

AREA DE
ETNOMUSICOLOGÍA
CEFOL-USAC

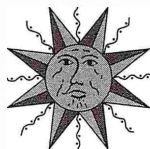
SENDEROS. REVISTA DE ETNOMUSICOLOGÍA

2 | 2009

Alfonso Arrivillaga Cortés
Matthias Stäckli
editores

Senderos. Revista de Etnomusicología 2 / 2009
Editores: Alfonso Arrivillaga Cortés y Matthias Stöckli
Área de Etnomusicología
Centro de Estudios Folklóricos
Universidad de San Carlos de Guatemala
190 pp. 16 x 23 cm.

1. Etnomusicología. 2. Danza. 3. Historia. 4. Guatemala.
5. Sureste de México, 6. Nicaragua.



© 2010. Alfonso Arrivillaga Cortés y Matthias Stöckli

© 2010. Área de Etnomusicología. Centro de Estudios Folklóricos. Universidad de San Carlos de Guatemala.

Avenida La Reforma 0-09 zona 10, Ciudad de Guatemala

Teléfonos: 2331-9171 o 2361-9260

Fax: 2360-3952

Correo electrónico: etnomusicologiasenderos@gmail.com

Diseño de portada y logos: Edgar Figueroa

Diagramación, revisión de estilo y cuidado de la edición: Paola Ketmaier

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro y del disco compacto que le acompaña, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin la autorización previa y por medio escrito de los titulares del copyright.

Impreso en Editorial Kamar

Tels: 24356114 y 15 -www.editorialkamar.com

ÍNDICE

PREFACIO	5
----------	---

ENSAYOS

<i>Matthias Stöckli</i> Un breve recorrido por la historia de la trompeta en el área maya	9
<i>Paulo Alvarado</i> Notas para un acercamiento al repertorio de San Sebastián Lemoa	25
<i>Marina Alonso Bolaños</i> "Sonidos refugiados". Una aproximación etnográfica a la memoria y las músicas guatemaltecas en México	37

T. M. (Tomás) Scruggs Las múltiples apropiaciones del Baile de la Marimba nicaragüense	57
--	----

DOCUMENTOS

Didier Boremanse y Matthias Stöckli Tres cantos lacandones	101
---	-----

ARCHIVOS

Alfonso Arriwillaga Cortés José Díaz Ruiz: un cargador de la tradición musical ixil. <i>Cäx un cäx</i> : dolor es mi dolor	137
--	-----

José Díaz Ruiz Recuento de una labor (1966-1972): un acervo de transcripciones, grabaciones y notas sobre las músicas k'iche' e ixil de Guatemala	149
--	-----

REGISTRO DE LAS GRABACIONES	177
-----------------------------	-----

SOBRE LOS AUTORES	183
-------------------	-----

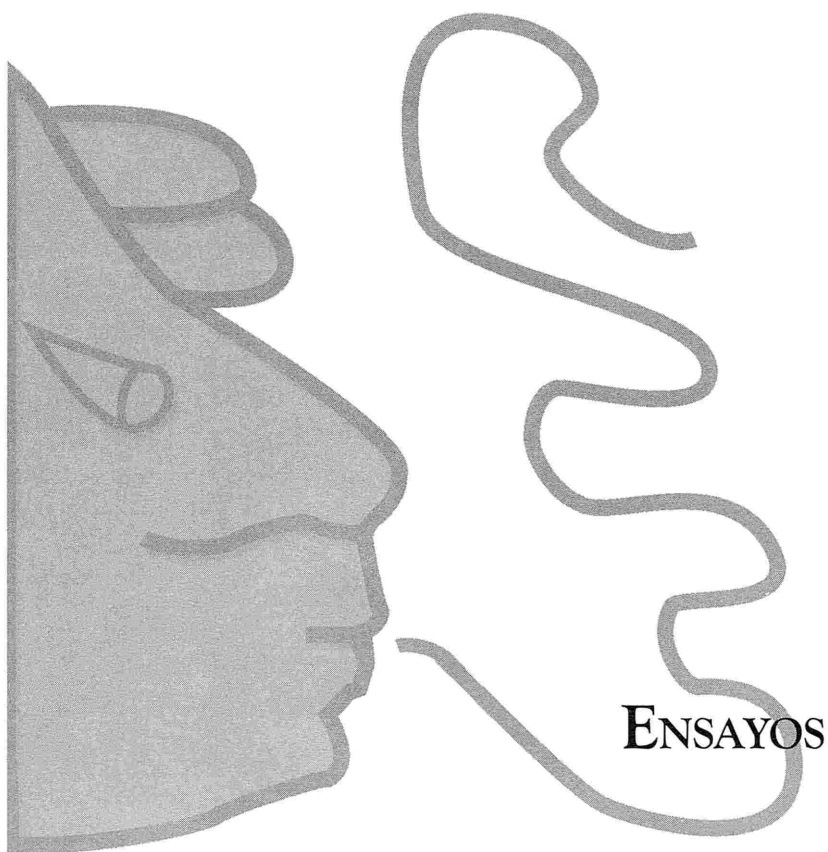
El presente, segundo número de *Senderos. Revista de Etnomusicología* pone en práctica un anuncio que se ha hecho en el número fundador de esta revista: ampliar el enfoque investigativo y presentar estudios sobre fenómenos musicales más allá de los confines guatemaltecos. Tal apertura se refleja ahora en varias contribuciones: una de ellas es el artículo de Marina Alonso Bolaños sobre las prácticas y conceptos musicales de los refugiados guatemaltecos que en los años 70 y 80 del siglo pasado huyeron de la violencia causada por el conflicto interno en el país y se trasladaron al otro lado de la frontera con México (siendo muchos de estos refugiados originarios del departamento de Huehuetenango, el artículo puede leerse también como una extensión del primer número de *Senderos*, dedicado a aquel departamento). Otra es el estudio de T. M. (Tomás) Scruggs sobre el Baile de la Marimba de Nicaragua, en el cual el autor sigue la trayectoria geográfica y cultural de este baile desde su lugar de origen en Monimbó hasta la ciudad capital, Managua. Finalmente, bajo la rúbrica de "Documentos" se publican las transcripciones textuales y musicales de tres cantos que pertenecen a una vasta colección de expresiones vocales que

Didier Boremanse grabó en los años 1970 entre los lacandones de Lacanja' Chan Sayab, Chiapas, México.

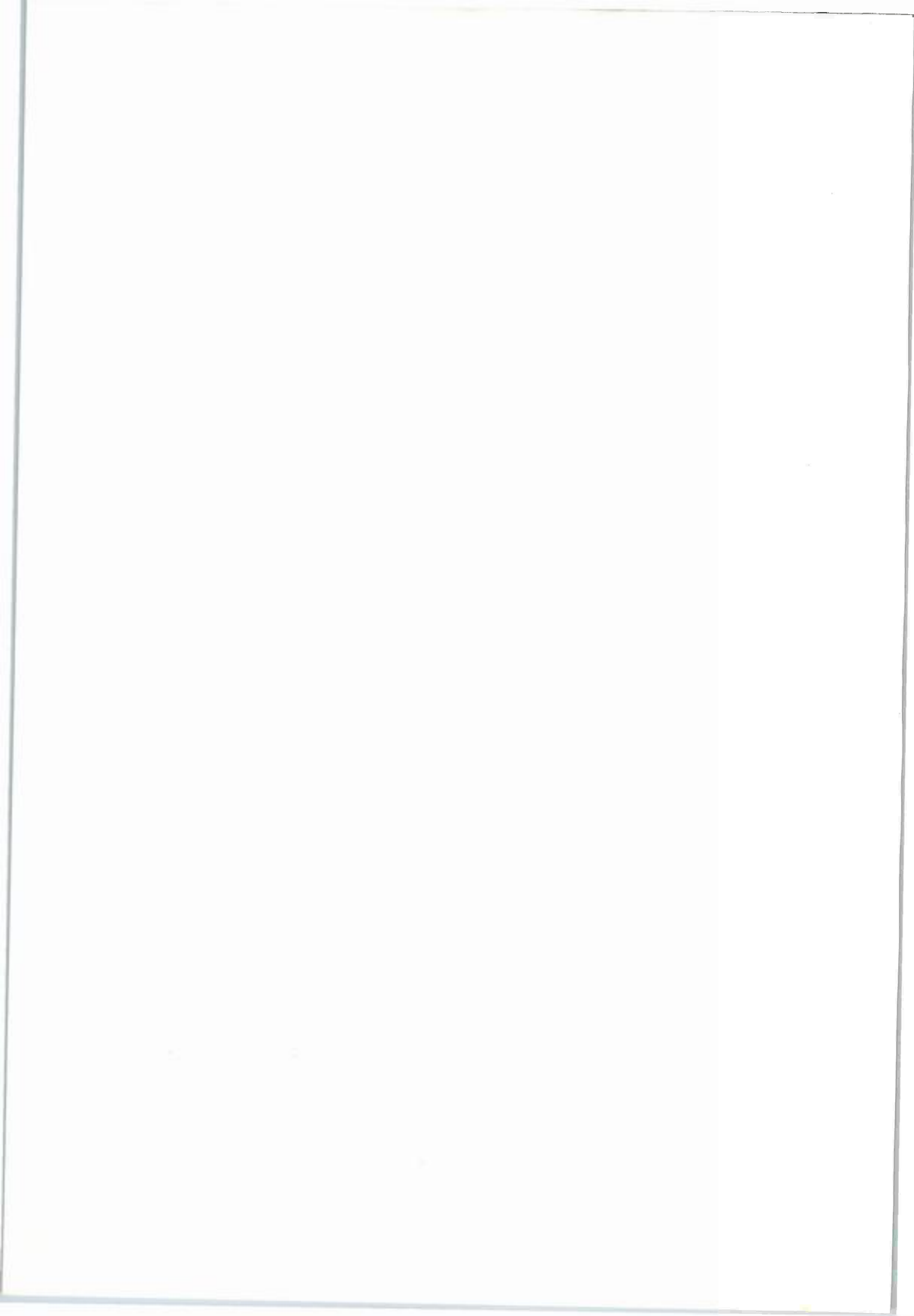
También, en el sentido de un complemento a su ensayo sobre el Repertorio de San Miguel Acatán publicado en *Senderos* 1, Paulo Alvarado presenta aquí un estudio sobre una colección de ocho piezas musicales, en su mayoría villancicos, de la primera mitad del siglo XVIII, proveniente de San Sebastián Lemoa, Quiché. Con otro enfoque en la cultura musical indígena de la Colonia, Matthias Stäckli trata de reconstruir el posible contexto en que habría ocurrido la transformación morfológica de las trompetas naturales precolombinas en los tipos de trompetas que han sobrevivido hasta hoy en día en los conjuntos acompañantes de algunas danzas tradicionales de Guatemala.

Introducimos en este número de la revista una nueva rúbrica intitulada "Archivos"; en ella José Díaz Ruiz presenta su acervo de documentos sobre algunas prácticas musicales de los k'iche's e ixiles que recopiló entre 1966 y 1972 durante su estancia en el país, en ese entonces como misionero de la Orden del Sagrado Corazón. Una introducción por parte de Alfonso Arrivillaga Cortés precede este artículo.

Los editores



ENSAYOS



UN BREVE RECORRIDO POR LA HISTORIA DE LA TROMPETA EN EL ÁREA MAYA*

Abstract

In the rich traditional dance culture of contemporary indigenous people of Guatemala there are a few dance dramas whose musical accompaniment is provided by an ensemble consisting of one or two natural trumpets, a slit drum and eventually a turtle shell. All of these musical instrument types have an evident pre-Conquest past. Not quite as evident is at what precise moment in colonial times and under what circumstances the changes occurred which distinguish present-day trumpets morphologically from their Maya Classic and Postclassic predecessors. In his article, the author discusses a short fragment from a text written in the early 17th century which actually indicates a place (the so-called "bocacosta" which connects the Guatemalan highlands with the Pacific coast), a moment in time (before the 1620s) and a specific context (the "Tun dances" prohibited by the Catholic church for their idolatrous and sacrificial content) where those changes seem to have taken place.

Hay en las culturas musicales tradicionales indígenas del área maya y particularmente en las de Guatemala dos contextos principales en los que se tocan trompetas: procesiones y danzas. En ambos se hallan tanto trompetas naturales como trompetas provistas de algún tipo de mecanismo —válvulas o vara móvil— para cambiar la altura de los sonidos. El presente artículo pretende reconstruir a grandes rasgos la historia regional de la trompeta en el contexto danzario, desde el Clásico maya hasta nuestros días. Se sobreentiende que tal empresa en tan reducido espacio no puede contri-

* Una primera versión de este artículo se presentó durante el XVIII Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología en Zúrich, en 2007.

buir a dicha reconstrucción más que con el tocar de unos pocos momentos históricos y con la discusión de algunas posibilidades de como éstos podrían relacionarse a través del tiempo.

Conozco cuatro danzas en la rica cultura danzística indígena contemporánea de Guatemala que son acompañadas (o fueron acompañadas hasta hace poco) por trompetas naturales siendo, sin duda, la más conocida de ellas el Baile del Rabinal Achí (o *Xahoh Tun*, Baile del Tun), realizado regularmente en el pueblo de Rabinal (Baja Verapaz). Otra danza que, gracias al estudio hecho en 1945 por Henrietta Yurchenco en Chajul (Quiché), también alcanzó cierto grado de divulgación más allá de lo local y regional es el Baile de las Canastas.¹ Emparentado con éste, por lo menos musicalmente, es el Baile de Tzunún que sigue realizándose en Aguacatán (Huehuetenango). La cuarta danza es el Baile de Ma'muun o Baile de las Guacamayas que ha tenido, en los últimos años, una revivificación en Santa Cruz Verapaz (Alta Verapaz).

En el Baile de Tzunún, al igual que en el Baile de las Canastas, es un conjunto instrumental compuesto por una trompeta natural, un tambor de madera (*tun*) y un caparazón de tortuga el que se encarga del acompañamiento musical, mientras que en el Baile del Rabinal Achí y el Baile de Ma'Muun son dos trompetas naturales y un *tun* los que cumplen tal función.

¹ No obstante, esta danza debe haber dejado de realizarse en algún momento entre 1945 cuando Yurchenco la grabó y filmó, y 1979 cuando volvió por poco tiempo al pueblo y ya no la encontró (véase Stäckli, 2006).

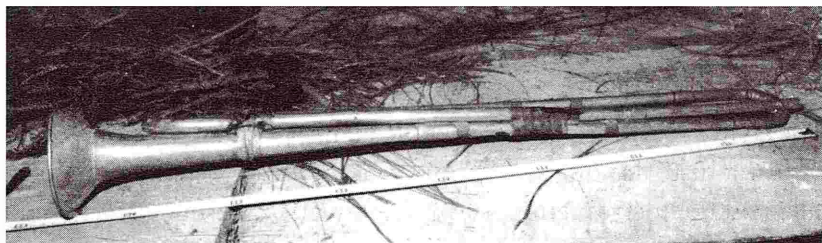


Foto No. 1

Una de las dos trompetas del Baile del Rabinal Achí. Rabinal, Baja Verapaz, 1977.
(Foto: Koychi Okumura)



Foto No. 2

El conjunto acompañante del Baile del Rabinal Achí. Rabinal, Baja Verapaz, 1977.
(Foto: Koychi Okumura)

Otro elemento también importante para la siguiente discusión es que aunque dichas danzas se distinguen considerablemente en cuanto a su contenido y estructura narrativos, tienen en común la muerte violenta o, más bien, el sacrificio de su protagonista masculino.²

Las cuatro danzas se constituyen de elementos que tienen una trayectoria histórica que se remonta a tiempos prehispánicos.³ Entre ellos está el instrumental acompañante cuya presencia en las culturas musicales mesoamericanas antes del siglo XVI está comprobada por numerosas fuentes. Sin embargo, no el *tun* ni tampoco el caparazón de tortuga, pero sí las trompetas actuales tienen rasgos organológicos —en concreto: un tubo hecho de metal y doblado sobre sí mismo— que no se encuentran en sus congéneres prehispánicos. Aunque no conciernen a la cuestión fundamental de la producción de cambios de sonidos, estos rasgos distintivos son demasiado marcados para no tomarlos en consideración como referencias organológicas importantes para los cambios históricos ocurridos no sólo en la construcción local de trompetas sino también en el ámbito cultural en que tales instrumentos fueron usados. Así surge la pregunta: ¿hay fuentes históricas que permiten

² En una de las dos versiones del Baile de las Canastas que relata Yurchenco (2006) es, no obstante, la figura principal femenina la que es sacrificada al final de la danza. En el caso del Baile de Tzunún no me fue posible determinar su trama, si es que en realidad tiene una en el sentido propio. Parece, de todos modos, que tiene en común con el Baile de las Canastas no sólo el instrumental y la música acompañantes, sino también ciertos elementos narrativos.

³ Las danzas tradicionales indígenas de Guatemala y otras partes de Centroamérica se componen, en principio, de cuatro elementos expresivos distintos: la coreografía, la música, la vestimenta y las máscaras, y la relación y la trama, cada uno de los cuales puede tener y, de hecho, a menudo tiene una historia propia e independiente de los demás. En este sentido, la afirmación de la procedencia prehispánica de cierta danza debe comprenderse no sólo con la precaución correspondiente a la escasez de fuentes históricas, sino también bajo reserva de que tal procedencia no necesariamente se aplica de la misma manera a todos aquellos elementos expresivos.

relacionar las trompetas actuales con las prehispánicas a través de dichos cambios, los cuales deben haber tenido lugar en algún momento de la Colonia, bajo la influencia de ciertos tipos de trompetas europeas?

En términos generales, nuestros conocimientos de los rasgos orgánicos de las trompetas tanto prehispánicas como europeas en el momento de la Conquista española, nutridos en ambos casos principalmente por fuentes iconográficas o escritas, pero no por hallazgos físicos de artefactos, son, a pesar de dicha inconveniencia, bastante amplios, aunque sin lugar a dudas más detallados en el caso de los instrumentos europeos. Entonces, la pregunta anterior puede plantearse desde otra perspectiva: ¿es posible determinar el momento y lugar en que las trompetas prehispánicas rectas y hechas de madera o de otros materiales percederos fueron sustituidas por —o se convirtieron en— trompetas dobladas y de metal?

Una de las descripciones más tempranas y sobre todo más detalladas de un tipo de trompetas del Posclásico maya todavía en uso en el siglo XVI, proviene de la crónica que el provincial franciscano Diego de Landa redactó a principios de los años 60 de aquel siglo sobre “las cosas de Yucatán”, donde resume sus conocimientos históricos y etnográficos adquiridos a partir de su llegada a la península en 1547. De particular interés aquí es un listado de instrumentos musicales en el cual se mencionan el caparazón de tortuga, el tambor de madera y un tipo de trompetas caracterizadas por Landa como “*largas y delgadas, de palos huecos, y al cabo unas largas y tuertas calabazas*” (2000: 85). Al igual que los demás instrumentos musicales alistados, se presentan sin referencia explícita a las posibilidades combinatorias o los contextos específicos de uso, salvo en un sentido general de bailes y diversiones. No obstante, entre las danzas descritas por Landa hay una que se halla no sólo posterior, sino ya antes del siglo XVI relacionada a menudo con el acompañamiento musical por medio de trompetas: una danza de

sacrificio en que las víctimas fueron atadas a un palo o andamio y matadas con flechas o lanzas (*ibid.*, 99-100).

Tales antecedentes —tanto del tipo de instrumento descrito como de danzas de sacrificio acompañadas por trompetas— se hallan en representaciones de escenas musicales en vasijas policromas del Clásico Tardío (entre, aproximadamente, 600 y 800 d. C.), provenientes del sur de la península yucateca (y ya no del norte donde Landa hizo sus observaciones siglos después). La continuidad cultural y espacial entre el Clásico y el Posclásico tardío en cuanto a ciertos rasgos morfológicos de las trompetas comprueba, por ejemplo, la siguiente representación de dos ejemplares efectivamente “largos y delgados” y con una campana formada por una calabaza “tuerta”, aunque no muy “larga”:

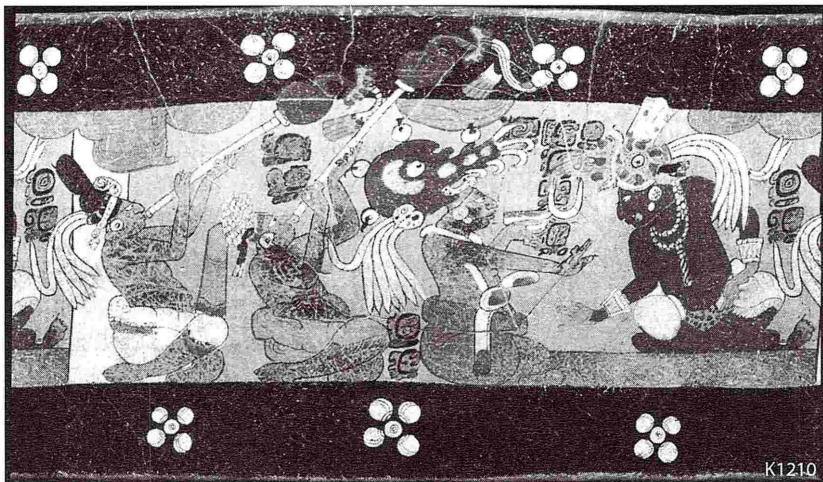


Figura No. 1

K 1210

(Foto roll-out: Justin Kerr)

En otro vaso se encuentran varias trompetas representadas como acompañantes musicales de una escena de sacrificio: colocadas alrededor del cadalso al cual está atada la víctima; las cuatro trompetas también son del tipo largo, recto y compuesto por tubos y

calabazas, sólo que en este caso los “palos huecos” son relativamente cortos y las calabazas, largas pero no tuertas. De interés es, además, la presencia de los otros instrumentos musicales en la misma escena: un caparazón de tortuga golpeado a menudo con un asta de venado, algo que, aún no muy bien reconocible, parece también ser el caso aquí; un *pax* (náhuatl: *huehuetl*), un tambor cilíndrico de un parche tocado con las manos; y, por último, un juego de sonajas hechas de un palo que atraviesa la caja de resonancia hecha de calabaza:⁴

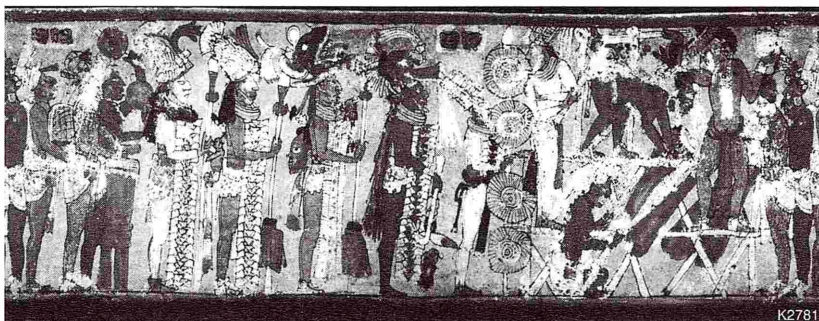


Figura No. 2
K 2781
(Foto roll-out: Justin Kerr)

Desde la época de Landa en adelante hay, ya bien entrado el siglo XVII, otro religioso que también da testimonio de la presencia de trompetas y danzas de sacrificio en las costumbres locales, aunque trata las costumbres vigentes entre los indígenas de la bocacosta de lo que hoy en día es Guatemala.⁵

⁴ La textura sonora de la escena representada en este vaso podría haber incluido, además, cierta forma de expresión vocal; al menos así lo parece indicar la boca entreabierta del tocador de las dos sonajas.

⁵ En Guatemala se entiende por “bocacosta” la zona geográfica descendiente entre el altiplano y la planicie costera del Pacífico.

En ese entonces, ya pasados cien años desde el principio de la Conquista española de la región, seguida por la evangelización de la población local, como bien se sabe, un elemento estratégico importante de los métodos evangelizadores de los primeros misioneros fue el uso de la música de corte europeo. Su éxito parece haber sido rotundo, por lo menos en lo que respecta a la disposición indígena de adoptarla. Así lo relata, por ejemplo, Bartolomé de las Casas (1967, I: 335):

“La música, cuánto en ella y en el arte della excedan, cantando así por arte canto llano y de órgano y en componer obras en la música y en hacer libros della por sus manos, como en ser muy diestros en tañer flautas y cheremías y sacabuches y otros instrumentos semejantes, a todos los de estas partes, es muy notorio.”

Aunque es de suponer que este y otros testimonios escritos con un entusiasmo semejante reflejan también el interés propio de sus autores por resaltar el éxito de sus métodos evangelizadores, bien pueden servir para confirmar una difusión rápida y amplia de la música europea sacra y profana entre los indígenas novohispanos. Lo mismo vale para la difusión de los distintos tipos y tamaños de trompetas europeas renacentistas: aparte del sacabuche que menciona las Casas,⁶ también las trompetas naturales rectas, las trompetas en forma de S o dobladas sobre sí mismas y los *cornettos* (cornetas) (véase también Guzmán Bravo, 1986: 80-81).

No obstante, junto con los testimonios sobre la facilidad con la que los cantantes, músicos y constructores de instrumentos indígenas se apropiaron del nuevo arte musical, se levantan desde temprano voces que advierten del optimismo exagerado respecto al éxito de la evangelización “musical”. Así constata el dominico

⁶ El sacabuche renacentista y barroco, hecho de metal y provisto de una vara doble móvil, es el precursor del trombón moderno, del cual se distingue sobre todo por sus dimensiones más reducidas.

fray Diego Durán (1967, I: 236) ya a principios de los años ochenta del siglo XVI:

“Y es cierto, que no miento, que he oído semejantes días [i.e. días de fiesta] cantar en el areito unos cantares de Dios y del santo, y otros mezclados de sus metáforas y antiguallas, que el demonio que se los enseñó, sólo los entiende.”

Otra tradición musical indígena que ya en el siglo XVI no sólo fue observada con desconfianza por parte de la Iglesia sino también gravada con prohibiciones severas, fueron los llamados Bailes de Tun, asociados de una u otra forma con la ejecución de trompetas y tambores de madera.⁷ Pero no fue el acompañamiento musical la causa de su persecución, sino la sospecha de que estas danzas aún servían como culto a los dioses antiguos por medio de sacrificios humanos, aunque fuera en forma de simulacros.

Son justamente algunos de estos Bailes de Tun a los que se refiere en 1624 el ya mencionado religioso de nombre Bartolomé Resinos de Cabrera, en ese entonces cura de San Antonio Suchitepéquez, cuando escribe lo siguiente:

“(...) que en la lengua queché llaman tun teleche”; y en esta lengua sotohil de este pueblo, se llama lotz tun: era muy justa cosa se prohibiese y quitase; por cuanto todo él era representación de un indio que, habido en guerra, sacrificaban y ofrecían los antiguos al demonio, como lo manifiestan y dicen el mismo indio, atado a un bramadero, y los que lo embisten para le quitar la vida, en cuatro

⁷ Como dice Ruud van Akkeren, hay cierta discusión en la literatura pertinente sobre la traducción adecuada del término “tun”. Mientras que van Akkeren se inclina por traducirlo como “tambor de madera”, o más bien, “tambor de hendiduras” (*split-drum*), exponiendo sus razones correspondientes (2000: 323-325), Alain Breton (1999: 389) proporciona una serie de ejemplos de traducciones coloniales que en su mayoría entienden “tun” como “trompeta”.

figuras, que dicen eran sus nahuales (...); y las demás ceremonias y alaridos del dicho baile, movidos de un són horrisono y triste, que hacen unas trompetas largas y retorcidas, a manera de sacabuches, que causa temor al oírlas" (Archivo General de la Nación, México. Inquisición: vol. 303, exp. 54, fo. 357-363; citado por van Akkeren, 2000: 323).⁸

El pasaje citado —en realidad, toda el acta redactada por Prieto de Villegas— confirma que Bailes de Tun siguieron realizándose en la región aun en el siglo XVII, a pesar de las prohibiciones anteriores. Pero no sólo la continuidad histórica de este género danzario es de interés aquí, también lo son los cambios a los que parece referirse este pasaje, ya que en la caracterización de las trompetas acompañantes como "largas y retorcidas, a manera de sacabuches" se hacen, quizás por primera vez, tangibles los cambios morfológicos y materiales que sufrieron las trompetas prehispánicas hechas de madera (o de otros materiales tampoco aptos para doblar o "retorcerlos") en presencia de patrones instrumentales europeos.⁹ Esto es aún más notable en vista de que dichos cambios parecen haber afectado hasta una tradición musical indígena que se vio no simplemente marginalizada sino, más bien, empujada hacia la ilegalidad y clandestinidad. Aún poco detallada, la descripción que Resinos de Cabrera proporciona de las trompetas tocadas en aquellos Baile de Tun afirmaría entonces el hecho que procesos

⁸ La cita forma parte del testimonio que Resinos de Cabrera dio para el auto de prohibición que el entonces comisario del Santo Oficio en Mazatenango (Suchitepéquez), Antonio Prieto de Villegas, redactó entre 1523 y 1524 (Chinchilla Aguilar, 1963). Aunque Resinos de Cabrera admite haber obtenido la información citada sobre la danza en San Antonio Suchitepéquez de testigos fidedignos, afirma que él mismo presencié varias danzas similares, acompañadas por trompetas, en otros pueblos (*ibid.*: 14-15).

⁹ Otro cambio al que se refiere el documento es que los sacrificios humanos que, según Prieto de Villegas, antes se realizaban, ya sólo se representan o escenifican en las danzas contemporáneas (aún "*tan a vivo como es, pues, no les falta más (...) que matar y sacar el corazón al hombre que allí traen bailando*") (*ibid.*: 11).

sincréticos empezaron a causar ya desde temprano efectos también en ámbitos culturales que el poder colonial religioso no supo controlar —o, por lo menos, no de forma directa— y que, por lo tanto, supuestamente lograron conservar su carácter prehispánico.

Otra cuestión que surge de la cita concierne al sentido de la comparación entre el tipo de trompetas que solía acompañar la danza, y el sacabuche, es decir, el sentido de aquel “a manera de sacabuche”. Obviamente, Resinos de Cabrera consideró oportuna tal comparación por no haber percibido a las primeras como sacabuches o, dicho en sentido positivo, por haber percibido una diferencia entre los instrumentos presentes en el evento y los que le sirvieron como referencia.¹⁰ Aunque es posible que la comparación se le impuso en un contexto demasiado extraño e “indígena” como para contar así nada más con la presencia de un instrumental europeo (o sea, que sí se trataba de sacabuches, pero sacabuches tocados en un contexto tan sorpresivo o descomunal que mereció una comparación explicativa), es más probable que Resinos de Cabrera se refiere efectivamente a diferencias morfológicas o de técnica de ejecución. Éstas podrían haberse hallado en particularidades de la manufactura local de trompetas, lo suficiente marcadas para notarlas, pero no al grado de impedir la comparación con el tipo europeo; en particularidades de distintos tipos de trompetas europeas con las que el cura quizás no estaba familiarizado lo suficiente como para identificar y nombrarlos precisamente; y en la ausencia de la vara móvil doble, característica del sacabuche, en los instrumentos que Resinos de Cabrera supuestamente había visto.

Pero, ¿por qué debería haberse sorprendido el cura por la presencia de trompetas “largas y retorcidas” sin vara móvil si esta configu-

¹⁰ A Resinos de Cabrera se le trata aquí como testigo ocular y no sólo como relator de informaciones recibidas de segunda mano, asumiendo que bien pudo ver y oír trompetas del mismo tipo en los eventos danzarios que presencié.

ración morfológica y técnica fue precisamente la que caracterizaba las trompetas renacentistas y barrocas, con excepción del sacabuche o trombón y de los tipos largos y rectos más antiguos? Suponemos que la respuesta podría estar no en una sino en la combinación de varias de las posibilidades que acabamos de enlistar como causas de la percepción diferencial del cura. Pero, sea cual sea la respuesta, más importante es la suposición de que los instrumentos testimoniados por Resinos de Cabrera en realidad no fueron previstos de una vara móvil (ni de otro mecanismo para efectuar cambios de las alturas de sonido) y que, por lo tanto, la técnica básica de su ejecución siguió siendo la de las trompetas naturales prehispánicas (vale la repetición: también la de las europeas contemporáneas), a pesar de las modificaciones morfológicas.¹¹

En parte, tal suposición se basa en otra observación de Resinos de Cabrera, es decir, que dichas trompetas solían producir “un són horrisono y triste” y causar “temor al oírlas”. Aquí, en el ámbito sonoro y estético, la diferencia percibida parece no haberle permitido la casi equiparación entre patrones indígenas y europeos. Al contrario, Resinos de Cabrera sigue sirviéndose de una terminología que se ha vuelto tópico en el transcurso de un centenar de años de caracterización española de la música indígena y que, por lo tanto, también sugiere la supervivencia de prácticas musicales prehispánicas en los Bailes de Tun, aunque quizás, a su vez, en forma modificada.

Por último, la hipótesis de que las trompetas descritas por Resinos de Cabrera fueron trompetas sin vara también encuentra un respaldo en el hecho que las trompetas que siguen acompañando los Bailes de Tunde Guatemala de hoy en día son trompetas “retorcidas” pero, como ya se ha mencionado al principio de este artículo, naturales.

¹¹ Sacabuches, por supuesto, han sido introducidos al mundo musical indígena ya desde el siglo XVI, especialmente en el ámbito de la música eclesiástica.

Sin embargo, con una excepción o, por lo menos, una excepción a medias: en 2005, los integrantes del Baile de Ma'muun de Santa Cruz Verapaz (Alta Verapaz), después de tramitar las solicitudes pertinentes, recibieron por parte de ADESCA (Aporte para la Descentralización de la Cultura) un nuevo juego de trajes, máscaras e instrumentos musicales. Los últimos comprendieron, según mi conocimiento, a petición de los músicos mismos: un nuevo tambor de madera y dos trompetas de válvulas las cuales deberían sustituir las trompetas naturales antiguas. Pero, hasta la fecha, las nuevas trompetas no han reemplazado las antiguas por completo y cuando se las toca es sin hacer uso de las posibilidades musicales que ofrecen las válvulas (véase Stäckli, 2005). ¿Estáramos aquí ante una dinámica entre conservación y cambio similar a la que llevó a los músicos indígenas de los siglos XVI y XVII a apropiarse de ciertos tipos de trompetas europeas?



Foto No. 3

Bailarines y músicos del Baile de Ma'muun. Las dos trompetas nuevas con válvulas se ven a la izquierda del *tun*, las antiguas sin válvulas, a su derecha. Santa Cruz Verapaz, Alta Verapaz, mayo de 2005.

(Foto: Jairo Cholotio Corea)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Akkeren, Ruud van

2000 *Place of the Lord's Daughter. Rab'inal, its History, its Dance-Drama*. Research School of Asian, African, and Amerindian Studies (CNWS), Leiden University, Leiden.

Breton, Alain

1999 *Rabinal Achi: un drama dinástico maya del siglo XV*. Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA), México y Guatemala.

Casas, Bartolomé de las

1967 *Apologética Historia Sumaria* (editado por Edmundo O'Gorman). Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.

Chinchilla Aguilar, Ernesto

1963 La Danza del Tum-teleche o Loj-tum. En *La Danza del Sacrificio y otros estudios*. Centro Editorial "José de Pineda Ibarra", Guatemala, pp. 9-19.

Durán, Diego

1967 *Historia de los indios de Nueva España e islas de tierra firme* (editado por Ángel Garibay). Editorial Porrúa, México.

Guzmán Bravo, José Antonio

1986 La música instrumental en el virreinato de la Nueva España. En *La música de México I/ 2* (editado por Julio Estrada). UNAM, México, pp. 75-146.

Landa, Diego de

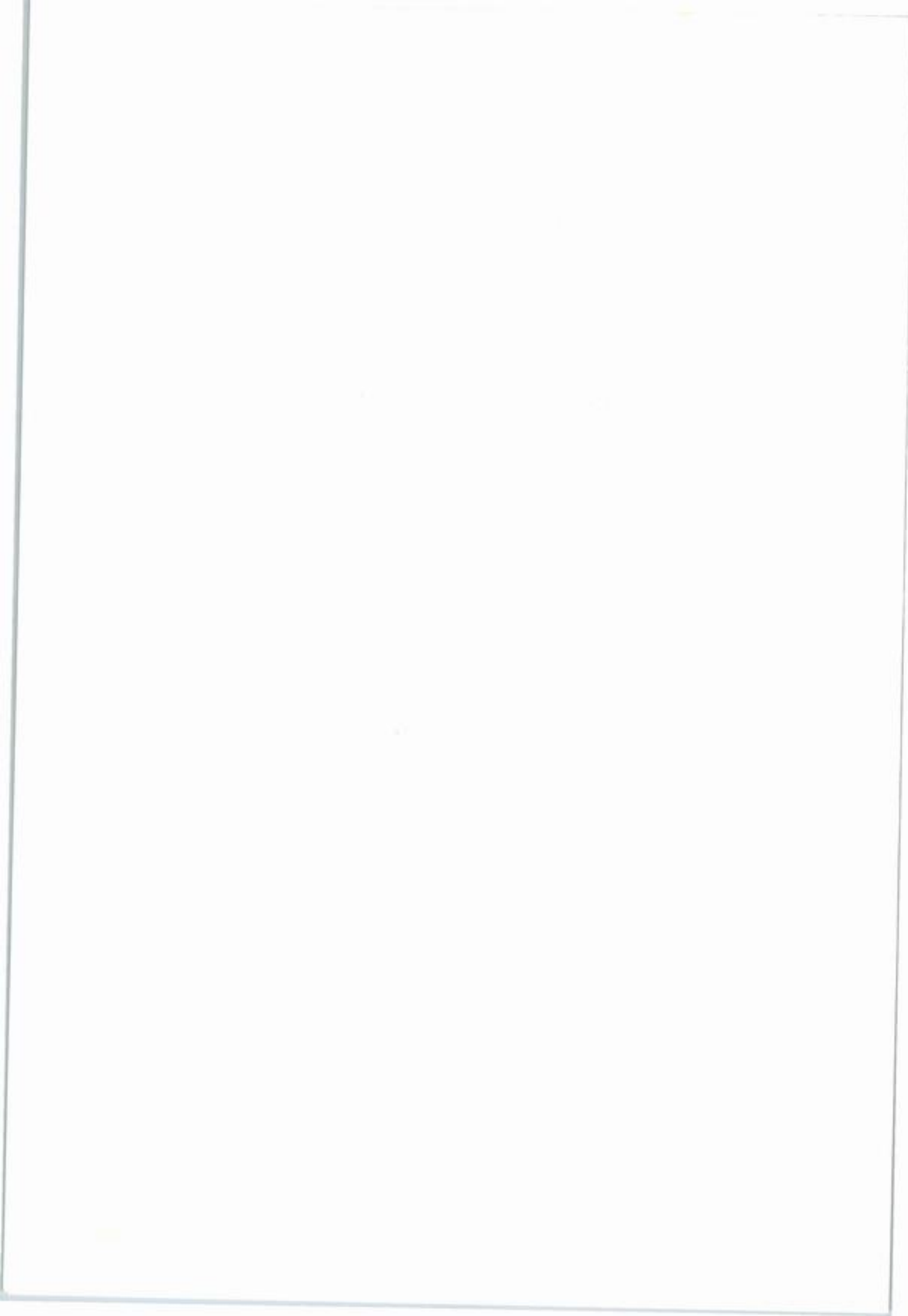
2000 *Relación de las cosas de Yucatán* (editado por Miguel Rivera Dorado). Dastin, Madrid.

