo crearon música como expresión cultural, sino que también desempeñaron un rol significativo como agentes contraculturales en un contexto político y social crucial para El Salvador.

El objetivo principal de esta investigación es examinar cómo los músicos de protesta contribuyeron al desarrollo de una conciencia crítica y contracultural entre las izquierdas salvadoreñas, utilizando la música como herramienta para la resistencia política y la movilización social. Para alcanzar este objetivo, se plantearán las siguientes metas específicas: identificar y analizar las principales

figuras y movimientos musicales asociados con la protesta durante el período estudiado; explorar el impacto de la música de protesta en la configuración de identidades políticas y sociales en El Salvador; y examinar las estrategias creativas y discursivas utilizadas por los músicos para transmitir mensajes contraculturales.

Las estrategias metodológicas incluirán un enfoque cualitativo basado en la revisión exhaustiva de fuentes primarias como letras de canciones, entrevistas con músicos y análisis de contextos históricos y políticos relevantes. Además, se empleará un análisis crítico-cultural para interpretar el significado y la influencia de la música de protesta en la sociedad salvadoreña.

En cuanto a los recursos, se utilizarán bibliotecas especializadas, archivos históricos, entrevistas a informantes clave y acceso a bases de datos académicas para asegurar una investigación exhaustiva y fundamentada. Además, se considerará la colaboración con expertos en música y estudios culturales para enriquecer el análisis interdisciplinario del tema.

1. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE GRADO.

1.1 ORGANIZACIÓN Y REQUISITOS.

Este proceso de grado se realizará de manera individual por parte del bachiller egresado de la Licenciatura en Historia Diego Renato Ramírez Pineda con carné RP10029, siguiendo los pasos de la Coordinación de Procesos de Grado de la Escuela de Ciencias Sociales de la Universidad de El Salvador, se presentó las Cartas de Egreso y Servicio Social, siendo requerimientos que la Administración Académica de la Facultad de Ciencias y Humanidades solicita para inscribir el trabajo de grado. Así mismo, se recibieron asesorías por parte del Lic. Juan Francisco Serarols encargado de los procesos de grado, previo a la inscripción y asignación del docente asesor.

1.2 PRODUCTOS DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.

los resultados de la investigación serán plasmados en un documento denominado Informe Final de la Investigación, el cual presentará el proceso histórico del surgimiento de los músicos de la nueva canción salvadoreña o también conocida como canción protesta, con el objetivo de dar una interpretación sobre las prácticas asociadas al movimiento cultural de la década de los 70s y al rol de los músicos de protesta en las izquierdas salvadoreñas.

1.3 ADMINISTRACIÓN Y EVALUACIÓN DEL PROCESO DE GRADO.

La función de docente asesor fue aceptada por el master José Alfredo Ramírez Fuentes docente de la Licenciatura en Historia. Entre sus atribuciones en el proceso de grado están la de orientación de las actividades del trabajo de investigación acorde al reglamento de la Universidad de El Salvador. Estas actividades comprenden desde aprobar la propuesta de tema, la definición de un marco teórico, la corrección de los avances presentados por el estudiante egresado hasta la entrega del informe final y la exposición pública de este. la coordinación general del proceso de grado será asumida por el Lic. Juan Francisco Serarols Rodas, en conjunto con el docente asesor, debe velar por la correcta elaboración de los documentos obligatorios para completar el informe final y finalizar el proceso de grado. El responsable de este proceso es el Br Diego Renato Ramírez Pineda con carné RP 10029, en calidad de egresado realizara los trámites de inscripción del proceso de graduación, inscripción del tema de investigación, elaboración y entrega del plan y del proyecto de investigación. Luego entregará los resultados de la investigación y realizará la exposición de los mismos ante un jurado evaluador.

Posteriormente se da paso a la defensa y calificación, el informe final se corregirá con base en las observaciones realizadas por el tribunal calificador. Al tener el informe corregido se imprimen tres ejemplares para la Biblioteca de la Facultad de Ciencias y Humanidades, el segundo para la Biblioteca Central UES y el tercero destinado al Centro de Documentación de la Escuela de Ciencias Sociales. Ya con esto se levanta

el acta de finalización del proceso de grado necesaria para poder abrir expediente de graduación.

2. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS.

2.1 OBJETIVO GENERAL.

- Reconstruir por medio del análisis inductivo la historia de los músicos de protesta de la segunda mitad del siglo XX en El Salvador por medio de múltiples técnicas: análisis de fuentes primarias, entrevistas a profundidad y análisis de grabaciones y documentos.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

- Describir los antecedentes del movimiento de la canción protesta, el contexto social, económico y cultural, en Europa, EE. UU, Centroamérica y El Salvador.
- Caracterizar a los músicos de protesta salvadoreños del movimiento contracultural.
- Estudiar las dinámicas de organización dentro del movimiento cultural salvadoreño.

3. ACTIVIDADES Y METAS.

3.1 ACTIVIDADES.

En las actividades se pretende presentara el Plan del proyecto, el Diseño del Proyecto de Investigación. Presentar y exponer los **avances de informes de planificación de capítulos y temáticas, tener reuniones y asesorías con el docente asesor. y finalizar con la defensa del** informe final de la investigación ante el jurado evaluador.

3.2 METAS.

- Presentar el Perfil de Investigación del Proceso de Grado.
- Presentar el Proyecto y Plan de Trabajo
- Presentar avances de los capítulos

- Presentar la investigación finalizada al docente asesor para que realice correcciones
- Realizar la presentación y la defensa del trabajo de investigación ante el jurado calificador.
- Presentar los tres informes finales, con las observaciones que el Jurado Calificador hizo antes.

4. ESTRATEGÍAS DE TRABAJO PARA LA INVESTIGACIÓN.

4.1 ORGANIZACIÓN DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN Y ASESORÍAS.

La propuesta para las asesorías es una cada dos semanas, las dudas presentadas a lo largo de la elaboración de los documentos de investigación se solventarán por medio correo electrónico con el asesor.

4.2 ASESORÍAS PERMANENTES PARA EL PROCESO DE GRADO.

Se espera entregar avances de la investigación cada vez que se termine un apartado, para revisar detalles y posteriormente realizar correcciones del texto. Esto con el fin de progresar en el proceso de construcción del cuerpo de la investigación, siendo lo más cercano posible a las fechas propuestas en esta planificación.

4.3 CRITERIOS DE SELECCIÓN DE INFORMANTES CLAVES.

Para la selección de los informantes, se tendrá en cuenta a los músicos, cantautores e intérpretes que hayan participado o fundado alguno de los movimientos culturales durante el periodo que abarca la investigación, se realizaran entrevistas a profundidad a los informantes clave que participaron en esta estructura a partir de un guion de entrevistas, y sus respectivas transcripciones.

4.4 VISITAS DE CAMPO A INSTITUCIONES.

Se harán visitas al Archivo General de la nación. El Salvador, fondo histórico del Centro Nacional de Artes (CENAR), Museo de la Palabra y la Imagen, Biblioteca

UES Central “Colecciones Especiales, Biblioteca UCA El Salvador:” Biblioteca P. Florentino Idoate S. J, estos archivos cuenta con diversas fuentes primarias entre las cuales se encuentran, decretos, registros académicos, memorias del ministerio de educación, cartas, poemas y canciones, boletines, fotografías, videos documentales, periódicos de circulación nacional, entrevistas con músicos, entre otras.

