

Igor de Gandarias:

La música electroacústica en Guatemala ¹

Introducción

Se presenta aquí, por primera vez, un panorama histórico de la creación musical con recursos electrónicos en Guatemala, conteniendo un catálogo de sesenta y seis obras producidas en el lapso de medio siglo de actividad creativa, a partir de la primera mitad de la década de 1960 hasta el presente (2008). El estudio reúne y organiza principalmente nueva información sobre el desenvolvimiento de la música electroacústica en Guatemala, la que se encontraba dispersa en archivos de los compositores, quienes además ofrecieron importantes detalles de su trabajo, en entrevistas específicas. Se complementa la información con anotaciones y observaciones, sobre obras particulares, que aclaran y profundizan aspectos técnicos o de contenido de este repertorio, incluyendo al final un breve ensayo acerca de las principales líneas estéticas y características de su comportamiento.

La producción discográfica que acompañó e ilustró auditivamente el texto original no se incluye en este trabajo; contiene nueve piezas de audio y cinco de multimedia. Más de la mitad de las obras no habían sido reproducidas anteriormente en discos para su difusión, siendo algunas de ellas verdaderas reliquias históricas que permanecieron inaccesibles por casi medio siglo, por lo que su edición aporta criterios para la reconstrucción de la historia musical electroacústica de Guatemala y Latinoamérica.

Composiciones contempladas

1. Descripción general

Para la realización de estas notas se han tenido en cuenta sesenta y seis títulos de composiciones electroacústicas de nueve autores guatemaltecos, muestra delimitada solo por la información a la que se ha tenido acceso. No todos los trabajos consignados pudieron ser localizados físicamente a pesar del esfuerzo por lograrlo por parte de los propios compositores. Gran parte de las piezas no ha sido publicada, algunas de ellas no se han presentado en conciertos, situación derivada del abandono en que se encuentra la producción académica musical contemporánea en Guatemala. De otras, muy escasas, solo quedan los recuerdos de los autores y en el mejor de los casos referencias impresas. Otras piezas presentaron difícil acceso, ya que se encontraban grabadas en formatos discontinuados como cintas magnéticas de carrete abierto, casetes y cartuchos DAT que requirieron un proceso de transferencia y masterización digital para poder ser escuchadas. Con los materiales disponibles y la anuencia de los compositores, se formó un banco digital conteniendo cuarenta composiciones, en archivos de audio y video, que se depositó,

¹ Versión abreviada - para www.latinoamerica-musica.net - del trabajo realizado en 2008 bajo los auspicios de la Universidad de San Carlos de Guatemala, la Dirección General de Investigación, el Programa Universitario de Investigación en Cultura, Pensamiento e Identidad de la Sociedad Guatemalteca y el Centro de Estudios Folklóricos.

para consulta pública, en los archivos del Centro de Estudios Folklóricos y el Centro de Documentación de la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

El catálogo incluye trabajos realizados en un lapso de medio siglo, entre 1963 y 2008. La gama de expresiones representadas se ha organizado en cuatro grupos: el primero, *Electroacústica sobre soporte*, incluye obras grabadas en un soporte definitivo (cinta, CD, disco duro), cuya ejecución consiste en su reproducción a través de altavoces sin ninguna intervención, interacción o modificación externa durante el tiempo que dure su audición. El segundo, *Electroacústica mixta*, corresponde a piezas que combinan altavoces e intérpretes en concierto. La parte electrónica (sobre soporte o producida en vivo) interactúa en tiempo real con la ejecución instrumental. El tercero, *Electroacústica con artes escénicas e instalaciones*, incluye trabajos asociados a danza, teatro o instalaciones. Finalmente, *Electroacústica con multimedios* abarca composiciones que integran interactivamente sonidos e imágenes de fotografía o video como parte de su realización y que se presentan como un video.

No se consideran músicas de películas o videos en los que los sonidos tienen un papel subsidiario a la trama cinematográfica y no constituyen composiciones musicales para ser presentadas en concierto. Tampoco se incorporaron variedades del género *pop* y *dance* (*techno* y otras relacionadas), que emplean también recursos electrónicos y que siguen modelos difundidos globalmente para consumo y entretenimiento juvenil, por considerarlas otro género, cuya amplitud e implicaciones socioculturales requieren un estudio específico. Esto no impide que la investigación haga referencia continua a la fructífera interrelación de la música electroacústica con diversas formas de la música popular y tradicional locales.

El catálogo se ha organizado alfabéticamente por autor en cada categoría, citando sus trabajos cronológicamente, consignando fecha de creación y, en el caso de piezas que emplean electroacústica en vivo, los recursos o instrumentos para los cuales fueron diseñadas. En el caso de composiciones publicadas, se han colocado entre paréntesis las abreviaturas de los discos donde las obras se encuentran grabadas. Un asterisco (*) colocado a continuación de la fecha de creación de una pieza indica que la misma forma parte del Banco Digital de la Música Electroacústica en Guatemala, que se encuentra disponible en el archivo del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.²

² Abreviaturas:

n.l. = no localizado

Discos:

(DS) = *Democracia Sonora* (CD). Guatemala. BANCAFE. 2001.

(EAE) = *El Actor Etéreo. La música de la Nueva Escena Guatemalteca* (CD). Guatemala. Pajarito Discos. 2000.

(HUMCL) = *Hacia una música contemporánea latinoamericana* (CD). Costa Rica: UNESCO – FLADEM. 2003.

(L) = *Labuga*. (CD). Guatemala. ONEGUA, ADESCA. 2002.

(LFF) = *La Feria Fantástica* (DVD). Guatemala. ADESCA. 1998.

(M) = *Microcerculus*. (CD). Guatemala. FUNDAECO. 2006.

(MCG) = *Música Contemporánea. Guatemala. La Feria Fantástica*. (CD). Guatemala. Ministerio de Cultura y Deportes. 1996.

(MNL) = *Música Nueva Latinoamericana Vol. 2* (LP). Uruguay. Ediciones Tacuabé. 1976.

(O) = *Orígenes* (CD). Guatemala. Asociación de Amigos del País., HGG 10599. 1999.

(PDH) = *Percursos de Hormigo* (CD). Guatemala. Fondo Regional de Pequeños proyectos. 1998.

2. Catálogo de obras electroacústicas de Guatemala 1963-2008 (Tabla 1)

a. Electroacústica sobre soporte

	Autor	Título / Año	Duración / Grabación
1	Anleu Díaz, Enrique (1940)	Experimentación sin título (ca. 1967) *	16' 12"
2	De Gandarias, David (1951)	Juego de Magos y Gorilas (1978)	n.l.
3		Ecos Ancestrales (1979)	n.l.
4		Microcerculus (2006) * I Aramus Guarauna II Psarcolius Montezuma III Microcerculus Marginatus	24' 40" 15' 19" 26' 45" /(M)
5	De Gandarias, Igor (1953)	La Feria Fantástica (1995) *	8' 08" /(MCG)
6	Lehnhoff, Dieter (1955)	Réquiem (1975)	n.l.
7		Escenas Primigenias (1999) 1. Memorias de un día remoto 2. Rituales Nocturnos	7' 47" 8' 33" (O)
8	Maselli, Renato (1964)	Gracias (2001) *	4' 11" (DS)
9	Molina, Marco Antonio (1959)	Terror (1992) *	3' 26"
10	Orellana, Joaquín (1930)	Metéora (1968) *	9' 33"
11		Humanofonía (1971) *	11' 16" (MNL)
12		Humanofonía II (Malebolge) (1972) *	26' 59"
13		Primitiva I (1973) *	4' 43"
14		Asediado Asediante (1973) *	3' 11"
15		Iterotzul (1973) *	3' 13"
16		Sortilegio (1978)	n.l.
17		Rupestre en el Futuro (1979) *	22' 41"
18		Imposible a la X. Imágenes de una historia en redondo (1980)*	17' 50"
19	Rosales, Arturo (1941)	Imágenes de un terremoto (1974)	n.l.

(RMI) = *Ramajes de una Marimba Imaginaria* (CD). Guatemala. Ministerio de Cultura y Deportes. 1995.

(SA) = *Suite Asturias* (DVD). Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Investigación. 2007.

(SDT) = *Sinfonías del Trópico* (DVD). Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Investigación. 2005.

b. Electroacústica mixta

20	Anleu Díaz, Enrique	La Fundación de Guatemala (1968)	n.l. / Orquesta y cinta magnética
21	Alvarado, Paulo (1960)	Cuarteto No. 3 II Movimiento (1991) *	5' 01" / Cuarteto de cuerdas y cinta magnética
22	de Gandarias, David	Trans -Tres (1985) *	16' 34" / Flauta, Clarinete, Contrabajo y electrónica sobre soporte (PDH)
23		Percursos de Hormigo (1997) * I Traslaciones cíclicas II Croquis temporal III Recintos de hormigo	9' 15" 7' 30" 9' 05" / Marimba y electrónica sobre soporte (PDH)
24	de Gandarias, Igor	Circunstancial 1 (1978) *	11' 41" / Coro, chirimía, tambor, trío jazz y cinta
25		Dialogante (1979. Rev. 1995) *	12' 09" / Piano y órgano Hammond (MCG)
26	d	Conquista 2 (1988) *	9' 17" / Chirimía, tambor, sampler y secuenciador (MCG)
27		Circunstancial 2 (1990) *	12' 32" / Coro, pito, tun, trío jazz y electrónica sobre soporte
28	Maselli, Renato	Experimenta 2000	13' 15" / Vejigas, cinta magnética, ordenador y cracklebox
29	Orellana, Joaquín	Ramajes de una Marimba Imaginaria (1984) *	15' 41" / Marimba, coro, 5 flautas dulces, recitante, instrumentos especiales y cinta (RMI), (HUMCL)
30		Híbrido a presión II (1986) *	14' 04" / 2 flautas, instrumentos especiales y cinta
31		El Violín Valsante de Huisderio Armadel (2008) *	1 h. 13' 49" / Orquesta de cuerdas, coro, instrumentos especiales y electrónica sobre soporte

c. Electroacústica con artes escénicas e instalaciones

32	Anleu Díaz, Enrique y Cabrera, Roberto	Personajes y Dioses del Chilam Balam (1965)	n.l. / Instalación
33	Anleu Díaz, Enrique	Siete (1975)	n.l. / Ballet
34		Los Aparecidos. Leyendas de Guatemala (1975)	n.l. / Ballet
35	Alvarado, Paulo	Edipo Rey (1993)	2' 55" / Teatro (EAE)
36		La Gran Noche del Mundo (1994)	5' 22" / Teatro (EAE)
37		5.50 BG (1998)	5' 43" / Ballet (EAE)
38		Atlas en el Diván (2003) *	35' 50" / Danza
39	de Gandarias, David	Objetos Rituales (1981)	n.l. / Ballet
40		Pisaurus Piece (1987)	n.l. / Teatro musical
41		Pre -set (1989)	n.l. / Instalación

42		Sinergia (1996) *	16' 03" / Dos mimos y luces
43		Labuga (2002) * 1. Chumba 2. Jungújugu 3. Abeimajani 4. Punta	12' 20" 16' 36" 11' 38" 20' 48" / teatro, danza, video, luces, grupo garífuna (L)
44	de Gandarias, David e Igor	Juguemos a Jugar Jugando (1979)	n.l. / Teatro
45	de Gandarias, Igor	Pasiones que Matan (2005)	1h. 10' / Teatro
46	de Gandarias Igor y Escalón, Guillermo	Raíces Aéreas (2006)	6' 40" / Instalación y video
47	Maselli, Renato	Landscape (1996) *	23' 28" / Danza y video
48		Suite Desdibujada (2000) *	16' 42" / Danza
49		El final de la botella (2003)	n.l. / Instalación
50	Orellana, Joaquín	Contrastes (1963) * IV Alucinaciones	5' 22" / Ballet
51		Historias del Popol Vuh contadas para niños del año 2000 (1979)	n.l. / Teatro
52		Música para "La Rueda Sinfín de los Katunes" (1984) * 1. Caos 2. Para Hunyecil o Bunkabal c. Noche serena y constelaciones	4' 47" 8' 40" 2' 57" / Teatro
53	Rosales, Arturo	Nueve meses noventa años (1971)	n.l. / Danza

d. Electroacústica con multimedios (fotografía, cine o video)

54	De Gandarias, Igor	Cadenas Cromáticas (1983) *	14' 02" / diapositivas
55	De Gandarias, Igor y Escalón, Guillermo	La Feria Fantástica (1998) *	15' 30" / video (LFF)
56		Sinfonías del Trópico (2005) *	13' 01" / video (SDT)
57		Azul (2006) *	2' 00" / video
58		Valencia Cinética (2006) *	6' 46" / video
59		Suite Asturias (2007) *	15' 43" / video (SA)
60	Maselli, Renato	Dúo (1997) *	7' 01" / video
61		Puntos (1998) *	13' 20" / video
62		Líneas (1998)	n.l. / video
63		Anonyme (2003) *	3' 59" / video danza
64		Lilíma (2003) *	4' 27" / video danza
65		Lingsglif (2005) *	14' 42" / video danza
66	Yela, Gabriel (1974)	Improvinatura (2008) *	10' 18" / video

A partir del catálogo se pueden inferir varios hechos relacionados con el desenvolvimiento de la composición electroacústica en Guatemala. En primer lugar, destaca el escaso número de compositores interesados en el campo. Ellos pertenecen a tres generaciones sucesivas: en la primera (con obras a partir de la década de 1960), se encuentran Joaquín Orellana y Enrique Anleu Díaz quienes

inician la experimentación con tecnología analógica ³ en Guatemala. En continuidad, durante la década de los 70, trabajan con la misma tecnología, Arturo Rosales y los hermanos David e Igor de Gandarias, últimos que experimentan el cambio de herramientas hacia el cambio digital en la siguiente década ⁴. A mediados de 1970, Dieter Lehnhoff realiza la primera de sus dos incursiones en este campo. En los años de 1990 se incorporan sucesivamente Paulo Alvarado y Renato Maselli. Un aporte incipiente lo ofrecen Marco Molina y Gabriel Yela, cada uno con una sola obra. Se observa la participación adicional del pintor Roberto Cabrera y el cineasta Guillermo Escalón en obras colectivas.

La presencia de solo diez compositores en el término de medio siglo de trabajo, algunos con escasa producción, indica poca práctica, estímulo y conocimiento sobre la música electroacústica en Guatemala, situación a la cual sin duda ha contribuido la inexistencia de una institución o laboratorio específico donde se practique, enseñe y difunda la materia, así como la indiferencia estatal y privada. Estas carencias se hacen evidentes si comparamos el número de cultores en otros países latinoamericanos donde, en el mismo lapso, han existido centros especializados de estudio como Argentina (191 compositores) o Chile (39 compositores) (Dal Farra, 2004: 3, en línea); u otros que no cuentan con un laboratorio específico, pero sí con un ambiente educativo musical favorable, como Costa Rica que, en un lapso más corto, cuenta con un colectivo y once compositores principalmente jóvenes (nacidos en las décadas del 70-80) (Castro, 2007: 5-28). Paradójicamente, y en contraste con el contexto prevaleciente, la producción electroacústica en Guatemala ha sido sostenida (67 composiciones) y, en algunos casos de calidad tal, que ha gozado de reconocimiento internacional ⁵.

³ La tecnología analógica emplea equipo electrónico cuyas funciones procesan el sonido directamente sin la participación de ningún tipo de cómputo, simplemente transformando o copiando un tipo de energía en otro formato. El ejemplo más claro es el micrófono en el cual la energía acústica en forma de ondas de presión es convertida a señales eléctricas similares (análogas). El micrófono produce voltaje alterno que cambia constantemente en simpatía (análogamente) con las vibraciones de la onda sonora, por tal razón se le conoce como *señal análoga* (Dodge, 1997: 12).

⁴ Los procesos digitales involucran la transformación de valores continuos o analógicos a valores discretos (discontinuos o separados) mediante su representación como dígitos. La diferencia entre procesos analógicos y digitales es usualmente ejemplificada comparando dos relojes, uno mecánico y el otro digital, en el primero el tiempo es representado como un movimiento continuo (análogo al transcurrir del tiempo) mediante el movimiento de las agujas, en tanto que en el segundo se muestra el transcurrir del tiempo en valores separados, uno detrás de otro. Estos datos numéricos constituyen el lenguaje que las computadoras entienden para poder procesar los sonidos, para ello emplean convertidores de señales análogas a dígitos (A/D) los que traducen en números el voltaje de una señal análoga, como la de un micrófono. Inversamente, emplea convertidores de datos digitales a señales análogas (D/A) para obtener impulsos de voltaje, a partir de secuencias numéricas digitales, que puedan mover los altoparlantes y así escuchar el sonido resultante.

⁵ Destaca aquí la obra de Joaquín Orellana que ha obtenido amplia atención de críticos, educadores y compositores internacionales, entre ellos: Christian Clozier y Brigitte Bassin (Francia), Coriún Aharonián, Julio Novoa (Uruguay), Violeta Hemsy de Gainza y Francisco Kröpfl (Argentina), Ricardo Eugenio (Brasil) y Gordon Mumma (EEUU) (Orellana, 1983: 8, 9, 18, 30 y 38). En 1976, su obra ***Humanofonía*** es incluida en el disco No. 2 de la Colección "Música Nueva Latinoamericana" publicado en Uruguay, en tanto que ***Ramajes de una marimba imaginaria*** forma parte del disco "Hacia una música contemporánea latinoamericana" editado en Costa Rica en 2003. En 1979 su obra ***Rupestre en el Futuro*** obtiene una Mención en el VII Concurso Internacional de Música Electroacústica en Francia. En siguientes ediciones del mismo concurso han sido premiadas dos obras de Igor de Gandarias: ***La Feria Fantástica***, nominada en 1997, y ***Sinfonías del Trópico*** con Mención en 2005. Finalmente, la obra ***Microcerculus*** de David de Gandarias obtiene una nominación en el año 2006.

El catálogo revela también que el esfuerzo creativo electroacústico guatemalteco se ha canalizado mayormente en producciones para espectáculo que involucran otras manifestaciones artísticas como la danza, el teatro o las instalaciones, observándose la creciente inclinación al empleo de recursos audiovisuales en la última década. En cuanto a las fuentes de sonido acústico para obras mixtas, se observa la participación no solo de instrumentos de la tradición orquestal europea, ya en grupos de cámara o en ensambles mayores, sino instrumentos de la tradición popular guatemalteca. En esta dirección merece particular atención la marimba cromática criolla con su repertorio mestizo, que participa como núcleo principal en dos obras de grandes dimensiones: **Ramajes de una marimba imaginaria** (1984) de Joaquín Orellana, y **Percursos de Hormigo** (1997) de David de Gandarias. Otras fuentes de sonido local provienen de instrumentos de raigambre indígena, como la chirimía, el tun, el tambor de doble parche, los chinchines y el pito de caña, que aparecen en las composiciones de Igor de Gandarias **Circunstancial 2** y **Conquista 2**. Finalmente en gran parte de las piezas de Joaquín Orellana participan una serie de nuevos instrumentos creados por él mismo.

Bosquejo histórico de la música electroacústica en Guatemala

1. Experimentación y formación electroacústica (1963 - 1970)

La creación musical académica con empleo de recursos electrónicos en Guatemala comparte, en forma diversa, historia, técnicas, líneas estéticas y aislamiento con otros países latinoamericanos⁶, no obstante, difiere y se distingue en ciertas variables como la magnitud de las dificultades de producción, difusión y apoyo institucional, el tipo de materiales sonoros empleados, las motivaciones y los giros particulares de composición. Las coincidencias y las diferencias inician desde el apareamiento de la experimentación con recursos electrónicos analógicos a mediados del siglo pasado, apareamiento que sucede en Guatemala rezagado pero

⁶ Para una síntesis histórica del desarrollo de la música electroacústica en Latinoamérica véase el artículo **La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos** de Coriún Aharonián, escrito en 1992, disponible en <http://www.bazaramericano.com/musica/antologia_lulu>. El mismo autor ha realizado un acercamiento al estilo de esta música resaltando sus aspectos diferenciales de los modelos europeos en **La música de los compositores latinoamericanos jóvenes** publicado en la **Revista Pauta** (Aharonián, 1993: 69-77) y en **Algo más sobre los compositores latinoamericanos jóvenes** publicado en **Pauta** (Aharonián, 1994: 188-189). Un importante aporte al conocimiento y difusión de esta música lo ha dado el compositor argentino Ricardo dal Farra en su trabajo titulado **Latin American Electroacoustic Music Collection** que contiene una antología histórica compuesta por 231 obras listas para ser escuchadas incluyendo dos composiciones de guatemaltecos: **Humanofonía** (1971) de Joaquín Orellana y **Gracias** (2001) de Renato Maselli, véase <<http://www.fondation-langlois.org/html/e/pàge.php=? Numpage=556>>.

