

La música guatemalteca en los primeros largometrajes nacionales. Recuento inicial de intérpretes y compositores (1949-1976)

*Guatemalan music in the first national films.
An initial account of performers and composers (1949-1976)*

Edgar Barillas

Escuela de Historia
Universidad de San Carlos de Guatemala

* Autor a quien se dirige la correspondencia: elbarillas@gmail.com

Recibido: 26 de febrero 2015 / Aceptado: 4 de mayo 2015

Resumen

En este trabajo se hace una enumeración de la participación de intérpretes y compositores guatemaltecos en los largometrajes de ficción, desde la primera coproducción guatemalteco-mexicana, *Cuatro vidas*, hasta la película, *La muerte también cabalga*, estrenada en 1976. No se sigue un estricto orden cronológico, sino más bien, la estructura del análisis, la cual se basa en los realizadores y productores de los filmes.

Palabras clave: cine, canciones, piezas musicales, marimba

Abstract

In this paper there is an enumeration of the participation of Guatemalans performers and composers in feature films that were made from the first Mexican Guatemalan coproduction, *Cuatro vidas*, up to the film, *La muerte también cabalga*, released in 1976. Strict chronological order is not followed but the structure of the analysis is based on the filmmakers and producers of the films.

Key words: cinema, songs, musical pieces, marimba



Introducción

En 1898, apenas dos años después del arribo del experimento del cinematógrafo a México, el poeta Amado Nervo acudió a una sala a ver la proyección de la *Gran lucha pugilística entre Corbett y Fitzsimmons*. Se trataba de una película filmada el día de la pelea, el 17 de marzo de 1897, y que pronto se convirtió en un espectáculo internacional. Con sus cien minutos de duración, fue el primer largometraje de la historia, además de que se utilizaron tres cámaras, y una pantalla panorámica, mucho antes de que el cinemascope se hiciera habitual, y mucho antes que las pantallas actuales en formato 16:9. Hay más. En muchos lugares, el boxeo estaba prohibido para las mujeres, así que esta película posibilitó que las damas pudieran ver a unos hombres musculosos con el torso al desnudo, algo que el cine no tardaría en explotar (Internet Movie Data Base, 2015). El espectáculo de masas estaba servido. Y el bardo mexicano del famoso verso “¡quien la vio no la pudo ya jamás olvidar!” (Nervo, 1997, 3. Gratia Plena), salió de la función impresionado, como los miles de espectadores que la verían alrededor del mundo y que jamás olvidarían aquella película. Su expresión al salir del cine se ha hecho tan famosa como sus poemas: “Este espectáculo me ha sugerido lo que será la historia en el futuro: no más libros” (Miquel, 2005, p. 49).

Claro, el cine no mató a los libros ni a la poesía, como lo señaló Miquel, al referirse a la reacción de Nervo. Pero sucedió lo que ya había ocurrido antes con otras artes, al aparecer los productos que permitían su reproducción mecánica (fotografías, grabaciones sonoras, películas cinematográficas) o la difusión (la radio, el cine y más tarde la televisión): hubo un cambio en los patrones culturales en las sociedades particularmente urbanas; se cambiaron los hábitos de apreciación del arte en detrimento de las formas tradicionales y en beneficio de las nuevas formas surgidas tras la segunda revolución industrial. Lo mismo le había pasado a la pintura ante el surgimiento de la fotografía: murió la pintura descriptiva, dice Facio. Esto dio lugar, por una parte, al surgimiento de formas diferentes de expresión pictórica; y, por otra, tuvo lugar el crecimiento del nuevo medio de comunicación: la fotografía (2002, p. 32).

Las expresiones artísticas del pasado, fueran creaciones poéticas, operáticas, teatrales, pictóricas, dancísticas, cedieron su lugar de privilegio ante la fuerza de los espectáculos de masas, que cada día cobraban

más adeptos. Las estrellas de cine ocupaban más espacio en los periódicos y en la radio que los poetas, los novelistas, los pintores, los dramaturgos. Los poetas mismos se enredaron en el oropel de las divas y los galanes de la pantalla, al convertirlos en poetizables para venerarlos o para denostar a la industria del filme (Miquel, 2005, pp. 51-54). Un ejemplo de ello lo vemos en la *Oración por Marilyn Monroe*, de Cardenal: “Señor, recibe a esta muchacha conocida en toda la Tierra con el nombre de Marilyn Monroe... El templo —de mármol y oro— es el templo de su cuerpo en el que está el hijo del Hombre con un látigo en la mano expulsando a los mercaderes de la 20th Century-Fox que hicieron de Tu casa de oración una cueva de ladrones...” (Cardenal, 1997, pp. 65-66). Con el tiempo, el cine fue integrando las distintas artes, en lugar de competir con ellas. Las desplazó, quizás, pero no las olvidó.