4.5 SEGUIMIENTO Y EVALUACION DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN.

Se programarán con la disposición del tiempo del docente asesorías presenciales una vez al mes, y cada dos semanas por medio de correo electrónico, el proceso de investigación consistirá en revisar detalles durante la construcción del cuerpo de la investigación. El docente Asesor tiene que hacer un seguimiento a la programación presentada en el cronograma con respecto a las fechas asignadas a cada etapa y a sus actividades para conocer cumplimiento de las tareas y de los resultados logrados en el tiempo establecido, según los objetivos planteados en el Plan de Trabajo y los objetivos específicos elaborados en el Protocolo.

5. POLITICAS INSTITUCIONALES Y DE GRUPO DE INVESTIGACIÓN.

5.1 POLITICAS INSTITUCIONALES.

La realización de la investigación en el Proceso de Grado es orientada por el Reglamento de la Gestión-Académica Administrativa de la Universidad de El Salvador, el Reglamento de Proceso de Graduación de la Facultad de Ciencias y Humanidades y los Instructivos de la Escuela de Ciencias Sociales que facilitan la exposición de los resultados de la investigación.

5.2 POLITICAS DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN

El estudiante egresado que ejecutará el Proceso de Grado deberá cumplir con lo que determina la Normativa Universitaria existente para el desarrollo de la investigación en el Proceso de Grado. Deberá tener un acercamiento según la planificación con la Docente Asesor. Presentará los documentos de planificación en las fechas establecidas de acuerdo a las normas y criterios según los Reglamentos e instructivos mencionados.

6. RECURSOS HUMANOS, MATERIAL-FINANCIERO Y DE TIEMPO.

6.1 RECURSOS HUMANOS.

El Estudiante en Proceso de Grado: Diego Renato Ramírez Pineda. Docente Asesor: Master. José Alfredo Ramírez Fuentes, Coordinador de Procesos de Grado Lic. Juan Francisco Serarols Rodas y el Personal del AGN, personal de archivo del MUPI, personal de las Hemerotecas y Bibliotecas de la UES, UCA, BINAES y el MUNA.

6.2 RECURSOS MATERIALES.

Será necesario contar con el siguiente equipo tecnológico: computadora, impresor, USB de 32 gb, cds, cámara fotográfica, grabadora, proyector, escáner. Para realizar el procesamiento, la sistematización y el análisis de la información recolectada en el trabajo de campo de la investigación. En cuanto al recurso de papelería y útiles de oficina, será necesario contar con: resmas de papel, folders, cuadernos de notas de la investigación, lapiceros, cuaderno de entrevistas.

6.3 RECURSOS FINANCIEROS

sobre lo relacionado con los costos monetarios de transporte, comunicaciones (teléfono), internet, compra de Computadora, materiales, otros gastos. Serán financiados por el bachiller egresado Diego Renato Ramírez Pineda y su familia.

6.4 RECURSOS TIEMPO Y SUS ETAPAS.

El proyecto de investigación se pretende completar en un período de diez meses, dedicándole al menos 15 horas semanales, durante 43 semanas. En la primera

etapa llamada “Planificación de Investigación” tiene su inicio en la tercera semana del mes de enero de 2021 y culmina en la segunda semana del mes de marzo del mismo año. Posteriormente, en la segunda etapa se titula “Ejecución del Proceso de Investigación” esta etapa dura 6 meses empezando desde la primera semana de marzo hasta la cuarta semana de agosto. Y finalmente, la tercera etapa “Presentación y Evaluación de Resultados Finales de Investigación” esta etapa dura ocho semanas empezando desde la primera semana de septiembre hasta la cuarta semana de octubre.

7. MECANISMOS DE CONTROL Y EVALUACIÓN.

7.1 CONTROL.

Los mecanismos de control serán a través de evaluaciones durante las asesorías de acuerdo a lo establecido en la planificación, relacionado con los avances de la investigación y de la ejecución para lograr presentar el informe final.

7.2 EVALUACIÓN.

La Evaluación Sumativa del Proceso de Grado se realiza con base a las actividades que se desarrollan en las tres etapas de la investigación, y dicho trabajo se aprueba con una calificación. de acuerdo a la sumatoria obtenidas en cada una de las etapas; la planificación, los avances de Informes de planificación, La Presentación Y Exposición Final.



ANEXOS.

- 1. cronograma de actividades para la investigación en proceso de grado-2021.**
- 2. presupuesto para la investigación.**
- 3. cuadro resumen de evaluación del proceso de grado.**

CRONOGRAMA GENERAL DE ACTIVIDADES											
PLANIFICACIÓN, EJECUCIÓN, EXPOSICIÓN Y DEFENSA DE LA INVESTIGACIÓN EN PROCESO DE GRADO 2021											
Nº	ACTIVIDADES	MESES									
		ENE	FEB	MAR	ABR	MAY	JUN	JUL	AGO	SEP	OCT
	ETAPA 1: PREPARACION Y ORGANIZACIÓN										
1	Elección y propuesta del perfil										
2	Revisión bibliográfica										
3	Elaboración de Plan de Trabajo y Proyecto de investigación.										
4	Elaboración de instrumentos para recolección de información										
	ETAPA 2: TRABAJO DE CAMPO										
5	Búsqueda de fuentes										
6	Organización de fuentes										
7	Realización de entrevistas										
8	Transcripción de entrevistas										
9	Procesamiento de información										
10	Redacción de informe										
11	Exposición y revisión de avance por docente asesor										
	ETAPA 3: EXPOSICION Y DEFENSA										
12	Exposición y defensa del informe final al tribunal calificador										
13	Incorporación de observaciones del tribunal al informe final										

PRESUPUESTO GENERAL PARA LA INVESTIGACIÓN						
CANTIDAD	UNIDAD	DESCRIPCIÓN	VALOR UNITARIO	VALOR TOTAL	SUB TOTAL	TOTAL, GENERAL
		HUMANO				
	Ciclos II 2021, I y II 2021	Docente Asesor y Coordinador General de Procesos de Graduación, Estudiante de la Licenciatura en Historia en Proceso de Grado, Tribunal Calificador, Informantes.				Asignado por la Escuela de Ciencias Sociales
		EQUIPO TÉCNICO				
1,000	cu	Impresora HP (Impresiones)	\$0.05	\$50.00		
2	cu	Memorias USB	\$12.50	\$25.00		
300	cu	Fotocopias	\$0.03	\$9.00		
2	cu	Anillados	\$1,50	\$3.00		
1	cu	Grabadora	\$20.00	\$20.00	\$107.00	
		MATERIALES				
8	cu	Folders	\$0.25	\$2.00		
8	cu	Fastener	\$0.10	\$0.80		
10	cu	Lapiceros	\$0.25	\$2.50		
1	Resma	Papel Bond	\$3.75	\$3.75		
3	cu	Empastados	\$10.00	\$30.00		
3	cu	Anillados para avances	\$2.00	\$6.00		
2	cu	Corrector	\$0.50	\$1.00		
					\$46.50.	
		OTROS				
304	días	transporte	\$3.00	\$912.00		
304	días	Alimentación	\$5.00	\$1,520.00	\$2,432.00	
TOTAL						\$2,585.50

CUADRO RESUMEN DE EVALUACIÓN DEL PROCESO DE GRADO

		UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES “Licenciado Gerardo Iraheta Rosales”									
CARRERA	:	LICENCIATURA EN HISTORIA						FECHA DE EXPOSICIÓN Y DEFENSA: ____ 19 DE JULIO 2024 ____			
DOCENTE ASESORA	:	MSC. JOSÉ ALFREDO RAMÍREZ FUENTES						LOCAL SALA DE REUNIONES DE LA ESCUELA HORA: ____ 4:00PM_			
TEMA: LOS MUSICOS DE PROTESTA Y SU ROL CONTRACULTURAL EN LAS IZQUIERDAS SALVADOREÑAS, 1967-1980.											
NOMBRE DEL ESTUDIANTE	CARNET	PLANIFICACION ETAPA: I	EJECUCIÓN ETAPA: II	TOTAL, ETAPAS I Y II	PRESENTACIÓN Y EVALUACIÓN DOCUMENTO ETAPA:III				TOTAL		CALIF. FINAL 100%
		ASISTENCIA Y PARTICIPACION CALIFIC 10 %	PLAN, DIAGN. Y PROTOCOLO CALIFIC 20%	EXPOSICIÓN O PONENCIA CALIFIC 10%	EXPOSICION Y AVANCE DE CAPITULOS CALIFIC 30 %	INFORME FINAL INVER 70 %	EXPOSICION DEL INFORME 20 %	PRESENTACION DEL INFORME FINAL	20%	30%	
Diego Renato Ramírez Pineda	RP10029										

2. PROYECTO DE INVESTIGACIÓN DEL PROCESO DE GRADO
LOS MUSICOS DE PROTESTA Y SU ROL CONTRACULTURAL EN
LAS IZQUIERDAS SALVADOREÑAS, 1967-1980.

**UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES
“Licenciado Gerardo Iraheta Rosales”**



**LOS MUSICOS DE PROTESTA Y SU ROL CONTRACULTURAL EN LAS
IZQUIERDAS SALVADOREÑAS: 1967-1980**

**PRESENTADO POR
RAMIREZ PINEDA, DIEGO RENATO**

**CARNE
RP10029**

**PROYECTO DE INVESTIGACIÓN ELABORADO POR EL ESTUDIANTE
EGRESADO DE LICENCIATURA EN HISTORIA, CICLO I Y II- 2021**

**MÁSTER JOSÉ ALFREDO RAMÍREZ FUENTES
DOCENTE ASESOR
LICENCIADO JUAN FRANCISCO SERAROLS RODAS
COORDINADOR DE PROCESOS DE GRADO
Marzo 2021**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, DR. FABIO CASTILLO FIGUEROA
SAN SALVADOR, EL SALVADOR**

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	196
RESUMEN DEL PROYECTO.....	197
IDENTIFICACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN.....	198
1. JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO.....	199
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	200
3. ANALISIS DE FUENTES PRIMARIAS.....	209
4. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS	
4.1 GENERAL.....	211
4.2 ESPECÍFICOS.....	211
5. ESTRATEGIA METODOLÓGICA	
5.1 MARCO TEÓRICO.....	211
5.2 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	214
5.3 MÉTODOS Y TÉCNICAS.....	215
6. PROPUESTA DE CAPÍTULOS.....	216
7. BIBLIOGRAFÍA.....	217

INTRODUCCIÓN

Este proyecto de investigación, titulado "Los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas, 1967-1980", es el resultado del trabajo de un estudiante graduado de la Escuela de Ciencias Sociales "Licenciado Gerardo Iraheta Rosales" de la Facultad de Ciencias y Humanidades de la Universidad de El Salvador. Este estudio se realiza conforme al "Reglamento General de Procesos de Graduación", como requisito para optar al grado de Licenciado en Historia. El objetivo de este proyecto es determinar los elementos constitutivos necesarios para la planificación y desarrollo de la investigación. Se detallarán las actividades a realizar a lo largo del proceso, abarcando desde la justificación del estudio hasta el análisis de fuentes primarias, la elaboración del marco teórico y la definición de la metodología a emplear.

El estudio se centra en analizar el papel de los músicos de protesta dentro de los movimientos de izquierda en El Salvador durante el periodo comprendido entre 1967 y 1980. Este período es crucial para entender cómo la música se convirtió en una herramienta de expresión contracultural y política, reflejando las dinámicas sociales y los conflictos ideológicos de la época. A través de este proyecto, se busca no solo contribuir al conocimiento académico sobre la historia cultural de El Salvador, sino también destacar la importancia de la música como forma de resistencia y activismo en contextos políticos adversos.

RESUMEN DEL PROYECTO

El proyecto de investigación titulado "Los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas, 1967-1980" tiene como objetivo analizar el papel de los músicos de protesta como agentes contraculturales dentro de los movimientos de izquierda en El Salvador durante ese periodo. Se enfoca en cómo sus composiciones y actuaciones reflejaron, influenciaron y acompañaron las luchas políticas y sociales del país. En cuanto a la justificación, el estudio busca llenar un vacío en la historiografía salvadoreña, ya que el rol de la música de protesta ha sido poco explorado en relación con los movimientos políticos. La importancia del estudio radica en cómo los músicos contribuyeron a la conciencia política y a la resistencia cultural frente a las dictaduras y la represión. La relevancia del tema es evidente en su conexión con el contexto político de América Latina y las formas en que la cultura popular puede influir en procesos sociales.

En términos de factibilidad, el proyecto es realizable debido a la accesibilidad de fuentes primarias como canciones, entrevistas y archivos históricos. Los aportes del estudio incluyen una comprensión más profunda del papel de la música en la formación de identidades políticas. El estado de la cuestión revela que existen estudios sobre la música de protesta, pero pocos enfocados específicamente en El Salvador. El análisis de fuentes primarias incluye el examen de letras de canciones y testimonios de músicos.

IDENTIFICACION DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN.	
NOMBRE DEL PROYECTO:	Los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas, 1967-1980.
LOCALIZACIÓN O UBICACIÓN DE EJECUCIÓN:	El Salvador, Centroamérica.
TIPO DE PROYECTO:	Investigación Histórica.
COBERTURA:	Universidad de El Salvador.
PERÍODO DE PLANIFICACIÓN:	enero de 2021 (duración)
PERÍODO DE EJECUCIÓN:	octubre de 2021 (trabajo de campo).
PERÍODO DE ENTREGA DE INFORME FINAL DE INVESTIGACIÓN:	febrero de 2023.
RESPONSABLE:	máster. José Alfredo Ramírez fuentes.
GESTORES:	Escuela de Ciencias Sociales, Licenciatura en Historia, Facultad de CC. y HH, Universidad de

El Salvador.		
PRESUPUESTO INVESTIGACIÓN	:	\$2,585.50.

1. JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO

Los grupos de canciones de protesta salvadoreña no es un tema nuevo o desconocido para muchos investigadores e historiadores, no obstante, en términos generales, se puede decir que dentro de la historiografía salvadoreña son muy pocos los trabajos que han tratado de englobar el tema de la música y otras expresiones culturales, investigadores como Salvador marroquín, Paul Almeida, Knut Walter y Ricardo Roque Baldovino, hacen un importante aporte a la historiografía cada uno con intereses y objetivos específicos, sin embargo, no existen investigaciones que aborden los antecedentes, el surgimiento de los músicos de protesta y su rol en el movimiento revolucionario salvadoreño en las décadas de 1970. En ese sentido, la investigación pretende exponer al fenómeno cultural de la canción protesta a lo largo del tiempo en Europa, Latinoamérica y en El Salvador, además de exponer el surgimiento de una oleada a mediados del siglo XX, enfocándose específicamente en el rol contracultural de los músicos de protesta salvadoreña durante el periodo considerado el de mayor represión contra estudiantes, profesionales, campesinos y obreros. Por otra parte, uno de los objetivos de esta investigación es estudiar de manera directa la incidencia de los músicos de protesta dentro del movimiento revolucionario.

También de poner de manifiesto el trabajo real que tuvieron los músicos, es una de las razones por las cuales se ha llevado a cabo esta investigación, además, de darle protagonismo a este rubro que por años no ha tenido el reconocimiento que

realmente merecen. Conforme a lo planteado, existe poca información académica de tipo cualitativo sobre esta problemática. Sin embargo, en la universidad de El Salvador, Institutos nacionales, colegios privados y el Centro Nacional de Artes, se identificaron como espacios de las prácticas de las izquierdas latinoamericanas.

