



WWW.RELAHO.ORG

CUTUMAY CAMONES

LA MÚSICA POPULAR EN EL MOVIMIENTO DE
LIBERACIÓN NACIONAL DE EL SALVADOR

Paul Almeida y Rubén Urbizagástegui*

* Paul Almeida es aspirante al doctorado en sociología de la Universidad de California, Riverside. Su exposición tiene como eje el surgimiento, mantenimiento y los resultados de los movimientos populares de El Salvador en la década de 1970. Rubén Urbizagástegui es bibliotecario adjunto de la Universidad de California, Riverside. Las primeras versiones de este artículo se presentaron en la Conferencia sobre música y movimientos sociales, que se desarrolló en la Universidad de California, Santa Bárbara, entre el 20 y el 22 de febrero de 1997, y en la Conferencia del consejo de la costa pacífica de estudios latinoamericanos realizada en Fullerton, California, entre el 13 y el 15 de febrero de 1998. Los autores aprecian las valiosas opiniones de Tim Harding, William Bollinger y tres escritores de reseñas críticas de *Latin American Perspectives* (Perspectivas latinoamericanas). Esta investigación fue financiada con el subsidio que tenía Almeida como estudiante de postgrado de la Universidad de California, Riverside (1996) y los subsidios para

CUTUMAY CAMONES

LA MÚSICA POPULAR EN EL MOVIMIENTO DE LIBERACIÓN NACIONAL DE EL
SALVADOR*

Entre 1975 y 1992, El Salvador vivió una de las movilizaciones revolucionarias más grandes de la historia reciente de América Latina. Aun cuando hay muchas interpretaciones sobre el resultado de la lucha por la liberación nacional salvadoreña, desde calificarla como “un fracaso revolucionario”¹ hasta verla como “una revolución democrática”², fueron pocos los que lograron explicar cómo los insurgentes salvadoreños mantuvieron la movilización durante tanto tiempo. Esta cuestión se vuelve aun más desconcertante si consideramos que el movimiento revolucionario estaba constituido por gente común (por ejemplo, estudiantes, campesinos, maestros y trabajadores urbanos). Con evidentes pocos recursos, resistieron a la afianzada elite militar y agroexportadora, respaldada por los Estados Unidos con millones de dólares al año, apoyo militar y asistencia técnica.

Nuestra tesis es que el uso de recursos culturales autóctonos, como la música popular, contribuyó al proceso de movilización revolucionaria. En nuestro trabajo de campo en curso hemos registrado cincuenta grupos de música popular que colaboraron con el movimiento de liberación nacional entre 1975 y 1992. El mero hecho de que existieran tantos grupos de música de protesta en un país pequeño sugiere que la música era importante para las organizaciones revolucionarias. Analizamos la función desempeñada por uno de estos grupos, Cutumay Camones, en la movilización y formación táctica de los partidarios del movimiento y sus adeptos potenciales. Sería de esperar que las investigaciones futuras sobre las revoluciones latinoamericanas y los movimientos populares presten una mayor atención a la manera en que la apropiación de los recursos culturales facilita la movilización y favorece las condiciones subjetivas para la participación en el movimiento y la resistencia.

investigación otorgados a Urbizagástegui por la Asociación de Bibliotecarios en su calidad de bibliotecario adjunto de la Universidad de California, Riverside (1996 y 1997). Traducción de Julieta María D'Angelo.

* Publicado en Pozzi Pozzi y Alejandro Schneider, comps. **América Latina en el siglo XX entre el orden y la revolución**. Buenos Aires: Editorial Imago Mundi; 241 págs. ISBN 950-793-027-2. Reproducido en RELAHO.ORG por autorización de los compiladores.

¹ T. Wickham-Crowley. “Understanding failed revolution in El Salvador: a comparative analysis of regime types and social structure”. *Politics and society* 17(4): 511-537, 1989.

J., Foran. “A theory of third world revolutions: Iran, Nicaragua and El Salvador compared”. *Critical Sociology* 19(2): -28, 1993.

² J. Villalobos. “A democratic revolution for El Salvador”. *Foreign Policy* 74: 103-122, 1989.

Culturas políticas opositoras y encuadres de acción colectiva

En los últimos años, se produjo un desplazamiento de las explicaciones estructurales de los procesos revolucionarios por explicaciones que integran aspectos culturales. El trabajo de John Foran³ contribuyó decisivamente a este cambio de eje. Para él, el concepto de culturas políticas de resistencia y oposición ocupa una posición teórica medular en la explicación de los resultados revolucionarios. En particular, sostiene que las culturas políticas opositoras varían histórica y geográficamente en su capacidad de determinar las diferentes alianzas de clases necesarias para que exista una transferencia revolucionaria del poder. Por “culturas políticas de resistencia y oposición”, Foran⁴ entiende

las formas plurivocales y potencialmente radicales de comprender las propias circunstancias que diversos grupos de una sociedad articulan a veces para encontrarle sentido a los cambios políticos y económicos por los que atraviesan... Esas culturas aprovechan todo, desde la memoria histórica de los conflictos pasados, hasta nociones incipientes acerca de la injusticia, antiguas expresiones y prácticas religiosas e ideologías políticas formuladas de una manera más formal.

El acento que pone Foran en las culturas políticas de oposición contextualiza todo este estudio. Nuestro objetivo es analizar la manera en que la cultura opositora de El Salvador (en la forma de música popular) contribuyó al mantenimiento prolongado de la movilización y resistencia de su base de sustentación, una tarea desalentadora en las condiciones de extrema represión militar e intervención política externa decisiva.

Este estudio analiza la dimensión conceptual y comunicativa de la música de protesta popular en relación con la movilización revolucionaria. Específicamente, el tema de este análisis es determinar la relación que existe entre el concepto de *encuadres de acción colectiva* y la cultura opositora fomentada por la música popular salvadoreña. Un encuadre de acción colectiva es un esquema interpretativo que “simplifica y condensa ‘el mundo externo’ puntualizando y codificando selectivamente los objetos, las situaciones, los sucesos, las experiencias y las secuencias de acciones correspondientes a nuestro entorno presente o pasado”⁵. Con raíces en la obra de Gramsci y Erving Goffman⁶, este concepto implica la construcción y concepción del mundo social con miras a estimular y respaldar la participación en el movimiento. Para que un movimiento sea vigoroso debe tener un encuadre de acción colectiva viable⁷. Los movimientos revolucionarios formulan ideas que ponen el acento en las injusticias compartidas y subrayan las experiencias de opresión de una

³ J. Foran. “A theory of third world revolutions: Iran, Nicaragua and El Salvador compared”. *Critical Sociology* 19(2): 3-28, 1993. También J. Foran. “Discourses and social sources: The role of culture studies in understanding revolutions”; págs 203-226; en John Foran (comp.), *Theorizing Revolutions*, Routledge, London, 1997.

⁴ J. Foran. “Discourses and social forces: The role of culture studies in understanding”, págs. 208-209, en John Foran (comp.). *Theorizing Revolutions*. Routledge, London, 1997.

⁵ D. Snow and R. Benford. “Master frames and cycles of protest”; pág. 137, en A. Morris and C. Muller (comp.) *Frontiers in social movement theory*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1992

⁶ D. Snow, E. Rochford, S. Worden and R. Benford. “Frame alignment processes, micromobilization, and movement participation”, *American sociological review*. 51: 464-482, 1986.

⁷ D. Snow, E. Rochford, S. Worden and R. Benford. “Frame alignment processes...”, *American sociological review*, 51: 464-482, 1986.

D. Snow and R. Benford. “Ideology, frame resonance and participant mobilization”. *International Social Movement Research*. 1: 197-217, 1988.

manera coherente con las creencias culturales generalizadas⁸ intentando así generar y mantener una resistencia activa. Esta interpretación activa refuerza las creencias, la identidad colectiva y la solidaridad de los miembros ya comprometidos con el movimiento, despierta apoyo en los partidarios potenciales y llama la atención de la mayor parte de la población hacia una situación injusta que es necesario cambiar⁹. Entre los ejemplos de encuadres de acción colectiva podemos citar: el marco de “recuperación de la democracia” que surgió en Chile en 1983 durante los Días de Protesta en contra del régimen de Pinochet¹⁰ y el de “autonomía” y “obrerismo” en la oleada de militancia estudiantil y obrera que sacudió Italia entre 1965 y 1975¹¹. En El Salvador, los insurgentes encuadraron su mucho más vasta movilización revolucionaria en términos de liberación nacional.

Cuando un movimiento desarrolla un encuadre de acción colectiva, evoca sucesos históricos significativos, experiencias compartidas y mártires¹² y condena a los grupos y las estructuras sociales opresoras (por ejemplo, la elite agroexportadora, las fuerzas de seguridad y el capitalismo dependiente/ imperialismo). Los encuadres de acción colectiva necesitan de cierto apoyo institucional para subsistir y reproducirse. En El Salvador, el papel que desempeñó la iglesia durante la década de 1970 fue crucial, ya que proporcionaba recursos, respaldo moral y constituía una esfera pública autónoma en la que se podía denunciar a los militares y la oligarquía. Por ejemplo, la Radio Católica YSAX pasaba música popular durante los últimos años de la década de 1970¹³.

Sin el apoyo de la iglesia, la música de protesta popular habría contado con una audiencia mucho menor, ya que estaba prohibida en las otras estaciones de radio¹⁴. Los investigadores suelen considerar que los documentos y los comunicados de prensa del movimiento, sus manifestaciones públicas, las declaraciones de los líderes y su presencia en los medios de comunicación son maneras de transmitir el encuadre de acción colectiva a un mayor número de personas¹⁵. Sin embargo, la mayor parte del material publicado sobre encuadres de acción tiene un sesgo teórico y se han realizado pocas investigaciones empíricas¹⁶. Sostenemos que, durante 1975 y 1992, la

⁸ S. Tarrow. *Power in movement: social movements, collective action and politics*. Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1994.

⁹ B. Klandermans. “The formation and mobilization of consensus”. *International social movement research*, 1: 173-196, 1988.

W. H. Moore. “Rebel music: appeals to rebellion in Zimbabwe”, *Political communication and persuasion* 8: 125-138, 1991.

¹⁰ R. Noonan. “Women against the state: political opportunities and collectives action frames in Chile’s transition to democracy”. *Sociological Forum* 10: 81-111, 1995.

¹¹ S. Tarrow. *Democracy and Disorder*. Oxford University Press, Oxford, UK. 1989.

¹² D. Camacho. “Introducción”, pág. 19, en D. Camacho and R. Menjivar (comp.) *Los movimientos populares en América Latina*, Ed. S. XXI, Mexico City, 1989.

¹³ P. Erdozaín. *Archbishop Romero: Martyr or El Slavador*, Ed. Orbis Books, N.Y., 1981. Entrevista con Piquín, Setiembre de 1996.

¹⁴ F. Barrera Díaz. “ La canción popular en El Salvador, *Revista Abra* 2 (15): 28-31, 1976.

¹⁵ S. Babb. “A true American system of finance: frame resonance and the US labor movement, 1866 to 1886” *American Sociological Review*. 61: 1033-1052, 1996.

