

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 costumbro 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 eón 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 Tz'albal, 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)

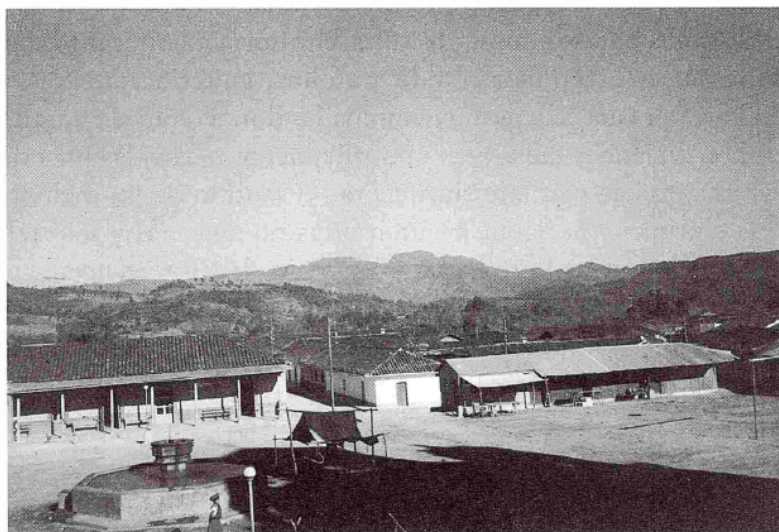


Foto No. 2

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 “*Cäx nu cäx*” (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'i); 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 Tz'albal, 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 Tziqín" 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 Ték 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 "sacramento" (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 sonos 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) sonos 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 Xonca 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.