Esto a través de los movimientos sociales, además, la particularidad del movimiento artístico salvadoreño generó presencia musical en las comunidades de base, universidades, escuelas, colegios, etc. Por lo cual se considera importante seguir investigando a los músicos de Mahucutah, Banda del Sol, Yolocamba I Ta, grupo Tepehuani, cantautores, entre otros. Así mismo, analizar sus logros artísticos y sus acciones políticas durante 1967-1980. A pesar de esto, no habido interés por estudiar a los músicos de protesta como problema de estudio. Como resultado de ello, existe un enorme vacío de conocimiento acerca del rol de los músicos de protesta dentro del movimiento revolucionario salvadoreño. Por lo cual, se consideró realizar un análisis histórico. Así mismo, en esta investigación se trataron canciones de protesta, periódicos, investigaciones y entrevistas, sobre la experiencia de agrupaciones como Mahucutah, Banda Tepehuani, Yolocamba I Ta, entre otros cantautores. En ese sentido, la investigación se justifica no solo por la falta de estudios y fuentes bibliográficas acerca de los músicos de protesta, sino, porque dicha investigación será un aporte muy importante para las nuevas generaciones que deseen conocer la historia del movimiento artístico y su rol durante el movimiento revolucionario en El Salvador.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

La historia de los músicos salvadoreños presenta la particularidad de que no existen estudios que traten directamente sobre el tema, sin embargo, existe una variedad de trabajos que resultan básicos para entender el rol de la canción

protesta y los contextos en los que florecen los músicos de protesta en Europa, Latinoamérica y El Salvador. Para el caso específico de los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas 1967-1981. Se han trabajado escritos desde diversas disciplinas como la antropología, sociología, musicología e historia, y otra serie de trabajos, que, aunque no son escritos salvadoreños, dan luz sobre las características y significados del fenómeno artístico de la canción protesta.

Así mismo, la información permitió conocer cómo se gesta este movimiento artístico dentro del contexto socio-económico y político internacional. Además, la bibliografía consultada se organizó geográficamente y se identificaron aspectos similares, pero también elementos particulares en el caso de estudio, como sus relaciones con otras organizaciones sociales, sus alianzas político-militares y sus redes sociales previo a la guerra civil de los ochentas en El Salvador. Se consideró en primer lugar, identificar las características y los diversos nombres con lo que se ha conocido el fenómeno de la canción protesta. El trabajo de Blanco (2005) señala algunas de las características que posee la canción protesta, siendo documental, testimonial, ideológico, colectivo y político. Así mismo, el autor considera que la letra es fundamental en este tipo de canciones, ya que el texto y la ideología poseen una gran relevancia. Mientras, la melodía y el acompañamiento que las caracterizan y acompañan suelen ser sencillas, de ámbito reducido. es decir, emplean un puñado de acorde, que sirven para sustentar y apoyar el mensaje.³⁶⁸

Otra de sus características son los temas que abordan, David Dunaway, citado por Shea (2001), elaboró un listado de ejes temáticos que caracterizan estas canciones: Protesta y queja, directa o indirecta, contra la explotación y la opresión. Aspiración hacia una vida mejor o una sociedad más justa. Sátira del actual gobierno, políticos, terratenientes y capitalistas. Canciones de campañas a favor

³⁶⁸Roberto Blanco Torres, "Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico", *Cuadernos de Historia Contemporánea* Vol.27 (2005) p223-246.

de partidos o movimientos específicos. para conmemorar las luchas populares del pasado y de la actualidad. De homenaje a héroes y mártires de la causa popular y de expresiones de solidaridad del proletariado internacional, entre otros.³⁶⁹ En términos generales, González Lucini (1984) señala que el contenido testimonial y político es uno de los más utilizados por los cantantes-autores en ese proceso cultural y creativo. Del mismo modo, Torrego Egido (1999) señala como característica definitoria la oposición al régimen político vigente en ese momento. aunque sin dejar de lado otras dimensiones, tales como la cultural, educativa, industrial, comercial o musical. Este movimiento de nueva música comienza a surgir a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, presentándose como una determinada orientación dentro de la música popular en el continente.³⁷⁰ Según Eduardo Carrasco, la canción protesta no crea ella misma el espacio social y concreto en el que va a existir, ni el mundo musical que la sostendrá y le dará sentido. Por ejemplo, en Chile se generalizó y alcanzó su consagración definitiva en 1969 en un evento que se llamó Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, y que bautizó así al movimiento que entonces comenzaba a tener sus primeras manifestaciones masivas.

Por lo que sugiere que todos los movimientos de nueva canción en América Latina, aunque surjan en épocas distintas y sucesivas, responden siempre a impulsos nacionales.³⁷¹ El valor de la nueva canción, según la necesidad de los países, puede ser “cultural” una recuperación de los valores de la cultura popular, de investigación y difusión del folklore, de búsqueda de las raíces de la nacionalidad, etc. Además, de rescate de sus “condiciones históricas.

Es decir, la lucha concreta por reivindicaciones sociales y políticas, libertad, independencia, democracia, mejoramiento de las condiciones de vida del pueblo, justicia social. Se debe aclarar que, el movimiento de la nueva canción no

³⁶⁹David Shea, “Lodo por la patria: estudio cultural de la canción comprometida en Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute” (Tesis, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2001).

³⁷⁰ Ver más en: Fernando González Lucini, Veinte años de canción en España, 1963-1983 (Madrid: Ediciones de la Torre, 1984). Y Luis Mariano Torrego Egido, Canción de autor y educación popular 1960-1980 (Madrid: Ediciones de la Torre, 1999).

³⁷¹Eduardo Carrasco Pirard, “La Nueva Canción en América Latina” p 599-623.

comienza en todos los países simultáneamente, sino que se va produciendo como resultado de las influencias mutuas en América Latina. El movimiento de la nueva canción fue un fenómeno que se manifestó adoptando formas nacionales según las tradiciones locales y amoldándose a las condiciones históricas y sociales en las cuales surge. Y, por otro lado, en aquellos países donde toma un carácter más cercano al folklore, la nueva canción contribuyó al redescubrimiento de las raíces de la cultura popular americana.³⁷²

En cada país se le conoció con diversos nombres en Argentina, el nuevo cancionero argentino; en Cuba, la nueva Trova; en Brasil, nueva música popular brasileña, etc.³⁷³ Es decir, detrás de todas estas denominaciones, lo importante es su carácter de “renovador”. La Historiadora Mexicana Fabiola Velasco, hace una diferencia entre “la nueva canción Latinoamérica” en su carácter de renovador del folclor con el movimiento que se había consolidado en el Encuentro de la Canción Protesta en Varadero, Cuba 1967.³⁷⁴ En el encuentro denominaron al movimiento “la Nueva Canción de protesta Latinoamericana, además definieron algunas características de lo que debía ser la canción protesta y se resaltó su función social como aparato de fuerza y arma de lucha a favor de procesos revolucionarios políticamente de izquierda.³⁷⁵

Fueron dos ejes fundamentales en el encuentro de la canción protesta, por una parte, la relación entre la música y la revolución y, por la otra, el problema del colonialismo y la penetración cultural. En la mesa redonda participaron César Bolaños de Perú, Víctor Jara de Chile, Daniel Viglietti de Uruguay, Harold Gramatges de Cuba y Luigi Nono de Italia. Para la historiadora Velasco el discurso revolucionario e izquierdista dentro de un contexto marcado por la censura, la

³⁷²Eduardo Carrasco Pirard, “La Nueva Canción en América Latina” p 599-623.

³⁷³Carrasco Pirard, La “Nueva Canción”, 599-623.