Stöckli, Matthias

- 2005 Primeros apuntes sobre la música del Baile de Ma'muun de Santa Cruz Verapaz. En *Tradiciones de Guatemala* 64, Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala (CEFOL-USAC), pp. 123-132.
- 2006 Comentario. En *Tradiciones de Guatemala* 66, CEFOL-USAC, pp. 91-98.

Yurchenco, Henrietta

- 2006 Música de los maya-quichés de Guatemala: El Rabinal Achi y el Baile de las Canastas. En *Tradiciones de Guatemala* 66, CEFOL-USAC, pp. 83-90.



NOTAS PARA UN ACERCAMIENTO AL REPERTORIO DE SAN SEBASTIÁN LEMOA

Abstract

The eight musical compositions known as the San Sebastián Lemoa Repertory are contained in one of the extant examples of a conversation book written by a Mayan Indian in both K'iche' and Spanish. The document is autographed by Thomas Calbo, of San Sebastián Lemoa, Quiché, in northwest Guatemala, and bears the date 1726. The original manuscript copy was acquired around 1930 by banker and philanthropist Robert Garrett, who donated it to Princeton University in New Jersey, in 1942. The transcription of the music contained in the document was carried out by the author of this article, in 1998.

Seven pieces belong to the Hispanic Baroque "villancico" genre, while the eighth is a setting of the Agnus Dei. The size and features of the manuscript make evident that they were not written down for the practical purpose of performance. These facts lead to questions such as whether the author of the book is also the author of the musical compositions and, if not, what his sources may have been. The article goes on to deal with relevant social processes in the territories away from the main musical centres in colonial times, the contemporary worth of these manuscripts and a technical note on the only existing recording of this music.

DESCRIPCIÓN GENERAL Y ANTECEDENTES

La colección de ocho composiciones musicales que se conoce como Repertorio de San Sebastián Lemoa está contenida en el *Vocabulario Quiché*, un manuscrito que constituye uno de los ejemplos existentes de un manual de conversación elaborado por un indígena en los idiomas k'iche' y español. De sus 152 páginas, 132 están dedicadas a la traducción de expresiones verbales en ambos idiomas, 16 contienen las composiciones musicales del repertorio y dos restantes contienen dibujos de tema religioso, a tinta.

Está escrito en cuartillas dobladas por la mitad, de unos 20 centímetros de alto por 14.5 centímetros de ancho. Se trata, pues, de un manual de bolsillo que pudo servir a su portador como fuente de referencia para traducir conceptos del castellano al idioma maya hablado en San Sebastián Lemoa. Esta comunidad pertenecía a la *doctrina* de Santo Tomás Chichicastenango, en lo que hoy es el departamento de Quiché, Guatemala, en calidad de anexo o *pueblo de visita*, probablemente hasta 1753, año en que se inició la secularización de las doctrinas.¹

El documento está fechado en 1726, autografiado por Tomás Calvo (= Thomas Calbo) y la música que incluye está anotada en sus últimas páginas. Fuera del Repertorio de San Miguel Acatán, Huehuetenango (ca. 1582-1635) (véase Alvarado, 2008), representa la única reunión de partituras musicales compilada en territorios de doctrina de la Audiencia de Guatemala. Existe un manuscrito adicional, el *Compendio de Nombres en Lengua Cakchiquel*, escrito en 1704 por el sacerdote Pantaleón de Guzmán, doctrinero del pueblo de Santa María de Jesús, Sacatepéquez, el cual reúne las letras para varias canciones en kaqchikel, pero no incluye la música para ninguna de ellas.

El original del *Vocabulario Quiché* se encuentra actualmente en la Universidad de Princeton, Nueva Jersey, y forma parte de la "Garrett-Gates Collection",² que recuerda a los dos personajes principalmente responsables de que dicho documento llegara

¹ Las doctrinas eran demarcaciones eclesiásticas similares a las "misiones", encargadas a diversos órdenes religiosos con fines de administración y de conversión de los indígenas a la fe cristiana, en las áreas rurales de Guatemala. Cada doctrina tenía como centro una cabecera en la que residían los religiosos, y un número de poblados menores, llamados pueblos de visita.

² También conocida como "Garrett-Gates Mesoamerican Manuscripts, 1700s-1925".

a la biblioteca de esa institución. William E. Gates, abogado y empresario estadounidense que viajó a Guatemala con Sylvanus Morley a principios de la década de 1920, fungió de 1922 a 1924, como director general de Arqueología en Ciudad de Guatemala, posición que le permitió adquirir el *Vocabulario*, entre muchos otros documentos. Alrededor de 1930 éste fue vendido al banquero y filántropo Robert Garrett, quien a su vez donó su colección personal a la universidad mencionada, en el año de 1942. Allí permaneció hasta 1995, cuando algunas personas tuvimos acceso al documento; esto permitió la transcripción de las partituras anotadas en el mismo, tarea que corrió a mi cargo, en 1998.

De la investigación histórica y musicológica de las composiciones contenidas en el *Vocabulario Quiché* se obtuvieron tres productos:

- a) La ponencia “Los Pueblos de Visita de Guatemala: organización y dinámica de un repertorio musical singular”, presentada por Arturo Duarte y Paulo Alvarado, en conjunto con el musicólogo argentino Bernardo Illari, durante el Encuentro Internacional de Especialistas en Música Renacentista y Barroca Americana que tuvo lugar en 1998, en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.
- b) El artículo “Música de Guatemala en el siglo XVIII: Los villancicos de Tomás Calvo”, publicado por el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, también en 1998 (véase Duarte y Alvarado, 1998).
- c) El disco compacto “El Repertorio de San Sebastián Lemoa y otras composiciones de la Guatemala colonial”, publicado en 2000 (Pajarito Discos 50800-3), en el que figuran seis de las ocho piezas atribuidas a Tomás Calvo, adaptadas, interpretadas y grabadas por La Cantoría de Tomás Pascual y cinco músicos invitados.

LOS VILLANCICOS DE TOMÁS CALVO

Se reconocen ocho obras distintas en el *Vocabulario Quiché*, con diferentes grados de integridad de las partituras. Siete de ellas corresponden al género del villancico barroco hispánico, en tanto la octava es de carácter litúrgico. Entre las primeras se cuenta un villancico a San Pedro Apóstol, uno a la Asunción de la Virgen, tres que estarían destinados a la celebración del Corpus Christi, otro para Pentecostés, y uno más cuya hermética letra parece hacer referencia al cisma provocado por la Iglesia Anglicana. La pieza litúrgica *Agnus Dei* corresponde al ordinario de la misa.

De los villancicos en mención, cuatro están escritos a cuatro voces (tres voces cantadas más el bajo instrumental, susceptible de ser cantado también), aunque en uno de ellos el bajo aparece muy incompleto. Un quinto villancico está escrito a tres voces, el sexto a una sola voz con bajo, y del séptimo se conserva sólo una voz, sin bajo. El *Agnus Dei* es a cinco voces.

Por sus características físicas se aprecia que el manuscrito no habría servido para efectos prácticos de ejecución. En primer término, esto se debe a las reducidas dimensiones del libro, desemejante de los libros de coro diseñados para permitir la agrupación de los cantantes que debían leer la música al mismo tiempo, a una cierta distancia del papel. En segundo lugar, la distribución de las distintas voces de algunos de los villancicos impide la lectura simultánea de todas ellas, porque se encuentran anotadas en el anverso y en el reverso de una misma página. Por último, la manera en que las partituras están apuntadas sugiere que es la labor de un copista preocupado con consignar las piezas de un modo rápido, antes que la de un calígrafo encargado de preparar un documento para uso práctico.

Lo anterior abre varias preguntas, todavía sin contestar, que son comunes a otros repertorios iberoamericanos de la época colonial,

en cuanto a la autoría de la música. ¿Es el autor del *Vocabulario Quiché* también el autor de las composiciones musicales contenidas en él? Si no es así, ¿dónde se encuentran las fuentes documentales de estas obras? ¿Cuál era el nivel de comunicación que tendría que haber manejado un maestro de coro en una pequeña aldea del área rural guatemalteca a principios del siglo XVIII, con los posibles compositores de las piezas, como para haberlas incluido en su manual de conversación?

Los rasgos estilísticos de estas composiciones también plantean una consideración importante desde el punto de vista de la utilidad que tendría la música del Repertorio de San Sebastián Lemoa. Sucede que, por sus características musicales, estas piezas no concuerdan con la fecha del pequeño libro en que están incluidas. Ciertamente, por el manejo rítmico y de disonancias, así como el sistema de notación (escritura mensural y coloración, sin barras de compás, y el texto sólo en las voces superiores), se inscriben dentro de la tradición del barroco hispánico. No obstante, según Illari, estas obras no pueden fecharse antes de 1630, ni después de 1670.³ Es decir que, aun cuando aparecen en un manuscrito de 1726, habrían sido compuestas alrededor de 1650. Suponiendo que a una composición europea le tomara unos 30 años llegar hasta los pueblos de Guatemala, estas piezas habrían sido introducidas hacia 1680 en San Sebastián Lemoa. ¿Es entonces posible que estuvieran en uso durante más de 45 años? Por lo general, a diferencia de lo que sucedía en las catedrales, el repertorio musical de las áreas rurales no se renovaba, sino que era copiado de generación en generación.

La conclusión es que nos hallamos frente a una dinámica particular, la que sería propia de zonas retiradas de los principales centros musicales y, por ahora, aún necesitada de una investigación

³ Comunicación personal de Bernardo Illari.

mucho más extensa que pueda aportar otros datos, concordancias y nuevos ejemplos musicales. Para calificar dicha dinámica se pueden señalar dos condiciones en que se desenvolvían las poblaciones del área rural durante la época colonial: la primera es el aislamiento y la subordinación en todos los niveles de manejo y administración del poder; y, en segundo lugar, hablamos de frugalidad y austeridad en el aprovechamiento de recursos materiales precarios y difíciles de procurar. Esto implica la valoración de bienes y objetos que llegan a detentar una importancia comparablemente mayor que en áreas metropolitanas (con más recursos para adquirir nuevos repertorios y con mayor exposición a influencias externas, así como cambios en el gusto y en las modas, que las áreas rurales), especialmente en el ámbito de lo simbólico y en el mantenimiento de tradiciones comunitarias.

Sobre eso, en poblados pequeños como San Sebastián Lemoa, la presencia eventual de los religiosos encargados de las doctrinas se traducía en una ausencia que debía ser cubierta por los maestros de coro, o *fiscales*, cuya permanencia al frente de la comunidad, su actividad continua con los miembros de ésta, su proveniencia indígena, y su conocimiento directo de las necesidades de la población, le prestaban características que distinguirían sus dinámicas sociales de las de los centros metropolitanos (véase Alvarado, 2008: 43-45).

SOBRE EL SIGNIFICADO CONTEMPORÁNEO DEL MANUSCRITO DE LEMOA

De manera similar a lo que ya se ha manifestado en torno a los manuscritos musicales de Huehuetenango, la valoración de la música recogida en este documento posee iguales propósitos fundamentales: ampliar el conocimiento que de ella se tiene para ponerla al alcance de la comunidad de donde provino este repertorio; acometer la presentación artística contemporánea de estas obras, educando a los estudiantes de música, encauzando su inte-

rés y su capacidad de ejecución; e impulsar una edición crítica del documento, tanto como una versión de uso.

El primer intento de reconstrucción sonora —y, hasta el momento, el único que se ha registrado fonográficamente—⁴ se basa en la información disponible y en las tradiciones de la dotación vocal e instrumental distintiva del barroco. Así, junto con la asignación usual de las voces femeninas y masculinas, para la grabación se han utilizado flautas de pico, oboe, violín, violoncello, clavecín, órgano de tubos y, como propuesta, la marimba para una realización parcial del *bajo continuo*. Además, en varios casos se propusieron diferentes versiones de una misma pieza (por ejemplo, versiones instrumentales de algunos de los villancicos, con glosas en órgano, o en cuarteto de flautas, o en clavecín), que tienden al efecto pedagógico de ilustrar el aprovechamiento de distintos medios y combinaciones.

NOTA TÉCNICA DE LA GRABACIÓN

El registro fonográfico de obras musicales como las que abarca el *Vocabulario Quiché* de Tomás Calvo acontece de una manera estandarizada para el género *early music* (música antigua, en su traslación usual al castellano), expresión que engloba música medieval, renacentista, barroca y del estilo galante en Europa, así como la mayoría de la producción musical del período colonial en Hispanoamérica. En términos generales, se trata de sesiones de grabación en directo, realizadas en templos u otros recintos que corresponden a dichos períodos históricos, durante las cuales se hacen varias tomas de cada una de las piezas a grabar. A continuación se efectúan sesiones de edición, en las que se seleccionan las mejores tomas obtenidas durante las grabaciones. Por último, se disponen las piezas en un fonograma (como un disco compacto),

⁴ “El Repertorio de San Sebastián Lemoa...”, 2000.

en una secuencia que puede responder a criterios cronológicos, temáticos, o de la percepción auditiva que quiere inducirse en el oyente.

Éste ha sido el procedimiento que se siguió para la producción del disco "El Repertorio de San Sebastián Lemoa y otras composiciones de la Guatemala colonial" y, en este sentido, sentó un precedente en cuanto al registro sonoro de la música antigua en este país, porque no se hicieron las tomas en un estudio de audio (diseñado para grabación de comerciales, música *pop* y, en algunos casos, proyectos de música contemporánea), ni se empleó la técnica de montaje para grabar sucesivamente voces o instrumentos en pistas independientes, susceptibles de una posterior manipulación electrónica para modificar características e incluso enmendar errores de la ejecución e interpretación musical en vivo. Dicho procedimiento, el de la grabación simultánea de todos los ejecutantes, se impone por razones de coherencia artística, a fin de que el registro sonoro de una obra reproduzca, en lo posible, su representación en tiempo real sobre un escenario.

Esta breve referencia técnica alude a preocupaciones más importantes: la escasez de agrupaciones estables dedicadas a la presentación regular de música antigua guatemalteca; la carencia de contenidos específicos en los programas de estudio y docentes capacitados para impartirlos, aun en instituciones dedicadas a la enseñanza musical; la falta de mecanismos para alcanzar la sostenibilidad económica de proyectos de investigación, publicación, difusión y presentación de esta música; y, fundamentalmente, la inexistencia de políticas culturales a largo plazo para la valoración de un patrimonio guatemalteco, tan desconocido, como artísticamente meritorio y de relevancia identitaria para el país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvarado, Paulo

2008 Notas para un acercamiento al Repertorio de San Miguel Acatán. En *Senderos. Revista de Etnomusicología* 1, pp. 39-56.

Duarte, Arturo y Paulo Alvarado

1998 Música de Guatemala en el siglo XVIII: los villancicos de Tomás Calvo. En *Mesoamérica* 36, pp. 441-498.

APÉNDICE 1

“El Repertorio de San Sebastián Lemoa”

CD-1
a 6

1. Hoy de Pedro cantemos – con estribillo y copla, a cuatro voces
2. Lindo convite, señores – a tres voces
3. Sube, triunfante Señora – a cuatro voces (bajo incompleto)
4. Hola, zagales del valle – a cuatro voces
5. Resuelto en lenguas de fuego – a una voz, con bajo
6. Los desagravios despican – a cuatro voces
7. Alarma, alarma – dotación desconocida (aparece sólo una voz)
8. Agnus Dei – a cinco voces

APÉNDICE 2

Sube triunfante Señora

Tomás Calvo (atribuido), 1726
 Transcripción: Paulo Alvarado © 1997
 (faltantes en el original entre [])

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

8

16

24

co - ros co - ros es - tá tu si - lla plan - ta da plan - ta

es - tá tu si - lla plan - ta da plan

co - ros co - ros es - tá tu si - lla plan - ta da es - tá tu si - lla plan

32

da qu'en los se - rá fi - cos co - ros

ta da qu'en los se - rá fi - cos

ta da qu'en los se - rá fi - cos co - ros qu'en los se -

38

co - ros es - tá tu si - lla plan - ta da

co - ros co - ros es - tá tu si - lla plan - ta da

rá - fi - cos co - ros es - tá tu si - lla plan - ta da



“SONIDOS REFUGIADOS”. UNA APROXIMACIÓN ETNOGRÁFICA A LA MEMORIA Y LAS MÚSICAS GUATEMALTECAS EN MÉXICO*

Abstract

Through the southern border of Mexico, people recognize the musical repertoires of marimba and “pito (flute) & tambor (drum)” played by Jacalteco, Chuj, Mam and Kanjobal musicians. This music came from Guatemala in the late XIXth Century, but another one arrived with migrants who seek refuge in Chiapas of the counterinsurgency’s violence during the 70’s and 80’s of last century. The music of the refugee has suffered numerous changes due to the endless search for new sounds by musicians. At the same time, the repertoires today are the memory of the musical past of the indigenous peoples in the region. They gave the region an interesting music and dance tradition still present.

En una ocasión, don Pedro soñó que los espíritus de la montaña le advertían algo. Varias veces éstos se aparecieron en los sueños de los viejos sabios para avisar que “los perros vendrían”, que “se fueran de sus aldeas”, y que los espíritus los guiarían para internarse en la selva y encontrarse a salvo de la violencia militar. La gente siguió la recomendación y en agradecimiento a estos seres divinos les ofrendaban velas que hacían con cera de abeja durante su camino (Wilson, 1991: 45). Muchos huyeron nomás con las ropas que traían puestas, no podían cargar con sus animales ni sus cosas y había que esconderse en el monte. A otros no les dio tiempo de interpretar sus sueños o huir sin ser descubiertos

* Este artículo está basado en el ensayo “Canto rodado. Música de los guatemaltecos refugiados en México” (Alonso, 2006), y forma parte de una investigación amplia en proceso de publicación.

por los *kaibiles*.¹ Los que pudieron salvarse de las masacres fueron aquellos que caminaron días enteros hacia la frontera mexicana y se internaron en el Estado de Chiapas, donde varios miles se establecieron definitivamente.

La llegada de guatemaltecos refugiados a la Selva, a los Llanos de Comitán y a la Sierra a inicios de los años ochenta originó algunos de los procesos que han hecho posible que en la región fronteriza de Chiapas se exprese la diversidad en su sentido más amplio. Esto es, la diversidad misma de los grupos indígenas en constante cambio, la pluralidad lingüística, la coexistencia de diferentes adscripciones políticas y religiosas, así como la marcada desigualdad económica y social.

Los emigrantes se desplazaron por rutas conocidas porque había una experiencia histórica de tránsito entre Guatemala y México, sin embargo, el refugio marcó una situación novedosa para la población de Chiapas —y para la de los Estados peninsulares de Campeche y Quintana Roo— porque migrar es mucho más que cambiar de lugar de residencia, es traspasar una frontera cultural para construir un espacio de negociación con lo otro, con lo diferente, pero también con lo semejante. La música, sin duda, expresa aspectos de estos procesos.

Ahora bien, cuando se migra ¿la música permanece sin cambios? ¿Se le lleva a los nuevos lugares o se le abandona en el lugar de origen? La música se lleva auestas, se mueve y transforma su fisonomía con el paso del tiempo. De manera que la práctica musical no es resultado sino parte de la complejidad de las regiones indígenas. Podríamos asegurar, incluso, que en la medida en que los espacios regionales tienen correspondencia con los espacios musicales, la identificación musical constituye uno de los elementos que cohesionan a los actores regionales, es decir, hablamos de

¹ Soldados de élite entrenados en contrainsurgencia.

músicas que se producen en situaciones sociohistóricas específicas, y que se transforman al mismo tiempo en que los espacios socio-territoriales son modificados.

Así, para abordar algunos aspectos de la práctica musical de los refugiados guatemaltecos hay que diferenciar los contingentes de migrantes de los trabajadores temporales centroamericanos por el hecho de estar asentados definitivamente en México. De igual forma, hay que considerar que los refugiados constituyen un grupo heterogéneo y al mismo tiempo similar, no sólo por su origen común sino por la memoria de la experiencia del refugio² y la manera en que estos desplazados se convirtieron en refugiados, es decir, varios grupos de guatemaltecos fueron reconocidos como refugiados por el Estado mexicano.³ Éstos eran en su mayoría indígenas hablantes de distintas lenguas del tronco maya-quiché: q'anjob'al, chuj, k'iche', mam, q'eqchi', ixil, kaqchikel, jakalteko (popti') y awakateko.⁴

² El concepto de experiencia del refugio ha sido planteado por algunos investigadores como Rosalva Aída Hernández para explicar la complejidad de este proceso (1993).

³ Éstos se asentaron en campamentos atendidos por el Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) y la Comisión Mexicana de Ayuda a Refugiados (COMAR) y el resto se instaló en una suerte de campamentos espontáneos o se dispersó en Chiapas (Nolasco, 1995: 181, 190). El éxodo se produjo masivamente en 1982 y hasta 1984 los refugiados permanecieron en el Estado de Chiapas en varios municipios. En 1984 el gobierno mexicano reubicó gran parte del contingente en los Estados de Campeche y Quintana Roo, y a inicios de los noventa varios miles organizados regresaron voluntariamente a su país.

⁴ La mayor concentración procedía de la región de los Cuchumatanes, perteneciente a los departamentos de Huehuetenango y Quiché, y un porcentaje menor de población no indígena que residía en las mismas regiones. Los q'anjob'ales provenientes de Huehuetenango constituyeron el contingente más grande de los refugiados (el 50%) y a la fecha conforman el mayor grupo de origen guatemalteco asentado en Chiapas, llegando a superar en número a varios grupos originarios de este Estado. Para conocer más sobre la composición de los grupos de refugiados véase Stølen, 2001.

EL “TIMBRE” DE LA TRADICIÓN

La música está asociada a la vida social de las comunidades indígenas y configurada en relación con las ceremonias del ciclo festivo, a su vez determinado por el trabajo agrícola y los rituales del ciclo de vida, como los nacimientos, los bautizos, los matrimonios y las ceremonias fúnebres (Alonso, 2000). En los matrimonios, si bien la migración conlleva el establecimiento de formas diversas de relaciones de alianza, es posible observar la continuidad de un sistema tradicional de parentesco entre los distintos grupos indígenas mayenses en Chiapas caracterizado por privilegiar los vínculos patrilineales. De manera que la celebración del matrimonio o los acuerdos por el *robo de la novia* son ocasiones trascendentales dentro del ciclo de vida de los pobladores de la frontera sur. En estas fiestas la música de marimba constituye un elemento integrador, ya se trate de la participación de marimbas locales o de guatemaltecas contratadas por los familiares del novio, por lo que es común ver marimbas y músicos transportados en pequeñas embarcaciones atravesando la frontera por la red fluvial del Usumacinta o bien por las brechas de la sierra.

Muchos de los repertorios y sentidos de la música han permanecido durante décadas sin grandes modificaciones y se escuchan en las regiones indígenas porque constituyen parte de los episodios rituales. Podemos afirmar esto cuando observamos que ciertos tambores son utilizados entre los grupos jakalteko y chuj durante los eclipses pues se cree que se trata de una lucha entre los astros más importantes: el Sol y la Luna, de manera que el tambor y el ruido de otros objetos al percutirse permite ahuyentar al Sol. Los chujes de la Cañada de Las Margaritas, Chiapas, organizan una fiesta cuando se levanta la cosecha dos veces al año, en octubre y en febrero. Durante los días de esta celebración se llevan a cabo oraciones en la iglesia, se queman cohetes y se bailan so-

nes tradicionales de marimba.⁵ Por el contrario, otros repertorios han desaparecido porque su ejecución carece de sentido en los contextos de cambio religioso, por ejemplo, en localidades de minoría católica la música que trajeron los refugiados se constriñe a los ambientes domésticos, con lo cual se limita su desarrollo y su desaparición por desuso. Esta aseveración tiene también sus matices, aunque no dejamos de reconocer el papel de la religión en la construcción de la identidad musical no podemos asegurar que la conversión religiosa modifique el sentido de las prácticas culturales. La realidad es mucho más compleja, de hecho, en ocasiones sólo se adscriben a otro dogma religioso por conveniencia sin abandonar su religiosidad. Los músicos no dejan de interpretar música tradicional aunque se conviertan a otras religiones ni tampoco abandonan del todo las prácticas rituales agrícolas. Incluso continúan colocando veladoras en el centro de sus parcelas por si acaso llegaran a necesitarse. De hecho, las influencias de los grupos religiosos no católicos son observables en los tipos de música que interpretan en las celebraciones: himnos y aleluyas en lugar de sones. Estas influencias también son observables en el abandono de ciertas prácticas de control social intracomunitario características de la mayor parte de los grupos mayenses, como la envidia y sus consecuentes prácticas de brujería.

Hay que considerar, no obstante, que la respuesta indígena al cambio ha sido múltiple. Los primeros investigadores que incursionaron en los campamentos de refugiados⁶ —antes de que el Estado

⁵ Un pequeño grupo de personas acude de manera secreta al sitio arqueológico de Chinkultik, ubicado en los lagos de Montebello, para ofrendar mazorcas y veladoras.

⁶ En los expedientes de COMAR y ACNUR revisados en los archivos encontré muy pocas referencias a la música. Lo anterior pone en evidencia el problema metodológico para abordar la diversidad del mundo de los refugiados mayenses guatemaltecos. Tanto para los primeros investigadores como ahora hay una gran dificultad ética al investigar aspectos de la cultura como la música cuando la gente está tratando de sobrevivir. Paradójicamente, esto me ha permitido observar la restitución musical de los pueblos indígenas.

mexicano les otorgara el reconocimiento como poblados— observaron que en varias casas se escuchaban grabaciones de música de marimba y corridos.⁷ Lo anterior es importante por el hecho de que en Guatemala existe una amplia red de radiodifusoras locales que transmiten programas de corte religioso y político con una programación musical fundamentalmente de música de marimba, y editan fonogramas (en un principio casetes, después después CD o DVD, en archivos de audio) grabados en sus estudios.

Del lado mexicano, a principios de los años noventa hubo un *boom* en la producción independiente de fonogramas con música de grupos locales que se vendían (y continúan vendiéndose con gran éxito), y cuya proliferación fue iniciada y fomentada por la radiodifusora XEVFS “La Voz de la Frontera Sur” de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), fenómeno que ha llevado a los músicos cercanos a esta institución a acuñar el término “fonogramas comunitarios”.⁸ Lo anterior es importante si consideramos que los grupos musicales de origen guatemalteco son contratados para tocar en los bailes de los poblados mexicanos de Chiapas, Tabasco, Campeche y Quintana Roo. En primera instancia los grupos son seleccionados con base en un aspecto práctico: cobran más barato que los mexicanos, pero el segundo criterio, que al parecer es de mayor peso, es que conozcan el repertorio de piezas tradicionales que suenan en las regiones fronterizas de Chiapas y Guatemala, aunque con regularidad se opta por los conjuntos mexicanos. Por ejemplo, el grupo mam mexicano “Marimba de El Pacayal” del municipio de Mazapa de Madero, Chiapas, es conocido en toda la región e incluso en Campeche. En realidad, la selección del conjunto musical, el

⁷ Notas de campo de Margarita Nolasco, Virginia Molina y Carlos Melesio, campamento La Gloria de San Caralampio, Chiapas, 1989.

⁸ Comunicación personal de Carlos Romo, ex director de la emisora. Archivo del Departamento de Producción Radiofónica, Subdirección de Radio, Instituto Nacional Indigenista, 1994.

repertorio, el estilo y la secuencia en que se presentan las piezas depende del evento.

LOS REPERTORIOS MUSICALES Y LA MEMORIA

El repertorio es el conjunto de piezas musicales que conforman un acervo lógico y coherente —así como los modos particulares en que una colectividad lo expresa—, y se encuentra estrechamente relacionado con los grados de habilidad de los músicos para tocarlo (Alonso, 2008). Hay quienes incluyen en el talento personal la facilidad para acoplarse con los otros músicos en tanto que agrupación (Haviland, 1967: 62).

En ciertos momentos los cambios e innovaciones en el repertorio se han dado por presiones del exterior, como la llegada de las distintas corrientes musicales para que la marimba, instrumento diatónico, se transformara en uno cromático (Godínez, 2002: 137). En otros casos, sonos y zapateados desaparecieron debido a que nadie podía tocarlos por el grado de dificultad que su ejecución exigía. Pero ciertos repertorios dejan de ejecutarse, fundamentalmente porque ya no tienen sentido social; por ejemplo, en Maya Tecún, asentamiento pequeño y de difícil acceso, los refugiados q'eqchi'es recuerdan que en Guatemala para la interpretación de la Danza del Venado —escenificación de un mito-plegaria al dueño del monte para la cacería—, se integraba un grupo de 25 participantes para representar los papeles del venado, el tigre, los monos, los *zegaes* (zagales), el cazador, entre otros, y cada uno de los personajes tenía su correspondiente son de marimba. Pero en las condiciones de refugio, a los músicos q'eqchi' les preocupaba que los espectadores no prestaran atención a las 25 "músicas" o sonos de marimba, ya que éstos tenían una duración aproximada de noventa minutos y, en conjunto, la realización de la danza duraba dos horas incluyendo los interludios musicales para los parlamentos de los personajes. Sin embargo, la inquietud de los músicos pronto se disipó cuando decidieron modificar la danza

de acuerdo con las necesidades y posibilidades locales, recreando su propia versión. Lejos de que esto los distanciara simbólicamente de su país, Guatemala se erige en la memoria q'eqchi' como el referente histórico y cultural que le da sentido a sus creencias, valores y normas.

La realización de la danza siguió aquellas pautas que prescribía la tradición que no resultaban difíciles de seguir o aquellas que habían perdido sentido en los nuevos contextos. La danza es apadrinada por un hombre y su familia, quien ha formalizado su compromiso con los miembros de la localidad a través del establecimiento de un vínculo de parentesco ritual. En efecto, el padrino resguarda en su casa la indumentaria, consistente en máscaras de animales (resalta, en particular, la del venado que lleva hermosas astas de ciervo) y los trajes de terciopelo de color amarillo, naranja o café de acuerdo con el animal representado. El padrino ofrece su casa y solar para las ceremonias de inicio y culminación de la fiesta, en las cuales se interpreta la danza; la mujer del padrino prepara los tamales de frijol y la bebida para los participante. Lo más importante es que es el padrino quien deberá orar como parte del ritual de petición a las divinidades para la ejecución; en su casa adorna un pequeño altar con imágenes de los santos que cuidará durante un año, lapso que al igual que para los danzantes será suficiente para cumplir su promesa. En Guatemala los ciclos eran de siete años, y se trataba de la práctica de un conjunto de danzas, sin embargo, dadas las condiciones en el refugio los músicos y danzantes redujeron el plazo de realización de su cargo.

En Guatemala, recuerdan los danzantes, también se buscaba un encargado de pedir permiso a Dios para bailar. Esta persona "también le daba su traguito a la marimba", rociándole un poco de aguardiente y se encargaba de bendecir a los participantes sahumándolos con inciensos, al mismo tiempo que rezaba oraciones propias de la ocasión. Sin embargo, en el refugio, los danzantes no encontraron alguien que recordara los rezos ni conocían la

manera en que se elaboraban las máscaras y se confeccionaban los trajes. Los especialistas rituales habían regresado al Ixcán guatemalteco, de manera que el capitán de la danza y los ejecutantes han reconstruido los parlamentos de los personajes y las oraciones, y acortaron la duración de la representación. Al omitirse algunos de los diálogos rituales entre los organizadores y los parlamentos, y al reducir los sones se modificaron también ciertos aspectos musicales.

Estos sones mayanses no se ajustan a la estructura de 8 compases común en ciertas tradiciones musicales, sino que presentan frases de 5, 6, 7, 9 o hasta de 10 compases, como los que ha registrado Godínez (2002: 206). Si consideramos que la frase musical podría constituir una unidad de sentido, de pensamiento musical, su reducción constituye un ajuste de la memoria. Al respecto, hay que mencionar que en la oralidad la repetición es una fórmula para la memoria, de manera que en los cantos, los mitos y toda la tradición oral se repiten las unidades susceptibles de ser recordadas, incluso algunas que paradójicamente son un "sinsentido", por ejemplo, los tarareos, o bien el poner de relieve la métrica con sílabas ininteligibles, como los cantos chamánicos o ciertos tipos de rezos. Incluso, los aprendices se concentran en el ritmo que tiene un carácter repetitivo, una redundancia intencional relacionada con la memoria. Por ello se dice que los cantos (y la música) son algunos de los recursos mnemotécnicos más efectivos y de posibilidad creativa (Goody, 1996: 43), y por eso es que la reconstrucción del pasado sonoro es muy difícil. De ahí el problema que ven los músicos q'eqchi'es frente a la disminución de la duración de los sones; argumentan que los músicos podrían confundir los sones y no practicarlos en el orden en que deben ir dispuestos. Esta afirmación probablemente resulta exagerada pues los músicos así como los escuchas, poseen la facultad de reconocer los sones por la melodía o por las fórmulas mnemotécnicas. Sin embargo, lo que está de manifiesto es la preocupación entre los músicos por mantener la memoria de la tradición.

Por ejemplo, las opiniones con respecto al proceso de rescate local de la danza dividieron a los músicos en dos grupos: el primero aseguraba que si no era posible de representarse idéntica que en Guatemala, era mejor olvidarse del asunto; el segundo argüía que, no obstante los cambios, bien podría ser representada como una danza antigua de recreación local. El asunto que en realidad subyace a este problema es que se estaba poniendo en juego o fragmentándose un sistema ceremonial.

Hasta ahora sólo he encontrado esta Danza del Venado entre la población q'eqchi', pero se sabe de su existencia entre la chuj, q'ajob'al y jakalteka en Chiapas. Los chujes asentados en el municipio de Las Margaritas han comentado que esta Danza del Sakchen (venado), también llamada del *Kanh'al Chen* (caballo), se conoce comúnmente como Baile de la Marimba, tal como suelen llamarlo los q'eqchi'es en Campeche, y también afirman que estaba dedicada al dueño del monte. El conjunto de danzantes está bajo la dirección de un capitán de baile, quien ejerce ese cargo durante un año. Por otro lado, La Farge documentó en los años veinte que los jakaltekos debían adquirir la indumentaria de los danzantes en San Cristóbal Totonicapán. Esto explica por qué los refugiados guatemaltecos q'eqchi'es de Campeche insisten en que los insumos para la danza deben ser adquiridos en Totonicapán.

Hay que recordar que en regiones indígenas mayanses (y zoques) en Chiapas, los cargos de músico y danzantes son vitalicios y son considerados de gran prestigio e importancia. Don Gregorio Mateo, refugiado chuj del Rancho San José de Belén en Chiapas, comenta que cuando los grandes campamentos de refugiados se atomizaron en pequeños ranchos mucha música dejó de escucharse. Nunca más se realizó la Danza de la Vaca o Toro, que era semejante a la danza tzeltal del Toro de Petate, donde un danzante portaba un armazón de petate, con cuernos y cola de toro. Los sonos de esta danza se interpretaban con marimba entre el 31 de diciembre y el 3 de mayo (día de la Santa Cruz), periodo que

marcaba un ciclo agrícola con su respectivo ceremonial; se bailaba durante toda la noche⁹ recorriendo las casas del poblado.

Ahora bien, los diferentes estilos musicales se basan en características locales, es decir, se clasifican de acuerdo con su región o comunidad de procedencia. Navarrete, en un estupendo estudio acerca de las ocasiones musicales de la marimba achi, documentó que los músicos identifican las diferencias entre los sones de una localidad a otra de la misma manera en que distinguen el vestido de las mujeres. Esto es, dicen que así como se distingue el vestido de una localidad a otra, los sones de la marimba, que es una mujer, distan de un pueblo a otro. Esto último es importante porque la mayoría de los grupos indígenas asignan género a los instrumentos musicales, la marimba es considerada una mujer y, por tanto, asocian el instrumento al ámbito femenino y a la noción judeocristiana del mal, las bebidas embriagantes y la lujuria (Navarrete, 2005: 113-128, 212-222).

No obstante las diferencias en los sones de distintas localidades según la perspectiva nativa, que más bien se trata de diferencias en los estilos de interpretación, los músicos reconocen que comparten los repertorios con los grupos aledaños, de manera que podemos decir que los repertorios tradicionales de marimba conforman un supranivel regional porque traspasan la frontera política, y también son repertorios supraétnicos porque los distintos pueblos indígenas fronterizos lo comparten, por ejemplo, sones como "Placita de mi cruz", "La Jacaltequita", "Sal negra", entre otros, y algunos sones dedicados a santos o vírgenes como "La Candelaria".