M. Diani. “Linking mobilization frames and political opportunities”. *American Sociological Review*. 61: 1053-1069, 1996.

¹⁶ B. Klandermans. “The formation and mobilization of consensus”. *International Social Movement Research* 1: 173-196, 1988.

D. Mac Adam, J. D. Mac Carthy and M. Zald. *Comparative perspectives on social movements*. Pág. 6. Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1996.

cultura política opositora expresada por medio de la música de protesta popular desempeñó un papel crucial en la formulación y divulgación del encuadre de acción colectiva del movimiento insurgente de El Salvador y que, de hecho, contribuyó al potencial de movilización del movimiento.

Recurriendo a Wilson ¹⁷ y Klandermans¹⁸, Snow y Benford ¹⁹ han desglosado aun más el proceso de creación de un encuadre de acción delineando tres tareas principales, diagnóstico, pronóstico y motivación:

1. diagnosticar algún suceso o aspecto de la vida social que resulta problemático y que es necesario cambiar; 2. proponer una solución para el problema diagnosticado que especifique lo que es necesario hacer; 3. realizar un llamado a las armas o presentar una argumentación racional en favor de iniciar una acción paliativa o correctiva. Las tareas de diagnóstico y pronóstico están orientadas a lograr el consenso general para la movilización. La última tarea, que concierne a la movilización activa, proporciona la motivación y el impulso para la participación.

Este esquema ofrece una manera concisa de analizar las dimensiones conceptuales múltiples e interrelacionadas de los movimientos revolucionarios. Dentro de este encuadre teórico, se definen injusticias, se proponen soluciones y se emplean mecanismos que movilizan a los participantes potenciales. Snow y Benford sostienen que los movimientos necesitan prestarle una debida atención a cada una de las tres tareas esenciales involucradas en el proceso de construcción de un encuadre de acción. Cuanta más energía ponen los movimientos en cada una de estas tareas, más fuerte es el esfuerzo de movilización. Las tareas de diagnóstico y pronóstico ²⁰ lo que Klandermans²⁰ denomina “movilización consensual” ²¹ identifican problemas, les atribuyen causas y proponen estrategias para su resolución. La tarea que se ocupa del encuadre de motivación aprovecha el potencial movilizador que crean las dos primeras tareas apelando directamente a la moral y proporcionando incentivos (morales, solidarios y materiales) que alientan la participación en el movimiento. Klandermans²¹ sostiene que el encuadre de motivación es el que probablemente esté más orientado a los partidarios comprometidos con la causa. Según él, con el transcurso del tiempo, los movimientos deberían dedicarle mayor energía a esta tercera tarea.

La música popular de El Salvador cumple con las tres tareas esenciales de construcción de un encuadre de acción porque busca movilizar a las clases populares de El Salvador (esto es, el campesinado, la clase trabajadora urbana, los jornaleros, los desempleados y la clase media baja) a través de la música. Los ritmos musicales que prefieren las clases populares, como los boleros, los corridos, los huapangos, las cumbias y las rancheras²² sirven de telón de fondo para las letras de las canciones que constituyen el encuadre de acción. Como la gente disfruta tanto de estos ritmos, los

¹⁷ J. Wilson. *Introduction to Social Movements*, Basic Books, New York, 1973.

¹⁸ B. Klandermans. “The formation and mobilization of consensus”, *International Social Movement Research* 1: 173-196, 1988.

¹⁹ D. Snow and R Benford “Ideology, frame resonance, and participant mobilization”, *International Social Movement Research* 1: 199, 1988.

²⁰B. Klandermans. “The formation and mobilization of consensus”, *International Social Movement Research* 1: 173-196, 1988.

²¹ B. Klandermans. “The formation and mobilization of consensus”, *International Social Movement Research* 1: 173-196, 1988.

²²J. R. Echeverría and Echeverría “¿Qué dicen las rancheras?”, *Revista Abra* 2(15): 32-35, 1976.

grupos de música aumentan la probabilidad de que determinadas canciones y letras tengan eco en las clases populares. Como dijo una música fundadora del grupo Cutumay Camones²³:

La guerra era también ideológica y era necesario también ganar esta guerra. Ésa es la razón por la que la música era muy importante: porque si uno recuerda una canción, la repite una y otra vez. Consciente o inconscientemente, nos involucra. Como resultado, tomamos consciencia de que nosotros también somos seres humanos.

La literatura testimonial de El Salvador sugiere que la música de protesta desempeñó un papel decisivo despertando emociones y fortaleciendo el espíritu de equipo de los participantes en el movimiento de liberación en diversos contextos, como ceremonias religiosas, reuniones gremiales, prisiones, protestas callejeras y zonas liberadas²⁴

Este artículo tiene como eje los esfuerzos que realizó el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional, FMLN, para movilizar segmentos de las clases populares mediante la música de protesta. Más adelante, analizamos las tres tareas esenciales involucradas en la construcción del encuadre de acción a través del tiempo, con el fin de observar la relación entre el encuadre y el contexto político en que se grabó y se distribuyó la música. Primero, sin embargo, es necesario considerar otra dimensión de la música y de la acción colectiva: la divulgación del repertorio contestatario de un movimiento.

Repertorios contestatarios

Una vez que la gente llega a un consenso respecto de cuáles son las injusticias comunes a todos, cuáles son los caminos generales que hay que seguir para resolverlas y deciden participar en movimientos insurgentes, los líderes y las organizaciones revolucionarias a menudo les brindan asesoramiento estratégico y táctico específico. La música de protesta popular misma puede emplearse para transmitir este repertorio táctico o contestatario de un movimiento. Por ejemplo, el contenido lírico de las canciones puede hacer hincapié en la importancia de realizar huelgas o de atrincherarse en los barrios. En las zonas rurales y las villas miseria con altos niveles de analfabetismo y semianalfabetismo del Tercer Mundo, la música popular (y la comunicación oral en general) puede ser más eficaz para transmitir la estrategia del movimiento que el material impreso²⁵. La manifestación de repertorios contestatarios en la música de protesta popular indica que las letras de las canciones son más útiles que los encuadres: las letras reflejan necesidades estratégicas y políticas concretas. En efecto, como observa Tilly²⁶:

La gente no se reúne para “actuar colectivamente”. Se reúne para elevar una petición al Parlamento, para organizar campañas telefónicas, para realizar manifestaciones frente a la municipalidad, para destruir los telares mecánicos, para hacer huelgas... Por lo general, la gente no actúa para ejercer su influencia sobre

²³ Entrevista a Teresa, Setiembre 1996.

²⁴ A. G. Martínez. *Las cárceles clandestinas*, Universidad Autónoma de Sinaloa, Sinaloa, 1980.

R. Armstrong and J. Shenk. *El Salvador: The Face of Revolution*, South End Press, Boston, 1982.

N. Díaz *I Was Never Alone*, Ocean Press, Melbourne, Australia, 1992.

P. Galdámez. *Faith of a People*, Orbis Books, New York, 1986.

M. Harnecker. *Con la mirada en alto*, UCA, San Salvador, 1993.

E. Trabanino. *Con la guitarra a través de las montañas*, Amadeus Arte, San Salvador, 1993.

M. T. Tula. *Hear My Testimony*, South End Press, Boston, 1994.

²⁵ W. Rowe and V. Schellin. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*, Verso, London, 1991.

²⁶ C. Tilly. *From Mobilization to Revolution*, Addison-Wesley, Reading, Massachusetts, 1978.

estructuras abstractas como los sistemas de gobierno o los mercados: trata de lograr que otras personas hagan ciertas cosas

Con el fin de forzar a facciones de la defensa militar a emprender negociaciones de fondo por la paz con el FMLN, el grupo Cutumay Camones intentó persuadir a los partidarios del movimiento de emplear determinadas tácticas. Así, cuando llega el momento de que los participantes y los partidarios tomen parte activa en la protesta y la insurgencia colectivas, los consejos tácticos precisos que resultan de incluir repertorios contestatarios en la música de protesta complementan al proceso abstracto de construcción de un encuadre para los problemas generales, las soluciones y la motivación.

Tilly observa que las condiciones óptimas para que se lleve a cabo la acción colectiva se dan cuando se cuenta con repertorios que resultan familiares para la gente por ser parte de su cultura. En El Salvador, los músicos de protesta incluyen repertorios contestatarios que se remontan al menos hasta la rebelión de los campesinos indígenas que dirigió Aquino en 1833 y el levantamiento de 1932 (por ejemplo, la barricada)²⁷. La obra de Sidney Tarrow²⁸ sobre ciclos u olas de protesta añade un nuevo concepto a las publicaciones sobre repertorios contestatarios sugiriendo que, una vez que los actores colectivos en el pico de las olas de protesta en inscriben formas contestatarias nuevas en la cultura popular, éstas quedan a disposición de los futuros insurgentes. Los insurgentes salvadoreños no sólo recurrieron al repertorio del pasado sino que tuvieron que desarrollar un nuevo repertorio en el contexto de la escalada política que llegó a transformarse en guerrilla moderna y guerra contrainsurgente²⁹. Así, encontramos referencias a huelgas, marchas callejeras y tácticas más rudimentarias del pasado junto al repertorio de la guerra de guerrillas.

Contexto político

El encuadre de acción y la transmisión de tácticas no son conceptos opuestos a una teoría más amplia en la que se ve a la música como anclada en un entorno político³⁰. El entorno o contexto político se define en términos de la correlación de las fuerzas políticas en cualquier punto de la historia³¹. Por lo tanto, los temas, las estrategias del encuadre y las tácticas descritas en las letras de las canciones deberían reflejar la situación prevaleciente o terreno político³² en el período en el que se graba y se divulga la música y al que se enfrenta el movimiento insurgente³³. Más adelante, analizamos las letras de las canciones en relación con el contexto político de 1981-1982, 1983-1984, 1985-1987 y 1988-1989.

²⁷ T. Anderson. *La Matanza*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1971.

²⁸ S. Tarrow. *Democracy and Disorder*, Oxford University Press, Oxford, UK, 1989. También *Power in Movement: Social Movements, Collective Action, and Politics*, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom, 1994.

²⁹ T. Wickham-Crowley. *Guerrillas and Revolution in Latin America*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992.

³⁰ G. Lewis. "The meaning's in the music and the music's in me: Music as symbolic communication", *Theory, Culture, and Society* 1(3): 133-141, 1983.

³¹ I. Ellacuría. *Veinte años de historia en El Salvador (1969-1989)*, Vol.2, UCA, San Salvador, 1991.

R. Benítez Manuat. *La teoría militar y la guerra civil en El Salvador*, UCA, San Salvador, 1989.

³² J. Foweraker. *Theorizing Social Movements*, Pluto Press, London, 1995.

³³ A. Rodríguez Herrera. "La canción campesina de contenido político en El Salvador, 1980 a 1985", Master's thesis, Universidad de Costa Rica, 1988.