³⁷⁴ ver más en: José M Ossorio, “Encuentro de la canción protesta” *Humanía del Sur* Vol. 9, N.º. 16 (2014), pág. 139- 144.

³⁷⁵. Ver en: Fabiola Velasco, “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”. *Revista de Historia* (2007) 139-153.

desigualdad social y los regímenes políticos conservadores de derecha, dio origen a la nueva canción de protesta latinoamericana.³⁷⁶

Sin embargo, la juventud hispanoamericana no comprendió las debilidades de la Revolución Cubana y los atropellos similares de la Internacional Socialista, monitoreada por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Para Sherline Chirinos la realización misma del encuentro, su patrocinante y el momento en que se impulsa, indican que el movimiento de la “canción protesta” más que una expresión “espontánea” de la lógica del movimiento mismo, es una intervención de política cultural del gobierno revolucionario cubano.³⁷⁷

Según Sherline, el punto más importante de diferenciación entre la vieja y la nueva izquierda de los sesenta, se hizo patente en Mayo del 68 a nivel internacional, la radicalidad de la nueva izquierda tenía que ver con poner sobre el tapete varios temas a los cuales la vieja izquierda ni siquiera atendía o mencionaba en sus programas: la sexualidad, la sensibilidad, la autonomía individual, entre otros.³⁷⁸ En ese sentido, la definición Histórico-contextual de la Nueva Izquierda Latinoamericana, debe entenderse como el abandono de la vieja izquierda Latinoamérica.³⁷⁹

La principal característica fue abandonar la línea del partido comunista oficial dirigida desde Moscú, en su lugar, tomó ejemplo de las estrategias producidas en las experiencias revolucionarias de Cuba, China y los modelos de lucha aplicados en Vietnam. Esta nueva izquierda latinoamericana se había replanteado su propia identidad política, superando los viejos dilemas de otras décadas, reforma vs. Revolución y vía armada revolucionaria vs. vía electoral, su condición democrática estaba orientada a una profundización radical de la democracia misma,

³⁷⁶Velasco, “La Nueva Canción”, 139-153.

³⁷⁷ Sherline Chirinos, “Cantores latinoamericanos de la década de los sesenta y setenta. La apertura de una tradición política cultural” *Estudios Culturales* No 1 (2007) p 4.

³⁷⁸ Chirinos, “Cantores latinoamericanos”, p 16.

³⁷⁹ Chirinos, “Cantores latinoamericanos”, p16

representaban nuevas luchas, con nuevas temáticas ecología, anti desarrollistas, igualdad de géneros, etc.³⁸⁰

El grupo Quilapayún dirigido casi desde sus comienzos por Víctor Jara, y luego por Eduardo Carrasco encarnaron el símbolo mismo de la nueva música de protesta y cuyo repertorio contemplo también canciones de ámbito latinoamericano o europeo (España, Italia, Unión Soviética), vinculadas todas a un contenido políticamente comprometido. Por otro lado, El conjunto Inti Illimani dirigido por Horacio Salinas aportó en esos años el desarrollo del género instrumental, el uso virtuosístico y no menos artístico de la quena o el charango hizo nacer un interés imitativo por grupos musicales de protesta por toda Latinoamérica.³⁸¹

Por ejemplo, Mercedes Sosa fue una cantautora argentina representante de la nueva canción de protesta latinoamericana “su obra musical, marco el ritmo de lucha de muchos pueblos latinoamericanos en defensa de sus identidades y libertades.” las letras de sus canciones se caracterizaron por tener un contenido explícitamente revolucionario y subversivo, expresando su posición política de izquierda, pacifista y firmemente creyente del deber de los cantores en incentivar el cambio social. Por otro lado, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, cantautores cubanos, transformaron el rol tradicional del cantante al mezclar las melodías clásicas con el propósito de expresar un mensaje de cambio y defensa de los ideales propios. Según Beltrán (2018) las canciones de protesta latinoamericana tuvieron un rol en las reivindicaciones sociales y en las estrategias de movilización de los movimientos estudiantiles durante los regímenes en gran medida por la vida política en las universidades.³⁸²

Según Robayo (2015), las canciones de protesta desde sus orígenes aspiraban a reflejar la identidad latinoamericana, a reforzar la unidad de los pueblos

³⁸⁰ Chirinos, “Cantores latinoamericanos”, p17

³⁸¹ Fabiola Velasco, “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”. Revista de Historia (2007) 139-153

³⁸² Karen Valeria Bautista Beltrán, “La música protesta latinoamericana: gran arma para la resistencia de los movimientos estudiantiles frente a la dictadura argentina de 1976” (Tesis, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, 2018).

latinoamericanos frente al terrorismo de Estado, las injusticias de los regímenes y sus sistemáticas violaciones a los derechos humanos. Este tipo de canciones arroparon a la juventud interesada en la política, sobre todo a los estudiantes, brindándoles una escapatoria para unirse, protegerse, luchar y rebelarse a los regímenes apoyándose en el sentimiento identidad colectiva latinoamericana. En América Latina las canciones de protesta acompañaron mítines, asambleas, concentraciones y marchas, no sólo como fondo para amenizar el momento de lucha, fue también como medio para propagar las ideas y registrar los acontecimientos.³⁸³

El auge de la canción protesta, considerada en muchos países de América Latina como subversiva despertó sentimientos de identidad y solidaridad, especialmente en países como Argentina, Brasil, Chile, Venezuela y los de Centroamérica. Si bien el golpe militar de 1973 marca el fin de la Nueva Canción de protesta en Chile, en el sentido de que el movimiento había adquirido unidad y madurez en el país, su término no implicó la definitiva desaparición de sus propuestas, nuevos jóvenes cultivadores, no necesariamente ideologizados, extraerían los preceptos estéticos y artísticos más relevantes de esta tendencia musical. Es decir, la canción protesta que surgía en distintos territorios de América Latina compartía la necesidad de lucha por defensa de creencias, la incitación al sindicalismo, el enfrentamiento a la autoridad intransigente, ilegítima y represiva, por la militancia, la importancia de la educación, los crímenes, abusos, control y atropellos del régimen.³⁸⁴

Según Pilar Peña en la canción protesta latinoamericana fueron dos las vertientes; primero, la construcción identitaria política propiamente latinoamericana, orientada a la lucha antiimperialista de los pueblos latinoamericanos y una construcción de su hermandad e identidad comunitaria, dada su matriz social e histórica común. Y la otra, orientada a la construcción de un espacio local particular en cada país, fuertemente influenciada por los trabajos de recopilación y creación de los

³⁸³ Miryam Ibeth Robayo Pedraza, "La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX", *CALLE 14* Volumen 10 N.º 16 (2015).

³⁸⁴ Robayo Pedraza. "La canción social como expresión de inconformismo".

folkloristas y cantautores de cada lugar, cuyo rol corresponde a la construcción de las identidades nacionales locales.³⁸⁵

Llegando a este punto, es evidente que este movimiento de la nueva Canción Latinoamericana también representó un cambio en la construcción de una identidad musical en Centroamérica. Gregorio Landau examina el papel de la música revolucionaria en Nicaragua durante las décadas de 1960 y 1970, los compositores y cantantes sandinistas tradujeron y sintetizaron la retórica y la ideología revolucionarias en narrativas, imágenes y conceptos que eran familiares para los nicaragüenses.