Sebastián Gómez Tadeo (foto No. 1), marimbista chuj del rancho Santa Ana, en La Trinitaria, quien se ha convertido en uno de los músicos y compositores más populares entre la población indígena

⁹ Cabe mencionar que manejo como sinónimos los verbos de danzar o bailar por tratarse de categorías *emic*.

CD-7

de la región de los lagos de Montebello, interpreta junto con sus hijos y familiares, los repertorios antiguos jakaltekos difundidos a lo largo de toda la región fronteriza. De esta manera, don Sebastián contribuye desde los años setenta a una memoria regional de los sones y a una tradición vocal regional; otras piezas son arreglos o composiciones suyas que también son tocadas por los conjuntos locales. Por otro lado, este músico chuj ha adoptado piezas provenientes de tradiciones musicales mexicanas, como el cancionero de la Revolución, de cuyo repertorio incluimos “La Adelita”.

CD-8

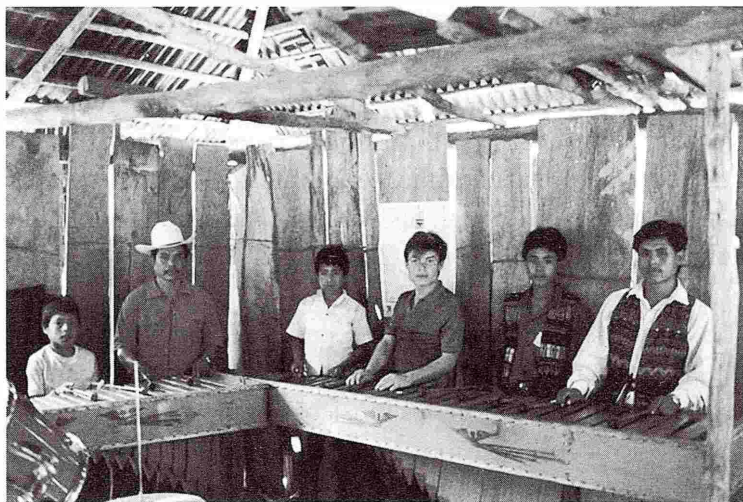


Foto No. 1

Músicos de la marimba chuj Brisa de Montebello; Sebastián Gómez Tadeo e hijos. Santa Ana, municipio de La Trinitaria, Chiapas, 1994

(Foto: Marina Alonso Bolaños)

Aunque los músicos q'anjob'ales mencionaron la existencia de canciones en su idioma, aseguraron no recordar las letras porque estaban asociadas a las oraciones que se enuncian durante los rituales agrícolas, o eran arrullos cuya transmisión de generación en generación estaba más bien en manos de las mujeres o de especialistas rituales, quienes, dadas las condiciones del refugio, habían preferido mantenerse en silencio. Es sabido que muchas piezas

que tocan las marimbas indígenas pertenecen al repertorio ladino y viceversa, sobre todo cuando se ejecutan canciones o sonos provenientes de Los Altos de Chiapas: "La Maruchita", "El Memel", "Camino a San Cristóbal", entre otros. La cuestión aquí es que el instrumento con que se tañen se considera indígena porque es diatónico. Resulta de particular interés que la división entre lo no indio y lo indio que se expresaba en términos del repertorio e instrumentos, tiende a borrarse con la masificación de la música a través de la radio, y las marimbas cromáticas suelen ser consideradas "más elaboradas" porque visualmente parecen más complejas por poseer dos teclados, pero, en esencia, por ser mestizas.

Otro caso interesante sucede en Los Laureles, el asentamiento de refugiados más grande y poblado que se localiza en Campeche. En este lugar, una parte de la población mam ha rediseñado la celebración de San José. En un principio se reinstalaron algunos de los cargos y elementos de la cofradía guatemalteca, uno de los más importantes era, precisamente, el de *capitán musikero* que asignaron al único marimbista del poblado y al cual le dieron tareas como prestador de servicios para la fiesta. Más tarde, al recibir fondos de programas de apoyo a la cultura, los participantes adquirieron los objetos necesarios para la celebración: utensilios de cocina para la preparación de la comida ceremonial y los materiales para la elaboración de la indumentaria de las danzas, cohetes, veladoras, y demás aditamentos que encargan a los comerciantes de Chiapas y Guatemala que visitan las localidades. Incluso, tanto para la vida cotidiana como para las fiestas, este grupo mam de la comunidad de Todos Santos se viste con el traje tradicional que logró recuperar.¹⁰

¹⁰ Consiste en un enredo azul hecho en telar de cintura y un huipil bordado en tonos azules, rojos y violetas para las mujeres, los hombres usan pantalón y camisa del mismo textil que los enredos. El calzado para ambos puede ser de huarache, sandalias o zapato formal. Cabe mencionar que esta vestimenta no es apropiada para el clima cálido y húmedo de la Península, sin embargo, es de uso común.

Por su parte, una marimba que un músico mam logró transportar desde Chiapas a Campeche durante el proceso de reubicación, y que había permanecido por mucho tiempo abandonada, ahora es el instrumento que interpreta el repertorio festivo: sones tradicionales guatemaltecos y las piezas de moda, y aunque toda la localidad es convocada al baile, los organizadores preparan a varias parejas de niños para que presenten *bailables* en las escuelas como parte de las celebraciones anuales de las fiestas patrias mexicanas. La mayor parte de los sones tradicionales de origen guatemalteco es bailable y parte del gasto ceremonial está destinado a él. Si por alguna razón la localidad de Los Laureles no llegase a contar con los recursos suficientes, la presidencia municipal sufraga las celebraciones, y las localidades mayas pertenecientes al municipio participan de manera activa y con mucho interés por acercarse a los guatemaltecos y viceversa. De hecho, los hijos jóvenes de refugiados han aprendido a hablar el maya y mantienen estrechas relaciones con esa población.

Otro ensamble instrumental de importancia en Chiapas y Guatemala indígenas (y en casi toda Amerindia) son los sones de danza y piezas diversas para pito y tambor, como los alabados y alabanzas (cuya distinción es poco clara en la exégesis nativa), zapateados y canciones. A este ensamble instrumental se le agrega una corneta o un clarín que alterna con el pito. El uso de estas cornetas parece derivarse de una tradición europea en la que intervenían “clarines destemplados” para anunciar la persecución de Jesucristo (Warman, 2003). Así, una de las características de la pieza “Música de pito y corneta” es que se usa para anunciar el inicio de las ceremonias. Por alguna razón este ensamble no se usa en los asentamientos de refugiados, no obstante, la gente advierte que es usual entre los pueblos tojolabales, tzeltales, tzotziles y zoques con quienes mantienen relaciones.

A diferencia de otros pueblos indígenas en Chiapas, como los zoques, los músicos mayenses se consagran como tales dentro del contexto familiar, y la función ritual de la música determina las

etapas del proceso de enseñanza-aprendizaje: se practican los sones en el mismo orden en que se tocan en las fiestas, de manera que los músicos no sólo aprenden música sino toda una serie de patrones culturales. El proceso de aprendizaje tiene que ver con la afinación de la marimba y, como rasgo general para todos los instrumentos tocados en la región, una vez contruidos la afinación les debe ser revelada a los músicos a través de la experiencia onírica. Muchos de los ejecutantes de marimba aseguran haber recibido en sus sueños los tonos con que debían ajustar sus instrumentos para la afinación. Cuando los músicos tienen posibilidad de comprar otros instrumentos convierten la marimba en marimba orquesta al agregar una batería y, en ocasiones, tumbadoras y un güiro, y si los recursos son suficientes, hasta un saxofón o un bajo eléctrico. Muchos conocimientos musicales se perdieron en el proceso de refugio, y en la medida en que las familias fueron desmembradas o muchos de los que conocían las costumbres y las obligaciones de los participantes en las mayordomías y las cofradías murieron, la tradición que dictaba que los músicos se formaran en el seno familiar ya no era operativa, por lo que aquellos que tuvieron interés por convertirse en músicos lo hicieron así, sin más.

NOTAS FINALES. LA ETNOGRAFÍA DE LA TRADICIÓN

Ahora bien, al recopilar las opiniones de los músicos maestros y de los jóvenes con respecto a la música tradicional, encontré posturas diversas. Por ejemplo, por lo general consideran que sus costumbres no cambiaron sustancialmente con la emigración a México y argumentan esta aseveración con el hecho de que los católicos comparten las mismas costumbres para la celebración de los bautizos, casamientos, y *"el que no es católico también tiene su costumbre en su templo, las jóvenes se pintan y usan los mismos vestidos 'raboncitos' [cortos] y la música de marimba sigue siendo la música que se escuchaba en las fiestas de Guatemala."* Sin embargo, el ejercicio de la costumbre como tradición es mucho más complejo porque no es irreductible a la práctica ritual, sino que atraviesa las cosmovisiones y los sistemas de creencias.

También hay que señalar que la ocasión musical determina la apreciación y nivel en que se involucran los escuchas. Un ensamble musical, por ejemplo, puede tocar para la fiesta de la localidad tanto los sones que figuran como alabados a los santos, como toda la música para el baile propiamente dicho, trátase de sones y zapateados, como de piezas musicales del acervo musical no tradicional: cumbias, “canciones” (llamadas así aunque tengan también ritmo de cumbias), rancheras, polkas, quebraditas y lambadas. En una ocasión, estando en el Rancho San José de Belén los músicos me pidieron que grabara su repertorio musical para ofrecer sus servicios a las comunidades habitantes de la Selva Lacandona; entre las piezas que registré estuvieron: “La del moño colorado”, “Flor de Capomo”, “Bombón”, “El Tucanazo”, “Sergio el bailador”, “Mojado acaudalado”, “Qué te ha dado esa mujer”, entre otras. También puede darse el caso que el conjunto musical no conozca el repertorio que el público espera, de manera que la ocasión se torna aburrida o “triste”.

Finalmente, muchos de los músicos iniciaron su formación como tales siendo adultos porque durante la experiencia del refugio no tuvieron la posibilidad de acercarse a un instrumento musical. Cuando el ACNUR gestionaba ante la Comunidad Europea los recursos para el financiamiento de proyectos para la autosuficiencia en el sector agrícola, esto es, la producción de granos básicos (maíz, frijol, arroz), horticultura, proyectos pecuarios y la creación de programas dirigidos a las viudas, ancianos, huérfanos y minusválidos, los líderes de los grupos de refugiados insistieron en echar a andar otros proyectos que consideraban de vital importancia porque la iniciativa provenía de la misma gente, tales como los talleres para la fabricación de marimbas y violines.¹¹ Estamos en estos casos frente a un fenómeno de restauración musical.

¹¹ Como segunda opción pedían talleres de elaboración de hamacas, sombreros y canastos. Archivo del ACNUR en Campeche, Camp., “Informes de Proyectos Sustentables, 1985-1987”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguayo, Sergio, Laura Christensen O'Dogherty y Stefano Varesse
1989 *Los refugiados guatemaltecos en Campeche y Quintana Roo. Condiciones sociales y culturales*. Instituto de Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social, El Colegio de México.

Alonso, Marina

2000 *Músicos y danzantes guatemaltecos en el refugio. Apuntes para una antropología de la música*. En Alonso, Marina (comp.). *Etnomusicología mexicana. Revisión y estudios de su diversidad*. Suplemento 11/octubre *Diario de Campo*. Boletín interno de los investigadores del área de Antropología, Coordinación Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), pp. 15-17.

2006 *Canto rodado: música de los indígenas guatemaltecos refugiados en México*. En Híjar, Fernando (coord.). *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. Conaculta-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México, pp. 157-180.

2008 *La invención de la música indígena de México. Antropología e Historia de las políticas culturales del siglo XX*. Prólogo de Carlos Reynoso. Colección Complejidad Humana. Editorial SB, Argentina.

Godínez, Lester

2002 *La marimba guatemalteca*, Colección Ensayo Latinoamericano. Fondo de Cultura Económica (FCE), México/Guatemala.

Goody, Jack

1996 *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. Gedisa, España.

Haviland, John B.

1967 *Tradicional Music in Zinacantan*, Working Paper. Harvard Chiapas Project.

Hernández Castillo, Aída; Alejandra Nava Z.; Carlos Flores A. y José Luis Escalona

1993 *La experiencia del refugio en Chiapas. Nuevas Relaciones en la frontera sur mexicana*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), OXFAM, Academia Mexicana de Derechos Humanos, Consejería de Proyectos para Refugiados Latinoamericanos, United Nations Research Institute for Social Development.

Messmacher, Miguel; Santiago Genovés et al.

1986 *Dinámica maya. Los refugiados guatemaltecos*. FCE, México.

Monod, Aurore y Alain Breton

2002 *La guerre rouge ou une politique maya du sacré. Un carnaval tzeltal au Chiapas, Mexique*. CNRS Editions, París.

Navarrete, Sergio

2005 *Los significados de la música. La marimba maya achí de Guatemala*. Publicaciones de La Casa Chata, CIESAS, México.

Nolasco, Margarita

1995 Los indios refugiados de la frontera sur. En Barceló, Raquel et al. (coord.) *Diversidad étnica y conflicto en América Latina*, Vol I. Organizaciones indígenas y políticas estatales. UNAM-Plaza y Valdés, México, pp. 173-204.

Stølen, Krisi Anne

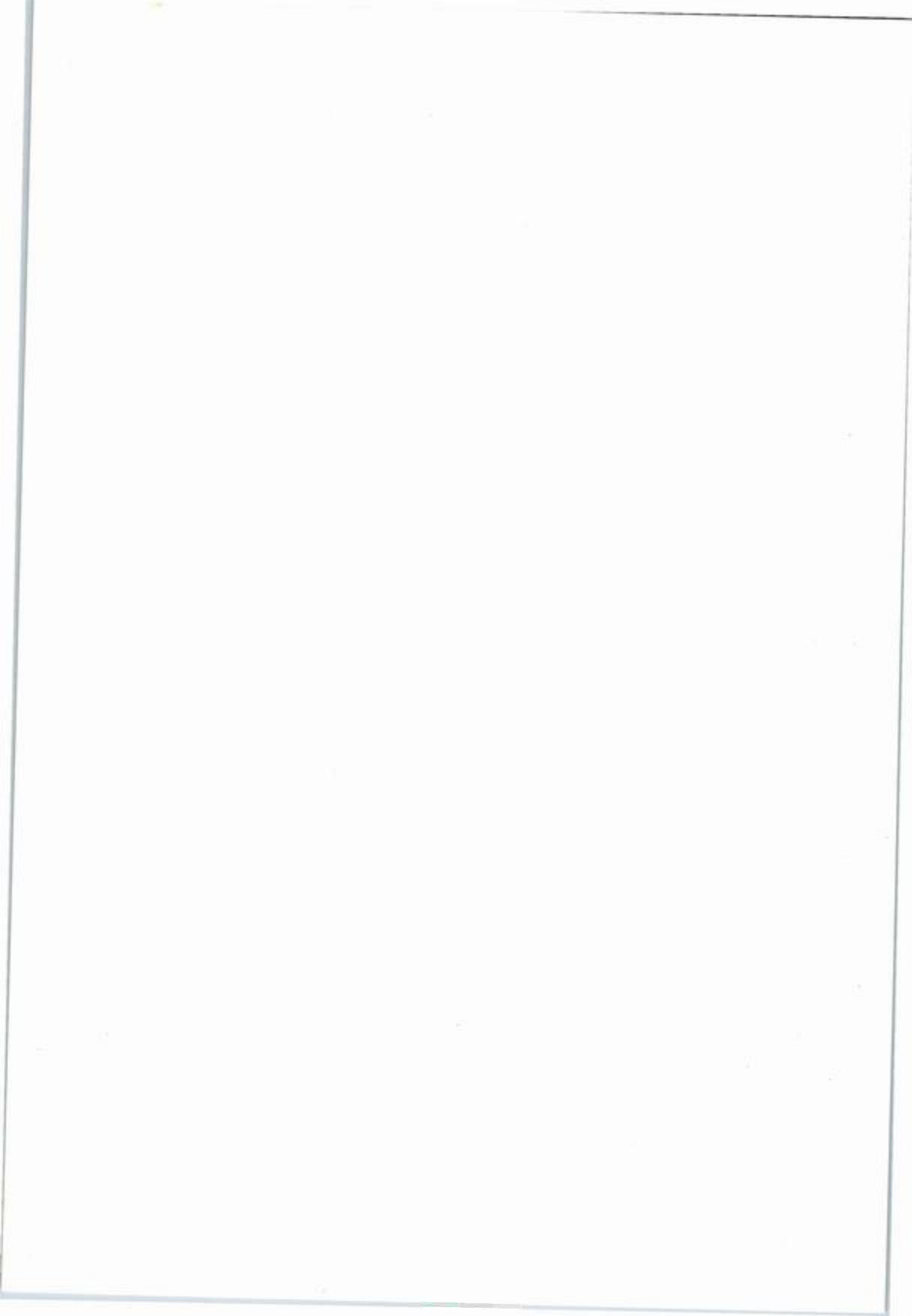
2001 Experiencias de retornados guatemaltecos en el Petén. En Petrich, Perla (coord.). *Migraciones: Guatemala Mexique*, Les Cahiers ALHIM Amérique Latine Histoire et Mémoire, N. 2. ALHIM, Université Paris 8.

Wilson, Richard

- 1991 Machina Guns and Mountain Spirits. The Cultural Effects of State Repression Among the Q'eqchi' of Guatemala. En *Critique of Anthropology* Vol.II (1), Sage London, Newbury Park and New Delhi, pp. 33-61.

Warman, Arturo

- 2003 texto explicativo del fonograma "Música de Los Altos de Chiapas". INAH, México.



LAS MÚLTIPLES APROPIACIONES DEL BAILE DE LA MARIMBA NICARAGÜENSE*

Abstract

This article approaches the history of the Dance of the Marimba in western Nicaragua as cultural capital that is used and manipulated by various social actors. The dance and music complex involves a couple flirtation dance accompanied by the unique diatonic marimba de arco flanked by a steel-stringed guitar and four-stringed guitarilla. This tradition was originally based in the Masaya region in communities considered and self-identified as indio, or Indian. Centered around the indigenous enclave of Monimbó, the tradition bearers' previous acculturation of mestizo dress and language heightened the emblematic importance of forms of expressive culture distinct to them, most saliently the performance of marimba accompanied folk dances. The article examines how elements of the dance and costuming were appropriated at different levels of first regional and then national society. Claims of an unaltered continuity of the music are critically analyzed in relation to the effects of media and mestizo-controlled group and professional troupe meditation. The study further demonstrates how mestizo claims of musical "timelessness" are bound up with a broader supposition of the social immutability of indigenous people and poor campesinos.

A lo largo de las Américas un patrón histórico se ha repetido con frecuencia: la apropiación y reinterpretación de elementos culturales de las comunidades subalternas por parte de las élites europeas o mestizas en los centros de poder. Por lo general, dichas comunidades se componen de un alto porcentaje de gente de descendencia no europea, sea indígena, africana o una mezcla de ambas. Géneros conocidos como *música folclórica* y *baile folclórico*

* Agradezco a David Font-Navarrete y Bernardo Padrón de la Universidad de York, Toronto, Canadá, la traducción del inglés al castellano de gran parte del ensayo, y la ayuda estilística de Matthias Stäckli.

son fuentes de historias transformadoras. Típicamente cargadas con nociones de tradición, estas expresiones han sido utilizadas para establecer enlaces entre la sociedad y el sistema de gobierno que de otro modo serían imposibles. Cuando ocurre la apropiación estas formas dejan de ser controladas por comunidades circunscritas y se reproducen en centros de poder más amplios. En el proceso, estos importantes recursos expresivos, los cuales Bourdieu (1984) llama "capital cultural", acumulan una carga simbólica para representar constructos sociales más amplios. Los protagonistas suelen ir más allá y explotan estas formas en un intento de imponer símbolos que representen la totalidad de un Estado-nación y, en particular, al modificar la música y el baile para convertirlos en símbolos nacionales.¹

Procesos de este tipo representan un campo fértil para investigar la transformación de los productos culturales y la forma en que distintos grupos sociales confieren sentido a marcadores de identidad similares. Los puntos de vista que los distintos sectores de la población mantienen sobre la continuidad y los cambios en la reproducción de estas formas expresivas, pueden hacer evidentes las rupturas que dividen a una sociedad. En Nicaragua, un ejemplo de este proceso es la trayectoria histórica de una serie de bailes que se pueden agrupar bajo el título general de Baile de la Marimba. Durante el siglo XX, la popularidad de este conjunto de música y baile sobrepasó los límites de una comunidad local determinada hacia círculos sociales cada vez más amplios y poderosos. En las etapas más recientes de esta historia, el baile y su música se han promovido como la forma expresiva que mejor representa a todos los pueblos dentro de las fronteras de Nicaragua. Su adopción —y adaptación— por nuevos protagonistas sociales generó disputas acaloradas sobre muchos aspectos de los estilos

¹ Cuestiones relativas a la posesión y apropiación de los productos culturales han recibido mayor atención erudita tanto dentro como fuera de los discursos antropológicos (véase, por ejemplo, Ziff and Rao, 1997).

de interpretación a través de los límites étnicos, de clase social y de ubicación geográfica.

La siguiente discusión examina algunos de los cambios ocurridos en el Baile de la Marimba a partir de su reproducción y utilización para nuevos fines por parte de sectores medios en centros de poder mestizos regionales y nacionales. Trazo los impactos paralelos que los conjuntos semiprofesionales y la industria de medios de comunicación han tenido sobre el repertorio musical del baile. Además, investigo las construcciones de identidad anteriores y contemporáneas por medio de un enfoque sobre el lugar que la música y los músicos ocupan en la sociedad. Especialmente reveladora es la relación entre las percepciones de distintos grupos sobre la reproducción del material musical en cuanto a otros aspectos de la ejecución del baile, como los pasos, la coreografía y la vestimenta. En el caso del Baile de la Marimba, la apropiación de los productos culturales de un grupo social por otro grupo con más recursos políticos y económicos no ha sido un movimiento sencillo y unidireccional. Más bien, la conservación de este baile y su música como un marcador de tradición ha sido parte de interacciones complejas que involucran conceptos de la modernidad y el progreso, siempre desarrollados por actores sociales que trataban de utilizar este recurso cultural para mejorar su posición social y económica.

Antes de examinar la trayectoria del Baile de la Marimba desde campos locales a campos regionales y nacionales, comienzo con una revisión de la manera en que éste sirvió a la comunidad de Monimbó como sello de su identidad indígena.

CULTURA EXPRESIVA E IDENTIDAD EN MONIMBÓ

Masaya es una ciudad de tamaño mediano en una zona de llanos costeros en el suroeste de Nicaragua donde radica la mayoría de la población nacional, incluso de la capital cercana, Managua;

sus residentes son mestizos, una mezcla de las razas y culturas indígenas, negras y europeas. Se puede decir que la comunidad de Monimbó es un pueblo aparte o un barrio de Masaya, dependiendo del punto de vista. El patrón de asentamiento histórico en la costa pacífica de Nicaragua incluyó grandes comunidades adyacentes a las ciudades principales que se identificaban en los censos coloniales como indias, las cuales, en distinto grado, fueron incorporadas a las ciudades de población mestiza.² Aun así, en la conciencia nacional Monimbó mantiene la reputación de ser la comunidad indígena con menos influencia europea del lado occidental de Nicaragua.

¿Por qué esta identificación como el enclave de presencia indígena más destacado? A pesar de su adscripción a la identidad indígena, Monimbó, como el resto de la costa pacífica de Nicaragua, ha perdido poco a poco muchos marcadores de esta identidad. Aunque su pueblo muestra un porcentaje de sangre indígena visiblemente más alto que la mayoría de los habitantes de Masaya, la llegada de campesinos de otras partes del país a Masaya y el mestizaje a través del tiempo han diluido las características físicas distintivas de los monimboceños.

Las calles sin asfaltar marcaban una diferencia con Masaya, pero mejoras de infraestructura durante la época de los sandinistas, en la década de los ochenta, elevaron a Monimbó más hacia el nivel de otros barrios del mismo Masaya. No obstante, el esquema serpentino de las calles monimboceñas distingue la comunidad del plan rectangular de las de Masaya. El hecho de que la comunidad puede afirmar una identidad basada en el control de un territorio específico hasta cierto grado queda como un elemento clave para mantener su identidad aparte de los mestizos de Masaya. El idioma original chorotegan-mangue, al igual que otros idiomas

² Las fuentes más accesibles para corroborar estos datos se encuentran en Newson (1987) y Romero Vargas (1987).

precolombinos de la costa pacífica, cayó en desuso durante el siglo XIX,³ y crónicas de principios del siglo XX mencionan que la vestimenta característica había sido abandonada hacía mucho tiempo. La estructura política organizada en lo local alrededor del *alcalde de barra* (el alcalde de las comunidades indígenas) se desvaneció durante el siglo XX pasado.

La conservación de una serie de costumbres y prácticas ha contrarrestado, hasta cierto punto, la pérdida de tantos otros marcadores de identidad. En una discusión acerca de la sobrevivencia étnica en Centroamérica, Richard N. Adams señaló que el “control sobre una selección de rituales” ha sido una de las estrategias más efectivas para la conservación de la identidad étnica (Adams, 1991: 193-195). Un anciano monimboceño, de una manera sucinta, afirma que cuando alguien sale a Masaya u otro lugar,

“(...) lo primero que dicen es que los indios sólo viven en Monimbó. ¿Por qué? Porque a los indios de Monimbó les gusta todavía mantenerse con sus costumbres indígenas.”⁴

Estas costumbres indígenas incluyen una serie de creencias y prácticas sociales, muchas de las cuales también se encuentran en regiones circundantes, como los cuentos míticos y la preparación de la comida.⁵ Algunos rituales del ciclo vital, particularmente los ritos fúnebres, van perdiendo su importancia, aunque todavía se conservan más en Monimbó que en otros lugares. Las costumbres

³ El náhuatl, el otro idioma principal del litoral del Pacífico, había desaparecido como lengua viva en 1865 (Habel, 1878: 24, citado en Brinton, 1883: xii). La pérdida fue tal que el viajero Squier, en la década de 1850, y el lingüista Berendt, en la de 1870, apenas pudieron recuperar unas cuantas palabras de los habitantes más ancianos (Squier, 1860: 312; Brinton, 1886: 239).

⁴ Esta cita, como todas las demás en este ensayo, proviene de mis investigaciones llevadas a cabo en Nicaragua a partir de 1984; la mayor parte de ellas fue recopilada durante mis años de residencia en el país, entre 1987 y 1989.

⁵ Para una discusión adicional sobre la estructura social y las costumbres contemporáneas de Monimbó, véase García Bresó (1992).

más importantes son formas expresivas como el baile o la música, las funciones religiosas y varios tipos de procesiones. En ninguna otra parte de Nicaragua se observan tantas ocasiones religiosas: junto con las celebraciones propias del ciclo vital de cada individuo, las fiestas vinculadas al calendario religioso mantienen a Monimbó en movimiento durante todo el año. Estas exposiciones públicas también son las costumbres más accesibles para los que no viven allí y, por lo tanto, las más conocidas fuera de la comunidad. A la elaboración y gran cantidad de festejos se refiere la expresión coloquial mestiza: “*El indio siempre está en fiesta.*” Los dos meses posteriores al Día de San Jerónimo, celebrado el 30 de septiembre, son la época más concurrida del año y cuando se realizan las dos tradiciones que han adquirido fama nacional: el Baile de la Marimba y el *torovenado*.

Cualquiera puede sumarse a las escandalosas procesiones *torovenado* cuyos participantes se visten con disfraces estrafalarios que con frecuencia se burlan de figuras conocidas, y bailan frenéticamente con la música de conjuntos de vientos llamados *chicheros*. Sin embargo, la tradición que más se identifica con Monimbó es el Baile de la Marimba, un baile folclórico acompañado por un trío de marimba.⁶ La materia esencial de este baile y su acompañamiento musical es de origen español. Es un baile de coqueteo en el cual las parejas nunca se tocan. Aunque hay varios bailes, cada uno con su propio nombre, éstos sólo se distinguen por sus trajes ya que la música y la coreografía no cambian de un baile a otro. Lo usual es que los grupos de bailadores, casi siempre organizados y dirigidos por hombres, se conformen de varias parejas aunque se turnen para bailar, una a la vez, salvo durante las procesiones reli-

⁶ Las expectativas de un estilo inalterable y su representación correspondiente de una identidad social estable se muestra en el uso del término “la tradición”, utilizado en Nicaragua para describir el complejo de música y danza del Baile de la Marimba. Yo también utilizo el término “tradición” en este artículo, pero con la advertencia de que la característica emergente de esta y otras “tradiciones” es que son, de hecho, dinámicas y se encuentran en un flujo constante.

gias cuando todas bailan juntas (véase Scruggs, 1995). La música, tocada por una marimba de arco, una guitarra y una guitarilla de cuatro cuerdas más pequeña, se conoce como el repertorio folclórico. Su movimiento melódico y armónico se limita al ámbito de tres octavas de la marimba de arco diatónica, y por eso sus melodías son diatónicas y en gran parte en tonalidad mayor. Su métrica es mayormente un 6/8 en tiempo rápido, muchas veces a lo largo de la pieza entera y en otras alternando con secciones en 3/4. Como las africanas y las demás centroamericanas, también la marimba de arco nicaragüense tiene tubos de resonancia provistos de un pequeño orificio tapado por una membrana delgada la cual, al tocarse las teclas correspondientes, produce un zumbido o charleo bien marcado.

Algunos marimberos viven en áreas periféricas, pero en Masaya todos los marimberos son de Monimbó, reconocido como el centro de la tradición de la marimba de arco. Como se describirá más adelante, el extraordinario poder simbólico del Baile de la Marimba que marcaba la distinción entre un Monimbó indio y un Masaya mestizo, se fue atenuando cuando las dos comunidades empezaron a compartir su reproducción.

EL TRASLADO DEL “CAPITAL CULTURAL” DE MONIMBÓ AL “CENTRO”

A principios del siglo XX, ni los desfiles *torovenado* ni el Baile de la Marimba se llevaban a cabo en “el centro”, nombre dado a Masaya por los residentes de Monimbó. Pero en algún momento el recorrido del desfile tradicional empezó a extenderse hacia Masaya. Los ancianos masayenses coinciden en que presenciaron sus primeros Bailes de la Marimba y desfiles *torovenado* cuando los monimboceños llegaron a la ciudad. Bailadores y músicos presentaban primero un programa de bailes dentro de una iglesia y, a menudo, un segundo programa en un hogar masayense.

Las dos iglesias principales en Masaya son puntos centrales para la realización del Baile de la Marimba. Los monimboceños veneran a San Jerónimo, el santo patrón de Masaya, cuya imagen se halla en la iglesia que lleva su nombre, a varias cuadras al norte de la plaza central de la ciudad. La catedral o parroquia La Asunción está ubicada en la plaza central. Siendo esta la iglesia más antigua, aloja a todos los santos de las iglesias de otros barrios, por ejemplo, a San Juan o San Miguel. Anteriormente el Baile de la Marimba y el *torovenado* se bailaban, con excepción de las primeras dos presentaciones, sólo dentro de los confines de Monimbó. Como la realización de ambas formas expresivas depende de promesas religiosas al santo patrón de Masaya, los monimboceños desfilaban o caminaban al “centro” para presentar sus respetos y hacer su primera presentación en las iglesias de San Jerónimo o La Asunción. No era permitido tocar la marimba de arco en una iglesia sino en estos días festivos.⁷

La siguiente presentación a menudo se realizaba en el hogar de un residente de Masaya, una tradición que se imponía por los enlaces sociales y económicos que existían entre los bailadores y una casa mestiza. Uno de los vínculos entre los mestizos y la población indígena, rural y pobre era el compadrazgo entre las cabezas de dos familias. El mestizo ayudaba al indio o campesino con cosas como regalos de dinero, arreglos para medicina y mediación con las autoridades locales en caso de problemas legales; a cambio, el indio o campesino llevaba regalos al compadre y su familia, como vegetales, frutas y flores. Un ejemplo importante de este intercambio es la ayuda monetaria para la preparación del vestuario que los mestizos ofrecían a los grupos de Baile de la Marimba en Monimbó o una de sus comarcas o aldeas. El grupo, a su vez, correspondía la ayuda a su líder con una presentación en la casa del compadre de

⁷ Con el Vaticano II y La Misa Campesina Nicaragüense compuesta por Carlos Mejía Godoy de 1977 se abrió la puerta para utilizar este y otros instrumentos y estilos musicales dentro de la iglesia (véase Scruggs, 2008).

éste. Fue únicamente durante estas ocasiones privadas y solitarias, temprano por las mañanas en octubre, que los mestizos de Masaya presenciaban esta forma de la cultura expresiva.

Los habitantes de Monimbó disfrutaban de una posición más favorable que los de las comarcas más distantes para vincularse con los mestizos de Masaya y, por consiguiente, la mayoría de los enlaces de compadrazgo eran entre residentes de Monimbó y Masaya. Así se aseguraba que la mayor parte de las presentaciones del Baile de la Marimba se originara en Monimbó.

Fuentes del siglo XIX sugieren que el Baile de la Marimba tiene su origen a finales de la época colonial, o quizás antes.⁸ La primera indicación de que los mestizos de Masaya habían adoptado algunos de los varios tipos del baile data de la segunda década del siglo XX. La primera presentación podría haberse realizado hacia 1915, cuando el masayense Alonso Montalván arregló ser invitado para bailar con un grupo de Monimbó. Relata que fue la belleza de los trajes lo que inicialmente los atrajo a él y a otros masayenses.

El siguiente año, a la edad de diecisiete, Montalván formó el primer grupo mixto con bailadores de ambos lugares y, con ello, el Baile de la Marimba salió del ámbito exclusivo de Monimbó. El grupo de Alonso Montalván, que con los años se hizo por completo mestizo y masayense, se desempeñaba para sus amistades y familiares dentro de Masaya y por casi sesenta y cinco años y casi sin interrupción, se presentó cada año.⁹ Durante las siguientes décadas otros grupos de baile, como en Monimbó siempre liderados por hombres, se formaron en Masaya. De esta manera empezó a competir con Monimbó por la hegemonía sobre la tradición.

⁸ En su discusión sobre las danzas locales, Brinton (1883: xxvi, xxx) describe el Baile de las Inditas, una de las formas del Baile de la Marimba, como un baile tradicional.

⁹ Estos datos son recordados por la familia Montalván y otros (véase, por ejemplo, Chavarria Martínez, 1988: 6).

El mismo proceso que introdujo el Baile de la Marimba en Masaya también llevó a los masayenses a participar en los *torovenados* que salían de Monimbó. Con esto la tradición confinada al barrio se transformó en un evento que involucraba a la ciudad entera. A diferencia del Baile de la Marimba, los *torovenados* todavía siguen saliendo de Monimbó, pero ahora atraviesan varias zonas de Masaya antes de regresar a su origen frente a la iglesia San Sebastián en la plaza de Monimbó. En un principio, el baile por la ciudad era acompañado por la música de flautas de caña y tambores pequeños, pero a partir de la década de los cincuenta las bandas de viento, o *chicheros*, todas de Masaya y no de Monimbó, empezaron a desplazar a las flautas.

Así, Masaya desarrolló una familiaridad directa con dos de las principales formas de la cultura expresiva monimboceña, y luego, hasta cierto punto, reprodujo el Baile de la Marimba dentro de Masaya misma. Las zonas y comarcas alrededor de la ciudad siguieron realizando varios tipos del Baile de la Marimba, pero fue Monimbó que la vinculó con el baile y su música gracias a su proximidad y los fuertes enlaces socioeconómicos entre las dos comunidades y, también, por la cantidad de grupos de baile monimboceños que llegaban a Masaya. De ahí en adelante, los importantes recursos expresivos que tuvieron un papel esencial en la conservación de la identidad particular de Monimbó se compartieron con la Masaya mestiza.

Con las presentaciones anuales del Baile de la Marimba por mestizos masayenses, una costumbre india fue aceptada por los sectores de la clase media de la urbe. Siguiendo la costumbre de Monimbó, los grupos de bailadores de Masaya fijaron unas casas para realizar sus presentaciones y, poco a poco, el baile se popularizó entre los profesionales y comerciantes antes escépticos.

Otro factor estuvo presente. El desarrollo económico de la costa pacífica de Nicaragua generó una brecha económica entre los

mestizos urbanos y la población de clase baja, el agricultor común, lo cual profundizó una forma más de distanciamiento, antes mínima. Con el desarrollo de una pequeña clase media en Masaya y otras partes, este sector de la población se sintió lo suficientemente distanciado de las costumbres identificadas como “indias” como para ejercerlas y, así, poder ocuparse de un baile folclórico sin sentirse amenazado por el estigma de un estatus socioeconómico más bajo. Con menos miedo a las sanciones sociales, la clase media en Masaya se acercó a las costumbres campesinas e indias usándolas para su entretenimiento y, posteriormente, para hacerlas parte de su propia identidad.

El marcado interés y acercamiento de la clase media de Masaya al Baile de la Marimba se concretizó en dos formas institucionales a partir de la década de los años cincuenta: el Club de Leones de Masaya inició, en 1955, el Baile de Güipil (también escrito Hüipil, que es una blusa bordada) como un evento anual celebrado el 29 de septiembre, un día antes de la fiesta patronal de la ciudad; poco después, el Club Rotario se sumó con otro Baile de Güipil, el cual se realizaba el 28 de septiembre. La módica entrada de veinte córdobas, equivalente en ese entonces a unos tres dólares, era una donación a la obra caritativa del año correspondiente y permitió a los masayenses de la clase media y obrera mestiza asistir a ambos eventos.

No obstante, dos sectores sociales de la ciudad estuvieron ausentes en estos eventos. De Monimbó muy poca gente caminó al centro de la ciudad para asistir al Baile de Güipil, aunque la entrada estaba abierta a todos, así que los músicos eran casi los únicos monimboceños presentes; y también faltaba el otro extremo del rango social, la categoría social superior conocida como “la gente medio pelo”, que consideraba la reproducción de tales costumbres “indias” indigna de su posición social. En cambio, la misma noche que se bailaba la danza en el Club Rotario, celebraba en el prestigioso y exclusivo Club Social ubicado en un acantilado del

lago Masaya frente al volcán, en las afueras del oeste de la ciudad, que se abrió a los miembros de la élite de varias ciudades exclusivamente por invitación. En sus primeros años, el Club Social evitó la contaminación con cualquier cosa de origen folclórico, quizás con excepción de los empleados, pero hacia la década de 1960 empezaron a utilizar algunas decoraciones de tipo folclórico, aunque los invitados seguían vistiéndose de ropa formal. En los otros dos clubes se consolidó la reproducción del Baile de la Marimba por mestizos de Masaya con todos sus elementos, menos la música.