Con la música pasó algo similar. El cine no hizo desaparecer la música de cámara, sinfónica o escénica (ópera, ballet), sino más bien aprovechó que también estas se había esparcido entre las distintas clases sociales, gracias a los inventos de la radio y los discos que las utilizaba de acompañamiento a las proyecciones cinematográficas, incluso antes de la aparición del cine sonoro. Entonces, utilizando desde un solo instrumento (que podía ser piano, violín, violoncelo o, en nuestro medio, marimba) hasta orquestas completas, la música culta o popular, fue la pareja inseparable de las películas. Sauguet, compositor francés quien también se involucró en la composición musical para el cine, refiere que en la época del cine mudo existían catálogos “minuciosamente establecidos” donde los músicos podían encontrar las obras adecuadas para acompañar las situaciones que fuesen. Había músicas “para océanos desencadenados, para conquista de cimas, para adulterios burgueses, para las coronaciones de los jefes de Estado, partidos de Rugby, carreras en el Far-West o aventuras llenas de humor” (1963, pp. 167-8). El cine sonoro estrechó aún más la relación entre las imágenes visuales y las imágenes sonoras.

El cine sonoro incorporó la voz, los sonidos ambientales y culturales, los silencios... y la música

Generalmente se piensa que *El cantante de jazz* fue la primera película con sonido. Pero más bien fue el primer filme en que el celuloide incorporó a la vez

imagen y sonido, porque antes lo que se hacía era sincronizar la película con un fonógrafo. Pero tampoco se trata de una película en la que se habla o canta en todo momento, sino es una película muda con intertítulos *letreros* en la que en un momento determinado, el cantante con la cara pintada para aparentar ser afrodescendiente (Al Jolson) sube al escenario y se pone a cantar... ¡y se oye el sonido! “Esperen un momento, ¡aún no han oído nada!”, dice Jolson, da instrucciones al pianista y se pone a silbar y a cantar. Una película muda de pronto se convierte en una con sonido. Con la primera proyección de *El cantante de jazz*, había nacido el cine sonoro sincronizado. Desde ese preciso momento, el musical llegaría a ser uno de los grandes géneros cinematográficos (Newman, 2009, p. 57).

El cine cambió dramáticamente con ese invento. Muchas de las viejas luminarias del *Star System* quedarían fuera por no ser agradable su voz al público o porque no pudieron adaptarse a los nuevos requerimientos del rodaje sonoro. ¡Hay que ver la cómo se satiriza a una estrella del cine mudo en *Cantando bajo la lluvia*, 1952, Stanley Donen y Gene Kelly, directores, por su voz chillona, exageradamente molesta! También se tuvo que institucionalizar la escritura de guiones, algo que anteriormente no era considerado indispensable. Se terminaron de definir la mayoría de géneros del cine y el montaje se tornó más complejo que nunca al tener que tomar en cuenta ahora también la banda sonora. En fin, Al Jolson con su parloteo, sus silbidos, su taconeo y sus cantos, cambió de la noche a la mañana la historia del cine. A partir de ahí, se haría válida la expresión de Aaron Copland, compositor ganador de un Oscar por la banda musical de una película en 1950: “Nunca he visto o sabido de una película que termine en silencio” (Copland, 1998, p. 235).

Pero, ¿en qué ayuda la banda sonora a una película? El mismo Copland, en su libro dedicado a enseñar cómo se escucha la música nos dice que puede servir para:

- Crear una atmósfera de tiempo y lugar
- Subrayar situaciones que no se ven en la pantalla o pensamientos no expresados por los personajes
- Servir como fondo neutro (lo cual es considerado por Copland como una ingratitud para el compositor)
- Dar sentido de continuidad a la película
- Sostener la estructura dramática y un sentido de finalidad. (1998, pp. 234-235).

Las grandes empresas cinematográficas tuvieron que migrar de tecnología hacia el nuevo sistema que incorporaba el sonido. Muchos de los músicos con un nombre establecido en los círculos artísticos, se sumaron a la tarea de integrar la expresión musical en las creaciones filmicas. Contreras nos da algunos de esos nombres: Serguéi Prokófiev, Dimitri Shostakóvich, Erick Wolfgang Korngold, el ya mencionado Aaron Copland, Hanns Eiler, Benjamin Britten, William Walton, Arthur Honegger y Darius Milhaud. Hasta Maurice Ravel compuso música para una película, pero su obra no llegó a tiempo, nos dice Contreras; y destaca que la música de Friedrich Hollander para *El ángel azul* (1930, Josef von Sternberg, director) es un ejemplo temprano de “incorporación inteligente e imaginativa de la música en una trama cinematográfica” (Contreras, 2012, p. 22).