No faltan esfuerzos de compositores por documentar el desarrollo de la música electroacústica por país, algunos de ellos disponibles en red, como la **Música Electroacústica en Chile** de Federico Schumacher, **Música Electroacústica no Brasil. Composição utilizando o meio eletrônico** de Igor Lintz y **La Música Electroacústica en México** de Manuel Rocha Iturbide. En el istmo centroamericano es pionero el disco compacto **Antología de música electroacústica Costarricense, Vol 1** compilación del compositor y promotor cultural Otto Castro, que ilustra la producción musical reciente (últimos cinco años) generada por compositores jóvenes de su país.

relativamente inmediato, si lo comparamos con otros movimientos estilísticos también provenientes de Europa en siglos anteriores.

Para aquilatar estas experiencias en un contexto histórico regional, es necesario recordar que las primeras composiciones y estudios con tecnología electrónica que surgieron en Europa y Estados Unidos a mediados del siglo pasado fueron auspiciadas institucionalmente por radios estatales (ORTF en Francia y WDR en Alemania), universidades y grupos empresariales (Columbia - Princeton, RCA, IBM y BELL en Estados Unidos) (Aharonián, 1992: 2, [en línea]). Por su parte, en Latinoamérica, la Universidad Católica de Chile acoge en 1956 las primeras experiencias musicales con tecnología electrónica en el efímero “Taller experimental de sonido”, donde se distingue José Vicente Asuar (Santiago, 1933). En tanto la Universidad Nacional de Buenos Aires subvenciona el establecimiento del primer laboratorio estable de música electroacústica de Latinoamérica en 1960 bajo la coordinación de Francisco Kröpfl (Ibíd., 4) ⁷.

En Guatemala, las primeras noticias sobre instrumentos electrónicos (Ondas Martenot) y las nuevas formas de organización del ruido por los futuristas fueron conocidas y comentadas por el compositor y musicólogo Rafael Vásquez (Guatemala, 1885-1941) en 1932, dando cuenta de ellas en su libro ***Ideas Estéticas sobre la Música***, donde hace apuntes breves, pero claros y determinados, sobre los movimientos musicales del incipiente siglo. Desafortunadamente, sus criterios no fueron conocidos por sus contemporáneos ya que la ingratitud del medio y la endémica subestimación de la producción artística que ha padecido Guatemala, no permitieron su publicación, la cual llega hasta 1997, más de medio siglo después de su muerte.

Los escritos de Vásquez lo ubican como precoz difusor de nuevos conceptos musicales en el medio, al tratar algunos de los más recientes adelantos de la técnica musical de su tiempo como los recursos impresionistas, la polirritmia o la politonalidad, e informar sobre el empleo de nuevos instrumentos electrónicos y la experimentación musical de Cyril Scott (Oxton, Inglaterra, 1878 - Eastbourne, 1979) y Alexander Scriabin (Moscú, Rusia, 1872 -1915), tratando con reserva los radicalismos futuristas (Vásquez, 1997: 51). Sus apreciaciones cobran mayor valor si tomamos en cuenta que las experiencias de Scriabin se dieron en la primera década de este siglo, que las primeras manifestaciones futuristas de Francesco Balilla Pratella (Lugo di Romagna, Italia, 1880 -1955) y Luigi Russolo (Portogruaro, Italia, 1885 - Laveno, 1947) ocurrieron en 1912 y 1913 respectivamente, y que las ondas Martenot fueron dadas a conocer por su inventor en Europa tan solo cuatro años antes de que Vásquez finalizara su libro, lo cual informa sobre su conciencia y grado de actualidad histórica. Hecho admirable y de gran valentía en un medio aldeano y conservador, dominado en aquel momento por el oscurantismo de la dictadura militar de Jorge Ubico (1931-1944) y en el que la comunicación internacional distaba mucho de tener la fluidez que actualmente ofrece la tecnología digital.

A fines de la década del 50 y principios del 60, cuando suceden las primeras experiencias electroacústicas con avales institucionales en Latinoamérica, la situación del arte musical en Guatemala era completamente distinta. Lejos de contar

⁷ La dispersión del concepto de gran estudio alcanza luego a Venezuela con el Estudio de Fonología en Caracas en 1966. Siguiéron luego estableciéndose estudios, bajo el impulso de compositores: Jorge Antunes (Río de Janeiro, Brasil, 1942) y Conrado Silva (Montevideo, Uruguay, 1940) en Brasil, Héctor Quintanar (México DF, 1936) en México y Juan Blanco (La Habana, 1920-2008) en Cuba (Mumma, 1986: 1 [en línea]).

con un soporte a la actividad creativa del momento y estímulo a las nuevas tendencias, se disponía solamente de una Orquesta Sinfónica institucionalizada en 1936 y un Conservatorio Nacional, fundado en el siglo anterior, cuyos principios de acción - salvo escasas excepciones personales - estaban apegados a modelos de la cultura musical europea del siglo XIX⁸, mostrando un expreso rechazo a cualquier manifestación que intentara romper sus conservadores límites, minimizando la producción local. Esta actitud correspondía al afincamiento inicial de un período de oscurantismo y desatención a la educación y las manifestaciones artísticas, fruto de la polarización política y la violencia iniciada con la abrupta finalización del período revolucionario democrático de la década 1944-1954, que había logrado el resurgimiento de las fuerzas culturales del país, impulsando un sano nacionalismo bajo la dirección del Doctor Juan José Arévalo y luego de Jacobo Árbenz. La finalización de este período había sido propiciada y facilitada por Estados Unidos a través de la CIA, culminando con la instalación en el poder del coronel Carlos Castillo Armas en 1954. Éste promovió el establecimiento de un estado represivo que tuvo continuidad en dictaduras militares posteriores, que perseguían, con el beneplácito y financiamiento norteamericano, terminar con el pensamiento libre y los movimientos de izquierda democrática en lo que consideraban la expansión del comunismo en Latinoamérica. Se crea así una polarización e intransigencia política que fue agravándose con el transcurrir del tiempo y que luego, con el resurgimiento del movimiento revolucionario en lucha de guerrillas alrededor de 1961, dio pie a una guerra fratricida que se prolongaría por tres décadas (Luján, 2006: 295).

En ese lapso se violaron los más elementales derechos a la vida y se cometieron las más crudas injusticias, creando un marco social completamente incongruente para un desarrollo institucional de la cultura y el arte. La violenta situación social y la injusticia como su causa, tuvieron profundo impacto en la sensibilidad de artistas plásticos y compositores, constituyéndose en motivo y tema de sus creaciones. A pesar de las dificultades, la producción electroacústica se manifiesta, motivada y mantenida por la fuerza y convicción personal de sus

⁸ El conservadurismo musical en Guatemala es una actitud arraigada y plenamente viva. Tiene su raíz en la Colonia, impositora y celosa conservadora de los valores europeos en el arte y en la música. Se imponen los instrumentos y las formas propias de la música sacra (órgano, cuerdas, vientos). Los indígenas no tienen alternativa y deben adoptar los modelos europeos, escondiendo sus propias manifestaciones culturales que son reprimidas de manera oficial. Con la independencia, el poder se traslada a los conservadores criollos y luego a los mestizos, quienes desde su posición dominante, se identifican con los valores europeos y dan continuidad al racismo y la estigmatización de la cultura propia. Como consecuencia, no se propusieron modelos alternativos manteniendo los dictados coloniales en lo político, social y cultural durante el período republicano. En el siglo pasado, con el surgimiento de la grabación y la edición de discos en masa, la situación se ve fortalecida por un movimiento empresarial imperial que comercia a nivel mundial con la música histórica de origen europeo (Aharonián, 2005: 8 y 11). La actitud conservadora se manifiesta en la cómoda recreación de modelos decimonónicos presentes en el repertorio estándar, la enseñanza institucionalizada de las prácticas musicales europeas de siglos pasados, una desinformación y desinterés por los movimientos de la música contemporánea, incluyendo las manifestaciones electroacústicas, y un consumo sostenido de música barroca, clásica y romántica de compositores europeos. Una referencia a la ignorancia musical del músico instrumentista y el conservadurismo en el proceso de enseñanza en el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela de Sustitutos, en la década del 70, la ofrecen Enrique Anleu y Joaquín Orellana en una entrevista publicada en la *Revista Alero* en 1977 (Cabrera, 1977: 133-34). Recientemente fue instituida una Licenciatura en acústica y sonido digital en la Universidad Galileo, sin considerar la música electroacústica dentro del pénsum y la Universidad del Valle ofrece un curso para el manejo de algunos programas de computadora, dentro de la carrera de Licenciatura en Música.

compositores y una aleatoria e informal práctica, no institucionalizada, de transmisión cultural.

De acuerdo a informaciones del compositor, historiador y pintor Enrique Anleu Díaz (Guatemala, 1940), testigo y artífice de esta historia⁹, una pequeña ventana a la producción musical académica internacional de la época la ofrecían emisiones de tres radios locales: Radio Faro Aviatega, Radio Cultural y Radio TGMU, última propiedad de una tienda de discos de vinilo, que promocionaba sus nuevas adquisiciones por ese medio. Estas radios llenaban su programación con música del repertorio europeo estándar, promovido por empresas disqueras norteamericanas y europeas, dejando escuchar esporádicamente nuevas grabaciones. Al principio salieron al aire obras de Claude Debussy (Saint Germain, Francia, 1862 - París, 1918) y Maurice Ravel (Ciboure, Francia, 1875 - París, 1937), las que parecían extrañas e incomprensibles para gran parte de estudiantes del Conservatorio. Más tarde, se dejó escuchar música de Edgar Varèse y más recientemente de Krzysztof Penderecki (Polonia, 1933). Anleu agrega que el cine constituía otro de los medios donde el auditorio atento podía actualizarse de lo que ocurría en el exterior, ya que antes de las películas se presentaban series de cortos, a veces documentales, otros no convencionales, como **Perro Mundo**, que incluía temáticas referidas a la realización de pinturas o ejecución de obras musicales, realizadas como cortos cómicos que al público parecían ideas descabelladas, pero que dejaban entrever una crítica que ridiculizaba patrones cerrados de apreciación artística.

Dentro de este contexto surge, en 1963, la primera composición que utiliza recursos electroacústicos, presentada en una sala de conciertos en Centroamérica, **Contrastes. Tema y Variaciones** para orquesta y cinta magnética de Joaquín Orellana (1930) la que muestra una utilización dirigida no efectista del timbre electroacústico, integrándolo dentro de un contexto orquestal más amplio, en uno de los cinco movimientos de que se compone. Comparte con otras obras contemporáneas la pobreza tecnológica de las circunstancias históricas y sociales locales, aspecto que constituye una constante en la producción electroacústica con recursos analógicos en Guatemala y un sector de la música electroacústica latinoamericana. Al respecto, Coriún Aharonián señala la austeridad como una de las nueve tendencias o características que, a su criterio, son propias de la música electroacústica latinoamericana; siendo las restantes: el sentido del tiempo, proceso a-discursivo de las obras musicales, bloques expresivos, elementos reiterativos, violencia, el silencio, presencia de lo primitivo y rompimiento de los límites. Refiere la austeridad no solamente al lenguaje y los recursos expresivos sino a los medios técnicos dentro de una estética “pobre” o una tecnología “pobre” (Aharonián, 1993: 72). En Guatemala, la carencia de recursos tecnológicos tiende a ceder gradualmente con la introducción de la tecnología digital y en la década del 90, con el ordenador personal, ya que los compositores acceden, sin límite de tiempo, a un precio cada vez menor, a un arsenal de herramientas que sólo se encontraban disponibles en grandes estudios de audio e imagen. Esta situación posibilita, en el presente siglo, la producción de piezas que muestran un manejo meticuloso, sutil y/o complejo del sonido, que se aparta de los resultados que ofrece la limitación de recursos tecnológicos en producciones anteriores.

Contrastes fue estrenada por el elenco del Ballet de Guatemala y la Orquesta Sinfónica Nacional, lugar donde laboraba el autor en el registro de segundos violines. Orellana informa que la pieza surgió por encargo del coreógrafo Roberto Castañeda para el ballet del mismo nombre, cuyo hilo argumental giraba en

⁹ Entrevistas realizadas para este trabajo entre los meses de agosto y noviembre de 2008.

torno a un hombre que imaginaba parejas de diferentes épocas bailando ¹⁰. En una sección llamada **Alucinaciones**, un bailarín, que representaba un loco, dirigía la vista a diferentes puntos imaginando en cada uno parejas que danzaban con contorsiones, fusiones de cuerpos en cercanía y movimientos no convencionales. Orellana compone la música para el ballet en un esquema de tema y variaciones, pensando incluir sonidos “extraños”, no sinfónicos, en la sección de la danza alucinada. Para ello, una pequeña radio comercial colabora con él, proporcionándole un disco de efectos, grabaciones de siseos, un oscilador y la cabina de transmisión para realizar el trabajo. La cinta final no incluyó los efectos, que no le interesaron, pero sí los siseos y el oscilador, incorporando una mezcla de voces con fonemas sin significado (*sideral, sideral, niurambalbá*), con respuestas entre una voz masculina y una soprano, fundidos con los siseos. El oscilador produce glisados alternados con un solo de trompeta sobre un *ostinato* de las cuerdas. El montaje fue realizado con dos grabadoras y un mezclador de la radio. Se reunieron dos bandas mono en otra mono con el mezclador, en una sola sesión. La obra le granjeó la beca que obtuvo en 1967 para estudiar en Buenos Aires en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella. Orellana, en autocrítica de este trabajo, lo califica como un atisbo dentro de los antecedentes a la práctica electroacústica en Guatemala, ya que la cinta empleaba un sonido de catálogo (de un disco conteniendo un catálogo de sonidos) en *collage* con voces agregadas, empalmándola en el complejo orquestal en una especie de artificio, y no en función de la estructura completa de la pieza (Cabrera, 1977: 136).

Dos años más tarde, en 1965, el pintor Roberto Cabrera (Guatemala, 1939) realiza la exposición de una serie de tintas titulada **Personajes y Dioses del Chilam Balam** donde incorpora, por primera vez en Guatemala, música paralela a la exposición visual, la que fue preparada en cinta magnética por Enrique Anleu Díaz y el propio pintor. Este es el primer antecedente del concepto de instalación en el área centroamericana. Cabrera informa que esta instalación se explica como parte de la dependencia política y cultural de los centros hegemónicos de poder, la cual determinaba que un artista latinoamericano que viajaba a los Estados Unidos o Europa en los años 60, trajera información novedosa sobre el tratamiento de los elementos artísticos y tratara de incorporarlos en su país natal al regresar ¹¹, situación que no ha cambiado mucho hasta el momento actual. En aquellos días, siendo Cabrera un joven inquieto, estaba al tanto de los nuevos movimientos artísticos por viajes que hizo a Nueva York donde tuvo contacto con espectáculos de multimedia, quedando impresionado por el trabajo en música concreta de Pierre Henry (París, 1927) con coreografía e interpretación de Maurice Béjart y su cuerpo de ballet ¹². Cabrera asistía además a reuniones que se realizaban en casa del inmigrante francés Pretextat Lecompte, donde acudían artistas e intelectuales como

¹⁰ Entrevista con Joaquín Orellana el 13 de mayo de 2008.

¹¹ Entrevista con Roberto Cabrera el 22 de agosto de 2008.

¹² La relación entre Henry y Béjart inicia desde 1955 cuando el primero trabajaba en el Estudio de Ensayo de la RTF (Radio Televisión Francesa). En la **Misa para el tiempo presente**, Béjart trabaja un “Espectáculo Total” con declamadores entonando textos de Buda, Salomón y Nietzsche, acompañados por estructuras electroacústicas compuestas por Henry sobre bases orquestales de Michel Colombier. En la pieza intervienen secciones de las **Variaciones para una puerta y un suspiro** (1963) y el **Rock Psíquico** donde funde sonidos electrónicos con patrones de trío rock (bajo, batería, guitarra) (Henry, 1967: Contraportada).

Danny Schaeffer, Eddy Recourat y Tasso Hadjidodou, junto a José Castañeda ¹³, quien había estudiado composición musical en París. Allí escuchaban discos de acetato con música de autores como Iannis Xenakis (Braila, Rumania, 1922 - París, 2001) y Pierre Henry.

El trabajo de Cabrera se encontraba también ligado estéticamente a la temática propulsada por el nacionalismo revolucionario de la generación anterior, que le fuera trasladada por sus profesores en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Se trataba de la valoración de la cultura y el arte maya prehispánico como un elemento básico para el planteamiento de identidad dentro de la plástica guatemalteca ¹⁴.

En tal dirección, Cabrera había pintado ya una serie de tintas inspiradas en el **Popol Vuh**, libro sagrado de los K'iche', y ahora proponía una recreación de la vida mayense a partir de las imágenes y personajes del **Chilam Balam**, con un acompañamiento sonoro relacionado temáticamente, realizado con la asistencia de Enrique Anleu. Este último compartía con Cabrera la influencia señalada, ya que habían sido compañeros de estudio en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y continuaban trabajando juntos, llegando en 1968 a integrar el conocido **Grupo Vértebra** junto a Ramón Ávila, Marco Augusto Quiroa, Elmar Rojas y Luis Ortiz, algunos de los más destacados artistas de la plástica guatemalteca de ese momento.

A este bagaje estético Anleu sumaba su contacto con José Castañeda, su profesor de composición en el Conservatorio Nacional, quien le dio a conocer su novedoso sistema de notación musical, proporcionándole además bibliografía sobre acústica y grafía contemporánea, como el libro de Blanca Cattoi titulado **Apuntes de Acústica y Escalas Exóticas** ¹⁵. Castañeda, que había logrado la fundación del Instituto Indigenista durante el período de la revolución, era un decidido defensor y propulsor de los valores indígenas y su dignificación, lo cual trasladaba a sus estudiantes. En tal sentido tuvo invitados especiales a sus clases como el etnomusicólogo mexicano Samuel Martí quien contribuyó a insuflar valores indigenistas en los estudiantes, dando a conocer los resultados de sus investigaciones sobre la música precolombina, cristalizadas en su libro **Canto, Danza y Música Precortesianos**.

Estas circunstancias y la naturaleza de la pieza llevaron a Cabrera y Anleu a escoger como fuentes principales de sonido algunos instrumentos de la tradición

¹³ Compositor y director. Había estudiado en la Schola Cantorum y en L' Ecole Normale de Musique en París con Charles Koechlin y Paul Dukas. Regresa a Guatemala en 1929, fundando la Orquesta *Ars Nova*, que luego de la revolución de octubre de 1944 se convirtió en la Orquesta Sinfónica Nacional. Publicó en 1967 **Polaridades del Ritmo y del Sonido** donde expone nuevos y prácticos sistemas de notación musical y de la danza.

¹⁴ Esta suerte corrió paralelamente la música. Aun cuando el influjo de tradición popular en la música académica se hizo sentir desde la época colonial, no es sino con el surgimiento del nacionalismo que las fuerzas etnomusicales toman un papel más notorio e importante, que siguió manifestándose en la producción contemporánea posterior. Este fenómeno obedece a razones históricas y antropológicas. En primer lugar, el territorio guatemalteco fue cuna y testigo del desarrollo de la civilización maya, una de las más importantes culturas del mundo antiguo que floreció entre los años 1500 AC al 1450 DC, en Guatemala, Honduras y parte de México, de la cual los indígenas actuales son herederos. Por otra parte, la conformación étnica del país (un 43 % de la población indígena) con al menos 21 grupos lingüísticos diferenciados, genera condiciones de riqueza cultural, que han sido acompañadas de enormes injusticias, discriminación, opresión y violencia por parte del poder mestizo.