SE ALQUILAN MARIMBAS

En la década de 1960, grupos de baile de Monimbó y sus comarcas todavía aparecían en Masaya durante las fiestas de San Jerónimo, pero ésta había llegado a eclipsar las fuentes de la tradición. Los grupos de Masaya reinterpretaron los pasos y trajes del Baile de Marimba a su manera, pero lo que nunca llegaron a reproducir fue su música. Hasta hace poco ningún mestizo había aprendido a tocar la marimba de arco con suficiente dominio como para poder acompañar la danza. Tampoco había mestizos que tocaran la guitarra o la guitarrilla en un trío, aunque potencialmente esto hubiese sido más factible. Como dijo un marimbero de Monimbó: *"Se fue el baile para el centro"*, pero la música se quedó en Monimbó y sus comarcas cercanas.

¿Por qué los mestizos en Masaya adoptaron la danza pero nunca intentaron tocar la música que la acompañaba? Las dificultades de tocar la marimba limitan el número de personas que aspiran a convertirse en intérpretes de este instrumento, pero también los monimboceños enfrentan estas dificultades. La participación del público en general en la tradición vinculada a la danza se da en todo el país, mientras que la música sigue en manos de un grupo relativamente pequeño de especialistas. Sin embargo, a pesar de cualquier dificultad que la música pueda presentar, esta explicación no es concluyente. El hecho de que ni un solo residente de

Masaya haya llegado a dominar la música indica que esta parte de la tradición permaneció estigmatizada por los mestizos como una costumbre de indios, a diferencia de todos los otros elementos del Baile de la Marimba. En él, los monimboceños, sentados a un lado, tocando la pieza solicitada, sólo participan en la ejecución musical, aunque esto le da un toque de autenticidad, un lazo icónico con las raíces de la tradición.

Los mestizos masayenses consolidaron su apropiación del Baile de la Marimba pero siguieron dependiendo de los músicos indios. Aun en la década de 1950, cuando tocadiscos y grabaciones de música de marimba empezaron a estar disponibles, la música en vivo siguió siendo un requisito para recrear la tradición completa. Los mestizos consideraron que sus modificaciones de algunos pasos y trajes eran cambios menores que, además, representaban un perfeccionamiento. Sin embargo, sustituir la música en vivo por un tocadiscos se consideraba una ruptura con la supuesta pureza de la tradición. Además, la contratación de un trío de marimba de arco resultaba relativamente barata.

En Masaya se creó un mercado que necesitaba música y, como era de esperarse, se enfocó en los músicos de Monimbó. Las solicitudes de música del repertorio folclórico ya no se limitaron a las fiestas patronales anuales; cuando empezaron a celebrarse fiestas particulares con temas folclóricos, un trío de marimba de arco se convirtió en un adorno imprescindible. Cuando anfitriones anunciaban que la fiesta a celebrarse en su casa sería de güipil o de otro tema por el estilo, los invitados llegaban vestidos apropiadamente. También se acostumbró contratar un trío de marimba para tocarle una pieza a cada niño durante las piñatas. Al final, los mestizos buscaban músicos de marimba todo el año.

Pocos residentes de Masaya tenían contacto con Monimbó y mucho menos con las comarcas a su alrededor. En la década de 1960, el empresario, músico y fabricante de marimbas monimboceño

José Pérez aprovechó la oportunidad y montó una sala de alquiler de marimbas de arco en su casa. Su choza de caña, distinguida por un letrero que anunciaba sus servicios, se convirtió en uno de los puntos de referencia más conocidos de Monimbó para los mestizos. Pérez mantenía contacto con varios marimberos a quienes relacionaba con clientes de Masaya, restando un jugoso porcentaje para sí mismo. A partir de la contratación de músicos monimboceños se estableció una relación más entre ambas comunidades. En tiempos anteriores, los bailarines de Masaya evitaban ir a Monimbó por varias razones, entre ellas la distancia geográfica y por el rechazo que los bailarines mestizos hubiesen recibido por parte de los monimboceños que entendían la danza como suya.

De hecho, dentro de su comunidad, que retiene en muchos aspectos una actitud insular, los monimboceños todavía resienten el predominio de Masaya sobre el Baile de la Marimba, a lo cual suelen referirse con un desprecio resignado y manifiestan su rencor por la apropiación de su danza en su crítica de los pasos y movimientos.

Al adoptar el Baile de la Marimba, la posición socioeconómica superior de los sectores medios les dio el poder de sistematizar la tradición con su propio criterio y ejercer su influencia sobre instituciones estatales como las escuelas públicas y, como veremos más adelante, sobre instituciones privadas como los medios de comunicación. Este poder de Masaya le permitió, en el desarrollo de una identidad propia, asumir varias características por las que Monimbó había sido famoso desde hacía mucho tiempo. Por ejemplo, los desfiles *torovenado* que anteriormente se organizaban en Monimbó de una forma personal e informal, se empezaron a coordinar, en la década de 1960, por comités compuestos por miembros de la clase media de Masaya y la periferia norte de Monimbó. De esta manera, el Baile de la Marimba y el *torovenado*, las dos manifestaciones más famosas de las fiestas de San Jerónimo,

siguieron el mismo curso: el control sobre su producción se trasladó de Monimbó al “centro” cada vez más hegemónico.

Poco a poco la percepción masayense de Monimbó como un pueblo separado cambió; éste se convirtió en un barrio de Masaya, la cual muchos lugareños reconocían con orgullo fuente de unas tradiciones que ahora pertenecían a una Masaya más extensa. A Rubén Darío se le atribuye nombrarla “La Ciudad de las Flores”, por la abundancia de jardines, los grandes macetones colgando de las paredes de las casas y la suntuosidad en el uso de flores para las celebraciones religiosas y como adorno del peinado de las mujeres indígenas. La incorporación de Monimbó y sus formas expresivas en su nueva identidad provocó que a Masaya se le conociera también como la “Cuna del Folklore Nicaragüense”, es decir, no sólo cuna de las expresiones culturales de la costa pacífica sino, de hecho, del país entero. El proceso de apropiación de la cultura expresiva de Monimbó empezó a extenderse más allá de la ciudad de Masaya, y la nueva imagen que de sí misma cultivó coincidió con el interés nacional de establecer el folclore como parte constitutiva de la identidad nacional.

DE LA “CUNA” A LA CAPITAL

A finales de los años veinte del siglo XX surgió en Nicaragua un movimiento artístico y literario bajo el nombre de “Movimiento Vanguardia”. Siguiendo corrientes intelectuales de otros países de Centroamérica y la América hispana (Beverly and Zimmerman, 1990: 78-79; Osorio, 1985), los poetas y escritores vinculados con el Movimiento Vanguardia cuestionaron el enfoque exclusivo de la cultura élite en los modelos culturales europeos heredados. Con la nueva valoración de la población mestiza del continente, la cual, después de todo, constituía la mayor parte de gente educada en Latinoamérica, el Movimiento Vanguardia buscó su inspiración en la otredad de sus compatriotas indígenas. El nacionalismo recién despertado de aquellos intelectuales los llevó a acercarse a

los sectores más pobres de la población para identificar las expresiones típicas y folclóricas de las clases subalternas, que luego pasaron a formar la materia prima para forjar una nueva identidad nacional y proveer una matriz para la creación artística.

A medida que el interés en los estudios del folclore aumentó, entusiastas empezaron a formar grupos folclóricos a lo largo de la costa pacífica. Particularmente grande fue el interés por el folclore en Masaya, la supuesta Cuna del Folklore Nicaragüense. En las décadas de 1950 y 1960, aficionados locales del folclore fundaron una asociación que organizó charlas para sus propios miembros y ponentes de otras ciudades. A pesar de la rivalidad endémica entre los grupos de danza mestizos, en la década de los sesenta pusieron de lado sus diferencias lo suficiente como para publicar varios números de la *Revista Folklórica de la Unión de Danza de Masaya*. Estos esfuerzos demuestran como el Movimiento Vanguardia abrió un espacio cultural para que los sectores de la clase media en Masaya y otros lugares adoptaran bailes y otras costumbres populares.

El primer y único intento de proporcionar una visión panorámica del folclore nacional fue la publicación de *Folklore de Nicaragua* en 1968. Escrito por un maestro masayense y enfocado principalmente en Monimbó y Masaya, este libro fue parte de un esfuerzo concentrado por una élite local poderosa para promover la imagen de la ciudad, con Monimbó adjunto, como el centro indiscutible de las expresiones culturales tradicionales de la nación. Estos esfuerzos promocionales por parte de Masaya ocurrieron en un contexto en el cual la élite urbana del país empezó a buscar símbolos que representaran el carácter único de la existencia nicaragüense. Este proceso de construcción o renovación de una identidad nacional por la élite nicaragüense generó cierta competencia regional. Para que triunfara la campaña mestiza por obtener el reconocimiento nacional de Masaya como *cuna del folklore nacional* era necesario que el panorama cultural esencialmente masayense representara a la mayoría de tradiciones del folclore nacional.

Una indicación de la importancia del Baile de la Marimba en el ámbito nacional ha sido el crecimiento de su popularidad en la capital del país, Managua. A pesar de haber sido continuamente poblada desde el primer contacto con los europeos, Managua siempre fue un pueblo pequeño, casi una aldea, incluso durante la última parte del siglo XIX cuando ya fungió como capital. Su poder económico y predominio político a nivel nacional son entonces fenómenos relativamente recientes. Debido de la inmigración hacia el capital desde casi todas partes del país (menos la costa caribeña), la población de Managua es la más representativa del carácter nacional, dada la variedad de tradiciones regionales reproducidas en el nuevo lugar, lo cual complica la difícil tarea de determinar qué tanto se habían establecido las tradiciones en la ciudad. Si en alguna época existió una tradición de marimba en Managua, ésta ya había caído en desuso a la llegada de los marimberos de Monimbó en las décadas de 1930 y 1940.¹⁰

En Managua, al igual que en Masaya, con la formación de grupos locales de danza y la creciente popularidad de las marimbas en las fiestas particulares se multiplicaron las oportunidades de trabajo para la marimba de arco y, al igual que en Monimbó, los marimberos establecieron una “casa de alquiler” en el lado este de la ciudad. Músicos monimboceños viajaron a Managua y se reunieron en la zona de El Chilamate, llamada así por el despliegue de árboles chilamate que ofrecían sombra a las chozas de caña.¹¹ En 1987 conversé con Guillermo López quien en ese entonces se dedicaba

¹⁰ La información sobre la historia cultural temprana de Managua proviene de Gímez (1889), Cuadra (1939), Halftermeyer (1943, 1971), Radell (1969), Borgen (1979), de mis propias entrevistas con informantes ancianos y de la comunicación personal con folcloristas contemporáneos acerca de sus entrevistas con informantes ahora difuntos.

¹¹ Hasta hace poco, los músicos caminaban hasta Managua con sus marimbas de arco cargadas sobre sus hombros, dejando Masaya en las frescas horas de las siete de la noche para llegar a las dos de la madrugada.

a la manufactura de marimbas. Su primer viaje a El Chilamate lo había hecho a finales de la década de 1940:

López: *“Cuando yo empecé, antes de que se destruyera [fuimos] al Chilamate. Te voy a decir, el oriental, era montaña. Venía un vehículo en la mañana, no fuimos por tren... Todos fuimos juntos... Éramos treinta, diez marimbas. Salíamos los sábados, veníamos los lunes.”*

Scruggs: *“¿Fuiste allá sin saber a dónde ibas a tocar?”*

López: *“Sí, allí llegábamos y agarrábamos la marimba y a la calle. La gente vino a la casa buscándonos. Piñata, cumpleaños, casamiento, fiestas de Santo Domingo. Todas clases, de todo. 20 pesos la hora.”*

En esa época, siete pesos o córdobas equivalían a un dólar estadounidense, así que los tríos de marimba ganaban unos tres dólares la hora, lo cual era un muy buen sueldo, aunque el trabajo se limitaba a unas horas durante los fines de semana. En El Chilamate no había un monopolio cerrado, como el de la casa Pérez en Monimbó, pero sí había una organización colectiva donde, a veces, los músicos reunían sus recursos para organizar el transporte de Masaya a Managua. Los músicos de marimba esperaban a que los clientes los buscaran en El Chilamate, pero también salían a la calle a buscar trabajo por sí mismos. El marimbero Reyes Ñamendes, por ejemplo, contaba con una clientela fiel y lucrativa que iba a buscarlo desde el vecindario cerca del Teatro Cabrera. En cambio, Guillermo López dependía de sus propios esfuerzos para conseguir trabajo:

“Nos levantábamos a las seis de la mañana a desayunar, salíamos a las siete, mire, y le dábamos la vuelta a La Colonia, le dábamos vuelta a Las Brisas. Lo hacíamos hasta las diez de la noche, siempre caminando. ¿Cuánto ganamos? [en voz baja] 100 pesos, 150.”

Como ya en ese entonces Las Brisas y La Colonia eran barrios de clase media-baja, el ejemplo de estos dos marimberos demuestra la creciente popularidad de la marimba entre las clases sociales.

Eran tiempos lucrativos para los marimberos que podían contar con un trabajo relativamente estable casi todos los fines de semana del año y, en particular, durante los períodos de mayor actividad folclórica como las fiestas de Santo Domingo. La gran popularidad que había ganado como acompañante del Baile de la Marimba, la convirtió en Managua en un instrumento codiciado también para tocar músicaailable no folclórica. Como lo planteó Guillermo López: "*Txamos cualquier cosa, folclœre, cumbias, corridos, merengue.*" Las oportunidades económicas que la floreciente capital ofreció tentaron a varios músicos a mudarse a Managua, lo que dio origen a otro tipo de marimberos que, con el pasar de los años, se apartaría de sus raíces en el baile folclórico para especializarse en la música recreativa, un tema que queda fuera del alcance del presente artículo.

COMPAÑÍAS DE BAILE Y EL REHACER DE UNA TRADICIÓN

La estructura de un conjunto de baile, con miembros fijos bajo un liderazgo permanente, fue una invención de los grupos de danza mestizos de Masaya. En Monimbó y otros lugares donde la presentación de un baile significa el cumplimiento de una promesa religiosa, el liderazgo y la composición del grupo sólo dependen de la obligación adquirida por dicha promesa, la cual raramente dura más de tres años. En cambio, en Masaya los mestizos solían establecer un liderazgo tan duradero que se empezó a conocer a los grupos por el nombre de su director, como el Baile de las Negras de Bayardo González. Con el aumento de la popularidad del baile en la ciudad capital se preparaba la plataforma para que, dentro de nuevos contextos, una compañía de danza estable presentara el Baile de la Marimba a un público más grande.

Al igual que en las “sociedades folclóricas” que empezaron a popularizarse a mediados del siglo XX, la participación de mujeres en el renacimiento de danzas y vestuarios tradicionales fue gradualmente aceptada entre la clase media de las ciudades más grandes. El interés de las clases medias y altas de Managua en bailes extranjeros fue tan grande como para sustentar durante los años cincuenta la Escuela de Danza de Adán Castillo, donde se enseñaba flamenco y otros tipos de baile provenientes de “la madre patria” (España). No sorprende que una mujer, Chonita Gutiérrez, haya liderado, a finales de los sesenta, el más notable de los intentos de formar un grupo fijo dedicado a la enseñanza y presentación del Baile de la Marimba. Este grupo se presentó esporádicamente en Managua durante varios años.

El primer grupo duradero de danza a nivel nacional fue fundado a principios de los años setenta cuando Irene López, residente de Managua, se asoció con el reconocido cantautor Camilo Zapata para formar una compañía bajo el nombre de “Escuela de Danza Folklórica Nicaragüense de Camilo Zapata”. Ofrecían clases gratis a jóvenes los fines de semana y formaron un grupo de danza juvenil cuyos miembros más grandes eran adolescentes. La compañía contrató a Carlos Palacios de Monimbó como director musical y comenzó a dar a conocer su versión del Baile de la Marimba en las escuelas y a público de clase media en el litoral del Pacífico. Aceptó invitaciones de varios países centroamericanos para representar a Nicaragua en conciertos y festivales folclóricos, aparición que reflejaba el concurrente crecimiento del interés por lo nacional en la región.

Sin embargo, aún para esta fecha, a pesar de llevar el estandarte nacional a tierras ajenas, los aficionados al folclore no escaparon de la necesidad de librar una batalla en sus intentos por conseguir la aceptación de un baile que había sido exclusivamente “indio”. Irene López recuerda:

“Fue muy difícil el inicio, porque nadie, nadie quería saber nada, nada del folclore; ni les interesaba lo más mínimo de nada. Nosotros hicimos brecha aquí de pura sangre.”

López fundó en 1976 su propio grupo, el “Conjunto Folklórico Nacional de Irene López”, dando inicio a su carrera profesional como la directora, bailarina y coreógrafa más conocida de la danza popular nicaragüense. La compañía de Camilo Zapata se disolvió poco tiempo después, pero otra compañía se formó bajo la dirección de Haydeé Palacios, el “Grupo Folklórico Xilonem” (maíz en náhuatl), con lo cual los dos grupos en el país, ambos capitalinos, quedaron bajo liderazgo femenino.

Antes los grupos folclóricos presentaban exclusivamente el Baile de la Marimba, lo que muestra el poder que tenía en ese entonces la danza más famosa de Masaya, para codificar la identidad nacional en el imaginario de los aficionados al folclore del litoral del Pacífico. La revolución sandinista, de la década de 1980, buscaba exaltar una conciencia nacional que abarcara los conocimientos de la música y de los bailes tradicionales de otras regiones del país; no obstante, el Baile de la Marimba siguió siendo considerado el principal símbolo de la identidad nacional (véase Scruggs, 2006). Desde un principio, Irene López y su colaborador, el folclorista autodidacta masayense Bayardo Ortiz Pérez, buscaron transformar varios elementos del baile y la música para realizar su visión de una presentación óptima en el contexto de un nuevo escenario y montaje. El vestuario les pareció demasiado simple: las blusas de las mujeres y las *cotonas* o camisas sin cuello de los hombres eran de color hueso o, como dice López, de “*color como tierra*”, agregando que “*eso no tenía ninguna vistosidad*”. Además de introducir “*colores más chillantes*” en el vestuario, López creó nuevos arreglos coreográficos que no sólo hicieron bailar a varias parejas simultáneamente, sino que también estaban orientadas en una sola dirección, hacia el público. López, al igual que otros pioneros de compañías de baile, no contaba con experiencia previa

para apoyarse, teniendo que montar sus propias coreografías por ensayo y error.

Sin embargo, fueron los movimientos y pasos que más se alejaron del estilo de baile de Masaya y que recibieron las críticas más duras por parte de los masayenses. Entre estas críticas se mencionaban, por ejemplo, los saltos a través del escenario y la *mecanizada* falta de gracia de los jóvenes integrantes de las compañías de Managua que en gran parte no contaban con mucha experiencia danzaria. Un músico captó el poder expresivo que, según los masayenses, los bailarines locales todavía conservaban de la siguiente manera: “*Managua: artificial, Masaya: místico.*” Irónicamente, la misma palabra, “baletizado”, que usaban los masayenses para caracterizar y criticar al estilo de baile capitalino, usaba Irene López con orgullo para describirme su reinterpretación del baile. Ella concibe el estilo de su compañía como “*una especie de danza moderna*” usando “*el ritmo nicaragüense*”, pero “*con pasos baletizados*” o de forma más específica, con “*movimientos de los brazos, del cuerpo baletizados*”.

Yo estoy de acuerdo con la caracterización de López del estilo capitalino como una amalgama de ballet clásico, danza moderna y el Baile de la Marimba así como se encuentra en Masaya y en otros sitios. Sin embargo, vale resaltar que ésta no es la manera como las compañías de Managua solían describir su estilo particular antes de la controversia que se encendió en Nicaragua, a finales de los ochenta, sobre la autenticidad de las distintas representaciones del Baile de la Marimba. Fue sólo después de una serie de intercambios polémicos en los medios de comunicación que los líderes de las compañías de Managua se distanciaron públicamente de sus afirmaciones previas de que sus interpretaciones eran poco diferentes del estilo de Masaya y, por lo tanto, fieles a la tradición.

La consolidación de las compañías capitalinas hizo que su nueva interpretación de la expresión folclórica más importante de la nación entrara en competencia directa con las compañías de Ma-

saya. La pérdida del control absoluto que Masaya supuestamente había ejercido sobre el Baile de la Marimba explica la intensidad de las acusaciones lanzadas contra los grupos de Managua. Los desacuerdos crecieron al punto que habían amenazas físicas a los líderes de las compañías en caso de que se atrevieran a visitar Masaya durante las celebraciones de San Jerónimo. Por supuesto, los mejores grupos de danza masayenses recibieron un poco de su propia medicina: así como la Masaya mestiza se había apropiado de la tradición "india" de Monimbó, así se encontraba ella ahora en la incómoda situación de ver como los aficionados de la ciudad capital se apoderaban de la suya.

Tanto en Masaya como en Monimbó la frustración creció a medida que las compañías de Managua lograron explotar sus funciones en escenarios y su ubicación privilegiada en la capital para presentarse como compañías nacionales. Comenzaron a presentar su interpretación managüense del Baile de la Marimba como la versión nacional definitiva al resto del país. Más descarado aún les pareció que las compañías presentaran su versión como tradición nacional al resto del mundo cuando viajaban al exterior. Flavio Gamboa, un monimboceño mayor, comentó con cierta amargura sobre las referencias que de Monimbó se hacían en las representaciones de Irene López: *"Vino a estropear lo que es el verdadero folclore. O sea, hizo una descripción según su modo y [dice:] 'éste es un traje típico de Monimbó'."*

En Masaya casi no hay bailarines que lamenten la pérdida del sentido religioso cuando se presentan los bailes fuera de la celebración tradicional del día del santo; pero sí sienten un profundo resentimiento por la apropiación que Managua hizo de su también apropiada tradición. Sin embargo, quisiera resaltar que los desacuerdos sobre el vestuario y los pasos de baile no tienen que ver con el hecho sino más bien con el grado de cambio: la misma Masaya mestiza ya había cambiado el estilo escenográfico monimboceño. Más allá de estas críticas relativas a la expansión geográfica

que traslada la música y danza fuera de Masaya, lo anterior, como era de esperarse, contribuye a que la tradición se vea desvinculada del calendario que establece las celebraciones del día del santo patronal de Masaya. El traslado del baile y su música a Managua puede interpretarse como parte de la misma dinámica que llevó a Masaya a adoptar la tradición de Monimbó a principios del siglo. Se puede argumentar, además, que las presentaciones del Baile de la Marimba en el Club de Leones o el Club Rotario de Masaya no son cualitativamente diferentes de las presentaciones en los auditorios de los liceos de Managua, o, inclusive, en los festivales folclóricos en el extranjero.

Para Irene López, la manera en que las compañías managuenses reinterpretan formas de expresiones culturales se vincula con una crítica de los “tradicionalistas” masayenses: “Ellos no ven el folclore como arte.” En su búsqueda por símbolos nacionales, López y otros recrearon una tradición local, liberándola, desde su punto de vista, de las restricciones que pesaron sobre su reproducción local a partir de una reconceptualización del baile como materia prima de la creación artística. Llevado al nivel nacional y con una serie de modificaciones, el Baile de la Marimba adquirió un simbolismo preñado de identidad nacional. Como se ha dicho, los masayenses nunca se opusieron a que el baile y su música representaran a Nicaragua; al contrario, éste había sido el objetivo de aquellos aficionados que habían promovido a Masaya como la Cuna del Folklore Nicaragüense. El conflicto que continúa hasta hoy en día, gira alrededor del control sobre “el símbolo”, el baile y su música, su contenido y contexto escénico, y la procedencia de sus ejecutantes.

LA MARIMBA DE ARCO EN LA “ÉPOCA DE LA REPRODUCCIÓN MECÁNICA”¹²

Notablemente ausentes de la controversia son los comentarios, ya sean positivos o negativos, sobre la música misma y hasta los marimberos se limitan a criticar los grupos folclóricos de Managua en términos de cambios visuales. Por ejemplo, a finales de la década de 1980, yo me encontraba en Monimbó en la casa de un marimbero retirado y, en nuestra conversación, se refirió a Irene López con el epitafio: *“Ella fue la que vino a fregar la música.”* No obstante, cuando indagué al respecto resultó obvio que estaba usando “música” y “danza” de manera intercambiable y que en realidad no le preocupaban los posibles cambios del material musical, sino las alteraciones de la coreografía y del vestuario.

De hecho, el repertorio musical folclórico y la manera de tocarlo son aspectos sobre los cuales no había ni hay desacuerdo entre los grupos de danza de Monimbó, Masaya y Managua. Al contrario, la estética musical de los grupos de danza mestizos converge en varias preferencias estilísticas básicas. La presión que los bailarines mestizos de Masaya y Managua ejercieron para que la música se acomodara a sus conceptos estéticos, coincidió, en parte, con las exigencias impuestas sobre la música con la aparición de los nuevos medios de comunicación en Nicaragua.

Por lo visto, además de acompañar los distintos bailes tradicionales, los tríos de marimba de arco de Monimbó y sus cercanías siempre han tocado música popular para eventos recreacionales. Algunos de sus residentes ya mayores recuerdan que instrumentos de cuerda, sobre todo mandolines y guitarras, estaban más de moda en su juventud (en los años de 1920) que la marimba, la

¹² Esta frase proviene del trabajo fundacional de Walter Benjamin sobre la relación entre las artes y la tecnología emergente en la década de 1930 (Benjamín, 1996 [1936]).

cual vino a dominar tiempo después. Aunque la popularidad de la marimba de arco estaba en ascendencia, en parte por el creciente interés de los mestizos del “centro” por el Baile de la Marimba, este instrumento de veintidós teclas encontraba ya dura competencia con la aparición de los medios de comunicación modernos. Las primeras vitrolas llegaron a Nicaragua en los años noventa del siglo XIX (Mendoza, 1920: 107) y a Masaya, bajo el nombre de “sinfanola”, quince años después (Gustavo Acuña, comunicación personal). Para los años veinte, la música grabada se usaba para celebraciones al aire libre en Managua (Borgen, 1979: 15). Según testimonios locales, los comerciantes cargaban vitrolas en sus hombros al interior del país para entretener a los campesinos. Aún las zonas más remotas de los llanos bajos del litoral del Pacífico se vieron expuestas a la música grabada primero en cilindros de cera y luego en discos de 78 rpm provenientes de México y los Estados Unidos, los cuales se pudieron pedir por catálogo. Monimbí y sus alrededores tuvieron acceso a toda clase de música, desde vales mexicanos como “Sobre las olas” de Juventino Rosas, hasta Caruso cantando fragmentos de tres minutos de arias de ópera. Dentro de este nuevo ambiente musical, los grupos de marimba aparentemente lograron mantener su posición por cierto tiempo. Sólo con la aparición de equipos baratos, después de la Segunda Guerra Mundial, la marimba dejó de ser la forma favorita de la música recreacional. Como decía el músico veterano de la marimba Rosaurio Cano, la facilidad para disponer de equipos de radio y fonógrafos “a la marimba casi mató”. Como pocos hogares podían pagar por un fonógrafo propio, pequeños negocios empezaron a alquilar el equipo. Así como antes los grupos de marimba tocaban para las bodas y fiestas, ahora se podía alquilar un equipo de sonido de buen tamaño para la ocasión. Monimboceños recuerdan como se recalentaban en el clima tropical los tubos grandes de los amplificadores y como tenían que poner hielo debajo de aquellos para evitar que se quemaran. Con el tiempo cada vez más familias pudieron comprarse un radio o un tocadiscos, sobre todo con la

aparición de los radios de transistores y de fonógrafos más económicos diseñados para los nuevos discos de 45 rpm.

Cualquier marimbero lo suficientemente mayor para recordar esos tiempos tiene grabadas en su mente las dificultades de esos días. José Pérez, quien manejaba “La Sala de Alquiler de Marimbas” en Monimbó, los recuerda como “la época cuando no estaba de acuerdo la marimba”, y Carlos Palacios lamenta su mala suerte por haber tenido que empezar su carrera como marimbero a finales de los cincuenta:

“Cuando vinieron los tocadiscos todas las marimbas se fueron al suelo. Algunos las barataron, las quemaron, porque ¿quién buscaba un marimbero?”

En Monimbó la popularidad de los equipos de sonido y, por ende, la variedad de estilos musicales que llevaban consigo, coincidió con un período en que la marimba de arco continuaba en auge en Masaya. Varios residentes de esta ciudad han comentado cuan atractivos les parecían a los vecinos monimboceros los equipos modernos de sonido de esta época: radios y fonógrafos eran símbolos de progreso y modernismo, y quien ansiaba mejorar su estatus económico no dejaba de sentirse atraído por ellos. Muchos monimboceros de la étnicamente estigmatizada clase baja que intentaban alcanzar el poder socioeconómico que tenía la población mestiza de Masaya, pasaron por una etapa de distanciamiento de los modos tradicionales de la producción musical y los estilos musicales correspondientes. La pérdida de popularidad de la música de marimba de arco en Monimbó y las áreas cercanas y el perfil creciente del instrumento entre los sectores medios de Masaya contribuyeron al traslado gradual del Baile de la Marimba al “centro”.

Pero bailarines y músicos de Monimbó y sus comarcas no se liberaron con la misma facilidad del estigma de participación en

expresiones culturales indias y campesinas, como los grupos de danza mestizos. Muchos miembros del grupo subalterno consideraron que la asociación del Baile de la Marimba con el estatus de clase baja era algo que frenaba su mejora social y económica. Irónicamente, el desdén que la comunidad mostró en esta época hacia sus propias tradiciones, permitió a la Masaya mestiza reclamar el liderazgo de la tradición. René Chavarría, líder de uno de los grupos de danza más importantes de esta ciudad, caracterizó las preferencias musicales de los monimboceños de la época de la siguiente manera:

“La mayoría de ellos lo que les interesa era la emisora, las canciones modernas, las cosas modernas, rockenroll, el cha cha cha, mientras que nosotros hemos conservado más la tradición que ellos.”

Incluso consideraba que el interés mestizo por el Baile de la Marimba era el salvavidas que mantenía a flote esta tradición en Monimbó. Aunque esto es una percepción exagerada de la importancia de los aficionados mestizos del folclore, no está tan alejada de la realidad. La marimba, tanto como instrumento acompañante de los bailes folclóricos como proveedor de música recreacional, perdió estatus entre su comunidad ante la competencia electrónica, una suerte similar a la de muchas otras tradiciones musicales acústicas del mundo; sin embargo, el interés de un grupo foráneo, una población urbana vecina, por la marimba de arco ayudó a garantizar el futuro del instrumento, aunque fuese bajo los términos de su nueva ubicación.

A pesar de que los medios de comunicación electrónicos representaron un gran reto para la música de marimba de Nicaragua, la marimba de arco no fue del todo marginalizada por la pequeña industria mediática. Más bien, primero la radio y luego las grabaciones producidas localmente se convirtieron en importantes herramientas para la diseminación de la música de marimba y, al mismo tiempo, fueron el escenario donde se articulaban aquellos

“términos de su nueva ubicación”. El nuevo valor de uso de la marimba engendró presiones sociales por parte de los medios de comunicación controlados por mestizos, las cuales se manifestaban a través de una serie de exigencias tecnológicas y estéticas que llevaron la tradición musical por ciertas direcciones. En seguida examinaremos algunos de los resultados de la inclusión de la marimba de arco en estos medios de comunicación.

MEDIOS DE COMUNICACIÓN, MÚSICA DE MARIMBA Y LA MEDIACIÓN DEL VALOR DE USO

La industria de grabación nicaragüense no creció hasta los años cincuenta, cuando algunas pequeñas disqueras empezaron a grabar “música nacional”, término que designaba la música folclórica tradicional y varios tipos de música popular, incluyendo, por supuesto, los tríos de marimba de arco. Entre las primeras grabaciones estaban las que la disquera Ondina, del empresario masayense Alcides Gutiérrez Barreto, hizo de tríos de marimba de Monimbá. Como comentó un *pinchadiscos* de la época, Gutiérrez Barreto había descubierto “una mina de oro” en el repertorio folclórico del Baile de la Marimba. Se les pagaba poco a los músicos y, como los autores eran anónimos, no había que pagar regalías de ningún tipo. La protección a los derechos de autor, de cualquier manera, era marginal en Nicaragua.

Había pocas grabaciones de tríos de marimba de arco tocando música de repertorios populares no tradicionales, como por ejemplo cumbias. Sin embargo, para las comunidades indígenas y campesinas los conjuntos de marimba de arco continuaban siendo una fuente de música recreacional, a pesar de la competencia de los medios electrónicos. Cuando tocaban en vivo o durante las emisiones de las radios locales, los músicos de marimba podían interpretar toda la variedad de estilos que conocían. Sin embargo, la industria de grabación empezó a responder a las demandas de la comunidad mestiza y, con ello, reforzó las exigencias de un gru-

po social que no consideraba la marimba de arco muy apta para tocar música recreacional. Las disqueras se dirigían predominantemente a la clase media y alta, entre las cuales la música del Baile de la Marimba estaba de moda en ese entonces. Así, las fuerzas del mercado de consumo y la ventaja de no tener que pagar por derechos de autor llevó a las disqueras a grabar solamente música folclórica de origen anónimo o, mejor dicho, desconocido. Estos imperativos económicos limitaban la marimba de arco casi por completo a su función de acompañante para bailes folclóricos. Hasta en el ámbito local de Masaya, la diminuta marimba, limitada además por su diatonismo, se vio excluida de las corrientes comerciales de la música. Por otro lado, las grabaciones de la marimba de arco jugaron un papel fundamental en el desarrollo de una conciencia nacional. Gracias a su difusión y a la de estilos musicales de otras regiones del territorio nacional, en particular de la entonces desconocida zona de la costa caribeña, el imaginario de lo que constituye (musicalmente) la nación de Nicaragua, se expandió en forma cualitativa (véase Scruggs, 1999).

En el estudio de grabación los tríos de marimba de arco sufrían las mismas limitaciones implacables que otros músicos en otras partes del mundo: la barrera de aproximadamente tres minutos de duración de un disco de 78 rpm, con lo cual había que arreglar las secciones de las piezas para darles un sentido de clausura, lo que a menudo significaba terminar con la sección del principio. Para los primeros artistas grabados cumplir con este requisito resultó muy difícil, así que en algunos de los primeros discos de 78 rpm se puede oír al marimbero terminar la pieza casi al azar, perdiéndose las últimas notas en un decrecimiento que bien podría haber sido gestionado en el estudio de grabación al darse cuenta que se les acababa el tiempo. En los años sesenta, cuando se empezaron a producir en Nicaragua discos de larga duración de 33 rpm, los productores ya no tenían que preocuparse por la duración de las piezas; no obstante, para ese entonces los músicos de marimba

ya se habían acostumbrado al formato de tres minutos. Así que cuando yo empecé a grabar tríos de marimba de arco en 1985, ya estaba bien establecido el patrón de alternar dos secciones de las piezas del repertorio tradicional del modo “ABAB” o “ABABA”. Es fácil de reconocer este patrón en la grabación de la pieza “El Sapo” (analizada en detalle más abajo) que se encuentra en el disco compacto incluido en esta publicación.

CD-9

Aunque los pocos marimberos grabados en los años cincuenta y sesenta llegaron a adaptarse al formato de tres minutos impuesto por el estudio de grabación, ellos y otros marimberos son recordados por una libertad de forma y estilo que ya no existe en Nicaragua. Los primeros músicos de marimba improvisaban mucho más, no teniendo que respetar una estructura tan estricta. Carlos Palacios, quien se considera representante de la generación de marimberos que rompió con este estilo y redujo y codificó las piezas del repertorio folclórico, recuerda las melodías improvisadas y sin título que acompañaron los bailes folclóricos: “*Eran cabezeñas que tocaban ellos.*”

El estilo de la marimba de arco previo a su codificación se caracterizaba por la duración larga y el tiempo lento de las piezas. Los músicos dedicaban mucho tiempo a la repetición y elaboración de los mismos temas musicales, algo completamente contrario al concepto de una “pieza” en tiempos más recientes. Con cierto orgullo y satisfacción, Palacios describe aquel modo antiguo:

“Usted iba de aquí donde Manuel, almorzado, platicado, y volverte y, el marimbero estaba con la misma pieza, y la revisaba, y la repasaba, y la repasaba, y nunca la terminaba, ¿ves?”

También los portadores de la tradición mayores de edad confirmaron que antes era más común improvisar sobre la melodía, la forma y la duración, al igual que tocar en un tiempo más lento.

El baile mismo fue puesto en escena de una manera menos apresurada. El marimbero Martín Martínez lo describió como “*más lento, más suave*”, miembros de grupos de baile de Masaya también afirmaron que la música era más lenta, aunque nadie recuerda que el baile haya sido diferente a como se baila ahora. Es difícil hacer la comparación de una manera concluyente; no existen grabaciones en video de los estilos de baile del Monimbó de antaño ni grabaciones de música en vivo.

COREOGRAFÍA Y CODIFICACIÓN DE LA FORMA MUSICAL

Entonces, los detalles de un estilo monimboceño antiguo de música y danza antes de la época de las grabaciones se han perdido; tampoco hay documentación de las presiones que los grupos mestizos masayenses ejercieron sobre este estilo antiguo. Sin embargo, podemos documentar algunas de las negociaciones entre un estilo musical monimboceño anterior y las exigencias estéticas mestizas posteriores que se repitieron más recientemente en las compañías de baile de Managua. Estos dos enfoques diferentes están representados por Irene López y Carlos Palacios.