En Guatemala, el cine sonoro se inició con un cortometraje experimental. De acuerdo al relato de Ramón Aguirre (Barillas, 2009, p. 75), quien por la década de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado era conocido primero como El Cantiflas guatemalteco (hasta que el empresario Mario Moreno —que en el cine interpretaba al cómico bonachón Cantinflas— lo demandó por uso de su nombre comercial) y luego como *Plantillas del Zapato*, se trató de una producción de Eduardo Fleischmann, Justo Gavarrete y Rudy Solares Gálvez, este último el director. En el corto, *Plantillas del Zapato* bailaba un bolero con Blanca Irene Monzón. La música era interpretada por la Marimba Quiché Vinak. Luego de terminado el baile, el cómico se acercaba a la cámara decía algo así como: “Ahora ya hay cine sonoro en Guatemala”. Tan modestos inicios podrían augurar un futuro poco halagüeño para el cine sonoro nacional. Aún más, si consideramos que de esta película no queda más que el recuerdo pues no se ha encontrado copia alguna, podemos conjeturar que también otras realizaciones nacionales debieron correr la misma suerte y son desconocidas para nosotros.

Los primeros largometrajes guatemaltecos traen mucha música

En *Cuatro vidas*, 1949, José Giacardi, director, coproducción mexicano guatemalteca con la que se inicia el primer ciclo nacional de largometrajes sonoros de ficción, la cámara encuadra una catarata y al desplazarse con un suave paneo *movimiento horizontal* hacia la izquierda nos descubre a una pareja que camina so-

bre un viejo puente. Al seguir a los dos enamorados, paulatinamente se descubre el volcán de San Pedro. No hay ya ninguna duda, estamos frente al lago de Atitlán. Suenan unos violines y una marimba interpreta *Noche de luna entre ruinas* del compositor guatemalteco Mariano Valverde. Mientras un indígena pasa con su mecapan¹ y su cacaxte², la pareja se ha sentado y conversa sobre la belleza del lugar.

“—Que hermoso es el lago de Atitlán, exclama ella.
—Dicen que es el más bello y pintoresco de América.”

Ahora se dejan escuchar también instrumentos de viento. La melodía es casi un *leitmotiv* pues ya se escuchó al inicio de la película al correr los créditos del filme y, por lo que se escucha, es un arreglo para marimba y orquesta de la conocida pieza de Valverde. Pero he aquí que cuando la pareja toma un cayuco para dar un paseo por el lago, Rafael Lanzetta, el intérprete venezolano radicado en México, comienza a cantar: “Mi bien, te vengo a decir, lo que por ti siento yo...” La pieza musical es bien conocida por los guatemaltecos como para no reparar en que se la ha puesto letra a una pieza musical que carecía de ella y no por ella dejaba (ni deja) de ser considerada hermosa. ¿Herejía, atrevimiento, desatino? ¿O uso de un recurso manido para captar más la atención del público? Lo veremos en seguida.

Cuando el actor mexicano Antonio Badú puso letra a *Noche de luna entre ruinas* no hacía sino dejarse llevar por la inercia de un movimiento que utilizó las canciones desde el mismo inicio del cine sonoro, comenzando con *El cantante de jazz*. Un modelo casi icónico, dice Contreras: “una combinación afortunada que permitió matrimoniar durante varias décadas la suerte del cine mexicano con la de su canción popular” (Contreras, 2012, p. 21). Es que hay en ese arreglo musical de la pieza de Valverde una adecuación a la comedia y al drama ranchero de origen mexicano. En estos no solo se presenta una visión generalmente idílica del campo y la oligarquía terrateniente, sino que busca una visión cándida del *color local*, de la identidad nacional. En ese tipo de representaciones, la música juega un papel de la mayor importancia. Los géneros musicales, los músicos, los instrumentos reputados como “nacionales” que ya habían sido posi-

cionados por la radio (homogeneización a cambio realidades culturalmente diversas), son presentados ahora con voz y figura propia en el cine. Así que no hay que sorprenderse si a las piezas originalmente instrumentales se les otorgaba súbitamente el ¿beneficio? de la letra. Eso sucedía en otros lares, pero a nosotros los guatemaltecos no deja de sorprendernos que a la música del maestro Valverde, el actor y cantante mexicano le pusiera letra y un venezolano la cantara al ritmo de las olas provocadas por el Xocomil. Lo cierto es que desde los inicios del cine sonoro guatemalteco, los sones, boleros, piezas en marimba, etcétera, estuvieron presentes como un imán para la creación de un público también nacionalizado.