¹⁵ Entrevista con Enrique Anleu el 16 de octubre de 2008.

popular como el tun ¹⁶, el tambor tradicional de doble parche, la marimba, caparazones de tortuga y la concha de caracol. Con estos instrumentos improvisaron secuencias combinadas con sonidos de voz masculina pronunciando y cantilando nombres de los personajes del **Chilam Balam**. Empleaban una expresión quejumbrosa, en imitación de oraciones rituales indígenas con voces estertóreas simbolizando la agonía de la cultura mayense ante el yugo del conquistador español, voces grabadas por el propio Cabrera. Algunos sonidos eran manipulados cambiando la velocidad de la cinta magnética para distorsionar su contenido. Para Cabrera el efecto era entre gregoriano y gutural. La cinta se dejaba escuchar repetidamente como fondo sonoro para ambientar la exposición ¹⁷.

La grabación de esta pieza fue lamentablemente extraviada. Fuera de los recuerdos de los autores nos quedan comentarios de prensa como los de la investigadora Olga Vilma Schwartz, quien al referirse a la música opina:

“Acompaña a la muestra pictórica, una grabación musical creada por dos artistas: el compositor Enrique Anleu Díaz y el propio Cabrera. Contiene veinticuatro secciones que corresponden a las figuras de los dibujos. Escuchamos el tun, el tamborón, la chirimía, pitos, instrumentos de viento y otros que por su sonoridad guardan parecido a los utilizados por el autóctono. Los nombres de los dioses y personajes se cantan en lengua maya adulterada. Empieza con Ah Cap Uah Tun... Ah Cap Uah Tun... y el golpe seco, violento del tun. Termina en la misma forma con El atronador de los cielos, Ah Tupem Caan...

La introducción de esta obra es melódica y vernácula, la misma que se interpreta en comunidades primitivas y apartadas que aún guardan reminiscencias mayas en su tradición y son poco conocidas por el común. Aparte de este desconocimiento, las personas no acostumbradas al tipo de música moderna - basada en sonidos fuera de la tónica establecida - no encuentran el agrado fácil que les brinda una sinfonía de estructura académica. Otros más versados al escuchar esta cinta, la comparan con la australiana, la japonesa, la hindú o la africana: nuestra música está ligada a toda melodía primitiva.

... a medida que la cinta corre, escuchamos cánticos tristes diluidos en congoja; vertical e infinito tormento que invita a meditar en el derrumbe definitivo de la gran cultura maya...

... La algarabía sacude los cenotes ante el sacrificio y el rumor y los gritos de la selva giran vertiginosos... la melancolía confunde el espíritu en la percusión continua de los instrumentos... al cántico triste le sigue otro desesperado...

... sonidos estertóreos anuncian el final: avalancha de los bárbaros blancos...” ¹⁸

Fuera del valor histórico como primera instalación en Guatemala y su idoneidad para ejemplarizar tempranamente un sentido musical primitivo de

¹⁶ Idiófono de doble lengüeta de origen maya, hecho de un tronco ahuecado.

¹⁷ Entrevista con Roberto Cabrera, el 24 agosto de 2008.

¹⁸ Olga Vilma Schwartz: “En la Escuela de Artes Plásticas Roberto Cabrera y el Chilám Balám”. En *El Imparcial*. Lunes 8 de noviembre de 1965. pp. 13 y 15.

expresión, lo cual ha sido señalado anteriormente como una tendencia en otras producciones latinoamericanas contemporáneas, la importancia de esta composición reside en constituir el primer antecedente en el empleo del fonema indígena e instrumentos de la tradición popular en una pieza electroacústica y el planteamiento del dolor y la derrota indígena resultante del choque con los blancos europeos. Esta posición comprometida con la reivindicación del indígena y la denuncia de su tragedia histórica es una aproximación que Roberto Cabrera imprime y conduce en el discurso sonoro por primera vez en Guatemala, constituyendo una proyección de su propia producción plástica. Hasta ese momento la música de contenido nacionalista anterior y mucha de la producción posterior conservaban un papel ornamental en la intervención de elementos indígenas, en contextos académicos románticos e impresionistas. La misma obra musical de Anleu no muestra este enfoque, antes ni después de esta experiencia, aún cuando en su obra pictórica sí lo hace. Los aportes señalados (sentido, recursos, motivos y compromiso) seguirán apareciendo reiteradamente en obras posteriores de otros autores compartiendo anhelos presentes en Latinoamérica desde 1936 en el *Homenaje a García Lorca* de Silvestre Revueltas (Paraskevaídís, s.f. [en línea]).

Independientemente, Anleu experimenta con una grabadora estereofónica de carrito abierto, que había adquirido con el objeto de grabarse a sí mismo y recopilar música que escuchaba en la radio, que se encontraba grabada en discos de acetato y que en tal momento eran difíciles de conseguir ¹⁹. Descubre que la grabadora posibilitaba incluir más cantidad de música empleando velocidades más lentas y que, al reproducirla en otras velocidades, era transportada en altura provocando modificaciones en el timbre y ritmo. A partir de allí empieza, en forma intuitiva y artesanal, a experimentar con la grabación y manipulación del sonido en la cinta magnética y la posibilidad de conseguir “efectos” a partir de diversas fuentes, principalmente de la percusión, que tenía a mano: plato suspendido, timbal, tortugas, una placa metálica percutida, una campanilla y sonidos emitidos por la radio y la televisión. De estos últimos sonidos hacía pequeñas tomas que luego grababa repetidamente imbricando sus entradas en las dos pistas, con lo cual lograba prolongar el sonido sin cortar la cinta ni emplear anillos sin fin ²⁰.

La intención de estos experimentos estaba en consonancia, sin saberlo, con uno de los principios de la música concreta propuestos por Pierre Schaeffer, quien buscaba, por medio de la manipulación, el encubrimiento de las fuentes para que no fueran reconocidas (Supper, 2004: 26). Así, otros materiales como el sonido de cuerdas de guitarra percutidas con palillos, eran trasladados por Anleu a zonas graves bajando la velocidad de reproducción. El resultado de sus experimentaciones nunca fue expuesto al público, ya que el propio autor no las valuó en calidad de composición ejecutable, tomando en cuenta el entorno conservador que lo presionaba. Esto resulta interesante, ya que ejemplifica elementos iniciales de la experimentación con tecnología electrónica analógica en Guatemala referidos a la precariedad de recursos técnicos, lo rudimentario de sus procedimientos de realización y la búsqueda de la novedad tímbrica como efecto.

La primera y única obra de un guatemalteco construida en un estudio formal de música electroacústica analógica es *Metéora* (1968) de Joaquín Orellana, realizada en el laboratorio del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales

¹⁹ Los discos de larga duración (LP) fueron introducidos en Guatemala a partir de 1954 por el Almacén Orla propiedad de Mario Bolaños. (Entrevista con Enrique Anleu el 22 de octubre de 2008).

²⁰ Entrevista con Enrique Anleu el 22 de octubre de 2008.

(CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires ²¹, durante su estadía como becario en esa institución. Aquí tuvo su primer contacto con expresiones de la música contemporánea en cursos de composición, montaje electroacústico, lingüística estructural, análisis poético y técnicas audiovisuales (Orellana, 1983: 44). **Metéora** le abre la puerta a una etapa de fecunda producción electroacústica, iniciada a su regreso de América del Sur, la que por su originalidad, propuesta estética y calidad musical, trascendió fronteras llegando a ocupar un lugar prominente en el desarrollo de la música latinoamericana (Aharonián, 1992: 5, [en línea]).

La inspiración de **Metéora** surge antes de su llegada a Buenos Aires y está asociada a la ciudad griega de Metéora donde fueron construidos, al borde de elevados acantilados de piedra, monasterios de la iglesia cristiana ortodoxa. Orellana imaginaba el canto de los monjes que habitaban estos monasterios, resonando como voces fantásticas inauditas en las monumentales piedras del acantilado, el viento que azotaba y la telúrica del lugar, idea que define el discurso de la obra. Los materiales escogidos provienen de la experimentación con resonancias de piano producidas colocando sobre las cuerdas un apagador hechizo de madera forrado con fieltro al tiempo de tocar en el teclado diferentes complejos de acordes con sordina y pedal de prolongación. La resonancia evocaba un coro en un templo.

Las resonancias del piano así obtenidas fueron grabadas y transformadas bajo procedimientos propios del trabajo con cinta magnética, es decir: cortes de cinta, prolongaciones y repeticiones automáticas por medio de anillos sin fin, reproducción inversa y variaciones de velocidad. Emplea además otros recursos electrónicos como un generador de ondas sinusoidales ²², una fuente de ruido blanco ²³ coloreada con filtros ²⁴ pasa-alto y pasa-bajos, modificados a manera de obtener

²¹ Este Centro fue el lugar más importante de confluencia de compositores y estudiantes latinoamericanos en la década de los años 60. Fundado y dirigido por el compositor argentino Alberto Ginastera en 1962, abrigó los anhelos formativos de 53 compositores de 12 países latinoamericanos incluyendo los centroamericanos Jorge Sarmientos y Joaquín Orellana (Guatemala), Bernal Flores y Benjamín Gutiérrez (Costa Rica). Los compositores estudiantes atendían clases y conferencias con maestros latinoamericanos como el mismo Ginastera, Gerardo Gandini y Francisco Kröpfl pero también con destacados compositores europeos y norteamericanos como Luigi Nono, Iannis Xenakis, Bruno Maderna, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Aaron Copland y Vladimir Ussachevsky (Dal Farra, 2004: 5).

²² Existen dos tipos de dispositivos electrónicos generadores de señales empleados como fuentes sonoras en la música electrónica: los osciladores y los generadores de ruido. Los primeros producen ondas periódicas con componentes espectrales (rango de frecuencias o parciales) plenamente definidos, esto es, su energía se encuentra alrededor de frecuencias relacionadas armónicamente, en tanto que en los segundos la energía existe por doquiera dentro de un rango de frecuencias (Dodge, 1997: 95). Las ondas sinusoidales son generadas por osciladores y constituyen el sonido más simple que puede producirse electrónicamente. En teoría se caracteriza por no poseer sonidos parciales (componentes del sonido) y por lo tanto puede ser considerada como el componente básico del cual (por combinación) surgen las otras formas de onda, es decir es el elemento constructivo de todos los sonidos. Su nombre proviene de la forma geométrica que describe su representación gráfica en un sistema de coordenadas x -y consistente en una curva definida por la función $y = \text{seno de } x$ (Wilkie, 1993: 91).

²³ El ruido blanco es producido por generadores de ruido y contiene todas las posibles frecuencias en igual proporción de amplitud, de la misma manera como la luz blanca contiene todos los colores del espectro visual (Wilkie, 1993: 107).

²⁴ Dispositivo electrónico que permite atenuar o eliminar parte del espectro audible de un sonido.

una textura vocal inaudita y solos de contralto de calidad pastosa; un modulador de transientes (ataques) que le permitía manejar dinámicamente los materiales y un generador de impulsos ²⁵. El montaje final se realizó por superposición de pistas imbricando los sonidos de acuerdo a un plan establecido.

Dentro de la continuidad de la pieza pueden distinguirse tres partes sutilmente sugeridas por breves pausas. La parte central, la más corta de las tres, muestra una tímbrica distintiva, aunque generada a partir del mismo material básico. Al inicio de la composición las resonancias del piano son introducidas gradualmente, formando motivos melódicos encubiertos con énfasis en el semitono (si-do), (si-do), (do-mi-re-mi-fa), (mi-re), (mi-re-do). Desde la tercera secuencia de sonidos introduce una afinación microtonal. Se anuncia aquí una de las características particulares del lenguaje del artista que emplearía en otras de sus obras acústicas posteriores como *Antepar* o el *Violín sideral*: se trata de giros melódicos tonales, velados por procedimientos no tonales ya de tipo modal, serial o microtonal y aquí electroacústicos, acompañando gradualmente los motivos melódicos por sonidos puntuales producidos por la fuente de ruido blanco y el sonido sinusoidal modulado dinámicamente con el modulador de transientes.

Luego del primer minuto de discurso surge otra sonoridad llamada por el autor “textura metálica”, obtenida al entrecortar aleatoriamente el sonido originario y trasladarlo en altura dos octavas más agudo, adquiriendo otra vitalidad y textura y un aspecto tímbrico más brillante, que ahora tiene función acompañante. Otra variante ocurre alrededor del tercer minuto donde aparece un sonido penetrante y de gran ataque, llamado por Orellana “esquila”, en referencia a la campanita rústica que tocaban en los conventos para los rezos de maitines o madrugada. Este sonido obtenido por corte neto de cinta, conteniendo una mezcla de las resonancias de piano, sirve ahora para rubricar el inicio de una nueva sección. Esta manera de variaciones sobre un mismo material para obtener derivados, que pueden ser utilizados con diferentes funciones, ya de elemento principal, acompañamiento o rúbrica, constituye un procedimiento tradicional de composición, que el autor manejaba en sus trabajos acústicos y que seguiría desarrollando ininterrumpidamente en su carrera compositiva. En tal sentido Orellana adapta su técnica tradicional, a los materiales electroacústicos ²⁶, lo cual proporciona a la pieza sutilezas estructurales a partir de un material único. Esta condición llevaría a su maestro Francisco Kröpfl a reconocer en *Metéora* una de las obras más acabadas que se produjeron en el Instituto Di Tella, la que le servía para ejemplificar el refinamiento electroacústico utilizando sonidos de origen natural, en este caso sonidos del piano, coordinados con sonidos electrónicos (Torres, 1970: 98). Similarmente el compositor uruguayo Coriún Aharonián repara en la “búsqueda de

²⁵ El generador de impulsos es un tipo especial de controlador de señales y permite obtener sonoridades percusivas.

²⁶ Esta manera de estructurar nuevos materiales con técnicas discursivas tradicionales es evidente también en otros trabajos electroacústicos de otros compositores como *Aramus Guarauna* (primer movimiento de *Microcerculus*) de David de Gandarias, donde en una clara estructura ternaria del tipo ABA se expone un toque de danza garífuna flanqueado al principio y al final por sonidos de la naturaleza, o en *Conquista 2* de Igor de Gandarias donde se sigue este mismo formato quedando reservada la parte central a un son tradicional de danza indígena de chirimía y tambor, en diálogo con segmentos del mismo, ejecutados y transformados por instrumentos electrónicos, teniendo como marco inicial y final giros ceremoniales propios de este ensamble tradicional.

limpieza formal, despojamiento, desinterés por decorativismos novedosos” que presenta la obra (Aharonián, 1992: 5 [en línea]).

Es interesante observar que la selección del piano como fuente principal para la realización de **Metéora** coincide con la preferencia de este instrumento mostrada en obras electroacústicas primerizas de otros compositores pioneros de la electroacústica latinoamericana como **Peces** (1957) de Juan Amenábar (Chile, 1922-1999) o **Si bemol** (1956) de Reginaldo Carvalho (Brasil, 1932). Por otro lado, el resultado general de la pieza comparte la sonoridad lograda con la tecnología del momento particularmente con **Intensidad y Altura** (1964) de César Bolaños (Lima, 1931) primera obra creada en el laboratorio del CLAEM. Estas afinidades demuestran la directa relación que existe en la música electroacústica entre los equipos y los procedimientos elegidos con el resultado expresivo obtenido.

El mismo año que surge **Metéora**, Enrique Anleu presenta con la Orquesta Sinfónica Nacional **La Fundación de Guatemala** (1968), la que buscaba evocar el momento cuando se construyó la primera ciudad. Para ello introduce sonidos concretos de una construcción (martillazos, gritos de trabajadores, golpes) en cinta magnética así como instrumentos de origen prehispánico como raspadores de hueso y conchas de caracol, para formar ideas del mundo arqueológico al que se sobreponía la ciudad.

2. Abriendo brechas y espíritus. El dominio analógico (década de 1970)

a. Joaquín Orellana: Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual

A su regreso a Guatemala, Orellana no encuentra las facilidades que ofrecía el gran estudio, reto al cual responde con ingenio y creatividad, agenciándose realizar sus ideas en pequeños estudios carentes de la tecnología adecuada. En cuanto al contenido, vuelca su interés en el planteamiento de elementos propios derivados del paisaje sonoro de su contexto social ²⁷, como las sonoridades de los lenguajes indígenas y las voces de la ciudad, con una clara intención en denunciar en sonidos la injusticia y el dolor que padecía y continúa padeciendo el sector indígena de la población guatemalteca. Crea también una serie de instrumentos donde pretende rescatar lo primigenio, pero también el color local (algunos de ellos constituyen proyecciones folklóricas de instrumentos de la tradición popular de Guatemala) (de Gandarias, 1988: 41). Con estos materiales construye durante la década del 70 una serie de obras electroacústicas iniciando con **Humanofonía** (1971) y **Malebolge** (1972), continuando con un grupo de miniaturas que muestran las distintas facetas y riqueza tímbrica de sus instrumentos y encuentros vocales en el manejo del fonema indígena: **Primitiva I** (1973), **Asediado Asediante** (1973), **Iterotzul** (1973) y **Sortilegio** (1978), para culminar con piezas más complejas y extensas como **Rupestre en el Futuro** (1978) e **Imposible a la X** (1980).

La realización de estos trabajos en estudios comerciales no apropiados y con una tecnología limitada definen una manera artesanal de producción, que le acarrea insatisfacciones ante la imposibilidad de poder realizar plenamente sus ideas. Así lo expresa sobre **Humanofonía** (1971), la primera pieza que realiza luego de su

²⁷ Ver su artículo “Algunos aspectos sobre la noción de Paisaje Sonoro” en la *Revista del XV Festival de Cultura*. 1983, p. 53.

experiencia en el CLAEM: *“la sigo considerando como una obra frustrada”* ²⁸. En contraste, apreciaciones de compositores y críticos extranjeros expresan rotundamente el valor del esfuerzo de Orellana en distintos términos. Ellos consideran la opulencia tecnológica como un escollo al planteamiento de lenguajes estéticos auténticamente latinoamericanos, ya que sus raíces y sentidos primigenios no están libres de influencias deformantes. El compositor estadounidense Gordon Muma afirma:

“Los logros musicales en el trabajo de Orellana son radicales y profundos. Su sentido del tiempo musical proviene de una realidad (indígena y mestiza) guatemalteca y latinoamericana más que de cultivados modelos europeos. Él emplea los sonidos por sí mismos, más que artefactos; sus elementos primitivos son auténticos y no exóticos; yuxtapone e imbrica bloques de sonido en una intuitiva más que discursiva continuidad (análoga, tal vez, al cine vérité). Sus montajes, aun los más complejos, manifiestan austeridad material y estética (Mumma, 1996: [en línea]. traducción del autor).

En el año 1975 Orellana es invitado como compositor expositor a la cuarta edición de los **Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea** en Cerro del Toro, Uruguay, desde donde su trabajo inicia un creciente camino de difusión internacional, presentando ese año su obra **Primitiva Grande** en el Teatro Municipal de Ouro Preto en Brasil dentro del 9º Festival de Invierno. Esta obra compuesta allí mismo especialmente para el Festival y que utiliza solo instrumentos creados por él mismo, resultó ser el “mayor suceso” del festival, de acuerdo al crítico Ricardo Eugenio del diario Estado de Minas (Orellana, 1983: 31).

Los encuentros estéticos y formales de Orellana, fruto de una intensa actividad experimental con sus instrumentos, la grabación de los mismos y de las sonoridades de su ambiente circundante, desembocan en 1977 en la publicación en la revista **Alero** de la Universidad de San Carlos de Guatemala, de su enunciado estético **Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual** donde, de acuerdo al autor, se suponía *“sacar a la superficie la existencia de valores aparentemente sumergidos y que, puestos en relieve, advierten una imagen Latinoamericana a nivel de música contemporánea por medio de una serie de técnicas e inducciones estéticas”* (Ibíd. 41) ²⁹.