Lo contestatario en la música y la cultura popular

Se ha estudiado la música popular en otros movimientos políticos contemporáneos. En el movimiento de los peones de campo californianos, que se desarrolló en la década de 1960 y los primeros años de la década de 1970, la influencia que ejerció el teatro popular chicano, por ejemplo, el Teatro Campesino sobre el proceso de movilización determinó que se concertaran contratos sindicales. Los actores ambulantes cantaban corridos durante parodias en vivo en las que representaban la difícil situación por la que atravesaban los peones de campo³⁴. Durante las décadas de 1960 y 1970, resurgió en Hawai un movimiento anti colonial que amenazó la hegemonía cultural que ejercían los Estados Unidos sobre esas islas, haciendo uso de ritmos y vestimentas tradicionales³⁵. En Granada, las versiones revolucionarias de calipsos que se realizaron en la década de 1970 contribuyeron a derrocar la dictadura de Gairy proporcionando un ámbito público en el que la oposición podía congregarse (por ejemplo, "We Tent") y denunciar a las autoridades³⁶. En la lucha por la liberación nacional de Zimbabwe, los insurgentes emplearon música popular de protesta (por ejemplo, canciones chimurenga) para incorporar más partidarios al movimiento convocando a la integración (encuadre de motivación) y apelando directamente al pueblo³⁷.

Durante la toma de la plaza Tiananmen que realizaron los estudiantes en la primavera de 1989, se realizó un estudio perspicaz de la música de protesta en el que los observadores estuvieron en contacto directo con los participantes. Basándose en este estudio, Samson³⁸ sostiene que el hecho de que los participantes y los partidarios del movimiento entonaran canciones (en especial, la *Internacional*) y corearan consignas fue esencial para que se desarrollara la conciencia colectiva y aumentara el nivel de solidaridad grupal. Según esta autora, el hecho de cantar les dio confianza para arriesgarse a realizar una protesta pacífica, especialmente durante la ofensiva del ejército a principios de junio. En Haití, la producción de música de protesta que realizaron los emigrantes de ese país que vivían en los Estados Unidos y que luego enviaron a Haití clandestinamente a principios de la década de 1980 fortaleció el movimiento en contra de Duvalier³⁹. En Chile, los músicos de la nueva canción le brindaron apoyo absoluto al gobierno de la Unidad Popular, que subió al poder en 1970 elegido democráticamente por el pueblo. Este hecho fue el que tuvo mayor trascendencia para El Salvador debido a los lazos culturales e históricos que tiene en común con el resto de América Latina⁴⁰. Unos años después, los músicos de Nicaragua transmitían canciones de protesta en contra del régimen de Somoza por la clandestina Radio Sandino⁴¹. El destacado grupo

³⁴ Y. Broyles-Gonzalez *El teatro campesino: Theater in the Chicano Movement*, University of Texas Press, Austin, 1993.

³⁵ G. Lewis. "Style in revolt: social protest and the Hawaiian cultural renaissance", *International Social Science Review* 62(4): 168-177, 1987.

³⁶ M. McLean. "Calypso and Grenada", *Popular Music and Society* 10(4): 87-100, 1986.

³⁷ W. H. Moore. "Rebel music: appeals to rebellion in Zimbabwe", *Political Communication and Persuasion* 8: 125-138, 1991.

³⁸ V. Samson. "Music as protest strategy: the example of Tiananmen Square, 1989", *Pacific Review of Ethnomusicology* 6: 35-64, 1991.

³⁹ G. Averill. "No longer zombies waiting for salt: the musical 'uprooting' of Duvalierism in Haiti", ensayo presentado en la Conferencia sobre Música y Movimientos Sociales, Universidad de California, Santa Barbara, del 20 al 22 de febrero de 1997.

⁴⁰ N. Morris. "Canto porque es necesario cantar: the new song movement in Chile", *Latin American Research Review* 21(2): 117-136, 1986.

J.F. Taffet. "My guitar is not for the rich: the new Chilean song movement and the politics of culture", *Journal of American Culture* 20(2): 91-103, 1997.

musical Yolocamba I Ta, al que la junta militar obligó a exiliarse en 1980, es el tema que Kirk⁴² desarrolló en el único artículo académico publicado sobre la música de protesta salvadoreña. En ese trabajo, Kirk combina entrevistas realizadas a los músicos con un análisis interpretativo del contenido de las canciones a fin de demostrar cómo las clases populares emplearon la música de protesta como un “arma ideológica” contra la represión que ejercía el Estado a fines de la década de 1970 y principios de la década de 1980.

En la mayoría de estos estudios, tanto los músicos como los productores de cultura opositora, le brindan apoyo al movimiento interpretando y esclareciendo activamente los agravios de los que son víctimas los partidarios potenciales. Desde los movimientos de la clase obrera del siglo XIX hasta los nuevos movimientos sociales que se desarrollaron durante el siglo XX, los historiadores han lidiado con cuestiones tales como la conciencia de clase, la capacidad subjetiva, la liberación cognitiva y la identidad grupal. ¿Qué es lo que hace que la gente alcance el consenso general y le da la motivación necesaria para participar de una acción colectiva prolongada? La gente vive dentro de un entorno institucional; por lo tanto, un movimiento puede aspirar a ganar nuevos adeptos y legitimarse sólo si articula los agravios que sufren continuamente los partidarios del movimiento y sus adeptos potenciales dentro de los límites y las tradiciones del sistema cultural. Se ha descubierto que la música y el canto provocan en todos los que participan del movimiento la sensación de que tienen un propósito en común, una identidad colectiva y mayor confianza. Los participantes del movimiento también sienten que la música y el canto les proporcionan un medio para expresar su disconformidad con grupos específicos de la sociedad e incluso que constituyen un arma conceptual contra la violencia que ejerce el Estado. Sin embargo, son pocos los estudios que han intentado abordar el singular aporte de la música a la movilización sin describirlo sólo como un elemento que “mantiene el espíritu” de los participantes⁴³ o que actúa como una especie de “pegamento” para los diversos nodos de las redes interpersonales y organizativas que constituyen el movimiento (véase Moore⁴⁴, como una excepción). La noción de encuadres de acción colectiva y la de repertorios contestatarios nos ayudan a apreciar las dimensiones movilizadoras de la música en los movimientos populares y revolucionarios.

En los trabajos de campo que realizamos en Los Angeles y El Salvador, hemos llegado a reunir más de setecientas canciones de protesta. Este estudio tiene como eje a un grupo musical, Cutumay Camones. Tenemos grabaciones formales de las treinta y nueve canciones de este grupo, con las correspondientes fechas de grabación y distribución, y también contamos con una inapreciable información contextual que nos brindaron los músicos. Hacer esto no nos resultó nada fácil. La música de protesta se grabó clandestinamente en El Salvador, México, Cuba, Nicaragua, los Estados Unidos, Canadá y Europa con el apoyo de grupos solidarios internacionales. Internamente, en el contexto de la guerra civil, resultó extremadamente difícil preservar las grabaciones durante más de diecisiete años. Internacionalmente, la música se difundió en muchos países, con lo cual es bastante difícil encontrar un único lugar para recopilarla.

⁴¹ R. Pring-Mill. “The roles of revolutionary song: a Nicaraguan assessment”, *Popular Music* 6(2): 179-190, 1987.

⁴² J.M. Kirk. “Revolutionary music Salvadorean style: Yolocamba I Ta”, *Literature and Contemporary Revolutionary Culture* 1: 338-352, 1984.

⁴³ R. Rosenthal “Music’s powers: some preliminary thoughts and data”, ensayo presentado en la Conferencia de Música y Movimientos Sociales, Universidad de California, Santa Bárbara, del 20 al 22 de febrero de 1997.

⁴⁴ W.H Moore. “Rebel music: appeals to rebellion in Zimbabwe”, *Political Communication and Persuasion* 8: 125-138, 1991.

Más adelante, analizamos las treinta y nueve canciones utilizando cuatro grabaciones formales distintas que se realizaron en 1982, 1984, 1987 y 1988⁴⁵. Tenemos bastante información, entonces, para analizar las grabaciones del grupo Cutumay Camones dentro del cambiante contexto político de la insurgencia. La música se tocaba en vivo en las zonas que estaban bajo el control popular (y en Santa Ana, San Salvador y San Miguel en 1988); a nivel nacional, se transmitía a través de las dos estaciones de radio rebeldes y se difundía clandestinamente por medio de cassettes y cancioneros en las organizaciones populares y revolucionarias. Cutumay Camones fue uno de los grupos de música de protesta más destacados de El Salvador durante la década de 1980 y muchos otros grupos de música de protesta influyentes⁴⁶ como el conjunto Los Torogoces de Morazán, que estaba compuesto exclusivamente por campesinos⁴⁷ compartían temas con este grupo y tocaban en los baluartes territoriales del FMLN.

Como el análisis del contenido de las canciones es la técnica principal que determina el papel de la música de protesta popular en la movilización, primero ubicaremos las letras de las canciones en el contexto histórico en el que la música se grabó y se distribuyó, y después analizaremos cómo el grupo equilibra el peso del encuadre y de las tácticas a través del tiempo.

El grupo Cutumay Camones toma su nombre⁴⁸ de origen náhuatl⁴⁹ de un cantón del departamento de Santa Ana, en El Salvador occidental, en donde el FMLN inició uno de sus primeros levantamientos en enero de 1981 y en el que, de un total de ciento un combatientes, perdió a noventa y siete en una emboscada del ejército⁴⁶. En mayo de 1982, en el contexto de violencia masiva que ejercía el estado contra la población civil, se formó oficialmente este grupo de música con el apoyo del Ejército Revolucionario del Pueblo, ERP, una de las cinco organizaciones revolucionarias que constituían el FMLN. Aparentemente, “Atilio” y “Jonás”⁵⁰ líderes del ERP⁵¹ creían que era necesario contar con otro grupo de música además de Los Torogoces (entrevista a Paco, septiembre de 1996).⁴⁷ Eduardo, uno de los miembros fundadores, asistió a un show que realizó el grupo Yolocamba I Ta en el Teatro Municipal Nacional de Lima, Perú en 1981 y eso lo inspiró a formar un grupo de música similar. El ERP necesitaba embajadores culturales que representaran al movimiento de liberación nacional en su país así como también ante la comunidad internacional. Paco, el percusionista de Cutumay Camones, explicó lógica que dio origen a la formación del grupo: “Cutumay se formó como otra unidad estructural dentro del partido político. Uno de sus elementos fundamentales era la estrategia de solidaridad internacional. En el ámbito interno, la función del grupo era motivar a los militantes del partido y levantar su moral” (entrevista, septiembre de 1996). Otros partidos del FMLN/FDR ya tenían embajadores culturales, como el grupo

⁴⁵ El primero, el segundo y el cuarto álbum se grabaron a fines del año civil y se distribuyeron al año siguiente.

⁴⁶F. E. Mena Sandoval. *Del ejército nacional al ejército guerrillero*, Arco Iris, San Salvador, 1992.