Además, esta tesis a los antropólogos e historiadores una fuente única de testimonio, una fuente de documentación para comprender las estrategias políticas y los fundamentos ideológicos del movimiento sandinista.³⁸⁶ la influencia del Movimiento de la nueva canción Latinoamericana se refleja en los inicios de la canción protesta en El Salvador. El trabajo del filósofo Salvador Armando Marroquín *La canción contestataria o de protesta salvadoreña entre 1970-1983*, el autor bajo el criterio del político, sociólogo, antropólogo y lingüista italiano Antonio Gramsci, define el término canción popular como cantos compuestos por y para el pueblo, los cantos compuestos para el pueblo, aunque haya sido otro autor externo el creador, y los cantos no compuestos ni para ni por el pueblo pero que éste adopta debido a que, bajo su juicio, los considera adecuados a su forma de pensar y sentir.

Gramsci creyó que una canción es popular por su cualidad de concebir el mundo y la vida en contraposición a la sociedad oficial, y no tanto por su origen histórico o por su calidad o cualidades artísticas. En el caso salvadoreño, Salvador marroquín hace una valoración de la realidad a través de las canciones de protesta. Además, identifica el uso de las canciones para educar, organizar y concientizar a las

³⁸⁵ Queralt Pilar Peña, "La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973. Una aproximación al problema del arte" (Tesis, Universidad de Chile, 2010)

³⁸⁶ Greg Landau, *Guitarra Armada: The Role of Music in the Nicaraguan Revolution*, (EE. UU, University of California, 1999).

masas populares dentro del proyecto revolucionario de las organizaciones político-militar en El Salvador.³⁸⁷

El trabajo de Paul Almeida y Rubén Urbizagastegui señala que la música de protesta popular desempeñó un papel crucial en la formulación y divulgación del encuadre de acción colectiva del movimiento insurgente de El Salvador entre 1975-1992. La música popular de El Salvador cumple con la tarea esencial de construcción de un encuadre de acción porque busca movilizar a las clases populares (esto es, el campesinado, la clase trabajadora urbana, los jornaleros, los desempleados y la clase media baja) a través de la música.

Los ritmos musicales que prefieren las clases populares, como los boleros, los corridos, los huapangos, las cumbias y las rancheras sirven de telón de fondo para las letras de las canciones que constituyen el encuadre de acción.³⁸⁸ Ahora bien, otra discusión importante para esta investigación es el surgimiento del movimiento Contracultural paralelo a la nueva canción latinoamericana, precisamente el movimiento del Rock en Latinoamérica. Es decir, El rock pasó de ser una metáfora de modernidad durante la década de 1960, a un símbolo político de sus excesos al final de la década de 1970. La antropóloga argentina Silvia Citro, a través de examinar las representaciones sobre la trasgresión social, sobre esa posibilidad de “salirse de la sociedad” que, según sus palabras, el rock posibilitaba.³⁸⁹

En este sentido, los sentidos de trasgresión del rock se reconfiguran y resignifican según las estéticas y contextos histórico-políticos locales, Françoise Dolto, citado por Silvia Citro, señala que el cambio de paradigma de la adolescencia se dio en 1939, es decir, uno se rebelaba contra los padres y la sociedad, en tanto que, a su vez, sueña con llegar a ser rápidamente un adulto, para ser como ellos. Después de 1950, la adolescencia ya no es considerada como una crisis sino como un

³⁸⁷ Salvador Armando Marroquín Marroquín, “La canción contestataria salvadoreña de los años 1970-1983, como parte integrante de la cultura popular” (Tesis, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 1985).

³⁸⁸ Paul Almeida y Urbizagástegui. Cutumay Camones, “*La música popular en el movimiento de liberación nacional de El Salvador*”. *Latin America perspectives* Vol. 26, N.º 2 (marzo-1999).

³⁸⁹ Silvia Citro, “El Rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit” *Trans Revista Transcultural de Música* núm 12, (2008).

estado de la conciencia. Es decir, Entre 1946 y 1964 cuando se dio en Norteamérica un gran incremento en los nacimientos, el conocido fenómeno de los teenagers y el baby boom de la posguerra. En efecto, la juventud se transformó entonces en una “alternativa radical” a ese mundo, y el rock fue una de sus artífices.³⁹⁰

En conclusión, el Rock en ninguno de los casos particulares nació como ritmo de protesta, simplemente se fue convirtiendo en un aliado de la lucha revolucionaria después de la década del setenta, pero en sus inicios fue un género musical que estuvo más pendiente de proporcionar alegría a otros jóvenes que también querían escapar del caos social de la posguerra.³⁹¹

3. ANÁLISIS DE FUENTES PRIMARIAS.

será necesario hacer un análisis de las fuentes primarias para el tema: “Los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas 1967-1981. Se realizó una búsqueda de fuentes escritas en Colecciones Especiales de la Biblioteca Central de la Universidad y la Hemeroteca del Museo Nacional de Antropología (MUNA). Obteniendo como resultado, decretos institucionales, notas periodísticas; entre otros. En los archivos personales de los músicos, se obtuvieron letras de canciones de protesta, entrevistas, partituras, fotografías, grabaciones, cancioneros, entre otros. A demás, una colección de partituras de canciones de protesta en Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX, finalmente, se obtuvo un documento con tres entrevistas a los músicos del Movimiento de la Cultura Popular MCP.

³⁹⁰ Citro, Silvia. “El Rock como un ritual adolescente”.

³⁹¹ Mario Efraín Castañeda, “Historia del Rock en Guatemala. La Música Rock como expresión social en la ciudad de Guatemala entre 1960 a 1976” (Tesis, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2008).

Los dos decretos con los que se trabajó fueron, el primero sobre la creación del Centro Nacional de Artes.³⁹² y el segundo, sobre el bachillerato en artes dentro del sistema de bachilleratos diversificados.³⁹³ Se consideraron como aportes para la pregunta de investigación ¿Cuáles fueron los espacios de formación artística y de acción política para los músicos de protesta? Se uso para reconstruir el contexto histórico y para ver la importancia que le dieron a la música los gobiernos de ese periodo. Las notas periodísticas con la que se trabajó fueron; “Tlatocani rescata con música a los poetas”. La otra nota fue una entrevista publicada por el Servicio Informativo Ecuménico y Popular (SIEP) titulada “Fui de MUCAPAS en 1975...Entrevista con Humberto Enrique García, Tlatocani”.³⁹⁴

Y la última nota titulada “Y la hierba se movía...Entrevista con El Chiri, fundador del Grupo Musical El Indio. Las publicaciones aportan datos para el contexto histórico de los músicos de protesta, la trayectoria del trio Tlatocani y del grupo El Indio, los espacios donde se reunían a comienzos de la década de 1970 hasta 1979, escenarios y la participación artística en huelga en ese periodo, Otra fuente escrita es la tesis titulada “«La Canción Contestataria Salvadoreña de los años 1970-1983, Como parte integrante de la Cultura Popular»”.³⁹⁵ Se considero para la pregunta ¿Cuáles fueron las temáticas de las canciones de protesta en El Salvador? La tesis contiene las primeras canciones de protesta en El Salvador como producto cultural testimonial del periodo de esta investigación, estas canciones además contribuyen a conocer el contenido ideológico de estas canciones.

³⁹² Diario Oficial- San Salvador. 26 De diciembre De 1961.12275- Decreto N°500 El Directorio Cívico Militar De El Salvador. Directorio Cívico Militar, AGN, Fondo María Leistenschneider, Serie Directorio Cívico Militar, pág.14.

³⁹³ Decreto N°1 del veinticinco de enero de 1968. Publicado en el Diario Oficial N.º 17, Tomo 190, de la misma fecha.

³⁹⁴ Francisco Flores, “Fui de MUCAPAS: Entrevista con Humberto Enrique García, Tlatocani”. *Servicio Informativo Ecuménico y popular SIEP* (blog) 28 de agosto, 2010, <https://ecumenico.org/fui-de-mucapaz-en-1975-entrevista-con-humberto-enr>

³⁹⁵ Salvador Armando Marroquín Marroquín, “La canción contestataria salvadoreña de los años 1970-1983, como parte integrante de la cultura popular” (Tesis, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 1885).