Orellana consolida el reconocimiento a su trabajo en Europa con su obra **Rupestre en el Futuro** (1979), premiada en el 7º Concurso Internacional de Música Electroacústica realizado en Bourges, Francia. Esta obra es una versión electroacústica de otra, elaborada un año antes, **Tzulumanachí** para doce actores y nuevos instrumentos, en la cual los instrumentos son ejecutados en movimiento, llamado por el autor “música acción”, en un intento de aumentar y fusionar el gesto

²⁸ Entrevista con Joaquín Orellana el 23 de septiembre de 2008.

²⁹ Esta conciencia de valores propios como contraparte a la hegemonía cultural europea, era compartida por otros artistas latinoamericanos que habían llegado a similares conclusiones en la misma época. Léase al respecto el artículo del compositor argentino Mariano Etkin, publicado por primera vez en 1972 “Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina”. *Ensayos de Música Latinoamericana. Selección del boletín de música de la Casa de las Américas*. 1982: (3) 333-335.

de tocar y el sonido producido, así como dar movilidad al sonido en el espacio acústico. La pieza organiza las sonoridades en una oposición de metales y madera percutida en representación del antagonismo cultural Europa - América indígena (Orellana, 1983: 41). En ***Rupestre en el Futuro***, el autor adiciona grabaciones de ambientes urbanos de la ciudad de Guatemala que sobrepone a las texturas vocales e instrumentales. La intención es revelada por el autor:

“Estas fusiones de indio-madera-magia-metal-letanías cristianas, se encuentran con la realidad de otras sonoridades: el pregón del niño anunciante en los carros ‘ruleteros’, los motores y el sonido de las marimbitas rústicas de venta en la calle. El vendedor y su marimba al hombro nos avientan la pureza de su canto, invitándonos a saborear ‘el bálsamo’ de un arte renacido y el ‘sonido de nocturnos pájaros humanos’: niños en ‘ruleteros’ ...

... ha sido una intención precisa en las tomas en registro magnetofónico, la distancia, el lugar de alta resonancia y un mal grabadorcito o casete con sus apropiadas distorsiones, que dan la imagen desvaída de un RUPESTRE EN EL FUTURO“... que modela una obra de la era técnica, pero con utensilios y procedimientos rústicos y precarios...” (Orellana, 1983: 20).

Como resultado del éxito alcanzado, Orellana recibe encargo para realizar una obra para ser estrenada en el 10º Festival de Música Electroacústica de Bourges, sobre temas del Acuerdo de Helsinki de los Derechos Humanos. Compone entonces ***Imposible a la X. Imágenes de una historia en redondo*** (1980). Una pieza descriptiva que plantea descarnadamente lo brutal de la represión durante el conflicto armado en Guatemala, simbolizado por el sonido de la detonación, voces militaroides (ralemocem!, ralemocem!), emitidas por coro masculino, quejas y lamentos de las víctimas. El asedio militar es reiterado cíclicamente quebrantando violentamente la esperanza de paz, representada por un canto religioso. El título alude así a la paz como utopía, una solución elevada a una potencia desconocida, es decir la imposibilidad de la paz. La visión derrotista se complementa en la estructura correspondiente al subtítulo, referido al ciclo de imágenes sonoras violentas que se repiten cíclicamente alternando y vulnerando otras imágenes sonoras que aspiran la paz. Complementa el desolador cuadro, la aparición y reexposición de una súplica de un mendigo y las voces de niños que llaman a pasajeros del transporte público, ubicando la acción en un contexto urbano. Completa la paleta empleada, una serie de sonidos producidos con técnicas no convencionales sobre instrumentos tradicionales europeos como los golpes con varilla sobre las cuerdas de un violonchelo, un trémolo de una varilla metida entre las cuerdas de una guitarra y un disonante bloque móvil con el violín, lo que da a la obra una aparente realización con medios mixtos.

b. Propuestas y frustraciones. El Centro Guatemalteco de Música Contemporánea (CEGUMC) 1974 - 1981

La idea de crear una nueva entidad que pudiera encarar la problemática del arte musical contemporáneo en Guatemala y la instalación de un Laboratorio de música electroacústica, se gesta en 1972 por iniciativa de Joaquín Orellana, quien integra, con tal objeto, el llamado *Grupo de Experimentación Musical*. Para ello

cuenta desde ese año con apoyo, por una parte de David e Igor de Gandarias, estudiantes suyos en cursos de Armonía y Contrapunto en el Conservatorio Nacional de Música y por otra del ingeniero Luis Blanco³⁰ en el aspecto técnico. Con este grupo inicia una serie de conciertos, audiciones críticas y cursillos de sensibilización al fenómeno acústico. Paralelamente, en su calidad de Director del Departamento de Música de la Dirección General de Bellas Artes, Orellana inicia gestiones ante diferentes instituciones estatales desde 1974, para conseguir el apoyo institucional. Se suman luego a la gestión y conformación sucesiva del proyecto ahora llamado **Centro Guatemalteco de Música Contemporánea** (CEGUMC), los hermanos de Gandarias continuando una infructuosa lucha, hasta el año de 1981 cuando presentan por última vez solicitud al Vice-Ministerio de Cultura y Deportes. El apoyo nunca se cristalizó.

El Centro se proponía poner en marcha un movimiento de actualización, renovación y rescate de valores propios en los campos del arte y la pedagogía musical. Se esperaba estudiar maneras de utilizar fuentes populares y el entorno sonoro social dentro de la enseñanza y la composición musical así como establecer un Laboratorio de Música Electroacústica (Orellana, et al. 1981: 6-8). Se logró realizar una actividad continuada de conciertos y docencia en diferentes puntos de la capital guatemalteca, donde se estrenaron y sumaron a las obras de Orellana, las de los hermanos de Gandarias, pero también las de otros autores latinoamericanos como Coriún Aharonián (Montevideo, Uruguay, 1940), Oscar Bazán (Cruz del Eje, Argentina, 1936 - Córdoba, Argentina, 2005) y Eduardo Bértola (Córdoba, Argentina, 1939 - Belo Horizonte, Brasil, 1996).

En ese contexto, Igor de Gandarias, motivado por investigaciones sobre la música precolombina y la música popular tradicional, que realizaba como estudiante del Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades, basándose en las descripciones de Samuel Martí sobre instrumentos mayas prehispánicos en su libro **Canto, Danza y Música Precortesianos**, construye una serie de nuevos instrumentos que partían de formas estructurales de instrumentos idiófonos y aerófonos de origen maya, de tradición popular y otros del grupo Yuki de la región de Sonora (caracol, pito de caña, chirimía, chinchines, jícaras, raspadores, tambores de agua) que empleó en obras acústicas, **Mayastral** (1975) y **Trópico** (1977). Algunos de estos instrumentos despertaron interés en otros compositores, así Enrique Anleu los incorpora en **Los Aparecidos** (1975) y David de Gandarias en **Rito** en 1978. Por su parte el autor los emplea en obras electroacústicas posteriores: **Cadenas Cromáticas** (1983) y **La Feria Fantástica** (1998).

Paralela e independientemente con la creación del Ballet Moderno y Folklórico en 1964, se habían abierto posibilidades para la realización de piezas musicales no

³⁰ Luis Blanco (Guatemala, 1937) fue desde ese momento un apoyo incondicional para la producción electroacústica, ayuda sin la cual muchos trabajos no hubieran podido terminarse. Asesoró en la preparación de los proyectos del CEGUMC en cuanto a los requerimientos de equipo y presupuesto, puso a disposición sus estudios primero SINCRO y luego SONEX en donde se produjeron obras como **La Rueda sin fin de los Katunes**, **Sacratávica** y **El Violín Valsante de Huisderio Armadel** de Orellana, **Juego de Magos y Gorilas** y **Ecos Ancestrales** de David de Gandarias, **Cadenas Cromáticas**, **Circunstancial I** y **Conquista 2** de Igor de Gandarias. En múltiples ocasiones prestó equipo de reproducción para conciertos o grabaciones de campo, para lo cual encontró la colaboración de su discípulo e ingeniero Miguel Morales. La actividad voluntaria de ambos continúa incólume al momento presente, ayudando a otros músicos en otros proyectos no comerciales que no cuentan con presupuestos adecuados para ser llevados a cabo. Son en suma un ejemplo de militancia cultural para futuras generaciones.

convencionales, para ser ejecutadas por este cuerpo de baile, dentro de las cuales se generaron varias experimentaciones con recursos electroacústicos. Una de ellas es **Nueve Meses Noventa Años** (1971) del pianista y compositor Arturo Rosales quien había sido discípulo de Marguerite Lecompte en París y trabajaba desde 1966 como pianista del ballet, realizando música para diferentes coreografías. En esta pieza Rosales experimenta con sonidos callejeros tomados en el interior de hospitales, grabando las sonoridades del parto. A ello agrega el sonido de una pareja en actividad sexual, el sonido de una turbina de avión y trémolos de plato suspendido. Con estos materiales realiza un montaje a cuatro pistas sobre el cual improvisaba en vivo con un piano tocado con baquetas sobre las cuerdas, un set de percusión y una voz de contralto amplificada, ubicada espacialmente al otro extremo del escenario ³¹. Tanto en las grabaciones como en las improvisaciones participó, ejecutando la batería, David de Gandarias. La coreografía buscaba plantear en la escena con dos bailarines el respeto a la libertad y a la vida longeva y el parto natural en tiempo normal, en contra del aborto, que se multiplicaba en aquella época. Rosales compone su segundo trabajo de música electroacústica titulado **Imágenes de un terremoto** en 1974. Aquí utiliza como fuente sonora un sintetizador Moog generando bloques masivos de sonidos desplazándose en altura en representación de los movimientos telúricos que las personas temían y que efectivamente sucedieron dos años más tarde durante el terremoto de San Gilberto. El sintetizador era propiedad del intérprete de armónica Roberto Abularach quien lo utilizó en forma primaria, en compañía del ingeniero Emilio Aparicio, para emular el trabajo de grabación por pistas y transcripción que hacía Walter Carlos (Rjode Island, EE.UU. 1939), pero aquí transcribiendo electrónicamente piezas de marimba del compositor Wotsbelí Aguilar ³².

Por su parte, Enrique Anleu quien continuaba su trabajo en el campo de la composición instrumental sinfónica, reaparece en el ámbito electroacústico en el espectáculo de danza **Los Aparecidos. Leyendas de Guatemala** estrenado en 1975 con el Ballet Moderno y Folklórico. La pieza contiene primordialmente grabaciones en cinta magnética de instrumentos orquestales con nuevas prácticas instrumentales, texturas vocales, órgano y algunos instrumentos especiales para conseguir efectos. La partitura de la pieza y explicaciones correspondientes fueron publicadas años más tarde (Lara, 1984: 231-311).

Ese mismo año, Dieter Lehnhoff, quien había pertenecido por corto tiempo al Grupo de Experimentación Musical, estudia en Austria donde compone su primera obra electroacústica: **Réquiem** (1975) estrenada ese año en Salzburgo. El autor informa que se trata de una pieza sobre cinta magnética de tipo concreto donde el *Sanctus*, rezado hieráticamente sobre un fondo de actividad de guerra, es interrumpido por cuchicheos, risotadas, portazos, reflejando la irreverencia e indiferencia de la sociedad (Lehnhoff, 2005: 278).

A inicios del año 1978 David e Igor de Gandarias asisten al **7º Curso Latinoamericano de Música Contemporánea** ³³, donde se contactan con las

³¹ Entrevista con Arturo Rosales el 22 de noviembre de 2008.

³² Entrevista con Roberto Abularach el 20 de noviembre de 2008.

³³ De la misma manera que en la década de 1960 el CLAEM del Instituto Torcuato Di Tella se convirtió en un centro de atracción para los compositores que fructificarían a partir de la década de 1970 en Latinoamérica, los quince *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*, realizados entre 1971 y 1989, cubrieron los anhelos de actualización y de identidad musical latinoamericana de dos generaciones de compositores posteriores. Los Cursos nacieron por iniciativa de la Sociedad

prácticas de la composición acústica y electroacústica de su momento. Allí reciben talleres sobre Estructura y Lenguaje, Técnicas electroacústicas, Análisis mesomusical e Introducción a la música Latinoamericana, con Konrad Boehmer, Conrado Silva, Vania Dantas Leite, Christian Clozier, Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis. El valor de los Cursos no era simplemente el poner al día aspectos técnico-musicales: tenían un sentido formativo y valorativo de la realidad musical latinoamericana contemporánea.

Como resultado, a su regreso organizan junto a Orellana el cursillo ***Introducción a la música contemporánea*** con el apoyo del Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala. El objetivo era “*propiciar un acercamiento de la juventud a la expresión artística contemporánea para que involucre su propia realidad con el mundo circundante y sobre todo con los propios valores que nos identifican como pueblo*” (de Gandarias, 1978: 1). Allí se realizaron pláticas, talleres y conciertos didácticos. En los contenidos se incluyó el valor de los sonidos ambientales para la realización de discursos musicales concretos y se ilustraron formas básicas de manejo del sonido con la cinta magnética.

Dentro de los conciertos se ejecutó ***Humanofonía*** (1971) y fragmentos de la obra de música acción ***Tzulumanachí*** (1978) de Joaquín Orellana. Vieron también la luz las primeras experiencias con la cinta magnética de David e Igor de Gandarias. Del primero ***Juego de Magos y Gorilas*** (1978) y ***Ecos Ancestrales*** (1979), ganadora del Certamen Permanente 15 de Septiembre de ese mismo año, en la que emplea los instrumentos de Joaquín Orellana como fuentes de sonido. De Igor de Gandarias se presentaron ***Circunstancial 1*** (1978) para coro mixto, grupo de chirimías³⁴, tortugas, tambores de agua, trío de jazz y cinta magnética, y ***Dialogante*** (1979, rev. 1995) que se basa en el desarrollo temporal de componentes tímbricos del órgano Hammond, por medio de manipulación de sus barras armónicas para obtener complejos de sonido progresivamente filtrados, sobreponiéndolos y alternándolos en diálogo con resonancias de impulsiones diversas sobre las cuerdas de piano. Ambos autores realizan colectivamente ese mismo año la música para la obra de teatro para niños ***Juguemos a Jugar Jugando*** empleando el sintetizador analógico Arp 2600.

3. Rumbo a la tecnología digital y el ordenador (década de 1980)

Las primeras experiencias con recursos digitales dentro de la música electroacústica guatemalteca se dan en trabajos realizados por los hermanos de Gandarias en la década de 1980. David de Gandarias, dentro de su fase de estudios en Italia en el Laboratorio de Música Experimental del Conservatorio Gioacchino Rossini de Pésaro compone en 1985 ***Trans-tres*** para cinta magnética, flauta, clarinete y contrabajo. De acuerdo al autor, la idea generadora surge de

Uruguay de Música Contemporánea bajo el aliento de los profesores compositores Héctor Tosar y Coriún Aharonián. Los cursos estaban estructurados en función de un aprendizaje activo y vivencial en torno a talleres de trabajo especializado en composición, recursos electroacústicos, interpretación, teatro musical, mesomúsica, pedagogía así como seminarios en temas diversos y cursos intensivos de iniciación en música contemporánea y recursos tecnológicos. (Trifoliar del Séptimo Curso 1978).

³⁴ La chirimía es un instrumento de doble lengüeta de origen morisco adoptado por los indígenas. El tubo de resonancia es abierto, tiene seis agujeros de digitación. La embocadura está hecha de caña llamada pie de gallo y las lengüetas tienen forma triangular.

articulaciones de carácter primario de los instrumentos, que se trasladan y transforman digitalmente enfatizando las características del modelo instrumental. La pieza fue presentada en 1986 durante el Festival de Musica Verticale (UNESCO <http://portalUnesco.org/culture/es/ev.php>). Luego realiza **Pisaurus Piece** (1987) para soprano, saxofón, cinta magnética, escenografía y luces, obra de teatro musical, cuyo montaje plantea la contraposición entre tradición y modernidad y pretende representar el drama de la mutación del espíritu colectivo que lleva a la paulatina pérdida de los valores tradicionales en un antiguo pueblo europeo. Las alturas de los sonidos empleados se basan en las frecuencias provenientes del análisis espectral del sonido de la campana del Domo de Pésaro. La parte de la soprano se origina a partir del canto rossiniano, simbolizando el alma urbana y erudita de la ciudad, la que alterna con el alma popular y campesina representada por la parte de saxofón, que realiza intervenciones en el estilo de la música de salón llamada *Liscio*. Sonidos ambientales del tráfico citadino, pregones del consumismo urbano y sonidos tratados del espectro inarmónico de la campana, constituyen la contraparte antagónica y acompañante de la voz. Estrenada en el Teatro Rossini de Pésaro durante la temporada 1987 (Ibid.).

Una tercera pieza que da continuidad a la temática y tratamiento europeo en la obra de David de Gandarias es **Pre-set** (1989) que constituye un montaje para una instalación del artista Roberto Vecciarelli, donde emplea sonidos y ritmos automáticos de tango, chachachá, rumba, flamenco y otros, provenientes de *presets* de teclados comerciales de la serie PX5 al PX7 de la fábrica de instrumentos electrónicos GEM (General Music), que fueron diseñados por el autor cuando trabajaba como ingeniero en esta fábrica. El montaje consistía en un juego interactivo del público con los teclados, que se disponían a lo largo del espacio de exposición; al tocar alguna tecla se disparaba un *preset* que sonaba hasta que alguien oprimía otra tecla y así aleatoriamente se acompañaba la instalación ³⁵.

Igor de Gandarias toma contacto con la manipulación digital del sonido en la obra **Conquista 2** (1988), primera de una serie de piezas que, a partir de la investigación etnomusical, presentan simbólicamente desgarrantes realidades históricas guatemaltecas, empleando fuentes de sonido originarias y elaboración electroacústica. En este caso el núcleo generador es el son tradicional indígena **Santa María**, que forma parte del **Baile de la Conquista**, según versión recopilada en 1942 por la antropóloga norteamericana Henrietta Yurchenco en Nebaj, Quiché, ejecutado por el dúo de chirimía y tambor. Este baile es un drama con danza de tipo guerrero de gran vitalidad en el altiplano guatemalteco entre las etnias K'iche' y Kaqkchikel, que representa el encuentro bélico entre los españoles y los indígenas. La danza concluye con este son, representando el sometimiento de la población autóctona al cristianismo, es decir la segunda conquista, la espiritual, luego de la conquista con las armas, hecho al que alude el título de la pieza.

La composición utiliza dos grabadores digitales (sampler) y un secuenciador, registrando diminutas muestras melódicas y rítmicas del son ejecutado por los dos instrumentos populares tradicionales mencionados. Las muestras son preparadas para conformar instrumentos virtuales utilizados en el código MIDI ³⁶, para alternar en vivo con el dúo de instrumentos acústicos, presentando y transformando la línea

³⁵ Entrevista con David de Gandarias el 11 de noviembre de 2008.

³⁶ Acrónimo de *Musical Instrument Digital Interface* (interconexión de instrumentos musicales digitales), un código de hardware internacionalmente aceptado, junto a un lenguaje de comandos que permite al equipo preparado adecuadamente comunicarse entre sí y ser controlado remotamente.

melódica del son ³⁷. A ello agrega sonoridades, también grabadas en el sampler, de campanas y bombas de vara que suelen quemarse durante la celebración del baile, representando simbólicamente la religión y la pólvora presentes en la conquista.

4. Expansión de intereses electroacústicos (1990 - 2008)

A partir de la década de 1990 se observa el incremento de la actividad electroacústica con el apareamiento de nuevos compositores y la continuidad de trabajo de los ya existentes. Se empieza a manifestar la presencia de Paulo Alvarado utilizando grabación digital, sonidos de sintetizador y montaje en secuenciador principalmente en música incidental para el teatro y la danza. Se suma a mediados de la década Renato Maselli con obras de multimedia asociadas a la danza. En este mismo lapso, Dieter Lehnhoff produce su segunda pieza electroacústica y Joaquín Orellana reaparece con un monumental trabajo orquestal y vocal que incluye registros pregrabados.