Palacios fue el acompañante musical de López por más de una década. Empezaron a presentarse juntos cuando ella trabajaba en el grupo de Camilo Zapata, y siguieron cuando López formó su propia compañía. En ese entonces, Palacios era también guitarrista en el trío de marimba de arco dirigido por su famoso hermano Elías y, como tal, conoció las limitaciones del trabajo en los estudio de grabación. Como él vivió simultáneamente estas dos influencias, es un testigo fidedigno de las presiones que los músicos de marimba de arco sufrieron con la reformulación del repertorio folclórico. Entonces, en vez de catalogarlo como representante de una nueva generación de músicos de marimba, es más adecuado ubicarlo dentro de una generación de transición en la que la nueva codificación de forma y tiempo empezó a echar raíces. Esta transformación del estilo de Monimbó se debió, en

parte, a la necesidad de acomodarlo a los requerimientos de una nueva estética coreográfica.

La consistencia estructural de las piezas musicales del repertorio folclórico fue una de las exigencias más importantes de las nuevas formas coreográficas, que siguieron un patrón determinado en cada función. En cambio, el estilo escenográfico de Monimbó había dejado bastante libertad a los músicos en cuanto a la duración de las secciones de una pieza. Como resultado, los bailarines monimboceños y la primera generación de bailarines mestizos masayenses tenían que seguir mucho más de cerca a los músicos de lo que hacen hoy día. Fue el líder del trío de marimba, el *marimbero*, quien determinó cuando exactamente debía empezar o terminar una sección, dando una señal musical comprensible tanto para sus acompañantes como para los bailarines perdidos entre el público, cuya presencia en los reducidos espacios de las casas donde se llevaban a cabo muchas de las presentaciones imposibilitaba muy a menudo cualquier contacto visual entre los dos bailarines y los tres músicos. Hoy en día se sigue usando esta señal, aunque incorporada en una estructura determinada, anticipada y reconocida por los músicos, los bailarines y el público. La transcripción de una grabación contemporánea de la pieza “El Sapo” ilustra esta señal musical (figura No. 1).¹³

CD-10

Es la forma de duplicación armónica de la melodía tocada por la mano derecha y la estructura de las frases melódicas en relación con la base armónica proporcionada por la izquierda la que suele anunciar el final de una sección y el principio de la siguiente. En el repertorio folclórico del Baile de la Marimba, por lo general, para iniciar piezas y secciones se duplica la melodía de la mano derecha en octavas, como si se resaltara allí la línea melódica sin

¹³ La transcripción se basa en la interpretación de la pieza grabada en el disco “Nicaraguan Folk Music from Masaya” (Scruggs, 1988: lado 2, pista 1).

adornos, mientras que al terminar secciones (usualmente de ocho o dieciséis compases), la breve conclusión tiende a ejecutarse duplicando la melodía en sextas.

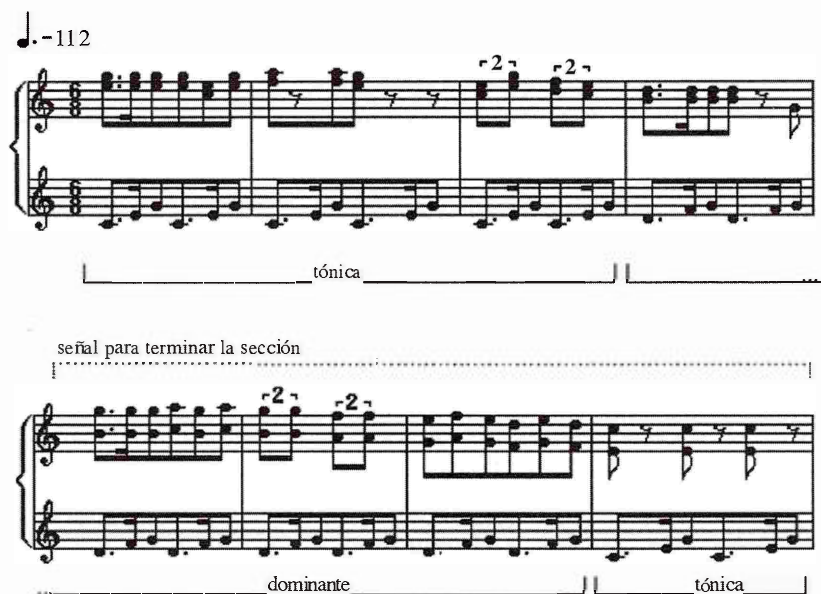


Figura No. 1

Los últimos ocho compases de la primera sección de la pieza "El Sapo", tocada por Jacinto Cano, 4 de agosto de 1985.

Como muestra el ejemplo, esta última frase breve de cuatro compases invariablemente empieza en la dominante y termina en la tónica. La primera nota de la melodía es casi siempre la nota tónica del acorde dominante, como en este caso donde es un *sol*. En la última nota de la frase se reitera la tónica y termina en la nota *do*. No sorprende entonces que estas frases conclusivas casi siempre terminan en un *do*. Los ejecutantes de la marimba pueden elegir entre tres posiciones de la mano derecha generando tres posibilidades de armonización: una tercera, una sexta y una octava por debajo. No se permite usar una posición que produzca otras posibilidades, dado que todas ellas son consideradas inapropiadas

dentro de la tradición. Por ejemplo, armonizar una melodía en cuartos no es aceptable, al igual que en ninguna de la música folclórica ni popular. El hecho de que la línea melódica superior casi siempre termina en *do* (la nota "e" en la figura No. 1) impide el uso de la octava porque ubicaría la nota inferior demasiado abajo en el registro del instrumento. Por el hecho de que termina en *do*, además, la línea de armonía no puede ser una tercera, pues produciría la tónica *do* junto con una armonización de una tercera por debajo, que es la nota *la*, lo que estaría fuera del acorde tónico. Entonces, la única opción para armonizar el *do* es una sexta por debajo, es decir, por un *mi* que marca, en realidad, el punto final de todo un movimiento melódico descendiente en sextas paralelas (véase el segundo sistema de la transcripción).

Este movimiento melódico y su armonización específica tiene importancia estructural: mientras que las distintas secciones de una pieza folclórica suelen conformarse en gran parte por una sucesión de octavas y/o terceras en la mano derecha, la frase final de una sección casi siempre termina en sextas paralelas descendientes. De esta manera, las sextas, junto con la(s) nota(s) *sol* (nota tónica del acorde dominante) en la melodía, y también un acento fuerte en la primera nota que usualmente da énfasis, sirven para señalar el final de una sección. En las palabras de un músico, estas facetas forman un señal que sirve "*para completar la música*" e indicar el principio de la siguiente, en la que se introduce nuevo material melódico y/o rítmico. A veces los marimberos enfatizan las sextas descendientes con un pequeño *ritardando*, un aviso musical más para los bailarines de que sigue una nueva sección que, a menudo, implica un cambio coreográfico.

El uso de este tipo de señal musical para marcar la estructura formal de las piezas dio a los músicos de antes más control sobre la danza. Sin embargo, no fue el control en sí lo que criticaron Irene López y otros directores de compañías de danza, sino la libertad que los músicos se tomaban en cuanto al número de frases rea-

lizadas en cada sección de una pieza. Según López, *“ellos tocaban muy libremente la pieza.”* Lograr el control sobre la duración de las piezas fue un gran problema para los primeros directores. López recuerda haber estado parada al lado de su marimbero durante las piezas y haberle dado instrucciones como: *“Cuando yo te toque la camisa que vas a parar.”* Mientras que Carlos Palacios se considera parte de la nueva generación de marimberos que empezó a tocar en el estilo codificado, Irene López lo ve como un exponente del estilo antiguo, lo cual ella designa en términos de *“indio, indio, indio, muy empírico.”*

A medida que sus experimentos coreográficos progresaban, López y otros coreógrafos ya no se contentaron con las formas estandarizadas de “ABAB” o “ABABA”, ejecutadas en menos de tres minutos. López y su asistente prolongaron ciertas piezas por medio de la repetición y el arreglo de algunas de sus secciones, duplicando o triplicando así su duración acostumbrada. Ella me explicó como utilizaba la recién disponible tecnología de grabadoras de cintas para superar la “laxitud” de los marimberos en adherirse a las estructuras acordadas, inclusive las de los nuevos arreglos complejos que ella había creado. Ya había adquirido una grabadora de cintas para no tener que pagarles a los músicos para todos los ensayos. El primer uso de las grabaciones fue para sistematizar las piezas del repertorio folclórico a las mismas estructuras antes establecidas, ya presentes en grabaciones comerciales: ella cortaba y pegaba la cinta si el marimbero había variado ese arreglo. Segundo, también la usó para enseñar a los músicos una nueva y adaptada versión de una pieza. A finales de los años setenta, por ejemplo, López hizo un nuevo arreglo de la pieza “El Mate Amargo”. Grabó a Juan Galán, sucesor de Carlos Palacios, tocando varias veces seguidas la versión codificada. Luego cortó y pegó la cinta, reajustando y repitiendo ciertas secciones para producir la versión que quería recrear en el escenario. Finalmente copió esta versión a casete la cual dio a Galán para que la memorizara. Tales fueron las técnicas empleadas para repetir y reensamblar secciones de una pieza. Más

tarde las compañías requerirían a los marimberos la memorización de largos popurrís de hasta ocho piezas folclóricas.

Por lo tanto, a la vez que las compañías de danza de Managua impusieron al repertorio folclórico las estructuras codificadas que hoy en día generalizadas, trataron la música con la misma libertad creativa con la cual abordaron los vestuarios y pasos de baile. Así que, en realidad, también la música del Baile de la Marimba se vio transformada por los nuevos conceptos escenográficos de las compañías managüenses; no obstante, esta transformación nunca se ha convertido en un tema de debate sobre la representación auténtica del baile. De hecho, también los grupos mestizos de Masaya prefirieron trabajar con estructuras musicales determinadas, contribuyendo, junto a sus acompañantes “indios”, con sus propias invenciones a los cambios en la forma y el estilo de la música del baile. El hecho de que los popurrís, las extensiones y los nuevos arreglos de las piezas nunca se han incluido en el debate es en sí un reconocimiento tácito por parte de los grupos de Masaya de que los líderes de las compañías de Managua han tenido todo el derecho de dictarles a sus músicos “indios” cualquier transformación musical.

CONCLUSIÓN

Irene López no exageró al afirmar que “*por la coreografía hemos influido en el marimbero.*” Cualquier rastro del antiguo estilo más improvisado que alguna vez existió en Monimbó ya desapareció. Los marimberos, de manera gradual, internalizaron las exigencias de los bailarines mestizos, las cuales fueron reforzadas por el proceso paralelo de la difusión del repertorio folclórico en los medios de comunicación. En el presente, tanto los mestizos como una mayoría de los indígenas conciben el repertorio musical del Baile de la Marimba como algo que es fijo y que ha mantenido una continuidad histórica con un pasado místico, una continuidad que es por sí misma mística. Especialmente entre la población nacional mestiza se cree que la música no ha cambiado y que se trata todavía de

los mismos sonidos que acompañaron a los bailarines indígenas de Monimbó mucho antes de que aquellas prácticas de ejecución fueran adoptadas por los no indígenas. Un factor clave en el sostenimiento de esta percepción es el hecho que la música sigue siendo ejecutada por marimberos identificados invariablemente como indígenas, aunque su presentación ocurra en Masaya, Managua o cualquier otra parte del país. La inmutabilidad de la etnicidad indígena imaginada por los mestizos refuerza la percepción de que tampoco la música se haya transformado: la música como los indígenas se conservan congelados en el tiempo.

En realidad, la naturaleza de la reproducción de la etnicidad y de la libertad creativa con la cual los símbolos culturales han sido utilizados y transformados, demuestran justo lo contrario. Representantes del más alto nivel de la generación actual han desarrollado una habilidad en el ajuste de su interpretación de la estructura musical mucho mayor y consistente que los marimberos anteriores de la edad de Carlos Palacios, quienes produjeron gran parte del actual repertorio de folclore codificado.¹⁴ Sin embargo, un aspecto fundamental de las afirmaciones sobre la naturaleza “auténtica” del Baile de la Marimba ha sido el enlace de una reproducción mítica de prácticas de ejecución antiguas con una tipificación del carácter indígena como innatamente resistente a las fuerzas de cambio que han afectado al resto de la población. Por más alejada de la práctica, esta confluencia de material asignado y continuidad histórica humana ha resultado en el establecimiento de esta nueva acreditación del Baile de la Marimba en Nicaragua como una de las insignias culturales más importantes y prominentes, significando nociones de tradición que siguen siendo utilizadas por actores sociales con el fin de promocionar esa tradición como símbolo de identidad nacional.

¹⁴ De hecho, la generación de Carlos Palacios ha sido reemplazada ya. En los últimos años una nueva forma de presentar el material musical tradicional ha sido creada por los “indios” marimberos: una ingenua y completamente nueva configuración de múltiples marimbas de arco iniciada por el maestro Marcos Martínez y su Rondalla Nicaragua Mía, luego imitada por otros conjuntos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adams, Richard N.

- 1991 Strategies of Ethnic Survival in Central America. En *Nation-States and Indians in Latin America*. University of Texas Press, Austin, pp. 181-206.

Benjamin, Walter

- 1996 *Illuminations*. Schoken, New York.

Beverly, John y Marc Zimmerman

- 1990 *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. University of Texas Press, Austin.

Borgen, José Francisco

- 1979 *Una vida a la orilla de la historia*. Distribuidora e Impresora de Libros Especializados, S.A (DILESA), Managua.

Bourdieu, Pierre

- 1984 *Distinction: a social critique of the judgment of taste*. Routledge & Paul Kegan, London.

Brinton, Daniel Garrison

- 1883 *El Gueguence*. H.C. Watts & Co, Philadelphia.

- 1886 Notes on the Mangué, an extinct dialect formerly spoken in Nicaragua. En *Proceedings of the American Philosophical Society*, Philadelphia 23, No. 121, pp. 238-57.

Chavarría Martínez, C. René

- 1988 *El Baile de Las Negras*. Masaya.

Cuadra, Heliodoro

- 1939 *Historia de la Leal Villa de Santiago de Managua*. Tomo 1. Editorial Atlántida, Managua.

Gámez, José Dolores

- 1889 *Historia de Nicaragua (desde los tiempos prehistóricos hasta 1860, en sus relaciones con España, México y Centro-América)*. Tipografía de "El País", Managua.

García Bresó, Javier

- 1992 *Identidad y cultura en Nicaragua: Estudio antropológico de Monimbó*. Tesis de Doctorado. Universidad Complutense, Madrid, 1991). Editorial Multifformas, Managua.

Habel, Simeon

- 1878 *Archaeological and Ethnological Investigations in Central and South America*. Smithsonian Institution, Washington.

Halftermeyer, Gratus

- 1943 *Managua a través de la historia*. Editorial Hospicio San Juan de Dios, León.
- 1971 *Historia de Managua, data desde el siglo XVIII hasta hoy*. Talleres Nacionales, Managua (5a edición).

Mendoza, Juan M.

- 1920 *Historia de Diriamba*. Imprenta "Electra", G.M. Staebler, Guatemala.

Newson, Linda A.

- 1987 *Indian Survival in Colonial Nicaragua*. University of Oklahoma Press, Norman.

Osorio, Nelson

- 1985 *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*. Biblioteca de la Real Academia Nacional de la Historia, Caracas.

Radell, David Richard

- 1969 *An Historical Geography of Western Nicaragua: the Spheres of Influence of Leon, Granada and Managua, 1519-1965*. Tesis de Doctorado. University of California, Berkeley. University Microfilms, Ann Arbor.

Romero Vargas, Germán José

- 1987 *Las estructuras sociales de Nicaragua en el siglo XVIII*. Editorial Vanguardia, Managua.

Scruggs, T. M. (Tomás)

- 1999 "Let's Enjoy As Nicaraguans": the Use of Music in the Construction of a Nicaraguan National Consciousness. En *Ethnomusicology* 43/ 2, pp. 297-321.
- 2006 Música y el legado de la violencia a finales del siglo XX en Centro América. En *Trans – Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 10 (<http://www.sibetrans.com/trans/trans10/indice10.htm>).
- 2008 Las Misas Nicaragüenses: Popular, campesina, y del pueblo. En *Istmo, Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (<http://collaborations.denison.edu/istmo/articulos/scruggs.html>).

Squier, Ephraim George

- 1860 *Nicaragua: Its People, Scenery, Monuments*. 2 vols. Harper and brothers, New York.

Ziff, Bruce y Pratima V. Rao (editores)

- 1997 *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. Rutgers University Press, New Brunswick.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

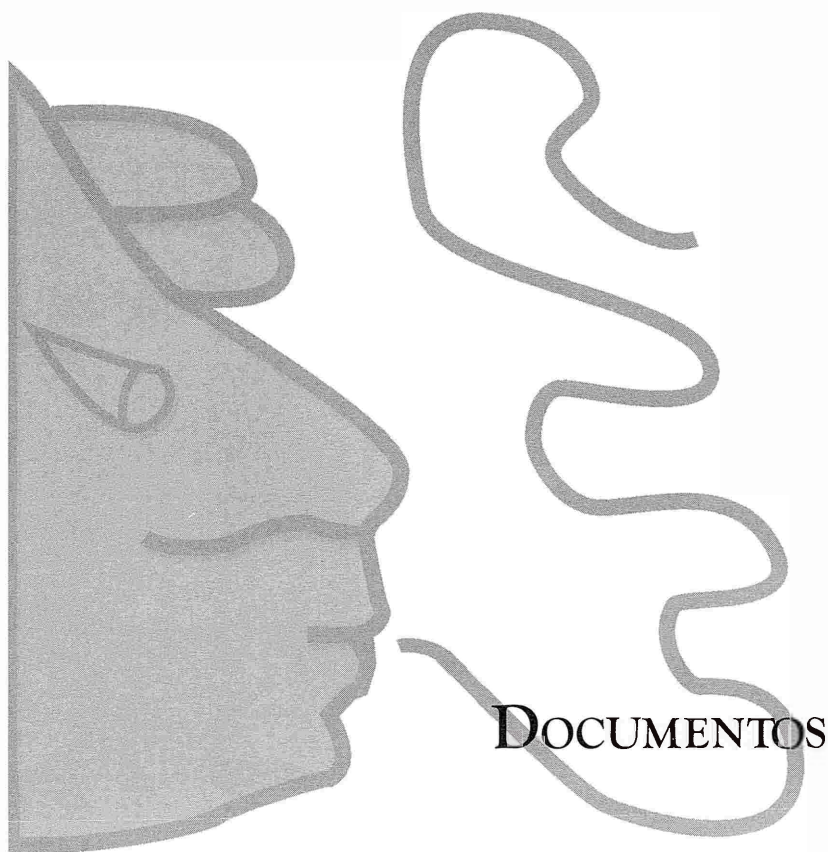
Scruggs, T. M. (recopilador)

1988 *Nicaraguan Folk Music from Masaya*. Flying Fish Records 474.

REFERENCIAS VIDEOGRÁFICAS

Scruggs, T. M. (recopilador)

1995 *El Baile de las Negras*. The JVC/Smithsonian Folkways Video Anthology of World Music and Dance of the Americas, Vol. 6 (VTMV-230).



DIDIER BOREMANSE Y MATTHIAS STÖCKLI

TRES CANTOS LACANDONES

Abstract

The present article is a short historical, ethnographic and ethnomusicological introduction to the repertory of vocal expressions which Didier Boremanse recorded in 1974 among the Lacandons of Lacanja' Chan Sayab, Chiapas, Mexico. It places special emphasis on the cultural differences between the Northern and Southern Lacandon subgroups, differences which tend to blur today but were still strongly marked when the recordings were made. Songs and chants from both subgroups were described, transcribed or recorded repeatedly during the last century, beginning with Alfred Tozzer's seminal study from 1907, but to the knowledge of the authors, textual and musical transcriptions have not been published so far together with the actual recordings. The three songs presented here are historical documents of a Southern Lacandon oral tradition, not just because of the more than 30 years which have passed since their recording, but also because they are no longer performed today.

Los tres cantos cuyos textos y melodías aparecen transcritos aquí fueron recopilados, a finales de 1974, por Didier Boremanse entre los lacandones o *hach winik* de Lacanja' Chan Sayab, Chiapas, México. Forman parte de un cuerpo de aproximadamente un centenar de cantos¹ grabados en ese entonces no sólo en un intento de documentar de una manera representativa las distintas tradiciones orales de los "verdaderos hombres", sino además con la intuición de que se trataba de una labor de rescate, dado que los contextos culturales en los que aquellas tradiciones se habían desarrollado se estaban perdiendo o, por lo menos, transformando radicalmente. Una intuición que resultó acertada.

¹ Entre ellos se encuentran también unos pocos rezos o cánticos. Sobre la distinción entre ciertas formas de expresiones vocales lacandonas véase más adelante.

Los lacandones, descendientes de emigrantes procedentes de Petén (Guatemala) que se asentaron en la selva chiapaneca a finales del siglo XVII y durante del siglo XVIII (véase Boremanse, 1995), se dividen, con base en características geográficas, culturales, sociales y lingüísticas, en dos grupos étnicos: los lacandones del norte o noroeste (Naja', Metzaboc o Mensabäk) y los del sur o sureste (San Quintín, Lacanja' Chan Sayab). El idioma lacandón del norte, llamado *hach t'an* ("verdadera lengua") por sus hablantes, y el del sur (*tah t'an*, "correcta lengua") son dialectos mutuamente inteligibles del maya yucateco. Los cantos que constituyen el objeto de estudio del presente trabajo pertenecen a la tradición oral de los lacandones del sur, y de forma más precisa los de San Quintín, quienes moraban cerca del lago Miramar y del río Jataté antes de emigrar a Lacanja' Chan Sayab a principios de los años 1960. En 1976 la población lacandona total (norte y sur) contaba con menos de 400 personas de las cuales poco menos de 100 vivían en Lacanja' Chan Sayab.²

Es interesante notar que en los años de 1970 la tradición del canto era mucho más vigente entre los lacandones del sur que entre

² En la actualidad hay casi mil lacandones (incluyendo mujeres indígenas no lacandonas casadas con hombres lacandones y los hijos mestizos de estas uniones), unos 720 en el sureste y cerca de 300 en el noroeste, pero la composición demográfica de dicha población es muy distinta a la de hace unos 40 años debido a la emigración de numerosas familias de lacandones del noroeste hacia el sureste en la década de 1970. Es posible que los matrimonios mixtos entre lacandones del norte y del sur y la consiguiente interacción entre miembros de ambos subgrupos, reduzcan las importantes diferencias socioculturales y lingüísticas que existían cuando las dos sociedades estaban geográficamente separadas y practicaban la endogamia. Otro factor en estos procesos de cambio y aculturación son los ya mencionados matrimonios entre lacandones y no lacandonas los cuales, debido al pequeño número de los primeros, sin duda van a seguir ocurriendo y no se sabe si los niños de estas familias mixtas seguirán aprendiendo el lacandón que hasta poco había sido el idioma materno de todos los lacandones.

sus congéneres del norte quienes, empero, aún practicaban sus ritos religiosos ancestrales y, en particular, el culto a los incensarios, los cuales, bajo la influencia de misioneros protestantes y evangélicos, ya habían caído en desuso desde hacía años en el sur. Pero, aunque la religión ancestral y las tradiciones orales eran descreditadas supuestamente como cosas “del demonio”, a los lacandones del sur les gustaba mucho cantar, así como contar sus mitos y cuentos.

A estos últimos se referían con las palabras *u tsikbal ik nukil* (“su contar nuestros antepasados”) y cuando se trataba de hablar con sus incensarios en el templo usaban las expresiones *kin tsoksik in kanan-ob* (“hago ofrendas a mis incensarios”) o *kin pokal* (“yo rezo”). En cuanto a los cantos (*k'ay*), unos se cantaban en un contexto ritual (ofrendas a los incensarios) y otros en uno profano.

Entre los cantos recopilados por Boremanse en Lacanja' Chan Sayab hay aquellos que atañen a la vida cotidiana y al entorno natural, o que relatan lo que hicieron ciertas personas en el pasado; otros se refieren a temas cosmológicos y mitológicos o bien a rituales, aunque éstos ya no se practicaban en el momento de la grabación.³

Los cantantes grabados en ese entonces eran tanto hombres como mujeres. Entre ellos destacaba Bol Yuk,⁴ el último lacandón del

³ Es posible que algunos de estos cantos hayan tenido una función mágica. Los lacandones del sur no poseían encantos terapéuticos o adivinaciones similares a los del norte, pero afirmaban que existían cantos que servían para hechizar. De hecho, en el idioma lacandón del sur el término *u y-ohel k'ay* (“el sabe cantos”) significa “hechicero” (Boremanse, 1998: 68).

⁴ Su nombre completo era *Bol Yuk Wixh* (Bol Venado Armadillo), que se desglosa así: *Bol*, nombre personal; *Yuk* (venado), nombre del patrilinaje; y *Wixh* (armadillo), el nombre del animal cuya carne el individuo comió con su padrino después de su rito de iniciación. En cuanto a K'in, su nombre completo era: *K'in Yuk Ba'atz* (K'in Venado Mono Aullador).

grupo meridional en renunciar a su religión ancestral en los años 1950 y que todavía sabía muchos cantos e historias. Sin embargo, resultó más fácil trabajar con su hijo mayor, K'in Yuk (1943-1980), quien era un lacandón letrado, y fue el primer maestro de escuela primaria en Lacanja' Chan Sayab en 1974, donde enseñaba a leer y escribir en su propio idioma. De niño había aprendido mitos y cantos de su abuelo paterno y de su padre. Debido a su formación era un informante más accesible que su padre, era más sistemático y consistente. Además, estaba consciente de que el objetivo de la grabación de los cantos y de otras tradiciones orales era rescatarlos y preservarlos para el futuro. Por eso, agregé algunos comentarios antes de iniciar un canto y algunas explicaciones, al final, relativas al contenido de los textos. De esta manera, K'in fue de gran ayuda en la transcripción y traducción al español de sus propios cantos.

ESTUDIOS ANTERIORES O PARALELOS SOBRE LOS CANTOS LACANDONES

En su libro *A Comparative Study of the Mayas and the Lacandones* de 1907, Alfred M. Tozzer publicó las transcripciones y traducciones al inglés (más anotaciones) de los textos de cincuenta y un cánticos o rezos recopilados entre los lacandones del norte, los cuales parecen reflejar el orden y desarrollo de un ritual de ofrenda (1978: 169-189). No transcribió su dimensión musical, no obstante, proporcionó unas breves observaciones sobre su aspecto rítmico, su timbre y vocalización, y la relación entre la forma musical y el texto (*ibid.*, 117).

Siete décadas después de Tozzer se realizaron, casi al mismo tiempo, tres investigaciones antropológicas entre los lacandones, todas, aún en distinto grado, con un interés en las expresiones vocales de esta gente: aparte de la investigación de Didier Boremanse, la que llevó a cabo un equipo de musicólogos dirigido por Mabuchi Usaburō, que en 1975 acompañó la Tercera Expedición Médica a Chiapas de la Universidad de la Prefectura de Wakayama, Japón;



Foto No. 1
K'in Yuk quemando su milpa.
Lacanja' Chan Sayab, 1975.
(Foto: Didier Boremanse)

y la de Victoria Dale Davis quien recopiló, entre 1973 y 1975, los datos etnográficos que le servirían para su tesis doctoral intitulada *Ritual of the Northern Lacandon Maya* (1978).

Uno de los principales objetivos investigativos de los musicólogos japoneses era la recopilación de música de la selva lacandona y la grabación del “más grande número posible de cantos y géneros”. Realizaron su investigación tanto en Lacanja' Chan Sayab donde trabajaron, entre otros, con K'in Yuk (cantante de los cantos transcritos en el presente artículo), como en Naja' entre los lacandones del noroeste. De estas grabaciones de terreno King Records (GXH [K] 5001-5003) editó en 1976 tres discos *longplay* bajo el título “Maya no ongaku o tuzunete (Rakandon no mori no uta)”,⁵ acompañados de una libreta de más de cien páginas que proporciona breves indicaciones sobre el contenido de las

⁵ “En busca de la música maya (Canción de la selva lacandona)”.

expresiones vocales grabadas, pero no las transcripciones de sus textos o melodías.⁶

Davis enfocó su trabajo de campo en el ritual y la música de los lacandones del norte y particularmente en los de Naja', localidad habitada en ese entonces por lo que ella caracteriza como "la comunidad lacandona más tradicional" (1978: 1). Con tal enfoque la tesis hace numerosas referencias a expresiones lingüísticas y musicales; nos limitamos aquí a mencionar el primer anexo en que se hallan las transcripciones textuales y melódicas de ejemplos de dos tipos distintos de expresiones vocales (*k'aay* y *kasahk'uh*), además de reflexiones sobre los modos de transcribir e indicar adecuadamente sus rasgos melódicos y rítmicos particulares y, una vez más, sobre la relación específica entre el fraseo musical y textual (*ibid.*, 303-315).

La distinción, referida ya varias veces en el presente artículo, entre *k'ay* o *k'aay* (cantos) y *kasahk'uh* (cánticos, rezos, plegarias, súplicas) se basa, como muestra la traducción al español de los términos lacandones, en diferencias tanto de estilo vocal como de contexto y propósito comunicativo (véase también Davis, 1978: 252 en adelante).⁷ Mientras que el contexto, contenido y signi-

⁶ Hasta el momento, los autores del presente estudio han tenido acceso a dicha edición únicamente por medio de una traducción mecanografiada del japonés al inglés de una parte de dicha libreta, efectuada por I-to Loh, y de una reseña que Linda L. O'Brien publicó en *Ethnomusicology* 24/ 3 (1980: 624-628). Al respecto de ediciones discográficas anteriores de cantos lacandones, la libreta a su vez menciona los discos OCORA OCR 73 y Vogue LDM 30103 (este último editado por François Jouffa, Maurice Morea y Serge Rotterdam, salió bajo el título "Musiques des communautés indigènes du Mexique. 1969-1970"), llevando cada uno de estos dos discos unos pocos ejemplos de cantos lacandones.

⁷ No debe olvidarse, sin embargo, que en ese entonces las diferencias culturales entre los lacandones del sur y los del norte todavía eran marcadas. En vista de la falta de un estudio comparativo sistemático, cualquier comparación y, aún más, cualquier equiparación de las expresiones vocales de los dos grupos lacandones debe, por lo tanto, ser tomada con cuidado.

ficado de los primeros no dependieron de algún ritual particular —de hecho, pudieron ser cantados en contextos tanto rituales como profanos, en el templo o en la casa—, los segundos siempre implicaban alguna interacción con los incensarios y, por lo tanto, un intento de comunicación con los dioses.⁸ Y mientras que los “rezos a los dioses” (*kasahk'uh*) sirvieron para informarles a éstos sobre las ofrendas preparadas y los pasos que se estaban realizando para ofrecérselas, el propósito de los cantos (*k'ay*) era, puesto que se cantaban durante un acto ritual, de deleitarlos.⁹ Finalmente, mientras los cantos se memorizaban, el contenido de los rezos y plegarias variaba no sólo en función del tipo de ofrenda, sino también de las preocupaciones del suplicante y de las necesidades del momento.

UNOS APUNTES SOBRE LA ESTRUCTURA MUSICAL DE LOS TRES CANTOS

Fue el mismo cantante, K'in Yuk, quien cantó durante una sola sesión de grabaciones¹⁰ los tres cantos transcritos. Los tres son monofónicos, muestran una relación silábica entre melodía y texto, y tienen una estructura melódica basada en el cambio entre dos tonos separados por un intervalo de entre una segunda mayor y una tercera menor.¹¹ Se distinguen, sin embargo, estructuralmente en

⁸ Otros términos que denotan esta interacción ritual cuando se hacen las ofrendas son: *u t'anik u k'uh* (“su hablar a sus incensarios/ dioses”), *u pokor/u pokik u bäh* (“su rezar”) y *u botik u k'uh* (“su pagar sus dioses”).

⁹ *The gods want to hear songs. (...) As they listen to men singing, they are content knowing that the men are not angry and fighting but are consuming the offerings amicably and singing about the gods for whom they are presented* (Davis, 1978: 262).

¹⁰ Noviembre de 1974.

¹¹ Estas indicaciones son aproximaciones. Cabe la posibilidad de la importancia estructural de movimientos melódicos microtonales dentro de los intervalos indicados. Lo mismo vale para la ascensión gradual del tono fundamental por un tono y una tercera menor en el transcurso de los cantos *U winkilil petha'* (“El dueño del lago”) y *U k'ay ho' ho'* (“El canto de las garzas”) respectivamente. (De hecho, el fenómeno se ha reportado como rasgo estructural de varios reperto-

cuanto al desenvolvimiento melódico, la rítmica y la métrica, hallándose las diferencias más marcadas al respecto entre el primero y los siguientes dos cantos: mientras que el canto *U winkilil petha'* ("El dueño del lago") se desarrolla dentro de un esquema cuya rigidez isorítmica, isométrica e isomelódica se ve rota muy pocas veces —cuando se rompe es, por lo general, inmediatamente antes o después de una cesura respiratoria—, los otros dos cantos, *U'k'ay ho' ho'* ("El canto de las garzas") y *Chäk ik'al* ("Canto al Huracán"), tienen una estructura rítmica, métrica y melódica más flexible y variada. Podrían comprenderse estos dos como variantes de un mismo tipo estructural de canto, aunque cada uno con su propia fisionomía melódica y rítmica. Notables son, por ejemplo, los modos distintos con que K'in Yuk trató el tono melódico superior, el cual suena con mucha más frecuencia en el Canto de las Garzas que en el Canto al Huracán donde evitó casi por completo la repetición inmediata de aquel tono.¹²

Vale remitir aquí a dos rasgos más de la producción vocal: primero, las cesuras respiratorias marcadamente sonoras, que parecen formar parte de la sonoridad de los cantos,¹³ las cuales nos sirvieron como uno de los criterios para subdividir en nuestra

rios indígenas de canto en el subcontinente sudamericano. Véase, por ejemplo, A. Seeger, 1987: 88 en adelante.) Tal ascensión tonal no se halla, de todos modos, en *Chäk ik'al* ("Canto al Huracán") pero sí el movimiento inverso, el descenso gradual, en otros cantos del repertorio grabados por Boremanse.

¹² Los tres cantos comparten los rasgos de la monofonía y la bitonalidad con otros cantos de la recopilación de Boremanse, cantados por otros u otras cantantes; sin embargo, no representan la única modalidad de textura sonora y construcción melódica: en el repertorio se encuentran también numerosos cantos tritónicos y unos pocos tetratónicos, así como unos cantos a dos voces coordinadas predominantemente de manera heterofónica. La existencia de texturas heterofónicas también la reportó Davis (1978: 253) para los cantos rituales de los lacandones del norte, calificándolas, sin embargo, de excepcionales.

¹³ En algunos momentos de estos cantos la respiración sonora parece surgir de la necesidad del cantante de jadear y, por lo tanto, de su aparente deseo de llegar con un volumen ya disminuido de aire a determinado punto textual o melódico, pero no siempre es así.

transcripción la melodía y el texto en “frases”;¹⁴ segundo, el breve, pero fuerte vibrato al que algunos de estos respiros sonoros, pero sobre todo algunos de los tonos relativamente largos y siempre inferiores, suelen desembocar.

Por último, quisieramos aclarar que en nuestro análisis musical incipiente y por el momento nada sistemático,¹⁵ también la transcripción no pretende más que proporcionar, por medio de un repertorio muy reducido de signos gráficos, unas indicaciones generales sobre la estructura melódica y rítmica de los tres cantos y la coordinación temporal entre texto y melodía, las cuales pueden servir como una primera guía para la escucha analítica de los tres cantos que se encuentran grabados en el disco compacto acompañante.¹⁶

CD-11
a 13

¹⁴ A diferencia de las dos formas vocales transcritas por Davis (1978: 303 en adelante), no se halla en los tres cantos la pausa larga como medio de marcar el fraseo melódico-textual.

¹⁵ Por dos razones no intentamos proporcionar un análisis y una interpretación exhaustivos de las propiedades musicales de los cantos transcritos aquí: en primer lugar, por el carácter de “documento” que tiene la publicación de estos cantos en el presente número de la revista *Senderos*, pero también por la naturaleza de la recopilación misma de los datos, la cual nunca pretendió llevarse a cabo bajo premisas etnomusicológicas.

¹⁶ En virtud de su observación de la falta de un pulso regular en las expresiones vocales de los lacandones del norte, Davis (1978) representa el aspecto rítmico del movimiento melódico por medio de líneas continuas trazadas sobre el pentagrama. En cambio, consideramos que en nuestro caso no sólo los signos básicos de nuestra transcripción, el punto y el guión, representan de mejor manera la relación silábica entre texto y melodía, sino además que la sensación de un pulso regular no está ausente por completo en los tres cantos. Obviamente, lo menos ausente está en *U winkilil petha'* (“El dueño del lago”), pero también son notables las secuencias extensas de figuras rítmicas como de 1:2 o 1:1:2 en los otros dos cantos. Por otro lado, el supuesto pulso está tratado a menudo con tanta flexibilidad —si no está, por lo menos temporalmente, abandonado— que tampoco la medición exacta de las relaciones rítmicas con referencia a un valor duracional constante hubiera sido adecuada, por lo menos no para los niveles de análisis y de transcripción pretendidos aquí.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Boremanse, Didier

1995 Orígenes de los lacandones actuales. En *Historia General de Guatemala*, Tomo 3: Siglo XVIII hasta la Independencia. (Jorge Luján Muñoz, director general; Cristina Zilbermann de Luján, directora del tomo). Asociación de Amigos del País, Fundación para la Cultura y el Desarrollo, Guatemala, pp. 393-398.

1998 *Hach Winik. The Lacandon Maya of Chiapas, Southern Mexico*, Monograph 11. Institute for Mesoamerican Studies, SUNY-Albany, Albany.

Davis, Victoria Dale

1978 *Ritual of the Northern Lacandon Maya*. Tesis doctoral. Department of Anthropology, Tulane University, New Orleans.

Seeger, Anthony

1987 *Why Suyá sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press, Cambridge.