El equipo técnico de *Cuatro vidas* era mexicano así como sus principales intérpretes (aunque no hay que olvidar en esta cinta la participación de Adriana Saravia de Palarea y de Alberto Martínez, actores guatemaltecos de teatro), por lo que hasta la marimba y los bailes tienen aires más del sur de México que de Guatemala. Sin embargo, hay que señalar que es el primer largometraje guatemalteco de ficción (coproducción) en que la música de un compositor guatemalteco se hace escuchar, aunque sea con una letra artificiosa que la hiciera más acorde a los patrones de consumo del momento. Otro cantar es el de la primera producción totalmente guatemalteca: *El Sombrero* (1950, Guillermo Andreu Corzo, director) (Figura 1). Esta película copia el prototipo de la comedia ranchera de México, pero se lanza a buscar la representación de los imaginarios de los sectores medios de la población guatemalteca y a ganar su adhesión. Así, en la película se convoca a la forma en que supuestamente hablan los ladinos guatemaltecos del campo y de las barriadas de la ciudad capital; la campiña es retratada bucólicamente (volcanes, fincas, iglesias) y los viejos barrios de la ciudad son apacibles, lugares de ensueño y paz; se retoma leyendas populares guatemaltecas y las adapta. Por otra parte, el filme presenta a las figuras más representativas de la radio y el teatro guatemaltecos de la época. Es decir, toma principios que eran comunes en los cineastas que buscaban crear un cine nacional en diferentes partes de América Latina, como en el caso de Perú (Bedoya, 1999, p. 110). A diferencia de *Cuatro vidas*, en *El Sombrero*, la música no solo es guatemalteca sino suena a lo que el imaginario aceptaba como música guatemalteca.

¹ Faja de cuero que los comerciantes y mozos colonos indígenas ponían en su frente para cargar bultos o cacaxtes en la espalda.

² Armazón de madera que los comerciantes indígenas guatemaltecos llevaban a la espalda y en el que transportaban sus productos.



Figura 1. Fotograma de *El Sombrerón*. Archivo de la Cinemateca Universitaria “Enrique Torres”

El desfile de músicos e intérpretes en *El Sombrerón* es abundante.

- Para comenzar, los arreglos de orquesta fueron realizados por el conocido director Humberto “El Chato” Lobos y la orquesta encargada de los fondos musicales fue la Orquesta Maya, dirigida por Manuel Gómez.
- Se interpretan en el filme tres canciones de Guillermo Antonio Corzo: *Amanecer campestre*, *La flor preciosa* y *Mañanitas chapinas*.
- De Desiderio Gallardo, la muy solicitada canción de acentos folklóricos, *El costumbro*.
- Se consignan como de autores desconocidos las siguientes canciones: *Yo pienso en ti* (que no está basada en el poema homónimo de José Batres Montúfar y es interpretada por Luis Rivera), *Si Dios con el alma*, *Por qué te conocí*, *El mishito* (del repertorio popular e interpretada por el conjunto de baile de Marcial Armas Lara) y *Cuantas veces*.
- Los conjuntos musicales encargados de hacer los paréntesis, abrir o cerrar escenas o darle el acento a la actuación, son Trío Quetzal, Trío Melódico, Trío Los Latinos y la Marimba Olimpia.

- El equipo técnico encargado del sonido estuvo integrado por Salvador Falla Cofiño y Justo Garvarrete, mientras los efectos sonoros los puso Roberto Mendizábal. Cabe mencionar también la participación como actor de Francisco “Paco” Pérez, quien con su actuación cómica nos hace olvidar que es autor de melodías muy reconocidas como *Luna de Xelajú* y *Chichicastenango*.

Con Salvador Abularach como productor, el cine guatemalteco volvió a las coproducciones con México. Y aunque los equipos técnicos y los intérpretes principales fueron mexicanos por mayoría, Abularach incorpora abundantemente a intérpretes y compositores guatemaltecos en las dos películas que produjo: *Caribeña*, 1952, José Baviera, director y *Cuando vuelvas a mí*, 1953, José Baviera, director. En *Caribeña*, a la par del conocido cantante mexicano Pedro Vargas y de Los Churumbeles de España, Abularach se situó al guatemalteco Juan de Dios Quezada, a quien la TGW, Radio Nacional de Guatemala, había promocionado como uno de los intérpretes más valiosos. También hay ejecuciones de la Orquesta Rapsody, dirigida por el maestro Augusto Ardenois y de las marimbas



Figura 2. Fotografía del Trío Los Murciélagos que aparece en el Cine Cancionero dedicado a la película *El Cristo Negro*.