David de Gandarias, de vuelta en Guatemala, luego de realizar estudios de especialización en el Departamento de Sonología Computacional de la Universidad de Padua, en el laboratorio electrónico del Conservatorio Santa Cecilia de Roma con Walter Branchi y en el Departamento de Investigación y Desarrollo de Proyectos Digitales (DDR) de la GEM en Mondaino, Emilia Romagna, y trabajar como ingeniero proyectista de instrumentos musicales electrónicos, así como en el diseño de sistemas computarizados para el tratamiento de la señal acústica, realiza en su estudio personal la obra **Sinergia** (1996) como parte del montaje del trabajo del mismo título de Walter Branchi, para dos mimos, seis luces y soporte sonoro. La pieza, realizada en ordenador, utiliza el programa de síntesis granular para Csound escrito por Eugenio Giordani (Pésaro, 1954), quien fue su profesor de composición electrónica en Pésaro. Aquí utiliza como fuente principal su propia voz pronunciando la palabra “sinergia”, la que descompone en sílabas y letras con las que construye instrumentos digitales por procedimientos algorítmicos que luego introduce y maneja en una partitura virtual. El producto final son doce cortos fragmentos en los que muestra la voz sintetizada y manipulada temporal, espacial y tímbricamente, alcanzando límites fuera de lo reconocible, organizada ya en ritmos iterativos, deslizamientos en altura, variaciones de intensidad y diferentes grados de reverberación.

A fines del siglo su atención da un vuelco, abandonando su apego a los modelos de la tradición europea en cuanto a motivaciones y forma de expresión, que prevalece en la mayor parte de su trabajo realizado en conexión con Italia, hacia las expresiones de la tradición popular guatemalteca como fuente nutricia de su creación. De esta manera recurre, en primer término, a factores melódicos, rítmicos, armónicos y tímbricos del son mestizo ejecutado en la marimba cromática criolla, para combinarlo con sonidos sintetizados por el computador a partir del propio sonido de la marimba, manipulando parciales del espectro armónico del mismo. Se trata de **Percursos de hormigo** (1997) obra de largo aliento dividida en tres movimientos que comparten, como procedimiento acústico común, la utilización de

³⁷ Ver detalle de procedimientos empleados en esta obra en *Influencias y tendencias de la informática en la música electroacústica guatemalteca. Dos Muestras*, de Francisco Ruiz (tesis). Guatemala: Universidad de San Carlos, Facultad de Ingeniería. 2004. p. 119 .

fragmentos del son mestizo, ya prolongados por repetición cíclica y/o prolongando la última nota, ya en texturas formadas por adición y sustracción de elementos para crear diferente tipo de densidad y tensión.

En el primer movimiento, titulado **Traslaciones cíclicas**, emplea diecisiete fragmentos melódicos del son, como motivos ejecutados principalmente por el ensamble completo, trasladándolos electrónicamente a diferentes regiones de agudeza, produciendo transformaciones tímbricas por medio de filtros. La parte electrónica emplea fragmentos de bajo, armonía y melodía separados y luego mezclados. Inicia en región grave y poco a poco suma elementos más agudos. En tanto, la marimba en vivo repite cíclicamente y en forma sobrepuesta los fragmentos del son. El segundo movimiento, **Croquis temporal**, emplea trece fragmentos de figuras rítmicas como motivos y un *tutti*.

En el movimiento final, **Recintos de hormigo**, recurre a veinte motivos melódicos tremolantes prolongados en su última nota, que se repiten cíclicamente. De una nota de cada motivo obtiene el espectro armónico, el que manipula para obtener modificaciones tímbricas con las que genera una alfombra sintética de sonido continuo y gradualmente variado, que interactúa con los motivos ejecutados por la marimba en vivo. Cada motivo se forma por la cabeza de fragmentos melódicos del son originario (dos o tres notas) prolongados por repetición con el ritmo de otras figuras melódicas del propio son de otras partes, así el bajo puede tomar el ritmo de la melodía o del acompañamiento. También aparecen motivos melódicos trasladados en tiempo (en lugar de iniciar en tiempo débil, inician en tiempo fuerte o en inversión de la dirección del intervalo). Los motivos van apareciendo y desapareciendo en forma imbricada, quedando fijada su entrada y salida en el soporte y en la partitura en ciertos momentos medidos en segundos. La siguiente tabla ofrece la distribución temporal de los primeros ocho motivos:

Tabla 2. Distribución temporal de motivos en **Recintos de Hormigo**

Mot.	Minutos					
	0	1	2	3	4	5
1	0:00-----1:28					
2	0:46----- 2:08					
3	1:21-----2:41					
4	1:35----- 3:38					
5	2:03----- 3:28					
6	2:14----- 3:38					
7	2:36----- 3:56					
8	3:30----- 4:35					

Por su parte, Igor de Gandarias continúa el trabajo con sonoridades del contexto urbano guatemalteco en **Circunstancial 2** (1990) para dúo de Tzijolaj³⁸ y tun, coro mixto, grupo de rock y electroacústica sobre soporte. Esta obra presenta un discurso imaginario de tres elementos sonoros de la cultura urbana guatemalteca en secuencia histórica. Primero, la cultura originaria (época prehispánica), representada por el fonema indígena (palabras en idioma Kaqchikel) y un dúo de pito y tun, tradicional de la región de Verapaz que ejecuta segmentos del **Son del Venado**

³⁸ Pequeña flauta de caña de tubo abierto con un canal de insuflación y boquilla elaborada con cera.

(según recopilación del etnocoreólogo y bailarín tradicional Carlos García Escobar). Enseguida, una estructura vocal polifónica renacentista basada en el estilo empleado por Pedro Bermúdez (uno de los compositores peninsulares que dominaron la escena musical catedralicia de la Nueva España a principios del siglo XVI) en su **Missa de Bomba**, como símbolo de la dominación hispana de tiempos coloniales. Por último, irrumpen sonidos urbanos actuales pregrabados: la industria, el dinero, la máquina y el ruido mecánico de la ciudad moderna y su gusto estético moldeado por la influencia estadounidense, simbolizado por el trío de jazz en vivo. La grabación se integra con los instrumentos en varias direcciones: primero sobreponiendo sonidos pregrabados de texturas instrumentales de chinchines o vocales sobre las mismas texturas en vivo, luego alternando los sonidos industriales en la cinta con el trío.

Durante el período 1994-95, Igor de Gandarias estudia composición electroacústica alternativamente en el Laboratorio de música electrónica del Departamento de Música de la Universidad de Maryland y del Conservatorio de Música Peabody de la Universidad John Hopkins en Estados Unidos, con Mark Wilson, Robert Gibson y McGregor Boyle, como parte de sus estudios de postgrado en composición musical. Aquí realiza **La Feria Fantástica** (1995), empleando una estación de trabajo Fairlight Serie III, donde reafirma, como centro de atención, la presencia de la cultura popular tradicional guatemalteca, exponiendo su situación transculturada y su resistencia ante la fuerza globalizante en un ambiente urbano.

Los materiales escogidos provienen en su mayor parte de registros sonoros de campo y filmaciones realizadas en la *Feria de Jocotenango*, la celebración popular anual de carácter religioso más importante de la ciudad capital de Guatemala. En busca de conservar el sentido realista de la producción, el proceso de edición sonora se restringe a procedimientos básicos de audio digital (muestreo, filtraje y diseño de envolventes y reverberación) empleando como técnicas principales de composición la fragmentación, el agrupamiento, la reiteración, la superposición y la transposición móvil de los sonidos.

La pieza discurre en un viaje imaginario a través de la feria evocando el ambiente de la fiesta y dejando traslucir sus contenidos psicológicos y sociales. Así, el paralelismo de misticismo religioso y el placer festivo, y luego, el ajuste entre cultura popular y sociedad de consumo, son expresados en un primer punto climático, conducido por voces de un coro de niños, cantando reiteradamente en la iglesia un fragmento de un antiguo cántico mariano en la frase "... *que ha venido a América a traer la paz*". Se trata de un *crescendo* orquestado electrónicamente, cortado abruptamente por una detonación producida por juegos electrónicos que se encuentran dentro de la feria. Se simboliza aquí el violento despojo de elementos de identidad mestiza, a manos del impulso globalizante y comercial representado en los juegos electrónicos. Otra oposición similar, en diferente esfera, contrasta un son de traslación en marimba diatónica, que acompaña a un grupo de danza tradicional presente en la feria, con la enérgica reaparición de la frase coral anterior, pero ahora cantada por la congregación, significando la imposición y racismo mestizo sobre los valores ancestrales indígenas.

En otra dirección, Paulo Alvarado, en forma autodidacta, se acerca al manejo de recursos electroacústicos partiendo de un enfoque posmodernista³⁹ que fusiona procedimientos de la música académica contemporánea con clisés de comportamiento de la música pop y rock. Esto es evidente en sus trabajos para teatro *Edipo Rey* (1993), en la sección *Edipo Ciego*, o en *La Gran Noche del Mundo* (1994), en la parte correspondiente a *El huésped de Longinos*. Con tradición de violonchelista de rock, proyecta su sensibilidad e influencia del medio popular en sus producciones para el teatro y la danza. Se observa así la fascinación por el timbre prefabricado de sintetizador (sonidos de órganos, guitarras, pianos o percusiones), además de otros menos convencionales, en los que el teclado define a menudo las acciones melódicas y de ataque posibles. El uso del computador se restringe a funciones básicas de secuenciación y masterización, como regularmente se practica en el campo popular. Se trata de una sensualidad libre de ataduras estructurales, a veces de carácter impredecible o aleatorio, patente en improvisaciones melódicas con sonidos de sintetizador, mezclados con grabaciones del violonchelo tocado convencionalmente o con nuevas prácticas instrumentales, para llenar espacios y crear modos de ambientación de los momentos teatrales o danzantes que acompaña, tal el caso de *5.50 BG* (1998), que quiere decir en cinco tiempos para el cincuenta aniversario del Ballet Guatemala o, como ocurre en la sección central de la música para danza *Atlas en el Diván*, comisionada para una coreografía de Ana Asturias en 2000. El autor considera estas musicalizaciones como “maquetas sinfónicas”, esto es, pistas pregrabadas en lugar de música en vivo, por la dificultad de contar con músicos instrumentistas para el acompañamiento de funciones teatrales o de danza (Alvarado, 2000; Notas de disco).

Otro de los compositores jóvenes que se incorpora al trabajo electroacústico en Guatemala, en este período, es Renato Maselli, quien sin haber tenido una experiencia compositiva tradicional previa, realiza directamente estudios de música electrónica y montaje audiovisual entre 1995 y 1997 en el Instituto de Sonología del Conservatorio de La Haya. Allí fueron sus maestros Paul Berg y Clarence Barlow con quienes estudió composición algorítmica, psicoacústica e improvisación con recursos electrónicos. El resultado se observa en su obra *Gracias* (2002). Se trata de una corta pieza que parte de sonidos vocales, grabados por el mismo autor, que siguen las inflexiones de la voz de una adolescente que dirige un rito evangélico un día domingo en el Parque Central de Guatemala. Las sonoridades, procesadas en ordenador con el programa Super Collider desarrollado por James McCartney, contienen suspiros, sonidos nasales, lamentos, llantos y expresiones de súplica que aparecen en forma iterada y cíclica representando la oración, el ruego y la súplica al Creador. Al final del discurso los lamentos se diluyen al presentar la palabra *gracias*, implicando el agradecimiento por los dones recibidos y la atención de los transeúntes que atienden esos rituales.

Maselli se interesa también en la improvisación, el empleo y manipulación de textos literarios y la colaboración con coreógrafas en espectáculos danzantes y piezas audiovisuales que tienen la danza como núcleo generador. En *Experimenta 2000* (2000) utiliza sonidos provenientes de cinta magnética, un secuenciador, un

³⁹ Camino seguido por los compositores nacidos en la década del 60 en adelante, activos en la escena artística durante su juventud, desde los años de 1980, surgido luego del desmoronamiento de los valores del modernismo que privaron durante gran parte del siglo XX, que prolifera en el mundo globalizado del siglo XXI, hacia una tolerancia estética que, rompiendo la sincronía cronológica de la época precedente, se complace en crear sin restricciones estéticas y sin compromisos dentro de un eclecticismo de recursos y estilos sin precedente (de Gandarias;,2008: 86).

artefacto electrónico llamado *cracklebox* y un sintetizador en vivo, que acompañan al sonido acústico producido por un juego de vejigas frotadas.

Paralelamente a su trabajo compositivo, Maselli realiza labores de gestión cultural en el colectivo **Caja Lúdica**, habiendo cristalizado valiosos aportes a la enseñanza y difusión de la música electroacústica en Guatemala, al organizar dos talleres: el primero titulado **Arte y Tecnología**, llevado a cabo en 2004 con la colaboración del estudio STEIM de Holanda, tuvo como disertantes a los compositores Daniel Schorno y Jorgen Brikman. El segundo taller, **SurCos Sonoros**, fue ofrecido por los integrantes de la **Comunidad Electroacústica Chilena**, Paola Muñoz, Cristian Morales-Ossio y Alejandro Guarello en 2007.

Al finalizar el siglo, Dieter Lehnhoff, luego de un espacio de más de veinte años, produce su segunda composición electroacústica, titulada **Escenas Primigenias** (1999). La obra, dividida en dos secciones, evoca escenas imaginarias de lo que pudo vivirse un día y una noche en el mundo maya prehispánico. El autor explica que la primera de ellas **Memorias de un día remoto**, quiere representar un día de guerra en un ambiente selvático, desde la convocatoria al enfrentamiento, la procesión triunfal, simbolizada por una citación de un son tradicional indígena de pito y tortuga de la región Tz'utujil, seguido de una ceremonia de humillación de cautivos, para finalizar con un canto fúnebre, también de origen Tz'utujil (Lehnhoff, 2004: 261). Aquí intervienen como fuentes principales de sonido, conchas de caracol, chinchines, tortugas, tambores, un palo de lluvia y voces, grabadas por pistas en un secuenciador digital sin manipulación alguna. La segunda sección, **Rituales Nocturnos** emplea como material principal fragmentos de una serie de grabaciones de campo realizadas por el antropólogo austriaco Didier Boremanse, en Chiapas, México, conteniendo cuentos y cantos lacandones. En la parte final, se suma una textura vocal de recitación simultánea en cuatro idiomas indígenas de Guatemala (Ibíd. 262).

La obra más reciente de Joaquín Orellana es el poema sinfónico **El Violín Valsante de Huisderio Armadel** (2008) obra de largo aliento para violín solista, orquesta de cuerdas, coro escondido y sonidos pregrabados, basada en la novela homónima escrita por el propio compositor. La pieza simboliza en sonidos una realidad inmediata del arte musical contemporáneo en Guatemala y otras ciudades latinoamericanas, que gira en torno al enfrentamiento de un artista creador de nuevos caminos con la incompreensión de un medio provinciano. Se trata de una recreación literaria y musical ficticia sobre elementos autobiográficos. Los valores aldeanos son representados en la novela, y en la música, por el vals criollo, que luego se deriva hacia el gran vals, el solemne vals vienés que se reproduce, alienando la aldea. En contraste se plantean otras propuestas sonoras, que el violinista Huisderio Armadel (protagonista de la novela) crea y toca en su violín y que simbolizan un arte de vanguardia, incompreensible en el medio provinciano donde le toca vivir.

Los sonidos pregrabados no participan en toda la obra. En una de las secciones titulada **Violín en la tormenta** juegan un papel múltiple integrándose como un “instrumento” más de la orquesta, cumpliendo funciones imposibles de alcanzar por medios acústicos, que son fijadas por Orellana con precisión. Así, unas veces acompañan solos de violín o a la orquesta, que toca secciones del tema en unísono, otras veces toman el papel principal, trasladando el solo de violín a la grabación. Los sonidos pregrabados juegan también el papel de solista y acompañante a la vez, llenando todo el espacio, mientras el grupo orquestal descansa. La música de esta sección corresponde a la escena literaria de la noche

en que Huisderio Armadel “recobró la memoria cuando tocaba endiosado en medio de una tempestad, declarando la razón de su ser violinista como ‘castigo’ y conjugando su delirio sonoro y su delirio, en la noche, la memoria y la tormenta” (Orellana, 2007: 25).

Los sonidos pregrabados corresponden a voces mixtas transformadas a través de tubos fijos y giratorios, impulsiones en algunos de sus instrumentos principalmente el *pre-ar* (cañas sopladas) que reproducen las sonoridades del viento furioso de la tormenta, el *cirlum* (tubos de aluminio dispuestos en forma semicircular, percutidos con baqueta metálica) y tubos de aluminio frotados con arco. Las manipulaciones son mínimas y elementales (algunas transposiciones y glisados) prevaleciendo el montaje simple; no obstante las sonoridades parecen electrónicas. Emplea también un solo de violín pregrabado haciéndolo intervenir precisamente al medio de una de las cadencias de la pieza, trasladando el solo al campo acusmático, citando otra de sus obras para violín solo: **Violín Sideral** (1992), que conduce un lenguaje no tonal cargado de virtuosismo y cromatismo, en contraste con el convencional y tonal del vals criollo, escuchado en secciones anteriores. Esto con el propósito de representar la mente imaginativa del violinista Huisderio Armadel proyectando una música del futuro que él intuía y que fue lo que le provocó la desconfianza de sus coterráneos y sus colegas y sobre todo del director que llegó a despedirlo de la orquesta donde tocaba.

5. Confluencia de las tecnologías digitales del sonido y la imagen (1996 - 2008)

A partir de la mitad de la década de 1990 se observa un creciente interés de los compositores por emplear imágenes de fotografía o video para apoyar o sustentar el discurso musical electroacústico. A ello contribuye la consistente participación de nuevos artistas dentro del mundo musical guatemalteco, iniciando con el cineasta Guillermo Escalón (Venezuela, 1950), quien colabora con Igor de Gandarias en la construcción de un cuerpo de producciones bajo el enfoque denominado **Música para Ver**. Se incorpora también Renato Maselli, trabajando por sí mismo la producción y postproducción videográfica, principalmente en combinación con danza, dentro del género conocido como Video-Danza ⁴⁰. Por su parte, David de Gandarias realiza el espectáculo multimedial **Labuga** donde incorpora el video en varias de sus secciones. Paralelamente, Joaquín Orellana ensaya la presentación con imágenes de video para su obra **Imposible a la X** compuesta dos décadas atrás. La parte visual de esta pieza registra imágenes de pinturas de Isabel Ruiz ⁴¹ teniendo como realizador de imagen a Alfonso Porres. Similarmente, Dieter Lehnhoff produce una versión de multimedia (con video) de su obra **Escenas Primigenias**, mencionada anteriormente, realizando la parte visual su esposa, Cristina Altamira. Finalmente, Gabriel Yela realiza su primera experiencia electroacústica incorporando tomas de video realizadas por él mismo.

⁴⁰ Término referido a un género artístico híbrido entre danza y video llamado también “Danza para la pantalla” consistente en una coreografía encarnada en un film, donde se explotan las posibilidades del video para manipular la imagen de danzas filmadas (García, s. f. [en línea]).

⁴¹ Los cuadros de Ruiz fueron preparados con motivo de la masacre de Río Negro ocurrida durante el período más violento de la guerra contrainsurgente, en la región Ixil, en 1982. Los cuadros fueron escogidos por Orellana por su afinidad a la temática de **Imposible a la X**, centrada en la violencia política de ese momento.

El trabajo de música con imágenes en Guatemala tiene su antecedente más temprano en la experiencia pionera del compositor y director Rafael Vásquez, quien en 1917 preparó y estrenó en el Teatro Colón “*una obra cíclica en gran orquesta y coros ilustrada con vistas cinematográficas*” (Ayala, 1970: 33). El contenido de las imágenes mudas giraba en torno a diferentes adelantos industriales y sociales de la época como el inalámbrico, el Ferrocarril del Norte, la instrucción laica, el aeródromo o el culto a la diosa Minerva (Ibíd. 34).