⁴⁷ En la década de 1970, surgió en El Salvador un movimiento de masas a favor de la democratización política y la liberación nacional, contra el gobierno militar que había estado en el poder (con algunos breves intervalos civiles) desde 1931. Después de repetidos fraudes electorales producidos en 1972, 1974 y 1977, un movimiento extraparlamentario de características pacíficas en gran medida desató una ola de protestas que causaron serios incidentes a fines de la década de 1970. La junta militar gobernante diezmó violentamente al movimiento popular en 1980 y 1981, pero organizaciones político-militares estrechamente relacionadas entre sí transformaron al movimiento en una guerra de guerrillas a principios de 1981, con el auspicio del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) y su ala política, el Frente Democrático Revolucionario (FDR).

Yolocamba I Ta perteneciente al Bloque Popular Revolucionario, BPR, y la Banda Tepeuani del Frente Democrático Revolucionario, FDR.⁴⁸

La violencia de estado y la transición a la rebelión armada, 1981-1982

El primer trabajo discográfico de Cutumay Camones, *Vamos ganando la paz*, se grabó a fines de 1982 en México. El colectivo que dirigía Radio Venceremos comenzó a divulgarlo durante la primavera de 1983. Muchas de las grabaciones, diez canciones en total, justifican la transición de un movimiento de masas a la resistencia armada (despliegan el encuadre de pronóstico).⁴⁹ El título del álbum_{EE} que lleva el nombre de una de las canciones_{EE} constituyó una importante consigna para el FMLN a lo largo de la guerra. En 1982, cuando Cutumay Camones grabó este tema, hacía ya dos años que el FMLN actuaba como una fuerza militar unificada en las regiones rurales. Sostenía que la elite agroexportadora le había negado un espacio democrático a las clases populares durante demasiado tiempo y la guerra era el único camino posible para alcanzar una paz duradera. El título de la canción también constituía una posición política del FMLN/FDR, cuyas propuestas de diálogo al gobierno salvadoreño y los Estados Unidos y, más tarde para negociar la paz, cayeron en oídos sordos.⁵⁰

Otra canción importante del álbum *Vamos ganando la paz* es “Cuando”. Cada nueva estrofa describe algunas de las condiciones políticas y sociales (encuadre de diagnóstico) causantes de que la izquierda organizada de El Salvador tomara las armas (encuadre de pronóstico):

Cuando la historia de la patria
hecha con sangre de miles
de hermanos masacrados...

Cuando tras las rejas y tortura
por el único delito de aspirar la libertad
mientras los asesinos andan sueltos por las calles.
El puño de todo un pueblo en armas

⁴⁸ No está dentro de los alcances del presente estudio describir cómo surgió la música de protesta salvadoreña. Desde sus comienzos, a principios de la década de 1970, la música de protesta latinoamericana (la nueva canción) empezó a penetrar en la cultura política salvadoreña. La música de protesta de Venezuela, Chile, Argentina y Cuba se había popularizado entre los estudiantes de El Salvador. A mediados de la década de 1970, se habían formado varios grupos musicales de protesta y organizaciones culturales autóctonas y, a fines de la década de 1970, organizaciones culturales como el Movimiento Cultural Popular (MCP) y Músicos y Cantores Populares Asociados (MUCAPAS) se alinearon directamente con el movimiento popular (Trabanino, 1993). Tanto Yolocamba I Ta como Banda Tepeuani tuvieron su origen en el movimiento cultural popular de los años setenta. Grupos musicales como Los Torogoces, El Indio y Cutumay Camones pertenecen a la segunda ola de grupos musicales de protesta que se formaron en la década de 1980 y que contribuyeron al mantenimiento de la cultura opositora surgida en la década anterior.

⁴⁹ En efecto, la cubierta externa de esta grabación muestra un batallón guerrillero en marcha.

⁵⁰ Durante la producción de este tema surgió una discusión interna entre los músicos y los líderes revolucionarios. La letra original de Cutumay decía “Vamos ganando la paz”, pero la organización revolucionaria pensaba que “Vamos ganando la guerra” tendría mayor repercusión en los simpatizantes. La discusión desató un debate dentro del partido y al final Cutumay logró imponer su posición (entrevista a Paco, septiembre de 1996).

es la única alternativa
de justicia y libertad...

La letra describe el esfuerzo por crear un espacio democrático en el que se pudiera dialogar con la elite agroexportadora/militar y su respuesta de encarcelamientos, tortura, masacres y formación de escuadrones de la muerte para acabar con la resistencia popular. Entre 1980 y 1982, la elite salvadoreña y los cuerpos militares y paramilitares, que estaban estrechamente relacionados con ella, mataban aproximadamente entre quinientas y mil personas por mes: casi el uno por ciento de la población⁵¹. En este período, el ejército también llevó a cabo las famosas masacres de cientos de civiles desarmados en los ríos Sumpul y Lempa y en el pueblo El Mezote⁵².

En la canción “Santa Ana”, Cutumay presenta una descripción autobiográfica: rinde homenaje a los noventa y siete combatientes que cayeron el 17 de enero de 1981 en el cantón de Cutumay Camones del departamento de Santa Ana y, a la vez, convoca a los habitantes de esa región a participar de la lucha por la liberación nacional. Santa Ana es uno de los departamentos productores de café más importantes de El Salvador, en el cual el FMLN esperaba realizar avances militares estratégicos y necesitaba la colaboración de la población local.

Santa Ana cual mariposa
oprimida y explotada
hoy vuela por sus campos
buscando la libertad
Santaneco, nuestros mártires
hoy te llaman a luchar
Coro:
Cutumay Camones vive
en el combate popular
Cutumay Camones vive
en el combate popular

En Santa Ana ya se escucha
el grito de la libertad
Avanzando vamos todos
Se siente la insurrección..

Otras canciones que se destacan en el álbum *Vamos ganando la paz* son: “La guerra”, “Radio Venceremos” y “El machete encachimbado”. El mensaje de “La guerra” le atribuye la causa de la guerra civil a la elite agroexportadora. “Radio Venceremos” es una especie de propaganda (que incluye los horarios de programación) de una de las dos estaciones de radio clandestinas del FMLN. “El machete encachimbado” describe la difícil situación por la que atraviesa un campesino proletarizado que acaba de perder su empleo en la hacienda. “El filo de mi machete”, canta, “es tan agudo como mi hambre”. El machete es una herramienta indispensable y de uso cotidiano para el

⁵¹ R. Armstrong and J. Shenk. *El Salvador: The Face of Revolution*. South End Press, Boston, 1982.

W. Americas. *Report on Human Rights in El Salvador*, Vintage, New York, 1982.

W. Stanley. *The Protection Racket State: Elite Politics, Military Extortion, and Civil War in El Salvador*, Temple University Press, Philadelphia, 1996.

⁵² M. Danner. *The Massacre at El Mezote*, Vintage, New York, 1994.

campesino salvadoreño y ha formado parte del repertorio táctico empleado en los levantamientos populares campesinos (entrevista a Cutumay Camones, Managua, 6 de septiembre de 1983).

El primer trabajo discográfico de Cutumay Camones, entonces, señala una coyuntura histórica particular en la lucha salvadoreña. A principios de la década de 1980, la oposición popular civil había dejado de protestar abiertamente contra el régimen. Los individuos que pertenecían a las organizaciones populares tenían que asumir la responsabilidad de volver a la vida privada, colaborar con la junta militar, exiliarse o unirse a las guerrillas. En este contexto político, *Vamos ganando la paz*, justifica la necesidad de optar por una lucha armada en un momento en el que la junta militar había suprimido sistemáticamente todos los canales legales y pacíficos para la oposición.

Las conquistas territoriales del FMLN y el comienzo de la contrainsurgencia moderna, 1983-1984

El segundo álbum de Cutumay Camones, *Por eso luchamos*, grabado en 1984 y distribuido en 1985, transmite mensajes que hacen referencia tanto a las condiciones que causaron la guerra como a los nuevos avances políticos. El título del álbum nuevamente nos ayuda a comprender la finalidad de la grabación y las letras de las canciones. Se informa a los simpatizantes sobre la historia de la lucha al mismo tiempo que se rinde homenaje a aquellos que han dado su vida por el movimiento. También se dan a conocer las victorias militares recientes en un intento por levantar la moral de los participantes y los simpatizantes.⁵³

A principios de 1984, el FMLN contaba con extensas zonas en las regiones rurales que estaban bajo el control popular, las cuales abarcaban tal vez hasta un tercio del territorio nacional⁵⁴. Controlaba en gran medida los departamentos de Morazán y Chalatenango en El Salvador septentrional y oriental, los cuales constituyeron una retaguardia estratégica para los insurgentes a lo largo de la guerra⁵⁵. Sin embargo, el FMLN reorganizó sus fuerzas en 1985 en respuesta al incremento de los fondos que los Estados Unidos otorgaron al gobierno salvadoreño para las operaciones contrainsurgentes. La escalada militar respaldada por los Estados Unidos comprendía el incremento del número de tropas de 12.000 a 40.000 en el ejército y las fuerzas de seguridad salvadoreñas entre 1980 y 1985 y el aporte de una cantidad considerable de transportes aéreos (por ejemplo, helicópteros UH-1H, Dragonfly A37B y aviones AC-47) para que el gobierno los utilizara en las campañas contrainsurgentes⁵⁶.

Dado este nuevo desarrollo, el segundo álbum de Cutumay relaciona las victorias recientes con la antigua lucha y elogia a los mártires que sacrificaron su vida para obtener estos triunfos. Cutumay describe el origen de la canción que le da el nombre a la grabación en la cubierta interior

⁵³ Nuevamente, la cubierta del álbum nos da una idea general del sentido de la grabación. Conforme a las conquistas territoriales producidas en 1983 y principios de 1984, refleja una vívida imagen de la vida cotidiana en un pueblo liberado.

⁵⁴H. G. Byrne. *En Salvador's Civil War*, Lynne Rienner, Boulder, Colorado, 1996.

⁵⁵M. Lungo Uclés. *El Salvador in the 80s*, Temple University Press, Philadelphia, 1996. La habilidad que demostró tener el FMLN para consolidar la retaguardia a principios de la década de 1980 así como también para asegurar redes internas y externas para obtener armas y provisiones explica la prolongación de la insurrección armada en términos materiales. A partir de esta base organizativa, el movimiento de liberación nacional lanzó sus campañas políticas y culturales para elevar la moral del pueblo a través de radios clandestinas, activistas políticos y animadores culturales de oposición como los músicos de protesta.