Mas fuentes escritas con la que se contaron fueron la recopilación de tres entrevistas realizadas a músicos del Movimiento para la Cultura Popular MCP, el compilado apporto datos para la construcción del proceso de organización y activismo de los músicos de protesta, ya que posee los testimonios del músico Julio Molina, músico y poeta, (amigo de Tamba Aragón de la Banda del Sol), los dos participaron en la FECCAS. Así mismo, se obtuvieron cancioneros, grabaciones, fotografía, videos-documentales, cartas, repertorios musicales, documentos inéditos. Así como, la producción musical en la que se incluyen poemas de Roque Dalton y finalmente, los testimonios de Roberto Quezada, Franklin Quezada, como miembros de la dirección del Movimiento de la Cultura Popular (MCP).

también, se obtuvieron datos importantes de las entrevistas realizadas a algunos cantautores como William Armijo, Jorge Palencia y algunos integrantes del grupo mahucutah, Tepehuani, Yolocamba Ita y otros miembros del Movimiento de la Cultural Popular MCP.

4. OBJETIVOS GENERAL Y ESPECÍFICOS

4.1 GENERAL.

- Analizar a los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas, 1967-1980.

4.2 ESPECÍFICOS.

- Describir las causas económicas, sociales y políticas que permitieron el surgimiento de los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas 1967-1980.
- Describir a los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas, 1967-1980.
- Conocer la relación entre los músicos de protesta y las izquierdas salvadoreñas, 1967-1980.

5. ESTRATEGIA METODOLÓGICA.

5.1 MARCO TEÓRICO.

Para esta investigación se considerará como base teórica conceptos como; Canción protesta, Contracultura, izquierdas salvadoreñas, se consideró seleccionar entre las diversas las definiciones y tipologías que podemos encontrar acerca de las canciones de protesta, en primer lugar, el trabajo de Shea (2001) quien realizó un resumen sobre algunas de las diferentes expresiones que se han empleado y los teóricos que las propusieron. El primero es, Haro Ibars (1977); canción literaria, Domínguez (1978) y Osorio (1968); canción de protesta, Claudín (1981); canción de autor, López Barrios (1976); canción de texto, Fleury (1978); nueva canción, Pring-Mill (1983); canción comprometida o canción testimonial, Denisoff (1972); la canción persuasiva (*song of persuasion*), Gómez (1985); canción popular.³⁹⁶

Para esta investigación sería realmente complejo marcar la frontera entre un término y otro, sin embargo, se optó por el término utilizado por Blanco Torres (2005), quien prefiere emplear canción protesta antes que otros términos ya que, bajo su criterio, es uno de los más utilizados y reconocidos en el ámbito iberoamericano para designar a este movimiento cultural. Entre los motivos que argumenta para justificar su elección, indica en primer lugar a que, con canción protesta, se alude a un conjunto de manifestaciones que poseen características comunes. Mientras que los otros harían referencia a fenómenos determinados. Además, tal vez sea más adecuado considerar esta referencia como una evidencia de diversidad, variedad, riqueza, pluralidad y complejidad de un fenómeno que tuvo y posee eco y protagonismo en muy numerosas latitudes y etapas. con canción protesta se logra encontrar un rasgo definitorio común a todas ellas: participa de forma consciente y se opone a través de su música a cada régimen.³⁹⁷

³⁹⁶David Shea, "Lodo por la patria: estudio cultural de la canción comprometida en Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute" (Tesis, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2001).

³⁹⁷Roberto Blanco Torres, "Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico", *Cuadernos de Historia Contemporánea* Vol. 27 (2005) p223-246.

Se debe señalar que esta manifestación musical, en general, ha estado ligada en mayor medida a las ciudades y se mantuvo, en su mayor parte, alejado del mundo rural. Pese a ello, comparte con las músicas de tradición oral la búsqueda de temáticas vinculadas con problemas de la vida diaria y acontecimientos ligados a la sociedad. Es decir, “canción protesta” es el término adecuado para referirse a las diversas manifestaciones que, en diferentes puntos geográficos, se desarrollaron bajo la concurrencia de ciertos rasgos comunes.

Ante ellos, cualquier diferencia que pudiera mostrarse en textos, actitudes, formas de expresión artística, incluso planteamientos ideológicos que no fueron nunca idénticos, quedó minimizada como consecuencia, precisamente, de la condición más definitoria, la mayoría de los cantautores que, escribieran o no sus canciones, estuvieron inmersos en el movimiento de la canción protesta, compartían una manifiesta disconformidad con el régimen político dictatorial, contra el que trataron de oponerse y luchar desde las armas que les eran propias: la música y la palabra. Torres (2005) recomienda y prefiere el término “canción protesta” sobre cualquier otro porque es uno de los más reconocidos y utilizados a la hora de hablar sobre la realidad a la que se refiere. En el caso que nos ocupa, y a pesar de haber existido infinidad de términos para referirse a ella desde ámbitos académicos y populares, es innegable que la denominación más comprensible para la mayoría de los hispanohablantes, iberoamericanos en su conjunto es la de canción protesta, usada poco tiempo después de la aparición del fenómeno y que, en el lenguaje corriente, más aceptación tiene.

En cuanto al concepto de contracultura, o también conocida como contracultura revolucionaria, según Martín Álvarez (2004), “la victoria cubana trajo consigo un cambio en el repertorio cultural de la acción colectiva en América Latina”. A partir de la revolución cubana, la creación de grupos guerrilleros y la resultante toma del poder por medio de la lucha armada se volvieron soluciones aceptables a los ojos

de quienes intentaban definir cómo cambiar verdaderamente una realidad definida por la pobreza, la desigualdad y el autoritarismo político.³⁹⁸

Y finalmente, se consideró el trabajo titulado *Centroamérica: de la izquierda revolucionaria a la izquierda socialdemócrata* de Edelberto Torres-Rivas para el concepto de izquierdas salvadoreñas, explica que a raíz del huracán ideológico desatado por la revolución cubana, provocó un crecimiento de una izquierda insurgente, con métodos violentos, militarizando su militancia y con un difuso programa socialista en El Salvador, el punto de partida es entender a las izquierdas como movimiento, organización, como política, y la izquierda como cultura, valores, como conocimiento. Además, de la existencia de las izquierdas anticapitalistas, pero con estrategias reformistas o revolucionarias; son al mismo tiempo, fuertemente estadistas como reacción al neoliberalismo o por sus luchas contra la pobreza; son procubanas, son antimperialistas, pensando en la United Fruit Co. En síntesis, apoyando la investigación en estos conceptos se logró diferenciar entre las dos fuerzas de izquierda en El Salvador; los que están en la política electoral y los que estuvieron aislados y se movieron en el campo de la cultura.³⁹⁹

5.2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.

Las preguntas que se plantearon para la investigación titulada *Los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas 1967-1980*, permitieron que el tema se estructurara de manera cronológica, logrando establecer los diferentes momentos en los que fueron apareciendo los músicos, cantautores y grupos de protesta, además de conocer a través de las preguntas de investigación el rol que desempeñaron los músicos de protesta en las izquierdas salvadoreñas. La primera pregunta general es ¿Cuáles son los Antecedentes de la canción protesta en Europa, Estados Unidos, América latina y

³⁹⁸ Alberto Martín Álvarez, "De la guerra revolucionaria a la revolución democrática. El FMLN en El Salvador" *Revista Realidad* 132, (2012).

³⁹⁹ Edelberto Torres Rivas, "Centroamérica de la izquierda revolucionaria a la izquierda socialdemócrata" *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano* N.º 22, (2008) p 41-50.