Entre 1976 y 1978 Joaquín Orellana produce el documental **Los Ángeles de Chinautla** con texto de Manuel José Arce y realización fotográfica de Rafael Lanuza. La película buscaba hacer conciencia sobre el abandono en que se encontraba (y aún se encuentra) una de las artesanías indígenas más notables del departamento de Guatemala como lo es la fabricación de estatuillas de barro en forma de ángeles, producidas en el municipio de Chinautla. Aquí, aunque el propósito no era musical sino documental, Orellana ensaya, sin llegar a cristalizarlo plenamente (por limitaciones técnicas en el montaje visual y la edición) el manejo de la imagen en forma no convencional, sobre fondos sonoros extractados de obras electroacústicas anteriores (**Metéora** y **Primitiva I**), que alternan con distintos momentos de un son mestizo cantado por voz femenina con acompañamiento de marimba.

En 1983 se produce la primera pieza de música electroacústica con multimedios en Guatemala: **Cadenas Cromáticas** de Igor de Gandarias, para cinta magnética, dos proyectores de diapositivas y un *disolver* (controlador de paso de diapositivas con disolvencia). Este trabajo buscaba magnificar y trasladar el sentido realista de las sonoridades concretas y la dinámica de su presentación, a las imágenes fotográficas, favoreciendo un discurso audiovisual sin textos ni parlamentos. Bajo una estructura no discursiva trasmuta elementos sonoros en color, imagen, ritmo e intensidad visual. El resultado se presenta como una expresión hiperrealista que registra aspectos específicos del contexto cultural local, que constituyen genéricamente, situaciones comunes a la experiencia latinoamericana: coexistencia del mito y las creencias ante la violencia y el pragmatismo, expresados en uno de los momentos de mayor violencia política en Guatemala (década de los 80). La tradición indígena y las costumbres del área rural son trasladadas a las zonas urbanas, resistiendo corrientes masificantes apoyadas por los avances tecnológicos de la comunicación contemporánea, proceso llamado por Isabel Aretz “*reducción del marco social de la tradición*” (Aretz, 1997: 256).

La marimba aparece aquí en citaciones de un son tradicional: **Son de San Miguel**, ejecutado en marimba sencilla proveniente del baile del mismo nombre, grabado por Henrietta Yurchenco en 1945 en Chichicastenango, departamento de Quiché ⁴². La cita es acompañada por diapositivas con disolvencias, funcionando como símbolo de la etnia indígena que emigra del campo a la ciudad, en su nueva condición de *lumpen* proletariado urbano. Las citaciones originarias se presentan sin manipulación, excepto por variaciones de intensidad para introducir o terminar la intervención. La primera citación aparece mezclada con clisés de música ranchera de influencia mexicana que priva en el gusto indígena, en las radios. Luego la cita es reexpuesta, cerca del final de la pieza, fundiéndose con música de carácter comercial del momento, escuchada en radios utilizadas en el transporte colectivo donde generalmente viajan indígenas y mestizos pobres, implicando el proceso forzado de masificación del gusto estético. Finalmente, la cita aparece ligada a

⁴² Ver Henrietta Yurchenco, 1978. *Music of the Maya Quichés of Guatemala: The Rabinal Achí and Baile de las Canastas*, (LP). New York. Ethnic Folkways Records FE 4226.,lado II, pista 4.

imágenes de violencia o tortura que circulaban en periódicos locales del momento en que fue realizada la composición.

Los sonidos se constituyen así en símbolos de una realidad social que impacta la conciencia del autor: clisés de música de jazz personifican la influencia estadounidense, las secuencias radiales y las sirenas policíacas preanuncian la violencia social, y los anuncios radiofónicos más el sonido de las monedas simbolizan el comercialismo y la sociedad de consumo.

Paralela e independientemente, en la misma década, en San Salvador, y bajo circunstancias sociopolíticas similares, tan cruentas como las locales, representadas por la guerra de guerrillas y la represión contrainsurgente estatal que compartía el vecino país centroamericano, el cineasta Guillermo Escalón, quien apoyaba al Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional en el registro cinematográfico de la guerra, realiza la producción titulada **La Zona Intertidal** (1980), donde un discurso mudo de imágenes, con actuación de Manuel Sorto, acompañadas por improvisaciones contra proyección realizadas por un cuarteto de flautas, violín, contrabajo y guitarra en vivo, denunciaba la represión desatada contra el magisterio nacional por el régimen militar.

La sintonía estética y la situación social compartida por de Gandarias y Escalón desembocan en un trabajo conjunto a principios de la siguiente década, generando la propuesta **Música para Ver**, entendida como una línea de comportamiento estético que persigue la interacción orgánica de parámetros dinámicos de la música (ritmo, timbre, intensidad y altura) con visuales (velocidad, dirección de movimiento, motivo, color, luminosidad, forma), teniendo como focos de atención distintos aspectos de la cultura, la telúrica y la naturaleza latinoamericana y en particular guatemalteca; producciones audiovisuales donde el argumento cinematográfico, el registro documental o el diálogo de personajes no son más el centro del hilo discursivo, el cual gira ahora en torno a la estructura musical. En seguimiento a las contingencias estéticas señaladas, el tratamiento digital del sonido y la imagen en el computador no admiten manipulaciones que oscurezcan la ficción realista de la producción, o que deriven la atención a otras realidades virtuales, de manera que ni sonidos sintéticos, ni la manipulación efectista de la imagen son utilizadas.

Una breve revisión de las composiciones producidas bajo este enfoque muestra su carácter interdisciplinario donde la música, la fotografía y la cinematografía interactúan partiendo de los estímulos que ofrecen la literatura, las artes visuales y la tradición popular. Dos de ellas, anteriormente discutidas, **Cadenas Cromáticas** (1982) y **La Feria Fantástica** (1998), tienen como motivo diversos aspectos de la cultura popular tradicional de raíz indígena en la ciudad de Guatemala, resaltando las contradicciones sociales, los procesos de aculturación, su resistencia y absorción por la sociedad de consumo actual. En otra dirección, **Sinfonías del Trópico** (2005) pretende cristalizar audiovisualmente la sensación musical del trópico de acuerdo a las ideas líricas del poeta guatemalteco Flavio Herrera (1885-1968), planteadas principalmente en sus colecciones de *haiku*, de una de las cuales toma el título. El hilo conductor es el sonido del agua en sus diversas transformaciones como elemento vital del río, desde la fuerza de la tormenta tropical que lo forma en la montaña, el estruendo de su caída en cataratas, el sonido de su transcurso en heterogéneas fases de fuerza por diferentes parajes tropicales, hasta su fusión con el sonido del mar y el reaparecimiento de la lluvia que cierra el ciclo. Esta estructura básica se matiza y colorea con la intervención de otros sonidos

naturales producidos por aire, aves, batracios e insectos que el río encuentra en su transcurso.

La composición hace uso exclusivo de los sonidos de la naturaleza recogidos en diferentes regiones selváticas aledañas a la costa sur guatemalteca. Su tratamiento comparte el ideal lírico del *haiku* japonés constituido por la captación de la esencia de la naturaleza, en forma sintética y sugestiva. Con esta orientación se desechan manipulaciones y efectos innecesarios sobre los materiales originarios, con el fin de mostrar en forma directa la prístina significación de los objetos naturales. En esta dirección, luego de su grabación, los sonidos se clasificaron y aislaron, limpiándolos de impurezas por medio de filtros digitales. Algunos sonidos fueron organizados como materiales de audio en secuencias multipista, otros fueron sampleados y utilizados como instrumentos musicales en secuencias MIDI, trasladándolos sutilmente en altura y reuniéndolos en texturas multifónicas. Las fusiones entre diferentes sonidos se lograron por procesos básicos de imbricación y superposición. La pieza fue premiada con primera Mención en el 32º Concurso Internacional de Música Electroacústica en Bourges, Francia, en 2005.

Emparentada por nexos literarios se encuentra **Suite Asturias** (2007) que recrea electroacústicamente y con imágenes, cuatro fragmentos de novelas del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias (Premio Nóbel 1967), organizados como una estructura musical de múltiples movimientos. Los dos primeros provienen de pasajes de la novela **El Señor Presidente** y emplean como material sonoro principal textos cantilados y cantados por coro mixto. El primero, titulado **En el Portal del Señor**, tiene como núcleo generador el redoblar de las campanas de la Catedral Metropolitana, sugerido por la onomatopeya “¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre!”, que inicia la novela; el segundo, **Torbellino**, parte del sonido de un tocador de una puerta y su mágico resonar en los distintos ambientes de una casa haciendo vibrar los objetos que en ella se encuentran. Ambos retratan la sórdida atmósfera de la dictadura en la Guatemala a principios del siglo XX. El tercer movimiento, titulado **Damiancito**, se basa en un fragmento de **Los Ojos de los Enterrados** y recrea la imagen de un niño que acarrea cal en una carreta de bueyes, en un ambiente rural, partiendo de la sonoridad del silbido del muchacho y los chirridos de la carreta. El último cuadro, **Teponaxtle**, proveniente de la novela **Maladrón**, presenta el choque cultural indígena-español, a fines de la época de la conquista, desarrollando con instrumental prehispánico (tun, sonajas y caracoles), el motivo rítmico de otra onomatopeya asturiana: “*Teponpón... teponpón... teponaxtle*”, correspondiente a un toque del teponaxtle o tun en un ambiente guerrero. Las sonoridades se organizan aquí en forma tripartita teniendo el inicio y el final el sonido del tun en función ritual como marco de una “batalla” entre las sonoridades de instrumentos prehispánicos y las castañuelas como símbolo hispánico.

Por su parte, **Valencia Cinética** (2007) es un homenaje al artista venezolano Carlos Cruz-Diez, uno de los pioneros y principal pilar histórico del arte cinético. Su monumental trabajo en la ciudad de Valencia (Venezuela) es la base para el tributo. El tratamiento de sonido y las tomas visuales se basan en la integración del movimiento como una constante física, coherente con los postulados del arte cinético, dando a la ciudad y a la obra de Cruz-Diez una apariencia de continuo espacio-tiempo donde las fronteras entre el material artístico y su contexto urbano tienden a desaparecer. La pieza evoca un viaje imaginario en el metro que recorre la ciudad descubriendo diferentes fases del trabajo plástico y arquitectónico de Cruz-Diez. Toques de percusión característicos de la música afroamericana caribeña, acompañados por el sonido de las ruedas de metro sobre el carril, simbolizan la

presencia discriminada de este sustrato étnico en América Latina. Estos sonidos funcionan como *leitmotiv* que conecta las diferentes sonoridades de la ciudad en la pieza.

El cíclico y abstracto movimiento cinético de los diseños del artista es transferido a la música en estructuras minimales de ritmo regular, construidas con piano pregrabado y crócalos frotados. También es representado en texturas producidas por trémolos de piano y trotes de caballos modulados en dinámica y velocidad. Se relaciona además con otros motivos acústicos urbanos como el sonido de máquinas industriales, el tráfico y los sonidos reiterativos de ranas locales. Por otra parte, el añejo sabor colonial de la ciudad de Valencia es simbolizado por la resonancia en sus calles de un vals local tocado por un trio tradicional venezolano (flauta, cuatro y guitarra) cuya aparición originaria es reservada para el final de la pieza.

La composición emplea exclusivamente fuentes acústicas de sonido. Algunas de ellas son grabaciones de campo de grupos tradicionales locales como la banda que acompaña la corrida de toros en la arena local, o los enérgicos ritmos de tambores (chimbanguales, mina y curbata), así como garaones (tambor de doble parche), conchas de tortuga y sísiras (tipo de sonaja) de la cultura afrocaribeña garífuna. Ellos aparecen en su estado original modificados levemente en amplitud, movimiento espacial y reverberación. Otros sonidos como los de los fuegos artificiales, el canto de ranas del lugar y los crócalos frotados, fueron sampleados y preparados para ser empleados como instrumentos electrónicos.

Un ejemplo de la utilización de video en una estructura musical de espectáculo que combina ejecución instrumental, tratamiento electrónico en vivo, música sobre soporte procesada con ordenador, declamador y luces, lo ofrece **Labuga** (1999-2002) de David de Gandarias. El eje de esta producción lo constituye la participación interétnica de artistas mestizos y garínagu en un solo espectáculo electroacústico en busca de confrontar así, el racismo, la discriminación y el abandono que padece la cultura de raíz africana, representada en el grupo garífuna, cuyos portadores residen segregados en la costa atlántica en la región caribeña de Guatemala. Esta integración interétnica de artistas se yergue ejemplar como un trabajo antropológico musical derivado de la investigación participante, ya que para su realización el autor ha residido por largos períodos durante años consecutivos dentro de la comunidad garífuna.

Labuga utiliza un diagrama para el manejo de reproducción y amplificación del sonido conteniendo indicaciones para la manipulación en vivo de parámetros correspondientes al volumen, ecualización, reverberación y movimiento espacial del sonido. El alma musical de la pieza la constituyen cinco géneros musicales garífuna recreados en estructuras electroacústicas y luego ejecutados por el grupo tradicional en vivo. Estos géneros a la vez definen la estructura teatral y general de la composición en cinco partes: Jungújugu, el origen; Chumba, la mujer; Guanáragua, la resistencia; Abéimajani, el espíritu; Punta, la celebración. Dentro de la sección correspondiente a la danza guerrera **Guanáragua**, concurre la música electroacústica sobre soporte y el video. Los materiales sonoros son aquí el sonido del mar, manipulado por diferentes filtrajes, los toques de garaon y sísira con los ritmos característicos de la danza, presentados en forma fragmentaria bajo diferentes grados de reverberación y movimiento espacial. La parte visual diseñada por la artista de la plástica Isabel Ruiz y realizada fotográficamente por Claudio Vásquez, conduce varios motivos visuales que funcionan como símbolos de diferentes aspectos culturales e históricos relacionados con esta danza, como tomas

de máscaras empleadas por los danzantes, que aparecen sincrónicamente con los toques de tambor; recorridos sobre cadenas simbolizando la esclavitud que rompe la lucha guerrera; el mar con tinte rojo y una calavera en representación de la sangre y la muerte, fruto de la batalla, como también el recorrido por grupos de pescados, la alimentación primaria garífuna.

Renato Maselli se familiarizó con la producción electroacústica con multimedios durante sus estudios en el Departamento de Imagen y Sonido en el Instituto de Sonología en La Haya, Holanda en 1996, donde tomó un curso de cine con cámara de 8 mm que incluía el revelado. Esto le permitió realizar la producción fotográfica para sus trabajos electroacústicos, lo cual concuerda con su interés en la economía de recursos, inspirado en la precaria situación en que se vive en Guatemala.

Dentro de sus participaciones en instalaciones se encuentran **Puntos y Líneas**, realizadas en 1998 en colaboración con el artista de la plástica Dennis Leder (New Jersey, EEUU, 1946), producidas en su estudio en Guatemala. La parte visual de la primera de ellas es una filmación en tiempo real sobre un juego de puntos, conteniendo dos densificaciones aleatorias con diferente textura y movimiento. Su realización ofrece un resultado visual rústico e informal, observando un posmoderno desinterés por el cuidado en la preparación de la imagen (posible solo con tomas profesionales y su edición), lo que pudiera haber eliminado naturales problemas técnicos acaecidos en la filmación. La parte sonora, formada por texturas puntuales aleatorias con sonidos sintéticos que se acercan al timbre del clave y el xilófono, parece recorrer un camino rítmico paralelo y distinto al de la imagen, manifestándose en la ausencia de sincronización puntual y un juego aleatorio con eventuales encuentros desfasados entre los dos elementos.

La pieza de video-danza **Lingsglif** (2005) de Maselli fue un encargo de la coreógrafa guatemalteca Sabrina Castillo para un nuevo diplomado sobre interculturalidad de la Universidad Rafael Landívar financiado por la UNESCO. Informa el autor que se buscaba exaltar la mezcla y convivencia de diferentes culturas en un solo lugar, por lo cual intervienen elementos indígenas y mestizos en la producción ⁴³. La línea argumental visual gobierna la acción en tres fases: la primera presenta el componente indígena representado por un glifo maya copiado de un código reproducido en el libro **Desciframiento de los Glifos Mayas** de Michael Coe. El glifo aparece manipulado digitalmente por compresión o descomposición de la imagen, adoptando formas geométricas lineales, motivo que origina el título de la obra, que es un acrónimo de las palabras *línea* y *glifo*. El significado del glifo en la pieza es explicado por el autor en los siguientes términos: *“Para mi un glifo es como una cápsula que contiene cierta información que puede ser tan breve como más extensa. En la obra este concepto está presente tanto a nivel visual como sonoro. A veces las ideas son minúsculos granos sonoros y visuales, sencillos o complejos y otras veces presentan pasajes más claros y entendibles”*. Al principio, el glifo adopta forma de línea vertical que se multiplica desplazándose horizontalmente en el cuadro visual, luego aparece seccionado en fragmentos cuadrados o rectangulares como mosaico movable que aparece en diferentes lugares del cuadro. Finalmente, se presenta en su forma originaria cambiado únicamente en color. Estas transformaciones son acompañadas por sonidos puntuales de carácter metálico generados por el sintetizador Korg M1 produciendo una monótona textura que busca equivalencia con el estable

⁴³ Entrevista con Renato Maselli el 8 de septiembre de 2008.

movimiento de columnas y cuadros en la imagen que acompaña, mostrando una doble solución (visual y sonora) generada por el mismo artista.

La segunda sección la ocupa la cultura mestiza representada en la danza de tipo occidental que se yuxtapone de manera gradual. Finalmente cierra con la inclusión fragmentada y distribuida en tiempo y en el espacio visual del poema **La Hojarasca** de Humberto Ak'abal. El poema es empleado también en la banda sonora, leído en K'iche' por la poeta Rosa Chávez.

Sonidos vocales grabados en una ceremonia indígena en un cerro sagrado aparecen mezclados con otros de distintas fuentes manipulados electrónicamente para crear texturas vocales. Los recursos técnicos empleados incluyen síntesis granular para generación de eventos acústicos a partir de partículas de sonido y manipulación de parámetros como duración, tiempo de inicio, frecuencia y envolventes, utilizando software de grabación, transformación y secuenciación sonora y visual para plataforma Mac.

En los primeros años del presente siglo, el joven flautista Gabriel Yela (1974) ha empezado a manifestar su interés en el campo electroacústico realizando un trabajo combinado con video titulado **Improvintura** (2008), donde él mismo realiza las partes sonora y visual. Emplea sonidos de la naturaleza mezclados con sonidos de una tabla de instrumentos GM secuenciados en un ordenador. Yela asiste al curso Composición Electroacústica por ordenador ofrecido por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea en Madrid en 2008, donde su trabajo fue evaluado como parte del curso.

Tendencias estéticas de la música electroacústica en Guatemala

1. Apreciación general. Dos líneas de acción musical

De la misma manera que en la música acústica académica latinoamericana podemos distinguir un sector de su producción con ciertas características y giros particulares que permiten trazar y reconocer rasgos propios, así también en el trabajo electroacústico realizado por compositores guatemaltecos pueden observarse, dentro de su diversidad de formas y técnicas, características que permiten su categorización en dos grandes grupos, atendiendo a su posición estética y contenido, más que al tipo de tecnología empleada.

El primero de ellos muestra rasgos distintivos locales, no comunes a la producción europea o norteamericana, representados por una multiplicidad de aspectos particulares a la naturaleza y a la cultura guatemalteca, que mueven e inspiran compulsivamente la expresión de los artistas, aspectos que se tratarán en detalle más adelante. El segundo grupo se conforma por trabajos que carecen de personalidad local y que comparten ideales estéticos con otras producciones electroacústicas internacionales. Entre ellas, se pueden mencionar **Contrastes** y **Metéora** de Joaquín Orellana, las experimentaciones sin título de Enrique Anleu Díaz, **Sinergia** y **Trans-tres** de David de Gandarias, **Dialogante** de Igor de Gandarias, **Réquiem** de Dieter Lehnhoff, **Atlas en el Diván** de Paulo Alvarado, **Terror** de Marco Antonio Molina y **Experimenta 2000** de Renato Maselli.