Tozzer, Alfred Marston

1978 *A Comparative Study of the Mayas and the Lacandones*. AMS Press, New York.

1982 *Mayas y lacandones. Un estudio comparativo* (prólogo y traducción por Alfonso Villa Rojas). Instituto Nacional Indigenista, México.

Leyenda para las transcripciones melódicas:¹⁷

∨ Respiro

- Tono relativamente breve
- Tono relativamente largo
- Tono relativamente más largo (aparece sólo antes de un respiro)
- ∧ Tono relativamente largo con vibrato al final

¹⁷ Transcripción de los textos en lacandín y traducción al español: Didier Boremansé; transcripción melódica: Matthias Stäckli.

U WINKILIL PETHA' ("SU DUEÑO LAGO"):
 "EL DUEÑO DEL LAGO"¹⁸

K'in Yúk anuncia lo que va a cantar:

Ten kin bin in k'äyeh, la k'ayah kin bin in k'äyeh:
 Yo voy a cantar, el canto que voy a cantar:

"Ten u winkilil-en petha'".
 "Yo soy el dueño del lago".

Luego canta:

V
 . . .
 Ten u winkilil-en petha'
 Yo su dueño el lago

 . . .
 .
 Ten- o lak mam
 Nosotros, cuñado

 . .
 Ma' hali (i)n bin ten-o
 No solos nos vamos¹⁹

¹⁸ Algunos cantos lacandones son una expresión directa de su mitología, como es el caso del presente canto acerca de la "casa" de los dioses *Wayantekob*: una gran cueva en un peñasco del lago Miramar. Según la cosmovisión lacandona, los peñascos, las cuevas y las ruinas en la selva eran las casas de los dioses. Es uno de estos dioses que canta aquí y se llama a sí mismo "el dueño del lago"; se burla de otro que no puede llegar a esta "gran casa" (cueva), ya que los *Wayantekob* viajan con el viento en el cielo.

¹⁹ Son muchos, los dioses *Wayantekob*.

V • • • • •
 Ma' ximbal 'ok kin bin ten-o
 No caminando a pie vamos²⁰

• • •
 •
 Ka'cho lak mam
 Ahora, cuñado

• • • •
 • •
 Ma' hali (i)n bin ten-eh
 No solo yo voy

• • • •
 • •
 Chen tech ka bin patal
 Pero tú te vas a quedar

V • • • • •
 • •
 Bay ten-om kah bin-en-om
 Y nosotros nos vamos
 • • • •
 • •
 Tu' yan ha'(a)p'nin u kah-eh
 Donde estando abierta (la roca)

• • • •
 • •
 Ma' kuchen ten ka'che'
 No llegué allá antes

V — — • • • • •
 • • •
 Bay ten bakel helo' yan in bin ten
 Yo ahora, bueno, me voy

²⁰ El viento lleva a estos dioses, ellos no van caminando.

.

 Ma' ximbal 'ok kin bin ten-om
 No caminando a pie vamos

.

 Ka'cho ma' hali (i)n bin ten-o
 Ahora yo no voy solo

V —

 Bay tech ma' kuchik kah bin-en
 Tú no llegarás allá y ya fui yo

.

 Ka-en bin kah chan taden tu' ch(i)' ha'(a)p'nin u kah-eh
 Cuando yo fui, yo llegué a (la) su boca (de la) cueva

V

 Bay y-atčh-ah Wayantekob
 Allí está la casa de los Wayantekob

.

 Wa (a) man manan lu'(u)m-an
 Está en la tierra

V

 Ma' hali (i)n bin ten-om ka'cho
 No vamos solos nosotros

.

 Ma' ximbal 'ok kin bin
 No voy caminando

V

Ten u winkilil-en petha'
Yo su dueño el lago

Ka w-ilik in watōch
Vas a ver mi casa

Wa tech lak mam ka tal
Si tú, cuñado, llegas

V

Baili ten-ob-oh ma' hali (i)n bin
Nosotros no vamos solos

Ten u winkilil-en petha'
Yo su dueño el lago

Ten-o lak mam bay tech ka'che
Nosotros, cuñado, pero tú

V

Ma' kuch-ech kah bin-en chi-e
No llegarás y ya fui yo [??]

Bay ten ten ma' ximbal 'ok kin bin-om ten-ob
No vamos caminando, a pie, nosotros

V

 Lak mam baili ten ka'(a)nan kin man-ob-oh
 Cuñado, nosotros arriba vamos andando²¹

 Bay ten ma' ximbal 'ok ka bin xan-i helo'
 No caminando a pie tú vas

 . .
 Yan ik kat-ik ik bin
 Con el viento queremos ir

V

 Ik (il)-eh mak bin yan kuchukul-en
 Es el viento que nos va a llevar

 . .
 Bay ten ka'(a)n-an-acho
 Arriba

 Lak mam ma' hali (i)n bin ten-ob
 Cuñado, no solos vamos nosotros

 .
 Lak mam bay tech
 Nosotros, cuñado, y tú

V

 Ten u winkilil-en petha'
 Yo su dueño el lago

²¹ En el cielo.

.
 . .

Bay tech kache lak mam
 Y tú ahora cuñado

Comentarios por K'in Yúk:

Helo' ts'oki u k'ay u winkilil petha': Wayantekob, u y-atöch Wayantekob,
 Así termina el canto del dueño del lago: Wayantekob, la casa de los Wayantekob,

Dahe 'u y-al-eh: "u winkilil petha'". Helo' ku bin ich ha'ap'nin u kah.
 Por eso dicen: "su dueño el lago". Ellos van a dentro de la caverna.

Helo' hach kalem nah! Helo' men-t-ah tunich, chen kaas-man, kaas helo'.
 ¡Verdaderamente grande casa! Hecha de piedra, pero con divisiones internas.²²

²² En la cosmovisión lacandona los peñascos y las cavernas eran las casas de los dioses, quienes en un pasado remoto vivieron en la tierra. Ahora bien, los ojos humanos perciben las "casas de los dioses" como piedras y rocas, pero en realidad son chozas con postes de madera y techo de palma, idénticas a las casas lacandonas de antaño. Al mencionar las divisiones dentro de la cueva, el informante alude al hecho de que en ciertos casos dos familias viven en dos cuartos separados, o mejor dicho en dos casas separadas, pero compartiendo un mismo techo. Es el caso del yerno recién casado que hace su casa del otro lado de la pared de la casa de sus suegros. Los lacandones consideran las "casas de los dioses" como representaciones metafóricas de sus propias casas.

Dahe' ku y-al-ik: "Ten u winkil-il-en petha'. Ten-o ma' hali' bin in kah.

Por tanto él dice: "Yo soy el dueño del lago. Yo no solo me estoy yendo.

Tech-o, bin-ech sa'm, ma' kuch-ech. Ten-o, ma' hali' in bin. Ten u winkil-il-en petha'."

Tú, acabas de ir, no llegaste. Yo, no solo yo me voy. Yo soy el dueño del lago."

Ile mak bin yan kuch-uk weh!

¡Mira quién va a llegar!

U K'AY HO'HO' ("SU CANTO GARZAS"):
 "EL CANTO DE LAS GARZAS"

K'in Yuk anuncia:

Bähe' ten kin bin in k'äy-eh u k'ay in lak-ob, u k'ay
 ho'ho'.

Ahora yo voy a cantar su canto (de) mis congéneres, su
 canto garzas.

Tech, ta w al-ah ho'hol-ech, dahe' u k'ay ho'ho'.
 Tú dijiste que una garza eres, éste su canto (las) garzas.²³

Luego canta:

∇ 
 Baili ten-eh ma ha-al(i)' in bin-ob ten-ob
 Yo no solamente (voy) vamos nosotras


 Baili man in kăxtik hanan-eh
 Ando yo busco comida

∇ 
 Bai ten lati' kin kăxtik-ob in hanan-en
 Estamos buscando nuestra comida

²³ La sociedad lacandona solía estar dividida en distintos patrilinajes, designados respectivamente por un nombre de animal y llamados 'onen. En otro tiempo existían 'onen como los siguientes: *yuk* (venado), *k'ek'en* (pecarí) o *k'ambul* (faisán). Según K'in Yuk, *ho'ho'* (garza) era el 'onen de los blancos. Por eso, en tono de broma, le dijo al etnógrafo: "Tú dijiste que eres un garza, éste el canto de las garzas".


 Ti' kin yan ch'ik-ob hol taki ukum-en
 Estamos paradas a la entrada del río

V 
 Baili ne bulul-eh
 Que se ha desbordado²⁴


 Tan in käxtik-ob ik hanan-eh
 Estamos buscando nuestra comida


 Ti' kin yan ch'ik-ob ten-ob
 Estamos puestas de pie


 Taki kaas-tun-eh ti' kin yan
 Sobre las piedras de la cascada

V 
 Ti'kin yan hup-ik in chok-ob-eh
 Allí hundimos nuestras largas patas


 Ti' ki' yan hup-ob bin beh
 Allí hunden (sus patas)


 Baili (i)n tulum
 Así (hace) la única

²⁴ En el apogeo de la estación de lluvias, durante los meses de septiembre y octubre, los ríos se desbordan, la selva se inunda y muchas garzas llegan a comer peces.

V — — — —

Baili tulum ya'(a)x il-eh
 La única garza verde²⁵

— . . —
 . — .

Baili in lak-ob-eh
 Así mis congéneres

. — . — . — . —

Chen tin maas-ah tambah-ob-eh
 Pero nos empujamos las unas a las otras

V — — — — . — — — . — . —

Be kah chin w-ak-sik-ob u yah-il in hanan-eh
 Hacemos entrar en nosotras su dolor nuestra comida²⁶

— . — — . — . —

Ti' kem ti' maas-ah tambah-ob-eh
 Allí nos posamos y nos echamos a volar

V . — . — . — . —

Ti' kin lāh nup-(i)k-ob in bāh-eh
 Nos encontramos las unas a las otras

— . — . — . —

Hankachi wawät-ob-eh
 Y gemimos

²⁵ Garza verde, lacandón: *ya'ax pos*, latin: *Mesembrinibis cayennensis* (Irby Davis, 1972: 13/pl. 2).

²⁶ Las garzas se pelean por la comida (los peces) y sufren para comer. Dice el informante: *Tu' ku man u tak-eh u y-o'och* ("en su andar su tomar su alimento").


 Ti' yan kǎxtik ik hanan-eh
 Estamos buscando nuestra comida


 Ti' kin ch'ik-ob (u) hol tākil tikin che'
 Estamos paradas sobre un tronco seco²⁷


 Ti' kin yan maas-ah tambah-ob-eh
 Nos posamos y nos echamos a volar


 Bai kin yan kǎxtik-ob ik hanan-eh
 Estamos buscando nuestra comida


 Ti' kin yan ch'ik-ob hol tākil sayab-eh
 Estamos paradas a la entrada del arroyo


 Ti' kin kǎxtik-ob ik hanan-eh
 Allí buscamos nuestra comida


 Bai ten xan-eh ti' kin yan ch'ik-l-ob ten-ob
 Allí estamos puestas de pie


 Ti' kin maas-ah tambah-ob-eh
 Nos posamos unas contra otras

²⁷ Las garzas se paran sobre el tronco de un árbol caído en el río.


 Ti' kin wawöt hankachin wawöt-ob-eh
 Y gemimos y gemimos


 Ma'tin w-ik-ob in hanan-eh
 No vemos nuestra comida


 Tan in w-ak-sik-ob ob yah-il in hanan-eh
 Estamos sufriendo para comer


 Bai ti' kin yan ch'ik-ob hol täki ukum-eh
 Estamos paradas a la entrada del río


 Ti' kin käxtik-ob ik hanan-eh
 Allí buscamos nuestra comida


 Baili ti' kin yan chechen käxtik-ob in hanan-eh
 Así allí estamos buscamos nuestra comida


 Ti' kin yan käxtik-ob-eh
 Estamos buscando


 Tan nupik-ob in lak-ob-eh
 Nos encontramos con nuestros congéneres

. — . . —

Chen tin maas-ah tambah-b-eh
Nos posamos, nos echamos a volar.

Hali Diego
Solamente, Diego.²⁸

Comentarios de K'in Yuk:

Helo' u k'ay ho'ho', kin w-al-ik-ob: in lak-ob. Baxik
tu y-al-ah:

Éste es su canto (de las) garzas, decimos: “nuestros congéneres”.
Así dijeron:

“Ten ho'ho'-en” (dahe' u y-onen).
“Yo garza – yo” (es decir, su linaje).²⁹

Te' ku kuchul ho'ho', ku ne bulul ha', ti' ku lāh kuchul:
Cuando llegan las garzas, hay inundaciones, todas llegan:

Sāk bok, u ya'ax-il...Helo' yan hach ho'ho', ku k'ay:
“ho' ho' ho'.”

Las garzas blancas,³⁰ las verdes y las verdaderas garzas,³¹ ellas cantan así: “ho' ho' ho'.”³²

²⁸ Al terminar, el cantante se dirige al etnógrafo.

²⁹ Según la tradición oral, son hombres del linaje ho'ho' (“garza”) quienes cantaban este canto. Por eso, K'in Yuk se refiere a ellos como sus congéneres, a pesar de que no se menciona tal linaje (‘onen’) en el registro etnográfico. Ho'ho' designa tanto a las garzas como al linaje que lleva su nombre.

³⁰ Garza blanca, lacandón: Sāk bok, latín: *Ptilerodius pileatus*. (Irby Davis, *ibid.*: 10/ pl. 2 (1)).

³¹ Verdadera garza, lacandón: hach ho'ho', latín: *Jabiru mycteria* (Edwards, 1972: 19-20/pl.1: “Muy grande con cuello y cabeza desnudos, negruzcos con banda rojiza en base del cuello, pico pando; plumaje blanco”).

³² Muchos nombres de aves en lacandón son onomatopeyas

Helo' kalem
¡Son grandes!

Dahe' kin w-al-ik: u k'ay in lak-ob ich xokolha'
Por eso yo digo: (es) su canto (de) mis parientes en el río Jataté.

CHÄK IK'AL ("GRAN VIENTO"):
CANTO AL HURACÁN³³

Antes de cantar K'in Yuk anuncia:

Bailo kin bin in k'äy-eh u k'ay ik nukil
Ahora yo voy a cantar su canto nuestro antepasado,

Ba'K'in u k'abah Ba'K'in u k'abah.
Ba'K'in su nombre, Ba'K'in su nombre.

U k'ay bin u tet-ob uchi'. Helo' tu kân-ah in t'an, kâx
chichan,
Su canto sus padres antiguamente. Él aprendió mi lengua, aun-
que pequeño,

kah bin-i, ma' tubi ti', helo' u yohel k'ay.
cuando se fue no se le olvidó, sabía el canto.

Dahe' kin bin in k'äy-eh, a wuieh wa.
Es éste que voy a cantar, ¡escucha!

Después canta:

V . . . —
Tan a k u yik u yan tal
Estás oyendo su llegada

³³ Según Robert D. Bruce (*Lacandon Dream Symbolism*. Ediciones Euroamericanas, México 1975-79: II: 138), *Chäk Ik'al*, el "Señor Rojo de los Vientos", es la personificación del huracán en la mitología lacandona. Según el *Diccionario Maya Cordemex* (Ediciones Cordemex, Mérida, Yucatán, México 1980: 76), la palabra *chak* en composición significa "muy", "mucho" o "grande". Por lo tanto, la expresión *chäk ik'al* puede traducirse como el "gran viento", es decir, el huracán.

· — · — · —

Pa ti' chäk ik'al-o

El gran viento

✓ · — · — · —

Wolol u kah u bin

Disminuye y crece de nuevo³⁴

· — · — · — · —

Baili ti' man ti' chäk ik'al-o

Así pasa el huracán

✓ · — · — · — · —

Tan a w-uik u man u hum -an ch(äk)-ik-al-o

Estás oyendo su andar su zumbido gran viento

· — · — · — · —

Tan a k u yak u man u chukup t ah wits sina'(a)n-o

Estás oyendo su andar donde se extiende la sierra alta

✓ · — · — · —

Chen hach ichel u kah u bin u na'

Haciendo líneas de nubes que se estiran³⁵

· — · — · —

Ma' ba' yan che' wāti-een

No quedará ningún árbol, (estarán) rotos

✓ · — · — · —

Tan a w-uik u yan tal

Estás escuchando su llegada

³⁴ El viento viene fuerte, luego disminuye, luego crece de nuevo.

³⁵ Las nubes de forma alargada se mueven en distintas líneas.

Wolol u kah u bin u nah wal-o
 Va y viene su abanico³⁶

Wa kah il-ik chumuk ya'(a)x k'in-eh
 En el medio de la estación seca

Ti-i' yahaw so'l ti' che'
 Quema la corteza de los árboles³⁷

Ma'ba'yan che' tu' man
 No hay ningún árbol donde pasó

Tan u wolol u kah u bin u na-ah chäk ik'al-o
 Se está llevando las casas el huracán

Ki' ki' emel (u) y-akal halan ts'ik tu ho'(o)l nax K'in (I)ch Ahau
 Aterrizo corriendo enojado con el pelo atado K'in Ich Ahau³⁸

³⁶ Los dioses de la lluvia (*ha'nan winik*, "Hombres del Agua") poseen un abanico que consiste en una cola de guacamaya gigante, que ellos menean para causar vientos y lluvias. Dijo el informante: "Los hombres del agua, están en medio del cielo, ellos menean su cola de guacamaya para enviar el huracán" (*Ha'nan Winik xan, ti' yan ich chum ka'an, tan u y-okatik u ne' mo' kil u kam tal chäk ik'al*).

³⁷ El viento caliente seca los árboles.

³⁸ *K'in*, sol; *ich*, rostro, ojo; *ahau*, señor. El dios sol es el "Señor del Rostro Solar".

— — —
 • • • —
 Tan u y-uik u tal-eh
 Lo escucha llegar

✓
 • • — • • —
 Wolol u kah u bin
 Va, viene, crece, disminuye

— • — — —
 • • • • • • —
 Tak u man y-akal ta witz sina'(a)n-o
 Anda corriendo donde los cerros se extienden

✓
 — — — — —
 • • • — • • • • —
 Tan a w-uik u man u hum u y-ik'al-o
 Escuchas andar el zumbido del viento

— — — — —
 • • • • • • • • —
 Chen hach ichel u kah u bin-o ts'ikiteh
 Pero son nubes que se estiran en líneas

✓
 — — — — —
 • • • — • • • • —
 Ma-a' balan k'in kah il-ik y-ik'al-ah chäk ik'al-o
 No todo el tiempo ves su viento el huracán

✓
 — — — —
 • • • —
 Ti' yan na-ax K'in (I)ch Ahau
 Allí está el Señor del Rostro Solar

— —
 • • • •
 Tan u y-uik u tal-eh
 Él escucha su llegar


 Ki' ki' na'kāl chatan bil u beeh
 Sube bien para cerrar su camino³⁹

V 
 Ma' ba' yan che'-(e)h
 Ya no hay árboles


 Helo' tan a w-uik u tal-eh
 Lo estás escuchando llegar


 Tal hach man(an) u tal-eh
 Verdaderamente fuerte llega


 Hach yaab u tal-eh
 Verdaderamente mucho llega

V 
 Ti' yan chäk ik'al-o
 Allí está el huracán


 Baik u yan tal y-ik'al-eh
 Así su llegar su viento


 Ma' balan k'in ka eh
 No todos los días tú ves

³⁹ Ah K'in Ich Ahau y otros dioses suben al cielo para cerrar el camino al huracán.

∇ —
 . . —

Il-ik u na'-o
 Ves a su madre⁴⁰

• • — —

 Wolol u kah u bin-o
 Crece, disminuye

• • — —
 (U) na'o man ti' ti' y-ik'al wai
 Su madre va a su viento abanico⁴¹

∇ — .

 Hela' tan a w-uik u tal-eh
 Lo estás escuchando llegar

• — —

 Ki' ki' emel (u) yakal
 Aterrizan corriendo

• — — — —

 Halan tsik t(i)' u ho'(o)l u paal Ik Chan Yum-eh
 Amarran su cabello sus hijos Nuestro Pequeño Señor⁴²

∇ — —
 . . — . . — .
 Ti' ka w-uk-i ki' bakman-ob u ho'(o)l
 Tú escuchas, amarran bien su cabello

⁴⁰ El abanico (*u wal*) de los dioses se llama también la “madre” (*u na'*) del viento.

⁴¹ El viento pasa más allá de la cola de guacamaya (“su madre”).

⁴² Ik Chan Yum (“Nuestro Pequeño Señor”), hermano menor de Ah K'in Ich Ahau y el dios principal en la cosmovisión lacandona del sureste, es llamado, junto a sus hijos, a poner fin al huracán. Para cerrarle el camino se amarran el cabello y corren con el viento, suben al cielo y bajan a la tierra.

—
 (U) lak paal Ik Chan Yum
 Sus hijos Nuestro Pequeño Señor

. — — . . . —
 Ti' yan tan u y-(u)ik u tal
 Ellos lo escuchan llegar

V
 Ku ki' ki' nakal u kaas-t(-ik) u bel
 Y suben para descomponer su camino

. — — — — . . . —
 Helo' ma' ba' yan che' t(ub) u man-a-ah chäk ik'al-o
 No queda ni un árbol donde pasó el gran viento

V
 Wolol u kah u bin u na'-eh ti'
 Va y viene su madre

— —
 Toh ku yan tal-eh u y-il-ik y-em ik yum
 Cuando llega se ve que baja Nuestro Señor⁴³

V
 Hendelo ku yan chenán u tal
 Y el viento cae

⁴³ Cuando se pone el Sol (*ku bin ik yum*, “se va Nuestro Señor”), los dioses de la lluvia depositan su abanico (*ku chakintik u wal*), dejan su cola de guacamaya y el viento cesa.

— —
 Y-ohel ti' ku bin-ah
 Él sabe cómo irse

. — . . . —
 La' ku bin chum k'in-o
 Él se va a medio día

✓ — — . . . —
 Bay yan ma' balan k'in ka w-il-ik u na'-eh
 No hay todos los días tú ves su madre

— —
 Wolol u kah u bin
 Va y viene

✓ — — . . . — . . . —
 Tan a w-uik u man u hum-i (y-i)k'a-al chäk ik'al-o
 Escuchas su andar su zumbido su viento huracán

— —
 Ti' ku man u hum ich wits-o
 Allí anda su zumbido en los cerros

✓ — —
 La ku man (u) yakal ta' sina'(a)n-o
 Él va corriendo por la sierra

— — —
 Ti' ba' ma' balan k'in ka il-ik-an chäk ik'al-o
 No todos los días tú ves al huracán

V . — . . . —
 Ba' yan che' tu' man
 Ya no hay árboles donde pasó
 . — . — . . —
 Helo' tan u tal yah so'ti' che'
 Están secos y quemados los árboles
 — . . . — . . . —
 Ya ka tak chumuk ya'(a)x k'in-o ba' yan che'
 En medio de la estación seca no hay árboles⁴⁴

Helo'.
 Ya

Comentarios:

Helo' u k'ay ku k'äy-eh, ku yal-ah chäk ik'al; español ku yal-ik *huracán*.

Éste es el canto que se cantaba, decían “gran viento; en español dicen “huracán”.⁴⁵

Dahe' hach manan kam-i ku yal! Helo' wa ku hach tal y-ik'al ich abril, helo' ku läh tihil che'.

¡Esto verdaderamente fuerte llega! Si de veras llega su viento en abril, entonces seca todos los árboles.

⁴⁴ La expresión *ya'ax k'in* (“azul/verde tiempo”) designa la estación seca que dura de febrero a abril.

⁴⁵ Los lacandones del sureste solían creer que los cantos (*k'ay*) poseen un poder mágico. Por lo tanto, el canto al huracán no era solamente una descripción del fenómeno, se cantaba para detenerlo.



Foto No. 3

Gerald Martínez tocando la marimaba de arco, acompañado por Emilio Gutiérrez y Adrián Martínez. Lugar y fecha desconocidos.

(Foto: Osear Cantero. En *Revista Quinto Sol* No. 19.
Asociación de Promotores de Cultura, Managua, 2000.)



Foto No. 1

Trío de marimba de Masatepe, Nicaragua: Yader Martínez (marimaba de arco), su abuelo (guitarilla) y un músico desconocido (guitarra).

Casa de Cultura de Diriamba, 2009.

(Foto: Amira Cabeza Baldelomar)



Foto No. 2

Yader Martínez sentado en el arco de la marimaba de arco, tocando con su mano derecha la melodía armonizada en terceras.

Casa de Cultura de Diriamba, 2009.

(Foto: Amira Cabeza Baldelomar)



ALFONSO ARRIVILLAGA CORTÉS

JOSÉ DÍAZ RUIZ: UN CARGADOR DE LA TRADICIÓN MUSICAL IXIL CÄX NU CÄX: DOLOR ES MI DOLOR*

Abstract

Jose Díaz Ruiz was a missionary in Quiché from 1966 to 1972. During his stay, he dedicated part of his efforts to study the music of the Quiché and Ixil, wich derived in a large magnetophonic collection, musical transcriptions and annotations. This presentation seeks to contextualize his study in ethnomusical investigations in Guatemala and a biographical approach to varios aspects of the work recollected.

UN MISIONERO Y SU PASIÓN POR LA MÚSICA

Cuando José Díaz Ruiz arribó a Guatemala en 1966 era un joven misionero recién ordenado en la Orden del Sagrado Corazón (Logroño, La Rioja, 1965) que ante la imposibilidad de ir a Nueva Guinea opta por Guatemala, seguramente porque Ferrán Carbonell Pastor, lingüista y sacerdote, le había acercado a través de lecturas y conversas. El que se involucrase como misionero

* Presentación a partir de la correspondencia sostenida con José Díaz Ruiz (04.05.09; 05.06.09; 13.07.09; 29.08.09; 01.10.09). Es en la primera misiva que alude al título de una de las obras recogidas: *Cäx nu cäx*, un lamento que parafrasea para expresar su sentimiento por los sucesos acontecidos durante el conflicto armado interno que golpeó, entre otros, el centro de la región ixil de manera bestial. Debo agradecer a Igor de Gandarias que amablemente reenvió el correo electrónico de Lucía Escobar donde comenta a varios colegas sobre un acervo de grabaciones en el que Luis Coronado afanosamente colaboraba por su conservación. A ellos tres mi agradecimiento y en particular a Luis por continuar colaborando de manera desinteresada con este esfuerzo. Por supuesto, mi admiración a José Díaz Ruiz y mi agradecimiento por su tiempo para responder a mis constantes interrogantes.

plantea el espíritu de este joven sevillano que con tan sólo 25 años busca mundo y aportar a su transformación. Además de sacerdote cuenta con una sólida formación musical, gracias a sus maestros Juan Ramón Gallardo¹ en el solfeo y canto gregoriano, y Manuel Castillo en el piano, órgano y otras disciplinas musicales, que durante sus estudios de teología le llevan a desempeñar funciones de maestro de capilla.

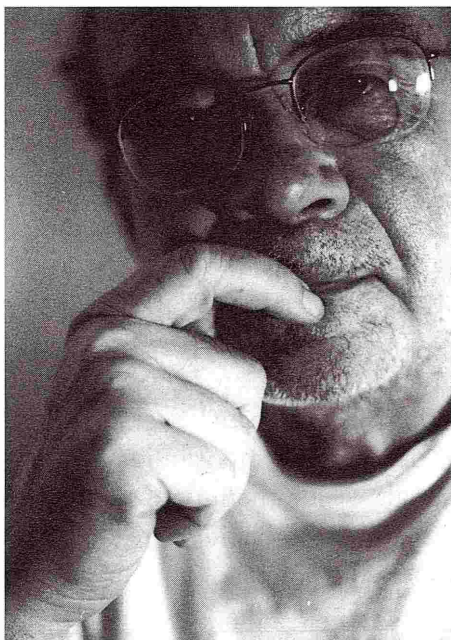


Foto No. 1

José Díaz Ruiz luego de más de tres décadas de su estadía en Guatemala (Sevilla, 2009).

A su llegada es destinado a Quiché, donde departe entre la parroquia de Santa Cruz (la cabecera departamental) y Chichicastenango, atendiendo los poblados de San Sebastián Lemoa, San Antonio Ilotenango y San Pedro Jocopilas. Desde ese entonces elabora sus primeras notas sobre las músicas que escucha y registra diversos melos que luego incorpora a la *Misa Maya-Quiché* que

¹ Hoy organista y conservador de arte en la iglesia de San Juan de Marchena, Sevilla, España.

compone en 1967, entonces reubicado en Zacualpa. Si bien el ordinario de la Misa conoce cinco piezas obligatorias (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei), Díaz dice que

“para una mejor y más rápida asimilación de sus textos por los indígenas k'ichés, se optó por suprimir el credo, dada la gran cantidad de conceptos, basados en estructuras mentales muy distintas, que tal pieza contiene, quedando dividida en cuatro partes: Kajauxel, Are b'a, Lok laj y C'ojolxel.”

Incorpora dentro de ésta un fragmento melódico y otro rítmico del Rabinal Achí que Carbonell le proporciona además del texto para este oficio religioso. Muestra del texto son frases como “*Xeu ri lal, lal nim*” (sólo tú —usted o vos—, tú —usted o vos— grande), (segunda parte de la obra, Are b'a), y “*teuchim ric b'e*” (bendito/feliz el que viene caminando), ésta cantada con un fragmento melódico del Son del camino de Mactzul (Chichicastenango) (tercera parte, Lok Laj).

Desafortunadamente, *La Misa* no se estrena debido a su prohibición por parte de las autoridades eclesiásticas. Éstas argumentan que el empleo de los instrumentos musicales indígenas (como marimba, flauta, chirimía y tambores), tradicionalmente asociados al consumo de licor, podría llevar el oficio religioso por senda equivocada. Con esta decisión la Iglesia Católica retrasa una vía de promoción que retoma pocos años después.²

A finales de la década de 1960 muchas de las comunidades al norte de Quiché permanecían inmersas en un complejo mundo

² En 1965 Ariel Ramírez estrenó en la ciudad de Mercedes, Uruguay, la primera misa campesina que tengo conocimiento. En la década de 1970 aparecieron en escena varias misas cuyos oficios musicales buscaban una mayor identificación con las poblaciones autóctonas, entre las más conocidas está la *Misa Campesina* de Carlos Mejía Godoy, que surge en el contexto de la lucha de los sandinistas en Nicaragua y se estrena en Solentilane en 1975. Por lo que la misa compuesta por José Díaz es una de las más tempranas.

ceremonial. Aún no se precipitaba esa avalancha de cambios que darían marco al conflicto armado y cuya cúspide llega tan sólo dos décadas después.³ A lo largo de la Colonia y durante el siglo XIX la región contaba con una presencia limitada de religiosos (Vásquez, 1937-38: II, 35; Remesal, 1932: II, 332).⁴

El área es delegada a las cofradías e indígenas preparados para los servicios religiosos como encargados de la doctrina y la conducción ritual. Gage dice de los asistentes de los sacerdotes de Nebaj que: *“había dos fiscales, de los cuales uno era maestro de coro; éste además de dirigir el coro podía officiar en la misa. A las cinco de la tarde el maestro de coro tenía la obligación de cantar rezos llamados completas y la Salve Regina”* (1946: 231). Este sistema de cargos aún se conserva entre los ixiles, encabezado por principales y seguido por mayordomos, alcaldes, fiscales, curul(es) y saqal(es). Son estos tres últimos, encargados de la asistencia del sacerdote, del coro y de la ejecución de la campana (Colby y Berghe, 1977: 132, 194, 195; Colby y Colby, 1986: 302), los relacionados con la música. Entre otras funciones también tenían la de salir al encuentro de los visitantes distinguidos o del sacerdote con música, como en efecto en algún momento José fue objeto de este protocolo.

A juzgar por el relato de Shas K'ow sobre Pap Pil, el cantor de la parroquia que recibió instrucción especial para poder asistir al padre en los oficios religiosos, la iglesia de Nebaj tenía un órgano

³ El 3 de marzo de 1980 el ejército masacró a cuarenta hombres y mujeres ixiles de Nebaj, y el 4 de junio el sacerdote José María Gran, testigo de la masacre, fue hallado muerto junto con su sacristán Domingo Bats (Colby y Colby, 1986: 10); el 29 de mayo de ese mismo año, más de cien q'eqchi'es precisamente de esas colindancias del Ixil fueron masacrados cuando acudieron a Panzós. Para un mejor seguimiento de los hechos véase Roddy Brett (2007).

⁴ Esos pocos sacerdotes fueron enviados muchas veces por castigo, como lo señala Thomas Gage al recordar aquel que mataba su tiempo tocando guitarra, o como bien constata el mismo Díaz en los libros de la Parroquia de Nebaj (2003).

que “estaba allí en los viejos días” y que seguro impresionó a más de uno. Él mismo debió ser de fuelle dado que agrega “*había un hombre que podía hacerlo trabajar. Lo llaman ‘Olin c’u?m, porque hacia moverse al órgano(...) había un tercer hombre, el fiscal, que acompañaba a Pap Pil. Mientras Pap Pil tocaba el órgano, el fiscal, encargado de la plegaria, respondía*” (Colby y Colby, 1986: 157). Todo esto dibuja una importante actividad musical protagonizada por los indígenas⁵ y que derivó en las formas musicales que este joven misionero conoció.

Al momento de la llegada de José Díaz un elemento más cobra fuerza: la oposición que se da entre las prácticas tradicionales de la religiosidad conocidas como “la costumbre” o “costumbro” y la Acción Católica, que aboga por una práctica de acuerdo con los cánones.⁶ Dado que la labor que se esperaba del joven misionero era la conversión, ésta no debió ser precisamente atractiva ya que implicaba pasar sobre una tradición de espiritualidad que no consideraba alejada de su concepción. Si la música y las expresiones sonoras fueron su móvil para entender la cultura, él terminó en el corazón de la costumbre en tanto que es aquí donde ésta se expresa. Este conocimiento y comprensión de la otredad le dirigió por una búsqueda diferente, que aunque respetuosa del mandato de la Iglesia lo llevará al desacuerdo con tales directrices. Junto a Ferrán Carbonell, cuya amistad se acrecienta desde el primer encuentro en España y que dura hasta hoy, deciden realizar un encuentro ecuménico donde, de la confluencia de ambas tradiciones, el estudio y la reflexión de las mismas permitieran un ver-

⁵ Véase en esta revista el artículo de Paulo Alvarado sobre el Repertorio de San Sebastián Lemoa relativo a las comunidades testigo de este esplendor musical indígena durante la Colonia. Es precisamente Sebastián Lemoa una de las primeras comunidades atendidas por José Díaz.

⁶ Cuando Colby y van der Berghe llegan al área cuatro años antes que Díaz, en 1966, se encuentran con una oposición férrea entre catequistas y “católicos viejos”, así como un resentimiento hacia los misioneros protestantes (1977: 17, 146).

dadero diálogo. El encuentro sucede en Xisilic (Zacualpa, Quiché) en 1969, siendo una vez más pioneros en una senda que tiempo después la Iglesia Católica reencausará como metodología.⁷

Pocos meses después del evento de Xisilic, José Díaz es trasladado a la Parroquia de Nebaj. Si el universo k'iche' lo tiene maravillado, su encuentro con el ixil, más distante y con una cultura menos intervenida configura una particular fascinación. A su llegada recibe del misionero Adolfo Vázquez la copia de unos alabados que éste tomó de un libro celosamente guardado por las cofradías, sobre el que después abunda en investigaciones. Hasta entonces, en papel pautado ha venido realizando registros musicales que acompaña con extensas notas que recogen las explicaciones de los portadores de las prácticas musicales y los pobladores que asisten a los eventos sonoros. En esta dinámica Domingo Guzmán, Cu, indígena ixil de Tzabal, escribe, al dictado de tocadores indígenas ya ancianos, una importante serie de notas sobre las prácticas musicales ixiles. Todo esto transcurre paralelo a su actividad misionera ya de por sí cargada de tareas; para entonces Díaz es renuente a exigir las prestaciones económicas prescritas por el desempeño de los oficios religiosos, por lo que su labor debió ser de gran dificultad y, sobre todo, de gran impacto para su salud.

En 1970 las posibilidades del registro cambian, al contar con una grabadora de campo y un número, aunque escaso, de cintas y baterías. Así inicia su registro magnetofónico. Además, es invitado a dar una conferencia sobre "La mujer indígena" en la alcaldía de Nebaj; otra, "La vida de un pueblo a través de su música", en la Universidad de San Carlos; y un programa de televisión (Canal 11) en el cual diserta sobre los instrumentos musicales usados por los indígenas. Estas conferencias son impulsadas por Roberto

⁷ Para Díaz esta anuencia a la otredad debió complicar su misión de conversión a los indígenas: para él, los indígenas lejos están de ser los infieles que otros catalogan.

Estrada, Ida Bremmen de Santos, el superior de la Misión Felipe González Getino, y el misionero Ángel García. Estrada es un trabajador gubernamental (de una institución llamada Acción Conjunta) que se entusiasma con la labor, y obtiene una nueva grabadora y dona un casete con un registro musical previo a 1966;⁸ Bremmen desde entonces se perfila como una importante folclorista; y García, como veremos, tiempo después impulsará el montaje de unos pasajes de la Misa Maya-Quiché.

En ese tiempo José Díaz se plantea el desarrollo de un proyecto cultural que, a partir del reconocimiento y respeto de la riqueza cultural de los indígenas, genere las bases para coadyuvar al desarrollo de las comunidades. Entusiasmado por el visto bueno al proyecto parte a España en búsqueda de apoyo.⁹ Después de varios meses retorna, en octubre de 1971, sólo para darse cuenta de que el ofrecimiento no será una realidad. En febrero de 1972, una vez más, es removido y trasladado a San Andrés Sajcabaj, desde donde continúa su labor de recopilación y otras actividades musicales. Ángel García le solicita las partes corales de la misa para ensayarlas con su feligresía en San Pedro de Jocopilas. Estando ya en España, José se enterará de la rapidez con que estos cantos fueron aprendidos y puestos en práctica; sin embargo, la Misa Maya-Quiché deberá esperar varias décadas más para su estreno.