Hércules y Olimpia. En el caso de la orquesta del maestro Ardenois, el escenario es el Club Guatemala durante un baile de gala, en la que se lucen bailarines guatemaltecos reconocidos como Antonio Crespo y Manuel Ocampo. También acompaña a Juan de Dios Quezada, aunque la actuación de este es subestimada al predominar las tomas abiertas de las parejas bailando, con el cantante al fondo del escenario. Por su parte, las marimbas son presentadas en unas champas en la playa y con un atuendo que quiso ser costeño, aunque que no pasó de ser un mero disfraz. En todo caso y aún con esos menosprecios, la marimba ocupa un lugar en estas primeras películas guatemaltecas sonoras, como ya había ocurrido en 1935 con una producción estadounidense filmada en Guatemala: *Las nuevas aventuras de Tarzán*, Edward A. Kull, director. Pero quien aporta la principal cuota musical en *Caribeña* es el mismo Salvador Abularach, con sus canciones *Ca-*

ribeña, *Suspiro*, *Corazón*, *Orquídeas de Guatemala*, *Belem*, *Dulce despedida* y *Mañanitas de abril*.

En *Cuando vuelvas a mí*, el esquema se repite: equipos técnico y artístico principalmente mexicanos e intervenciones de intérpretes y compositores guatemaltecos. Como en su anterior película, predomina la música del propio productor, Salvador Abularach. En esta cinta, su música es interpretada por el cantante y actor mexicano Ramón Armengod y el Trío Los Murciélagos. Este conjunto, que era muy famoso en el país en los años cincuenta, interviene en una escena de una cantina en donde Armengod disipa en alcohol todas sus penas. El Coro Guatemala y la Orquestina Guatemala también tienen participación en el filme. Pero aquí hay un retroceso en cuanto a la música guatemalteca, pues a la marimba, al tun y a la chirimía, acompañan música y bailes que tienen más acentos mexicanos que locales.



Figura 3. Portada del Cine Cancionero, un semanario guatemalteco de la década de los 50 del siglo pasado, dedicado a la película *El Cristo Negro*. Ejemplar donado por el antropólogo Carlos René García Escobar a la colección particular del autor.

El Cristo Negro, 1955, José Baviera y Carlos Béjar, directores, (Figura 3) también fue coproducida con México, pero en ella se incrementa el número de guatemaltecos involucrados, tanto en la actuación como en la interpretación musical (Figura 1). Concebido como un melodrama en que el nudo de la narración se resuelve providencialmente por la intervención de la imagen del Cristo de Esquipulas, obviamente no podía faltar la canción que se tornó emblemática del culto a la deidad negra: *Milagroso Señor de Esquipulas*, de José Ernesto Monzón. En la película, es interpretada por Alba del Rosario y Juan de Dios Quezada, con la Orquesta Penagos, dirigida por Roderico Penagos. A partir de ahí, la lista de músicos nacionales es amplia: Gustavo Adolfo Palma, Manuel Antonio Catalán,

Trío Quetzal, Trío Los Murciélagos (Figura 2), Alicia Azurdia, Orquesta Penagos, Marimba Maderas de Mi Tierra. Manuel Antonio Catalán, quien aparentemente fue el productor de la cinta, incluyó algunas de sus composiciones: *Al partir*, *Desilusión*, *Si gallo fuera* y *Mi serenata*, interpretada por el mexicano Raúl Martínez con acompañamiento del Trío Quetzal; y puso música a la letra de José Baviera en *De México llegamos*. De José Luis Velásquez, el intérprete Gustavo Adolfo Palma canta *Ayer*, con la Orquesta Penagos, misma que acompaña a Raúl Martínez en el “Estudio de Cristal” de la TGW, cuando interpreta *Vamos viviendo*, bolero de Vicente Garrido.

Hasta aquí, las cinco películas mencionadas siguen el mismo patrón ya mencionado de explotar la



Figura 4. Los hermanos Muñoz Robledo en pleno rodaje. Archivo de la Cinemateca Universitaria “Enrique Torres”

popularidad mediática de intérpretes y canciones. Pero en *El Cristo Negro* encontramos un suceso que marca una diferencia. Si en los anteriores filmes la música de marimba es solo un fondo musical cuando no es mera comparsa, en *El Cristo Negro* tiene un espacio dedicado a ella. Se trata de la ejecución de *El ave lira*, pieza de Luis Delfino Betancourt, por medio de la cual se buscaba destacar el instrumento con su potencial para música más allá del baile y la jarana. El virtuosismo de los ejecutantes era un poderoso vehículo para concitar a la consolidación de una idea de identidad nacional.