Aun cuando ambas maneras de componer son empleadas indistintamente por los compositores, puede observarse que los de mayor edad, activos desde 1960 y

1970, están más interesados en los aspectos de identidad y encuentro de lenguajes propios que los compositores más jóvenes, que no muestran preocupación por ello.

A continuación se presenta un primer acercamiento a la definición de los principales factores que intervienen o influyen en la determinación de un estilo, tendencia o estética en la música electroacústica producida en Guatemala. Se ofrece el resultado de tal intento, aplicado al primer grupo de composiciones mencionado, ya que es allí donde se muestran claramente estos factores.

2. Electroacústica e identidad en Guatemala

Aun cuando el empleo de recursos electrónicos en la música académica en Guatemala, como en Latinoamérica, comparte la estética de la búsqueda y experimentación con nuevas sonoridades y maneras de transformar y organizar el sonido, características de la producción musical occidental desde principios del siglo XX, un sector importante de la producción local difiere y se distingue de aquella estética, por la subordinación de la novedad tímbrica y de procedimientos tecnológicos, a la búsqueda de una identidad, a través del aprovechamiento de las posibilidades que ofrecen los recursos electrónicos para registrar y modificar atmósferas y sonidos locales que representan su realidad natural, social y musical.

En el contexto latinoamericano, la tecnología electroacústica abrió posibilidades insospechadas en la generación de propuestas musicales cargadas de identidad, las que por primera vez quebrantaron la hegemonía tímbrica y formal impuesta y desarrollada en las colonias americanas por Europa desde el siglo XVI. Se trata de búsquedas inéditas en el viejo continente, pero muy viejas en el nuevo, que recuperan e incorporan al juego, elementos sonoros de cada país de la región. Elementos que aparecieron tímbricamente en siglos anteriores, pero que ahora surgen en toda su plenitud y potencialidad renovadora. En Guatemala se manifiestan en la presentación de sonidos de la telúrica natural tropical circundante o del contexto histórico, cultural y social pasado y presente. Se concretan también a través del papel privilegiado que los autores otorgan, dentro de sus obras, a las músicas instrumentales y vocales de los distintos grupos de tradición popular, de origen indígena, garífuna o mestizo. Se trata en otros casos de expresiones que denuncian de manera explícita o velada la injusticia social, la confrontación armada y la sombra represiva de las fuerzas castrenses durante la época de mayor violencia en la guerra interna (década de 1980). Piezas, en fin, que experimentan con el encuentro y magnificación del valor simbólico del habla local y sus implicaciones sociales.

La presencia de elementos sonoros de la cultura popular dentro de la música académica guatemalteca no era un hecho nuevo a mediados del siglo pasado, cuando irrumpe el trabajo electroacústico. Era una actitud añeja de los compositores mestizos académicos, una consistente línea de comportamiento originada con el choque de culturas en la época colonial. Recordemos, por ejemplo, los villancicos renacentistas con letras en idioma náhuatl del Repertorio de San Miguel Acatán de fines del siglo XVI, o la presencia de giros derivados del son indígena de marimba, en la música sacra barroca a mediados del siglo XVIII, o luego, la abierta reivindicación de escalas de la música indígena en los trabajos nacionalistas de Jesús Castillo, a principios del siglo pasado, o las proyecciones de esos elementos en lenguaje impresionista de Ricardo Castillo (de Gandarias, 1996: 21).

Esto es: la búsqueda de identidad ha provocado históricamente que los compositores mestizos que practican la música académica en Guatemala generen productos híbridos, donde instrumentos y técnicas importadas son utilizados para plantear formas, contenidos y situaciones locales. Este fenómeno no solo ha tenido seguimiento, con el cambio de herramientas, en la música electroacústica, sino que ha dado un paso trascendental hacia el alcance de su meta, al emancipar sus recursos tímbricos y en consecuencia de expresión, de los límites que representaba el uso exclusivo de fuentes sonoras europeas tradicionales (básicamente los instrumentos de la orquesta sinfónica) con sus clisés históricos de comportamiento.

Es así que utilizando equipos electrónicos o sistemas digitales de venta en el mercado mundial, los compositores guatemaltecos crean productos identitarios de una fuerza y claridad no alcanzados en épocas anteriores. Ellos emplean, por ejemplo, timbres originarios de los instrumentos indígenas y garínagu, en lugar de imitarlos con otros de la tradición europea; ellos pueden ahora incorporar giros característicos de música popular tradicional ejecutados y/o grabados por los propios portadores de esa tradición, con sus propios instrumentos, y no tan solo emularlos o proyectarlos con elementos extraños a su cultura. La identidad crece además en el reconocimiento de comportamientos y situaciones circunstanciales locales como la miseria, la represión, la guerra y el dolor social, prevalecientes en distintos momentos históricos del país, que se plantean sonoramente como descarnados motivos a la sensibilidad del oyente. La utilización de medios electrónicos ha permitido finalmente que el canto de la naturaleza tropical guatemalteca forme parte de discursos musicales nunca antes conocidos.

En síntesis, el apareamiento de la tecnología electrónica en el campo musical académico guatemalteco viene a constituir un nuevo e importante eslabón, que amplía y fortalece la cadena formativa de una identidad híbrida, integrada por elementos europeos, indígenas, africanos y mestizos.

3. Elementos de identidad en la música electroacústica en Guatemala

Las tablas 3 y 4 muestran veintitrés composiciones de siete autores que han utilizado tecnología electrónica en su producción y en las cuales se ha localizado la presencia de elementos de identidad y/o localismo. A cada compositor corresponde un número sucesivo y cada una de las composiciones es identificada con una letra del alfabeto.

Tabla 3. Composiciones que presentan elementos de identidad

No.	Compositor	Obras
1	Joaquín Orellana	a. Humanofonía b. Malebolge c. Asediado Asediante d. Iterotzul e. Rupestre en el Futuro f. Imposible a la X g. Ramajes de una Marimba Imaginaria
2	Enrique Anleu y Roberto Cabrera	h. Personajes y Dioses del Chilam Balam i. La Fundación de Guatemala

3	David de Gandarias	j. Percursos de Hormigo k. Labuga l. Microcerculus
4	Igor de Gandarias y Guillermo Escalón	m. Circunstancial 1 n. Circunstancial 2 ñ. Cadenas Cromáticas o. Conquista 2 p. La Feria Fantástica q. Sinfonías del Trópico r. Suite Asturias
5	Dieter Lehnhoff	s. Escenas Primigenias
6	Paulo Alvarado	t. 5.50 BG u. Cuarteto No. 3
7	Renato Maselli	v. Linsglif

Partiendo de estos datos, la siguiente tabla detalla sintéticamente los recursos locales empleados o evocados en las obras, relacionando formas específicas con obras en las que aparecen.

Tabla 4. Detalle de elementos locales presentes en obras electroacústicas de Guatemala

ELEMENTOS EMPLEADOS o EVOCADOS	COMPOSITORES Y OBRAS																									
	1		2		3		4		5		6		7													
	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	ñ	o	p	q	r	s	t	u	v			
Fonema indígena	X			X	X			X					X				X									
Voces urbanas	X	X			X									X			X		X							
Cantos y oraciones religiosos					X										X		X									
Marimba																										
a. Timbre originario																										
a.1 Abstracto						X		X																		
a.2 Imitando modelos tradicionales					X				X																	
a.3 Recreando modelos tradicionales						X																				
a.4 Empleando grabaciones originarias														X			X									
b. Timbre modificado																										
b.1 Con instrumentos derivados	X	X					X										X						X			
b.2 Con proceso digital										X																
b.3 Con síntesis por ordenador										X																
Instrumentos de origen prehispánico																										
a. Aerófonos de barro												X														
b. Pito de caña (Tz'ijolaj)								X						X						X						
c. Tambor (Huehuetl)								X						X					X							
d. Tun								X						X					X							
e. Conchas de caracol								X						X					X							
f. Carapachos de tortuga								X						X					X							
g. Chinchines o sonajas								X					X						X							
Instrumentos de tradición popular																										
a. Chirimía								X					X			X										
b. Juguetes sonoros tradicionales																	X									
c. Grupo garífuna: garaon, tortugas, sísiras											X															
Bandas procesionales y guerreras locales																	X						X			
Nuevos instrumentos	X	X			X									X			X									
Violencia política (guerra)					X									X			X									
Indignancia urbana					X									X			X									
Naturaleza tropical											X	X					X									
Literatura guatemalteca (poema, narrativa)	X						X												X	X			X			

Observando la tabla N° 4 pueden establecerse los siguientes elementos constructivos de la música electroacústica identificable como guatemalteca.

a. Empleo de instrumentos de la tradición popular

a. 1. La marimba guatemalteca

La recurrencia de los compositores a las fuentes vernáculas instrumentales, en búsqueda de identidad es el comportamiento más común y evidente en la producción electroacústica guatemalteca. Dentro de los instrumentos empleados destaca la marimba, por la frecuencia y las múltiples formas en que es empleada. Este instrumento es el de mayor dispersión en la sociedad guatemalteca; se le encuentra tanto en lejanas aldeas y caseríos pobres, en su forma diatónica (marimba de tecomates y marimba sencilla de cajones) o bien en áreas urbanas en su forma cromática desarrollada por los mestizos a fines del siglo XIX. Su participación privilegiada en la música electroacústica guatemalteca solo confirma su hegemonía en el campo de la producción musical local.

La marimba es empleada, por una parte, con su timbre originario, en estructuras musicales electroacústicas que conducen desde un sentido abstracto (interés por el timbre puro de la marimba) como aparece en **Personajes y Dioses del Chilam Balam** de Enrique Anleu, hasta el empleo de grabaciones de campo, fruto de investigación etnomusical, donde intervienen marimbistas indígenas, ejecutando el repertorio ancestral que vive en sus propios contextos sociales y festivos, pero trasladado a un medio urbano como símbolo del indígena transculturado y minimizado en la ciudad, tal el caso de **Cadenas Cromáticas** de Igor de Gandarias. Otras variables se observan en trabajos de Joaquín Orellana: en **Imposible a la X** evoca la sonoridad de marimbas de venta en las calles, imitando modelos tradicionales del son indígena en marimba diatónica, y en **Ramajes de una Marimba Imaginaria** emplea citas de piezas mestizas para danza ejecutadas en marimba cromática, en ritmo de vals y Guarimba, para evocar el ambiente criollo guatemalteco desde el exilio. Por su parte, David de Gandarias en **Percursos de Hormigo** toma como núcleo generador los clisés de comportamiento del son mestizo lento en marimba cromática.

Por otra parte, el timbre de la marimba, modificado en formas diversas, interviene medularmente, como sustrato identitario, en múltiples piezas electroacústicas de Guatemala. Aquí es notable el trabajo de Joaquín Orellana, quien fabrica artesanalmente instrumentos derivados de sus principios acústicos. En **Humanofonía** hace intervenir la *sonarimba*, el primero de una serie de instrumentos de proyección folklórica que, junto a otros como la bazzokimba, la imbaluna, la panderimba, el gotimar, la iteroimba, el circumar, el ciclo-im y la rastrasón, fueron creados con el propósito de dispersar el sonido de la marimba hacia un ámbito ampliado de alturas e inflexiones imposibles de realizar en la marimba convencional. En estos casos, la función originaria del instrumento folklórico asociada a una costumbre, danza o ritual y su repertorio característico, es vaciada, en una acción puramente estética, propia del pensamiento occidental, produciendo una mezcla híbrida de color e intención diversa.

En diferente forma, el timbre y los giros característicos de la marimba indígena son modificados por desplazamiento variable a diferentes regiones de la tesitura y filtrajes digitales en **La Feria Fantástica** de Igor de Gandarias, en tanto que en **Percursos de Hormigo**, David de Gandarias, utilizando procesos de análisis

y síntesis, genera sonidos derivados del sonido de la marimba cromática criolla, manipulando sus componentes espectrales.

a. 2. Otros instrumentos (de origen prehispánico y de tradición popular)

Múltiples instrumentos de la tradición popular indígena han sido utilizados, con menor frecuencia que la marimba, en contextos electroacústicos, asociados a su repertorio originario tradicional y sus giros característicos, como ocurre con el dúo de pito y tun en **Circunstancial 2** o en **Conquista 2**, de Igor de Gandarias, donde el paradigmático dúo de chirimía y tambor, ampliamente disperso en diferentes grupos indígenas de Guatemala, constituye la base del discurso. En otra dirección, idiófonos y aerófonos de origen precolombino como sonajas, huehuetl, tun, raspadores, carapachos de tortuga, conchas de caracol, pitos de caña y silbatos de barro aparecen en forma diversa y sucesiva evocando atmósferas prehispánicas en **La Fundación de Guatemala** de Enrique Anleu Díaz, **Escenas Primigenias** de Dieter Lehnhoff, **Microcerculus** de David de Gandarias y **Suite Asturias** de Igor de Gandarias. Fuera del campo electroacústico, el etnomusicólogo Alfonso Arrivillaga realiza una pieza titulada **El Sopro del Brujo**, donde experimenta con sonoridades de instrumentos de origen maya. Por otra parte, en **La Feria Fantástica** de Igor de Gandarias, juguetes sonoros tradicionales como pitos de barro, el zumbador ⁴⁴ y el forlón ⁴⁵, desempeñan importante papel para evocar la lúdica ilusión infantil guatemalteca por el juego ligado al sonido. Finalmente, las fuentes instrumentales tradicionales del grupo afroamericano garínagu, garaon (1ª y 2ª), sísiras y tortugas, que acompañan a grupos corales, intervienen como elementos esenciales en **Labuga** y **Microcerculus** de David de Gandarias.

b. Presencia del fonema indígena y voces urbanas de Guatemala

Otro de los recursos de que se valen los compositores para ofrecer una imagen propia en sus obras es la utilización de emisiones vocales tomadas del paisaje sonoro urbano, como el fonema indígena, las voces de niños y adultos que viven y trabajan en las calles de las áreas urbanas donde transitan los autores, y cantos religiosos reverberados que emanan de las iglesias locales. Joaquín Orellana sustenta su propuesta estética en la visualización de estos elementos y su introducción por primera vez en **Humanofonía** ⁴⁶ refrendándolos luego en **Imposible a la X**. Explica el autor:

⁴⁴ El zumbador, chicharra o ron-ron (tipo de rondador en miniatura) tiene como caja de resonancia un tubo de cartón con una de sus bocas cubiertas con papel esmaltado en medio del cual tiene ajustada una cuerda. El otro extremo de la cuerda se amarra a un palito de madera cubierto de brea en el extremo del amarre. Al hacer girar el cordel teniendo como eje el palito, el sonido de la fricción de la cuerda con la brea es amplificado por la caja de resonancia y se produce un sonido continuo como un zumbido.

⁴⁵ Consiste en un pequeño tambor circular de cartón y con lados de pergamino atravesado al medio por un palito que le sirve de sostén. A ambos lados tiene pegadas dos cuerdas que detienen pequeñas esferas de plástico. Al hacer girar el palito las esferas percuten las caras del tambor produciendo el sonido.

⁴⁶ En **Humanofonía** la frase *Ap ral pom* se pronuncia en forma pausada, susurrante y acariciadora emulando su significado “eres humo incienso” con el que un novio indígena tz’utuhil halaga a su pareja.

“Mis fuentes sonoras básicas fueron entonces: las algarabías de mercado, los fragores de turbas, las imprecaciones, las voces de la indigencia infantil y adulta, el canto de los voceadores de periódicos, el improperio, la impulsión sonora de la agresividad verbal, la queja, el llanto, el coloquio amoroso, vagidos y lamentos, llamados y voces inductores, el canto gregoriano como representación del leitmotiv religioso al lado del vocablo indígena, las súplicas y los lamentos, el grito, en el terror o en el dolor” .

En la misma dirección, Igor de Gandarias, en **La Feria Fantástica**, presenta los pregones que identifican el juego, las ventas y la alegría en una feria urbana, espíritu lúdico que se funde con músicas y cantos religiosos en honor al “patrón” de la fiesta. Paulo Alvarado introduce al inicio de **5.50 BG** voces callejeras infantiles, mientras Renato Maselli mimetiza el carácter y la voz de un orador grabado en el Parque Central de Guatemala, para obtener los materiales vocales de su pieza **Gracias**⁴⁷.

El interés por el fonema indígena como símbolo de grupos étnicos sojuzgados, discriminados y transculturados aparece desde el inicio de las experiencias electroacústicas en Guatemala, en el trabajo de Enrique Anleu Díaz y Roberto Cabrera, para la música de la instalación **Personajes y Dioses del Chilam Balam** y continúa, replanteándose cíclicamente en diversas formas: ya en texturas vocales, pronunciadas con distintas gamas de carácter, magnificando su sonoridad hacia esferas expresivas de resistencia, como en **Rupestre en el Futuro** de Joaquín Orellana o en **Circunstancial 2** de Igor de Gandarias; ya en citas de documentos antropológicos, como las grabaciones de cantos y cuentos de comunidades lacandonas empleados por Dieter Lehnhoff en **Escenas Primigenias**, donde las voces evocan atmósferas sociales prehispánicas. Aparece también como presencia simbólica indígena en la sociedad pluricultural actual, en **Lingsglif** de Renato Maselli, donde el autor utiliza textos del poeta indígena Humberto Akabal en español y K'iche' y sonidos de una ceremonia indígena en un cerro sagrado.

c. Instrumentos de proyección folklórica

El empleo de sonidos generados por instrumentos creados por los propios compositores y que constituyen variantes de los instrumentos de tradición popular realizadas con el objeto de ampliar y aprovechar sus cualidades tímbricas con fines compositivos, aparece en el trabajo de Joaquín Orellana e Igor de Gandarias, proporcionando timbres sonoros no convencionales pero ligados al color local, que pueden sostenerse solos o en combinación con otros instrumentos o voces. El notable trabajo de Orellana como arquitecto en la construcción de instrumentos, ha sido mencionado arriba, en relación a las variantes de la marimba que ha construido. Ha creado también otros instrumentos de proyección folklórica a partir de los principios acústicos de la chicharra, los tecomates y los caparazones de tortuga (de Gandarias, 1988: 47). Su ímpetu constructivo continúa sin tregua a principios del

⁴⁷ Todas las piezas del disco donde se encuentra incluida la obra **Gracias** de Maselli titulado **Democracia Sonora** producido por Roberto Pérez, tienen como fuente voces callejeras grabadas en áreas aledañas al Parque Central de Guatemala. Las piezas contenidas, excepto la de Maselli, son del género *dance: techno* y *hip hop* y son muestra de la impronta señalada por Orellana que se proyecta en la música popular.

presente siglo, llegando a reunir una colección de más de cincuenta diseños (muchos de ellos sin asociación folklórica), cuya riqueza tímbrica ha empleado en obras de cámara, grandes ensambles y en combinación con grupos orquestales y recursos electroacústicos. El surgimiento de estos instrumentos en su obra se alinea con una clara intención de emplear y exponer su propio entorno sonoro, como materia vibrante de contenido musical.