Si en 1970 su relación con la Iglesia es difícil, en 1972 apunta al retiro, que ese mismo año es aceptado en España. A partir de entonces José rehace su vida secular, se casa, forma un hogar, continúa realizando estudios universitarios, organiza el acervo,

⁸ Estrada, relata Díaz, "al enterarse de que los sones de chirimía y tambor mediano tenían desarrollos que los tocadores efectuaban de un modo que podría guardar un parecido con la música de jazz, motiva la adquisición de un tocadiscos para la escucha de conjuntos jazzísticos, instalándose todo este material en la casa parroquial."

⁹ Poco antes de su partida se entrevista con el pintor tz'utujil Juan Sisay, quien alcanzará particular relevancia como un artista nacional indígena.

expone sus hallazgos,¹⁰ y realiza una profusa obra musical.¹¹ Aunque no siempre todo es optimismo, en varios momentos cuidar la colección para preservarla de su deterioro le lleva a plantearse renunciar a dicha empresa.¹² Por fortuna prevaleció siempre aquel interés de que *“se trata de una investigación que (...) data de 1966-67 y que no ha terminado aún”*.

Con el siglo XXI sus ojos (y ¡ojídos!) vuelven a las montañas del altiplano guatemalteco y sus habitantes. En 2003 escribe un revelador artículo sobre los alabados de Santa María de Nebaj donde aborda viejas datas y procedencias de esta práctica en la España de los siglos XVI y XVII; en 2005 recopila importantes datos sobre la música k'iche' a partir de un análisis de lo acontecido en el encuentro de Xisilic. Entre ambos años, en 2004, finalmente se estrena la Misa Maya-Quiché.¹³ Ese mismo año ocurre un inesperado encuentro, en Valladolid, entre Díaz y Adolfo Vázquez, después de casi 40 años. Entonces Vázquez supo de la colección musical que Díaz hizo y conservó a lo largo de estos años. Él también

¹⁰ En 1976 presenta un panorama de su colección de grabaciones en la “Semana de América” de la Universidad de Sevilla, actividad impulsada por Pilar Sanchiz, desde entonces entusiasta promotora del trabajo.

¹¹ En 1981 se hace cargo del coro de la iglesia de Capuchinas de Sevilla y en 1983 también como organista. En 1989 es asesor y compositor para una serie sobre los monumentos históricos conventuales andaluces de la televisión andaluza (Canal Sur). En 1990 estrena una banda sonora y una obra de cámara en la exposición de arte de la ciudad de Dos Hermanas (Sevilla). En 1996 colabora en varios oratorios del sevillano José Luis Ortiz de Lanzagorta, y un año después estrena una versión del Salmo 136 inspirada en la música medieval, china y africana no árabe.

¹² Ante esto le pregunté a qué se refería si a lo largo del tiempo sus esfuerzos han sido por resguardarla; poco a poco fui entendiendo que eso era parte de su pesar, cargar con el cuidado de una colección que por su carácter es toda una tarea digna de fuerte apoyo institucional. En efecto, aclaramos que fueron situaciones desesperadas.

¹³ Interpretada por la coral sevillana San Francisco de Asís, se incluye un arreglo de la canción “Tzilar Tziquin” para flautín, órgano y marimba, combinada con el tema de un son nebajeño de chirimía y tambor.

durante todo este tiempo había guardado un casete de los sonidos de aquella tierra que los cobijara en sus años de misioneros, que decide donar al acervo acumulado. Pasa, además, a convertirse en un importante admirador y promotor del acervo en cuestión.

A juzgar por su producción, José Díaz nunca se alejó mucho de estas tierras. En 2008, de nuevo en la Universidad Hispalense, volvió a dictar un curso sobre las “Muestras sonoras de El Quiché (Guatemala): Exposición y Análisis”; y junto al grupo de arte Ars Limes presentó una grabación de música ambiental. En junio de ese año fue nombrado miembro fundador de la Asociación de ayuda a Nicaragua, El Salvador y Guatemala “Gaspar García Laviana”, un religioso que fuera destinado a Nicaragua, donde pasó de misionero a la guerrilla sandinista y que murió en combate pocos meses antes de la caída del régimen sandinista. García Laviana fue compañero de Díaz en Logroño (La Rioja), cuando estudiaron en el seminario. Entonces, Díaz dirigía el coro donde García se desempeñaba con el registro de barítono. Actualmente, Díaz ha sido propuesto como Delegado Cultural en la sede de UNICEF en Sevilla.

En eso estaba cuando le solicité abruptamente esta presentación que gustoso ha respondido con el material que damos a conocer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Akkeren, Ruud van

2005 *Ixil. Lugar del Jaguar. Historia y cosmovisión ixil*. Serviprensa, S.A., Guatemala.

Brett, Roddy

2007 *Una guerra sin batallas: del odio, la violencia y el miedo en el Ixcán y el Ixil, 1972-1983*. F&G Editores, Guatemala.

Carbonell Pastor, Fernando

- 1973 *Gramática Quiché*, Publicaciones Especiales del Instituto Indigenista Nacional, Guatemala.

Colby, Benjamin N. y Pierre L. van den Berghe

- 1977 *Ixiles y ladinos*. Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala.

Colby, Benjamin N. y Lore M. Colby

- 1986 *El contador de los días. Vida y discurso de un adivino ixil*. Fondo de Cultura Económica (FCE), México.

Díaz, José

- 2003 Los Alabados de Sta. M^a de Nebaj. En *Estudios Franciscanos, Publicación Periódica de Ciencias Eclesiásticas de las Provincias Capuchinas Ibéricas*, Vol. 104, enero-agosto, No. 434. Ediciones Estudios Franciscanos, Barcelona, pp. 143-167.

- 2005 La noche del Xisilic. En *Estudios Franciscanos. Publicación Periódica de Ciencias Eclesiásticas de las Provincias Capuchinas Ibéricas*, Vol. 106, enero-agosto, No. 438. Ediciones Estudios Franciscanos, Barcelona, pp. 99-139.

Elliott, Ray

- 1978 Términos de parentesco unitarios de los Ixiles de Nebaj. En *Guatemala Indígena*, Vol. XIII, No. 1-2, enero-junio, pp. 103-149.

Gage, Thomas

- 1946 *Nueva Relación que contiene los viajes de Thomas Gage en la Nueva España*, Biblioteca Goathemala. Sociedad de Geografía e Historia, Guatemala.

Palomino, Aquiles

- 1972 Patrones matrimoniales entre los ixiles de Chajul. En *Guatemala Indígena*, Vol. VII, No. 1-2, enero-junio, pp. 1-159.

Remesal, Antonio de

1932 *Historia general de las Indias occidentales y en particular de la gobernación de Chiapas y Guatemala*, Biblioteca Goathemala, Tomo II. Sociedad de Geografía e Historia, Guatemala.

Vásquez, Francisco

1937-38 *Crónica de la provincia del santísimo nombre de Jesús de Guatemala*, Tomo II. Tipografía Nacional, Guatemala.



JOSÉ DÍAZ RUIZ

RECuento DE UNA LABOR (1966-1972):
UN ACERVO DE TRANSCRIPCIONES, GRABACIONES Y NOTAS SOBRE LAS MÚSICAS K'ICHE' E
IXIL DE GUATEMALA

Abstract

It's a chronicle and account of approach to the music of indigenous people with whom the researcher developed a close relationship for a period exceeding five years. Long time has passed since these data were obtained during which the guard has been a part of this big effort as it is an individual initiative. This is a first count to get closer to a region devastated by armed conflict, and that is why many of the expressions collected are no longer practiced.

Estando en Guatemala desde 1966 hasta 1972, como misionero de la Congregación del Sagrado Corazón, para prestar mi colaboración al posible desarrollo de Quiché, se hizo patente, para lograr esta finalidad, después de más de dos años de convivencia con los k'iche's, y sobre todo al contactar con los ixiles, la necesidad de conocerlos lo más a fondo posible, y para ello, las manifestaciones reales y vitales con que expresaban su modo de ser, de pensar, de sentir y de comportarse. Disponiendo en mi caso personal de conocimientos musicales, quedó el aspecto del sonido bastante más remarcado que otros de su cultura como objetivo (no el único) a cubrir para lograr tal propósito.¹

¹ La base del plan para acercarse a aquella realidad humana era el respeto a la persona, individual y colectiva. El correcto acercamiento a las manifestaciones culturales y personales no debía ser de un tirón, so pena de caer en errores, por el contrario, se debía convivir con ellos, escucharles, informarse, observar, elaborar los datos conseguidos, entrar en una etapa de diálogo con los habitantes sobre lo recopilado para aclararlo y entenderlo más a fondo, presentar

Lamentablemente dicho plan no llegó a cristalizarse según lo esperado, aunque esto no fue motivo para que renunciara al propósito de estudiar la música indígena. Mediante la experiencia del convivir en su cotidianidad y escuchando por largos períodos de tiempo, se recopiló un acervo variopinto de muestras culturales, y mediante su análisis se pudo trazar un cuadro mínimo de conocimiento, no sólo en lo concerniente a su contenido y expresión musical, sino también de otros aspectos de la vida, algunos calificados de “secretos”, esto es, un grado de conocimiento de la realidad no poseído por todos los individuos del colectivo cultural y conservado para que no se pierda, pero sin una completa divulgación en su mantenimiento, a fin de que su auténtica interpretación no se desvirtúe, según lo explicaron.²

CÓMO FUERON REALIZADAS LAS GRABACIONES

De 1966 a 1969, al no contar con aparatos de grabación, la música fue registrada en pentagrama (que había que fabricar en Santa Cruz con un rodillo de ciclostil) o bien escribiendo en papel corriente textos referentes al hecho sonoro u otros eventos culturales. A partir de 1969 se dispuso de una grabadora de carrete, marca Philips, con la indicación *All Transistor* como distintivo del

sugerencias que incluso pudieran servir de estímulos para que ellos mismos encontraran soluciones a sus carencias, sin imposiciones con que presionarles.

² Al escribir esto no puede no sentirse una responsabilidad añadida, propia de quien hace, de hecho y sin querer ni proponérselo, de conservador y transmisor. Algo no imaginable en el momento inicial de su recopilación. Pagarán quizá el precio de ser expuestos como en formol, a modo de objetos de laboratorio, desprovistos talvez de su vitalidad original. Aun en este supuesto, desprenden vida para quien desee fijarse en ello y apreciarlo. Posiblemente no sean en su totalidad de una exclusividad por completo diferente de los habidos en otras zonas indígenas de Guatemala, pero sí es seguro que una buena parte de ellos puede completar lo aportado por esas otras recopilaciones, al adjuntar facetas que son auténticas y originales. Si la etnomusicología tiene como tarea habitual enfrentarse con una visión múltiple de la realidad, la variedad de aspectos aquí existente será objeto lógico y preferente de su estudio.

modelo. Casi todas las grabaciones se hicieron con este aparato. Funcionaba con seis baterías, micrófono conectado por cable (de 1.90 m de largo) y a una sola velocidad. El arrastre del motor cuando la carga de las baterías disminuía era más lento, con la consiguiente bajada de tono desde que la carencia de energía se hacía sentir. Esto ocurría con frecuencia, dado el alto porcentaje de humedad ambiental, que gastaba las pilas rápidamente. En relación con el soporte la situación era igual de deficiente, las únicas dos cintas con las que se contaba habían sido donadas por Radio Santa Cruz y se encontraban realmente usadas, castigando el registro. Aun con recursos económicos, que no había, las cintas sólo era posible adquirirlas en lugares lejanos, como Santa Cruz o la capital. Eso provocó que hubiera que aprovechar cintas ya usadas (lo que quizá no haya ayudado a la limpieza sonora de lo grabado), borrando registros ya efectuados (unos ocupaban más tiempo en continuas e iguales repeticiones; otros, por su contenido, en vez de grabados podían ser referidos por escrito).³

Apuntes, transcripciones al pentagrama y grabaciones se fueron complementando con fotografías, diapositivas, vestimentas indígenas, bibliografía, algunos instrumentos musicales (chirimía más corta que las usadas en la zona, flauta de caña y caparazón de tortuga), la grabadora pequeña con la que se efectuaron los trabajos de campo (muy deteriorada) y su micrófono; con copias de obras

³ Entre agosto y noviembre de 1970 se pudo disponer de un magnetófono mayor, Philips modelo N 4416, que no requería batería y que admitía carretes de 7" máximo; allí se copiaron las cintas pequeñas. No se usó para grabaciones de campo, sino sólo para almacenar. Incluyendo estos cambios, el total de carretes con cintas de ¼" conteniendo, hasta la actualidad, todas las grabaciones hechas, ha sido de cinco: uno Philips de 7" (2400 ft.) en el que se copiaron varias pequeñas; dos Philips de 4" (600 ft.), uno Philips de 4" (450 ft.) y uno BASF de 3 (200 ft.) cuya velocidad de grabación en los registros originales siempre fue 4.75 (1⁷/₈ ips). Excepto las copiadas en el carrete mayor, diversos hechos sonoros en los carretes de 4", y las del de 3", una parte del total de las grabaciones conservadas en los tres carretes de 4" son originales (es decir, pasaron de la cinta magnetofónica, donde se registraron por primera vez, a su captura en computadora).

de la Biblioteca Nacional de Madrid y del Archivo de Indias de Sevilla. Otros registros han sido generosamente cedidos, como un casete grabado en Nebaj antes de 1969 por Adolfo Vázquez, el cual contiene un son de tambor y chirimía; otro de flauta de caña y tambor grande, el único de la colección; y cantos de dos miembros de las cofradías indígenas que interpretan un tema de los Alabados, y fragmentos de responsos en un latín deteriorado.

ELABORACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN

En 1975, ya en España, se procedió a hacer un catálogo del material grabado listando los eventos sonoros por orden de registro con los siguientes datos: número de orden correlativo y otro de la cara de la cinta en que está el registro, velocidad, cantidad aproximada de vueltas ocupadas en la cinta, duración aproximada en minutos y segundos (normalmente por encima del tiempo real), pistas usadas en la grabación, título (si lo tiene), el estado de la grabación, algunas características melódicas y de otras índoles, datos peculiares (de tenerlos), el uso, instrumentos empleados, y el lugar y fecha de la grabación.

Contiene también una lista que reproduce explicaciones manuscritas de los mismos indígenas sobre algunas formas musicales, por ejemplo, "*Sones cuando llega con un costumbre en la casa de otra persona, y también en la procesión*" (las frases están expresadas en "el" o "la castilla", un modo de hablar usual que mezcla palabras españolas y construcciones que se conservaban, casi literalmente, de la lengua ixil).

Los datos de las grabaciones borradas⁴ persisten en el catálogo, como la efectuada en el cantón Xepium, de la aldea Salquil Gran-

⁴ Esto se hizo necesario porque el polvo en que se había convertido, en la estación seca, el barro del suelo era muy ligero y volaba con las pisadas, inundando los cabezales y componentes del aparato, aunque siguieron siendo útiles al desprenderse con la misma facilidad con que se había posado.

de (Nebaj), que recogía la interpretación simultánea de tres piezas distintas por tres dúos musicales, chirimía y tambor mediano, flauta de caña y tambor grande, y violín y guitarra, mientras ascendían por una ladera muy empinada, donde eran de admirar las interrupciones melódicas oportunamente repartidas para dar tiempo a tomar más aire sin quebrar el sentido de las melodías de la chirimía y la flauta. Figuran otras no grabadas y sólo referidas (de las que sólo se ha tenido noticia de su existencia), con anotaciones sobre ellas, como una canción oída a gran distancia en el cantón Arriquín de Zacualpa. Incluye también un listado de transcripciones.



Foto No. 1

El pueblo de Nebaj, en febrero de 1972, desde el paso del Boquerón (a unos 3,000 m de altura en la carretera de acceso al pueblo). Al fondo, el monte Tzumal. En su dirección, las aldeas de Tzalbal, Salquil Grande, Vicotz y Tzumal Grande. A la izquierda, las de Acul, Chuatuj y Palop. Hacia la derecha, Vicalamá, Xeucalvitz, Tzumal Chiquito. Más a la derecha, Xoncá, Pulay, Cocop y Pexlá Grande.

(Foto: José Díaz Ruiz)

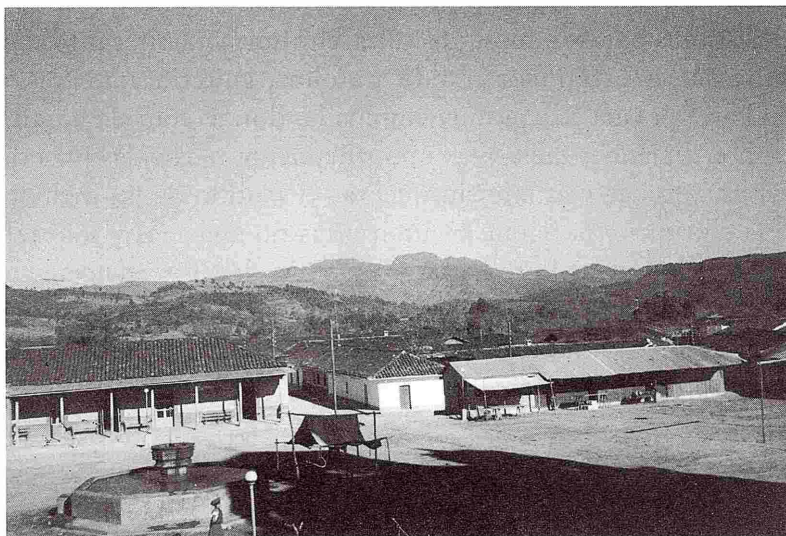


Foto No. 2

Plaza central de Nebaj. La montaña más grande del fondo es el monte Tzumal. Febrero de 1972.

(Foto: José Díaz Ruiz)

CÓMO SE RECUPERÓ EL MATERIAL GRABADO:

REVITALIZANDO EL SOPORTE

En 1976 se pudo disponer de un magnetófono como el usado en Nebaj para almacenar, que no había sido transportado a España, pero diez años después éste falló sin posibilidad de reparación (la Philips ya no fabricaba repuestos ni hacía arreglos) por lo que el manejo del acervo se detuvo. Algunos contenidos de las cintas fueron pasados a casete por Francisco Ríos Álvarez, otros por Manuel Fernández Bordas, a disco compacto. En 2005, José Antonio Cabello Martos lleva a Antonio Infantes el grabador, quien lo repara en su totalidad, y se procede a grabar los contenidos (que aún no estaban en los CD procedentes de casetes) desde las cintas primitivas al ordenador, y de éste a CD. Finalmente ha hecho un importante trabajo de “curaduría sonora” el técnico en sonido Luis Corona-

do.⁵ Hay grabaciones en las que el sonido ambiental es un dato importante: además de ofrecer el marco real donde se hicieron aporta otros datos no musicales que explican la factura sonora.

ORGANIZANDO EL ACERVO: DATOS PARA UNA LECTURA DE LA AUDICIÓN

Ha sido necesario incluir en el catálogo las posibles opciones surgidas como criterio de ordenación y explicación de los materiales que conforman este conglomerado. Varias dudas había que superar para decidirlo: si hacerlo de acuerdo con las fechas de recopilación; si basarse en la supuestamente cierta o probable antigüedad de cada obra, con un criterio más histórico; si atenerse a los instrumentos empleados, y otras muchas (duración, lugar de origen, temas, estado de la grabación, etc.). En un concierto musical es fácil ordenar las obras que se interpretan en público: por su fecha histórica, su temática, la indicación del autor o alguna ocurrencia de los organizadores. En nuestro caso, en cambio, encontramos contenidos o temáticas tan dispares como una conversación humorística, la música acompañante de un ritual, sonidos instrumentales o un lamento de tema familiar; unos, grabados con sus sonidos, otros, relatados por escrito o en pentagrama.

Evidentemente, quien escuche o lea temáticas tan diferentes no estará gozando de algo homogéneo como el disco del cantante o conjunto musical de turno, una sinfonía, o la lectura de una

⁵ Las velocidades del magnetófono reparado han sido más rápidas que las que tenía de fábrica, haciéndose necesaria una bajada de tono de lo grabado en relación con la velocidad de la primera grabación. Para establecer el tono de la grabación primitiva han servido los apuntes conservados y los tonos de las obras pasadas a casete y después a CD, que conformaban un grupo sin alteración tonal que, a su vez, sirvió como referente para establecer los tonos originales por razones de lugar y de ejecución de los intérpretes. A este trabajo se sumó la limpieza, resalte de sonidos y corrección de subidas y bajadas en la grabación primitiva por defecto de cintas o disminución de energía de las baterías.

novela con un argumento coherente. Ha sido esa variedad la que al final ha aconsejado agrupar las grabaciones consignando sus características y ordenándolas según las fechas en que se consiguieron.⁶ La consideración de la realidad compleja que rodea, condiciona y causa las manifestaciones recogidas, obliga a prestar atención a la singularidad de cada una de ellas, y a que se tengan en cuenta —también— los aspectos instrumentales, melodía, ritmo, forma musical, etc., a la vez que otros psicológicos, sociales, religiosos e históricos.

Las expresiones vocales de un solo ejecutante (discurso ritual, rezos, cantilaciones, etc.), que para nuestros oídos pueden tener forma musical, son al parecer antiguas y de carácter preferentemente personal, íntimo o ritual. Las hechas para ser cantadas por más de una persona (los alabados, las del Cancionero de El Quiché, muy usadas entonces por los componentes de la Acción Católica, y las infantiles escolares de la aldea de Xeucalvitz) comportan un carácter y sensibilidad más colectivos.

En otro sentido, la colección refleja un mestizaje entre lo indígena y lo hispano (parece darse también una influencia africana en algunas obras vocales) en lo religioso (el llamado sincretismo), lo social, la música y el lenguaje (en el caso de los textos). Así, los datos que esas expresiones aportan indican que mientras que la mezcla en lo religioso ha ido quedando, con el paso de los siglos, en la conservación de unas creencias o elementos cristianos fragmentados, pertenecientes tanto a aspectos fundamentales como secundarios de esta religión (proceso decantado claramente por olvido, o por rechazo de otros componentes de la misma), en la

⁶ En un trabajo de raíz antropológica, que expresa, al menos en parte, la respuesta que el hombre puede dar a la pregunta de cómo es en su interioridad, no es suficiente ni conveniente quedarse con la mera explicación de los aspectos sonoros y desatender otros que forman parte de la realidad vital de quienes tienen y facilitan esos modos de manejar y producir sonidos.

música las inserciones de giros melódicos (no tanto los rítmicos) han sido efectuadas por selección, segregando lo que venía de fuera de modo que su incorporación a la expresión musical propia no alterara el carácter que ya tenía la obra, donde esa influencia es recibida antes de la llegada de lo extraño, de tal forma que “no se note” (sea esto hecho de modo consciente o inconsciente). Incluso se llegan a alterar notas de la melodía no ixil para lograr este objetivo. Un ejemplo de esto es el son de chirimía y tambor mediano de la aldea de Xeucalvitz que recoge en su melodía un pequeño fragmento del son popular El Mishito, pero de manera que, si no se le presta atención, pasa desapercibido, dando la impresión de ser un son indígena sin más.⁷

CD-14

Así pues, se trata de grabaciones que no son para escuchar como un concierto plácido y sin cortes. En ellas, y en los textos que acompañan a algunas, están los testimonios de personas que han vivido, sufrido, se han alegrado a veces, y en su mayoría han muerto dejando un mensaje, que es su legado al resto de los hombres. En los ejemplos hablados grabados por un *principal* de Nebaj de conducta muy respetada y valorada en aquellos años, él me indica previamente: “*vengo a dejar mi palabra contigo [porque] así mi palabra no muere [pues] si yo no doy mi palabra, mi palabra morirá conmigo (...) así cuando yo me muera, mi palabra seguirá viviendo.*” Otro ejemplo es la plegaria de una mujer de Cotzal que se queja porque le han quitado Q35.00, que era todo lo que tenía.

Todo esto indica que el legado de los ixiles también tiene algo específico, personal, que comunicar, y que sus obras vocales tienen una importancia cultural que en un principio puede pasar desapercibida, pues se tiende a dar más realce a la música instru-

⁷ En la aldea Pexlé Grande varios sonos registrados presentaban inserciones de fragmentos muy breves de melodías no ixiles, fruto de la escucha de canciones que por la radio se iban difundiendo. La tradición de la melodía repetida no se alteraba por insertarlos.

mental, talvez por la formación más “europea”. Se trata, a veces, de escuchar a las personas más que escuchar música. O sea, que la escucha se vuelve tarea más antropológica que estrictamente musical. Algunos de sus aspectos se parecen más a la crónica de hechos reales sucedidos, de pensamientos y creencias que se han tenido, que a la agradable tarea de disfrutar una obra musical tras otra. La mentalidad antigua, que tenía el canto de una persona como medio de inventiva y temática que equivalía a una “publicación de la identidad individual” (lo que hacen nuestros documentos identificativos modernos), la idea ixil de que entre los tocadores “*cada uno tiene su son*”, y la idea de “*palabra que se entrega para que no muera*” (expresada por el *principal* antes mencionado), empujan a admitir que en concepciones culturales de este corte la persona debe ser escuchada en detalle, sin dejar de reconocer la abundancia de obras musicales concebidas para servicios y necesidades de la comunidad. Se motiva así que el avance en la profundización de estas obras sea necesariamente más lento que el solo hecho de ponerse a escuchar, pues si únicamente se hace esto sin entender antes, por medio de unas referencias siquiera mínimas, lo que cada una encierra, es probable que en muchos casos no se llegue más que al aburrimiento o al rechazo. De ahí la razón de tanto escrito que las acompaña.

UNA BREVE CARACTERIZACIÓN DE LOS ACTORES

Para los k'iche's e ixiles la siembra y recolección del maíz constituía su actividad preferente, así como su dieta, seguida del frijol, pero, por la situación de pobreza en que vivía parte de su población, salían a trabajar durante la mayor parte del año a las fincas de la costa sur o a las tierras bajas en dirección a México.⁸ Las

⁸ Una pequeña porción de k'iche's, en los años que abarca este trabajo, también vivía en la zona ixil (en el pueblo de Nebaj y las aldeas de Palop y Chuatuj, habitada sólo por chiquimultecos) mientras que los ixiles, con contadas excepciones en Palop, acostumbraban a residir en su propia región.

instituciones sociales más cercanas al indígena eran, además de la familia extensa, en lo civil, la escuela y la municipalidad, y en lo religioso, las cofradías y la parroquia. La estructura de sus grupos sociales jerarquizados, basada en el grupo rector de ancianos con poder económico, calaba mucho más hondo que las otras estructuras civiles propias de la organización nacional. Al frente estaban los máximos cargos religiosos y los llamados *principales*, que podían ejercer como grupo rector en la toma de decisiones comunales, así como de sacerdotes en las diversas facetas del culto de ascendencia maya, a la vez que como gobernantes. Bajo su autoridad estaban los encargados de las cofradías, de la iglesia y de la municipalidad (mandato que podría llamarse “religioso-civil”).⁹

En este entramado de roles estaba el de los músicos, llamados tocadores, cuya misión era acompañar las celebraciones de modo ritual (como celebrantes de los gestos propiamente litúrgicos y de las palabras con que se acompañaban), para lo cual debían atravesar un proceso de aprendizaje. Creaban un ambiente sonoro que enmarcaba las acciones sagradas, y podían evocar en los oyentes determinados pensamientos y sentimientos según el tema a celebrar. La interacción creada entre los que interpretaban y los que escuchaban estaba reglada por los motivos de la celebración, y pero ello no dificultaba la reacción anímica individual. Por ejemplo, según referían, las mujeres lloraban al recordar el baile que ejecutaban antiguamente bajo la luz de la luna llena a la medianoche, mientras su son específico, el Baile de las Mujeres, era interpretado.

Por tanto, en toda esta organización social la música no estaba ausente ni era marginal, era algo integrado en fiestas, ceremoniales, acontecimientos excepcionales y el ciclo biológico de la persona (sobre todo al terminar una etapa y comenzar la siguiente). Éste

⁹ Ocupantes de estos cargos fueron ocasionalmente informantes del material colectado.

CD-15

es el caso de Nebaj, donde el noviazgo constaba de tres etapas: cuando la elegida iba por agua y tenía contacto con el *balbastix* (oficiante religioso); entonces éste le arrebatava el rebozo que llevaba encima de su vestido y como señal no lo devolvería hasta que estuvieran comprometidos; y la última cuando el oficiante llamaba a la puerta de la casa de los padres de la novia. Normalmente se abría después de tres intentos de visita en días distintos hasta obtener de la madre de la novia el “*okän xul*” (pase adelante) y entonces se desarrollaba toda una retórica de convencimiento.

Manifestaciones sociales a tener en cuenta como motivos u ocasiones de muchas de estas muestras son los siguientes ciclos: religiosos festivo-rituales;¹⁰ naturales, astronómicos y de la vida; protocolarios; sobre la división sexual de papeles sociales; y los cívicos. De estos podemos encontrar, respectivamente, como ejemplos: el son recogido en la iglesia de Chajul durante la romería anual de su Cristo y la petición de novia; la periodicidad anual del suceso sonoro natural grabado, los comportamientos y comentarios ante un eclipse de sol, o bien la llegada del alba (título de un son); la recepción de quien va a efectuar una celebración, caso del Son del Camino para flauta de caña y tambor pequeño; en la bendición de las semillas de Mactzul (Chichicastenango); los sones de la mujer en el costumbre, el del Baile de las Mujeres y los de la fiesta de la Asunción, patrona y titular de la parroquia de Nebaj (que tenía dos cofradías con titulares y cargos femeninos) y los sones de las celebraciones vinculadas con motivos masculinos, como los que forman parte de la ceremonia del cambio de varas (en los primeros días del año recibían las varas de mando el nuevo alcalde y los regidores indígenas); y la actividad escolar impulsora del canto como parte de la formación del alumnado, como el caso de las canciones infantiles.

¹⁰ *Awas* en ixil; *piest* un vocablo, también usual, en “castilla”, más próximo al español.

Fuera de lo cíclico, hay que insistir en que hay expresiones que conservan una memoria de hechos históricos, como guerras y epidemias, reflejados en las anotaciones manuscritas de los indígenas antes referidas. Eran tenidas como “*sones comunes*” por principio, pues esta denominación, junto con “*son del o de costumbre*”, es la que se aplicaba indiferenciadamente a todas las obras que servían para cualquier evento por no tener una denominación que encuadrara su uso, a diferencia de las tituladas, que se empleaban en la ocasión expresada en el título, aunque esta aplicación no fuera rígida. Esto indica que el sentido específico de aquellas formas sonoras que conservaban acontecimientos pasados más en secreto había dejado de tener un vigor actualizado, y sólo quedaba en tradiciones que conocían ya muy pocos.

RECUESTO DEL ACERVO

Los modos de registro son: escritos, pautados en solfa y por grabación. En la catalogación se indica el número de fonogramas, lugar, fecha, género, título, intérpretes o informantes (si carecen de nombre se ha de entender que son anónimos) y repertorio.¹¹

Los escritos

Nos referimos a textos con anotaciones de manifestaciones recopiladas, muchas sobre la música aunque no en exclusividad. Del área k'iche' tenemos, por ejemplo, el lamento “*Căx nu căx*” (Dolor

¹¹ En lo tocante a las diferencias lingüísticas entre el k'iche' y el ixil, hay que tener en cuenta que la vocalidad del segundo es diferente y hasta contrasta con el predominio de las consonantes, en la pronunciación, del primero. Al cantar, o al cantilar, la voz o voces que intervienen reflejan estas distintas características, motivando que el texto suene más o menos claramente o que pueda ser más o menos perceptible, en especial si la pronunciación es rápida. La sonoridad fonética es o puede ser parte de la sonoridad musical, tanto si acompañan instrumentos como si no.

es mi dolor),¹² del cantón Cruzché (Santa Cruz, 1966); la canción de Arriquín (Zacualpa, 1967-68); un ruido grave y ronco de trueno volcánico tomado en el cerro Sakbalchajá, idéntico al trueno en la tormenta y al timbre del tambor grande de Chimatzatz (Zacualpa, 1967-68); la voz grave conseguida por los espiritistas al usar un tubo en las sesiones de Chixocol y Camacutz (Zacualpa, 1967-68); y, del cerro Xisilic (Zacualpa, 18 y 19 de marzo 1969), un conjunto de violín, guitarra y adufe interpretando durante toda la noche el Son San Pablo, calificado, por los oficiantes indígenas y por los tocadores, de “muy antiguo” (quizá la pieza más antigua del acervo, de melodía casi reducida a la repetición rítmica de una sola nota en el violín, y con monoritmia constante en la guitarra y el adufe).



Foto No. 3

En el cementerio de Nebaj durante el ritual por un difunto, el 2 de noviembre de 1971. El oficiante está agachado ante la tumba acompañado de violín y guitarra. Los tres hombres de la izquierda pertenecían al grupo de Acción Católica.

(Foto: José Díaz Ruiz)

¹² El estribillo es el que da el título a la obra, única frase en k'iche', las estrofas fueron dadas en español.

Dicho son presenta un aire andantino. El acorde de la guitarra cambiaba a veces el sostenido escrito por el *la*, talvez porque se desafinaba dada su construcción rústica (distinta de la europea aunque calcada de ella, al igual que el violín), lo que no permitía mantener la tensión de las cuerdas por un tiempo, y al ser reajustada quedaba algo alta; o porque quien la tocaba no oprimía la cuerda en su punto exacto. Los sonidos que resultaban talvez fueron todos más bajos, pero aquí aparecen con una escritura más centrada para comodidad de la vista.

En el área ixil los temas abordados son varios y fueron tomados a lo largo de 1970 en Nebaj. En enero, *Pap Tek T'such* narró sobre la piedra equinoccial del cementerio; en febrero, una parodia sobre las cofradías con motivo de un próximo eclipse solar (del 7 de marzo),¹³ y un mes después, relatos y comentarios sobre dicho fenómeno; en agosto, el sueño sobre un fenómeno natural; y en octubre, la leyenda sobre lugares del pueblo. De las aldeas de este municipio se recogieron notas sobre: el hallazgo de una máscara con rasgos mayas (Vicotz); la postura indígena referente a los no indígenas relatados por Xas y familiares (Tzumal Grande); el modo de escuchar sonos de chirimía y tambor, y de violín y guitarra, ejecutados alternadamente, con el apunte en pentagrama de un fragmento melódico de una de las obras de violín (Tzumal Chiquito); respecto del empleo ritual del cerro (Suk); referente a

¹³ Como ejemplo lingüístico, esta ridiculización de los cofrades de la religión tradicional, hecha por los ixiles pertenecientes a la Acción Católica Jacinto Bernal de Nebaj, Lix (Andrés), su sobrino Cu (Domingo) y su cuñada Matz (Magdalena), de la aldea de Tzabal, aporta frases en ixil tales como: "*pixcan, pixcan, e cu xe e re, e ne cu ti ne ne cu xia sa*" (fiscal, fiscal, no hay que reírse, que esto no es cosa de risa). La más llamativa fue: "*pixcan, cat tse tziu tse bi ba ne tse bi ba ne tse tsi ban?*" (fiscal, ¿por qué lo que es es como es?). Obsérvese el matiz filosófico de esta ocurrencia. Estas transcripciones de la pronunciación ixil pueden ser incorrectas, pero la premura obligó al simple apunte de los fonemas tal como sonaban al pronunciarse, sin posibilidad de corroborarlos para correcciones posteriores.

Son San Pablo (Xisilic): variantes 1 y 2¹⁴

1era. variante

Violin

Guitarra

Adufe

2da. variante

¹⁴ Las variantes 1 y 2 se alternan a lo largo de la noche. El violín a ratos omitía la última nota de cada parte, con lo que el ritmo destacaba más al ser lo único que quedaba, seco y pronunciado. Dejaban de tocar enmudeciendo primero el violín unos compases, mientras los otros dos instrumentos seguían con el ritmo, que quedaba así muy incisivo. Después volvía a tocar. Hacía sus silencios mientras tocaban los otros dos. La guitarra era la más constante, descansando en alguno que otro momento mientras que los otros dos continuaban. Al dar el violín la dominante, la guitarra insinuaba a veces un cambio de acorde, impreciso por la desafinación (esto no se indica aquí). X=golpe. Agradecemos a Edgar Barrios Heredia la copia de esta y las otras partituras presentes en este trabajo.

la presencia de una entidad espiritual característica (cantón Xecoxó, Tzabal); la subida de una ladera por tres dúos musicales (chirimía y tambor, flauta de caña y tambor grande, y violín y guitarra) interpretando a la vez obras distintas (cantón Xepium, Salquil Grande); y datos de lugares, habitantes y fenómenos naturales (Palop).

Transcripciones al pentagrama

Al pentagrama fueron transcritas algunas expresiones cantadas, como la canción “Tzilar Tziquín” que Ferrán Carbonell interpretó acompañado de guitarra en Santa Cruz entre 1966 y 1967,¹⁵ y 12 melodías posiblemente guatemaltecas de un cancionero publicado con sólo letras en Quiché (antes de 1966).¹⁶ La mayoría son cantos nacidos fuera del país (por ejemplo, en España) muy divulgados, y de alguno ya hay noticia de su existencia en Chile en 1913, según dato del archivo musical del convento de Capuchinos de Sevilla, lo que puede significar una propagación por el continente, muy interpretado por los miembros de la Acción Católica, a capella, o con acordeón o armonio, según el lugar. De carácter instrumental hay dos transcripciones para flauta y tamborón, una del Son del Camino, referido para usos ceremoniales, obtenido en el cantón Mactzul (Chichicastenango, 1967); la otra es de un son usado por las cofradías para las recepciones ceremoniales, recopilado en Sacapulas (1969-70), melódica y rítmicamente monótono.

De Nebaj, dos lamentos (cantilación): el de una abuela cuyo tema es su pena porque se casó su hija y ya no la visita (Tzumal Grande, junio de 1970);¹⁷ y el de una mujer de Cotzal arrodillada ante el

¹⁵ Los indígenas que la transmitieron le cantaron todo el texto y le aseguraron que era una canción maya muy antigua. Debido a imprevistos no fue posible anotar la letra.

¹⁶ Este cancionero no llegó a tener escrita la música, no fueron transcritas todas las melodías nacidas en Guatemala que contiene.

¹⁷ Se trata de una interpretación a capella en medio de los habitantes de la aldea, ya ebrios.

retablo de Nuestra señora de la Asunción (iglesia), con la pena porque le robaron todo su dinero (Q. 35,00)¹⁸ (agosto de 1970).

Se suman a las transcripciones diez alabados de Nebaj, de los que reproducimos cinco, que fueron transcritos de la grabación realizada en la casa parroquial (agosto de 1970), descifrando los portamentos que las voces semidesentonadas producían casi constantemente, y borradas ante la falta de material donde seguir grabando; y se añadieron 15 textos que Adolfo Vázquez había recogido de los cofrades antes de julio de 1969.¹⁹ Fue comprobada presencialmente la existencia del libro —aunque semidestruido— donde sus letras se encontraban.

Entre las instrumentales está el Son de alborada, interpretado al alba como un obsequio por la visita, con chirimía y tambor mediano; de otro son sólo se anotó un pequeño fragmento del tema melódico por falta de medios (Salquil Grande, junio de 1970), y un son improvisado.

Registro de grabaciones²⁰

Diversos son los datos y las expresiones registradas. Ya hemos referido la petición de novia interpretada por *Pap T'ek T'such* en Nebaj (1969), y de la misma manera podemos escuchar el fragmento de

¹⁸ Se le pidió repetirla pues la cantilación no había podido grabarse. La fue hablando y así fue grabada.

¹⁹ Para abundar sobre los alabados de Nebaj véase Díaz (2003).

²⁰ Dado que la grabadora fue adquirida hasta 1969, el registro magnetofónico se limita al área ixil. A lo largo de este apartado se consigna entre paréntesis el número de fonogramas colectados. Las grabaciones previamente planificadas, o sea, sin acompañar ni formar parte de ningún hecho cultural, son: las realizadas con los tocadores de Xoncá en el salón de la parroquia de Nebaj; la de la súplica de la mujer de Cotzal ante el retablo de la parroquia de Nebaj; las realizadas por Adolfo Vázquez y Roberto Estrada. Para todas las demás se aprovechó la ocasión y el escenario propios.

Cinco alabados de Santa María Nebaj²¹

Alabado No. 1



El giro experimentado en el tercer compás, apoyado en la dominante, renueva el interés y el ímpetu de esta melodía.

Alabado No. 2



Melodía más apacible, de modo similar, en la sensibilidad que transmite, a las otras de tema también mariano.

Alabado No. 3



Este alabado se compone de una melodía que resulta la más adecuada para cantar otros de los textos hallados sin música. Su propuesta en los dos primeros compases obtiene una respuesta simétrica en los dos últimos, lo que le da simplicidad.

²¹ Los alabados que expresan afectos, emociones o sentimientos del individuo con relación al tema glosado (y, por tanto, no se limitan a las alabanzas que se merezca un hecho sagrado acontecido), están contruidos con melodías de notas más largas y ritmos más lentos, razón que refuerza el contraste de esas notas de poca duración en medio de la construcción melódica, y como que irrumpen en ella y le interrumpen su intención de portavoz de lo personal.

Alabado No. 4



Verdadero alabado de la fiesta titular de la Asunción. Obsérvese que el texto impulsa a subir ganando altura sin decir que sube por su propia fuerza, o sea, se trata de un canto a la asunción (es llevada, no asciende de por sí), y no a una ascensión por propia iniciativa, como es el caso de Jesucristo.

La melodía no refleja esta subida, sino que se limita a proclamarla.

Alabado No. 5



Las notas rápidas pueden haber sido consecuencia, a lo largo del tiempo, de una degeneración progresiva en la conservación memorizada de la obra. De hecho, tanto las del segundo compás como las de la palabra “sacramenta- do” (compás No. 7), parecen no quedar del todo en unidad con el resto, por lo que destacan.

un responso para el rito funerario interpretado por el fiscal y un miembro de una de las cofradías en Nebaj (recopilación anterior a junio de 1969, recolectada por Adolfo Vázquez);²² pero el grueso de las expresiones vocales lo constituyen (20) canciones interpretadas a capella por los alumnos de la escuela primaria de la aldea Xeucalvitz y Jacinto Brito “el Shirita”, promotor bilingüe de la aldea. De este repertorio algunas son nebajeñas (3), entre éstas la canción del *Boxbol*, dedicada a un plato típico,²³ o “Qué hermosa”

CD-17

²² Incorporada a la colección en 2004.

²³ Su texto dice: “En Ilom, en Chajul, en Cotzal, dan pixtón y turumba de atol, y si vas a pasear a Nebaj, te regalan sabroso boxbol. Boxbolitos de col o güisquil, en iguaxte, pepián y jocón, calentitos, jugosos con chil (chile), a cualquiera lo dejan picón. Box-

con cierto aspecto de marcha o himno, que dan una idea de los aires de este tipo de cancionero;²⁴ el resto, comunes en la zona y una tomada del cancionero de Quiché: “Es María la Blanca Paloma”. Deben agregarse dos recitados, uno acompañado de tambor mediano y el otro de marimba.

Particular composición instrumental encontramos en la Ceremonia de Crucifixión del Viernes Santo (Semana Santa de 1970) registrada en la iglesia de Nebaj, con la interpretación simultánea de cantilaciones²⁵ y música de una flauta de caña acompañada de tambor mediano tapado su parche con pañuelo, trombón de varas con el tubo y la boquilla solos, sin las varas, y matracas. Se trata de una expresión musical que no tiene parecido con ninguna otra de la zona en cuanto al recorrido interválico (aumentado en su melodía)²⁶ de la flauta, mientras que el tambor mediano se cubre para ahogar y abreviar el golpe²⁷ y un trombón desarmado daba dos sonidos, graves,²⁸ dependiendo de la fuerza del soplo.²⁹ Las cantilaciones no tienen un texto, sin embargo, un componente de las cofradías conoce algunos vocablos latinos sueltos pertenecientes al ritual católico tridentino (Concilio de Trento) algo

bol, tamalito de amor de las niches (muchachas). Boxbol, alimento de los balbastixes. Nebaj, yo me siento (me pongo) un algodón (chaqueta de algodón típica masculina) colorado. ¿Por qué? Por mi niche y su rico boxbol.”

²⁴ Se trata de una grabación procedente de la aldea Pulay que debió ser borrada. Es muy poética, pues donde abundan las nieblas y nubes, y no precisamente el sol ni el cielo despejado, su letra no puede ser entendida sino como un canto de admiración. El tono se elige sólo para facilitar la lectura.

²⁵ Los “cantos” cofrades recorren sonidos distantes entre sí tono y medio aproximadamente (recursos muy usuales en ritos cristianos).

²⁶ Único en toda la música grabada en esta colección.

²⁷ Que denota el sentido de duelo y tristeza por el hecho de haber sido crucificado.

²⁸ *Do* y *re bemol* que se confunden con los sonidos simultáneos restantes, ayudando al dramatismo.

²⁹ En las computadoras Macintosh, su programa de reproducción sonora iTunes identifica esta grabación como de un grupo hindú. Si la identificación está hecha por el conjunto de sonidos, la impresión de ser del Oriente es cierta.

CD-16

reformado (el uso de las matracas también era propio de este rito ya no vigente). Se trata, para el grupo, de emitir sonidos vocales con los que la sensación de las oraciones de origen se pueda conservar. Melodías y ritmos son independientes, y las repeticiones tienen variantes en notas y duraciones. Sólo conjunga, aparentemente, la amalgama instrumental la espera aproximada que hace cada intérprete para comenzar su parte respectiva. Esta ceremonia constituía una expresión de la tristeza por el Crucificado, de carácter colectivo, más allá de lo individual, según sus propias manifestaciones.³⁰

El hieratismo, herencia maya, entendido como carencia de expresión del sentimiento personal y como énfasis en lo solemne, lo desconocido y lo digno de veneración sin más añadidos, se conserva aquí en las repeticiones sin desarrollo, apenas alteradas por alguna pequeña nota variante en cada turno de la flauta, pero se combina con una expresión conjunta del sentimiento colectivo.

El conjunto de chirimía (ixil: *tzu*; k'iche': *aj*) y tambor mediano (ixil: *k'oovetz*; k'iche': *tum*) procedente de la aldea de Xoncá³¹ (registrado en el salón parroquial de Nebaj en julio de 1970) brinda un repertorio variado de sones: (2) para la mujer “*en el costumbro*”, (5) para el “*cambio de varas*”, (2) dedicados “*a la Virgen de la Asunción*” (15 de agosto), (4) para el Baile de la Conquista; (1) para el Baile de las mujeres; (45) del “*costumbro*”; y otros (10) sin título

³⁰ La ceremonia dura varias horas pero la grabación se redujo quitando repeticiones, ante la necesidad de espacio en la cinta.

³¹ Sobre los intérpretes podemos anotar que se trata de personas muy mayores. El chirimitero usó dos chirimías y dos boquillas. El conjunto fue contratado para este trabajo por Lix de Tzabal, quien informó que los había escogido por tener el repertorio más completo de los tocadores de sones de chirimía y tambor mediano de todo Nebaj. Los intérpretes de la aldea Xoncá acostumbraban a decir que “*cada uno tiene su son*”, con lo que cada tocador del dúo sólo interpretaba una obra, que era la que sabía.

cuyas asignaciones o explicaciones sobre su uso anterior ya sólo son conocidas por muy pocos.³²

Se suman tres sones, dos cedidos por Adolfo Vázquez (de antes de julio de 1969): uno de chirimía y tambor mediano, el otro de flauta de caña (ixil: *a'*; k'iche: *tzijolaj*) y tambor grande (k'iche: *tum*).³³ El tercero, Baile del Costeño, recogido en octubre de 1970 en Cunén (Uspantán) por Roberto Estrada, es interpretado con chirimía y tambor mediano. Durante la romería anual al Cristo de Chajul, entre febrero y marzo de 1970, se registraron sones de chirimía y tambor (4) para el Baile de la Conquista (uno de estos simultáneo³⁴ a otro dúo con los mismos instrumentos), (4) comunes y (2) del mismo baile pero de Nebaj. Mientras que en Chajul los sones de conquista tenían una melodía y ritmo más vivos, notas y golpes más breves y numerosos, y uso en los temas melódicos de la nota tónica en la 8ª superior; los de Nebaj presentaron un uso más restringido de la tónica en la 8ª superior y los ritmos y melodías de más detención, lentitud y solemnidad.

Los sones de conquista para chirimía y tambor son interpretados simultáneamente mientras cada pareja de músicos acompaña a un grupo de romeros que acuden a hacer su visita. Unos llegan antes al templo cantando en el tono de *la bemol* mayor, el mismo de la obra que los músicos que les acompañan van tocando, y terminan

³² Un indígena llamado Cu las anotó mientras le eran dictadas. Algunos comportan la calificación de “antiguo” o “muy antiguo” dada por los tocadores. El mismo Cu escribió el modo de clasificarlos y ordenarlos.

³³ Fueron cedidos por él para ser incorporados a la colección, en 2004. El último apuntado es, en esta colección, la única grabación de flauta y tambor grande.

³⁴ La simultaneidad se produce cuando los grupos peregrinantes que acompañan a los tocadores entran en la iglesia interpretando las obras comenzadas durante el tramo de camino próximo a su llegada, por lo que aún no las han concluido, a la vez que otros dúos ya están interpretando las suyas dentro del recinto.

CD-18

cuando su grupo queda situado dentro de la iglesia. Poco después llega otro grupo con sus tocadores, que interpretan una obra en sol mayor, terminan de tocar y se sitúan tras el grupo anterior.³⁵

En febrero de 1970, en la escuela de Pexlí Grande se grabaron sones comunes (4) de chirimía y tambor mediano, y (5) de violín y guitarra; un conjunto igualmente registrado (2) en mayo y junio en Salquil Grande,³⁶ y (2) en Vicotz del que también se incluyen (6) para chirimía y tambor mediano y (1) para marimba (posiblemente contratada y no interpretada por lugareños). Ese mismo mes en Xeucalvitz se recolectaron (2) sones de marimba,³⁷ (2) de chirimía y tambor, y nuevamente (1) de violín y guitarra. Finalmente debe agregarse al registro el realizado en la aldea Tzeyá (también de Nebaj) el 2 de febrero de 1970, consistente en sonidos naturales con timbre de marimba en el cual Lu, de la aldea Acul, da explicaciones de las leyendas indígenas recogidas por escrito, mantenidas en práctico secreto mediante su “no divulgación”, sin por ello proclamar el silenciarlas a la colectividad.

ALGUNAS NOTAS SOBRE LOS INSTRUMENTOS, FORMAS DE EJECUCIÓN Y USO

Instrumentos como la chirimía, flauta de caña, tambores mediano y grande, violín y adufe eran facturados localmente, mientras que las marimbas y guitarras procedían sobre todo de Huehuetenango y Quetzaltenango. Las matracas seguramente fueran traídas de la

³⁵ Cada chirimía presenta un tono distinto, con un semitono de diferencia entre ambas obras. Es una coincidencia pluritonal casual, pero nunca una obra politonal de cuatro instrumentos. Más casos de diferencias de medio tono entre las tonalidades de varias piezas pueden apreciarse en esta colección. Es posible que diferencias de medidas al fabricar las chirimías, según la costumbre, en lugares diversos, sea la causa.

³⁶ Los *principales* calificaron de “mero antiguos” (de los más o de verdad antiguos). No parecen haber sido de uso común según manifestaron.

³⁷ Uno simultáneo con otro de chirimía y tambor mediano.

capital. Los tamaños de los instrumentos locales podían variar de uno a otro.

En los tambores, los aflojamientos y ajustes de las cuerdas tenso-ras provocaban subidas o bajadas de su tono en las grabaciones. Si se tocaba sentado, se sostenía con determinada inclinación entre las piernas semiabiertas y se usaban dos baquetas: una de ellas (en general la izquierda), en algunas obras, se golpeaba contra la madera del aro lateralmente alternando golpes con los que la otra daba sobre el parche, en especial durante el clímax rítmico; si se usaba caminando, se tocaba con una sola. Las baquetas remataban en una bola de hule donde iban insertas, y la madera de sus palos era llamada "palo cortés". El tambor grande, que acompaña la flauta, se usaba sentado, apoyado sobre el suelo, sostenido inclinadamente con las piernas semiabiertas, con dos baquetas que también se usaban caminando, pues era llevado en la espalda por un portador distinto del tocador.

El violín era de tres cuerdas mientras que la guitarra de cinco o seis, y en ambos instrumentos eran metálicas. Las marimbas eran diatónicas con cajonería de madera con teclados de 3 octavas y media o 4, según el lugar. El adufe no se halló más que en la zona k'iche'. El caparazón de tortuga (*coq* en ixil) sólo se halló en uso en una ceremonia de posadas, días antes de la Navidad, en el pueblo de Nebaj, y no tenía ritmo asignado, sólo servía para dar golpes que reproducían el llamar a la puerta de la casa de turno para que la abrieran y recibieran las imágenes de Jesús, María y José. Había vendedores de este instrumento en la zona ixil. Se tocaba con dos baquetas rematadas en forma redondeada y alargada que daban un sonido muy fuerte (al no tener bolas de hule en su extremo, como las de los tambores). Según informó el misionero Fernando Tirador, largo tiempo residente en Chajul hasta 1969, en algunas de sus aldeas había visto un instrumento que, dada su descripción, parecía ser un monocordio.

A excepción de los sones titulados por los tocadores de Xoncá en Nebaj, los demás no tenían, ni en el pueblo ni en las aldeas, asignación exclusiva a un cometido cultural concreto (que supusiera acompañar una danza, por ejemplo), aunque hay indicios de que en un pasado esta falta de diferenciación no era lo habitual.

Según manifestaciones de los ixiles, en general las obras recogidas no tenían en aquel momento asignado baile ni danza, a excepción de las interpretadas con marimba y las del Baile de la Conquista, y aun éstas no siempre se ejecutaban para bailar. Tampoco ninguna instrumental se acompañaba de canto, salvo las cantilaciones de las cofradías el viernes de la Semana Santa, y el caso del acordeón o armonio (no siempre presentes) en los cantos del Cancionero de la Acción Católica. Al contrario, los cantos individuales o colectivos no tenían acompañamiento instrumental, salvo en los casos referidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Díaz Ruiz, José

- 2003 Los Alabados de Sta. M^a de Nebaj. En *Estudios Franciscanos. Publicación Periódica de Ciencias Eclesiásticas de las Provincias Capuchinas Ibéricas*, Vol. 104, enero-agosto, No. 434. Ediciones Estudios Franciscanos, Barcelona, pp. 143-167.



Foto No. 4

Ceremonia en la iglesia de Nebaj. Puede apreciarse el retablo principal con la imagen central de la Virgen de la Asunción. Los que acompañan en los bancos con pañuelos atados a la cabeza son miembros de las cofradías. Está tomada desde el acceso al campanario; anterior a junio de 1969. (Foto de y cedida por B.N. Colby)



Foto No. 5

El fiscal de las cofradías canta los alabados de memoria sin saber leer, teniendo el libro con los textos en las manos abierto delante de la imagen y de pie (parado), como hacía el sacerdote católico antiguamente. Otro miembro del grupo le sigue en algunas letras. Otros cantan con algún sonido vocálico arrastrando las notas pues saben las melodías pero no las palabras. Sin instrumentos. El son de chirimia y tambor mediano que acompaña otros momentos de esta recepción es el que lleva la indicación dictada por ellos, recogida en "castilla" en este trabajo.

(Foto de y cedida por B.N. Colby)



Foto No. 6

Tomada en la plaza durante el paso de una procesión de cofradías. Las mujeres conforman dos de las cofradías de Nebaj desde su cargo principal (*chuch mertoma*, madre mayordoma) hasta los inferiores. Tienen especial protagonismo en las fiestas titulares del 15 de agosto (*Ka Chuch María*, Señora Madre María), Sta. María de la Asunción. Es de admirar su vestido con el velo blanco de encajes cubriendo el traje. (Foto de y cedida por B. N. Colby)

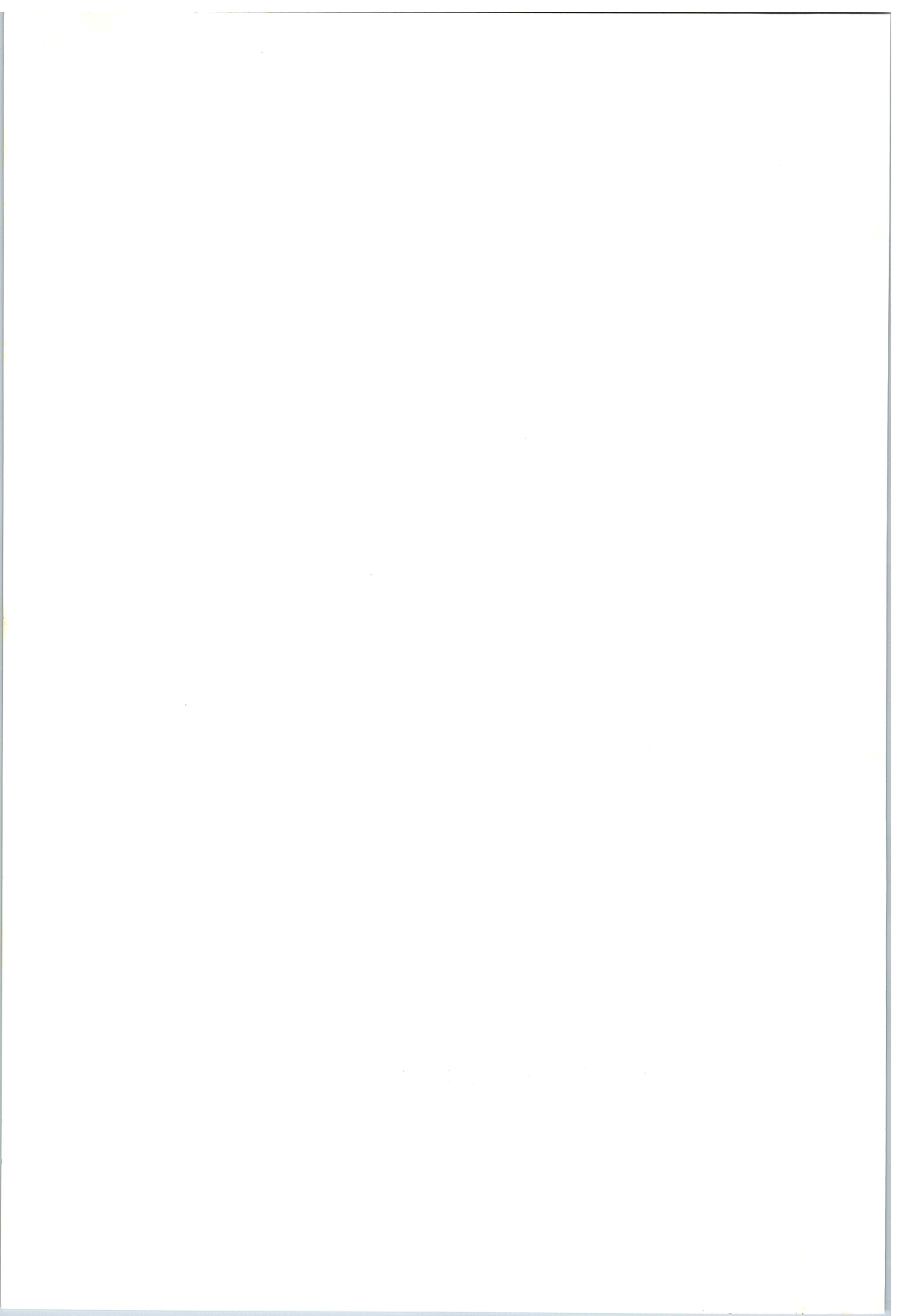


Foto No. 7

Tomada en la carretera de entrada al pueblo, durante la ceremonia de recepción de algún visitante ilustre. Sin más datos sobre su autor y procedencia (tal vez de algún misionero de Chichicastenango).



REGISTRO DE LAS GRABACIONES



REGISTRO DE LAS GRABACIONES*

Paulo Alvarado

NOTAS PARA UN ACERCAMIENTO AL REPERTORIO DE
SAN SEBASTIÁN LEMOA

1.	Hoy de Pedro cantemos	4:36
2.	Lindo convite	1:52
3.	Sube triunfante Señora	6:08
4.	Hola zagales del valle	1:21
5.	Resuelto en lenguas de fuego	4:53
6.	Los desagravios despican	4:59

Lucrecia Aldana (soprano), Diana Ramírez (soprano), Elisabeth Lehnhoff (contralto, flauta dulce), Mila Llorens (contralto), Arturo Duarte (tenor), David Holiday (tenor, flauta dulce), Andreas Lehnhoff (bajo, flauta dulce), Alfonso Muralles (bajo), Fielding Roldán (oboe), Linda Molina (violín), Paulo Alvarado (violonchelo, flauta dulce), Jorge Pellecer (clavecín, órgano tubular, flauta dulce, percusión), Lester Godínez (marimba).¹

* Las distintas calidades que presentan las muestras incluidas en este disco compacto se deben a sus orígenes variados.

¹ Grabación: Antonio Aragón, 1999. Producción: Paulo Alvarado, 2000.
© 2009 Paulo Alvarado (para esta compilación).

Marina Alonso Bolaños

"SONIDOS REFUGIADOS". UNA APROXIMACIÓN ETNOGRÁFICA A LA MEMORIA Y LAS MÚSICAS GUATEMALTECAS EN MÉXICO

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 7. | Placita de la cruz | 4:09 |
| 8. | La Adelita | 4:10 |

Marimba *Brisa de Montebello* de Sebastián Gómez Tadeo y familia. Santa Ana, municipio de La Trinitaria, Chiapas, México, 1994. Recopilación: Marina Alonso Bolaños.

T. M. (Tomás) Scruggs

LAS MÚLTIPLES APROPIACIONES DEL BAILE DE LA MARIMBA NICARAGÜENSE

- | | | |
|-----|--------------------------------|------|
| 9. | El Sapo | 2:34 |
| 10. | El Sapo (fragmento transcrito) | 0:16 |

Trio de marimba (marimba, guitarra, guitarilla) de los Hermanos Cano. Managua, 4 de agosto de 1985. Recopilación: T. M. (Tomás) Scruggs.

Didier Boremanse y Matthias Stöckli

TRES CANTOS LACANDONES

- | | | |
|-----|--|------|
| 11. | U winkilil petha' ("su dueño lago");
"El dueño del lago" | 3:09 |
| 12. | U k'ay ho'ho' ("su canto garzas");
"El canto de las garzas" | 3:36 |
| 13. | Chäk ik'al ("gran viento");
"Canto al Huracán" | 5:27 |

Cantante: K'in Yuk. Lacanja' Chan Sayab, Chiapas, México, noviembre de 1974.

Recopilación: Didier Boremanse.

José Díaz Ruiz

RECuento DE UNA LABOR (1966-1972): UN ACERVO DE TRANSCRIPCIONES, GRABACIONES Y NOTAS SOBRE LAS MÚSICAS K'ICHE' E IXIL EN GUATEMALA

14. Son con fragmento de

"El Mishito"

10:07

Chirimía y tambor. Aldea Xeucalvitz, Nebaj, junio de 1970.

Recopilación: José Díaz Ruiz.

15. Pedida de Novia

6:48

Último acto del antiguo ritual ixil del noviazgo: Pap Tek T'such (Señor Diego) imita la llegada del *balbastix* a la casa de la novia. Casa parroquial, Nebaj, enero de 1970.

Recopilación: José Díaz Ruiz.

16. Ceremonia de Crucifixión

8:24

Cantilaciones de los cofrades, junto a una flauta de caña acompañada de tambor mediano tapado su parche con pañuelo; trombón con el tubo y la boquilla solos, sin las varas; matracas. Iglesia de Nebaj, Viernes Santo de 1970.

Recopilación: José Díaz Ruiz.

17. Canción del box'bol

0:50

Autor anónimo. Intérprete: Jacinto Brito ("El Shirita"). Aldea Xeucalvitz, Nebaj, junio de 1970.

Recopilación: José Díaz Ruiz.

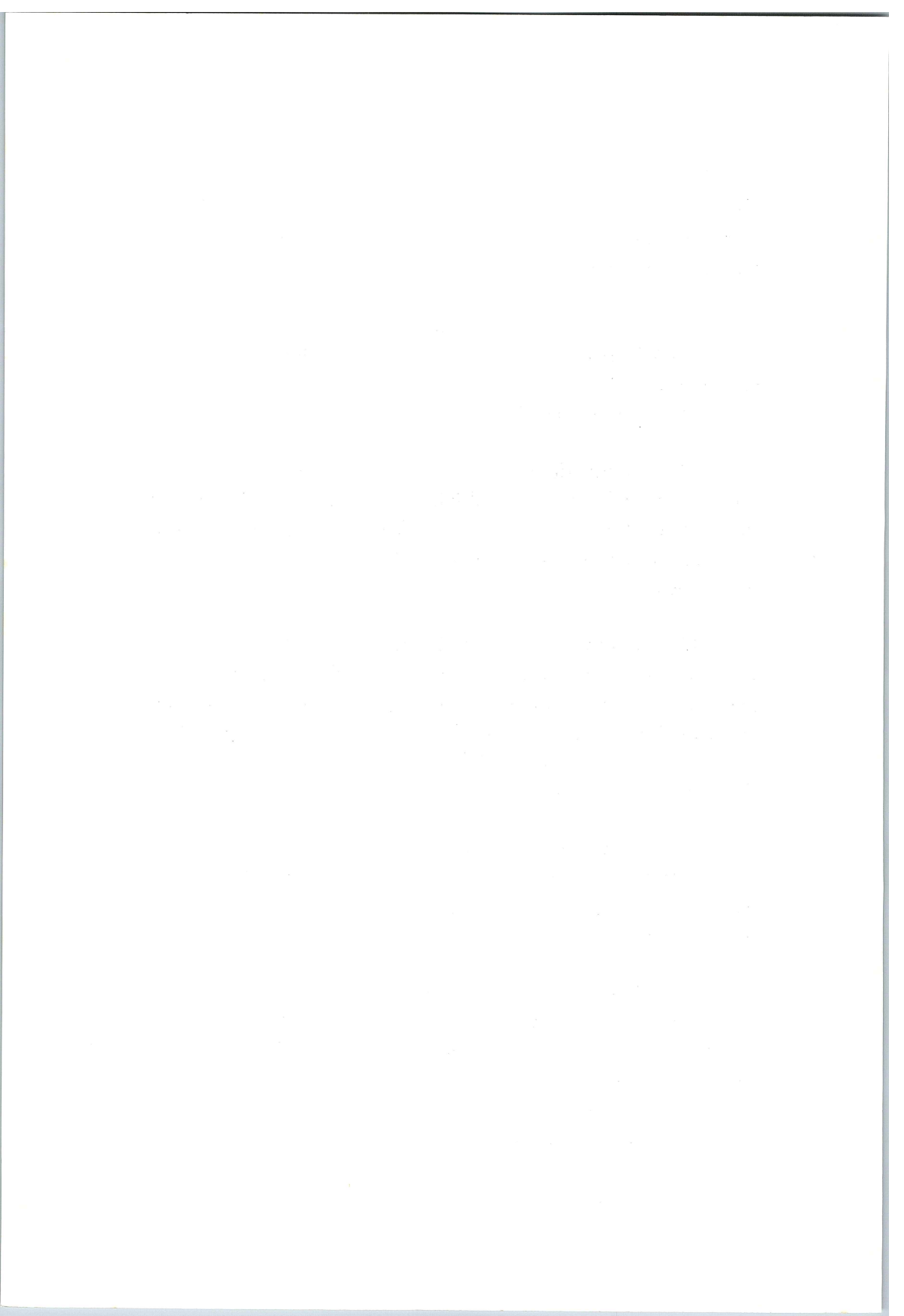
18. Dos sones del Baile de la

Conquista simultáneos

1:00

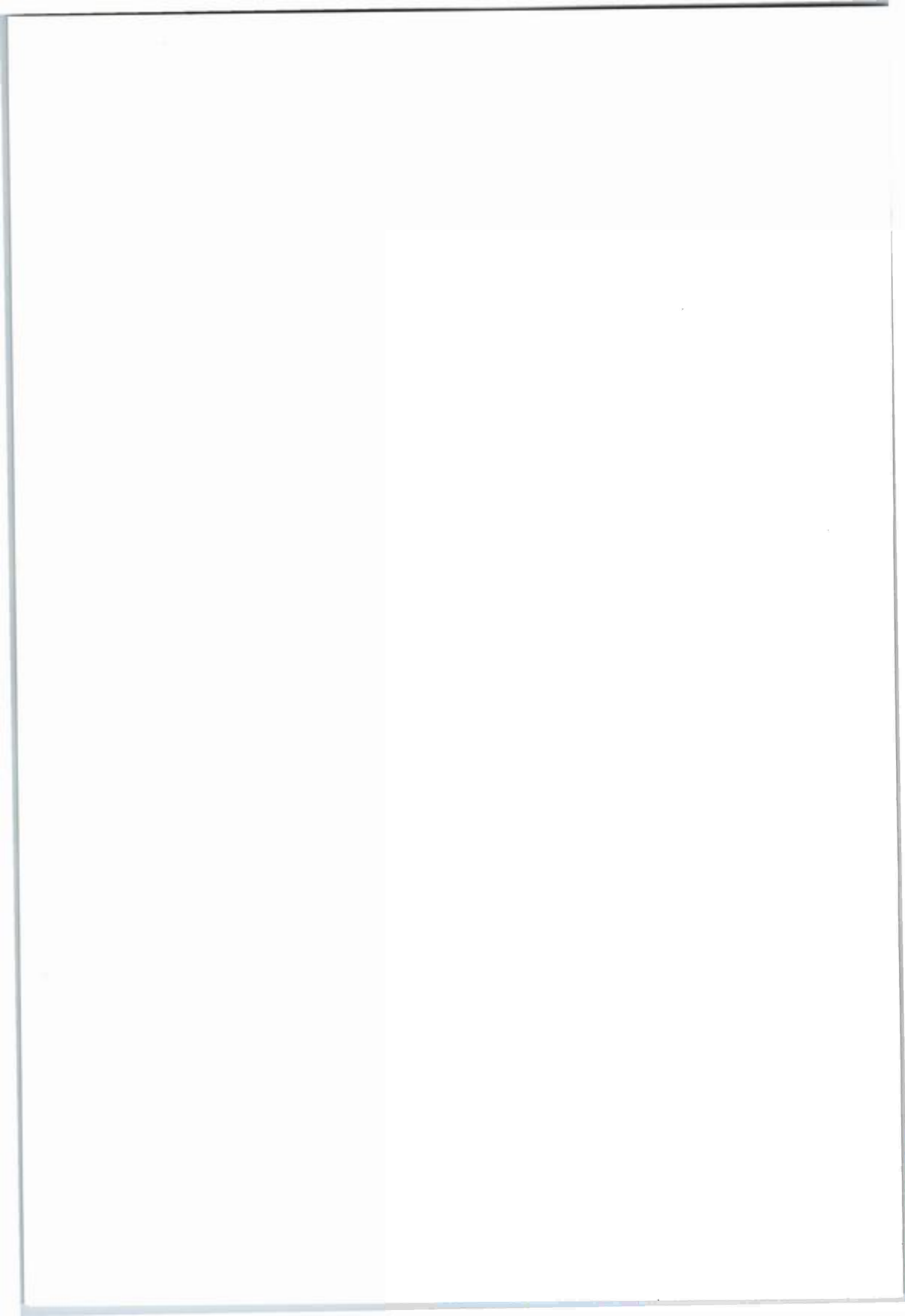
Chirimías y tambores, durante la romería anual al Cristo del lugar, Nuestro Padre Jesús Nazareno. Iglesia de San Gaspar, Chajul, segundo viernes de Cuaresma de 1970.

Recopilación: José Díaz Ruiz.





SOBRE LOS AUTORES



Marina Alonso Bolaños. Etnóloga e historiadora. Es profesora-investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en la ciudad de México. Autora del libro *La invención de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX* (Editorial SB, 2008) y coautora de los libros *Los pueblos indígenas de Chiapas. Atlas etnográfico* (INAH, 2008) y *Los zoques de Oaxaca. Un viaje por los Chimalapas* (INAH, 2008). Ha publicado artículos y ensayos acerca de la población indígena, y ha sido editora de fonogramas de música tradicional de México.

Paulo Alvarado. Compositor, productor musical y violonchelista guatemalteco, se ha caracterizado por una carrera multifacética con el *Cuarteto Contemporáneo*, la *Cantoría de Tomás Pascual* y el grupo *Alux Nahual*. Con regularidad presenta recitales de su propia música y ha actuado en numerosos conciertos de música clásica, rock, pop y jazz, en Guatemala, otros países de Centroamérica, México, Puerto Rico, los Estados Unidos y Francia. Ha publicado más de 800 artículos de crítica y ensayo sobre música en el diario *Prensa Libre*, y ha producido y participado en 25 grabaciones de larga duración. Además de obras para orquesta, música de cáma-

ra, canciones e instalaciones electro-acústicas, ha creado la música para más de 35 obras de danza contemporánea, teatro dramático y cine. Ha recibido diversos premios por sus composiciones y por su trayectoria artística.

Alfonso Arrivillaga Cortés. Antropólogo por la Universidad de San Carlos de Guatemala y etnomusicólogo del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de Caracas, Venezuela. Encargado del Área de Etnomusicología del CEFOL-USAC.

Didier Boremanse. Licenciado en Sociología (Universidad Católica de Lovaina) y doctor en Antropología Social (Universidad de Oxford). De 1988 a 2006 fue director del Departamento de Antropología de la Universidad del Valle de Guatemala. Entre 1971 y 2008 ha llevado a cabo extensos estudios etnográficos entre los mayas lacandones del estado mexicano de Chiapas. Ha publicado los resultados de sus investigaciones en una veintena de artículos y en dos libros: *Hach Winik: The Lacandon Maya of Chiapas, Southern Mexico* (Institute for Mesoamerican Studies. The University at Albany, Albany, 1998) y *Cuentos y mitología de los lacandones: contribución al estudio de la tradición oral maya* (Academia de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala, 2006). Actualmente reside en San Luis Potosí, México, e imparte cursos en la Escuela de Educación Superior en Ciencias Históricas y Antropológicas (EESCIHA) de la Fundación Eduard Seler.

José Díaz Ruiz. Músico y compositor sevillano. Estudios de Historia por la Universidad de Sevilla (1978) y licenciado en Ciencias Eclesiásticas por la Facultad de Teología de Granada (1986).

T. M. (Tomás) Scruggs. Actualmente es investigador asociado en la Universidad de California en Davis. Ha dado cursos en la Universidad Centroamericana (Managua, Nicaragua), la Florida International University (Miami) y la Universidad de los Andes (Mérida, Venezuela). Recientemente pasó a ser profesor *emeritus*

en la Escuela de Música de la Universidad de Iowa. El enfoque principal de sus investigaciones es el uso de la música en las Américas en la construcción de identidades sociales. Ha publicado extensivamente sobre la música y danza centroamericanas, en formatos de video, audio e impresos. Es colaborador y asesor para enciclopedias y diccionarios académicos sobre este tema. En 2005 recibió el Premio Jaap Kunst de la Society for Ethnomusicology para el artículo más destacado del año. Él mismo sostiene que su mayor distinción es haber sido apodado "El Marimbero Gringo" por Carlos Mejía Godoy.

Matthias Stäckli. Doctor en Etnomusicología por la Universidad de Zurich. Investigador del Área de Etnomusicología del CEFOL-USAC. Catedrático del Departamento de Antropología de la Universidad del Valle de Guatemala.

El presente número de *Senderos. Revista de
Etnomusicología* se terminó de imprimir
en los talleres de Editorial Kamar,
en 2011. El tiro sobre bond crema
consta de 400 ejemplares.