Canciones, piezas de marimba y algo más

Las películas de los hermanos Muñoz Robledo, Herminio, Haroldo y Arnaldo (Figura 4) no tuvieron participación extranjera, lo que llevó a decir a su líder, Herminio, que junto con *El Sombrero*, eran unas de las pocas películas cien por ciento guatemaltecas.

Realizadas con escasos recursos, por lo general echan mano de música grabada para componer su pista sonora. Así, *Vida, obra y milagros del Hermano Pedro de Betancourt*, 1962, Herminio Muñoz Robledo, director, utiliza la marimba solo como fondo musical, tanto para los créditos como para algunas escenas. El vals *Tecún Umán*, de Julián Paniagua Martínez, es interpretado por la marimba de la Quinta Zona Militar, el son *Mi Luciana*, de Pedro Gutiérrez Mayorga, lo interpreta la Marimba Chapinlandia y la marcha sacra *Los pasos*, de Julián Paniagua Martínez, es ejecutada por la Banda Marcial de Guatemala. En *La princesa Ixquic*, 1974, Herminio Muñoz Robledo, director, la música también es más bien escasa, recurriéndose al tambor y pito (la sonorización estuvo a cargo de Moisés Mendoza y Domingo Vásquez) para hacer una vinculación entre estos instrumentos utilizados en danzas y ritos religiosos por los pueblos indígenas de Guatemala y la época prehispánica. La marimba, considera-

da un instrumento nacional, se asocia artificialmente con la época anterior a la conquista europea, tratando de reforzar lazos de identidad de los guatemaltecos, aunque sean bajo premisas falsas. Los sones *Maconaj* y *Guardabarranco*, son interpretados por la marimba La Única Chimalteca. Las dos películas aludidas quizás no sirvan para estudiar la historia del país, pues sus esquemas discursivos están basados principalmente en la tradición oral que en la investigación rigurosa, pero si son fuentes de primera mano para estudiar la sociedad y la época en que fueron producidos, incluyendo los imaginarios creados por la música.

La tercera película de los Muñoz Robledo, la segunda en orden cronológico, *Dios existe*, 1965, Herminio Muñoz Robledo, director, se aleja del género histórico para caer en el melodrama, acercándose bastante a la música, pero sin llegar a ser completamente un musical, porque se trata de la historia de un cantante del área rural Tacaná, en el departamento de San Marcos, que se traslada a la Ciudad de Guatemala en donde el triunfo se identifica con el éxito en la radio. Y el cantante campesino lo logra. No es de extrañar, entonces, que las canciones y las piezas en marimba formen parte del universo musical de la cinta, así como canciones del propio protagonista de la película, Gregorio Monzón Domínguez. No sabemos hasta donde lo narrado en la película es ficción o biografía del compositor, porque aparentemente tiene de ambas. Los íconos arquitectónicos y urbanísticos de la Ciudad de Guatemala se unen a la banda sonora para recrear la idea de la *guatemalidad* tan de moda en aquellas décadas del integracionismo social y del indigenismo como insignias de la búsqueda de una nación mestizada. Sin proponérselo, los Muñoz Robledo no solo cuenta su historia que es la historia del cantante Monzón Domínguez, sino reflejan la mentalidad de los sectores atrapados en la red de la cultura hegemónica.

En cuanto a la música y a los músicos que participan en el filme, los hermanos cineastas lograron el concurso de intérpretes y piezas musicales más conocidos por el público guatemalteco. Así, *El tun quiché* y *Vamos a Serchil*, de Leopoldo Ramírez R. tiene cabida en la cinta, al igual que el popular *Un vals para mi madre*, de Santiago Pivaral. Del reconocido compositor Higinio Ovalle B. se interpreta *Huitzizil Tzunún*. Entre los conjuntos marimbísticos se cuentan: *Azul y Blanco*, *Maderas de mi tierra* y *Chapinlandia*, que acaparaban la simpatía del público masificado. Entre las canciones está *Mi pecho está sangrando*, de Gerónimo Orantes Navas, así como las interpretadas por el

protagonista Gregorio Monzón Domínguez *Mi pálida luna* y *Recordar el pasado*.

El empresario guatemalteco Manuel Zeceña Diéguez produjo, escribió argumentos, esbozó guiones y a veces hasta dirigió una regular cantidad de películas, algunas de las cuales se filmaron en Guatemala, aunque se procesaron en México. Muchas veces nos han dicho que sus películas no tienen nada de guatemaltecas. Esto es, sin duda, válido para las filmadas en México, Venezuela, el Caribe. Sin embargo, quien conoce la mentalidad de los sectores medios y altos guatemaltecos por estudio o por vivencia, encuentra en las películas de Zeceña que se filmaron en el país, una reiteración de concepciones, de imágenes simbólicas, de estereotipos, propios de la hegemonía cultural vigente en esa época en el país. Las pistas sonoras del cine de Zeceña, aunque dirigidas y montadas en México, también ayudan a darle el sabor de identidad a las cintas. En *Pecado*, su primera película rodada en el país, 1962, Alfonso Corona Blake, director, por ejemplo, hay participación musical de la marimba Ixtía Sololteca y también en los créditos se menciona al “Conjunto Indio de Isais Ordóñez”. Como se ve, el recurso de identificar al país con la marimba sigue estando presente en todas las películas realizadas hasta entonces. El director musical es Raúl Lavista, de México, pero la música de fondo es ejecutada por la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala. El tema musical, *Pecado de amor*, se acredita a Enrique Forno, pero una publicación en Internet nos llama a poner más atención en este dato. En su página web, el veterano periodista J. Palmieri menciona a Ernesto Forno como “genial compositor y guitarrista” en una fotografía que en el que aparece en la presentación de la película *Pecado* (Palmieri, 2014). Dado que el tema musical es interpretado en guitarra, podríamos pensar que se trata de la misma persona.

De las películas de Zeceña Diéguez la que más rápidamente se identifica con Guatemala es, quizás, *Paloma herida*, 1963, Emilio El Indio Fernández, director, porque uno de los íconos paisajísticos más socorridos del país es el lago de Atitlán, es utilizado como locación. Los trajes de San Antonio Palopó y las imágenes de Chichicastenango en los créditos, plenamente reconocibles como íconos guatemaltecos, contribuyen a ese sentimiento de identidad compartida. Paradójicamente, con la música no ocurre lo mismo, pues aunque los fondos musicales son de la Orquesta Filarmónica de Guatemala, dirigida por Manuel Gómez, las canciones son mexicanas con el *Inri* de

ser principalmente interpretadas por uno de los más conocidos cantantes de canciones rancheras del país del Norte: Cuco Sánchez. Una película del mismo productor en que la música si se asocia directamente a Guatemala es *Solo de noche vienes*, 1965, Sergio Véjar, director (Figura 5). Se trata de un melodrama de contenido erótico que fue contenido por la censura, tanto así que se terminó de rodar en El Salvador, en plena Semana Santa guatemalteca. Las procesiones de Cristo Rey de Candelaria, el Nazareno de La Merced y el Señor Sepultado de El Calvario, por ejemplo, son acompañadas con marchas, tales como *La Reseña*, de Mónico de León, *Señor Pequé*, de Monseñor Joaquín Santamaría Vigil y *Desolación*, de Enrique Castro. Del mencionado Neco Forno, se interpreta nuevamente *Pecado de amor*. Como se dijo, se terminó el rodaje de la película en El Salvador, lo que dio lugar a la participación del Trío de los Hermanos Cárcamo, originarios de Atiquizaya, aunque este dato lo consignamos nada más para condimentar el recuento de músicos. El tema musical del filme es la canción *Mi gran amor*, de Charles Trenet, que cuenta con letra del mismo productor, Manuel Zeceña Diéguez.

Los domingos pasarán, 1968, Carlos del Llano, director, es entre los primeros largometrajes de guatemaltecos de ficción, el único filme que se puede considerar plenamente musical pues la música es parte fundamental de la película. Lo rudimentario del equipo utilizado en el rodaje y el montaje provocan molestos cortes y asincronías entre el sonido y la imagen, lo que magnifica otras carencias tanto en lo técnico como en lo artístico. Carlos del Llano no solo es el director sino que interpreta sus propias canciones y cuenta su propia historia a la que agregó un poco de ficción para darle tintes melodramáticos. El acompañamiento musical es del conjunto Los Seis en las canciones *Mucho amor* y *Adriana*, la Unidad Cinco en *Dime que sí*, la Orquesta de Humberto Sandoval en *Nunca jamás* y *Los domingos pasarán*.

Finalizamos este recorrido en busca de registros musicales guatemaltecos, necesariamente breve por ser un primer acercamiento, en los iniciales largometrajes nacionales, con la película *La muerte también cabalga*, 1976, Otto Coronado y Adán Guillén, directores. Este *western* tropicalizado nos brinda una sorpresa más. A cambio de la música imitada de las composiciones de Ennio Morricone en los *spaghetti western* de Sergio Leone, quienes, por cierto, habían dado un giro al modelo tradicional de los filmes del oeste estadounidense y generaron una pléyade de imi-

tadores, utiliza la música de Joaquín Orellana y los arreglos de René Molina García. De Orellana es el tema orquestal *Alucinaciones*, mientras que a Mejía García se le atribuye la música regional y la canción *Añorando tu amor*. La participación de Joaquín Orellana en el cine sería casi anecdótica sino fuera porque más adelante haría una contribución muy propositiva en el cortometraje experimental *Ángeles de Chinautla*, 1977, Rafael Lanuza.

Así pues, la música y los músicos guatemaltecos han dejado su huella en los filmes nacionales, lo cual es quizás uno de los hechos más desconocidos de nuestra producción filmica. Sirva este recuento como un reconocimiento a los productores y realizadores que no optaron por la vía fácil de contratar a un diseñador de sonido que escogiera música estandarizada, sino optaron por confiar en el talento musical del país.

A manera de conclusión

Por lo general, la música que hemos repasado en este recorrido por los largometrajes de ficción de las primeras décadas de cine guatemalteco, buscaban despertar emociones y evocaciones, trataban de encontrar la adhesión de los públicos del país mediante sonidos que ya se habían instalado en el imaginario musical de la población que acostumbraba a oír la radio o a bailar al compás de la marimba y de otras bandas musicales. Eran las épocas en que el indigenismo desarrollaba una idea de guatemalidad como crisol de culturas, por encima del reconocimiento de la identidad de los pueblos. Por otra parte, se desarrollaba un nacionalismo que buscaba inmunizar a la población de los *efectos perniciosos* de *doctrinas exóticas*. La música era entonces un componente indispensable de la comunidad imaginaria, de los imaginarios colectivos, de la identidad nacional.

A la distancia, la música en los largometrajes guatemaltecos de ficción hasta 1976 solo reforzaba el discurso contenido en el guión. En muchos casos ni siquiera se acercaba a los fines expuestos por Copland o si lo lograba no era sino con muy rústicas maneras. Hasta podríamos aventurarnos a decir que, por lo general, la música era la cenicienta de los filmes, una servidumbre forzada, un recurso accesorio. El cortometraje de Rafael Lanuza, Joaquín Orellana y Manuel José Arce, *Ángeles de Chinautla* que hemos mencionado arriba, vendría a ofrecernos una versión diferente en cuanto al uso de la música en el cine, al provocar al público sacándolo de su cómoda posición de especta-



Figura 5. Cartel de la película Solo de Noche Vienes

dor, obligándolo a escucharla y no solo a oírla, motivándolo a la reflexión sobre el contenido del texto y la imagen. Lamentablemente la poca difusión de este filme no convocó plenamente a una renovación de la labor de los responsables de las bandas sonoras de las películas guatemaltecas, aunque su existencia abrió el camino para nuevas propuestas de las cuales da fe el nuevo cine de inicios del siglo veintiuno.

Referencias

- Barillas, E. (2009). *El Cristo de Esquipulas a través del visor de la cámara: Aproximación a la antropología visual de la geografía sagrada del culto al cristo Negro en Centroamérica, por UNAM-USAC, 1955-2009*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia, Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas.
- Bedoya, R. (febrero de 1999). Amauta Films, la industria que no fue. En A. Paranguá (Ed.). *Archivos de la filmoteca*, 2(31), 107-121.
- Cardenal, E. (1997). *Antología* (2a. ed.). San José, Costa Rica: EDUCA.
- Contreras, E. (2012). *Sivestre Revueltas en escena y en pantalla; La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*. México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Copland, A. (1998). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Facio, S. (2002). *Leyendo fotos*. Buenos Aires, Argentina: La Azotea.
- Miquel, Á. (2005). *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Nervo, A. (1997). *La amada inmóvil*. [versión digital]. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol2/27/htm/libro23.htm>
- Newman, K. (2009). Diálogo clave: Aún no han oído nada, El cantatante de Jazz/El cantor de jazz. En Ch. Fujiwara (Ed.), L. García (Trad.) *Momentos clave: cien años de cine* (Colección Momentos calvo). Barcelona, España: Blume

Palmieri, J. (18 de Mayo de 2014). Recuperado de <http://jorgepalmieri.com/2014/05/18/adios-de-el-lujo-de-mexico/>

Sauguet, H. (1963). El músico y el cine. En J. Vasal (Ed.), M. Rodríguez (Trad.), *Cine y personalidad*. Madrid, España: Ediciones Rialp.