Igor de Gandarias fabrica sus instrumentos inspirado en la lutería prehispánica y de tradición popular. En su obra acústica **Trópico** (1975) hace intervenir quince instrumentos engendrados a partir de instrumentos idiófonos y aerófonos de arraigo indígena como la chirimía, el tzijolaj, el caracol, los raspadores y los tambores de agua (de origen mexicano). Los instrumentos mantienen las características acústicas esenciales de los originales, pero su agrupación en familias, cambios en sus dimensiones y/o en la caja de resonancia, le permiten ensanchar sus posibilidades tímbricas y texturales. Utiliza estos instrumentos en obras electroacústicas como **Cadenas Cromáticas** (1983) y **La Feria Fantástica** (1998).

d. Celebraciones públicas

Los clisés de comportamiento de bandas procesionales y guerreras son también motivos de atención de los compositores, en busca de plantear atmósferas religiosas o festivas específicas que se dan en momentos importantes de la vida social en la ciudad de Guatemala. Así en **La Feria Fantástica** de Igor de Gandarias y Guillermo Escalón, la música de banda procesional, grabada *in situ*, seccionada y superpuesta, participa prominentemente en la sección central de la pieza. Por otra parte, Paulo Alvarado en el segundo movimiento de su **Cuarteto No. 3**, que conduce una elaboración sobre **La Granadera**, una marcha marcial tradicional de Guatemala, hace intervenir, a mitad del discurso instrumental, una grabación del desfile del día de la independencia, en busca de recrear el ambiente escolar de esta fiesta cívica.

e. Conciencia social y denuncia

Temas urbanos de conciencia social y denuncia de la injusticia, la pobreza y la represión militar imperante en el período de mayor violencia en Guatemala, aparecen como motivos impactantes en composiciones que buscan conmover el espíritu humanitario de los oyentes. En varias de sus composiciones Orellana presenta el paisaje sonoro de Guatemala, cargado de tradición popular primordialmente indígena, y lo ofrece no como tarjeta postal, sino mostrando musicalmente circunstancias sociales y estados psicológicos de sus portadores, sin ocultar la denuncia de su pobreza y el dolor que sufren como miembros de una clase subordinada. En **Imposible a la X**, por ejemplo, fuera de la detonación y los lamentos de las víctimas de la represión contrainsurgente en tiempos de guerra, aparece la frase “*Hay mije ay dios se lo pague, dios se lo pague*”, que es un ruego de un mendigo indígena anciano tomado en las inmediaciones del Parque Central de la Antigua Guatemala. Aquí se evoca el contexto sonoro urbano en su más cruda realidad: la miseria del indígena que emigra del campo a la ciudad.

En **Cadenas Cromáticas**, Igor de Gandarias aúna imágenes visuales que registran atrocidades de la violencia política de la década de 1980, con las voces de

periodistas de la radio local del momento; también registra realidades contrastantes de la vida social urbana en alternancia de manos con joyas y manos de niños y ancianos lustradores que viven en la miseria, unos sobre un mar sonoro de monedas, otros con puntuales caídas de monedas aisladas; denuncia así mismo la penetración comercial de música mexicana y de Estados Unidos representada en música ranchera y *pop*, una lavando la tradición popular indígena, la otra implantándose en el gusto mestizo.

f. Literatura guatemalteca

La presencia de la literatura guatemalteca como propulsora y generadora de ideas musicales se observa también en la producción electroacústica. Los compositores recurren a la literatura indígena para plantear mensajes cargados de historicidad que reivindican valores mayenses; así Joaquín Orellana utiliza sus instrumentos para la música de la obra teatral ***Historias del Popol Vuh contadas para niños del año 2000*** relacionada con imágenes del *Popol Vuh*, en tanto Enrique Anleu Díaz y Roberto Cabrera construyen su obra ***Personajes y Dioses del Chilam Balam***, cantilando los nombres de los dioses mayas contenidos en el *Chilam Balam*.

De la narrativa han sido empleados textos con temáticas enraizadas en la cultura guatemalteca mestiza. Fragmentos de contenido musical de las novelas ***El Señor Presidente***, ***Maladrón*** y ***Los Ojos de los Enterrados*** de Miguel Ángel Asturias, son recreados en la pieza electroacústica con multimedios ***Suite Asturias*** de Igor de Gandarias. Joaquín Orellana emplea como núcleo generador de su poema sinfónico ***El Violín Valsante de Huisderio Armadel***, la novela del mismo nombre escrita por él mismo.

Poemas de literatos guatemaltecos se han proyectado rotundamente en la producción electroacústica. En ***Humanofonía*** Joaquín Orellana hace participar el poema ***A la Tierra*** de Julio Fausto Aguilera, un llamado de protesta por la sombra de la muerte en las áreas rurales de Guatemala. Igor de Gandarias y Guillermo Escalón basan ***Sinfonías del trópico*** en una serie de *haiku* de Flavio Herrera, para recrear el espíritu contemplativo del poeta ante la sonoridad selvática del trópico guatemalteco. Por su parte, Renato Maselli recurre al poema ***La Hojarasca*** de Humberto Akabal en su trabajo de video-danza ***Lingsglif***.

g. Naturaleza tropical

La exuberante sonoridad de la selva tropical guatemalteca con explosión de cantares y sonidos producidos por su rica biodiversidad, ha sido expuesta bajo lentes electroacústicos y visuales en ***Sinfonías del Trópico*** de Igor de Gandarias. Por su parte, David de Gandarias produce ***Microcerculus***, obra en tres movimientos, cada uno de los cuales tiene como material principal un sonido de un pájaro de Guatemala y otro instrumental, los que funcionan como símbolos de los tres estratos étnico-culturales que conviven en el área atlántica donde fueron grabadas las aves (Cerro San Gil). El primero, la cultura garífuna, es simbolizada por la garcita (Aramos Guarauna), pájaro proveniente de la cuenca del Orinoco donde se encuentra San Vicente (isla donde existieron los garífuna) que juega sonoramente con un grupo tradicional de tambores y sísiras garífuna tocando el patrón de la

danza conocida como *Punta*. El segundo, el estrato indígena q'eqchi', es representado por el sonido de la Oropéndula (*Psarcolius Montezuma*) y una serie de silbatos prehispánicos y, finalmente, el sector mestizo simbolizado por el Chinchivirin Chelincillo (*Microcerculus Marginatus*) combinado con la familia de flautas traveseras de la orquesta tradicional europea. La pieza obtuvo una nominación en el Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges en 2006.

Sumario

1. El trabajo musical con recursos electroacústicos ha recorrido medio siglo en Guatemala. Tuvo su inicio en la actividad pionera de Joaquín Orellana y las experimentaciones con tecnología analógica de Enrique Anleu Díaz, en la década de 1960. Continuó su recorrido durante la década del 70 en el trabajo de Arturo Rosales, David e Igor de Gandarias, aún en el dominio analógico, pero que pronto se disuelve en el manejo de tecnología digital y el ordenador en la siguiente década. Completan el ciclo la incorporación sucesiva de los jóvenes compositores Paulo Alvarado a partir de la década de los años 1980 y Renato Maselli en los de 1990. Participan también en menor grado y en forma diversa los compositores Marco Antonio Molina, Dieter Lehnhoff y Gabriel Yela.
2. Mientras que la música para espectáculo, relacionada con el teatro y la danza, es la que ha sido más practicada por los compositores nacionales, se observa un crecimiento de la producción electroacústica asociada con la imagen visual en los últimos años.
3. En la creación musical electroacústica de Guatemala se pueden distinguir dos grupos estéticos de acuerdo a contenidos e intenciones de las piezas. El primero conformado por obras que muestran rasgos distintivos no comunes a la producción europea. El segundo, por composiciones sin personalidad local, que comparten los mismos ideales estéticos que la producción mundial. Ambas son empleadas por los compositores considerados: sin embargo, el interés por los aspectos de identidad y encuentro de lenguajes locales se observa principalmente en los compositores de mayor edad, activos desde las décadas de 1960 y 1970.
4. La recurrencia al empleo de instrumentos de la tradición popular dentro de la música electroacústica en Guatemala es una de las variables más comunes para conseguir discursos musicales de color local. Dentro de ellos destaca la marimba, por la cantidad y variedad de formas en que aparece, las que incluyen desde la participación del sonido puro, en estructuras abstractas, hasta el empleo de grabaciones de sonos tradicionales ejecutados en marimba sencilla por los propios portadores de la tradición popular.
5. Otra de las variables de contenido más importantes, que definen una búsqueda de identidad en la producción electroacústica guatemalteca, reside en el empleo del fonema indígena y voces mestizas del proletariado urbano guatemalteco. Ellas aparecen como símbolos de estratos sociales desposeídos que hablan, cantan y se quejan ante la sensibilidad despierta del compositor y el oído atento del público.

6. Obras electroacústicas, identificadas con el espíritu y la fuerza de las realidades inmediatas que rodean a los compositores, muestran la violencia militar y la indigencia urbana como temáticas generadoras de discursos cargados de denuncia y dramática expresión.
7. Dentro de la rica multiplicidad de variables de contenido sonoro empleadas como recursos identitarios encontradas en obras electroacústicas de Guatemala se encuentran: el empleo de instrumentos precolombinos para evocar atmósferas pretéritas de ancestro maya; la recreación musical de pasajes de literatura guatemalteca, tanto poesía como narrativa; la presentación de sonidos naturales y la biodiversidad sonora presente en las selvas tropicales guatemaltecas; la sensibilidad hacia las emisiones audibles de celebraciones públicas, y finalmente, el empleo de nuevas luterías de fabricación artesanal, diseñadas por los propios compositores.
8. La estructura formal de las piezas electroacústicas de compositores guatemaltecos es flexible y abarca una amplia gama de formas desde la aplicación de formatos tradicionales discursivos hasta la libertad aleatoria y la estructuración por bloques sucesivos de eventos, sobre una temática particular.

Guatemala, mayo de 2011

Bibliografía

Libros e Impresos

AHARONIÁN, Coriún. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. (3ra. Ed.). Uruguay: Tacuabe, 2005.

_____. “La música de los compositores latinoamericanos jóvenes”. En *Pauta*. (México) 1993 (XII): pp. 69-77.

_____. “Algo más sobre los compositores latinoamericanos jóvenes”. En *Pauta*. (México) 1994 (IV-IX): pp. 188-189.

ANLEU DÍAZ, Enrique. *Historia Crítica de la Música en Guatemala*. Guatemala: Artemis, 1991.

ARETZ, Isabel. “La Música como tradición”. En *América Latina en su Música*. Isabel Aretz (editora). México: Siglo XXI, 1977. pp. 255-268.

ARRIVILLAGA Cortés, Alfonso. *Aj’ Instrumentos musicales mayas*. México: Universidad Intercultural de Chiapas, 2006.

AYALA, Carlos. *Tránsito de Rafael Vásquez*. Vida y obra del compositor. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1970.

BEHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, 1979.

CABRERA, Roberto. “La música y sus productores. Diálogo con Enrique Anleu Díaz y Joaquín Orellana”. En *Alero*. Tercera Época. 1977 (24): pp. 131-145.

CASTAÑEDA, José. *Las polaridades del ritmo y del sonido*. Guatemala: Editorial Hongel, 1967.

Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. En *Música Contemporánea Séptimo Curso* (trifoliar). Brasil: São João del Rei, 1978.

DAVIES, Hugh. “Electronic instruments”. En: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. 1984, Vol. 3: pp. 656-690..

DE GANDARIAS, David. “Música y tecnología: una relación indisoluble”. En *Cultura de Guatemala. Anuario Musical*. 1995, Año XVI, (4): pp. 49-58.

DE GANDARIAS, Igor. *Música Guatemalteca para piano*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Investigación, 2008.

- _____. "Instrumentos de Proyección Folklórica". En *Cultura de Guatemala. Anuario Musical* 1999, Año XVI, (6): pp. 41-48.
- _____. "Cuatro siglos de tradición popular en la música académica guatemalteca". En *Encuentro*, Septiembre-Diciembre 1996: pp. 21-23.
- _____. *Tradición Popular en la Música Contemporánea Guatemalteca (dos muestras)*. Guatemala. Editorial Cultura, 1987.
- _____. *Introducción a la Música Contemporánea* (Cursillo. Programa General). Documento mimeografiado, 1978.
- DEVOTO, Daniel. "Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases Sociales". En *América Latina en su Música*. Isabel Aretz (editora). México: Siglo XXI, 1977: pp. 21-33.
- DODGE, Charles & JERSE, Thomas A. *Computer Music*. New York: Schirmer Books, 1997.
- ENO, Bryan. "Foreword". *Ohm. The early gurus of electronic music, 1948-80* (CD) Tomas Ziegler & Jason Gros (Eds.). New York: Ellipsis Arts, 1999.
- ETKIN, Mariano. "Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina". En *Ensayos de Música Latinoamericana. Selección del boletín de música de la Casa de las Américas*. 1982. (3) pp. 333-335.
- GÓMEZ GARCÍA, Zoila; ELI RODRÍGUEZ, Victoria: *Música latinoamericana y caribeña*. Cuba: Editora Pueblo y Educación, 1995.
- GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *A History of Western Music*. 5a. ed. New York: Norton, 1996.
- KRÖPFL, Francisco. "Prólogo". En *¿Qué es la música electrónica?* Eimert, Herbert (Ed). Buenos Aires: Nueva Visión, 1959, pp. 1-12.
- LARA, Figueroa, Celso. *Leyendas y casos de la tradición oral de la ciudad de Guatemala* (2da. Reimpresión). Guatemala: Editorial Universitaria, 1984.
- LEHNHOFF, Dieter. *Creación musical en Guatemala*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar y Fundación G&T Continental, 2005.
- LUJÁN Muñoz, Jorge. Guatemala. En *Breve Historia Contemporánea de Guatemala*. (3ra. Ed.) México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- NEVES, José Maria. "Música Electro-Acústica" . En *Bicentenário da Lira Sanjoanense 1776-1976*. São João del Rei. Brasil: Funarte, 1976.
- MARTÍ, Samuel. *Canto, danza y música precortesianos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.

- MORGAN, Robert. *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York - London: Norton, 1991.
- ORELLANA, Joaquín. *El Violín Valsante de Huisderio Armadel*. Guatemala: Editorial Cultura, 2007.
- _____. "Algunos aspectos sobre la noción de Paisaje Sonoro". En *Revista del XV Festival de Cultura*. 1983 (XV): pp. 53-55.
- _____. "Música Electroacústica". En *Revista del XIV Festival de Cultura*. 1982 (14): p. 33.
- _____. *Recuento de una Labor. A los 12 años de Humanofonía y 15 de Metéora*. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1982.
- _____. "Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual". En *Alero*. Tercera Época. 1977 (24): pp.124-129.
- ORELLANA, Joaquín et. al. *Centro Guatemalteco de Música Contemporánea (CEGUMC)*. Documento mecanografiado inédito, 1981.
- ROADS, Curtis; STRAWN, John (Eds.). *Foundations of Computer Music*. London: MIT Press, 1985.
- RUIZ VALLADARES, Edwin Francisco. *Influencias y tendencias de la informática en la música electroacústica guatemalteca. Dos Muestras*. (Tesis Ing. en Sistemas). Guatemala: Universidad de San Carlos, 2004.
- SUPPER, Martin. *Música Electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*. Trad. Alex Arteaga. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- TORRES, José Enrique. "La técnica electrónica: nuevo mundo del sonido. Diálogo con el compositor argentino F. Kröpfl". En *Alero* 1970 (1): pp. 96-99.
- SCHRADER, Barry. *Introduction to Electro-Acoustic Music*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1982.
- TRANCHEFORT, Françoise-René. *Los Instrumentos Musicales en el Mundo*. España: Alianza Música, 2002.
- VÁSQUEZ, Rafael. *Ideas Estéticas sobre la Música*. Guatemala: Editorial Cultura, 1997.
- WATKINS, Glenn. *Soundings. Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books, 1988.
- WILKIE, Godric. *The Studio Musician's Jargonbuster. A glossary of music technology and recording*. England: Musonix Publishing, 1993.

Discos

ALFAGÜEL, Mario, et. al. (Eds.). *Hacia una música contemporánea Latinoamericana*. (CD) Costa Rica: UNESCO - FLADEM.,2003.

ALVARADO, Paulo. *El Actor Etéreo. La música de la Nueva Escena Guatemalteca* (CD). Guatemala: Pajarito Discos, 2000.

CASTRO, Otto (Ed.). *Antología de música electroacústica Costarricense. Vol 1.* (CD) Costa Rica: Oscilador, 2008.

DE GANDARIAS, David. *Microcerculus*. (CD). Guatemala: FUNDAECO, 2006.

_____. *Labuga*. (CD). Guatemala: ONEGUA, ADESCA, 2002.

_____. *Percursos de Hormigo. Marimba y Computadora* (CD). Guatemala: Fondo Regional de Pequeños proyectos, 1998.

DE GANDARIAS, Igor. *Suite Asturias* (DVD). Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Investigación, 2007.

_____. *Sinfonías del Trópico* (DVD). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Investigación, 2005.

_____. *La Feria Fantástica* (DVD). Guatemala: ADESCA, 1998.

_____. *La Feria Fantástica* (CD). Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes.,1996.

HENRY, Pierre. *Messe pour le temps present*. (LP) Canadá: London Records, 1967.

LEHNHOFF, Dieter. *Orígenes* (CD). Guatemala: Asociación de Amigos del País, HGG 10599, 1999.

PÉREZ, Pérez. *Democracia Sonora* (CD). Guatemala: Bancafé, 2002

ORELLANA, Joaquín. *Ramajes de una Marimba Imaginaria* (CD). Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1995.

YURCHENCO, Henrietta. *Music of the Maya-Quiches of Guatemala: The Rabinal Achí and Baile de las Canastas* (LP). Estados Unidos: Ethnic Folkways Records FE 4226, 1945.

ZIEGLER, Tomas & GROS, Jason (Ed.) *Ohm. The early gurus of electronic music, 1948-80* (CD). New York: Ellipsis Arts,.1999.

Documentos electrónicos

AHARONIÁN, Coriún. *La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos* [en línea]. <http://www.bazaramericano.com/musica/antologia_lulu> (reproducido de LULÚ No. 3 de abril de 1992) [consulta 20 de abril de 2008]

CAESAR, Rodolfo. *Música Electroacústica*. 1994. [en línea]. <<http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/mel.htm>> [consulta 12 noviembre de 2008]

DAL FARRA, Ricardo. *El Archivo de Música electroacústica de compositores latinoamericanos*. Fundación Daniel Langlois. 2004. 13 pp. [en línea]. <http://www.colegiocompositores_laorg/articulos/Electroacús._LatAm_Dal_Farra.pdf> [consulta 16 junio de 2008]

ENCICLOPEDIA Libre Universal en Español. *Antonio Santi Giuseppe Meucci*. [en línea]. <http://enciclopedia.us.es/index.php/Antonio_Meucci> [consulta 2 de octubre de 2008]

GARCIA, Elena. *Danza y Tecnología 2. Video Danza*. [en línea]. <http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulorevistas/9_danza.htm> [consulta 6 de junio de 2008]

INSTITUT Internacional de Musique Electroacustique de Bourges (IMEB). *The Bourges International Competitions 2008*. [en línea]. <http://www.imeb.net/MFli/index.php.option=com_content&tsk=view&id=Itemid=250> [consulta 22 de marzo de 2008]

LINTZ, Igor. *Música Electroacústica no Brasil. Composição utilizando o meio eletrônico* en <<http://luiz.host.sk/música/textos/igor.html>> [consulta 10 septiembre de 2008]

PARASKEVAÍDIS, Graciela. *Algunas Reflexiones sobre música y dictadura en América Latina*. [en línea]. <http://www.gp-magma.net/pdf/ineditos_pdf/sitio-musicaydictadura.pdf> [consulta 13 de mayo de 2008]

ROCHA Iturbide, Manuel. *La Música Electroacústica en México* en <<http://artesonoro.net/electroacustica/electromex.html>> [consulta 11 abril de 2008]

SCHUMACHER RATTI, Federico. *La Música Electroacústica en Chile* [en línea] <<http://www.electroacusticaenchile.cl/>> [consulta 15 de mayo de 2008]

_____. 2003. *La música Electroacústica en América Latina* [en línea] en <www.aulamusical.com> [consulta 4 abril de 2008]

STEVENSON, Robert. *Latin America* [en línea]. <<http://www.grovemusic.com>> [consulta 10 septiembre de 2008]

UNESCO. *Cultura. David de Gandarias*. [en línea]

<http://portalUnesco.org/culture/es/ev.phpURL_ID=1.622&URL_DO=DO_PRINTAGE/URL_SECTION=201.html> [consulta 12 septiembre de 2008]

Periódicos

SCHWARTZ, Olga Vilma. "Roberto Cabrera y el Chilám Balám". En *El Imparcial*.
Lunes 8 de noviembre de 1963. pp. 13 y 15.