⁵⁶ D. Barry and R. Castro "Negociations, the war and Esquipulas II", págs. 102-127 en A. Sundaram y G. Gelber (comp.), *A Decade of War: El Salvador Confronts the Future*, Monthly Review Press, New York, 1991. M. Lungo Uclés. *El Salvador in the 80s*, Temple University Press, Philadelphia, 1996.

del álbum: “La letra de esta canción se basa en el juramento solemne que emitió el Comando General del FMLN en el Frente Oriental, Francisco Sánchez, al final de la sesión en la que se proclamó el documento histórico de julio de 1983: ‘¿Por qué lucha el FMLN?’” Cutumay organizó el mensaje de este documento en una canción:

No olvidamos
a los niños que mueren a diario
a lo largo
y ancho del país
No olvidamos la aflicción
por el sustento diario
de las familias obreras
en las zonas marginales
No olvidamos
la tristeza de nuestro pueblo, tan amado
analfabeto y descalzo
sediento de libertad

Coro:

Levantemos las banderas
ya es hora de luchar
No habrá fuerza que detenga
el mañana de la paz
La patria ya encendida
fulgor de un nuevo sol
Del fusil entre tus manos
surgirá la libertad

No olvidamos
la agonía de nuestros campesinos,
sin tierra y comiendo tortilla y sal
No olvidamos
el atropello a la dignidad de las mujeres
en las fábricas o sirviendo
en la casa de los ricos
No olvidamos
a los masacrados en las calles
y en el campo,
desaparecidos y torturados
forjadores de la paz
Coro (Hablado):
En nombre de esta patria,
sangrada pero alzada y digna.

No aceptaremos
 el chantaje imperialista.
 Nuestras armas
 garantía para un futuro de paz.
 Libertad y democracia
 no serán depuestas jamás, ¡Jamás!

Los líderes revolucionarios deliberadamente sacaron provecho de Cutumay Camones para que difundieran, a través de la música, el juramento de 1983 a una audiencia mucho mayor de miembros de base del FMLN y de simpatizantes potenciales. Se ponen de relieve las injusticias, se hace hincapié en la identidad y se da una idea general de la dirección futura de la lucha. En otras palabras, Cutumay practica los tres encuadres juntos en este tema: el encuadre de diagnóstico, el de pronóstico y el de motivación. Las injusticias económicas, sociales y políticas — niños que mueren a diario, hambre, gente sin tierra, tortura y masacres — se sintetizan lacónicamente. El coro da a entender con crudeza que la lucha armada es el único medio de alcanzar la liberación nacional.

En este tema, la yuxtaposición de las injusticias de todos los días (por ejemplo, hambre y gente sin tierra) con temas más específicos y actuales de represión política (por ejemplo, tortura y masacres) tiene una repercusión particularmente poderosa en el público. El verso “No olvidamos la agonía de nuestros campesinos, sin tierra y comiendo tortilla y sal” alude a la crisis de un campesinado semiproletarizado que lucha por subsistir⁵⁷ en una situación en la que la elite agroexportadora (que representa sólo el 1,5 por ciento de la población) es dueña del 50 por ciento de la tierra cultivable⁵⁸. Las referencias a los “torturados”, los “desaparecidos” y los “masacrados” colocan en un primer plano a aquellos que sufrieron y murieron a manos de los escuadrones de la muerte y las fuerzas de seguridad.

Cutumay también procura generalizar el sentimiento de indignación del pueblo comenzando cada nueva estrofa en la que presenta una injusticia determinada con “Nosotros no olvidamos”. La canción comienza en un tono calmo y culmina en uno mucho más elevado. “Por eso luchamos” también representa la diversidad de clases sociales de los integrantes del movimiento, incluyendo alusiones a los habitantes de los barrios pobres, la clase obrera y el campesinado desplazado de su tierra (esto es, las clases populares).

De los nueve temas de este álbum, tres son canciones que tratan sobre “mártires”, las cuales narran leyendas populares acerca de importantes figuras de la historia salvadoreña. Una de ellas, “Feliciano Ama”, cuenta la historia de un cacique indígena que fue uno de los líderes del levantamiento de 1932 en El Salvador Occidental. La guardia nacional capturó a Ama y lo encarceló en Izalco después de que él y sus rebeldes habían ocupado la ciudad durante tres días, pero un grupo compuesto por los terratenientes del lugar y sus seguidores ingresaron por la fuerza en la cárcel y condujeron a Ama hasta la plaza de la ciudad donde lo colgaron como advertencia para los demás⁵⁹. Un fragmento de la canción dice:

¿Por qué te mataron

⁵⁷ C. Samaniego. “¿Movimiento campesino o lucha del proletariado rural en El Salvador?”, *Revista Mexicana de Sociología* 62(2): 651-667, 1980.

⁵⁸ C. Cabarrús. *Génesis de una revolución: Análisis del surgimiento y desarrollo de la organización campesina en El Salvador*, La Casa Chata, Mexico City, 1983.

⁵⁹ T. Anderson. *La Matanza*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1971.

R. Armstrong and J. Shenk *El Salvador: The Face of Revolution*, South End Press, Boston, 1982.

Ama Feliciano camarada?
 Al fin de cuentas te digo
 que no te mataron nada
 Como nunca fusilaron a
 Anastasio camarada
 Ni a mi taita Farabundo
 las balas atravesaron
 pues si volvés la mirada
 ahí nomás a la montaña,
 vas a ver que han germinado
 Los Aquinos en los cañales
 Los Amas en los maizales
 Los Martí en los cafetales
 Y otra vuelta por la vida,
 se ha incendiado la pradera

Esta canción inmortaliza a Feliciano Ama (junto con Anastasio Aquino y Farabundo Martí) relacionando su muerte ocurrida en 1932 con el movimiento actual. (De hecho, el FMLN le puso el nombre de Feliciano Ama a su frente occidental.) Además de establecer esta relación histórica, la canción identifica la lucha por la liberación nacional con la población indígena que, desde La Matanza⁶⁰ la famosa masacre de 30.000 campesinos indígenas que llevó a cabo el ejército en enero de 1932⁶¹ no ha sido un grupo cultural claramente definido en El Salvador. Interpretamos la alusión a los mártires como un ejemplo del encuadre de pronóstico. Todos estos mártires se vieron forzados a recurrir a la rebelión armada como estrategia para resolver agravios económicos y políticos de larga data. En 1833, Aquino condujo un levantamiento en San Vicente contra el reclutamiento obligatorio para el ejército y para las plantaciones de añil⁶⁰. Los seguidores de Ama respondían a las expropiaciones de tierras comunales producidas entre 1870 y 1900 para cultivar café mientras que, a fines de 1931, los seguidores de Martí se oponían a la dictadura que acababa de imponer Martínez, la cual los había privado del derecho a gobernar que les confería el triunfo electoral obtenido en las municipalidades de El Salvador Occidental. Las otras dos canciones del álbum que tratan sobre mártires, “Comandante Clelia” y “Brigada Rafael Arce Zablah”, elogian a los combatientes que cayeron en batalla en la década de 1970 y principios de la década de 1980.

Otra canción significativa, “Las milicias populares”, explica las tácticas que emplean el FMLN y sus milicias para proteger a las poblaciones civiles de las incursiones del ejército. También celebra y rinde homenaje al trabajo de las milicias populares (entrevista a Paco, septiembre de 1996). En la última estrofa, se hace una alusión al hecho de que estas milicias tienen actividad en todo el país. La creciente solidez en el aspecto organizativo de las milicias populares se convirtió en una ventaja esencial para las unidades más pequeñas del FMLN a mediados de la década de 1980 en su lucha contra las operaciones contrainsurgentes auspiciadas y financiadas por los Estados Unidos⁶¹. En la canción, se hace un reconocimiento especial a las milicias más sobresalientes (por ejemplo, la de Chalatenango).

Hoy, las calles de mi pueblo

⁶⁰ A. White. *El Salvador*, Praeger, New York, 1973.

⁶¹ Entrevista a Paco, setiembre de 1996.

están tomadas todititas
por los aguerridos compas
que han formado las milicias
La María, Chepe y Sebastián
ya se fueron a integrar...
Vamos ahora milicianos
la emboscada a preparar
Ya se acerca ese convoy
con cargamento militar
Listos todos los compañeros
la barricada a levantar

Coro:

Estas somos las milicias
En el campo y en la ciudad
Miles de hombres y mujeres
ya nos fuimos a integrar
Surgimos en todas partes
de la masa popular,
defendiendo las victorias
de la revolución

Las milicias Migueleñas
de La Unión y Usulután
accionan muy decididas
con Cabañas y Morazán
Vámonos ya milicianos
a organizar los de Ahuachapán
Que Santa Ana ya está lista

Con su bravura peculiar
Izalco y su 32 encenderá a
Sonsonate, Chalatenango
Ya no se diga,
siempre presente en el combate
San Vicente y La Libertad
San Salvador, La Paz y Cuscatlán
¡Todos juntos marcharemos con el
FMLN!

Punto muerto en las operaciones militares, proyectos de paz y resurgimiento de la oposición legal, 1985-1987

El tercer trabajo discográfico de Cutumay, *Patria chiquita mia*, se grabó en Holanda en 1987. En relación con las tratativas de paz que se habían iniciado por aquel entonces en toda América Central, este álbum pone el acento en la reconciliación. El gobierno de El Salvador permitió que los refugiados políticos regresaran al país por primera vez desde el comienzo de la guerra como resultado directo del Acuerdo Esquipulas II; sin embargo, el presidente demócrata cristiano José Napoleón Duarte, se negó a negociar las reformas sociales que el FMLN consideraba necesarias para alcanzar la paz⁶². Este álbum incluye siete temas cantados y una versión instrumental de la tradicional *marimba del arco*. Dos de los temas de este álbum tratan sobre la paz.⁶³ Cuando se grabó este álbum, la encarnizada guerra civil ya se había prolongado durante siete años, con más de 63.000 muertos y cientos de miles de personas expulsadas de su hogar (Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de El Salvador, 1987). El mensaje de los temas “La paz no es un regalo” y “Cumbia de la paz” está dirigido a la estructura tripartita de poder = el gobierno militar/ civil, la elite agroexportadora y los Estados Unidos = que los insurgentes salvadoreños consideraban como el origen y el soporte de la sociedad capitalista-dependiente de El Salvador. Las dos canciones indican claramente que no puede haber paz sin negociar reformas políticas y socioeconómicas fundamentales. “Cumbia de la paz” es de particular importancia porque apela a cuestiones tácticas.

Como lava derretida,
miles de puños se alzan
se esparcen por todos lados
y los gritos no se callan
Huelgas, manifestaciones,
consignas que levantan
porque si de paz se trata
todo el pueblo se agiganta

Coro:

Vamos a la calle, mi hermano
Vamos a luchar consecuentes
Todos de la mano y fuerte
Vamos a gritar con el Frente

Qué es lo que queremos justicia social
Todo el pueblo espera Paz con
dignidad El diálogo es necesario
cuando hay mucho que tratar

⁶² D. Barry and R. Castro “Negociations, the war and Esquipulas II”, págs. 102-127 en A. Sundaram y G. Gelber (comp.), *A Decade of War: El Salvador Confronts the Future*, Monthly Review Press, New York, 1991.

⁶³ La ilustración de la cubierta del álbum *Patria chiquita mia* muestra una aldea rural dentro de un tallo de maíz. Las flores del FMLN y el FDR crecen en los extremos del maíz y dos palomas llevan los estandartes del FMLN y el FDR hacia el sol. Los motivos artísticos están inspirados en las pinturas de Llort y en los habitantes de La Palma, Chalatenango.

pues tenemos una guerra que queremos
terminar
Pero de una cosa, mi hermano,
no te vayas a olvidar
que esta guerra es el producto
de la desigualdad social

En relación con las tratativas de paz de 1987, el FMLN estimuló al floreciente movimiento popular de las ciudades ^{EE} que había sido reprimido sistemáticamente desde principios de la década de 1980 ^{EE} para que saliera a las calles y exigiera la negociación de un acuerdo que pusiera fin a la guerra⁶⁴. Las organizaciones internacionales de derechos humanos ejercieron suficiente presión sobre el gobierno de los Estados Unidos y el gobierno salvadoreño para prevenir masacres como las que ocurrieron a principios de la década de 1980 y para que se abriera espacio político para una oposición legal que incluyera sindicatos (por ejemplo, la Unión Nacional de Trabajadores Salvadoreños, UNTS), las asociaciones estudiantiles (Asociación General de Estudiantes Universitarios Salvadoreños, AGEUS y otras), las asociaciones de madres de desaparecidos (CO-MADRES) y los partidos políticos socialdemócratas (por ejemplo, Convergencia Democrática, CD). La “Cumbia de la paz” alienta a la oposición legal a participar de tácticas pacíficas en las ciudades para presionar al gobierno de Duarte a reiniciar negociaciones de fondo por la paz con el FMLN.

Patria chiquita mía incluye muchos otros temas además del de la negociación de la paz y el diálogo. En “Obreros y campesinos”, Cutumay combina imágenes de la naturaleza con elementos de la vida cotidiana de sus miembros de base, los trabajadores urbanos y los campesinos. Alternan encuadres de diagnóstico en las estrofas descriptivas con encuadres motivadores en el coro. El empleo de encuadres de diagnóstico en esta coyuntura particular les recuerda a los participantes potenciales y a los simpatizantes las condiciones que condujeron a la guerra (esto es, la distribución desigual de los recursos nacionales) y que el FMLN quería incluir en cualquier negociación por la paz con el estado.

Ahí donde vive mi hermano
el más pobre campesino
El que siembra los plantillos
de café y algodón
El que hace parir la tierra
de maíz y de frijol
con la fuerza que le imprime
al arado y azadón
Coro:
Obreros y campesinos,
luchadores incansables
Constructores de mi patria,
forjadores de la paz
Unidos conformamos
la vanguardia invencible

⁶⁴R. Zamora. “The popular movement,” págs. 182-195 en A. Sundaram and G. Gelber (comp.), *A Decade of War: El Salvador Confronts the Future*, Monthly Review Press, New York, 1991.

de este pueblo tan valiente
que se llama El Salvador...

Son las frágiles casitas
de latas y de cartón.
Que si el viento las respeta
es porque tiene corazón
Ahí donde vive el obrero
marginado y explotado
Lleva en su mente la jornada
que le hace recordar
los miles y miles de hilos
que la máquina al mascar
los convierte en linda tela
que sus hijos no vestirán

Preparación de una estrategia para el levantamiento popular y presión sobre el estado para el reinicio de las negociaciones, 1988-1989

Las letras de las canciones del último álbum, grabado a fines de 1988, reflejan las exigencias militares de los planes para la insurrección de noviembre de 1989.⁶⁵ Doce de las trece canciones de este álbum hacen frecuentes referencias a la necesidad de fortalecer al ejército guerrillero y de prepararse para el levantamiento popular. El análisis de tres de las canciones de este álbum, titulado *Llegó la hora*, ponen esta necesidad de manifiesto. La letra del tema “Llegó la hora”, en ritmo de cumbia, dice así:

Levántate, clase pobre,
que la hora ya llegó
de tomar la cosa en serio
y liberar El Salvador
La patria te necesita
con tu puño y con tu voz
Disparemos los fusiles
y gritemos revolución
Coro:
Y mira que la hora ya llegó
y no se puede estar de espectador
La lucha es del pueblo y sin parar
hasta lograr el triunfo popular

Es deber de todo el pueblo

⁶⁵ La cubierta del álbum *Llegó la hora* tiene un estandarte del FMLN con un combatiente que apunta un rifle automático. El estandarte dice: “Llegó la hora, toma las armas y lucha; únete al ejército de la victoria”.

preparar el material
y aprender a fabricar
el armamento popular
Intégrense a la guerrilla
los que pueden disparar
y así poder estar listos
para el penqueo final
Coro

El título de la grabación por sí sólo transmite un mensaje energético: por fin llegó la hora, y los partidarios de la insurrección necesitan saber cómo hay que actuar. En la canción “Llegó la hora”, no hay tanto trabajo estético como apelaciones directas a las masas de El Salvador para que se integren a las fuerzas insurgentes. El coro parecería estar dirigido a los participantes potenciales, exhortándolos a no permanecer como meros “espectadores”. También queda claro que ésta es una lucha de liberación nacional que pone el acento en la identificación del pueblo con el territorio salvadoreño (“La patria te necesita”). Cutumay se muestra confiado en que las guerrillas van a continuar con la lucha hasta el triunfo popular y reconoce que ahora el ejército guerrillero cuenta con suficiente potencia de fuego y que va a tomar la ofensiva, como no le había sido posible hacerlo en la “ofensiva final” de enero de 1981. Así, el grupo combina claramente en este tema el encuadre de motivación con consejos tácticos.

Otro tema del álbum Llegó la hora, titulado “La patria te necesita”, desarrolla temas similares más detalladamente: otra vez se apela al sentimiento nacionalista e insiste en que el pueblo participe de la insurrección preparando y fabricando instrumentos de guerra y almacenando armas, alimentos y medicamentos.

Coro:

La dictadura se despedaza
Le está llegando la hora
Es que todo el pueblo unido
ya prepara la victoria
Hoy la patria necesita
de tu fervor combatiente
y esta canción hoy te invita
a que vos digás “presente”

Habrá que planificar cómo se defenderá
cada barrio y colonia
con el mejor proceder
Los comités populares
debemos fortalecer
y cantando estas coplitas
algo se podrá aprender
Si ubicamos el buen lugar
por donde de construirán

las zanjas y barricadas,
la guardia no pasará
Mientras tanto hay que juntar
los instrumentos de construcción
Con barras, piochas y palas
comenzaremos la función.
Hay que determinar
quiénes fabricarán las bombas de contacto
y el armamento popular
En hoyos bien camuflados
estas armas se guardarán
hasta que llegue el momento
que las vayamos a usar
Los botiquines populares
deberán estar completos
con los compas más expertos
y atenderán a los heridos
Granos básicos, leche en polvo,
agua y otros alimentos
se tendrán que almacenar
en cualquier compartimiento
Corredores en las manzanas
es una táctica bien importante
entre casa y casa un hueco
No habrá enemigo que aguante

La canción incorpora el encuadre de motivación sugiriendo que ya existe un consenso entre las clases populares salvadoreñas: “Es que todo el pueblo (está) unido”. La pregunta en este momento histórico es, entonces, qué lugar le corresponde a cada uno en la lucha. Lo que surge es una división de tareas dentro del movimiento insurgente. “La dictadura se despedaza” y las clases populares deben estar en situación de aprovechar esta oportunidad política. Cada persona, según su habilidad particular, puede encontrar un lugar en esta coyuntura política juntando materiales de construcción, almacenando alimentos, cavando trincheras o construyendo barricadas. Al igual que las canciones del álbum nicaragüense *Guitarra armada*, aquí la música constituye un medio fundamental para divulgar las tácticas prácticas de la insurgencia.⁶⁶

En la sarcástica canción “Don Simón”, un hombre mayor de voz aguda se burla de las características físicas de los combatientes más jóvenes y dirige la construcción de las armas populares a la vez que levanta la moral de las tropas. La letra describe a Don Simón como un veterano de la lucha por la liberación que ahora transmite su experiencia a una nueva generación (obsérvese que la insurrección ya entró en su octavo año). El empleo del tratamiento formal “Don” es

⁶⁶ *Guitarra armada* es una grabación que contiene canciones compuestas por Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy, distribuida por el Ministerio de Cultura de Nicaragua en la década de 1980. Los militantes sandinistas, durante el entrenamiento de los partidarios del movimiento en la década de 1970, recurrieron a temas que luego fueron incluidos en este álbum.

un signo de respeto hacia un mayor distinguido. Evidentemente demasiado viejo para luchar, Don Simón se convierte en un mentor para los combatientes más jóvenes. El empleo deliberado de palabras vernáculas de América Central y El Salvador (por ejemplo, cipote, penqueo) y construcciones de uso corriente (por ejemplo, el voseo, el empleo de algunos diminutivos) refuerzan la apelación popular/ conspiratoria y el tono de la música:

Miren cipotes locos, óiganme bien
 pues aquí va la lección.
 Alisten las palas y los botiquines.
 Las mechas y tallas, clavos y adoquines.
 Las piuchas, las parras, los palos y los balines.
 Estacas labradas, los pechetrines
 abramos las zanjas, pero cuidadito.
 Y las barricadas con piedras, llantas
 toda la majada
 todo para la insurrección.

El tema “Los helicópteros” da instrucciones sobre cómo derribar un helicóptero basándose en la experiencia personal de quienes han sobrevivido a los ataques aéreos contrainsurgentes. Tácticas de tipo militar como ésta se repiten en otras canciones como en “Los fusilitos”, “M-16” (lección sobre cómo armar, apuntar, disparar, limpiar y desarmar este tipo de rifle), “Hoy nació el día del pueblo”, “La mechuda” (que explica cómo construir y usar un armamento popular) y en casi todas las canciones de *Llegó la hora*. Radio Venceremos difundió *Llegó la hora* durante todo el invierno, la primavera y el verano de 1989 como una manera de preparar a sus partidarios para la ofensiva de noviembre de 1989, y las organizaciones revolucionarias repartieron grabaciones de este álbum a sus miembros y partidarios⁶⁷. Mientras tanto, el FMLN se preparaba para el levantamiento trasladando armas, alimentos y medicamentos a los barrios pobres y de la clase obrera de El Salvador septentrional y oriental⁶⁸.

Después de la grabación de *Llegó la hora*, Cutumay se disolvió. Así como el ERP había organizado el conjunto musical en 1982, decidió ponerle fin al grupo cuando las exigencias militares cobraron más importancia que sus necesidades culturales, decisión con la que no todos los músicos coincidieron: “El partido [ERP] tomó la decisión de formar el grupo y también la de disolverlo. La formación [de Cutumay] fue una decisión acertada pero la resolución de terminar con el grupo fue un error” (entrevista a Paco, septiembre de 1996). “El grupo se disolvió en 1989. En ese momento todos nosotros nos estábamos preparando para la ofensiva de noviembre. A mí me mandaron a trabajar a Radio Venceremos. A Eduardo lo mandaron a los Estados Unidos y los otros miembros del grupo fueron a combatir al frente [...] Después ellos [los líderes del ERP] decidieron que Cutumay se disolvería como grupo musical”⁶⁹. Cada uno de los integrantes del grupo desempeñó distintas funciones en la insurrección de noviembre de 1989, ya sea trabajando en la estación de radio clandestina como combatiendo. Uno de los miembros de Cutumay (Israel) murió durante la ofensiva y otros dos integrantes sufrieron heridas graves.

⁶⁷ Entrevista a Paco de Setiembre de 1996.

⁶⁸ T. S. Montgomery *Revolution in El Salvador*, 2d ed., Westview Press, Boulder, Colorado, 1995.

W. Stanley. *The Protection Racket State: Elite Politics, Military Extortion, and Civil War in El Salvador*, Temple University Press, Philadelphia, 1996.

⁶⁹ Entrevista a Teresa de Setiembre de 1996.

A pesar de que hasta 1991 hubo algunos combates esporádicos entre el FMLN y las fuerzas armadas salvadoreñas, al levantamiento de noviembre de 1989 se le atribuye la reanudación de las negociaciones por la paz que formalmente pusieron fin a la guerra civil con la firma de los acuerdos finales realizada en México en enero de 1992⁷⁰. A fines de la década de 1980 y principios de la década de 1990, se formó una nueva ola de grupos musicales de protesta específicamente para responder a las expectativas políticas en este período de transición a la paz. Muchos de estos grupos musicales estaban compuestos por refugiados repatriados como el grupo Ciudad Segundo Montes, el grupo Sumpul y los Nortefitos. No sólo mantenían viva la memoria colectiva de la represión sufrida durante la década de 1980 sino que también anticipaban cómo serían los tiempos de paz en El Salvador en términos de desarrollo económico y democratización de las fuerzas de seguridad del país⁷¹.

Este análisis interpretativo de canciones pertenecientes a las cuatro grabaciones de Cutumay demuestra la pertinencia de las tres dimensiones teóricas delineadas al principio de este informe: los encuadres, las tácticas y el contexto político. Resulta de interés especial la manera en que varía el acento puesto en cada una de las grabaciones de acuerdo con los cambios producidos en el contexto político (véase Tabla 1).

El análisis interpretativo del contenido de las canciones ubica a la música de Cutumay Camones en su contexto histórico. Muestra cómo el grupo emplea activamente los encuadres (de diagnóstico, pronóstico y motivación) y cómo divulga las tácticas en estas cambiantes coyunturas políticas. Un análisis cuantitativo de las letras de las canciones nos ayuda a comprender con más precisión los cambios que se advierten en el encuadre y las tácticas a través del tiempo.

Tabla 1: Variación del contexto político y los temas de Cutumay Camones

Período	1981-1982	1983-1984	1985-1987	1988-1989
Contexto político	Represión militar masiva a la población civil, lanzamiento de la insurrección por parte del FMLN, enorme crecimiento de los ejércitos guerrilleros del FMLN, convocatoria del FMLN/FDR a negociar la paz	El FMLN controla un tercio de las regiones rurales, con unidades que operan en todo el país; se interrumpen las negociaciones de paz	63.000 bajas de guerra, contrainsurgencia moderna implementada por el ejército salvadoreño con fondos otorgados por los Estados Unidos, tratativas de paz en América Central (Acuerdo Esquipulas II)	Preparación de la insurrección de noviembre de 1989 para forzar al gobierno a que reinicie las negociaciones
Temas de Cutumay Camones	<i>Vamos ganando la paz</i> (1982), justificación de una resistencia armada, búsqueda de la paz a través de la guerra popular	<i>Por eso luchamos</i> (1984), conquistas territoriales, fortaleza de las milicias populares	<i>Patria chiquita mía</i> (1987), paz y diálogo, oposición legal	<i>Llegó la hora</i> (1988-1989), movilización de las milicias populares y la guerrilla, tácticas de insurrección

Análisis cuantitativo del contenido

La Tabla 2 proporciona los resultados de un análisis de contenido basado en los tres tipos de encuadres y en las tácticas. Se tomó como unidad de análisis una palabra o frase que reflejara las tácticas o alguno de los tres tipos de encuadres descritos anteriormente. Las canciones contenían

⁷⁰ T. S. Montgomery. *Revolution in El Salvador*, 2d ed., Westview Press, Boulder, Colorado, 1995.

⁷¹ A. Montoya. *La nueva economía popular*, UCA, San Salvador, 1993

1.040 referencias a un tipo u otro de encuadre o táctica (incluidas las que aparecen más de una vez). Cada referencia podía clasificarse sólo en una categoría. Ejemplos de encuadres de diagnóstico son las alusiones a la explotación, la injusticia, la represión, las masacres y a motivos específicos como “Yanqui” o “Mi jefe me despidió” de la hacienda. Las frases que se referían a estrategias generales como la lucha armada, la guerra de guerrillas, la insurrección y la revolución o a mártires famosos por haber participado de luchas armadas en el pasado se clasificaron como encuadre de pronóstico. Como encuadres de motivación, consideramos los casos en los que se realizaba una apelación a la moral (por ejemplo, “el valeroso pueblo de El Salvador”) o una apelación directa al pueblo para que participara del movimiento (por ejemplo, “nuestros mártires nos llaman a luchar”). Para la clasificación de las tácticas, tomamos los casos de referencias específicas a tácticas empleadas en el pasado o contempladas por los insurgentes salvadoreños, como construir barricadas o tender una emboscada a los camiones de carga militares.

Tabla 2. Los encuadres y las tácticas de las grabaciones de Cutumay Camones

	1982	1984	1987	1988	Total	Porcentaje
Diagnóstico	88 (28,2 %)	34 (16,0 %)	25 (24,0 %)	65 (16,0 %)	212	20,4
Pronóstico	80 (26,0 %)	59 (27,3 %)	19 (18,0 %)	54 (13,3 %)	212	20,4
Motivación	134 (43 %)	114 (53 %)	55 (52,0 %)	154 (38 %)	457	44,0
Tácticas	10 (3,2 %)	9 (4,2 %)	7 (6,6 %)	133 (33 %)	159	15,3
Total	312 (100 %)	216 (100 %)	106 (100 %)	406 (100 %)	1,040	100

La media de referencias a tácticas o a encuadres por canción fue del 26,6. El valor ji-cuadrado ($\chi^2 = 177,9$; $p = 0,001$; grados de libertad = 9) demuestra que el acento puesto en los encuadres y las tácticas varía de acuerdo con el contexto político (véase Tabla 2). En relación con la movilización, la música popular de protesta claramente tiene múltiples dimensiones: oscila entre definir las injusticias sociales y sus causas y proporcionar consejos tácticos precisos. Cada tipo de encuadre, en algún momento u otro, se destaca sobre los demás. Sin embargo, en el conjunto de todas las grabaciones de Cutumay Camones, el porcentaje de referencias al encuadre de motivación es del 44 por ciento, mientras que el encuadre de pronóstico y el de diagnóstico alcanzan sólo un 20,4 por ciento cada uno.

El encuadre de diagnóstico es especialmente importante en la primera y la tercera grabación, en las que se detallan las condiciones que obligaron a la oposición a tomar las armas. *Vamos ganando la paz* y *Por eso luchamos* contienen el porcentaje más alto de referencias a la lucha armada (encuadre de pronóstico). Durante más de diez años antes de que estallara la guerra civil a principios de 1981, las protestas realizadas por el movimiento popular habían sido en su mayoría pacíficas. El encuadre de diagnóstico no había sufrido modificaciones radicales en este período: la represión política y las privaciones económicas habían ido en aumento. En la década de 1980, sin embargo, la estrategia general del movimiento (entre otras cosas, el encuadre de pronóstico) sufrió una marcada transformación: pasó de ser un movimiento masivo popular a una guerra de guerrillas

clandestina. Entre fines de 1981 y mediados de 1984, el FMLN tomó la ofensiva militar, asegurándose una retaguardia y ampliando vastamente su territorio. Más que en la actividad política, pusieron énfasis en la dimensión militar de la lucha⁷².

El encuadre de motivación es el que aparece con más frecuencia en las cuatro grabaciones. En el contexto de la insurrección armada de la década de 1980, el FMLN se vio en la necesidad de idear métodos para incorporar simpatizantes y mantener la confianza de los miembros de base del FMLN en la forma de mayor riesgo de acción colectiva. Por ejemplo, en algunas ocasiones recurrió al reclutamiento forzado de combatientes⁷³. Después de 1984, el FMLN le dio prioridad a la actividad política como parte de su estrategia para elevar la moral de los simpatizantes y combatientes⁷⁴. En los últimos años de esta década, quizás Cutumay haya previsto la necesidad de promover la incipiente oposición legal y alentar a los partidarios de la ofensiva planificada para noviembre de 1989⁷⁵.

El resultado más sorprendente de este estudio es la referencia a tácticas específicas. Como evidencian las entrevistas realizadas a los antiguos miembros de Cutumay, en el álbum *Llegó la hora*, el grupo puso el acento en las instrucciones tácticas y en la motivación más que en los otros encuadres porque su objetivo era preparar a los insurgentes y a los participantes potenciales para la ofensiva de noviembre de 1989.

Conclusión

La música popular de protesta incluye múltiples encuadres con el fin de movilizar al pueblo y divulgar las tácticas. El contexto político en el que se grabó y se distribuyó la música determinó en parte a qué tipo de encuadre y de táctica se le dio mayor prioridad. El primer trabajo discográfico de Cutumay, *Vamos ganando la paz*, grabado en 1982, justifica la insurrección armada como la única estrategia que les quedaba para alcanzar la liberación nacional y la democratización política reflejando las exigencias ideológicas del momento. En el segundo álbum del grupo, *Por eso luchamos*, los temas predominantes son el homenaje a los mártires que participaron en rebeliones armadas en el pasado y la difusión de las recientes conquistas territoriales, lo cual refleja la cambiante naturaleza de la lucha salvadoreña en 1983 y 1984. El tema predominante del tercer álbum, *Patria chiquita mía*, es la paz: en 1987, la Organización de Estados Americanos actuaba como mediadora entre las facciones políticas enfrentadas de América Central y, de estas negociaciones por la paz, surgió el Plan de Paz de Arias^{EE} Acuerdo Esquipulas II^{EE} que permitió el regreso al país de los refugiados políticos salvadoreños. En este contexto, el grupo expresaba la necesidad de alcanzar una paz duradera en El Salvador basada en reformas políticas y económicas fundamentales. Con el fin de promocionar la rebelión armada, la mayoría de las canciones del último álbum de Cutumay, *Llegó la hora*, se refieren a la integración del pueblo al FMLN y la preparación del levantamiento de 1989. El análisis de los temas de *Llegó la hora* complementa y amplía

⁷² H. G. Byrne. *En Salvador's Civil War*, Lynne Rienner, Boulder, Colorado, 1996.

M. Lungo Uclés. *El Salvador in the 80s*, Temple University Press, Philadelphia, 1996.

⁷³ T. S. Montgomery. *Revolution in El Salvador*, 2d ed., Westview Press, Boulder, Colorado, 1995.

H. G. Byrne. *En Salvador's Civil War*, Lynne Rienner, Boulder, Colorado, 1996. M. Lungo

⁷⁴ M. Lungo Uclés. *El Salvador in the 80s*, Temple University Press, Philadelphia, 1996.

⁷⁵ T. S. Montgomery. *Revolution in El Salvador*, 2d ed., Westview Press, Boulder, Colorado, 1995.

W. Stanley. *The Protection Racket State: Elite Politics, Military Extortion, and Civil War in El Salvador*, Temple University Press, Philadelphia, 1996.

conclusiones anteriores que veían a la música de protesta latinoamericana como un “arma ideológica” de las clases populares. El acento que pone *Llegó la hora* en actividades políticas prácticas constituye una prueba de que la música popular de protesta no sólo es una forma de entretenimiento popular sino que también desempeña una función pedagógica transmitiendo el repertorio contestatario del movimiento mediante consejos tácticos concretos.

A partir de la información que tenemos de otros grupos de música salvadoreños, podríamos decir que las composiciones de Cutumay Camones concuerdan con las de otros grupos musicales alineados con el movimiento de liberación (por ejemplo, Los Torogoces, Grupo Indio, Los Salvacuacos, Banda Tepeuani, Mozote, Grupo Insurrecto y Yolocamba I Ta, entre otros). Todos estos artistas recurrieron a la cultura política de oposición y resistencia incluyendo instrumentos y ritmos populares de América Central con la intención explícita de movilizar a las clases populares contra la represión militar y la intervención política exterior. El empleo de recursos culturales autóctonos nos orienta en la comprensión de los procesos revolucionarios: nos ayuda a explicar en parte cómo las clases populares, víctimas de la violencia masiva que ejerce el estado y carentes de participación formal en la política, pueden a veces mantener un movimiento de resistencia nacional. Entre 1975 y 1992, los simpatizantes y los participantes del movimiento de liberación nacional de El Salvador cantaban, bailaban y escuchaban canciones de protesta en diversos contextos, que incluían marchas callejeras, ocupaciones de edificios y terrenos, celdas penitenciarias, reuniones sindicales, cortejos fúnebres, concentraciones universitarias, campos de refugiados, ceremonias religiosas y zonas liberadas. Las canciones de Cutumay Camones y de otros grupos contribuyeron a consolidar la noción de que existían agravios comunes a todo el pueblo, a desarrollar estrategias para resolverlos, a promover la participación del pueblo en el movimiento e incluso a impartir formación táctica.

Bibliografía

Americas Watch

Report on Human Rights in El Salvador, Vintage, New York, 1982.

El Salvador's Decade of Terror: Human Rights Since the
Assassination of Archbishop Romero, Yale University
Press, New Haven, Connecticut, 1991.

Anderson, Thomas

La Matanza, University of Nebraska Press, Lincoln, 1971.

Armstrong, Robert and Janet Shenk

El Salvador: The Face of Revolution, South End Press, Boston, 1982.

Arnson, Cynthia

El Salvador, Accountability and Human Rights: The Report of the United Nations Commission on the Truth for El Salvador, Americas Watch, New York, 1993.

Averill, Gage

“No longer zombies waiting for salt: the musical ‘uprooting’ of Duvalierism in Haiti”, ensayo presentado en la Conferencia sobre Música y Movimientos Sociales, Universidad de California, Santa Barbara, del 20 al 22 de febrero de 1997.

Babb, Sara

“A true American system of finance: frame resonance and the US labor movement, 1866 to 1886”, *American Sociological Review* 61: 1033-1052, 1996.

Barry, Deborah and Rodolfo Castro

“Negociations, the war and Esquipulas II”, págs. 102-127 en A. Sundaram y G. Gelber (comp.), *A Decade of War: El Salvador Confronts the Future*, Monthly Review Press, New York, 1991.

Benítez Manuat, Raúl

La teoría militar y la guerra civil en El Salvador, UCA, San Salvador, 1989.

Broyles-Gonzalez, Yolanda

El teatro campesino: Theater in the Chicano Movement, University of Texas Press, Austin, 1993.

Byrne, Hugh Gregory

En Salvador's Civil War, Lynne Rienner, Boulder, Colorado, 1996.

Cabarrús, Carlos

Génesis de una revolución: Análisis del surgimiento y desarrollo de la organización campesina en El Salvador, La Casa Chata, Mexico City, 1983.

Camacho, Daniel

“Introducción”, págs. 1-23 en Daniel Camacho and Rafael Menjivar (comp.), *Los movimientos populares en América Latina*, Siglo Veintiuno, Mexico City, 1989.

Danner, Mark

The Massacre at El Mezote, Vintage, New York, 1994.

Department of Social Sciences, University of El Salvador

“An Analysis of the correlation of forces in El Salvador”, *Latin American Perspectives* 14(4): 426-452, 1987.

Diani, Mario

“Linking mobilization frames and political opportunities”, *American Sociological Review* 61: 1053-1069, 1996.

Díaz, Francisco Barrera

“La canción popular en El Salvador”, *Revista Abra* 2(15): 28-31, 1976.

Díaz, Nidia

I Was Never Alone, Ocean Press, Melbourne, Australia, 1992.

Diskin Martin and Kenneth Sharpe

“El Salvador”, págs. 50-87 en M. Blachman et al. (comp.), *Confronting Revolution*, Pantheon, New York, 1986.

Echeverría, José Reinaldo and Godofredo Echeverría

“¿Qué dicen las rancheras?”, *Revista Abra* 2(15): 32-35, 1976.

Ellacuría, Ignacio

Veinte años de historia en El Salvador (1969-1989), Vol.2, UCA, San Salvador, 1991.

Erdozaín, Plácido

Archbishop Romero: Martyr of El Salvador, Orbis Books, New York, 1981.

Foran, John

"A theory of third world revolutions: Iran, Nicaragua, and El Salvador compared", *Critical Sociology* 19(2): 3-28, 1993.

"Discourses and social forces: the role of culture and cultural studies in understanding revolutions", págs. 203-226 en John Foran (comp.), *Theorizing Revolutions*, Routledge, London, 1997.

Foweraker, Joe

Theorizing Social Movements, Pluto Press, London, 1995.

Galdámez, Pablo

Faith of a People, Orbis Books, New York, 1986.

González, Iván

Las guitarras del fuego de ayer: Los Torogoces de Morazán, Arco Iris, San Salvador, 1994.

Harnecker, Marta

Con la mirada en alto, UCA, San Salvador, 1993.

Kirk, John M.

"Revolutionary music Salvadorean style: Yolocamba I Ta", *Literature and Contemporary Revolutionary Culture* 1: 338-352, 1984.

Klandermans, Bert

"The formation and mobilization of consensus", *International Social Movement Research* 1: 173-196, 1988.

Lewis, George

"The meaning's in the music and the music's in me: Music as symbolic communication", *Theory, Culture, and Society* 1(3): 133-141, 1983.

"Style in revolt: social protest and the Hawaiian cultural renaissance", *International Social Science Review* 62(4): 168-177, 1987.

Lungo Uclés, Mario

El Salvador in the 80s, Temple University Press, Philadelphia, 1996.

McAdam, Doug, John D. McCarthy, and Mayer Zald

Comparative Perspectives on Social Movements, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom, 1996.

McLean, Molly

"Calypso and Grenada", *Popular Music and Society* 10(4): 87-100, 1986.

Martínez, Ana Guadalupe

Las cárceles clandestinas, Universidad Autónoma de Sinaloa, Sinaloa, 1980.

Mena Sandoval, Francisco Emilio

Del ejército nacional al ejército guerrillero, Arco Iris, San Salvador, 1992.

Montgomery, Tommie Sue

Revolution in El Salvador, 2d ed., Westview Press, Boulder, Colorado, 1995.

Montoya, Aquiles

La nueva economía popular, UCA, San Salvador, 1993.

Moore, William H.

"Rebel music: appeals to rebellion in Zimbabwe", *Political Communication and Persuasion* 8: 125-138, 1991.

Morris, Nancy

"Canto porque es necesario cantar: the new song movement in Chile", *Latin American Research Review* 21(2): 117-136, 1986.

Noonan, Rita

"Women against the state: political opportunities and collective action frames in Chile's transition to democracy", *Sociological Forum* 10: 81-111, 1995.

Pring-Mill, Robert

"The roles of revolutionary song: a Nicaraguan assessment", *Popular Music* 6(2): 179-190, 1987.

Rodríguez Herrera, América

"La canción campesina de contenido político en El Salvador, 1980 a 1985", Master's thesis, Universidad de Costa Rica, 1988.

Rosenthal, Bob

"Music's powers: some preliminary thoughts and data", ensayo presentado en la Conferencia de Música y Movimientos Sociales, Universidad de California, Santa Bárbara, del 20 al 22 de febrero de 1997.

Rowe, William and Vivian Schelling

Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America, Verso, London, 1991.

Samaniego, Carlos

"¿Movimiento campesino o lucha del proletariado rural en El Salvador?", *Revista Mexicana de Sociología* 62(2): 651-667, 1980.

Samson, Valerie

"Music as protest strategy: the example of Tiananmen Square, 1989", *Pacific Review of Ethnomusicology* 6: 35-64, 1991.

Snow, David and Robert Benford

"Ideology, frame resonance, and participant mobilization", *International Social Movement Research* 1: 197-217, 1988.

"Master frames and cycles of protest," págs. 133-155 en A. Morris and C. Mueller (comp.), *Frontiers in Social Movement Theory*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1992.

Snow, David, E. Rochford, S. Worden and R. Benford

"Frame alignment processes, micromobilization, and movement participation", *American Sociological Review* 51: 464-481, 1986.

Stanley, William

The Protection Racket State: Elite Politics, Military Extortion, and Civil War in El Salvador, Temple University Press, Philadelphia, 1996.

Taffet, Jeffrey F.

"My guitar is not for the rich: the new Chilean song movement and the politics of culture", *Journal of American Culture* 20(2): 91-103, 1997.

Tarrow, Sidney

Democracy and Disorder, Oxford University Press, Oxford, UK, 1989.

Power in Movement: Social Movements, Collective Action, and Politics, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom, 1994.

Tilly, Charles

From Mobilization to Revolution, Addison-Wesley, Reading, Massachusetts, 1978.

Trabanino, Erik

Con la guitarra a través de las montañas, Amadeus Arte, San Salvador, 1993.

Tula, María Teresa

Hear My Testimony, South End Press, Boston, 1994.

United Nations Comisión de la Verdad para El Salvador

De la locura a la esperanza: la guerra de 12 años en El Salvador. United Nations Comisión de la Verdad para El Salvador, New York, 1993.

Villalobos, Joaquín

"A democratic revolution for El Salvador", *Foreign Policy* 74: 103-122, 1989.

White, Alistair

El Salvador, Praeger, New York, 1973.

Wickham-Crowley, Timothy

"Understanding failed revolution in El Salvador: a comparative analysis of regime types and social structures", *Politics and Society* 17(4): 511-537, 1989.

Guerrillas and Revolution in Latin America, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992.

Wilson, John

Introduction to Social Movements, Basic Books, New York, 1973.

Zamora, Rubén

"The popular movement," págs. 182-195 en A. Sundaram and G. Gelber (comp.), *A Decade of War: El Salvador Confronts the Future*, Monthly Review Press, New York, 1991.