El Salvador? esta pregunta permitió conocer los diferentes contextos y nombres con los que se ha conocido el fenómeno de la canción protesta. La siguiente pregunta general es ¿Cuál era el Contexto cultural, económico y socio-político que permitió que surgieran los músicos de protesta en El Salvador? esta pregunta logro establecer el momento de mayor florecimiento de los músicos de protesta.

Las siguientes preguntas específicas son; ¿Como surgen las canciones de protesta dentro de las corrientes de las izquierdas en El Salvador? ¿Cuáles fue el rol de los músicos de protesta dentro de las izquierdas salvadoreñas? ¿Cuáles fueron las temáticas de las canciones de protesta en El Salvador? ¿Cuáles fueron los espacios de formación artística y de acción política para los músicos de protesta? Estas preguntas específicas permitieron clasificar las actividades artísticas y de comunicación dentro de cada una de las organizaciones de izquierdas en las que participaron, además de identificar los espacios de convergencia entre los músicos de protesta y las izquierdas salvadoreñas. Así mismo, estas preguntas posibilitaron conocer canciones de protesta salvadoreña inéditas.

5.3 METODOS Y TÉCNICAS.

Para la investigación titulada Los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas 1967-1980, se requirió una aproximación desde el método histórico, se identificaron las fuentes primarias y secundarias en archivos institucionales, bibliotecas universitarias (UES y UCA), archivos personales de los músicos, Así mismo, se identificaron fuentes primarias como fotografías, letras de canciones, testimonios, entrevistas, partituras, grabaciones musicales, entre otras. Además, de identificar fuentes secundarias como publicaciones académicas, revistas, artículos, periódicos. Posteriormente, las fuentes primarias y los documentos seleccionados se evaluaron para dar respuesta a las preguntas de investigación. Y finalmente, Después de contextualizar todas las fuentes con las que se disponía y de haber analizado las fuentes primarias y secundarias, se procedió a elaborar las conclusiones que dan respuesta a las preguntas de investigación.

Se propuso el uso de técnicas necesarias para la investigación como el Análisis documental, fue de utilidad para el análisis de las fuentes primarias y bibliografía con las que se cuenta tales como; tesis, artículos, archivos, fondos, periódicos partituras, letras de canciones, poemas y documentos literarios.

La información resultante se distribuyó entre los apartados. con esta técnica se buscó reconstruir los antecedentes de los músicos de protesta desde sus orígenes hasta el siglo xx, el contexto de cada periodo donde aparecieron los músicos de protesta, además, de identificar su rol en las izquierdas salvadoreño entre 1967-1980. Así mismo, luego de evaluar y analizar los documentos impresos útiles para la investigación, se hizo uso de la Entrevista, la información que se obtuvo sirvió para comprender las diversas motivaciones de los músicos para formar parte de las diversas actividades culturales y políticas dentro de las organizaciones de las izquierdas salvadoreñas. Además, se hizo uso de la herramienta investigativa del glosario de términos, que permitió agrupar los conceptos y términos necesario y útiles para la comprensión y socialización de la investigación, por ejemplo, definir ¿qué es canción protesta y como se clasifica? ¿qué es un corrido?, ¿qué es una misa campesina?, entre otros.

6. PROPUESTA DE CAPÍTULOS.

CAPITULO 1: MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.

CAPITULO 2: ANTECEDENTES DE LA CANCIÓN PROTESTA.

CAPITULO 3: .LA CANCIÓN POPULAR Y DE PROTESTA EN EL SALVADOR, 1840-1975.

CAPITULO 4: EL ROL DE LOS MUSICOS DE PROTESTA EN LOS MOVIMIENTOS SOCIALES EN EL SALVADOR, 1975-1980.

7. BIBLIOGRAFÍA.

Libros:

González Lucini, Fernando. *Veinte años de canción en España, 1963-1983*. Madrid: Ediciones la Torre, 1984.

Landau, Greg. *Guitarra Armada: The Role of Music in the Nicaraguan Revolution*. San Diego: University of California, 1999.

Torrego Egado, Mariano. *Canción de autor y educación popular 1960-1980*. Madrid: Ediciones la Torre, 1999.

Revistas:

Almeida, Paul y Urbizagástegui. "Cutumay Camones, Popular music in El salvador's National Liberation Movement". *Latin America perspectives* Vol. 26, N.º 2 (marzo-1999).

Álvarez, Alberto Martín. "De la guerra revolucionaria a la revolución democrática. El FMLN en El Salvador". *Revista Realidad* 132, (2012), 143-192.

Blanco Torres, Roberto. "Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 27 (2005), 223-246.

Carrasco Pirard E. "La Nueva canción en América Latina". *Revista Internacional de Ciencias Sociales XXXIV, N.º 4*, (enero-1982), 599-623.

Chirinos, Sherline. "Cantores latinoamericanos de la década de los sesenta y setenta. La apertura de una tradición política cultura". *Estudios Culturales* No 1, (2007).

Citro, Silvia. "El Rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit". *Trans Revista Transcultural de Música*, núm 12, (Julio, 2008)

Robayo Pedraza. Miryam Ibeth. "La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX". *CALLE 14*, vol. 10, núm 16 (2015).

Torres Rivas, Edelberto. "Centroamérica de la izquierda revolucionaria a la izquierda socialdemócrata" *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano* N.º 22, (2008) p 41-50.

Velasco, Fabiola. "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición". *Presente y Pasado, Revista de Historia* (enero-junio, 2007), 139-153.

Tesis:

Bautista Beltrán, Karen Valeria. "La música protesta latinoamericana: gran arma para la resistencia de los movimientos estudiantiles frente a la dictadura argentina de 1976". Tesis doctoral, Universidad Javeriana, 2018.

Castañeda, Mario Efraín. "Historia del Rock en Guatemala. La Música Rock como expresión social en la ciudad de Guatemala entre 1960 a 1976". Tesis de licenciatura, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2008.

Marroquín Marroquín, Salvador. "La canción contestataria salvadoreña de los años 1970-1983, como parte integrante de la cultura popular". Tesis de licenciatura, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, San Salvador, 1885.

Peña, Queralt Pilar. La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973. Una aproximación al problema del arte. Tesis de maestría, Universidad de Chile, Santiago, 2010

Shea David. “Lodo por la patria’: estudio cultural de la canción comprometida en Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute”. Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Filosofía Moderna, 2001

3. RESPONSABLES DE LA INVESTIGACIÓN Y JURADO CALIFICADOR

RESPONSABLE DEL Nombre	Carné
INFORME FINAL DE INVESTIGACIÓN: <u>Br Diego Renato Ramírez Pineda</u>	<u>RP10029</u>
TÍTULO DEL INFORME FINAL: <u>Los músicos de protesta y su rol contracultural en las izquierdas salvadoreñas, 1967-1980.</u>	
DOCENTE ASESOR DE LICENCIATURA EN HISTORIA: <u>Msc. José Alfredo Ramírez Fuentes</u>	
FECHA DE EXPOSICIÓN Y DEFENSA:	<u>19 de Julio, 2024.</u>
TRIBUNAL CALIFICADOR	
MIEMBRO DEL JURADO: <u>Dra. Xiomara del Carmen Avendaño Rojas</u>	
MIEMBRO DEL JURADO: <u>Lic. Rodrigo Alonso Toledo Ayala</u>	
FECHA DE APROBADO Y RATIFICADO POR JUNTA DIRECTIVA DE LA FACULTAD:	

Acuerdo N° <u>1935</u>
Acta N° <u>31/2024(10/2023-10/2027).</u>
Fecha de sesión: <u>VIERNES 16 DE AGOSTO DE 2024.</u>
OBSERVACIONES: