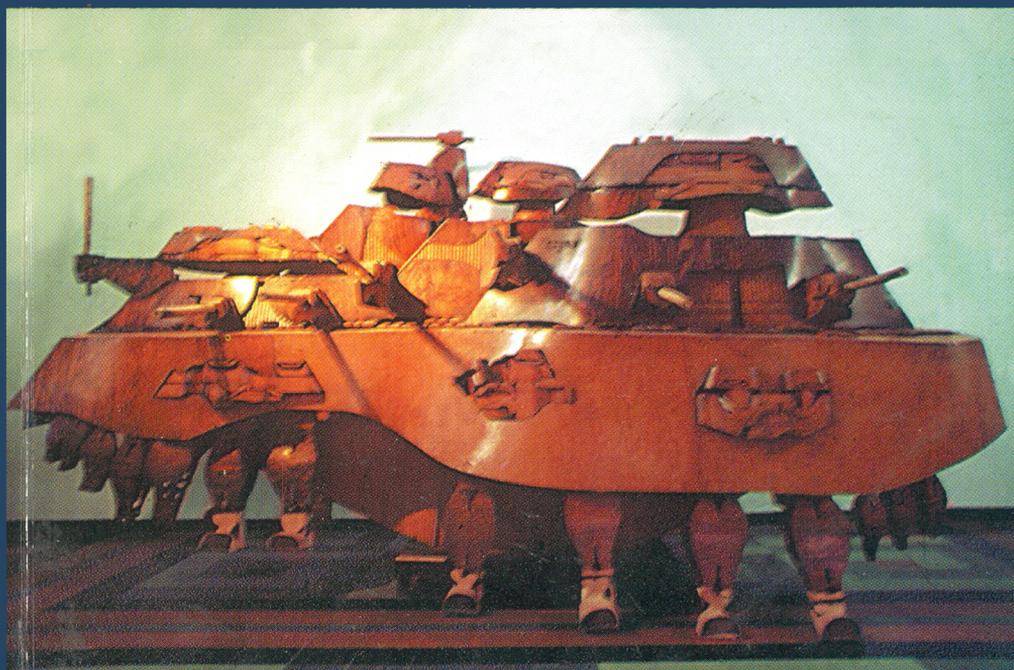


EMEROTECA
Cultura-Guatemala
no.19, Vol.3
1998.(Sep.-Dic.)

CULTURA DE GUATEMALA



Segunda Época



Año XIX, Vol. III

Septiembre - Diciembre 1998

Anuario Musical 1998

Música grande (1970).

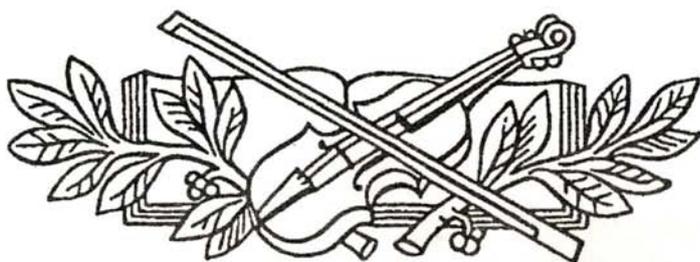
Madera, 2.30m x 2.00m.

Efraín Recinos.

CULTURA DE GUATEMALA



Segunda Época



Anuario Musical
1998

Año XIX, Vol. III

Septiembre - Diciembre 1998

Lic. Gonzalo de Villa, S.J.
Rector

Licda. Guillermina Herrera
Vicerrectora General

Dr. Charles Beirne, S.J.
Vicerrector Académico

Lic. Jorge Aráuz
Vicerrector Administrativo



Conservatorio Nacional,
lateral derecho.

Los autores de los trabajos son responsables de la teoría que sustentan en los mismos.

Directora: Licda. Guillermina Herrera Peña

Consejo Editorial

Dr. Joaquín Aragón, S.J.
Licda. Eugenia Del Carmen Cuadra
Dr. Dieter Lehnhoff
Dr. Mario Molina, O.A.R.

© Universidad Rafael Landívar, 1998.
Vista Hermosa III, zona 16. Teléfono: 3693278 Fax: 3692756
E-Mail: gherrera@url.edu.gt
Guatemala, C.A.

Anuario Musical 1998

Indice

Artículos

Algunos apuntes sobre los bailes
de Guatemala y de Rabinal 7
Carrol Edward Mace

La música en El Salvador 77
German Cáceres

La Marimba Nacional de Concierto 93
Joaquín Orellana

Documentos

El testamento de Rafael Antonio Castellanos 101
Dieter Lehnhoff, paleografía

Acontecimientos

Entrevista con el Dr. José López-Calo, S.J. 109
Cristina Altamira

Miscelánea crítica

Sobre la erosión de la cultura 121
Música: cultura y subcultura 123
Reflexiones sobre el juego 125
Dieter Lehnhoff

Presentación

Cultura de Guatemala se complace en presentar en su *Anuario Musical 1998* el valioso estudio de Carrol Edward Mace sobre los bailes de Rabinal y otras localidades del interior de Guatemala. El Dr. Mace, recientemente fallecido, fue director del Departamento de Lenguas de la Xavier University, y dedicó muchos años de su vida profesional al estudio de los bailes guatemaltecos. El valor de este trabajo, publicado originalmente en 1981, hoy se acrecienta por los enormes cambios culturales que han provocado la guerra y el avance incontenible de la sociedad de consumo, a consecuencia de los cuales muchas de las manifestaciones musicales, teatrales y danzarias de las culturas indígenas guatemaltecas han desaparecido o están en peligro de extinción.

Presentamos también una semblanza de la música en El Salvador escrita por el Dr. German Cáceres, y un artículo del Mtro. Joaquín Orellana sobre el rescate del instrumento nacional que ha venido realizado la Marimba Nacional de Concierto.

En el apartado que dedicamos a dar a conocer documentos inéditos importantes para la historia musical de Guatemala reproducimos el testamento —incluyendo su codicilo— del compositor del siglo XVIII Rafael Antonio Castellanos. En la sección de acontecimientos, Cristina Altamira hace una entrevista al gran musicólogo español Prof. Dr. José López Calo, S.J., quien visitó el Instituto de Musicología de nuestra Universidad a principios de mayo. Este quinto *Anuario Musical* concluye con tres ensayos breves del Dr. Lehnhoff, para recreación y reflexión del lector.

El Consejo Editorial

Artículos

Algunos apuntes sobre los bailes de Guatemala y de Rabinal

Carrol Edward Mace

Las danzas y representaciones rituales llamadas "bailes" y ejecutadas tanto por los ladinos como por los naturales en las plazas, calles y patios de las poblaciones de Guatemala, son en realidad una forma litúrgica de honrar al santo patrono, a la Santísima Virgen, o de celebrar los días de fiesta de la Iglesia, tales como Navidad o Corpus Christi. Los actores se disfrazan con trajes y máscaras, usan parlamentos memorizados o improvisados y danzan durante los intermedios musicales. Algunos bailes carecen de diálogo, pero todos son acompañados con instrumentos musicales tales como las marimbas, sonajas, chinchines, chirimías, tambores y flautas indígenas. Tal como o hacían antes de la Conquista, los actores del Rabinal Achí todavía danzan lentamente en un círculo al son melancólico de largas trompetas y un *tun*, el tambor bitonal hecho de un tronco hueco y al que llaman *teponaztli* en México.

Por lo menos setenta tipos distintos de bailes son representados en Guatemala. Algunos, los más populares, se producen en unos sesenta municipios, otros en sólo dos o tres. Estos bailes presentan una variada gama de temas y argumentos, ya que se han desarrollado a lo largo de varios siglos. Unos pocos se remontan al tiempo de antes de la Conquista y otros han sido compuestos tan recientemente como a principios del siglo XX, pero la mayor parte son o de la época colonial o del

siglo XIX, y las representaciones son hoy día, en su mayoría, en español. Las producciones más populares son las de Bailes de toros, El Baile de la conquista y las distintas versiones de Bailes de moros, Bailes de venado, Mexicanos y Diablos, posiblemente en ese orden de popularidad.¹ La mayoría de los bailes son ejecutados o sólo por los ladinos o sólo por naturales, pero hay unos cuantos, por ejemplo *Moros* y *Bailes de toros*, que son representados por ambos grupos. Si un pueblo no puede darse el lujo de montar uno de los grandes bailes como *Moros* o *Conquista* para festejar al santo patrono o a la Virgen (cuyas imágenes contemplan el espectáculo desde el pórtico de la iglesia o desde una enramada de pinos en el patio de una cofradía), se conforma con un pequeño *Baile de toro*, pero aun estas representaciones sencillas son bellas. Es un placer inolvidable contemplar cualquiera de estas producciones, elaborada o sencilla. La música de marimba, tambores y flautas, el estruendo de petardos y cohetes, la suntuosidad y el colorido de los trajes y máscaras, la alegría y fervor del pueblo, los gritos y las risas de los niños, que van corriendo agitados por la plaza, el calor del sol, el cielo azul y el aire diáfano de las montañas, todos se combinan para hacer de esta forma de teatro al aire libre uno de los espectáculos más encantadores del mundo.

Los trajes y las máscaras ofrecen un aspecto muy interesante de los bailes. (Que yo sepa sólo *Los negritos* de Rabinal se representa sin máscaras). La mayor parte de los naturales van hasta Totonicapán para alquilarlos en una *morería*, el nombre que se da a los talleres que alquilan trajes y máscaras, ya que una gran parte de los que se fabrican allí son para los *Bailes de moros*. Los hay de todos los precios. Una *Conquista*

1. He basado mis comparaciones y estadística en los diagramas del útil trabajo de 38 páginas publicado por el Departamento de Arte Folklórico Nacional de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, *Danzas Folklóricas de Guatemala* (Guatemala: Editorial Martí, 1971).

completa para veinticuatro bailarores, por ejemplo, puede costar desde \$26 hasta \$2,400.² Una morería en Cobán sufre de disfraces a los pueblos de Alta Verapaz. Pero en Rabinal (Baja Verapaz) las máscaras han sido hechas, tradicionalmente, por la familia Sis, aunque en la actualidad algunas son adquiridas en otras partes. Muchos trajes son también hechos en el mismo pueblo. Los naturales que poseen máscaras se consideran afortunados. Son parte valiosa del patrimonio familiar y, como existe la creencia de que tienen vida, reciben ofrendas de *copalpom* y *guaro*. Las hay de todos los tipos, con formas tanto humandas como de animales, y recorren toda la gama desde la del bello rostro y la barba dorada de Alvarado hasta la de demonios o la de la fisionomía retorcida con bocio gigantesco de los actores del *Patzcá* de Rabinal. Las máscaras de toros, venados y monos son las más comunes entre las que representan animales. En Rabinal se cree que las rasgaduras o agallas de las severas y nobles máscaras de los protagonistas del *Rabinal Achí*, recuerdan el poder mítico de las "gentes de antes" de respirar bajo el agua.

El montaje de los bailes está a cargo de cofradías o grupos independientes, y cada uno tiene su director que asume la responsabilidad por la producción. Es el director quien planea los ensayos de los bailarores, se asegura de que todos sepan sus papeles, contrata a los músicos, y está al tanto de que las máscaras y los trajes estén en orden. A veces él también toma parte como músico o bailaror. A esta persona se le llama *maestro* en los Altos, pero en Rabinal se le conoce como el *encargado*. Entre los indios lo ideal es que este puesto pase de padre a hijo, pero con frecuencia se rompe la cadena. Por ejemplo, el *Rabinal Achí* ha pertenecido por lo menos a tres familias durante este siglo, y una de ellas, los Alvarado, a veces

2. Mario Alfonso Guzmán Anleu, "Danzas de Guatemala", *Folklore de Guatemala* 1 (1956): 30.

alquilaban el tun y el manuscrito a otros que querían montarlo. Desde 1940 ha sido propiedad de la familia Xolop. El *Patzcá* fue traspasado de la familia Díaz a Valeriano Gómez alrededor de 1950. Gómez tiene gran veneración por el ritual de la danza y está convencido que si no se representa el día del Corpus Christi, dejará de llover.

Como el *holpop* maya, los directores indígenas son muy reverenciados, ejercitan autoridad espiritual y dirigen oraciones y rituales conectados con las producciones. Proveen de casa y comida a sus bailadores durante las últimas semanas o días de ensayos y son responsables de su bienestar. Los directores indios de Rabinal son asesorados y asistidos por curanderos conocidos localmente como *abogados*. Son ellos los que conocen viejas oraciones y ritos, y cuando es necesario, tienen la potestad de hacer nuevas oraciones, tal como sucedió alrededor de 1940 cuando Esteban Xolop resucitó al *Rabinal Achí*, que no había sido representado por muchos años. Ante la imposibilidad de recordar la oración usada por el director anterior, Xolop y su abogado, Meregildo Sarpec Tun, compusieron una nueva en quiché, de la cual tengo una copia. Entre sus dísticos hay dos que le llaman a Rabinal Achí como "Rey Tigre de la selva del cerro, Rey de la selva del valle".

Los textos son llamados *originales*. Cada uno de ellos es guardado celosamente, pues la integridad del baile depende de ellos, pero sólo unos cuantos originales anteriores a 1850 han sobrevivido. Como es natural, al hacerse copias nuevas se introducen errores, con el resultado final de textos espurios o viciados. Se ven algunas palabras "españolas" enteramente desconocidas y empleadas ahora como palabras sagradas del rito. Pocos bailes en lengua indígena tienen *originales*. Estos dependen de situaciones estereotipadas, tramas tradicionales, y diálogos repetitivos que se prestan a la improvisación limitada, siempre dentro de un marco sencillo. Tal es el caso de *Los negritos* en Rabinal, el *Patzcá*, y quizás en los *Bailes de culebra*

de los Altos. Tales bailes están sujetos a cambios, sobre todo cuando el interés disminuye, y si el diálogo es olvidado las obras son representadas como pantomimas, "a lo mudo", como por ejemplo el *Mam Pa Ke*, un *baile de venado* de Baja Verapaz, o el *Nima Xajoj* de Rabinal. De hecho, es muy posible que algunos siempre hayan sido representados como pantomimas.

En algunas obras en español los actores no tratan de actuar. Después de danzar poco más o menos al compás de la música, sólo dan pasos al frente y atrás para recitar sus partes en una voz monótona, con palabras que apenas se entienden al salir de detrás de las talladas y pintadas máscaras. Sin embargo hay otras, por ejemplo *El baile de la conquista*, el *Rabinal Achí*, algunos *Bailes de moros* y algunas comedias quichés de Rabinal, en las que tratan seriamente de que haya caracterización y realismo. Yo he visto a actores en "El juicio" (uno de los entremeses de la sátira navideña llamada *Los negritos*) golpear la mesa demandando justicia, y al protagonista del *Rabinal Achí*, su voz ronca de ira, lanzarse contra su enemigo en una actuación muy realista. Una buena producción de cualquier baile es buen teatro.

Los actores son voluntarios que han hecho una promesa a un santo o a la Virgen. También disfrutan del prestigio y la euforia de la actuación, y algunos aparecen en el mismo papel año tras año. Sin embargo, no es fácil el tomar parte aun para los ladinos, y para los indios puede exigir un verdadero sacrificio. Si la obra es en español, tienen que memorizar largas estrofas en poesía en una lengua que algunos apenas hablan. Aun después de trabajar todo el día, tienen ensayo hasta las altas horas de la noche. Tienen que dormir separados de sus esposas en la casa del director por lo menos unos días antes de las representaciones y algunas veces hasta por espacio de un mes.

La duración varía de acuerdo con el baile y las costumbres del pueblo.

Como los indios dedican bailes a los cerros, dioses de la lluvia y a otras deidades mayas lo mismo que a santos católicos, tienen que llevar a cabo innumerables ritos de oraciones en sus casas y en la iglesia, y a veces tienen que escalar montañas para encender velas y quemar incienso de resina de pino (*copalpom*) en grutas o en las cimas. A estos ritos los llaman *costumbres* y tienen por objeto el obtener los favores de seres sobrenaturales y al mismo tiempo proteger a los bailadores de todo mal si se equivocan durante la representación. En las representaciones del *Rabinal Achí* el temor de los actores de olvidarse de su parte es más serio. Un fallo puede desencadenar represalias de los protagonistas de la tragedia que, según la creencia, viven dentro de Caj Yup, una montaña al norte del pueblo. De acuerdo con las leyendas locales tanto ellos como una raza anterior, las "gentes de antes", buscaron refugio allí y debajo de la iglesia cuando amaneció por primera vez.

En la víspera del primer día del festival los indios en Rabinal se dirigen a la iglesia a media noche para colocar en fila sus máscaras a la puerta de la iglesia. Después de encender velas y orar regresan a la casa del encargado para danzar, ritual conocido como *cosonic*, y a la mañana siguiente comienzan su actuación con todo brío. Llamados por el repicar de las campanas y el estrépito de petardos y cohetes, marchan al son de la música de tambores y flautas hasta la plaza para la primera representación frente a la iglesia, y de ahí siguen a las Cofradías o a casas particulares. Por horas estos actores danzan y recitan sus líneas bajo un sol inclemente, sudando e incómodos en sus trajes y en unas máscaras que apenas les permiten ver a través de las rendijas de los ojos, exhaustos y algunos más o menos ebrios hacia el fin del día, pero felices de poder danzar, de poder cumplir la promesa hecha al santo y conmovidos genuinamente por la belleza del rito. Un joven en Rabinal,

miembro del reparto del *Rabinal Achí*, explicaba que se sentía feliz al tomar parte en el baile: "Estaba contento el cuerpo de bailar". Un hombre más viejo, que ha hecho con frecuencia el papel de Quiché Achí, confesó que a veces sentía ganas de llorar al recitar las líneas del malhadado príncipe: "Ganas tiene uno de llorar, de botar lágrimas dentro de la máscara, cuando dice yo, 'cuando paso comiendo, tomando miel de los azahares'". Una anciana, ya difunta, danzó cuando niña el papel de la princesa y describió con ternura cómo llevaba su pichelito y su pañuelito mientras bailaba despacio con el príncipe enemigo.³ Ella se conmovía con el recuerdo de su danza y de la música, y él con la tristeza poética de la tragedia, de la misma manera que nosotros nos conmovemos con un pasaje de *La Pasión según San Mateo* de Bach o con un poema preferido. Para los indios (y lo mismo para muchos ladinos) estos bailes, ejecutados en calles y patios polvorientos, son su teatro, su poesía, su música, su danza y parte de su oración — o sea, una de sus expresiones estéticas más importantes.

La producción de estos bailes no es, desde luego, un fenómeno moderno, sino que se remonta a siglos antes de la Conquista. A la llegada de los españoles a México y a Guatemala, ya éstos encuentran allí un teatro indio floreciente, en su mayor parte de carácter ritual-religioso. Todos los cultos públicos y los sacrificios incluían espectáculos dramáticos. En los *mitotes*, cientos de hombres danzaban lentamente en círculo mientras contaban versos acerca de los dioses y los reyes, historia y mito. En las solemnes tragedias llamadas por los españoles *bailes de tun*, los "cautivos" eran castigados por sus

3. Los papeles de mujeres en los bailes indígenas son representados, casi siempre, por hombres con disfraces y máscaras de mujeres. Que yo sepa, las únicas excepciones son las princesas del *Rabinal Achí* y del *Baile de San Jorge* de Rabinal. Es posible que haya otras.

delitos. en pequeños escenarios o en patios se representaban comedias que probablemente combinaban música y danza con diálogos satíricos. Los amigos disfrutaban recitando poemas en diálogo. Bufones entretenían a los reyes. Los indios celebraban ritos de la fertilidad y danzas de la lluvia, algunas de ellas en forma de comedia. Eran excelentes como acróbatas y en imitar batallas. Las crónicas y cartas más antiguas dan sólo un concepto limitado de lo que debía de ser un teatro de riqueza extraordinaria.

De un interés especial para mí son las comedias, seis de las cuales todavía se representaban en Rabinal hasta hace unos quince o veinte años (sólo dos quedan). En las crónicas de Guatemala no se hace mención del teatro cómico de los indígenas, pero en cambio se lo menciona frecuentemente en las de México, donde se encuentran muchas referencias a las obras que Durán llama "entremeses de mucho contento y alegría" y Acosta "muy graciosos entremeses".⁴

Algunos párrafos escritos en México y Yucatán en los siglos XVI y XVII, juntamente con las pocas comedias que todavía se representaban en Guatemala en el siglo XX, revelan algunas de las técnicas de producción y también los tipos de humor y trama que gozaban de más popularidad. En sus comedias los indios hacían mofa de conducta estúpida o irracional y disfrutaban imitando la deformidad, la vejez o la sordera. Algunos actores se ponían máscaras de viejos y fingían jorobas. Los sirvientes y los viejos creaban situaciones chistosas fingiendo ser sordos o estúpidos: nos podemos imaginar los golpes e insultos a los que eran sujetos. Los niños desobedientes eran reprendidos y castigados. Los actores remedaban la conducta errática de los borrachos y los locos. Se disfrutaba de

4. Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* (México, 1880), t. 2, p. 192; Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* (México, 1940), p. 442.

jumor fálico y erótico. Los actores se disfrazaban con los trajes de otras regiones e imitaban las costumbres y el lenguaje de los extranjeros para deleitar al público. Se burlaba de los oficiales corruptos. Se reían con las triquiñuelas y aplaudían al vencedor si obtenía una victoria sobre el poderoso. Los disfraces, las danzas, y aun los diálogos a veces servían para imitar animales, o en plan de comedia o como magia. Otras obras, según documento de Yucatán, usaban como argumentos los tratos comerciales entre mercaderes y sus clientes, y casi seguro eran farsas en las que la fuerza cómica residía en el diálogo,⁵ posiblemente una combinación de arengas tradicionales e improvisadas, al estilo de algunas comedias de Rabinal y de la *commedia dell' arte* de Europa.

Las enfermedades eran también una fuente de humor. Entre las aflicciones imitadas por los actores figuraban las inflamaciones, enfermedades de los ojos, las bubas, el bocio, los catarros y la tos. Las comedias con tramas de enfermedades se presentaban con frecuencia en templos de Quetzalcoatl, un dios al que se atribuían ciertas enfermedades, y posiblemente tenían como objeto hacerle reír y aplacarse, en un conato para alejar esas enfermedades y aliviar el sufrimiento de quienes las padecían. Esa idea de la enfermedad debe de haber inspirado también al extraordinario *Patzcá* de Rabinal, en el que los bailarores todavía fingen padecer de bocio y ejecutan cabriolas exageradas para dar a entender su malestar y sufrimiento. Titulado también "El baile que hizo reír al Divino", ese ritual fue, sin duda, concebido mucho antes de la Conquista. No sólo se presentaba para hacer reír a los dioses de las montañas y

5. Alfredo Barrera Vásquez, "El teatro y la danza entre los antiguos mayas de Yucatán", en *El libro de los cantares de Dzibalche* (México, 1965), p. 11.

recabar su compasión; también se bailaba (y todavía se baila) para pedir la lluvia.⁶

Después de la Conquista los naturales empiezan a observar y a ridiculizar a los españoles. Las únicas descripciones de este proceder son de Yucatán. El Obispo Landa escribe ya en el siglo XVI que los españoles hasta pagaban a los actores indios para que trabajaran de criados en sus casas y así pudieran imitar en sus comedias las situaciones domésticas de los españoles.⁷ Estos parecían disfrutar estas sátiras de sí mismos, sátiras posiblemente más cortantes de lo que percibían. Como dice Sánchez de Aguilar en 1615, los actores cómicos criticaban a los oficiales públicos, tales como jueces, si eran demasiado severos, y más adelante en el mismo siglo Cogolludo recoge la información valiosa de que los indios ridiculizaban a los oficiales avariciosos, "representando los sucesos que con ellos les pasan", y que hasta de los sacerdotes hacían burla.⁸ Estos temas seguramente tenían sus raíces en el período anterior a la Conquista y aparecen aún en las comedias de Rabinal, como veremos más adelante.

6. Carrol Edward Mace, "The Patzcá: El baile que hizo reír al Divino", en *Two Spanish-Quiché Dance-Dramas of Rabinal* (New Orleans: Tulane University, 1970), pp. 19-152. El "Charamiyex", descrito más adelante, se estudia en las páginas 155-184. El Dr. Eric Thompson, en una carta fechada el 2 de agosto de 1972, me escribió que en su opinión es más probable que el *Patzcá* no se bailaba para evitar o curar el bocio, sino que los que padecían de esa enfermedad se creían bajo la protección de los dioses de la lluvia que les habían enviado la dolencia, y que el *Patzcá* se bailaba sólo para pedir la lluvia.

7. Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán* (Mérida, 1938), p. 39.

8. Pedro Sánchez Aguilar, "Informe contra idolorum cultores del Obispado de Yucatán", *Anales del Museo Nacional de México*, 9 (1900): 98. Diego López de Cogolludo, *Historia de Yucatán* (Mérida, 1867), t. 1, p. 300.

Como ya se ha dicho, la documentación de Guatemala no menciona las comedias y, de hecho, dice poco del teatro indígena. Pero si combinamos los pocos datos que se conservaron allí con los provenientes de México y Yucatán podemos formar un concepto de los tipos de bailes y teatro que disfrutaban. Igualmente los bailes indígenas que aún se producen en Rabinal y en otros pueblos nos permiten reconstruir con cierto grado de seguridad los que se representaba antes e inmediatamente después de la Conquista.

Las descripciones más antiguas de los bailes de Guatemala aparecen en el *Popol Vuh* y en los *Anales de los Cakchiqueles*, dos libros de mitos e historia compuestos por naturales en el siglo XVI. Los Cakchiqueles ejecutaban una danza ritual, el *Ixtzul*, en honor de un héroe mitológico que les trajo el fuego. Los bailarines llevaban máscaras pequeñas y bailaban de un modo violento. El *Popol Vuh* de los Quiché describe (junto con otros bailes) el *Hunahpú Qoy*, un baile cómico acompañado por la música de flautas y ejecutado por dos hermanos quienes por su orgullo y arrogancia han sido convertidos en monos. Un ritual antiguo y espectacular relacionado con esta historia y presentado todavía en Chichicastenango, Joyabaj y Cubulco (por lo menos antes del terremoto) es el *Palo volador*. En la versión de Cubulco, que se representa el 25 de julio, fiesta de Santiago, dos naturales, sentados en unos estribos de sogas, se desprenden desde arriba en espirales centrífugas mientras que otro, disfrazado y con máscara de mono, hace piruetas en una pequeña plataforma montada en la punta del palo. Original de México, el Palo volador simboliza los ciclos del tiempo y servía como rito de la lluvia y de la fertilidad. Fue adaptado por los Quichés quienes le añadieron un nuevo significado como representación de la leyenda de los monos del *Popol Vuh*.

Los naturales de Guatemala hacían muchas imitaciones, cómicas o serias, de animales. El *Popol Vuh* cuenta que en Xibalbá, Hunahpú e Ixbalanqué bailaron el *Puhuy* (*El baile del*

buho), el *Cux* (*La comadreja*), el *Iboy* (*El armadillo*), y el *Xtzul* (*Ciempíés*). En la actualidad tanto ladinos como naturales bailan disfrazados de monos, toros, venados, y una gama variada de animales.⁹ De los dos grandes ciclos de *bailes de venado* y *bailes de culebra*, a la vez obras cómicas y plegarias a los dioses de la tierra y la lluvia, se hablará después. Basta decir por ahora que a pesar de que apenas se los menciona en la temprana documentación, se representarían constantemente. Ahora nos toca analizar la tragedia indígena de Guatemala, que en aquellas regiones adoptó formas especiales de trama, música, e indumentaria.

Sin duda los españoles se encontraron con que los naturales de Guatemala presentaban los mismos tipos de mitotes, comedias y ritos religiosos que habían presenciado en México, pero otro género de teatro que encuentran allí, de enorme importancia en la historia de la cultura indígena de Mesoamérica, es la tragedia, representada con música y danza en los bailes de tun que preocupaban tanto a algunos sacerdotes y a la Inquisición por sus apariencias de sacrificio. Las descripciones de cuatro han sobrevivido: el *Quiché Vinac*, el *Tum Teleche*, el *Loj Tum* y el *Oj Tum*. Otro más, el *Rabinal Achí* (también llamado en *Rabinal Xajoj Tun*, *Baile del tun*, *Baile de los chuntos*, y *Baile de las canastas*), fue desconocido hasta 1855, cuando Brasseur de Bourbourg lo descubre en Rabinal. No se han encontrado descripciones anteriores a esa fecha, lo cual ha convencido a unos pocos eruditos de que es una falsificación de Brasseur, pero sin embargo yo estoy persuadido de que antecede a la Conquista, quizás algo cambiado en los últimos 450 años, pero conservando aún mucho del argumento original y las

9. Tales imitaciones llamadas "ajaselquash" según David Vela, "Danzas y primeras manifestaciones del indígena maya-quiché", *América Indígena*, 32 (1972): 516.

mismas danzas circulares.¹⁰ El *Quiché Vinac*, el *Tum Teleche* y el *Loj Tum* (especialmente el primero) deben de haberse parecido bastante al *Rabinal Achí*, que, como es bien conocido por los que estudian el teatro indígena, presenta con diálogo, música y danzas la captura, juicio y ejecución de un príncipe enemigo. Las descripciones de las tres primeras obras, hechas en los siglos XVII y XVIII, son fragmentadas, parciales y posiblemente incorrectas en algunos detalles (a los autores les interesaba solamente convencer a todos que los *bailes de tun* representaban sacrificios y que debían prohibirse), pero aun así revelan rasgos familiares, con tantos parecidos en la música, trama, caracteres, desarrollo, diálogo y desenlace que nos hacen pensar que hubo un tiempo en que los cinco formaron parte de un ciclo de tragedias que se representaban en muchas comunidades. Otros títulos de obras desaparecidas son *Trompetas Tum*, *Tum Tum* y *Tum Ni Uleutum*, pero no existen descripciones de ellos ya que sólo se nombran en edictos que prohibían su representación. Me parece probable, sin embargo, que estuvieran relacionados con los otros.

Las descripciones del *Tum Teleche*, *Loj Tum* y *Quiché Vinac* muestran claramente que, como el *Rabinal Achí*, trataban de la captura y ejecución de un enemigo. El parecido entre el *Rabinal Achí* y el *Quiché Vinac* es especialmente sorprendente. El *Quiché Vinac* también trata de la suerte de un príncipe enemigo, hechicero como Quiché Achí en el *Rabinal Achí*, que perturbaba la ciudad de Utatlán con sus insultos y alaridos

10. Carrol Edward Mace, "New Information About Dance-Dramas of Rabinal and the Rabinal Achí," *Xavier University Studies*, 6 (1967): 1-19, y "Nueva y más reciente información sobre los bailes-drama de Rabinal y del descubrimiento del Rabinal Achí," *Antropología e Historia de Guatemala*, 19 (1967): 20-37.

nocturnos.¹¹ En sus descripciones el P. Francisco Ximénez cuenta que, según se decía, el príncipe había saltado de monte en monte, y leyendas en Rabinal le siguen atribuyendo la misma proeza a Quiché Achí, el príncipe cautivo del *Rabinal Achí* (el texto sólo dice que él "fue" a muchas cumbres). En el *Quiché Vinac* el cautivo fue atado con "cordeles", y en las presentaciones actuales del *Rabinal Achí* su muñeca izquierda es atada con una larga cinta a la muñeca derecha de su aprehensor. En ambas obras los cautivos confiesan sus delitos en una especie de juicio y ambos son ejecutados. Hasta comparten un nombre. Uno de los títulos dados al Quiché Achí es "Quiché Vinac," que traduce Ximénez "señor del Quiché" y Brasseur "chef del Quiché" pero que los naturales de Rabinal actualmente traducen con "gente de la selva" (al hablar del baile lo llaman "Rey Quiché").¹² Ximénez oyó que el *Quiché Vinac* conmemoraba un hecho histórico, y lo mismo puede ser verdad del *Rabinal Achí*. Por lo menos Brasseur (posiblemente influenciado con la lectura de Ximénez) estaba convencido de ello.

Se usaba diálogo en el *Tum Teleche*, *Loj Tum* y *Quiché Vinac* como se usa hoy en el *Rabinal Achí*. Es hasta posible que el *Quiché Vinac* y el *Rabinal Achí* hayan compartido arengas parecidas. Leemos lo siguiente en la descripción de Ximénez del *Quiché Vinac*: "Le dijo el Rey que si él era el que daba gritos de noche, y díchole que sí, díjole, ahora verás qué fiesta hacemos contigo". Estas palabras son como un resumen de

11. Francisco Ximénez, *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores*, 2 tomos (Guatemala: Biblioteca Goathemala, 1929), t. 1, p. 78.

12. Según Marco Aurelio Alonso, en "El Paabanc," *Flor de Occidente*, 3 (1972):12, una *Danza de los guacamayos* representada en Santa Cruz, Verapaz, se tituló en un tiempo *Quiché Guinak* y trata de un príncipe perseguido hasta dentro de la selva por hechiceros que quieren sacrificarlo. Es posible que se trata aquí de otra tragedia parecida a las que vamos describiendo.

varios discursos de Quiché Achí y del Rey Jobtoj, y a la vez de los careos que han tenido lugar entre Quiché Achí y el Príncipe de Rabinal. Tan es así que nos preguntamos si en realidad Ximénez no estará describiendo el baile conocido hoy día por *Rabinal Achí*. Hay que recordar que él escribió estas observaciones en 1715, sólo un año después de abandonar Rabinal, donde había vivido desde 1704 hasta 1714, su estancia más prolongada en un pueblo de naturales.

En realidad Quiché Achí es el verdadero protagonista del *Rabinal Achí*, pero hay que señalar que el nombre que él lleva en el baile no es Quiché Achí sino Cavek "Quiché Vinac", el mismo nombre dado por Ximénez al baile que él describió. Ni una sola vez lo llaman "Quiché Achí", un nombre inventado por Brasseur y que aparece sólo en la lista de personajes y en las anotaciones. El título del *Rabinal Achí* también es moderno. Fue inventado por Brasseur cuando él descubrió la obra en 1855. No sabemos cómo se llamaba antes de esa fecha. Lo más lógico sería que se llamara *Tun de Quiché Vinac*, o tal vez *Quiché Vinac* a secas. En otras palabras, me parece muy probable que el *Rabinal Achí* y el *Quiché Vinac* sean el mismo baile.¹³

El *Tum Teleche* y el *Loj Tum* ofrecen menos parecidos al *Rabinal Achí* (por lo menos en las descripciones que tenemos), pero los protagonistas, aunque no identificados ni como hechiceros, se decía por lo menos que personificaban hombres-capturados en la guerra.¹⁴ Nada sabemos ni de los caracteres ni

13. Antonio Fuentes y Guzmán, *Recordación florida* (Guatemala: Biblioteca "Goathemala", 1935), t. 1, p. 20.

14. René Acuña, *Introducción al estudio del Rabinal Achí*, (México, 1975), pp. 137-38, también cree probable que los dos bailes son el mismo. En efecto él está seguro que Ximénez encontró un antiguo manuscrito del *Rabinal Achí* en Rabinal, pero yo no puedo compartir su certeza. Sin duda el Fraile hubiera traducido y se hubiera valido de un documento de tanta importancia, tal como lo hizo con el *Popol Vuh*. Más aún, tales expresiones como "según ellos mismos

refieren en el mismo baile," "dicen," y "aun dicen," implica que estaba limitando a registrar lo que él había oído en representaciones o en consejos locales. Las diferencias en el argumento entre el *Quiché Vinac* y el *Rabinal Achí* sugieren asimismo que Ximénez no había leído un texto. El príncipe cautivo del *Quiché Vinac* era un Cakchiquel de Iximché. Había sido capturado cerca de Uatatlán, y antes de morir profetizó la destrucción

de esa ciudad a manos de invasores vestidos y armados. Estos detalles no aparecen en el *Rabinal Achí*, por lo menos en el texto que nos dejó Brasseur de Bourbourg, y por lo tanto podemos arguir que Ximénez no consultó un texto de la obra. A menos que el *Rabinal Achí* no fuera cambiado enormemente entre 1714 y 1856 (cuando fue descubierto por Brasseur), una versión escrita no hubiera sacado a indicar claramente que él no consultó un texto, sin embargo no prueban que los dos consecuentemente tenía una idea confusa acerca de la trama, o en 1715, lejos de Rabinal y escribiendo apresuradamente, puede haber sustituido descuidadamente personajes y localidades de un baile presenciado en otras partes o de leyendas oídas en otras comunidades. La misma falta de precisión es aparente en su inaceptable generalización de que en sus festivales los naturales sólo bailaban el *Quiché Vinac*. Los naturales bailaban muchos tipos de bailes. El mismo Ximénez escribió que había visto bailes de culebras y habrá visto todos los distintos bailes de Rabinal, por lo menos nueve veces. Es obvio que él no estaba realmente interesado en detalles de este o ningún otro baile. No el baile sino la profecía, que él creía de inspiración divina, constituía el "caso tan memorable" del que él quería dejar constancia para la posteridad. Casi la mitad de su descripción está dedicada a esto. No es imposible que una especie de profecía apareciera en algún momento en el *Rabinal Achí*, pero lo más probable es que aquí él no se refiere a un parlamento del baile, sino a una leyenda que los naturales le contaron. Los invasores armados, a los que Ximénez convirtió ansiosamente en españoles, son claramente el producto de la imaginación de los naturales, posiblemente con la intención de complacerle a él o a un predecesor en Rabinal. Tales historietas eran corrientes y les gustaban a los clérigos. Es dudoso que Ximénez hubiera mencionado el baile de tun que él llamó *Quiché Vinac* si no la tuviera.

de la trama del *Oj Tum*. Todo lo que dice Fuentes y Guzmán es que todos los bailarores tenían "traje y figura de demonios" y que hacían "cosas increíbles".¹⁵ Sólo sabemos los nombres de *bailes de tun* que se llamaban *Trompetas Tum*, *Tum Tum* y *Tum Ni Uleutum*, pero, como ya he dicho, creo muy probable que estuvieran relacionados con los otros. Lo único cierto es que el melodioso golpe del tun era común a todos.

Otra semejanza entre el *Rabinal Achí*, el *Quiché Vinac*, el *Tum Teleche* y el *Loj Tum* se ve en los verdugos que le dan la muerte al malhadado cautivo. En las cuatro obras los verdugos son bailarores que representan Guerreros Aguilas y Jaguares. Hoy día en Rabinal los dos bailarores que representan el Aguila y el Jaguar no se disfrazan para parecerse a estos animales, sino que sobre sus espaldas llevan unas armazones en forma de herradura y adornadas con tiras de tela y plumas.¹⁶ En el centro de esta armazón fijan una placa de madera, parecida a un escudo, con tallas en alto relieve de jaguares y un águila. La del Bailador Jaguar muestra dos jaguares rampantes y vigilantes mientras que la del Bailador Aguila exhibe un águila de dos cabezas y con un corazón, al parecer humano, tallado en su vientre. En el centro de cada placa hay tubos verticales en los que se insertan varas de unos noventa centímetros rematadas con unas cestas grandes, más altas que anchas, y también con tiras de tela y plumas en lo más alto. En la placa del Bailador Jaguar los dos jaguares sostienen el tubo con las manos. A estos bailarores les llaman Cot y Balam, Cot y Tigre, los Chuntos, y

15. Ernesto Chinchilla Aguilar, "La danza del Tum-Teleche o Loj-Tum," en *La danza del sacrificio y otros estudios* (Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra 1963), p. 15.

16. Según Thomas Gage, *A New Survey of the West Indies* (New York, 1929), p. 267, bailarores de *Toncontín*, en el siglo XVII, se ataban también a la espalda armazones doradas con plumas.

también "los cargadores" por las cestas, varas y armazones que llevan. Como Quiché Achí, el Rey Jobtoj, y Rabinal Achí llevan manteletas, mangas largas, y pantalonetas, pero mientras ellos llevan máscaras, los Cargadores, como la princesa, cuyo papel siempre interpreta una niña, se cubren la cara con velos blancos.¹⁷ La Muy usa máscara y un vestido largo.

Ximénez no dejó ninguna descripción de los trajes del *Quiché Vinac* ni se hizo ninguna de los disfraces de *Loj Tum* o el *Tum Teleche*. De los bailadores del *Oj Tum*, Fuentes y Guzmán, como ya he dicho, sólo escribe que tienen "traje y figura de demonios." Creo posible, sin embargo, que en esos bailes de tun como en el *Rabinal Achí*, los verdugos también llevaban armazones, placas y canastas. Esto parece haber sido una indumentaria tradicional. Lo digo por el hecho de que han sobrevivido otros bailes que también usan placas, armazones o canastas, de los cuales se hablará más adelante.

El príncipe cautivo muere ejecutado en el *Tum Teleche*, *Loj Tum*, *Quiché Vinac* y el *Rabinal Achí*, pero en las tres primeras obras no aparece claro cómo tiene lugar la ejecución y en la última ha sido tergiversada. Ximénez escribe que el cautivo del *Quiché Vinac* fue primero desgarrado, y que después "lo sacrificaron," pero por el contexto parece probable que sólo está repitiendo una leyenda que le habían contado y no describiendo una producción actual del baile, de modo que en realidad no tenemos ninguna idea de la forma de la ejecución que se simulaba. Lo único cierto es que no pudo haber terminado con la representación de un sacrificio de estilo azteca, porque de ser así los sacerdotes lo habrían prohibido. El final del *Rabinal Achí* ha sido desfigurada en la versión de Brasseur. La muerte de Quiché Achí en la piedra del sacrificio, según la romántica descripción hecha por el Abate en 1862 en su

17. Se hizo un cambio triste y radical de los trajes para el Festival Folklórico de Cobán de 1970, pero los bailadores se visten ahora como antiguamente.

Grammaire de la langue quiché, no la podemos tomar en serio. En mi opinión esto fue una fabricación suya, y de hecho ni siquiera aparece en su primera traducción de 1885 donde sólo escribe: "Ils le mettent á mort".¹⁸ En tiempos modernos (excepto por unos años después de 1970 cuando la conclusión, los trajes y hasta el número de actores fueron cambiados para el Festival Folklórico de Cobán) Quiché Achí muere arrodillado en el patio donde los dos guerreros le tocan la cabeza y la nuca con un hacha de madera. (Rabinal Achí y Quiché Achí también llevan hachas en la mano derecha, y según Narciso Teletor el hacha de Rabinal Achí era de plata a comienzos del siglo XX.¹⁹) Es perfectamente posible que las representaciones de la época de antes de la Conquista también terminaran con un simulacro de la decapitación del cautivo. Tenemos un precedente en el *Codex*

18. Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, "De Guatemala à Rabinal; Episode d'un séjour dans l'Amérique Centrale pendant les années 1855 et 1856", *La revue européenne*, 1 (1859): 298. En 1957 ni uno de los naturales tenía memoria ni había oído hablar de que tal ritual se usara en el baile. La ausencia de un final con "sacrificio" fue causa de gran desilusión cuando el *Rabinal Achí* fue presentado en la ciudad de Antigua en 1955. Todo el mundo esperaba que se hiciera la producción según la descripción de Brasseur y no fue así. Lilly de Jongh Osborne me dijo durante una entrevista: "No hicieron nada de lo que se esperaba". Por suerte estaban Esteban Xolop y su pequeño grupo artístico regresó [*sic*] satisfecho a Rabinal en Compañía del Señor Francisco Rodríguez Rouanet, sin sospechar jamás que su representación, austera y tradicional, no había sido lo que el público esperaba presenciar.

19. Celso Narciso Teletor, *Apuntes para una monografía de Rabinal y algo de nuestro folklore* (Guatemala: Ministerio de Educación, 1955), p. 79. El padre escribe lo siguiente: "Dicho sea de paso, he visto un folleto, venido de Buenos Aires, del Rabinal Achí y lo primero que choca es ver en las manos del actor en la portada, una paleta; lo cual es falso porque sabemos que Rabinal Achí traía una hacha en la mano y así recuerdo haberlo visto en mi niñez, y esta hacha era de plata". Esto sería alrededor de 1900, ya que Teletor nació en Rabinal en 1890.

Tro-Cortesianus (54b y 55b), donde aparecen decapitaciones de cautivos.²⁰

Tampoco sabemos qué modo de ejecución se simulaba en el *Tum Teleche* y el *Loj Tum*, ya que conocemos estos dos bailes únicamente por las breves descripciones de celosos sacerdotes que sólo se interesaban en extirparlos. En 1620 el Presbítero de Mazatenango, R.P.D. Antonio de Villegas, denunció el *Tum Teleche* al Comisario de la Inquisición en Guatemala, pero aparentemente sin haberlo presenciado, ya que alegó sólo lo que le habían contado: "Algunas personas han denunciado de algunos indios que han usado de supersticiones antiguas, en que parece hay alguna especie de idolatría."²¹ El Comisario le contestó que no se hiciera nada porque el asunto

20. De acuerdo con Ximénez, un "señor principal" capturado en batalla era sacrificado y comido; "Escolios a las historias del origen de los indios", *Las historias del origen de los indios de esta provincia de Guatemala* (San Salvador, 1926), p. 125. Las dos órdenes militares mexicanas, los Jaguares y los Águilas, se encargaban de conseguir cautivos para sacrificar, y en el *Rabinal Achí* aquellas órdenes aparecen personificadas en los dos guerreros, uno de los cuales, el Bailador Águila, tiene un corazón humano tallado en la placa que lleva en la espalda. Por lo tanto sería perfectamente lógico concluir que antes de la Conquista el baile terminaba con el simulacro de un sacrificio de tipo azteca, pero me resisto a creerlo. De ser así los Dominicos no sólo habrían cambiado la conclusión sino que habrían prohibido el baile por completo, lo cual no tuvo lugar. Lo cierto es que ya en el siglo XIX Quiché Achí moría arrodillado y que la piedra de sacrificio fue una fabricación de Brasseur. En mi opinión lo más probable es que haya sido así antes de la Conquista también. Además del sacrificio y de la decapitación, existían también otras formas de ejecución en Guatemala. Ximénez nos cuenta que los hechiceros, especialmente si habían dañado o hechizado a un rey (lo cual ocurre tanto en el *Quiché Vinac* como en el *Rabinal Achí*) eran ahorcados o estrangulados; *Historia de Chiapa y Guatemala*, t. I, p. 95. Escribe Las Casas, *Apologética historia de las Indias* (Madrid, 1909), p. 617, que los enemigos capturados cazando y pescando en territorio ajeno eran matados inmediatamente, reservados para el sacrificio, o reservados como esclavos.

21. Chinchilla A., *Danza del Sacrificio*, p. 10.

dependía de los eclesiásticos ordinarios. Al parecer muchos de estos no veían nada dañoso en el baile, ya que siguieron permitiendo sus presentaciones durante cuatro años más. Pero en 1624, ya Comisario de la Inquisición en Mazatenango, Prieto de Villegas dictó un auto riguroso prohibiendo presentaciones del *Tum Teleche* "por ser cosa mala y supersticiosa y...siendo tan al vivo como es, pues no les falta más en el dicho baile que matar y sacar el corazón al hombre que allí traen bailando, como realmente, antiguamente, hacían los idólatras, sus antepasados." Pero al mismo tiempo nos sorprende al confesar que estos bailes "los representan en las fiestas de religión cristiana." Su afirmación de que "siendo tan al vivo como es...no les falta más...que sacar el corazón al hombre" ha dado la impresión de que se trataba del simulacro de un sacrificio de tipo azteca, pero ya veremos que no pudo haber sido así. Su celo le llevó a emplear palabras que nos han sacado de pista.

El auto fue enviado a varios pueblos de habla Quiché, y también a algunos de habla Tzutujil, donde el baile se llamaba *Loj Tum*. (Al parecer los padres creían que se trataba del mismo baile, pero a lo mejor sólo existían rasgos familiares). En contestación al auto el Vicario Bartolomé Recinos de Cabrera en San Antonio de Suchitepéquez, pueblo donde se bailaba el *Loj Tum* hasta 1607, apareció ante Pedro de Luna, Notario del Santo Oficio, y declaró que cuando llegó a Suchitepéquez alrededor de 1607, él no sabía qué cosa era un *baile de tun*. Cuando "algunos religiosos y otras personas de experiencia en la dicha lengua" le dijeron que el *Loj Tum* era representación de un sacrificio, el padre (sin haberlo visto) lo prohibió. Sin embargo lo vio bailar en otros pueblos, donde al parecer los sacerdotes locales no tenían ningún inconveniente en permitir presentaciones. Pedro de Luna escribió de esta manera la descripción que hizo el Padre Bartolomé de aquellas presentaciones: "...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 al mismo indio, atado a un bramadero, y los que embisten para quitarle la vida, en cuatro figuras, que dicen eran de sus nahuales: un tigre, un león, un águila, y otro animal, de que no se acuerda...las veces que le ha visto bailar en otros pueblos, así como tocan las trompetas, se alborota todo el pueblo, sin faltar hasta las criaturas, viniendo con mucha agonía y priesa a hallarse presentes, lo que no hacen en otros bailes del *tum* que suelen acostumbrar".²² Habla con indignación de "sacrificio", pero no precisa en qué consiste. De hecho, de los comentarios del Comisario y del Vicario se saca en claro sólo que el *Loj Tum* y el *Tum Teleche* eran bailes importantes, que se presentaban para fiestas católicas, que usaban danza, tun, trompetas y diálogo, y también que trataban de la ejecución de un cautivo por verdugos disfrazados de jaguar y águila. Como en el *Rabinal Achí*, el cautivo también bailaba. Sólo se notan dos diferencias entre el *Loj Tum* y el *Rabinal Achí*: los verdugos del *Loj Tum* son cuatro, y en cierto momento el cautivo es atado a un poste, lo cual no ocurre, por lo menos en la actualidad, en presentaciones del *Rabinal Achí*. Tal vez le desataban para que muriera arrodillado como Quiché Achí. Creo probable que el Padre Recinos de Cabrera se haya equivocado al hablar de "otro animal," y que los verdugos representaban dos Guerreros Águila y dos Guerreros Jaguar.

Es muy importante notar que el mismo Vicario dijo que había visto bailar el *Loj Tum* en otros pueblos. Así comprendemos que no es posible que los verdugos hayan simulado sacarle el corazón al cautivo, ya que los sacerdotes de aquellos lugares ciertamente no hubieran dado permiso para representaciones de un rito que imitara la ofrenda de un corazón humano. No se sabrá nunca cómo terminaba la obra, pero por lo menos queda claro que el celoso Comisario y el Padre Recinos de Cabrera

22. Chinchilla A., *Danza del Sacrificio*, p. 15.

exageraban mucho y que a lo mejor el *Loj Tum* (y por lo tanto el *Tum Teleche*) no era más que un baile-tragedia sobre la captura, el juicio y la ejecución de un enemigo y en muchos detalles parecido al *Rabinal Achí*.

Con estas descripciones hemos visto que los Mayas de Guatemala habían desarrollado un ciclo de bailes-tragedias sobre la captura y muerte de un enemigo. El tema fue aparentemente tan popular y de tanto efecto emotivo entre ellos como lo fue el tema de la destrucción de un gran hombre en las tragedias de Grecia. Al parecer se bailaban en varias lenguas y en todo el país. Los documentos precisan solamente ocho comunidades en las que se representaban el *Tum Teleche*, el *Loj Tum* y el *Oj Tum*, y en Retalhulehu obras llamadas *Loj Tum* y *Trompetas Tum*. Un baile llamado *Trompetas Tum* también se bailaba en San Juan Milpas Dueñas, el *Tum Tum* en Patulul, y en lo que es ahora Verapaz el *Tum Ni Uleutum*, posiblemente dos bailes. Ximénez escribe que el *Quiché Vinac* se presentaba en todas partes ("No bailan otro en sus fiestas sino este que llaman *del quiché vinac*"), pero ya hemos visto que el padre, sin darles mayor importancia, agrupó todos los *bailes de tun* bajo el nombre de uno que él había presenciado varias veces y sobre el que, según parece, había hecho algunas indagaciones. Así es que su afirmación revela que bailes parecidos al *Quiché Vinac* tenían lugar en muchas localidades. Antes de la Conquista el baile conocido hoy como el *Rabinal Achí* se representaba en Tzamaniel, un sitio localizado entre el Cubulco de hoy día y Joyabaj, pero en el siglo XVI los naturales de Rabinal fueron trasladados por los Dominicanos al Valle de Urrán y con ellos fue trasladada la tragedia.²³

23. Yo introduje el problema de la toponimia del *Rabinal Achí* en 1967, pero sólo René Acuña lo ha estudiado a fondo y él es el primero en ofrecer la valiosa información de que sólo siete de los toponímicos mencionados en el *Rabinal Achí* (cada uno de ellos nombrado sólo una vez) se encuentran cerca del pueblo

Desde los primeros años de la colonia, muchos clérigos luchaban por extirpar estos bailes. En 1555 Tomás López, probablemente refiriéndose a ellos, escribió al Rey Carlos que en adelante no se debía permitir a los indios sus bailes, "cantando sus antiguas historias e idolatrías",²⁴ y en 1593 Lope Mayén de Rueda prohibió específicamente todos los *bailes de tun*, estableciendo sanciones tanto para los bailaradores como para los españoles que permitiesen las representaciones.²⁵ Es evidente, sin embargo, que no todos los sacerdotes acataron la orden, porque siguieron representándose por muchos años. En 1624, como hemos visto, la Inquisición suspendió las presentaciones del *Tum Teleche* y del *Loj Tum* en las cercanías de Suchitepéquez y Mazatenango. En 1625 el Licenciado Juan Maldonado ordenó a los Dominicos en Verapaz que pusieran límite al número excesivo de bailes y específicamente prohibió más representaciones de un *baile de tun* que él llamó *Tum Ni Uleutum*.²⁶ Al parecer los padres hicieron caso omiso. El *Oj*

moderno, mientras que otros trece, mencionados un total de treinta y cuatro veces, están o estaban localizados en la región de Zamaneb entre Cubulco y Joyabaj. También Acuña opina que sólo una fantasía de Brasseur hizo de Caj Yup el escenario del drama. *Introducción al Rabinal Achí*, p. 114.

24. "Carta a S.M. del Licenciado Tomás López," en *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía* (Madrid, 1875), t. 29, p. 548. Debo hacer notar aquí que no todos los *bailes de tun* eran "tragedias desarrolladas por medio de la danza," sino que en algunos casos se reducían a simples danzas con la entonación de poesía y cantos religiosos. El *Toncontín* descrito por Gage (véase nota 18) desciende de este tipo de baile.

25. Ricardo Toledo Palomo, "Los bailes del tun en los siglos XVI y XVII," *Folklore de Guatemala*, 1 (1965): 66.

26. Martín Alfonso Tovilla, *Relación histórico-descriptiva de las provincias de la Verapaz y de la del Manché* (Guatemala: Biblioteca "Goathemala", 1960), p. 139.

Tum, prohibido anteriormente pero restablecido al parecer con la anuencia de España, es de nuevo vedado en Alotenango alrededor de 1660.²⁷ Los dos bailes llamados *Loj Tum* y *Trompetas Tum* son prohibidos en Retalhuleu sólo en 1679, pero el *Tum Tum*, prohibido en Patulul en 1748, se sigue bailando allí posiblemente hasta 1770.²⁸ Brasseur escribe en 1862 que el *Quiché Vinac* todavía se presentaba en Santa Cruz Quiché y en Quetzaltenango, pero es muy posible que esta información no sea correcta.²⁹ De todos los bailes mencionados más arriba sólo el *Rabinal Achí* parece haber sobrevivido. En vez de extirparlo, los Dominicanos lo utilizaron como un instrumento de conversión, añadiéndole plegarias cristianas, cambiándolo para la festividad de San Pablo en enero, y convirtiéndolo en uno de los acontecimientos centrales de la celebración. Sin duda eliminaron algunos ritos y transformaron otros. (Es interesante que a este respecto Ximénez escribió en 1615 lo siguiente del Quiché Vinac: "Ya no lo hacen con tal superstición y brujería como

27. Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida*, t. 1, p. 40.

28. Pedro Cortés y Larraz, *Descripción geográfico-moral de la diócesis de Goathemala* (Guatemala: "Biblioteca Goathemala," 1958), t. 2, p. 260. *Trompetas Tun* también se bailaba en San Juan Milpas Dueñas, donde fue prohibido en 1678; Toledo P., "Bailes del tun," p. 64.

29. Brasseur de Bourbourg, "Essai sur la poésie et la musique", en la Segunda parte de la *Grammaire de la langue quiché* (Paris, 1962), p. 16. La tendencia de Brasseur a exagerar e inventar llevó con frecuencia a conclusiones sospechosas. Ver mi artículo: "Brasseur de Bourbourg", en *Handbook of Middle American Indians* (Austin: University of Texas Press, 1973), t. 13, pt. 2, pp. 298-325.

antiguamente."³⁰ Como ya he dicho, es posible que aquí él se haya referido al *Rabinal Achí*).

Es posible que unos *bailes del tun* que no se describen hasta ya entrado el siglo XX estén emparentados con los analizados más arriba. Por lo menos tienen parecido en los distractos y en los argumentos. En Chichicastenango los *bailadores del tun* se enlazaban en pares con arcos hechos de vástagos, decorados con plumas e insertados en una placa de madera que llevaban en la espalda.³¹ Una fotografía publicada por él muestra una placa parecida a la que usa el Guerrero-Jaguar del *Rabinal Achí*. En 1946 Yurchenco grabó en Chajul la música de un baile de tun (posiblemente el mismo reseñado por Lothrop) titulado *El baile de las canastas*, el mismo título que le dan algunos ladinos en Rabinal al *Rabinal Achí*.³² Me dijeron a mí en Nebaj (yo nunca vi el baile) que otro nombre de la obra era *Tzunún Tijbal*. Seguramente emparentado con él (o quizás el mismo baile) está un *baile de tun* con diálogos tanto en Aguacateca como español titulado *Tzunum (El gorrión)* y representado cada cuatro años en Aguacatán. Harry S. McArthur ha hecho un estudio muy valioso de la obra.³³ Dos de los bailadores llevan sobre sus espaldas placas de madera con dos

30. Ximénez, *Historia de Chiapa y Guatemala*, t. 1, p. 78.

31. Samuel K. Lothrop, "A Note on Indian Ceremonies in Guatemala," *Indian Notes*, 4 (1927): 70-72. La unión de los bailadores de esta manera parece fuera de lo corriente y al mismo tiempo casi imposible por lo desmañada. Es posible que en este detalle alguien le haya informado mal a Lothrop.

32. Henrietta Yurchenco, "Taping History in Guatemala," *The American Record Guide*, 25 (1958):1939-52.

33. "Orígenes y motivos del baile del Tz'unum," *Folklore de Guatemala*, 2 (1966): 139-52.

muñequitos esculpidos en bajo relieve que, como los jaguares de las placas del *Rabinal Achí*, sostienen con las manos una barra de madera, insertada en un hueco de la placa y que sube por arriba de la cabeza del bailarador como media vara, pero éstas, en vez de terminar en cestas, están rematadas con aros donde cuelga un pedazo de tela roja que baja en forma de farol. La parte superior está adornada con plumas, y encima aparece un pájaro de trapo. Los otros bailaradores, de vez en cuando, fingen dispararle. Como los Guerreros Jaguar y Aguila del *Rabinal Achí*, los bailaradores con las pértigas llevan hachas de madera y una pequeña rodela. A ellos como a los bailaradores de *Rabinal* también se les llama "cargadores" por los adornos que llevan en la espalda. Se cuenta en Aguacatán que el baile se originó porque Dios se había perdido en el monte y fue hallado por un gorrión. Los músicos, traídos de Chajul, tocan un tun, una trompeta y una concha de tortuga. En la indumentaria y los instrumentos este baile ofrece parecidos sorprendentes con el *Rabinal Achí* y da muchas señales de haberse desarrollado de otra antigua *tragedia de tun*.

Un *baile de tun* de Santa Cruz, Verapaz, llamado hoy día *Danza de los guacamayos* pero conocido anteriormente con el título de *Quiché Vinac* trataba, según se cuenta, sobre un príncipe que tiene que huir al bosque, ya que se ve perseguido por hechiceros.³⁴ Como se ve, este argumento tiene cierta semejanza con el baile que Ximénez también llamó *Quiché Vinac*. Los bailaradores llevan en sus espaldas armazones con flores y plumas, pero en la única fotografía que yo he visto no se ve claro si llevan placas parecidas a las del *Rabinal Achí* y el *Baile de Tzunum*. En San Pedro Soloma, Tectitán, Samayac y San Juan Ixcoy todavía hoy se bailan danzas a las que llaman

34. Alonso, "El Paabanc," p. 12.

Tun,³⁵ pero yo las desconozco por completo. El *Tun* de San Juan Ixcoy podría ser el baile descrito por Lothrop.

De todos los bailes de Guatemala el mejor conocido es el *Rabinal Achí*. Publicado por Brasseur de Bourbourg en 1862 en su *Grammaire de la langue quiché*, ha sido traducido por lo menos a seis idiomas y ha despertado interés universal. Sin embargo, su descubrimiento en 1855 se vio rodeado de misterio y ha provocado entre los eruditos diversos pareceres, hasta el punto de que por lo menos dos han puesto en duda su autenticidad. Resumamos los hechos. En primer lugar, Brasseur escribe a un amigo en la ciudad de Guatemala y le dice que ha encontrado un manuscrito en posesión de un indio llamado Bartolo Sis, pero cambia esta historia para la prensa internacional e insiste que Sis, en reconocimiento de haberle salvado la vida, se lo ha dictado. Yo estoy convencido de que la primera historia es la verdadera y que Sis y otros naturales sólo ayudaron a Brasseur a leer y traducir el manuscrito. De una cosa no cabe duda: un natural llamado Bartolo Sis vivía en Rabinal en ese tiempo. En los archivos parroquiales, en el *Libro de difuntos adultos que comienza el año 1844 y concluye en el de 1858*, en el folio 167, encontré la siguiente entrada: "En 1o. de Julio de 1856 falleció Bartolo Sis de 50 años casado con María Yboy: se sepultó en el campo santo".³⁶ El manuscrito de Sis ha desaparecido. Posiblemente quedó en poder de Brasseur.

Brasseur envió dos copias de su *Grammaire de la langue quiché* a Rabinal en 1862, y la versión del *Rabinal Achí* incluida

35. Depto. de Arte Folklórico, *Danzas Folklóricas*.

36. Para un relato de este episodio, véase mi artículo "New Information about Dance-Dramas of Rabinal and the *Rabinal Achí*," *Xavier University Studies*, 6 (1967): 1-19, o una versión revisada y aumentada en, "Nueva y más reciente información sobre los bailes-drama de Rabinal y del descubrimiento del Rabinal Achí," *Antropología e Historia de Guatemala*, 19 (1967): 20-47.

en este libro fue la usada en los ensayos hasta 1913, año en el que un natural llamado Manuel Pérez, director del baile, la usa para hacerse su propia copia. Aunque es una copia de la versión de Brasseur, el manuscrito de Pérez revela que éste introdujo muchos cambios. Ignoró el silabeo de Brasseur, cambió la ortografía, añadió y omitió palabras e introdujo dísticos que no aparecen en la versión brasseuriana. Otro aspecto interesante de esta transcripción es el uso de cuatro símbolos fonéticos inventados en el siglo XVI por el padre La Parra. La versión de Manuel Pérez (o una copia de ella hecha por Eugenio Xolop en 1952) es la que usa el actual director, José León Coloch, y la que usaba su predecesor y suegro, Esteban Xolop.³⁷

Su examen revela, sin lugar a duda, que Pérez se valió del *Rabinal Achí* de la *Grammaire de la langue quiché* de Brasseur y no de un manuscrito más antiguo. Copió por completo la página 24 de Brasseur, incluyendo las palabras "Are que vae xaholab" ("Noms des personnages"), el elenco de caracteres y el prólogo, omitiendo la palabra "chupam" y convirtiendo el "chuxe-qih-zak" de Brasseur en el dístico "ChubeEih chube tzaE". También usó la división de actos y todas las acotaciones en Quiché de Brasseur. Yo no sé Quiché, pero he podido darme cuenta de algunas de las modificaciones que hay en el manuscrito. La mayoría, variantes ortográficas o la combinación

37. René Acuña, *Introducción al Rabinal Achí*, p. 59, cree que el manuscrito de Pérez no ha sido examinado, pero está en un error. Yo posco una copia. En 1957 Esteban Xolop me permitió llevarlo conmigo a la Ciudad de Guatemala donde, con la ayuda del Señor Jaime Wylde y equipo de la SFEI pude obtener una copia negativa. Ya en New Orleans la Compañía Southern Microfilm hizo dos impresiones de este "negativo", una de las cuales está en mi poder. La otra pertenece al Dr. Munro Edmonson, catedrático de Antropología de Tulane University. Para hacer su copia, Pérez usó una libreta de estudiante con una lámina de dos barcos de vela y las palabras "Cuaderno Fino" y "América" en la cubierta de frente. La cubierta de atrás contiene las tablas aritméticas. En el reverso de la cubierta de frente están escritas las siguientes palabras: "Junio 12, 1913. Pérez."

de sílabas en una sola palabra, son de poca monta; pero otras son posiblemente de interés. En la primera página, por ejemplo, "ca chau" se convierte en "cachavic" y "cuxere" en "xacuxere". Las otras seis modificaciones en esa página son variantes ortográficas, como "quiche" por "queche". No fragmentó las palabras en sílabas como Brasseur, sino que las escribió en forma completa como lo hizo Celso Sesam al tomar el dictado de varios bailes en Quiché. (De esto hablaré más adelante.) Al parecer cambió algunas palabras para que correspondieran a la pronunciación de Rabinal. "Huyu" por ejemplo se convierte en "huyub". Pérez introduce otro dístico en el séptimo parlamento de Quiché Achí, donde la frase brasseuriana "Chupam u nimal tzak qox tun" ha sido convertido en el dístico "chupam unimal tzak unimal coxtun". Una comparación de las dos versiones, la de Brasseur y la de Pérez, revela que hay parecidas modificaciones a lo largo de la versión de Pérez. Al final han sido omitidas las acotaciones sobre la muerte de Quiché Achí en la piedra de sacrificio.

No sé si la copia de Eugenio Xolop reproduce todas las modificaciones de Pérez, porque no he examinado el manuscrito; sólo lo he visto. Me contaron en 1957 que en 1913 el libro de Brasseur pertenecía a Guillermo Alvarado Pangán, y que siempre había sido usado para los ensayos. Resulta que cuando Manuel Pérez llegó a ser el nuevo director, él quería su propia copia porque Alvarado (según lo que me dijeron) ya cobraba cincuenta centavos y dos envases de guaro cada vez que se lo prestaba. Así es que Pérez le pagó cierta suma a Alvarado, y éste le prestó la *Grammaire de la langue quiché* para que hiciera su copia. En 1957 el hijo de Alvarado me dijo que para él el libro era sagrado: "Cuando me muero, que me lo echen en mi cajón". El libro está ahora en poder de Acuña, quien lo compró en Rabinal.

Después de hacer su copia y de encargarse del baile, Pérez era llamado "el maestro del original". Fue director durante

algunos años y cuando él dejó el puesto (no sé la fecha) pasaron quizás unos veinte años hasta que Esteban Xolop repuso el Rabinal Achí, alrededor de 1940. El entonces era dueño de la copia de Pérez. No sé si lo compró o si el antiguo director se lo regaló. Lo importante es que para sus ensayos los actores hayan usado no la versión de Brasseur, sino la de Pérez, con todas las modificaciones que pueda tener. Xolop es analfabeto, de modo que otros tenían que leerlo en voz alta. En 1952 Eugenio Xolop hizo una copia del manuscrito de Pérez. No le permitían usar el libro de Brasseur para hacer la nueva copia, porque (según Eugenio y su padre) él no era más que un "patojo" y se creía que a lo mejor no lo trataría con el debido respeto. (Una leyenda local asegura que un hombre lo tomó sin pedir permiso y se le paralizó un brazo.) Eugenio me dijo que su padre le insistía que trabajara sólo de noche, porque los acontecimientos descritos en el *Rabinal Achí* habían tenido lugar, según se creía, antes del primer amanecer. No sé cuál de las dos copias José León Coloch (el nuevo director) usa en la actualidad. Eugenio Xolop también ha hecho copias parciales para los miembros del reparto que puedan leer. En 1957 Vicente Suyén me mostró una libretita con la copia de sus partes solamente. En el reverso de la cubierta estaba escrito "Copiado por Eugenio X. Ixpanoc en Julio de 1953".³⁸

No veo razón alguna para dudar de las afirmaciones hechas en 1957 por Guillermo Alvarado, propietario en aquel entonces del libro de Brasseur, por la familia Xolop y por otros

38. Me contaron que Pedro Cawek, de cerca de Pichec, tenía un fragmento parecido con fecha de 1889, pero nunca logré examinarlo. Brasseur mandó dos ejemplares de su libro a Rabinal, y en 1957 el segundo estaba en poder de un natural llamado José Tecú de una aldea. Lo ví una vez durante unos treinta minutos. No ofrecía ninguna señal de desgaste ni llevaba ninguna dedicatoria. (El ejemplar de los Alvarado estaba dedicado a Nicolás López.) El año siguiente pedí al señor Tecú que me permitiera verlo otra vez, pero me dijo que se había quemado. No se lo creí y creo posible que el libro todavía se encuentre allí.

naturales, de que la *Grammaire de la langue quiché* (llamado "el mero original" y con señales de desgaste por el uso, pero sólo en las páginas correspondientes al baile) se había usado para los ensayos desde 1862 hasta 1913.³⁹

En 1970, como ya he dicho, se introdujeron otros cambios en el *Rabinal Achí* para una presentación en un Festival de Folklore en Cobán en agosto de aquel año. En primer lugar, como ya se ha mencionado, la conclusión fue cambiada. Quiché Achí siempre muere arrodillado en medio del patio donde los Guerreros Aguila y Jaguar simulan golpearle por el cogote con hachas de madera. Una carta reciente de Eugenio Xolop (9 de noviembre de 1980) me informa que la ejecución también se representaba así hace 80 años: "Mi padre dice que cuando él era niño vió así se hacía al quiché incado con las señas al gogote." No es que le den golpes fuertes, sino que le tocan muy ligerito cuatro o cinco veces. A estos toques los naturales los llaman "señas". Terminada su "ejecución", Quiché Achí se levanta para bailar la danza final con el resto de los actores, confirmando indirectamente la leyenda de que, en realidad, él nunca murió. (Según Brasseur no se sumaba la danza final). Pero en 1970, los encargados del Festival Folklórico decidieron que los actores debían ceñirse a la descripción romántica e imaginativa de Brasseur en la escena de la ejecución. No se usó una piedra de sacrificio sino tendieron a Quiché Achí sobre un banco dorado

39. Acuña, *Introducción al Rabinal Achí*, p. 51, afirma que los naturales son incapaces de leer la versión de Brasseur, pero mi experiencia personal con varios informantes, utilizando las páginas que copié a máquina en New Orleans, difiere de la de él. Podían leerlo. Para terminar, quiero hacer constar aquí que por descuido introduje un error en mi artículo de *Xavier University Studies* en 1967. Escribí que la nueva versión había sido hecha por Miguel Pérez en 1920, cuando en realidad fue hecha por Manuel Pérez en 1913. Así aparece en mis apuntes de campo y también en una carta que Eugenio Xolop me escribió hace unos años. Corregí este error en la traducción de aquel artículo publicada en *Antropología e Historia de Guatemala* en 1967.

y le tocaron el pecho con las hachas. Otra princesa fue añadida al reparto, y también se diseñaron nuevos trajes, ya que se creía que los viejos eran poco vistosos. Los Guerreros seguían con las armazones y las canastas, pero en vez de llevar pantalonetas y camisas, tuvieron que ponerse faldas cortas y bailar con las piernas y los brazos desnudos, lo cual no fue de su agrado. También les quitaron los velos y les pusieron alrededor de la cabeza una franja con la cabeza del animal que representaban. Quiché Achí, Rabinal Achí y el Rey Jobtoj seguían usando las máscaras tradicionales, pero también andaban con las piernas desnudas. Yo me temía que los cambios fueran permanentes, pero no es así. En su carta ya citada, Eugenio Xolop me dice que han vuelto a la antigua forma de ejecución y me asegura también que de nuevo hay sólo una princesa: "Respecto del Rey quiché, cuando muere es hincado y no en banco. La princesa es sólo una como se hacía antiguamente. No estamos de acuerdo con dos". También han vuelto a llevar los antiguos trajes, y los Guerreros y Princesa otra vez se ponen los velos en la cara. Es irónico que para el Festival Folklórico de Cobán lo imaginado por Brasseur se hizo realidad, y supongo que muchos turistas y aficionados se habrán ido pensando que el *Rabinal Achí* siempre se ha representado con un sacrificio de tipo azteca, y también con dos princesas.

Volvamos ya al siglo XVI. Para reemplazar los antiguos bailes de tun, los sacerdotes compusieron en las lenguas nativas nuevas tragedias que presentaban la muerte de santos mártires. Según Fuentes y Guzmán se les llamaba *huachibales*.⁴⁰ Dado

40. Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida*, p. 39: "Así se solemnizaban o celebraban estos sacrificios, y así también celebran hoy las festividades de los santos que llaman *guachibales*; danzando en torno, con el tesón que adelante diremos, adornados de las mismas galas que usaban en aquel engañado tiempo: pero sus cantares se reducen a la alabanza de los santos, refiriendo y representando sus milagrosas historias, compuestas por sus ministros".

que estos bailes católicos también describían la captura y muerte de un "enemigo," y ya que los actores seguían bailando en círculo, como en las tragedias de antes de la Conquista, las nuevas obras presentaban un gran parecido con las tragedias indígenas de las que hemos hablado y se hicieron tan populares que las reemplazaron en algunas localidades. El Dominico inglés Thomas Gage presenció varias entre 1626 y 1636. El las llama "*tragedy enacted by way of dance*" ("tragedia representada por medio de danza") y describe dos relacionadas con la ejecución de San Juan Bautista y la crucifixión de San Pedro en las que, según él, abundaba el diálogo (no aclara si en español o en una lengua indígena) y los actores terminaban con una danza.⁴¹

Una de estas obras, sin duda compuesta en Rabinal, es el *Nima Xajoj* o *Gran Baile*, que dramatizó la decapitación de San Pablo, patrono del pueblo. Una bella máscara del santo aún existía en 1957, pero el diálogo en Quiché, fuera de algunos fragmentos, había sido olvidado. Un cambio curioso había tenido lugar. Aparentemente la obra se había transformado en un *baile de diablos*. Hacia el año 1950, cuando tienen lugar las últimas representaciones (y es posible que aun mucho antes), el personaje más popular no es ya San Pablo, el protagonista concebido para edificar a los indios, sino a uno de sus enemigos, Cachú, un demonio que ya para entonces se entregaba a hacer bufonadas golpeando a otros actores y atacando también a los espectadores. Cambios semejantes pueden haber sido la

41. Thomas Gage, *Survey of the West Indies*, p. 270. También describe una *danza de tun* titulada *Toncontin* (p.267), que al parecer no fue un drama sino una danza. Los bailarones se movían en un círculo, inclinándose y volviéndose mientras entonaban poesías en honor de un santo. Estos movimientos posiblemente se remontan a danzas de antes de la Conquista. Inclinaciones y vueltas no son parte de la coreografía del *Rabinal Achí* actual. Su danza circular recuerda una zamba lenta.

causa de la prohibición del *Baile de Adán* y todos los bailes con diablos en Retalhuleu en 1679.⁴²

Bailes nuevos, de tipo histórico, también se popularizaron. Hacia fines del siglo XVII un verdadero espectáculo fue creado para conmemorar una batalla de 1526, en la que Portocarrero capturó a dos indios nobles rebeldes. Para las representaciones en Antigua los naturales construyeron una montaña artificial, con árboles y vegetación donde los fugitivos podían fingir ocultarse. Después de una batalla ficticia con un reparto de cientos (tanto naturales como ladinos), los dos rebeldes eran capturados. Primero llamado *La fiesta del volcán* y más tarde *El peñol de la conquista*, dejó de representarse alrededor de 1780 por el elevado costo de su producción.⁴³ Es posible que sea una de las fuentes del actual *Baile de la conquista*. Por lo menos en Rabinal, un "monte" parecido (aunque más pequeño) se solía construir sobre la fuente como trono para Tecum Umán.

En el siglo XVIII sacerdotes y naturales cooperan en la composición en tres lenguas de un complicado baile llamado *El baile de Cortés*, que describe la conquista de Tenochtitlán y la conversión de Montezuma. Brasseur lo presencié en Rabinal en 1855. El texto más antiguo que se conoce (fechado en 1783 y hoy día en la Tulane University) fue compuesto no sólo en Quiché y español sino que también contiene discursos en latín. En Rabinal, donde el texto original se perdió, las partes en latín y la mayoría de las partes en español han desaparecido, y en la última producción, hace unos 30 años, el verdadero protagonista

42. Cortés y Larraz, *Descripción geográfico-moral*, p. 260. Estoy consciente de que la información que yo obtuve sobre el *Nima Xajoj* difiere de la dada por Narciso Teletor.

43. Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida*, pp. 367-72, y Domingo Juarros, *Compendio de la historia de la Ciudad de Guatemala* (Guatemala, 1857), t. 2, pp. 289-91. También en la actualidad la inflación está propinando golpes mortales a los bailes en Rabinal y otras comunidades.

(como sucedió en el *Nima Xajoj*, en el que San Pablo es eclipsado por un diablo) es el indio hechicero, Coxol, cuyos ensalmos y alaridos de ira deleitaban al público. Tan es así que las versiones existentes de esta obra en Alta Verapaz son llamadas *Coxol*. Otras versiones del *Baile de Cortés* han sido populares en muchas partes de los Altos, pero hoy día son representadas en sólo unos cuantos pueblos. En algunas comunidades de los quichés, hace 50 años, los naturales hacían una parodia llamada *Cil Cortés*. Ropa andrajosa, diálogos improvisados y bufonadas caracterizaban estas presentaciones.⁴⁴ (Parodias de grandes bailes no eran raras. Una del *Rabinal Achí*, que discutiremos más tarde, presenta un ejemplo típico). Un *Cortés* sin diálogo ha sido encontrado entre los Kekchí en Belice, sin duda traído de Alta Verapaz. Todos posiblemente tienen su origen en los bailes y las tradiciones llevados a Guatemala por los mexicanos que acompañaron a Alvarado.

Parece que después del siglo XVIII no se crearon más bailes en las lenguas indígenas, sino que fueron escritos en español. Hacia finales del siglo XVIII o principios del XIX, un sacerdote de Rabinal escribió *El baile de San Jorge*, una obra basada en la leyenda de San Jorge y el dragón. Representado solamente en dos pueblos, es digno de mención por su monumental dragón hecho de una armazón de madera cubierta con lona pintada. Brasseur presenció también esta obra. Muy popular en Rabinal, es representada por tres grupos diferentes de bailadores y tiene dos versiones, una con relaciones en español y la otra, llamada *San Jorge Mudo*, en pantomima. A los niños les encanta porque el dragón, manipulado por un hombre escondido dentro de su estructura de madera, va de un sitio para otro moviendo su largo cuello de arriba abajo, y tirando

44. Oliver La Farge y Douglas Byers. *The Year Bearer's People* (New Orleans: Middle American Research Institute, 1931), p. 109.

mordiscos con sus mandíbulas a los actores y espectadores. Es un ejemplo más de un baile religioso en el que el demonio se convierte en el personaje más popular.

Desde los primeros años de la Conquista, los naturales presenciaban las representaciones de los españoles de los *Bailes de moros y cristianos*, presentados en España desde la Edad Media para dramatizar las victorias de los católicos sobre sus adversarios musulmanes. Al principio no hacían más que tomar parte, pero a medida que versiones nuevas y más sencillas se iban componiendo, los naturales empezaron también a producir estas obras, atraídos por las espadas, la sonora poesía en español, la exaltación religiosa y el colorido de la indumentaria. Aun hoy las escenas de batallas exhiben con frecuencia verdadera violencia. En el pasado cuatro versiones eran presentadas en Rabinal: *Moros Tamurlán*, *La conversión de San Pablo*, *Moros Botarjel*, y *Moros Marcirio*, la última producida por última vez alrededor de 1930. Uno de los cuatro *Moros*, (lamento decir que en mis notas no aparece el título) siempre lo bailaban los ladinos. Los *Bailes de moros* son los más extendidos en Guatemala, siendo producidos en diecisiete de los veintiún departamentos.

De entre las obras del siglo XIX la más llamativa es el *Baile de la conquista*, una dramatización de la derrota de Tecum Umán por Alvarado. El reparto es inmenso, las máscaras y los trajes suntuosos y llenos de colorido, y la producción fastuosa. Al final el rey indio asesinado es transportado a su tumba en un ataúd real, mientras los espectadores y los actores lamentan su muerte. Todavía se representa en, por lo menos, sesenta y tres pueblos, con el mayor número de producciones en los Departamentos de Quiché y Quetzaltenango.⁴⁵

45. Barbara Bode pone en la primera parte del siglo XIX el origen de la presente versión de esta obra; "The Dance of the Conquest of Guatemala," en *Native Theater in Middle America* (New Orleans: Middle American Research

Por lo menos en sesenta y seis pueblos y aldeas se tienen los bailes llamados *Toros* o *Toritos*, tanto en español como en lenguas indígenas. Muchos de ellos, como el de Ciudad Vieja, son producciones sencillas, representando en español pequeñas corridas de toros, danzas y plegarias a la Virgen.⁴⁶ Por otra parte, el *Guacax Pop* de Cobán, según Alonso, nos narra la historia de un toro que se enamora de una mujer y la rapta, pero que después es capturado por un vaquero y su perro.⁴⁷ En Alta Verapaz Sapper descubrió textos en Kekchí de bailes de toros y también da cuenta de producciones son diálogos improvisados.⁴⁸ Algunos de los *Toros* son sátiras. En San Agustín Acasaguastlán, los hombres solían disfrazarse de una manera ridícula para hacer mofa de los toreros, funcionarios públicos y otros personajes del pueblo. En 1932, en Santa Eulalia, bailadores con máscaras negras improvisaban discursos chistosos en Kanjobal mientras remedaban torear a un "toro" hecho de una armazón cubierta de tela pero con una cabeza de toro auténtica.⁴⁹ Según una reseña de 1942, en un *Baile de torito* presentado en una lengua indígena, el "toro" simulaba matar a un "patrón" ladino; y en Chichicastenango el mismo argumento era representado en español por un reparto de dieciseis

Institute, 1961), p. 238.

46. Marcial Armas Lara, "Baile de los Toritos," *Vocero del folklore guatemalteco*, 38 (1972): 28.

47. Alonso, "El Paabanc," p. 10.

48. Franz Termer, *Etnología y etnografía de Guatemala* (Guatemala: Seminario de Integración Social Guatemalteca, 1957), p. 210.

49. Oliver La Farge, *Santa Eulalia* (Chicago: University of Chicago Press, 1947), p. 84.

bailadores, incluyendo cuatro "toros".⁵⁰ Hay *Bailes de toros* de muchos tipos y con muchos variantes, y el "toro" es un personaje popular también en otros bailes. En el *Costeño* de Rabinal, un "toro" es puesto en venta y otros bailadores tienen escaramuzas cómicas con él. Aun en algunos *bailes de culebra* aparecen hombres con máscaras de toro.

Los *bailes de venado*, a diferencia de los *bailes de toro*, anteceden con mucho a la Conquista. El venado era considerado animal sagrado para las montañas y los valles (conocidos hoy día como "Dios Mundo"), y es el primer animal mencionado en el *Popol Vuh* y el primero sacrificado a Tohil. Los naturales, con plegarias y bailes, suplicaban el perdón de la tierra y del venado por cazarlo y matarlo. Los sacerdotes componían *bailes de venado* en español, muchos de ellos dedicados a la Virgen, con la intención de subsistir los bailes indígenas; pero algunos de estos han sobrevivido y la mayoría de las versiones en español conservan rasgos de las antiguas obras indígenas, tales como plegarias a las montañas y a los valles y la presencia indispensable de un "anciano" en el reparto. El cuadro resulta complejo porque todavía hoy los naturales presentan *bailes de venado* en español, en forma de pantomima y, hasta hace poco, en lenguas indígenas (posiblemente aún quedan algunos). Algunos de los que están en español son adaptaciones de antiguos bailes, pero otros, sin embargo, son totalmente nuevos. Lothrop escribió en 1929 que los *bailes de venado* sólo cedían en popularidad al *Baile de la conquista*,⁵¹ pero es posible que sean representados con más frecuencia. Yo he encontrado docu-

50. Erna Fergusson, *Guatemala* (New York: Alfred Knopf, 1942), p. 168, y Flavio Rodas, *Chichicastenango: The Kiché Indians* (Guatemala, 1940), p. 82.

51. Samuel K. Lothrop, "Further Notes on Indian Ceremonies in Guatemala," *Indian Notes*, 4 (1929): 2.

mentación de ellos en más de sesenta pueblos y cinco aldeas, pero estoy seguro de que son representados en otras comunidades también. Como los "toros" y los "monos," hombres disfrazados de venado son también personajes populares en otros tipos de baile.

Los que se presentan en Los Altos son todos parecidos y posiblemente preceden de unos cuantos textos primitivos. Por lo visto todos están en español, y las plegarias a los santos y a la Virgen lo mismo que personajes alegóricos tales como Virtud y Fuerza de Voluntad, que aparecen de vez en cuando, apuntan a sacerdotes como autores. En todos ellos un grupo de "cazadores", acompañados por "perros", "monos" y algunas veces "españoles", recalcan la ayuda de un "anciano" para tener buena suerte en la cacería. Inicialmente éste se resiste, pero por fin acepta, ora al "Dios Mundo" y la partida finge ponerse en marcha. En una escena cómica, la "esposa" del Anciano trae comida y uno o más venados son cazados (este componente varía). A continuación todos bailan y ofrecen oraciones y, a veces, flores a la Virgen o a un santo. Los trajes y las máscaras son traídos de Totonicapán. En cada comunidad son bendecidos y recibidos con distintas ceremonias y plegarias. La capa del venado, que llega hasta los tobillos, es amplia, tiesa, y ricamente bordada. Es uno de los disfraces más bellos que existe en Guatemala.

En una versión popular en algunos pueblos hace algunos años, catorce bailarores, incluyendo al Anciano y su esposa, atrapan a un venado. Le perdonan la vida y terminan la corta obra con poemas de alabanza. Una copia del texto, publicado por Ramón de Salazar en 1986, se podía rentar en la morería de Miguel Chuc en Totonicapán. En 1963 Lise Paret-Limardo publicó otras versiones en español que se representaban en San Pedro la Laguna, Nahualá, Santa Catarina Ixtahuacán, San

Cristóbal Cucho y San Juan Ixcoy.⁵² Todos usan un reparto más amplio que el del texto de Salazar, y en dos de ellos hay hasta veintiseis bailarores (según Guzmán Anleu, la mayoría de los *bailes de venado* en Los Altos utilizan veintiséis).⁵³ Cada pueblo añadía a la producción sus toques característicos, algunos de ellos remontándose posiblemente a antes de la Conquista. En la producción de Santa Catarina Ixtahuacán el Anciano finge ser sordo, rasgo humorístico típico de las comedias de antes de la Conquista. En Nahualá se construía un bosque artificial para la cacería. En San Cristóbal Cucho, en la víspera de la festividad, los bailarores saltaban desde una elevada roca, y durante la producción los hombres disfrazados de animales ejecutaban cabriolas grotescas mientras se deslizaban por una soga tendida desde la torre de la iglesia hasta un poste. En otros pueblos, según Kelsey y Osborne, sólo un "mono" atravesaba hacia el poste, que habían hecho del tronco de un árbol alto, traído de las montañas en medio de ceremonias y plegarias. Sólo cuando el "mono" llegaba al suelo las dos filas de actores, unos con máscaras de cazadores y los otros de animales, comenzaban a bailar.⁵⁴ Los bailarores de venado en Santa Eulalia solían flagelarse cruelmente.⁵⁵ El *baile de venado* de Todos Santos solía presentarse durante veinte días.⁵⁶ Se ve que hay una gran

52. Lise Paret-Limardo, *La danza del venado en Guatemala* (Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1963).

53. "Danzas de Guatemala", p. 21.

54. Vera Kelsey y Lilly de Jongh Osborne, *Four Keys to Guatemala* (New York: Funk and Wagnalls, 1939), p. 101.

55. La Farge y Byers, *Year Bearer's People*, p. 86.

56. Maude Oakes, *Beyond the Windy Place* (New York: Farrar, Straus and Young, 1951), p. 15.

variedad. La música también cambia de pueblo a pueblo. Paret-Limardo habla de combinaciones de tambor y tun, tun y flauta, violín y guitarra, marimba y flauta y marimba sola. Ella cree que el tun y el tambor que se usan en Estancia Grande representan la combinación más primitiva.⁵⁷

Los textos y las representaciones en Alta Verapaz son muy distintos de los de los Altos, probablemente debido al aislamiento del resto del país y también quizá a la influencia casi exclusiva de los Dominicanos. En algunas representaciones "muchachas" ("malinches") bailan con los hombres vestidos de cazadores. En San Juan Chamelco el "venado," cansado de ser maltratado, propone tirar al Anciano dentro de un volcán. Un ciclo, aparentemente circunscrito a Alta y Baja Verapaz, contiene un argumento de peregrinos. Enmascarados que hacen el papel de cazadores y animales simulan venir de lejos para rendir culto, y cada uno de ellos menciona su peregrinaje antes de declamar sus odas a la Virgen y al santo patrono. Este tipo de *baile de venado* se ha presentado en diversos pueblos. El de San Pedro Carchá, titulado *Caxlan Kej (El venado forastero)*, fue copiado de un texto de Cobán de 1852 y dedicado a Santo Domingo. Un *baile de venado* en español llamado *Mazate, Kej y Venado*, se presentaba en un tiempo en Rabinal, pero al parecer se abandonó hace años. Me dijeron que era parecido al de Cobán y que también se valía del tema del peregrino. El dueño del texto no quiso que yo lo viera.

Otro ciclo popular es de los *bailes de diablos* en los que los mismos demonios alaban a la Virgen. No sabemos nada de las primeras versiones, pero algunos de los que se representan en la actualidad sugieren que los *bailes de diablos* primitivos describían la destrucción de los demonios o el destino de los pecadores impenitentes. De hecho, es posible que algunos hayan partido de los viejos *bailes de tun* que representaban tragedias

57. *Danza del venado*, p. 17.

de santos. Es muy posible que, dada la inclinación de los indígenas por la comedia, los "diablos" de estos bailes se sobrepasaran en sus gracias y que con sus bufonadas se hicieran más populares que los santos protagonistas, destruyendo así el sentido y propósito de los bailes. Como dije antes, esta transformación tuvo lugar en el *Nima Xajoj* de Rabinal, y es posible que cambios parecidos hayan motivado la prohibición de todos los bailes con diablos en Retalhuleu en 1687. Nos viene a la mente lo sucedido en la España Medieval, donde muchas comedias sacras fueron sacadas de las iglesias y representadas en las calles por motivos semejantes.

Un texto sencillito de Cobán, del siglo XIX, tiene las características de algunos de los *bailes de diablos* modernos. Un diablo principal dialoga con otros bailadores disfrazados de diablos y monos. Todos bailan y le dedican poemas breves a la Virgen.⁵⁸ Otros, posiblemente más antiguos y de un carácter totalmente distinto, capitalizan en el tema de lo demoníaco. En uno de ellos, de Alta Verapaz, bailadores enmascarados como la Lujuria y la Muerte "quemán" a un Diablo, encendiendo los voladores que le han sido atados a una armazón sobre su espalda, pero aún en este caso un "mono" proporciona desahogos cómicos. En Olapa, el Diablo es vencido cuando trata de hurtar el poder de la Virgen.⁵⁹ Una magnífica versión de Rabinal, hecha al parecer en este siglo, y que ha sido presentada en años recientes y parcialmente rehecha por un joven ladino, Salvador Sánchez, presenta a un grupo de pecadores modernos, incluyendo a una muchacha que fuma y usa falda corta. Durante una larga y solemne danza, la Muerte y los diablos, se hincan

58. El texto se encuentra en *Vocero del folklore guatemalteco*, 24 (1965): 21-26.

59. Charles Wisdom, *The Chorti Indians of Guatemala* (Chicago: University of Chicago Press, 1940), p. 456.

de rodillas y entonan un cántico de alabanza. Este *baile de diablos*, hasta en el uso de la música, nos recuerda el comienzo del teatro español.

Otros bailes en español presentan vaqueros, mexicanos, judíos, negros, huastecos, ancianos y ancianitas, flores, gigantes, a Montezuma y Cortés, a indios, cabezudos, convites, cazadores, y todavía más animales, especialmente monos, que por lo general asuman papeles cómicos. Algunos bailes de monos, por ejemplo el *Palo Volador*, parecen ser muy antiguos, pero la mayoría no parece remontarse más allá del siglo XIX. En uno, presentado por ladinos del Departamento de Sacatepéquez, un "ángel" les dice a siete "monos" que él los ha traído a la plaza para celebrar la Concepción de la Virgen. Los "monos" se dirigen a varios espectadores y les dicen "Yo te saco de repente", dedicándole un poema a cada uno de ellos y terminándolo con el nombre de la persona. Esa persona ofrece unas monedas en pago. A continuación los "monos" bailan entre sí, y aun intentan besar a unas cuantas de las muchachas entre las recitaciones de "de repentes".⁶⁰

En Rabinal, tanto los naturales como los ladinos presentan bailes en español. De rareza se presenta *El baile de la conquista*, por lo caro del montaje y nutrido reparto, pero varios tipos de *Moros* son representados con frecuencia. Otra obra popular, presentada por naturales y ya descrita, es el Baile de San Jorge, también llamada *Sierpe*. En un sencillo baile del siglo XIX titulado *El costeño*, escrito o arreglado para uso local por un natural llamado Felipe Galiego, un grupo de enmascarados aparenta haber venido a Rabinal desde la costa y desde Chichicastenango para vender chocolate y ganado. En la posada se enteran que el pueblo está celebrando la festividad de San

60. Marcial Armas Lara, "Rezados, convites, y baile de los micos," *Vocero del folklore guatemalteco*, 18 (1962): 7.

Pedro y San Pablo (patronos del pueblo) y se suman a la celebración. Como ya hemos dicho, todos los bailarores torear el "toro". Corto, bonito, fácil de aprender a montar, y escrito con un realismo encantador único entre los bailes que yo conozco, es uno de los preferidos de Rabinal y se ha extendido a otros pueblos de Baja Verapaz. Se presenta sobre todo el día de Corpus Christi. En *Los animalitos* actores con máscaras de toros, monos, venados y leones alaban a la Virgen. Esta obra ha sido adaptada para su representación en otros tres pueblos. El *Guaxteco (Maxtecat)* se produce para el Día de Santos en la aldea de Chiticoy. En este baile el Rey Monctezuma, una Malinche, seis Capitanes y dos Micos ofrecen alabanzas a la Virgen, y al final "hay niños con listones que se encadenan y se desencadenan" bailando alrededor de un poste. Un *Baile de los diablos* de los ladinos ya ha sido descrito y el *Baile de los marineros* será discutido después.

En 1715, posiblemente recordando su reciente estancia en Rabinal, escribió Ximénez que los naturales preferían sus bailes tradicionales a los nuevos escritos por sacerdotes en sus lenguas,⁶¹ pero ya no es así. Por lo menos en Rabinal, la mayoría de los naturales prefieren las obras en español del siglo XIX, obras más llamativas debido a la policromía de su indumentaria y a su alegre música de marimba. Algunos hasta se avergüenzan de la ropa raída y las "feas" máscaras que tienen que ponerse en la mayoría de las producciones indígenas. Valeriano Gómez, director del *Patzcá*, en el que se requiere que los bailarores usen máscaras grotescamente deformadas, ejecuten cabriolas absurdas y se vistan de la peor manera posible, tropieza con dificultades en encontrar bailarores, precisamente por esa razón. Gómez ve en los bonitos bailes españoles enemigos de las obras auténticamente indígenas, y los llama "los bailes de sedas." El día de Corpus Christi de 1972,

61. Francisco Ximénez, "Origen de los indios," p. 93.

después de la procesión, los bailadores del *Patzcá*, con ropa vieja y raída, bailando grotescamente y gimiendo con su "dolor", se vieron obligados a compartir el pórtico de la iglesia con un grupo que bailaba *El costeño*. Apenas se podía oír la flauta y el pequeño tun del *Patzcá* por encima de la sonora marimba del baile moderno, y los dos grupos bailaban tan cerca el uno del otro que a veces tropezaban, simbolizando así el encuentro de lo viejo con lo nuevo.

Todavía se representan bailes en lenguas indígenas, pero su número ha disminuído en los últimos ochenta años. Los siguientes párrafos darán una idea de algunos de los que aún se producen. En Chajul, el baile conocido por *El baile de las canastas* y también *Tzunún* (ya discutido) es representado en Ixil y en español. Entre los Chortís, en un caserío cerca de Chiquimula, un baile titulado *Gigantes* —aunque representado en la actualidad en español— es antiquísimo, como ha demostrado Girard, y conmemora mitos y creencias que se encuentran en el *Popol Vuh*.⁶² Varios bailes indígenas en Kekchí aun hoy día son representados en Alta Verapaz. Por ejemplo, Cahabón presenta el *Son de Chabela*. El Secretario Municipal de Lanquín informó en 1974 que naturales de una aldea cercana se reunían allí para presentar en Kekchí un baile de Navidad, que incluye escenas cómicas sacadas de la vida diaria. Posiblemente esté emparentado con las sátiras de *Los negritos* de Rabinal. Bailes de Alta Verapaz llamados *Recua*, *Jicaques* y *Coxol* posiblemente tienen partes en Kekchí. Las informaciones que tenemos son contradictorias.

62. Rafael Girard, "El baile de los gigantes: dramatización del Popol Vuh y exponente de la ciencia maya," en *Los Chortís ante el problema maya* (México, 1949), t. 1, pp. 351-84.

Bailes de Venado también han sido representados en lenguas indígenas, pero esto al parecer se ha discontinuado. Una de las descripciones más antiguas es de Gage, quien habla de una cacería, un bailaror disfrazado de jaguar y un diálogo al que se refiere como "*speaking by the way of stage play*" ("hablando en una comedia").⁶³ El de Chichicastenango presentaba seis venados, seis cazadores, la pareja de ancianos, un jaguar, y otros animales; pero no se ha vuelto a presentar desde alrededor de 1915, y en esta última producción fue actuado en pantomima. Como en el *Balam Kej* de Rabinal, el "jaguar" puede haber sido un personaje cómico. Se le ha descrito agarrando a los espectadores.⁶⁴ Dos de los más extraordinarios *bailes de venado* en lengua indígena de los que llegaron al siglo XX son los de Comalapa, representados por última vez alrededor de 1930.⁶⁵ Son el *Chitimazat (Venado indígena)* y el *Caxlanmazat (Venado grande o extranjero)*. Los bailarores del *Chitimazat* usaban pieles de animales matados por ellos mismos, en vez de ir a Totonicapán a buscar los trajes. En el *Caxlanmazat* aparecía un joven desfachatado y desobediente llamado Saracate, cuyo papel descendió sin duda de tipos de comedia de antes de la Conquista. Provocaba a todos los bailarores, especialmente a su "madre", a la que ofrecía el pene de un venado, diciéndole sin pudor, según la traducción obtenida por Paret-Limardo: "Te lo regalo, pues no hay cosa más sabrosa en la vida". Al parecer este hijo fue muy parecido a Xurxico, el hijo malcriado del *Charamiyex* de Rabinal. El *Balam Kej* de Rabinal también ofrece el humor escatológico y fálico al parecer

63. Gage, *Survey of the West Indies*, p. 269.

64. Flavio Rodas, *Chichicastenango*, p. 85, y Ruth Bunzel, *Chichicastenango* (Locust Valley: Augustin, 1952), p. 424.

65. Paret-Limardo, *Danza del venado*, pp. 37-41.

típico de los viejos *bailes de venado* y de los *bailes de culebra*, como lo fue de la temprana comedia griega.

El *Balam Kej* (*Jaguar y Venado*) de Rabinal, cuyo texto en Quiché yo obtuve en aquella población, no se ha representado por muchos años. Una comedia encantadora, la obra cuenta los esfuerzos vanos de un viejo, su esposa y varios amigos por matar un venado. Uno de los cazadores finge padecer de malaria y con sus quejas y dolorosa máscara proporciona gran parte del humor. Este actor, llamado Mayahuá, es derribado por el "jaguar" (quien también, como el del baile de Chichicastenango, simula atacar a la concurrencia) pero es revivido, según informantes, al ser tocado en todo el cuerpo —aun en las partes privadas— por la "esposa" en una escena cómica disfrutada mucho por el público. Cuando las flechas de los cazadores no aciertan ni al venado ni al jaguar, estos "animales" se paran sobre los cazadores y a continuación se unen a ellos en una danza final. Yo no conozco de otros *bailes de venado* en lengua indígena, pero me resisto a creer que todos hayan desaparecido.

Algunos *bailes de venado* son representados como pantomimas. El *Mam Pa Kej* (*Viejo del Venado*), parecido al *Balam Kej* pero sin el jaguar, según informantes, todavía se representa en aldeas cerca de Rabinal el día 3 de mayo, festividad de la Cruz, delante de una cruz rústica adornada con hojas y flores. Unos cinco grupos de bailadores se reúnen para celebrar *cosonic* en Rabinal, y después regresan a retiradas capillas rurales para bailar. Unos naturales me dijeron que el baile carecía de diálogo, pero otros me afirmaron que se decían algunas palabras en Quiché: "unas palabritas en dialecto". En Estancia Grande presentan otra versión en pantomima y las únicas palabras pronunciadas por los cazadores son "¡Hu, hu,

hu!".⁶⁶ Me han dicho que la misma exclamación se usa en un *baile de venado* presentado en el *Paabanc* de Cobán.

Los más dramáticos y llamativos de los bailes indígenas son los *bailes de culebra*, donde se baila con serpientes, las que, según la creencia, tienen que ver con la lluvia y la fertilidad. (De hecho, algunos naturales ponen "serpientes" hechas de raíces pintadas en sus sembrados.) Llamados *Gracejos*, *Baile de culebra*, y *Patzjá*, todos combinan comedia con danzas y ritos de fertilidad y usan diálogos que parecen ser en su mayoría improvisados y basados en temas escatológicos. La descripción guatemalteca más antigua parece ser la de Ximénez: "Las llevan vivas a sus bailes, y con ellas en la mano bailan y la culebra se les enrosca por el brazo, y como lleva asegurada la boca, no le tienen miedo".⁶⁷ Los *bailes de culebra* modernos consisten en cuatro episodios. Primero, entre ritos y oraciones, los hombres van al monte a agarrar las culebras. En el baile un grupo de bailarines lucha contra otro grupo o contra un hombre solo por la posesión de una "mujer", que es un hombre con ropa femenina. Después de entablar juegos eróticos con ella, bailan con las culebras y aun las dejan deslizarse hacia abajo por dentro de la ropa y a lo largo del cuerpo. Finalmente las culebras son devueltas al lugar donde fueron capturadas. Cada población donde se presenta este ritual ha creado sus variaciones. En 1926 Termer presencié varias versiones entre los

66. Marcial Armas Lara, "Baile del venado y el torito," *Vocero del folklore guatemalteco*, 7(1956):7.

67. Francisco Ximénez, *Historia Natural del Reino de Guatemala* (Guatemala: "Biblioteca Goathemala," 1967), p. 76.

Quichés.⁶⁸ En todas una "mujer" era raptada por hombres que a continuación fingían enfrascarse en actividades sexuales. Los bailadores que la defendían se vestían como naturales de otra población o como españoles. La "mujer" se cubría con un velo en vez de una máscara y, como en el *Patzcá* de Rabinal, llevaba un pañuelo. En Pologuá y San Bartolo Aguas Calientes, los agresores, vestidos con harapos y pieles de puercos en vez de sombreros, le robaban la "mujer" a un "español" solitario y después de una pantomima simulando una orgía se golpeaban mutuamente con látigos. El de Momostenango remedaba una corrida de toro y también parodiaba asuntos domésticos. (Lothrop menciona que en un *Gracejos* en Chiquimula también se gritaban los chismes locales).⁶⁹ En localidades de cerca de Momostenango los bailadores se colgaban frutas de su cuerpo. Los *bailes de culebra* de alrededor de Quetzaltenango eran en español, pero en los de cerca de Totonicapán los actores hablaban en Quiché, diciendo en español solamente las palabras: "¡Ay, qué bonita la fortuna!". Según Schultze Jena, en Chichicastenango sólo se usaba el Quiché y las culebras eran emborrachadas;⁷⁰ pero en 1957, en Joyabaj (según la información que obtuve en Rabinal) los actores hablaban español también. Unos de los actores siempre "moría" después de proferir las palabras sacrílegas: "Ay, qué bonita la culebra / el que ganó a Adán y Eva". Las culebras eran guardadas en una cueva y, según se decía, las cuidaban mujeres en estado: "Les quitan la fuerza". En algunos pueblos los bailadores levantaban

68. Franz Termer, "Los bailes de culebra entre los indios quichés en Guatemala" en *Proceedings of the 23rd International Congress of Americanists* (Lancaster: International Congress of Americanists, 1930), pp. 661-67.

69. Lothrop, "Further Notes," p. 9.

70. Leonhard Schultze Jena, *La vida y las creencias de los indígenas quichés de Guatemala* (Guatemala, 1946), p. 121.

las culebras directamente de una vasija hacia sus cuerpos, mientras que otros las tiraban en el suelo o se ponían en cuclillas para acariciarlas o jugar con ellas. En todos el punto culminante tenía lugar cuando, después de las batallas simuladas y juegos eróticos, los bailadores permitían que las culebras se deslizaran sobre sus cuerpos. Más tarde los bailadores las devolvían a Dios Mundo, claramente tratando de transmitir a la tierra, madre del maíz, su propio impulso reproductivo.

Se representa todavía otro tipo de *Gracejos* el día del Corpus Christi, en seis pueblos cercanos a Sololá y Totonicapán. Alrededor de sesenta actores toman parte, diez personificando toros, uno una mujer, uno que presenta el papel del esposo (el *caxlanquinak* o *extranjero*) y unos cincuenta vaqueros. Dos días antes del Corpus, portando caracoles, trompetas y aciales, los bailadores van por la noche a un pueblo previamente escogido donde bailan unos sones y recogen hojas de maíz. Vuelven y al día siguiente reparten las hojas entre las diversas cofradías del lugar. El día del Corpus, los "toros" se escapan y van destruyendo las milpas cercanas, pero los vaqueros los persiguen y los encierran de nuevo en el toril. Después todos van a bailar unos *sones* en Cofradías y casas particulares. Más tarde, algunos bailan con una mazacuata que tienen guardada en una calabaza o una caja. Bailan alrededor del reptil y los más arriesgados lo levantan y lo dejan deslizarse entre la camisa y lo sacan por las mangas. El domingo, último día del baile, consiguen un cable de fibra y, separándose en dos grupos, tiran con fuerza de cada extremo.⁷¹

71. Rosalío Saquic Calel, "Baile de gracejos", *Guatemala Indígena*, 5 (1970): 203-96. En 1972 el Sr. Saquic me contó en la Ciudad de Guatemala, que los bailadores disfrazados de vaqueros llevan máscaras de cuero con largas barbas. Cuando los "toros" se escapan del toril, tratan de raptar a la "mujer" pero el "esposo" de ésta los aleja a golpe de látigo. Me informó también que el baile estaba desapareciendo entre los Cakchiqueles pero que todavía se representaba en muchas comunidades quichés. En su valioso artículo Saquic también cuenta

En los *Gracejos* de Santa Cruz Quiché y Chiquilá dos bailaradores se disfrazan de mujer. Uno de los actores se pone una piel de zorro en la espalda y les pega a los espectadores que se atreven a acercársele demasiado.⁷² Se podría describir aquí muchas variaciones en los *bailés de culebras*, pero basta decir que existen muchas versiones de este antiguo ritual y que todas ellas comparten ciertas características, por ejemplo: un nutrido reparto; máscaras feas o cómicas; una "mujer" acompañada por un español o por enmascarados que personifican a naturales de otros pueblos; una batalla para ganar su atención; comedia y bufonadas; diálogo que da la impresión de ser en gran parte improvisado; y una conducta exageradamente erótica. El elemento más importante es, desde luego, el de la manipulación de las culebras y el acto de restituir las a los montes y los bosques donde cumplirán la misión de llevar el impulso reproductivo a la tierra. Termer encuentra relaciones entre estas danzas y la fiesta mexicana de Atamalquiliztli, que también se valía de culebras y se celebraba cada ocho años para renovar y honrar el maíz.⁷³

Que yo sepa, hoy día no se representan *bailés de culebra* ni en Alta ni en Baja Verapaz, aunque probablemente se

que hace 130 años, los bailaradores sólo llevaban un taparrabo y que luego adoptaron indumentaria harapienta, por lo cual se llamaba al baile *Apartzcarib* (ahora se llama *Gracejos* y llevan ropa corriente). Se ve aquí un enlace con el *Patzcá* de Rabinal, donde los bailaradores llevan la ropa más vieja y raída que pueden encontrar, simbolizando así su pobreza y su gran necesidad de lluvia y una buena cosecha. Aunque no bailan con culebras, llevan bastones tallados y pintados para representar culebras.

72. Guzmán A., "Danzas de Guatemala," p. 19.

73. *Etnología de Guatemala*, p. 666.

tuvieron en el pasado;⁷⁴ pero es obvio que el *Patzcá* está relacionado con ellos. La ropa raída, las feas máscaras, el bailaror disfrazado de mujer, las bufonerías y juegos eróticos de la comedia de Rabinal, son todos rasgos parecidos a elementos encontrados en los *Gracejos* y *bailes de culebra*, y como ellos son a la vez ritos de lluvia y de fertilidad. El uso de bastones pintados y tallados para simular culebras, algunos con raíces también pintados para representarlos, es lo que más se acerca el *Patzcá* al ritual de la culebra. Hay, sin embargo, una diferencia importante. Hace siglos el *Patzcá* estaba también destinado a prevenir una enfermedad -el bocio- y que yo sepa (yo no he presenciado ninguno) nadie ha señalado esta característica en los *bailes de culebra* de los Altos.

Finalmente, bailes con títulos como *Xetones*, *Mamah Num*, *Samakek* y *Max* son representados en Alta Verapaz, y todavía se producen bailes llamados *Tilux*, *Ixcampores*, e *Ixhuites* en Huehuetenango, y *Tzicolaj*, *Ixtanes* y *Sacatunes* en Quiché.⁷⁵ No sé nada de ellos, pero los nombres sugieren origen indígena y posiblemente representaciones en lenguas indígenas. Se ha visto en estas cortas descripciones que además del ciclo de *tragedias de tun* que al parecer gozaban de gran popularidad antes de la Conquista, existían también dos grandes ciclos más, los *bailes de venado* y los *bailes de culebra*, los dos ciclos presentados en forma de comedias que combinaban la sátira humana con plegarias a los dioses y lo que podríamos llamar erotismo del tipo dionisiaco. Como en la antigua Grecia, se cultivaba en Guatemala la tragedia y la comedia.

74. En 1930 Termer, *Etnología de Guatemala*, p. 666, informaba que una culebra de papel era usada en un baile de Rabinal, pero creo que se equivocó. En 1957 ningún informante en esa población podía recordar que *bailes de culebras* se tuvieran en la localidad.[sic].

75. Departamento de Arte Folklórico, *Danzas folklóricas*, pp. 20, 26, 27, 30 y 31.

Estos bailes no son más que las ruinas desperdigadas de los que en un tiempo fue un pujante teatro indígena. Sólo en Rabinal sobrevivió un grupo nutrido de bailes indígenas. Hasta 1955 siete obras todavía se presentaban en la lengua local, un dialecto del Quiché (también se producían once en español).⁷⁶ ¿Cómo se puede explicar este fenómeno? Creo, en primer lugar, que se debe en parte a las circunstancias que rodearon la fundación del pueblo. Los Rabinales nunca fueron conquistados por las fuerzas de Alvarado, sino que fueron sometidos a la dominación española por los Dominicos, quienes lograron por medios pacíficos lo que la fuerza no obtuvo y se valieron de los bailes nativos como instrumentos de conversión.

Valiéndose de la poesía, la música y la ayuda de naturales ya convertidos, los sacerdotes penetran en la región en 1537, y su presencia es tan decisiva que ya en 1547 se le ha cambiado su nombre de Tierra de Guerra al de Verapaz. Una de sus primeras estrategias fue la de trasladar a los indios a pueblos nuevos para poder adoctrinarlos y "civilizarlos", y la primera "reducción" de este tipo fue Rabinal. Según Ximénez, el pueblo fue fundado en 1538 cuando los Padres bajan de las montañas a unos 48 kilómetros al oeste a la tribu de Rabinal.⁷⁷ Cuando los Dominicos establecieron nuevos pueblos en Verapaz, hicieron que los naturales primero plantaran maíz y construyeran casas en el sitio escogido, y cuando el maíz maduró los condujeron a sus nuevas viviendas entre cantos de acción de gracias, permitiéndoles celebrar la ocasión con varios días de descanso

76. Teletor, *Monografía de Rabinal*, p. 163.

77. *Historia de Chiapa y Guatemala*, t. 1, p. 195. Ximénez tomó esta fecha de Remesal. Los expertos difieren. Bataillon cree que la fundación del pueblo tuvo lugar en 1542, y Acuña cree que fue en 1548.

y la ejecución de sus bailes.⁷⁸ Fue así que los bailes de los Rabinales fueron traídos a Rabinal, y después de establecerse el pueblo moderno, los Dominicos los trasladaron a festividades importantes del calendario católico que coincidían lo más posible con celebraciones importantes de antes de la Conquista. Parece que no sólo los toleraban y que los utilizaban como medios de conversión, sino que hicieron lo posible para salvarlos de los representantes del Rey y del gobierno que querían acabar con ellos. Aparentemente los Dominicos hicieron caso omiso del Licenciado Juan Maldonado en 1625, cuando les ordenó que pusieran límite al número excesivo de tales producciones ya que (según él) los naturales perdían mucho tiempo en los ensayos, gastaban mucho dinero en disfraces y plumas, y muchas veces terminaban en borracheras.⁷⁹ Específicamente el Licenciado prohibió más representaciones de un baile de tun que él llamó *Tum Ni Uleutum* (quizás se encierra aquí una mención temprana del Rabinal Achí).⁸⁰ Ya en 1575 los Dominicos, celosos de su autoridad en Verapaz, le habían informado a Francisco de Montero que en sus bailes los natura-

78. Antonio de Remesal, *Historia General de las Indias Occidentales, y particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala* (Guatemala: Biblioteca "Goathemala," 1932), t. 2, p. 246.

79. Tovilla, *Relación de la Verapaz*, p. 138.

80. En su valioso artículo sobre los *Bailes de tun*, ya citado, Ricardo Toledo Palomo sugiere al citar Tovilla (p. 63) que hubo aquí un error o de parte de Tovilla o de la imprenta: "...ni hagan el baile que llaman los [sic] *tum ni uleutum*". De ser así (y lo creo probable) la frase podría leerse de este modo: "...ni hagan el baile que llaman *Los Tum ni* [el que llaman] *Uleu Tum*." Una probable traducción de *Uleu Tum* es *Tierra Tun*. Es posible, por lo tanto, que se haya tratado de dos bailes, y es remotamente posible que uno haya sido el *Rabinal Achí*.

les sólo usaban "cantos y palabras cristianas".⁸¹ Sin duda ellos estaban conscientes de que no era así, pero así; y todos dejaban que los naturales siguieran presentándolos quizás con la esperanza de que evolucionaran paulatinamente hacia el uso de los "cantos y palabras cristianas" que describían a los de fuera. Afortunadamente aquel cambio nunca tuvo lugar. De hecho sólo el *Patzcá* y *Los negritos (Aj Ec)* revelan hoy día trozos de poesía católica posiblemente introducidos por los padres. Las otras comedias y el *Rabinal Achi*, excepto por las plegarias recitadas antes y después de presentaciones, se mantienen más o menos intactos. La poesía y doctrina cristianas aparecían sólo en nuevos bailes en lengua, como el *Nima Xajoj* y el *Baile de Cortés*, y en los nuevos bailes en español como *San Jorge* y *Moros*.

Además de la tolerancia de los Dominicanos, otra explicación posible de la supervivencia de tantos bailes indígenas en Rabinal es la ausencia relativa de españoles y más adelante de ladinos. Por decreto real los españoles fueron excluidos por completo de la provincia por varios años y los ladinos nunca fueron muchos hasta el siglo XIX. Yo ofrecería como una tercera explicación el aislamiento geográfico del pueblo hasta el año 1940 en el que, por fin, una carretera lo une a la capital. Pero estas circunstancias, aunque sin duda importantes, no llegan a explicar de una manera adecuada la supervivencia allí de tantos bailes ni la afición extraordinaria por esta forma de teatro. Después de todo, los Dominicanos fundaron también pueblos más aislados aún en lo que es ahora Alta Verapaz, y sin embargo, en ninguno de ellos se representa hoy día, ni siquiera en español, tantos bailes como en Rabinal.

81. Francisco de Montero, "Descripción de la Provincia de la Verapaz," *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, 27 (1953): 357. Esta exageración encontró cabida en la *Historia General* de Herrera.

Hay que buscar otra explicación, y es posible que ésta radique en el temperamento de los mismos naturales de Rabinal y en la prosperidad de su pueblo, mayor que la de otras "reducciones" dominicas de Verapaz. Regado por dos riachuelos, a la sombra de frondosos árboles, fértil y con un clima agradable, Rabinal ofrecía todo lo que se podía desear para una buena vida. Verdadera pobreza debe haber sido desconocida porque la "caja de comunidad" protegía a los ancianos y a los enfermos. Muchos naturales ("son indios principales y se precian de muy políticos"⁸²) poseían caballos y ganado, y los impuestos eran bajos y en especie. Tal prosperidad proporciona esparcimiento, y los de Rabinal aparentemente lo usaban para cultivar las artes, no sólo haciendo los bellos mantos y la cerámica por los que tenían fama, sino también dedicándose a las producciones de bailes. En 1684 Thomas Gage notó la afición extraordinaria que tenían a los festivales y a los pasatiempos.⁸³

Cualesquiera que sean las razones, Rabinal desarrolló por los bailes una pasión que ha perdurado hasta el siglo XX. Hasta hace poco los aficionados, tanto naturales como ladinos, han escrito nuevos bailes y también obras para teatro.

En 1910 un sacerdote local, Dionisio de la Cruz, escribió un baile titulado *Los marineros*. Es el último en valerse del tema de los peregrinos y presenta a varios marineros que han venido de lejos para rezar a la Virgen. Este corto baile es presentado hoy día en cuatro pueblos, y ha sido representado por actores de Rabinal en un pueblo tan distante como es Cobán. En 1940 dos ladinos, Policarpio López y Miguel Ayala, basaron una alta comedia titulada *José Sotomayor* en el *Charamiyex*, una antigua comedia-baile en Quiché que describe los esfuerzos de un padre

82. Tovilla, *Relación de la Verapaz*, p. 207.

83. Gage, *Survey of the West Indies*, p. 226.

indio por casar a sus hijos. Esta transformación insólita de un baile indígena en una pieza teatral de ladinos parece ser única, y la obra se ha representado tanto en Rabinal como en Salamá, la capital de Baja Verapaz. El Sr. Ayala escribió numerosas obras y bailes, incluidas en su obra inédita, terminada en 1943 y titulada "Colección de originales de bailes, loas, sainetes y pastorelas". Este valioso libro ahora pertenece al Sr. Mario Ayala Valdizón de Rabinal. En 1946 un natural de mucho talento llamado Arnulfo Morales Tecú (primo de Celso Sesam, de quien se hablará más abajo) escribió una encantadora obra moralizante titulada *El entremés del brujo castigado*. Presentada en el amplio pórtico de la iglesia con la colaboración del Padre Castillo, contrapuso el destino de un brujo, arrastrado al abismo del infierno, con el de un hombre enfermo quien fue curado por las oraciones y por la intervención oportuna de la Virgen. Voladores y humo precedieron la aparición de Satanás. El Sr. Morales Tecú es un gran aficionado del teatro y de los bailes ("Soy muy amable a esas cosas") y ha compuesto otras obras también. En 1956 un talentoso joven maestro ladino, Hugo Barrientos, inspirado en el carácter de la princesa del *Rabinal Achí*, escribió y produjo una obra para teatro titulada *La Princesa Xocajam*. Se la presentó tanto en Rabinal como en Chimaltenango con la participación de varios maestros y otras personas, tanto ladinos como naturales.

Siguen presentándose *Costeño, Moros, San Jorge, Los animalitos* y otros bailes en español, pero de mayor interés para nosotros son las comedias en Quiché y el *Rabinal Achí*. Las comedias sufrieron algunas alteraciones, sobre todo *Aj Ec (Los negritos)*, pero conservaron íntegra su riqueza de humor picaresco y satírico. El *Rabinal Achí* todavía ofrece con la austera belleza de sus estrofas paralelísticas y su solemne danza, la tragedia del infortunado príncipe cautivo. Esta magnífica combinación de cinco comedias y una tragedia nos muestra, como un regalo del pasado, como debió ser el teatro maya de la

época de antes de la Conquista. Desgraciadamente algunas de las comedias han sido abandonadas durante los últimos quince años, pero parece milagro que hasta por lo menos 1960 todas eran representadas todavía, con la posible excepción del *Balam Kej*. Desde octubre hasta el Corpus Christi, la vida social y religiosa de muchos naturales giraba en gran parte alrededor de los ensayos, la preparación de los trajes y las máscaras, y los muchos rituales y plegarias relacionadas con su representación. A la caída del crepúsculo el sonoro golpear del tun se dejaba oír y los actores del *Rabinal Achí* se dirigían presurosos a la casa de Esteban Xolop, donde José León Coloch les leía las bellas estrofas en voz alta para que los actores veteranos refrescaran su memoria y los novatos las aprendieran por primera vez. Los actores del *Aj Ec (Los negritos)*, las maravillosas sátiras navideñas, empezaban a ensayar en octubre y, ya de noche, se oía la alegre música de sus flautas, tambores y marimbas. Con el correr de las semanas y los meses, *Los negritos*, el *Rabinal Achí*, el *Charamiyex*, el *Patzcá*, *El chico mudo*, y el *Balam Kej*, conjuntamente con cinco o seis bailes en español, eran ensayados y producidos. Un aire de anticipación reinaba en el pueblo ante la proximidad de los grandes festivales y mientras se preparaban los bailes y las procesiones.

La primera de las importantes producciones de naturales era (y aún es) *Los negritos*. Este fantástico baile es tan único y tan refinado que quiero describirlo en detalle. Se presentan dos versiones, una corta y la otra muy larga. La corta presenta solamente una elegante danza y una breve comedia bilingüe, en su mayor parte improvisada, en la que dos pícaros muchachos (los Negritos) son reñidos por su abuelo por desobedientes. Tienen que bailar —"así es tu mandado"— pero si el abuelo se distrae, corren a la cocina a buscar comida, bailando y haciendo una genuflexión en la puerta. Cuando regresan, él los vapulea y exclama: "¡No es tu oficio! ¡No es tu mandado!" Ellos le suplican, oran y danzan de nuevo, como les ha sido mandado,

pero a la primera oportunidad se escapan de nuevo para ir corriendo a la cocina. El diálogo incluye comentarios satíricos sobre gente y asuntos locales (una forma popular de humor, como ya notamos), así como plegarias tradicionales, recriminaciones y disculpas. Ninguno de los actores lleva máscara. Esta versión abreviada de la comedia dura unos veinte minutos y se presenta en casas particulares en los días anteriores a las Navidades, pero la noche del 23 de diciembre y la mañana del día 24 los actores presentan la versión larga que abarca once farsas satíricas y dura unas doce horas. Comienza con la versión abreviada. El Tatarabuelo manda bailar a los dos Negritos, y la ejecución es encantadora, el único caso que yo presenciara en Rabinal o en ninguna otra parte de una coreografía elaborada. Dan un paso adelante, hacen una reverencia, agitan sonajas al compás de la música, y giran trazando pequeños círculos dentro de un círculo mayor que cubre casi todo el patio, siempre en dirección levógiara. Entrelazan los brazos y bailan unidos, brincando hacia atrás en pequeños círculos. Se inclinan para imitar ranas y giran de nuevo sacudiendo continuamente sus sonajas. Salen corriendo hacia la cocina, pero ahora, en vez de volver sin más al baile, comienzan a presentar sátiras de la vida local. Algunas son en Quiché, otras bilingües. Al final de cada una el Tatarabuelo se asoma a la puerta del corredor, los golpea y les ordena dejarse de tonterías y seguir bailando. Siempre obedecen, pero a la primera oportunidad cambian de papel y desembocan en otra sátira, otra comedia dentro de una comedia.

En *La gallina muerta* hacen burla de la Iglesia y sus costumbres pretendiendo que una gallina muerta es un santo. Durante el funeral, que tiene lugar en la cocina, uno de los actores remeda al sacerdote, sosteniendo un libro cerca de sus rostro y mascullando latinajos. Las mujeres tratan de contener su risa y fingen llorar mientras él relata en Quiché las correrías picarescas de la Gallina Muerta. A continuación la pasean sobre

una pequeña camilla alrededor del patio, entonando sus virtudes y lamentando su muerte. Uno de los Negritos le pone un cigarrillo en la boca y discute con el otro. ¿Cómo puede esta gallina haber sido un santo si está fumando? ¡Los santos no fuman!

En *El Casamiento* una señora india viuda de Rabinal se casa con un ladino de Salamá. El hijo de ella sólo habla quiché, y como su padrastro sólo habla español, el pobre muchacho no le entiende y es agolpeado alrededor del patio cuando no le obedece. El infeliz muchacho empieza a beber y a tomarse libertades con las muchachas entre el público. Esta corta comedia presenta asimismo dos ceremonias de gran interés: el ritual de barrer el petate sobre el que la pareja se sienta, y la larga preparación de una bebida hecha de maíz y chocolate llamada *atol de chilate*, probablemente una celebración de la cosecha.

En *El juego del molino de caña* los dos Negritos luchan con maquinarias imaginarias hasta que por fin caen al suelo. Con fina ironía repiten que es tanto lo que les gusta el trabajo duro que les gusta la idea de contraer la malaria. Su jornal anual llega a veinticinco centavos, un frijol, ¡pero una cesta completa de pimientas picantes! *El cobanero* nos presenta a un comerciante pobre que viene de Cobán para vender en Rabinal. Está disfrazado de Kekchí y finge hablar esa lengua. (Esto nos recuerda los representantes de antes de la Conquista que hacían reír remedando los trajes y las lenguas de otras naciones.) En *El cubulero*, un entremés cruel y mordaz, uno de los Negritos aparenta ser un ladino mientras el otro le sirve de caballo. El "ladino" le pega al otro y lo humilla dándole nombres insultivos, pero por fin el "caballo" lo tumba y el "ladino" rueda por el suelo. De esta manera, al menos por unos minutos, los naturales se ríen de un problema social y racial.

El juego de la ley presenta a un prisionero llevado ante un juez. En esta sátira cualquiera que desee actuar puede ensayar

el papel del prisionero. Sólo se requiere que tenga el don de improvisar diálogos ocurrentes. Tanto los actores como el público disfrutan en grande este tipo de comedia (los naturales llaman a todas las sátiras "juegos") y todos aplauden las ocurrencias más acertadas. Este entremés parece ser el preferido del público y se apiñan alrededor de la mesa del juez para oír mejor. En una versión española que le dictó Mateo González a Celso Sesam en 1957, el prisionero es acusado de tener una sola esposa. Si tuviera cinco o seis —¡o aun diez!— sería absuelto, pero por tener sólo una es puesto en la cárcel. Cuando yo presencié la comedia en 1970 y 1973 los actores sólo hablaban Quiché (yo infiero que ambos idiomas son aceptables y que depende del capricho o de la facilidad lingüística del actor) y en 1973, por lo visto, se burlaban de la política. Oí una y otra vez los nombres "Xel y Mario," consigna política de Kjell Eugenio Laugerud y Mario Sandoval Alarcón.

La más notable de todas las sátiras es una parodia del *Rabinal Achí*. (Resulta que en *Los negritos*, en los días que preceden a las Navidades, los actores pierden el miedo de ser castigados por lo sobrenatural y se sienten libres de hacer burla de cualquier cosa.) La parodia se basa no sólo en la tragedia sino también en un viejo cuento sobre un joven que se acuesta con la esposa de un pitero, y los dos argumentos se entrelazan de un modo ingenioso. En la parodia un pitero tiene que tocar en una producción del *Rabinal Achí* en la que el joven seductor tiene que bailar, pero cuando el pitero llega para la representación, pretende que el bailaror es el pitero y que es él (el pitero) el que ha dormido con la esposa del bailaror. Esta confusión de papeles se prolonga aun mientras se preparan para la representación. ¿Cuál de los jóvenes durmió con la esposa del otro? ¿Cuál de los dos es el pitero y cuál es el bailaror? ¿Cuál de los dos es, en realidad, Rabinal Achí y cuál es Quiché Achí? Esto me recuerda una comedia inglesa del siglo XVII titulada *The Rehearsal* (*El Ensayo*) en la que gran parte del argumento y el

humor descansa en la dificultad de asignar los papeles a los actores. Por fin los dos Negritos se organizan lo suficiente para empezar la actuación, pero todo sale mal. Intentan tocar una calabaza, pero no logran sacarle sonidos y se ven obligados a cantar las melodías. Interrumpen la "tragedia" con discusiones absurdas, siempre sacando a relucir lo de la seducción acusándose mutuamente, y con las mismas palabras, de haber tocado su pito "delante del cerro, delante del gran corazón del cerro". Es muy posible que las repeticiones y la confusión de personajes sea una parodia muy sofisticada de las repeticiones y los paralelismos del texto de la tragedia. Por fin "Quiché Achí" se desploma en el patio, muerto, y "Rabinal Achí" proclama con cierta petulancia que su compañero lo tenía bien merecido por no haber hecho su mandado (tocado su pito), precisamente el pecado de los dos muchachos bailadores, que ahora son castigados por su abuelo y con gritos de arrepentimiento dejan la sátira y reanudan su danza. De la misma manera que Aristófanes satirizó la tragedia griega, los naturales de Rabinal, llevados del mismo impulso estético y psicológico, parodian el *Rabinal Achí*, la única tragedia maya que conocen. Es posible que en el pasado también hayan existido parodias de otros *bailes de tun*: ya se ha visto que se presentaban en algunos pueblos parodias del *Baile de Cortés*. Los naturales tienen un maravilloso sentido del humor.

Los negritos se representa en honor de los Magos, que en Rabinal son en realidad cinco, los tres Magos tradicionales y otros dos que son los mensajeros. Es a estos dos Mensajeros que va dedicado el baile, y los dos muchachos bailadores los llevan en brazos a correr por las calles "buscando" al Niño Jesús. Las dos estatuillas son talladas de madera, son de color negro y miden unas dieciocho pulgadas de alto. Mientras los tres Reyes tradicionales muestran un semblante sereno y seráfico, los dos Mensajeros tienen la boca abierta en una sonrisa picaresca y encantadora. En realidad ellos son los verdaderos Negritos (a lo

mejor descendientes de alguna deidad maya o azteca, tal vez Ixtliltón o Ek Chuah o una combinación de los dos) y los dos muchachos sólo bailan en su lugar. Sacan a las estatuillas de la casa durante la noche de la presentación, dando como explicación lo siguiente: "ya que ellos no pueden bailar, nosotros bailaremos por ellos". Les tienen un cariño campechano y llano. En una ocasión uno de los bailadores besó en la mejilla a uno de los Mensajeros y exclamó: "este pícaro lo sabe todo". También existe la creencia de que pueden curar enfermedades. Si uno besa a una de las estatuillas y después uno de los actores le da a uno un golpe suave en la mejilla, se alejan los dolores de cabeza. Se pone a los Magos y a los dos Mensajeros Negritos en el Nacimiento de la iglesia en Noche Buena y un representante se para a un lado. Da latigazos en las piernas de los que se lo piden y así evitan cansarse en las largas caminatas. *Los negritos* se representa no sólo antes de Navidad sino también en Epifanía. Es sin duda la comedia de Reyes más interesante de Guatemala.

Sigamos ya con el año litúrgico de las fiestas y los bailes en Rabinal. Cada dos o tres años, el *Rabinal Achí* se presenta en el mes de enero para la festividad de San Pablo, y para el Carnaval los naturales solían presentar el *Charamiyex*, una vieja comedia en Quiché que trata de un viejo tartamudo que quiere casar a sus hijos y finge ser sordo y tonto para no pagar el soborno que le exigen tres funcionarios corrompidos. El humor escatológico y fálico abunda en la obra y es además una buena sátira de los oficiales corrompidos. (Ya en 1615 Sánchez de Aguilar había escrito que en sus comedias les gustaba a los mayas de Yucatán criticar a los oficiales, y Cogolludo nos informa que ridiculizaban a los oficiales avariciosos, "representando los sucesos que con ellos les pasan". No tengo duda de que comedias de este tipo se representaban en la época de antes de la Conquista en Yucatán y en Guatemala también).

Todavía en algunas aldeas representan el *Mam Pa Kej* el día 3 de mayo, pero el *Balam Kej*, como dije antes, ha dejado de ser presentado. El día de Corpus Christi una pequeña compañía solía presentar el *Camán Ec* (*El chico mudo*), un largo baile-comedia totalmente en Quiché que narra en forma de un largo monólogo la historia de un joven desdichado al que nada le sale bien. La obra comienza con el casamiento del joven, y el sacerdote es tan imbécil que el mismo muchacho tiene que officiar la boda. El y su esposa duermen la primera noche sobre las cenizas de la cocina en vez de la cama, con desafortunadas, pero al mismo tiempo cómicas consecuencias. Al día siguiente, cuando trata de arar surcos rectos, le salen torcidos, pero cuando ya desesperado los hace torcidos, ¡le salen derechos! Muchos de los temas que sabemos eran populares en las comedias anteriores a la Conquista, han salido ya a relucir en estos pocos bailes.

El festival más importante de Rabinal se tenía el día del Corpus Christi. Yo lo vi por última vez en 1972. Tres grupos de bailadores naturales representaban *El baile de San Jorge* en diferentes partes de la plaza, marchaban juntos en la procesión y proseguían sus bailes después de ella. Los gigantescos dragones inclinaron su cabeza hasta la tierra cuando el Santísimo Sacramento fue llevado de vuelta a la iglesia. Mientras tanto otros naturales enmascarados estaban bailando los *Moros*, *Costeño*, *Animalitos*, *El chico mudo*, y el inolvidable *Patzcá*. Aquel año diez grupos presentaban los seis bailes. Los niños iban en bandadas de uno a otro, ansiosos de verlos todos.

De todas las representaciones del día del Corpus Christi, el *Patzcá* es sin duda la más interesante. Con vestidos andrajosos y máscaras grotescas de las que cuelgan gruesos bocios, los actores vagan por la plaza y las calles mendigando la ayuda que alegan encontrar comiendo frutas y bebiendo. De vez en cuando, a una señal del director, se re-agrupan para bailar. Siguiendo la creencia de que los primeros bailadores trajeron la Custodia desde Jerusalén antes del primer amanecer

(sólo ellos podían hacerla mover o reír), entran en la iglesia para "ayudar" al sacerdote a sacarla afuera y la animan a seguir adelante en la procesión con sus gestos, lamentos y música. Esta admirable danza se representa primero en la víspera del Corpus Christi en el cementerio. Mientras uno de los bailarores, disfrazado de mujer, se abanica impasiblemente con un pañuelo, los otros lo rodean, una mitad moviéndose hacia la derecha y la otra hacia la izquierda. Cuando se encuentran, se tocan y acarician mutuamente los bocios, conmisericordándose y gimiendo de dolor. Se inclinan hacia delante y bailan con un pasillo lento de zamba, meneando las nalgas y apoyándose pesadamente en bastones que simbolizan palos de plantar maíz. En la parte superior de los bastones dejan las raíces que están talladas en formas de culebras, pájaros, venados, y cabezas humanas, todas con un pequeño bocio. Aun los bastones están pintados para imitar culebras. Los bailarores imploran el auxilio de la mujer y se agrupan ansiosos a su alrededor, pero ella los tira al suelo donde se vuelcan y gimen antes de levantarse y seguir bailando.

Hace unos años recitaban una plegaria tradicional, compuesta en parte (en mi opinión) por los primeros Dominicos en un intento de cristianizar el ritual, pero como los naturales conservaron algunas de las estrofas originales, posiblemente sin que los sacerdotes cayeran en la cuenta; todavía en 1950 la plegaria era dirigida a los Primeros Padres, a las nubes, las montañas, los valles, los lagos y el mar y asimismo a Cristo, la Virgen, el Santísimo Sacramento y ciertos santos y cruces. Cuando alrededor de 1950 un nuevo director asumió la dirección del baile, la antigua plegaria o *cantar* fue descontinuada. En la actualidad el director, Valeriano Gómez, sólo improvisa. Por fortuna en 1957 uno de los hijos del antiguo director, quien había bailado muchas veces, le dictó a Celso Sesam fragmentos del viejo poema, haciendo posible que algunos de sus versos, posiblemente de la poética precolombina, se preservaran. Este ritual único es probablemente muy antiguo y sin duda fue traído

de las montañas por los rabinaleños. El bocio no existe en el pueblo actual ni, que yo sepa, ha existido jamás.

El cuadro ha cambiado mucho en Rabinal, así como en toda Guatemala. *Costeño*, *Los animalitos*, *San Jorge* y otros bailes en español han sobrevivido, pero el número de bailes ejecutados en Quiché está reducido a la mitad. Ni el *Charamiyex* ni el *Balam Kej* ha sido presentado en muchos años. El director del *Chico Mudo* falleció hace unos años, de modo que este baile también ha sido discontinuado. La falta de interés y el elevado costo de las producciones impiden su restauración. Sólo Esteban Xolop y unos cuantos compañeros mantuvieron los bailes vivos después de 1940. El mismo Xolop, con devoción, entrega y considerable sacrificio económico personal, dirigió y actuó en el *Charamiyex* y el *Balam Kej* después que su tío, Pedro Capriel, se vio incapacitado de seguir haciéndolo. Asimismo por casi treinta años dirigió y actuó en el *Rabinal Achí*. También ha tocado una de las trompetas muchas veces. El papel del Sr. Esteban Xolop en la preservación de los bailes de Rabinal ha sido crítico, pero ya la carga es superior a sus fuerzas, y con su retiro y la muerte y envejecimiento de otros, son pocos los que quedan para guardarla. Los jóvenes se inclinan a lo moderno y la mayoría de los naturales prefieren los bailes en español. En dos cartas Eugenio Xolop describe la situación con estas dolorosas palabras: "Se están muriendo los señores. Nuestras costumbres están acabando".

De los bailes en Quiché sólo tres perduran, el *Patzcá*, *Los negritos* y el *Rabinal Achí*. El último está en buenas manos con la familia Xolop (el hijito de León Coloch ya se sabe de memoria todos los parlamentos y le encanta bailar con los mayores). El destino de los otros dos estuvo en duda últimamente. Durante dos años después que el terremoto de 1976 destruyó el pueblo y la imponente iglesia colonial, ni *Los negritos* ni el *Patzcá* se representaron en su totalidad, pero en

1978 ya se representaron de nuevo las sátiras de *Los negritos* y los de bocios del *Patzcá* bailaron otra vez en honor del Corpus Christi, pidiendo lluvia a los santos, al Divino, a los montes y a las nubes. El *Rabinal Achí* no se presentó en enero de 1979, pero sí se bailó en 1980. Aun en condiciones normales no se presenta todos los años.

El pueblo se está recobrando de la tragedia, y buenas cosechas en 1978 y 1979 le han devuelto una parte de la prosperidad perdida y también su confianza. ("La cosecha, gracias a Dios, estuvo buena y estamos contentos".) Pero dudo que el *Balam Kej*, el *Chico mudo* y el *Charamiyex* sean producidos de nuevo. Una vez que un baile deja de ser presentado por varios años, tal como sucedió como el *Cortés* de Rabinal y el *Nima Xajoj*, difícilmente puede ser resucitado. Por lo menos tenemos los textos de estos bailes ya desaparecidos, y por esto somos deudores a Esteban Xolop y a Celso Sesam Tecú.

Cuando yo fui a Rabinal por primera vez en 1957, acompañado por dos días por Francisco Rodríguez Rouanet, miembro entonces del Instituto Indigenista Nacional y ahora Director del Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, para hacer algunas investigaciones sobre el *Rabinal Achí*, oí hablar de las viejas comedias y leí algo sobre ellas en el libro del Padre Celso Narciso Teletor, *Apuntes para una monografía de Rabinal, (B.V.) y algo de nuestro folklore*. Me enteré de que nunca habían sido puestas por escrito, de que corrían el peligro de desaparecer, y concebí el plan de obtener los textos. Gracias a la amistad que el Sr. Rodríguez Rouanet tenía con Esteban Xolop, pudo comenzar en plan de confianza con este señor tan principal. Al principio surgieron dificultades, pero al fin se convino que Xolop y otros encargados de bailes vendrían a la casa del Sr. Celso Sesam para dictarle los textos que sabían de memoria. Algunos venían de día y otros de noche. Yo me quedaba sentado, escuchando, mientras los encargados

hablaban y hora tras hora don Celso escribía en sus cuadernos. Sería difícil decir cuánto debemos agradecerle por este trabajo. Sin la ayuda de Celso Sesam (a la sazón maestro de escuela y ahora Director del Centro de Formación en Rabinal) no tendríamos los textos y las comedias habrían desaparecido para siempre. Sólo su gran talento y paciencia hicieron posible que durante horas de trabajo extenuante él pudiera copiar los parlamentos en quiché y después hacer sus encantadoras traducciones. Invaluable también fue la ayuda y amistad del Sr. Eugenio Xolop (sobre todo con el estudio de *Los negritos*) presentándome a ancianos de autoridad y llevándome a ceremonias y rituales a los que no hubiera podido asistir de otra manera. El también ayudó con las traducciones. El Señor Rosalfo Saquic del Instituto Indigenista Nacional revisó las traducciones y dio información valiosa. De especial ayuda en Rabinal fue la hospitalidad de mi amigo Manuel Montiel, Director de la Escuela de Alfarería, de Mario Ayala, doña Paula Ayala, Chepe Castillo y la familia Iglesias. Y en todo momento, tanto en Rabinal como en otras partes, los Padres Dominicos me brindaron su amistad y cooperación. Con todos tengo una deuda de gratitud. He publicado ya el *Charamiyex* y el *Patzcá* en un libro titulado *Two Spanish-Quiché Dance-Dramas of Rabinal*, y voy terminando un libro sobre *Los negritos*. Tenía esperanzas de obtener textos en los poblados cercanos de Cubalco y San Miguel Chicaj, sitios en los que existían versiones locales de *Los negritos*, *El baile de Cortés* y *bailes de venado*, como también *Moros*, *Diablos* y, en Cubulco, el bello *Palo volador*, pero no me ha sido posible llevar a cabo este proyecto. No sé mucho de las condiciones que existen allí después del terremoto, pero sospecho que, como en Rabinal, los bailes indígenas están cediendo lugar a los en español y que todos van cediendo el lugar ante las incursiones de la televisión y la radio.

En este corto estudio he tratado de dar una idea somera de los bailes más populares de Guatemala (describiendo en detalle

los de Rabinal, con los que estoy más familiarizado), de su desarrollo histórico, de su extraordinaria riqueza y variedad, y de todo lo que significan para la gente, pero estoy más que conscientede que sólo despliega un panorama superficial. Describe, cataloga, clasifica, compara y ofrece teorías, pero hay tanto más que apenas toca: las vivencias del corazón y del alma. Lo más hondo se nos escapa porque son oración. Por más que nos conmuevan a los de fuera las hermosas mañanas de marimba y baile, el olor del *copalpom* en una iglesia de pueblo o el sonido de una flauta tocada a la caída del crepúsculo, no podemos tocar más que la superficie. Los bailes y los rituales relacionados con ellos sólo pueden ser comprendidos por las culturas que los han creado y que los practican.

Mesoamérica 2 (1981): 83-136.

La Música en El Salvador

German Cáceres

En El Salvador, el arte musical, profesionalmente hablando, fue una manifestación tardía. No hay o no hemos encontrado evidencia convincente de la existencia de compositores y ejecutantes profesionales durante el período colonial.

En 1841, veinte años después de la Independencia, se organizó en la ciudad de San Miguel, la primera Banda Militar; tarea encargada al italiano Juan Guido y a los peninsulares José Martínez y Manuel Navarro. Cabe mencionar, que la tradición de bandas militares se mantiene hasta nuestros días.

La tradición sinfónica en El Salvador, fue iniciada por el compositor guatemalteco Escolástico Andrino, quien a mediados del siglo XIX organizó la primera orquesta de carácter sinfónico. Rafael González Sol, en su libro *Datos Históricos sobre el Arte de la Música en El Salvador*, nos dice que el 2 de enero de 1860, Andrino, dirigió con esa orquesta su *Misa de Requiem*, dedicada a Doña Petrona Espinosa de Barrios, madre del General Gerardo Barrios.

En 1875, se funda la Sociedad Filarmónica bajo la dirección del belga Alejandro Cossuin y, hacia 1910, se formó la Sociedad Orquestal Salvadoreña, dirigida por el italiano Antonio Gianolli. Esta institución le cedió su puesto a la Orquesta Sinfónica de los Supremos Poderes, fundada por el director alemán Paul Müller en 1922. Müller fue sustituido por su compatriota Richard Hüttenrauch en 1926 y, en 1936, éste lo fue por el italiano Cesare Perotti, quien ocupó la dirección hasta 1949. Desde entonces, la Orquesta Sinfónica ha sido dirigida por

maestros salvadoreños, siendo el primero, Alejandro Muñoz Ciudad Real (1902-1991), quien ocupó el puesto desde 1941 hasta 1962. Gracias a la mente clara y ágil de Muñoz, El Salvador entra en el mundo musical del siglo XX. En 1921, Muñoz viaja a México en donde trabajó como contrabajista y estudió en la Escuela Libre de Música y Declamación en México, D.F. con José F. Vázquez (m. 1961). En 1950, Muñoz Ciudad Real convirtió la Orquesta Sinfónica de los Supremos Poderes en Orquesta Sinfónica de El Salvador, hecho de trascendencia histórica en el país, ya que la OSE es una institución sólidamente establecida. Hacia 1960, el maestro Muñoz, hizo escuchar por primera vez a nuestro pueblo los ballets *El Pájaro de Fuego* y *Petrushka* de Stravinsky; los poemas sinfónicos *Till Eulenspiegels lustige Streiche* y *Don Juan* de Richard Strauss; las sinfonías No. 5 de Dmitri Shostakovich, *Clásica* de Sergéi Prokofiev y los ballets *El Amor Brujo* y *El Sombrero de Tres Picos* de Manuel de Falla; siendo estas las primeras audiciones públicas de música sinfónica del siglo XX que se realizaran en el país. En 1962, el maestro Muñoz fue sustituido por Esteban Servellón, quien ocupó el puesto hasta 1974, año en que fue sucedido por Gilberto Orellana hijo y, desde 1985 ocupa el cargo German Cáceres.

Debemos mencionar que, durante los años 40 existió en El Salvador la Orquesta Sinfónica Salvadoreña patrocinada por miembros de la empresa privada. Este grupo orquestal fue dirigido por Humberto Pacas, distinguido pedagogo, director y violinista.

Escolástico Andrino es el primer compositor de importancia en nuestro país. Fue el primero en escribir sinfonías, lo cual lo coloca muy por encima de sus contemporáneos. Su sinfonía en Re Mayor, presenta todas las características del clasicismo: cuatro movimientos. El primero con Introducción lenta, en forma Sonata. El segundo, Adagio Cantabile, también en esa forma propia de Haydn y Mozart. El tercer movimiento es un

Minuet y, el cuarto, un Rondó en 6/8. Aunque Andrino ejerció la docencia, ninguno de sus discípulos continuó su labor como compositor de sinfonías, estos se dedicaron a escribir música de Salón, de escasa trascendencia.

En 1876 llega a El Salvador el compositor napolitano Juan Aberle (1846-1930), quien es contratado por el presidente Rafael Zaldívar para impulsar la música en el país. Aberle fue un músico bien dotado. Además de ser autor del Himno Nacional, escribió óperas, misas y música de cámara que muestran su buena formación técnica y la clara influencia de los maestros europeos de la época. Además, Aberle escribió un tratado de armonía, contrapunto y fuga. Los compositores de esta época cultivaron, como fue natural, el romanticismo. Entre ellos podemos mencionar a: Rafael Olmedo (1837-1899); Nicolás Roldán (1851-1890); Ciriaco de Jesús Alas (1866-1952); Felipe Soto (1885-1913) y David Granadino (1876-1933).

Este romanticismo, en la mayor parte de los casos superficial, reiterativamente fue seguido por todos los que nacieron a finales del siglo XIX y principios del XX, convirtiendo a nuestro país en uno de los más desfasados —musicalmente hablando— del continente. Mientras en México Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1941); en Brasil, Héctor Villa-Lobos (1887-1959); Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1949) en Cuba, cultivaban durante las primeras décadas del siglo, un nacionalismo de vanguardia para todo occidente y que era seguido con mayor o menor ímpetu en otros países del continente, en El Salvador se escribían piezas de salón, rapsodias y alguna sinfonía decadentemente decimonónicas. A esa generación pertenecen: Domingo Santos (1892-1951); José Napoleón Rodríguez (1901-1986) y Rafael Quintero (1890-1946).

En 1950 viene a El Salvador, el director y compositor rumano Ion Cubicec (1917), quien en forma prolija se ha visto envuelto en diferentes actividades culturales. Su labor como

director de la "Sociedad Coral Salvadoreña" fue de mucho provecho; introdujo entre otras obras corales *Carmina Burana* de Carl Orff. Como maestro, ha enseñado a muchos músicos profesionales salvadoreños. Entre sus obras se destacan su *Cuarteto para Cuerdas* en donde se refleja una técnica sólida y se advierte su gran admiración por Bela Bartók. En esta obra, que no abandona la tonalidad, además de elementos nacionalistas, encontramos rasgos expresionistas, todos hábilmente combinados. En sus *Piezas para Piano*, Cubicec recrea las diferentes corrientes musicales de la primera mitad de nuestro siglo. Esta obra, escrita con intención pedagógica nos demuestra su interés en la enseñanza.

Hugo Calderón (n. 1917) estudió piano y teoría de la música con Humberto Pacas y más tarde en los Estados Unidos, composición con Hugo Leichtentritt y Nicolás Slonimsky. Entre sus composiciones encontramos *Suite Centroamericana* para piano; *Nocturno* para flauta y piano; *Preludio, Son y Final*, la cual fue ejecutada por la Orquesta Sinfónica de El Salvador bajo la dirección del compositor durante 1984, y *Sonata Para Piano No. 1*, probablemente la más lograda de sus obras, consta de tres movimientos; el primero presenta una especie de "forma sonata", el primer tema recuerda un poco a Hindemith; el segundo a Debussy y Ravel. El segundo tiempo obedece a la forma A-B-A, la primera parte es de carácter lírico y su armonía es rica y expresiva, en tanto B, es agitado. El tercer movimiento es un rondó en seis secciones.

Esteban Servellón nacido en 1921 es el primer compositor salvadoreño que cultivó una estética de acuerdo al siglo XX; se reveló como compositor durante la década de 1950 con el ballet *Rina* y el poema sinfónico *Faeton*. En 1952 fue becado para hacer estudios en Roma en el Conservatorio de Santa Cecilia. La *Suite Retrospectivas* de Servellón fue escrita en Italia en el año de 1955. Esta composición evoca su infancia y utiliza algunos temas de carácter popular. Otras obras de Servellón son: *Música*

Incidental Para la Fábula Poética El Zipitín de Waldo Chávez Velasco; y, *Sonatinas Para Orquesta de Cámara*, estrenada en 1962. De esta composición el autor nos dice: "Es una obra cuya finalidad principal —además de la tácita incursión para explorar el terreno espiritual— es, estudiar posibles efectos mediante los variados recursos técnicos de la orquesta. Es así como las cuerdas, por ejemplo, destacan —entre otros— los golpes de arco llamados *spiccato*, *detaché* y *staccato volante* y *staccato legato*". Es de interés en esta composición el empleo de trombón y la tuba como solistas, aprovechando, como ha dicho el autor "las posibilidades cantantes de estos instrumentos". El poema sinfónico *Sihuehuet* para narrador y orquesta, sobre un texto de Chávez Velasco, se estrenó durante el II Festival Internacional de Música en San Salvador (1973). Aquí el compositor se acerca a las técnicas de vanguardia. Durante la década de los 80, Servellón cultivó un estilo expresionista como en su serenata para cuerdas *Soliniquital*, ejecutada en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México en 1981 y, en su *Concertino para Contrabajo y Orquesta* estrenado por la Orquesta Sinfónica de Xalapa, México en 1980. Esta obra consta de tres movimientos basados en un mismo motivo generador. Es en el primer movimiento en donde el expresionismo es más pronunciado; el segundo movimiento nos presenta un ambiente que recuerda aquellos tiempos lentos de Vivaldi y Albinoni, por sus melodías expresivas acompañadas de jadeantes homofonías; el tercer movimiento, es una forma derivada del rondó; algunas secciones son estampas neo-racionalistas y emplean la percusión con colorido. Entre las obras más recientes de Servellón, tenemos el poema sinfónico *Ollintonatiú* (1990) (Sol en Movimiento), estrenado por la OSE en 1992. Esta obra, con sus ritmos de marcha y ostinatos le debe al neoclasicismo de los años 40. Muy efectiva es la sección de contrabajos, *divisi*, al comienzo y al final de la composición. Esteban Servellón ha sido director de

la OSE y profesor de la Universidad Veracruzana en Xalapa, México. Actualmente [1993] radica en El Salvador.

Víctor Manuel López Guzmán (1922-1993) es autor de un *Cuarteto para Cuerdas*. Escrito en 1960 y ganador del Certamen Nacional de Cultura de ese año. En esta composición de cuatro movimientos y más bien en la vena rapsódica, López Guzmán, conserva la tonalidad y hace uso de las escalas pentáfonas asociadas a las antiguas culturas prehispánicas. Entre sus obras orquestales podemos citar el tríptico sinfónico *Cuadros* (1974) que evoca paisajes costumbristas del país y la Suite sinfónica *Retablo para un Prócer* (1968).

Gilberto Orellana (padre) nació en 1920. Se caracterizó por buscar nuevas sonoridades, inquietud que lo llevó a experimentar en el campo de la armonía y la orquestación, lo cual lo convirtió en el compositor salvadoreño más experimental de su generación. Ha escrito más que todo poemas sinfónicos, entre ellos *Fantasia en el Bosque*, *Enmanuel*, *Ruta al Paraíso*, *Psicosis* y otros.

Psicosis es un poema de gran dramatismo, basado en experiencias personales, con explosiones sonoras muy efectivas, aunque en algunos momentos no podemos evitar recordar la *Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky. A finales de la década de los 70 y primeros años de los 80, en Orellana se efectuó un fenómeno curioso. Sus obras renunciaron a esa búsqueda que lo caracterizaba y se encaminaron al nacionalismo. De esos años es *Ruinas de Tazumal*, que más se acerca a la música escrita para films. Entre su música de cámara tenemos: *Transición* para oboe y piano (1976), en la cual logra sonoridades muy satisfactorias y frescas. El compositor dice que esta obra "sigue los principios de la sonatina, caracterizándose por el empleo de un material armónico que considero una compleja extensión de la armonía tradicional". Otros trabajos de Orellana son *Cuarteto para Cuerdas* y *Ensayo Bitemático para Quinteto de Vientos*, ambas escritas en los años 60. En los últimos años

este compositor ha seguido desarrollando sus conceptos armónicos dentro de un expresionismo adusto en el cual el humor no parece tener cabida. Entre sus últimas obras podemos citar: *Introspección* (1991) para metales y percusión; una versión orquestal, expandida de *Transición* (1991) y *Soliloquio* para trompeta, cuerdas y percusión (1992).

De su hijo, Gilberto Orellana (n. 1939) conocemos un *Concierto para violín y orquesta*, estrenado en 1977 en San Salvador, obra que presenta una orquestación original, elimina los violines de la orquesta y incluye un coro. Este trabajo, a pesar de su título, obedece a un programa, el cual se limita a describir el concepto maniqueísta del bien (representado por el violín) y el mal (reservado para la orquesta). El concierto se desarrolla en un sólo movimiento y es, a nuestro parecer, la pieza más lograda de Orellana. Un ambiente expresionista predomina. Se abre con un solo lento del violín, sección interrumpida por un allegro que, de alguna manera, evoca las obras de los nacionalistas latinoamericanos, especialmente por sus ritmos; luego, un tiempo menos presuroso nos lleva a una cadenza del solista que desemboca en un movimiento rápido, continuando con un lento en donde, finalmente, escuchamos el coro cantando el Salmo 117. El trabajo se cierra con armonías modales. El color orquestal ha sido empleado con acierto y, es esta la composición de Orellana que más se aleja de soluciones fáciles. Orellana ha incursionado, tímidamente en el campo de la electrónica con su obra *Variaciones sobre el tema de la Fantasía en el Bosque* (poema sinfónico de su padre).

Su *Sinfonía Pipil* dividida en tres movimientos, fue estrenada en 1980 y es ejemplo de un estilo sincretista. En ella encontramos fragmentos a lo Chávez, Revueltas, Respighi, Ginastera, Ravel, Dvorák, Prokofiev, además de una melodía folklórica salvadoreña y el uso del caracol marino (como instrumento de viento). Otras concepciones de este autor son: *Trio para cuerdas*; los poemas sinfónicos *La gran Cruz del Sur*

y *Cristo la respuesta*. Actualmente [1993], Gilberto Orellana reside en Marruecos.

Ezequiel Nunfío H. (m. 1973) estudió en el Conservatorio de Santa Cecilia en Roma. Su obra no es abundante. Son dignas de mención sus *Cinco Danzas para Aquino Rey*, obra de teatro de José Napoleón Rodríguez Ruiz. El drama y la música han sido publicados en 1970 por la Editorial Universitaria de El Salvador en el volumen 8 de la *Colección Contemporánea*. La primer danza *Paseo* (andante) expone al principio una idea ejecutada por la flauta que servirá de base para toda la obra; a continuación, la marimba nos hace escuchar una segunda idea que, sin embargo, contiene el intervalo de cuarta justa y cuarta aumentada que es característico del primer tema y de toda la composición. Es interesante notar la imitación entre marimba y flauta que ocurre en los compases catorce y quince de esta sección. La segunda danza *Lucha* (presto) se inicia con un motivo que es una disminución de la frase generadora y, que más tarde en esta danza, se empleará en forma aumentada. Un ostinato de caja y timbales prevalece. El tercer movimiento *Victoria* (andante) se inicia con el característico intervalo de cuarta justa y es la más breve de todas las partes, escasamente siete compases. La última danza, *Agonía y Muerte* (lento assai) comienza con un tema que podemos considerar como derivado del retrógrado de la frase generadora. Más adelante aparecerá una línea que se origina en la aurnentación de esa idea primigenia. Las escalas empleadas en este trabajo son de convicción arcaico-precolombina, que producen un contrapunto rudimentario, incipiente, entre los dos instrumentos melódicos, que se acerca más a la heterofonía griega que a la real polifonía. De esta manera, se crea prácticamente, una ausencia de la armonía. La percusión nos brinda un ambiente primitivo y mágico. Es de observar que toda la obra, exceptuando *Victoria* en la que fugazmente tenemos un "la", está fundada sobre un pedal de las notas "re" y "sol", ejecutadas con obsesión por el

timbal. Nos parece que esta obra es uno de los esfuerzos que con mayor certeza representan lo que hipotéticamente fue la música precortesiana por lo simple y prístino que encontramos en ella, conjugándose muy bien con una técnica y concepto de esta época.

Joseph Karl Doetsch, nació en 1944 de padre alemán y madre salvadoreña. Estudió en la Escuela Normal Superior de El Salvador bajo la guía de Ion Cubicec. Fue director del Departamento de Música del Centro Nacional de Artes de 1970 a 1973, año que ingresó a la Universidad de Indiana en donde estudió composición y dirección de orquestas. De Doetsch conocemos su obra *Soneto 87*, originalmente escrito para soprano o tenor solista, coro y orquesta, sobre un poema de Shakespeare. Esta composición en la vena neo-romántica con algún tinte modernista, se estrenó en septiembre de 1971 en una versión puramente orquestal, ejecutada por la OSE. La obra de Doetsch no es numerosa; además de *Soneto 87*, ha escrito pequeñas piezas para coro a capella. Ha sido director asistente de la Orquesta Sinfónica de Nicaragua. Actualmente radica en los Estados Unidos.

De la misma generación de Doetsch es Midas Forrer, pianista y compositor que estudió en la Escuela Normal Superior de El Salvador con Cubicec y después en Viena, Austria, ciudad en que reside desde 1971. En la actualidad dedica sus mejores esfuerzos a la docencia. Sus composiciones tienen un carácter e intención didáctica. Forrer es de los que creen que la tonalidad no ha muerto y se aferra a ella. Su *Concertino para dos Pianos* es una pieza "pianística" en la que nos enseña su sólido conocimiento del teclado sin pretender descubrir o utilizar nuevas sonoridades.

Alex Panamá, quien nació en 1940, estudió en El Salvador con Alejandro Muñoz Ciudad Real y en Francia con Nadia Boulanger y Pierre Boulez. Comenzó a componer a muy temprana edad. A los 18 años, escribió un *Septeto* para

Instrumentos de Viento (2 flautas, oboe, 2 clarinetes y 2 fagots), obra de tendencia neoclásica bajo la influencia de Boulanger y de Hindemith. Hacia 1960, Panamá se incorpora al movimiento serialista post-weberniano. De esta época son sus *Dos Piezas* para piano (1960), en las que elimina el compás para verse liberado de tiempos fuertes o débiles y obtener un flujo rítmico sin acentos preestablecidos. Estas breves composiciones poseen gran colorido, expresividad y acierto en el uso de la técnica serial. A esta corriente pertenece la obra *Ad Honorem Patrice Lumumba Nominis* para flauta y percusión, escrita entre 1961 y 1962. Es esta una obra de muchas bien balanceadas sutilezas rítmicas, en donde los timbres de los instrumentos son empleados con gran imaginación. En 1963, trabajó en el estudio de música electrónica de Baden-Baden. No hay duda que Alex Panamá está muy por encima de los demás compositores salvadoreños nacidos en los años 40. Sus obras reflejan una mente de avanzada, clara y objetiva, para la cual el 1960 de nuestro país no estaba preparado. Actualmente, este compositor, sigue creando, pero en completo silencio.

En el campo de la investigación musical hallamos a Rafael González Sol (1890-1954), escritor del libro *Datos Históricos sobre el Arte de la Música en El Salvador* (1940). María Mendoza vda. de Baratta (1890-1978) autora del libro *Cuzcatlán típico*, que trata cuestiones folklóricas. Israel Vásquez Bojorge (n. 1954), quien ha recopilado información, especialmente sobre la música y movimientos de nuestras danzas autóctonas y, Salvador Marroquín, también investigador de nuestro folklore.

Los compositores salvadoreños nacidos durante la década de los 50, creen que el creador debe ir hacia lo universal y que el nacionalismo fue una tendencia desarrollada ampliamente en Iberoamérica durante la primera mitad de nuestro siglo, que colocó a nuestros países en un plano de verdadera importancia dentro de la música occidental. A esta generación, cuyos

primeros rumores oímos en los años 70 pertenecen Angel Duarte, nacido en 1952 y que estudió en México —además de Ingeniería en Computación—, composición con Ramiro Luis Guerra (alumno de Godofredo Petrossi). Duarte ha representado una posición radical dentro de la música salvadoreña. En 1977 realizó el primer taller de música experimental en el país. Entre sus creaciones podemos mencionar *Música Incidental para Edipo Rey* (1974) y *Medea* (1975); *Las Esquinas de la Noche*, para violín y piano; *Recercada* para oboe solo (1983). En esta obra con sus glosas a la manera del renacimiento español, Duarte utiliza como material temático tres elementos: uno escrito con notación convencional y que temáticamente proviene del madrigal *Lasciate Mi Morire* de Claudio Monteverdi; otro caótico, aleatorio y, el tercero, compuesto de sonoridades multisónicas. De sus *Tres piezas para orquesta* (1984), el compositor nos explica: "Fueron trabajadas para un conjunto instrumental limitado: cinco maderas, cuatro metales, la sección de cuerdas completa y piano. La primera pieza *Prólogo* tiene un carácter introductorio y está construida sobre el antagonismo de dos grupos instrumentales, a la manera de un *Concerto Grosso*. La segunda, *Estrofa*, está inspirada en la música policoral de finales del siglo XVI. La tercera, *Ditirambo*, es un rondó. Los nombres dados a las piezas, más que una referencia estructural, representan un homenaje a la Grecia Clásica, madre de nuestra cultura. Las piezas están escritas en un lenguaje post-weberniano, más convencional en comparación a otras obras de Duarte. Es interesante señalar en la segunda pieza las entradas canónicas en las maderas, luego en los metales, el papel *concertante* dado al piano y el canon a la octava entre los violines primeros y los segundos (compás 13 al 17). *Tres piezas para orquesta* es uno de los mejores aportes de este compositor. En general, Duarte suele reflejar un gran interés por lo vetusto y lo novedoso. Actualmente este compositor ha permanecido en silencio.

Miembro de esta generación es quien escribe estas líneas, discípulo de Cubicec en El Salvador. Luego, estudié en Juilliard School de Nueva York, en donde obtuve mi licenciatura y maestría en música y, más tarde, mi doctorado en composición en la Universidad de Cincinnati. Mi *Concierto para Piano y Orquesta* (1981) escrito mientras gozaba de una beca de trabajo de la "Fundación Guggenheim" de Nueva York, consta de tres movimientos. al comienzo de la obra escuchamos los tres temas principales. La idea del primer tiempo está basada en movimiento conjunto (intervalos de segunda) con un sabor modal, mientras el segundo tema está edificado sobre un bajo que es la aumentación de la frase principal. Este movimiento se desenvuelve dentro de una "forma sonata" un tanto libre y en el cual el intervalo de segunda es desarrollado. El segundo tiempo (lento) es un libre desarrollo de la idea expuesta al comienzo por el oboe. El tercero está compuesto por once variaciones basadas en un motivo del original y del retrógrado, otras sobre la armonía, la métrica, desplazamiento del tema a diferentes registros, son algunas de las técnicas de variación empleadas aquí. Otras composiciones más son *Sonatina para guitarra* (1981) y *Sonata para piano* (1984), estas obras basan su estructura en la del cuento de Julio Cortázar (1941-1984) *Todos los fuegos el fuego*, cuya forma es la mezcla de dos relatos diferentes. En estas piezas, aplico esa forma utilizando dos movimientos, uno allegro y otro adagio, entremezclados, produciéndose la sucesión rápido lento rápido, etc. De 1985 es *Cantos de fácil palabra* para soprano, flauta y cembalo, sobre poemas de Hugo Lindo (1917-1985), encargada por el Museo de Arte de Cleveland, Ohio. Esta composición consta de cuatro movimientos originados en una sola idea que sufre transformaciones y se desarrolla libremente. En los últimos años me he interesado por la Teoría de los conjuntos, basados en esa técnica son mi *Concierto para Violín y Orquesta* (1989); *Concierto de Cámara* (1990); *Trío para Violín, Cello y Piano* (1991) y

partitas para flauta, oboe, clarinete, cembalo, violín y cello (1992). El Trío (1991) consta de dos movimientos. El primero utiliza un conjunto de seis notas y el segundo uno de siete, transformados en múltiples formas. El método (la teoría de los conjuntos), por severo que parezca, no lo es más que el usado por Bach en las *Variaciones Goldberg* o el *Arte de la Fuga*, dos obras maestras de gran belleza, intensidad y expresión poética. Las posibilidades que ofrece la teoría algebraica son "casi" infinitas; encontrar las combinaciones satisfactorias es lo que procuro en el *Trío*.

El miembro más joven de esta generación es Manuel Carcach (n. 1955), quien se inició como guitarrista y más tarde penetró en la composición. Gracias a una beca Fulbright estudió composición en Boston de 1987 a 1989. De sus aportes mencionaré la *Elegía para guitarra* (1983); *Tientos para instrumentos de percusión* (1983); *Divertimento para Oboe y Piano* (1984), del cual Carcach dice: "La obra está construida sobre una serie dodecafónica. No hay un tema o temas específicos y, podemos afirmar que la serie es material unificador, pues, por lo general he empleado las doce notas para formar las frases melódicas o para construir las armonías. La forma está dividida en secciones lentas y rápidas, las cuales no tienen ninguna conexión temática, sino más bien estructural, pues los lentos son homofónicos y los rápidos son contrapuntísticos; esto para lograr un contraste. Quiero mencionar que una de las secciones lentas se construyó de una manera puntillista. La obra concluye con la sección de inicio empleando su armonía en retrógrado y la misma frase melódica del oboe". La *Sonata para dos Flautas Dulces* (1983), es obra de temperamento severo por lo intrincado de sus contrapuntos y viene a enriquecer el escaso repertorio contemporáneo para esos instrumentos. *Cuatro Invenciones para Oboe solo* (1983) enmarcadas dentro de un neo-expresionismo poseedor de una cualidad melódica directa y clara, difícil de lograr en un soliloquio en donde no se puede

ocultar flaquezas. La *Pasacaglia* para orquesta de Carcach, también dentro de la línea neo-expresionista es su primer obra en el medio orquestal. De estas variaciones el compositor dice: "Está diseñada, como es lógico, sobre un basso ostinato presentado primero por el fagot y los contrabajos, luego por la sección de vientos y las cuerdas en forma de coral. Ha sido pensada en un aumento de la complejidad de la masa sonora partiendo de contrapuntos a dos voces hasta alcanzar su clímax, nueve voces. No se pretendió crear variaciones ornamentales sobre el tema sino que este aumento de complejidad sirve de variación al mismo tiempo que el ostinato es llevado a través de toda la orquesta. Se ha empleado desde cánones a dos voces hasta retrógrado de secciones enteras para finalizar con el basso ostinato acompañado de armonías sobre la misma serie. El tema está formado por el original de una serie completa".

Otras obras de Carcach son *Clara Fuente de Luz* para orquesta (1989); *Hora de la Ceniza* para mezzo-soprano y flauta traversa (1990) y *Dos cantos* para mezzo-soprano y cuarteto de cuerdas (1992).

En la generación más reciente de compositores salvadoreños encontramos a Juan Carlos Mendizábal (n. 1968), quien se graduó en la Universidad de California en San Francisco. Allí estudió con Richard Festinger y Herbert Bielawa. Mendizábal se ha interesado por el "minimalismo", aunque en sus últimas obras ha desarrollado un contrapunto más elaborado. Entre sus obras mencionaremos *Quinteto para maderas* (1990); *Mina* para soprano, flauta, clarinete, cello y piano (1992); *Variaciones*, para flauta, violín, cello, fagot y percusión (1992); y *Canto para ser perseguido* para orquesta (1992). De esta pieza el compositor dice: "Es una síntesis de dos estilos de música diferentes. Por un lado, la armonía es neo-clásica (Pandiatónica). En buena parte, el estilo rítmico es también neo-clásico pero la organización está basada en técnicas minimalistas (uso constante

de polirritmos que se repiten). La forma general es A-B-A': un tema expuesto en A, que se desarrolla en B y que es reexposto en A' a un nivel menos evidente. El título lo describe el movimiento rápido y episódico de la música, como si la "idea" fuera constantemente perseguida por un orden que lo devora todo y del cual nada se puede escapar, ni el sueño ni la luz...".

De la misma generación de Mendizábal es Carlos A. Colón Quintana, quien estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Guatemala y más tarde se graduó de la Universidad de Belmont (1989). Luego obtuvo su maestría en la Universidad de Baylor en Texas. De Colón mencionaré su *Trío de Maderas* (1991) y sus *Variaciones sobre un tema japonés* (1991) para piano. Obra en la que con imaginación resuelve los problemas estructurales de esa forma musical.

Existen en El Salvador algunas agrupaciones musicales como el Grupo de Música Antigua; el Quinteto Nueva San Salvador (cuerdas y flauta); el Quinteto de Metales Gabrieli y el Coro Nacional, que realiza conciertos regularmente, bajo la dirección de Irving Ramírez, quien después de graduarse en el Centro Nacional de Artes, obtuvo su Maestría en Bellas Artes (especialidad en dirección coral) en el el Instituto de Cultura N.K.Krupskaya de Leningrado (San Petersburgo), Rusia. Además, la Orquesta Sinfónica de El Salvador, realiza numerosos conciertos didácticos y una temporada de conciertos con solistas y directores invitados de muchas partes del mundo.

Hacia 1967, el Conservatorio Nacional de Música pasó a ser parte del Centro Nacional de Artes, que ofrece educación a nivel medio. No existe todavía una carrera de música a nivel universitario en nuestro país, y, todo aquel que quiera obtener una licenciatura, maestría o doctorado en esta disciplina debe acudir a otros países. Hoy más que nunca hay un número considerable de músicos salvadoreños que están estudiando o trabajando en el extranjero, lo cual podría ser alentador para el

futuro de la música en El Salvador, pero nos tenemos que preguntar: ¿regresarán?

Es difícil predecir el camino que ha de tomar la música en nuestro ámbito, y es tarea de muchas generaciones el recorrerlo, pero pensamos que, cuando un compositor salvadoreño nos entregue música de gran valor estético, solidez técnica y autenticidad, no importará a qué fuente recurra para su arte. Si observamos lo llamado "impresionismo francés" de Debussy, veremos que las referencias de este creador son escalas exóticas de origen oriental, como la de tonos enteros o la pentatónica, que es común a la mayor parte de culturas antiguas de todo el mundo y, los modos medievales o eclesiásticos encontrándose en el gregoriano, que no son solamente de origen europeo. De tal manera que el hecho es que Debussy poseía una personalidad creadora de extraordinaria capacidad y dio la casualidad que era francés. En nuestro caso, tenemos la obligación de alentar la libre creación artística en el país, tal como lo ha afirmado el propio Debussy al decir: "Uno tiene el derecho de componer lo que uno quiera, en la forma que uno quiera, si la música resulta y es realmente de uno. Añadamos que es necesario observar con la mayor objetividad posible la calidad de nuestras obras pensando como decía Varése que: "en arte se reconoce únicamente al individuo", o recordando con atención las palabras de Octavio Paz: "el hombre es el olmo que da siempre peras increíbles".

Marimba Nacional de Concierto: Ponencia y Emblema

Joaquín Orellana

Como Marimba Nacional de Concierto se venía definiendo desde alrededor de 1970, un conjunto de propósitos e ideas que trataba de impulsar y de hacer realidad, el maestro Lester Homero Godínez. Título no antojadizo, se perfilaba como un emblema que asumía todo un compromiso de realizaciones y propuestas.

La persecución de un rol marimbístico tendiente al refinamiento y sutileza en la interpretación de la música de alma criolla y autóctona, fue, por ejemplo, una de las preocupaciones primordiales que, en sus logros plenos, o medianos, encaminaba la marimba —en su aspecto de instrumento nacional— al arte intepretativo de la música de cámara, colocándolo por nivel de calidad en la categoría de concierto. Esto mismo implicaba de por sí, una selectividad de grupo que se deslindaba de la acción colectiva de conjuntos alineados en el *trabajo* de fiestas y/o amenizaciones, para trasladarse a una sala con escuchas atentos. Esta acción suponía —desde luego— una reeducación del oyente de marimba, que le provocaría necesariamente un cambio de actitud frente al mismo hecho sonoro disfrutado en el espíritu de la fiesta (especie de ceremonial íntimo, correlativo de una visión cimera de los caudales yacientes).

Al respecto, un enfoque directo de los sonos regionales de compositores desconocidos, cuya producción espontánea y genuina (sólo conocida en sus localidades), merecía ser puesta de relieve, impulsó al maestro Godínez a homenajearlos, tanto como a interpretar y registrar su música, habiendo creado para ello, la distinción *Tsio ti*, otorgada a quienes de un modo u otro, hubieran contribuido con su labor al entaltecimiento de la marimba (cuyo aspecto de *nacionalidad* ha consistido siempre en los productos musicales que la identifican como *nuestra*, más que por las especulaciones más o menos fantasiosas de orígenes inciertos). Esta actividad, por más que laudable, tendía, como es obvio, al estímulo de la creatividad de los entes genuinos que apuntalan las identidades, y extienden el espíritu de la tradición. Encaminaba así sus producciones al mecanismo de la difusión, y su interpretación en categoría de concierto.

En un tiempo ya lejano (Abril de 1976), conversábamos una tarde con Lester Godínez, y tratábamos sobre la necesidad que había, de crear una *Marimba-Entidad* que pudiera echar a andar ciertos ideales musicales, entre los que el ahondamiento en nuestro paisaje sonoro —donde la marimba se perfilaba como una constante ambiental y social— constituía una preocupación fundamental: "la afroamericana marimba —decíamos—, florecida aquí de modo especial, por virtud del fervor musical de los compositores que se expresaron tan profundamente ligados a ella, que sus piezas la hicieron nuestra pertenencia...". Yo había inventado la *sonarimba* hacía cinco años (en 1971 para *Humanofonía*), al igual que algunos otros primeros útiles sonoros derivados de la marimba, y estos elementos, que entre otras cosas representaban la unidad dentro de lo diverso, tanto como la imagen que arrojaban como símbolo de lo primigenio, fueron de un interés común en cuanto al adentramiento en el corazón de los principios, los que nos darían —como una catapulta del pasado— la visión del futuro del instrumento, así como la capacidad de poder evocarlo a profundidad, y/o

trasladarlo a otras dimensiones. Paralelamente cobraba cuerpo mi enunciado estético «Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual», cuyo contenido encajaba en los ideales de Godínez, y ocho años más tarde, en 1984, cobraban realidad tangible dichos asertos, y surgía la obra *Evocación profunda y traslaciones de una marimba*, como una primera concreción de ideas y propuestas.

Me refería Godínez en esa ocasión, que "lo que nació en 1970 como Marimba Nacional de Concierto, fue el *concepto*, más que la *institución*, y el título en sí no era lo más importante...". Es decir, nacía el espíritu de una mística para la marimba, que compendia un sinnúmero de acciones de puesta en valor; y al respecto narraba, cómo se había dado el caso de un grupo de estudiantes en el Instituto Técnico Vocacional, que abordaron eventualmente una vieja marimba de ese lugar, y después de un lapso de algunos meses de entrenamiento bajo su dirección, fueron solicitados para amenizar uno de los actos del plantel, y fue entonces que él adoptó la postura firme de *no amenizar*, sino de integrarse al programa como un acto musical relevante. Fue así como en esa oportunidad (10 de mayo de 1970) fueron declarados por él, públicamente, los principios de lo que constituía el ideal: *Marimba Nacional de Concierto* y sus múltiples proyecciones: Investigación, Dignificación, Calidad interpretativa, Fomento de la cultura musical en el marimbista, Abordaje de las texturas sonoras de la música académica de nuestro siglo, Propuestas para el futuro de la marimba, y la Difusión entendida como actividad de audición didáctica, extendida a los departamentos.

Con todo, no fue sino hasta el año de 1979, que esos planteamientos quedaron oficializados, al fundarse la Marimba de Concierto de Bellas Artes (el término Nacional quedó reservado como una forma de preservar su propiedad, ante posibles devenires de azares administrativos), no sin haber luchado contra criterios y opiniones muchas veces desviados de

algunos funcionarios de ese tiempo, a quienes este servidor hubo de reorientar, ante la inminencia de posibles mecanismos (insólitos algunos) que deformaban a todas luces la esencia del proyecto.

A partir de entonces, la labor de la *Marimba-Entidad* ha venido desarrollándose en sus varios alcances, pese a los obstáculos naturales de un medio con alto grado de analfabetismo cultural, alienado por la invasión de productos foráneos, y a las limitaciones de índole oficial.

En cuanto al significado de *marimba de concierto*, me parece adecuado y necesario clarificar algunas confusiones: de modo general, *concierto* significa acuerdo, armonía de grupo en criterios o acciones unificados, etc. En música, *concertar* se refiere a acordar grupos de instrumentos y/o voces (en el sentido de preparación), y el resultado final, presentado en público, es el *concierto*. De ahí se deriva *concertante*, que por un lado define a la persona que toca o canta una parte específica dentro de un concierto, y por otro, a un tipo de obra *concertante*, en la que intervienen solistas. Ejemplo: Mozart, *Sinfonía concertante para violín y viola*. Se desprende entonces el término *concertista*, referido a la persona que toca en calidad de solista.

En *Marimba de Concierto* (entendiéndose la *entidad* como ya dijimos) el término tomado como emblema irradia varios significados, ya que la función *concertante* puede abordarla cualquier grupo con calidad interpretativa que se presente en un escenario. Por otra parte, marimbistas que han desarrollado una técnica de nivel virtuosístico, se han denominado *concertistas* en su función solística, y han dirigido el término en relación al abordaje de ciertas obras que implican algunas acrobacias técnicas (Paganini, Liszt, Bach, etc.) remitiendo el término *concertista* tanto al despliegue acrobático, como al tipo de música, tomando así la marimba como un instrumento más, desligado de su función local, para la interpretación del repertorio universal (algunos excelentes marimbistas guate-

maltecos, de un pasado cercano, dentro de esa función se auto-denominaban concertistas, y llamaban a su instrumento Marimba de Concierto). En ese sentido, cualquier buen solista *tiene marimba de concierto*, y todo grupo con calidad de interpretación, se encuentra en las mismas condiciones.

Entre otros aspectos de posibles desorientaciones, podría ser que a primera vista, de el título *Marimba de Concierto* se supusiera una referencia sólo a la incorporación del instrumento popular a campos eruditos de la música, o al refinamiento. Pero —como ya relaté—, habiendo conocido y participado personalmente de las proposiciones y objetivos múltiples que originaban y motivaban su creación, puedo declarar que tal denominación compendiaba cosas mucho más allá.

Nos proponíamos ahondar en la circunstancia "marimba nuestra", su certeza y su por qué, de un modo analítico y objetivo, y de ahí resultaban conclusiones lúcidas que manifestaban, por ejemplo: "...la marimba, aunque no es específicamente americana, lo es esencialmente en 'la gran propiedad' ocurrida a través de tiempos en que su sonoridad y su forma de articulación fueron transfundidas al carácter musical de las piezas compuestas para ella, de modo tan compacto, que su *fisionomía* latinoamericana resulta inconfundible, y cuyo relieve de ciertos aspectos muy especiales la *identifica* como guatemalteca...", y fue precisamente la hondura de este tipo de indagaciones lo que, en proyección teórica, tanto como en proyección musical, el maestro Lester Godínez y este servidor, considerábamos como encauzantes ideológicas para la creación de una marimba de concierto.

En cuanto al inquietante tema del futuro de la marimba, algunas ponencias se dirigían a realizar especiales exaltaciones y puestas en relieve de su personalidad, tratando de incorporarla a campos eruditos, pero no en las formas existentes en que la habían colocado algunos compositores, casi siempre como "adherida" a contextos sinfónicos, de modo postizo; no, para el

caso se pretendía: Por un lado, concentrar la "imagen" de sus orígenes por procesos especiales de composición (la marimba como punto de partida a otros útiles sonoros derivados: más "toscos", más "refinados") y, por otro lado, construirle su propio contexto sonoro en que habría de sumergirse.

Otras proposiciones del maestro Godínez planteaban una Dignificación de la marimba, entendida como un conjunto de esfuerzos dirigidos a preservar lo más genuino de sus valores, impulsando a la vez formas acuciosas de interpretación por medio de procesos didácticos que implicaban la creación de una Escuela de la Marimba. En ella se encauzaría una forma depurada en la interpretación de la música autóctona, y así, la consiguiente síntesis de sus elementos más representativos, y la calidad del "toque", fructificaría en una más digna imagen colectiva de sus intérpretes.

Resulta así evidente, que el derrotero de tales proposiciones apuntaba sin lugar a dudas a la creación de una Marimba-Entidad que, tanto en los aspectos intelectuales y teóricos de las ponencias, como de modo tangible en los resultados musicales, las pondría en marcha para el crecimiento de la conciencia de las identidades, y con el ejemplo vivo para su continuación por generaciones venideras.

Documentos

1970-1971

1

1972-1973

1974-1975

1976-1977

1978-1979

1980-1981

1982-1983

1984-1985

1986-1987

1988-1989

El Testamento de Rafael A. Castellanos

Paleografía: Dieter Lehnhoff

En el nombre de Dios todopoderoso. Amen. Sea notorio a los que el presente vieren como yo Rafael Castellanos y Quirós, maestro de capilla de esta Santa Iglesia Metropolitana, hijo legítimo de Antonio Castellanos y de Marcela Quirós, ya difuntos vecinos que fueran de Santiago de Guatemala, digo: que considerando, cuán cierto, e inviolable que es el Decreto General de que toda criatura viviente ha de morir, y que el día, ni hora no se sabe, por ser misterio reservado sólo a Dios debiendo por esto estar apercebidos, como nos lo manda por su Santo Evangelio, en tiempo que las potencias, y sentidos se hallan libres de la congoja, y turbación que ocasiona el temor de la muerte; ya que al presente por su infinita misericordia, me hallo en pie (aunque achacoso de la salud) y en mi entero juicio, memoria, y entendimiento natural, creyendo, como firme y verdaderamente creo en el Misterio de la Santísima Trinidad, Padre, e Hijo, y Espíritu Santo, tres personas distintas, y un solo

Dios verdadero, y en todo lo demás que cree, y confiesa nuestra Santa Madre Iglesia, católica, [fol. 33] apostólica romana, bajo de cuya fé y creencia he vivido, y protexto vivir, y morir; y desde ahora para cuando este caso llegue pongo por mi intercesora y abogada a la siempre Virgen María, Madre de Dios y Señora Nuestra, a los Santos Apóstoles San Pedro, y San Pablo, y a los demás santos de la corte del Cielo, para que intercedan con Dios nuestro Señor se sirva perdonar mis culpas, por los méritos de la Pasión, y muerte de nuestro Señor Jesucristo, y con esta invocación y divina protestación otorgo que hago, y ordeno mi testamento en la forma siguiente:

1. Primeramente [...] es mi voluntad sea sepultado en la Iglesia del Colegio de Cristo de Misioneros Apostólicos de esta ciudad o en otra que a mis albaceas parezca conveniente. [fol. 33v]. Item. Declaro por mis bienes todos aquellos que se hallaren de puertas adentro de la casa en que vivo que también me pertenece, a excepción de otros que manifestaré a quienes corresponden. Asimismo declaro por de mis bienes ochenta pesos que me debe el Bachiller Don Luciano San Martín del obispado de Comayagua. Igualmente declaro que como tal Maestro de Capilla, han sido y son de mi cargo los libros, y papeles que correspon-[fol. 34] den a este oficio, y pertenecen a esta Santa Iglesia Catedral, por lo que prevengo a mis albaceas hagan formal entrega de diez libros de fascistol, que están en la Lacena [*sic*] de dicha Santa Iglesia. [En otra mano, prosigue:] Todos los legajos de papeles de música así sensibles como insensibles de varias festividades, entre los cuales se hallan muchos mejorados, con los que he agenciado, y comprado; también se entregará a dicha Santa Iglesia un libro nuevo que me fue preciso hacer por razón de los maitines que se establecieron en tiempo del Ilustrísimo Señor Arzobispo Don Pedro Cortés y Larraz. Dejo también a dicha Santa Iglesia ocho o diez misas con todos sus motetes para la festividad del Corpus. En la misma forma dejo y se entregará todo el papelaje

de Vísperas con su música con dos lamentaciones que se cantan el Miércoles Santo; todos los Misereres que he agenciado de la Europa con dos Letanías de muchas voces, e instrumentos.

En igual conformidad declaro haber recibido dos trompas criollas, y dudando si estas pertenecían al Maestro Manuel de Quirós, o a dicha Santa Iglesia, he determinado dejar a ésta dos trompas más hechas en la Europa, como también todos los bajones y tenoretas. De la propia manera declaro pertenecer a Miguel Pontaza un clarinete, que se le entregará, juntamente con un clave de dos órdenes que está en el Colegio de los Infantes; un monocordio mexicano; un Ar-[fol. 34v] te de Música del Maestro Dávila, y un Libro de Música de Don Pedro Zerone.

En la propia forma declaro haber tenido en mi uso todos los libros, y otros papeles del Maestro Manuel Quirós mi tío, y mando que así estos como todo el papelaje de música que le compré al señor Vega cuando vino de España, y todas las tonadas y sainetes que se hallasen entre mis papeles se vendan, y su importancia se invierta en Misas por las almas de dicho Maestro Manuel y la mía, según que a mí lo determinó el señor Juez de testamentos.

En igual conformidad declaro deberse vender por mis albaceas dos libros de poesía de la Madre Juana, y su importancia se invierta en Misas por las almas de doña Ana y doña Josefa Benítez. También se venderá otro libro que tiene estampadas las armas de las ciudades de la América, y su importe se convierta en Misas para el alma de doña Rita Landívar.

En la misma forma declaro haberme dado a guardar doña Ignacia Herrera un clave de dos órdenes, y por no haber usado de él se entorpeció y descompuso, y últimamente con el motivo de la ruina de Santiago de Guatemala [fol. 35] y estar rodando dicho instrumento de una parte a otra se perdió enteramente, por lo que mis albaceas requieran de dicha doña Ignacia me perdone

cualesquiera descuido involuntario, que en la perdición de su clave haya precedido.

Yten en mi voluntad se entreguen por mis albaceas a los muchachos mis discípulos los instrumentos y papeles en la conformidad siguiente: A Manuel Ramírez un violín que actualmente usa de él; a Nazario Trujillo otro violín naranjado con cajón; a Lorenzo Gómez otro violín con cajón negro con llave, con la calidad de que la mitad de su importancia la ha de entregar a mi hermana Micaela Castellanos. A Manuel Dávila otro violín con que está estudiando, y es algo picado. Al dicho Nazario Trujillo y Manuel Ramírez, que se les den [tachado: - prestadas algunas] dos óperas de violín [añadido:] a cada uno [tachado: sólo para que las copien] y tengan en qué estudiar.

Y últimamente mando, que a la dicha mi hermana Micaela se le entreguen todos los demás instrumentos, papeles de óperas, tonadas, villancicos, sainetes y cantadas criollas.

Asímismo mando que entre los bienes que dejo [fol. 35v] a la dicha mi hermana se contienen dos imágenes, una de Nuestra Señora de la Piedad, y otra de San Rafael, las que quiero y es mi voluntad que después de los días de la susodicha pasen al Colegio de Cristo a disposición del M.R.P. Guardián de él, y las coloque donde le pareciere conveniente para su veneración.

Y para la ejecución y cumplimiento de lo contenido en este mi testamento elijo y nombro por mis albaceas testamentarios a la nominada mi hermana Micaela Castellanos y Quirós, y al expresado Miguel Pontaza, y a la susodicha por tenedora de bienes con el poder y facultad que de derecho se requiere y es necesario para que usen de estos cargos todo el tiempo que necesitaren, por que yo les prorrogo el que tuvieren menester.

Y cumplido que sea lo por mí dispuesto instituyo y nombro por mi única y universal heredera a la dicha mi hermana Micaela Castellanos y Quirós para que lo sea y se entienda de todos mis bienes, derechos y acciones que quedaren

libres de las disposiciones que llevo hechas, ésto atento a no tener como no tengo herederos forzosos ascendientes o descendientes. Y con la prevención que le hago de que si durante su vida no hubiere menester el importe de la casa, que la dejo, le encargo que para después de su muerte disponga [fol. 36] que su valor se convierta en beneficio y sufragio de nuestras almas, y las de nuestros padres y otras de nuestra obligación conforme al orden de caridad y justicia.

Y revoco y anulo doy por ningunos, y de ningún valor, ni efecto otros cualesquiera testamentos, codicilos, poderes para testar, y otras disposiciones que antes de éste haya hecho por escrito o palabra para que no valgan ni hagan fé, salvo este que ahora otorgo el cual quiero se guarde, cumpla y ejecute por tal mi testamento último, y final o por aquélla vía y forma que mejor en dicho lugar haya. En testimonio de lo cual así lo otorgo en la Nueva Guatemala de la Asunción a doce de febrero de mil setecientos ochenta y cuatro años.

Yo el Escribano doy fe conozco al otorgante, de que así lo dijo otorgo y firmo siendo testigos Cándido Ciliza, Josef Antonio Esquivel, y Estanislao Mejía de este vecindario. Y en este estado manifestó el otorgante ser su voluntad que a Felipe García clarinista se le vista de capa, y calzado, y alguna ropa moderada, y lo mismo a Nazario Trujillo y a Manuel Ramírez, y a Manuelito Trujillo un monocordio de los que quedan, y lo firmo doy fe: entre renglones: dos a cada uno, que está [en] pie y en su entero acuerdo según lo que se propone y dijo.

Raphael Anttonio Castellanos

Ante mí: Miguel José González

(AGCA, A1 20 leg. 927 fols. 33-36).

En la Nueva Guatemala de la Asunción a diez y nueve de julio de mil setecientos noventa y un años. Rafael Castellanos y Quirós Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Metropolitana

que doy fe conozco, y de que aunque se halla enfermo en cama está en su entero acuerdo según lo que habla porpone y responde dijo: que en esta ciudad en día doce de febrero del año de mil setecientos ochenta y cuatro [etc.] ante mí otorgó un testamento con las formalidades [...] establecido, declarando en él todo lo que tuvo por conveniente y disponiendo de sus bienes según su intención y voluntad; pero como en el tiempo que ha sobrevivido se han variado algunas cosas de las mismas que tiene manifestadas en dicho testamento: por tanto por vía de codicilo o por aquella que mejor en dicho lugar haya, otorga que revoca, modifica y enmienda las cláusulas de dicho testamento en la forma siguiente:

Primeramente que la cláusula cuarta no debe correr por haber pagado el Bachiller Don Luciano San Martín los ochenta pesos que en ella expresaba. Item: que la cláusula quinta debe entenderse que a más de los papeles que corresponden a la Maestría de Capilla de esta dicha Santa Iglesia, y que están en la lacena de ella deja también para el mismo uso, como veinte Misas. Dos legajos de motetes al Santísimo Sacramento, para la fiesta del Corpus, y todas Lamentaciones, y Misereres que ha agenciado, y conseguido de la Europa: un libro coral [fol. 56] de imprenta, y toda la música que compró al Sr. Vega que contiene Salmos de Vísperas, Misas, Arias, Cuatros, con Villancicos a ocho, para toda fiesta.

Iten: Que la sexta la amplía, a más de lo que en ella consta, con dejar a la misma Santa Iglesia un par de clarincitos que llaman de Alamiré con sus cuatro rodajas; un fagot instrumento superior al bajón italiano de cuatro piezas el que al presente tiene en poder de Juan Alberto bajonero de la propia capilla.

Iten: Que en la séptima debe correr todo lo que en ella se contiene a excepción del clave, porque éste ha determinado se le dé a Manuel Trujillo, quien lo mandará componer; y en lugar de dicho clave le deja también al legatario Miguel Pontaza todo

el papelaje de música que tiene el otorgante nuevo y vino a San Francisco y el Manual Romano de Introitos para que use de él durante su vida, porque después de ella [fol 56v] lo ha de dejar a esta dicha Santa Iglesia para que entre en el número de los Libros de Capilla.

Iten: que en la octava no debe correr el papelaje de música que le compró al Sr. Vega cuando vino de España porque ya lo deja donado a esta Santa Iglesia y en lo demás deberán los albaceas dividir las tonadas y sainetes de la Europa que estos se los endosa a dicho Miguel Pontaza, y sólo los de América que son los del Maestro Manuel Quirós se han de vender para invertir su importancia en Misas, en sufragio de su alma.

Iten: La undécima se debe entender: que a Lorenzo Gómez ya no se le dé el violín, sino un monocordio que le pidió prestado, y lo tiene en su poder: A Nazario Trujillo en lugar del violín naranjado, le dio uno [fol. 57] blanco, y un Arte de Música impreso, y por haber éste muerto, quiere se le den a su hermano Manuel Trujillo las óperas que le destinaba: sin dejar de darle parte de ellas a Manuel Ramírez aunque no esa de todos instrumentos, y el violín que le está asignado en dicha cláusula.

Iten: que en él añade de dicho testamento ya está cumplido lo que se les mandó a los que se nominan cuando salieron de oficiales, y por subsistir Manuel Trujillo se le dará vestido, monocordio y clave para que lo mande a componer.

Iten: Que en la prevención que contiene la cláusula decimoquinta, en cuando a que si la heredera su hermana Micaela Castellanos y Quirós durante su vida no tuviese necesidad de echar mano de la casa ni otros bienes verifique, su importancia en sufragio de sus dos almas y las demás de su obligación ahora le [fol. 57v] hace el especial encargo con la misma liberalidad y prudencia que convenga vea si puede fincar el dicho importe de casa y bienes, para que le sirva de capital y dote a una memoria de dos misas cantadas anualmente en los

días de San Rafael y San Jacinto, en la iglesia que le pareciese conveniente, eligiendo y nombrando para este efecto patrón y capellán que pueda libremente cumplir con estos cargos, y de celar la perpetuidad de esta obra pía con el poder y facultad que de dicho se requiere y es necesaria para las imposiciones del pral. que resultare. Señalando la misma heredera su hermana la limosna correspondiente a la taza del Arzobispado como dotación, y no como capellanía a las dichas dos misas cantadas, y reservando lo demás para la música, y cantores, y aun para el adorno del altar; cuyos santos sacrificios se deberán aplicar para su alma, la del otorgante, sus padres, y demás de su obligación, conforme al [...] de caridad y justicia.

[fol. 58] Iten: quanto a lo demás que contiene el citado testamento, y que no es contrario a estas disposiciones se han de guardar y observar unas y otras, pues a este efecto deberá correr este codicilo, agregado al mencionado testamento. Y así lo dijo, otorgó y firmó, siendo testigos el Bachiller Don Manuel Josef Pontaza, clérigo de menores órdenes, Pantaleón Siliézar, y don Isidro Abelar vecinos de esta Nueva Ciudad.

Raphael Anttonio Castellanos
Ante mí: Miguel González

Acontecimientos

Visita del eminente musicólogo Dr. José López Calo, S.J.

Cristina Altamira

El eminente musicólogo español y sacerdote jesuita Dr. José López Calo, S.J., estuvo en Guatemala visitando el Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar los días 4 y 5 de mayo de 1998. Desde 1992 existe una relación profesional y personal entre el Dr. López-Calo y el Dr. Dieter Lehnhoff, director del Instituto, cuyo trabajo de investigación y rescate de la música histórica de Guatemala se ha dado a conocer ampliamente en el ámbito de la investigación de la música iberoamericana.

Las actividades de esta unidad de nuestra Universidad han sido seguidas con gran interés por nuestro distinguido visitante. En octubre de 1997 le fue dedicado el *IV Festival de la Música del Pasado de América*, en Caracas, Venezuela, donde asistió a uno de los conciertos de música histórica guatemalteca que ofreció el Ensemble *Millennium*, manifestando opiniones muy positivas sobre el mismo. En la misma oportunidad, impartió conferencias en el *Tercer Encuentro Internacional de Musicología*, en el cual también participó como ponente el Dr. Lehnhoff.

En esta primera visita a Guatemala, después de un viaje de estudios en México, donde inspeccionó el Códice de Gaspar Fernández, manuscrito colonial de enorme importancia que está siendo estudiado por el musicólogo peruano Aurelio Tello. El

Dr. López Calo hizo, junto al Dr. Lehnhoff, una breve inspección de fondos documentales eclesiásticos de la época colonial que se conservan en Guatemala. El martes 5 de mayo participó con una muy aplaudida intervención sobre la música catedralicia española en la inauguración del ciclo de conferencias "La Música Colonial en América" que organizaron el Instituto de Musicología y la Dirección de Extensión de la Universidad Rafael Landívar en la Galería "Plástica Contemporánea". El Padre López-Caló destacó en su discurso la importancia que tiene la investigación de la cultura —y en especial de la música— para la identidad de los países iberoamericanos. En esa ocasión, le planteamos las siguientes preguntas:

¿Cómo ve a la musicología en Latinoamérica y particularmente en Guatemala?

La veo muy bien, muy positiva. No tenemos, es claro, la potencia económica de Estados Unidos, de Alemania, ni de Inglaterra o Francia, que tienen grandes recursos; nosotros somos naciones pobres. Pero dentro de nuestra pobreza, yo la veo de una manera del todo positiva, totalmente diversa de lo que era hace veinte o veinticinco años.

¿Cuál es el papel del musicólogo en la sociedad actual?

Si nos remontamos a muchos años atrás, y aún hasta hace unos años, el papel del musicólogo era bastante teórico; se dedicaba solamente a estudios, no a la música práctica. Había casi una dicotomía, una diferenciación entre musicólogo y músico práctico. Mi maestro Higinio Anglés contaba que durante sus años de alumno en Alemania, a principios de siglo, a algunos de sus profesores no les oyó jamás entonar una nota ni poner las manos en el teclado del piano. El estudio era mera teoría. Luego las cosas fueron cambiando, aún cuando todavía se hicieron ediciones de música supuestamente críticas, pero no prácticas. Hay ejemplos infinitos de este tipo de transcripciones, incluso

recientes, porque desgraciadamente esta tradición persiste. Hay musicólogos, incluso actuales, que nos dan transcripciones que son incantables e intocables. En cambio la joven musicología de ahora tiende al concepto de que el musicólogo sea también músico práctico. En segundo lugar, considera que las transcripciones deben servir para interpretarlas; ésa es su única razón de ser.

Yo mismo, a lo largo de muchos años, batallé contra mis colegas para que las transcripciones fueran estrictamente prácticas. Al musicólogo la partitura debe "sonarle" en la cabeza, exactamente igual que a un director de orquesta. Y cuando no es así, esa transcripción está mal hecha. Hay otro aspecto importante, precisamente uno en el que los musicólogos hispanoamericanos y en concreto aquí en Guatemala, el Dr. Lehnhoff es un verdadero maestro: el hacer ediciones, tanto en concierto como en disco, que no sean piezas aisladas sino que tengan un contenido litúrgico. Al fin y al cabo nuestra música es en un noventa por ciento música litúrgica, y es importante que su presentación no sea solamente, materialmente, una pieza tras otra y otra, sino que tengan una correlación, tal como lo hacían sus compositores. Esta nueva visión de la musicología constituye un enorme paso hacia adelante, que hace veinte años era absolutamente impensable.

¿Piensa usted que todos estos antiguos repertorios pueden llegar al corazón del público actual una vez que se interpretan, o están simplemente destinados a ser piezas de museo?

Eso depende de la cultura de los oyentes, pero nuestra misión en este punto también es hacer que esta cultura llegue a las personas, prepararles, hacerles ver. Al fin y al cabo la cultura directriz, la orientación que la Iglesia siempre tuvo, fue la de elevar la cultura de todos. No hay más que pensar en lo que hicieron los jesuitas en la zona amazónica con aquellos indígenas, en sitios absolutamente retirados, lejos de toda

civilización y de todo contacto con los grandes centros culturales como Cuzco o Lima, o la misma Santiago de Guatemala. Y resulta que ahora nuestras investigaciones nos han demostrado que algunas de esas magníficas composiciones con instrumentos, violines, trompas, oboes, etc. son de autores indígenas. Entonces, si nosotros también en nuestro mundo actual podemos elevar la cultura de los jóvenes —en concreto aquí en la Universidad Rafael Landívar y en las demás universidades— y saber llevar a estos jóvenes esta cultura, evidentemente la respuesta tiene que ser positiva.

Al fin y al cabo, nuestra música de la época virreinal es la cultura de estas naciones, y las jóvenes generaciones tienen que darse cuenta de que esto forma parte de nuestra manera de ser. Yo pienso que sí, que se puede y se debe llegar. Y de hecho, no hay más que ver que cuando esta labor de docencia —en el sentido amplio de la palabra— se ha llevado con inteligencia, en las salas de conciertos, la mitad del público o más, son jóvenes, tanto en conciertos sinfónicos como en nuestros conciertos históricos.

¿Piensa usted que existen esperanzas de que estos repertorios vuelvan a ser integrados en la liturgia en algún momento?

No a las inmediatas, porque desgraciadamente las corrientes eclesíásticas actuales van por otro camino. La liturgia tal como se la ha concebido actualmente es de unos niveles cultural y musical bajísimos, si es que llega a levantarse algo del suelo. En muchas ocasiones es discutible y no tiene cabida en esta concepción de la liturgia nuestra música litúrgica tradicional. Tampoco es fácil que esto pueda cambiar a pocos años vista, por la mentalidad tanto del bajo como del alto clero.

Permítame que le hable así un sacerdote que además vivió en todos los aspectos de esto, desde los altos cargos del Vaticano hasta la labor parroquial en una parroquia rural de

Galicia. Ellos están —yo diría— obcecados con sus principios supuestamente pastorales, y no hay manera de sacarles de ahí ni de demostrarles que por este camino no vamos a resolver los problemas gravísimos que tiene la Iglesia hoy. Ni es fácil tampoco, a causa de la sociedad moderna, que es casi antagónica a la religión.

Qué sucederá —vamos a decir— de aquí a diez años, o veinte: no lo sabemos, pero por el momento no hay posibilidad de lograr esto. En algunas naciones como Alemania o Inglaterra aún se mantienen bastante esta liturgia y este uso. Y sin embargo, yo estoy convencido que si por ejemplo en la Catedral de Guatemala se organizaran misas dominicales, así, en gran estilo artístico, con un coro profesional o semiprofesional que cantase o tocase motetes de los grandes autores guatemaltecos, con un buen ofertorio de órgano, durante apenas unos meses, se crearía una gravitación, por ejemplo, hacia la Catedral. Las misas se llenarían cada vez más, y más que nada con jóvenes. Y quién sabe si más que otras iglesias.

¿Qué recomendación les podría dar a los músicos que se dedican en estos momentos a interpretar música clásica, música histórica y a los estudiosos de la música?

Que estamos haciendo una gran labor cultural, histórica, patriótica. Volvería al concepto que ya le dije antes, de la recuperación de nuestro sentido histórico nacional de Guatemala o de México o de Costa Rica, es exactamente igual. Pero es nuestra identidad cultural, histórica. Ustedes saben muy bien: el trabajo de un grupo como el de ustedes, *Millennium*, es muy arduo, difícil, cuesta mucho, hay que hacer muchos ensayos, se gasta mucho tiempo, es duro, pero los resultados son reconfortantes. Y pocas experiencias personales hay tan satisfactorias como el crear música en un coro, en un grupo. Los alemanes tienen un término —o tenían, porque también Alemania está cambiando mucho— lo llamaban *musizieren*, "hacer música".

Se reunían en familia, —y yo todavía lo conocí— en grupos, para hacer música. El obrero equis que tocaba la viola más o menos bien y el otro que tocaba otro instrumento, se reunían a tocar sinfonías de Haydn, de Mozart. Evidentemente este resultado no era el de la Sinfónica de Berlín, o de la Filarmónica de Viena, y sin embargo desde el punto de vista humano, de satisfacción personal es una gran satisfacción hacer música, crear música. Y cuando un coralista, una coralista se mete en este espíritu, tiene esa satisfacción.

Y miren, en concreto ustedes, la labor que está haciendo *Millennium* con sus grupos de interpretación no cabe duda que es una creación artística con un resultado de primera. La lamentación que les dejé ayer para tiple, dos violines y violón si se pudiera hacer, es una obra capaz y digna de ponerse al lado de cualquiera, como lo son las obras de las reducciones jesuíticas de Bolivia, o cualquier otra composición de esas que nosotros los musicólogos estamos publicando.

El momento del concierto es una satisfacción que llena a cualquier intérprete. Pero para mí es más satisfactorio el ensayo y el estudio; la satisfacción personal propia de hacer música para sí.

Anoche les contaba yo que yo tengo centenares de músicas transcritas para mí y nada más. Nunca pienso publicarlas. Extraer las partituras de los papelitos esos que ustedes conocen tan bien, viejos y demás, y tener la satisfacción de leerlas, para sí, si quieres es un poco egoístico, de acuerdo, pero es muy bonito y muy satisfactorio.

Yo terminaría con la frase que le decía Bach a su mujer en sus últimos años, cuando Bach era prácticamente un proscrito en la música de su tiempo. Le decía "Mira, si yo compusiera para dar gusto a los demás y mi música no les gustara, pues podría sentirme fracasado; pero como compongo para mí, para darme gusto a mí, si mi música no les gusta a los demás, no puedo quejarme". Esta frase tan sabia de Bach, que cada

coralista, que cada intérprete se la aplique a sí mismo; que los ensayos, el estudio, sean no para los otros, sino para sí mismo, para su propia satisfacción.

Breve biografía del P. José López Calo, S.J.

(Tomada de: "Dedicatoria", Cuadernillo del *Programa del 4to. Festival de la Música del Pasado de América, 3er Encuentro Internacional de Musicología*, Caracas y Valencia, Venezuela, 12 a 19 de Octubre de 1997).

Nació en Nebra (Puerto del Son, La Coruña) en 1922. Sacerdote jesuita. Estudia la carrera eclesiástica en el Seminario de Santiago de Compostela y en la Compañía de Jesús, en la que ingresó en 1942. Licenciado en Filosofía (Universidad Pontificia de Comillas) y en Teología (Facultad de Teología de Granada). Doctor en Filosofía y Letras en Musicología. Estudió Musicología en el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma, donde tuvo como profesor principal al eminente musicólogo Mons. Higinio Anglés y donde se doctoró en 1962 con la tesis "La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI". Profesor de Musicología (1965-1970) y Vicerrector (1967-1970) en el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma. Secretario General de la Sociedad Internacional de Música Sagrada (1963-1968). Asesor musical de Radio Vaticano (1963-1970). Desde 1973 Profesor Agregado y luego Catedrático, de Historia de la Música en la Universidad de Santiago de Compostela, donde es Profesor Emérito desde su jubilación. Miembro de numerosas Academias y Sociedades Internacionales de Musicología. Socio Fundador de las Sociedades Nacionales de Musicología de Italia y España, fue varios años Vicepresidente de esta última.

Autor de más de 30 libros de musicología y de más de 250 artículos en las principales revistas de musicología del mundo, así como en enciclopedias y en los principales diccionarios de música del mundo entre los que destacan sus colaboraciones al diccionario alemán *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, y en el *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, para el que escribió más de 200 voces sobre música y músicos españoles. Entre su producción destacan sus

numerosos catálogos y documentarios de los archivos de las principales catedrales españolas (Avila, Burgos, Calahorra, Granada —catedral y capilla real—, Palencia, Plasencia, Santo Domingo de la Calzada, Santiago de Compostela, Segovia y Zamora). Está en posesión de numerosas condecoraciones, nacionales e internacionales, entre las que destaca la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, que S.M. el Rey le impuso en mayo de 1989.

Miscelánea crítica

Sobre la erosión de la cultura

Dieter Lehnhoff

¿Qué pasó —preguntaron nuestros mayores—, qué pasó con los vales y la música de nuestra juventud? ¿Por qué se está olvidando la marimba, que estuvo presente en todos los eventos importantes de nuestra vida? ¿A dónde se fueron las músicas criollas que le dieron tanto encanto a los años y los días que recordamos? ¿Por qué lo que ahora llaman *música* da dolor de cabeza de tanto retumbar y retumbar? Y la fatigante somatadera electrónica que acompaña la afectada entonación de dos o tres palabrejas sin sentido, repetidas con exasperante insistencia, emana sin tregua del cuadrante de la radio comercial, interrumpida solamente por engoladas voces que, en imperativos y a todo pulmón, ordenan el urgente e inmediato consumo de una fila interminable de productos sin los cuales quedarás al margen de la experiencia del mundo de hoy con su excitante posibilidad de poscer e ingerir sin límites, con el confort plástico que ofrece el mercado global.

Y es que la sociedad de consumo —contesté— está arrasando con todo. La radio y la televisión, los medios más poderosos para divulgar cultura y propiciar educación, están penetrando hasta los últimos rincones del país con un mensaje trivial, irrelevante para algunos, frustrante para otros, y alienante para todos. Y es que esta sociedad nuestra subestima el enorme impacto de la palabra hablada sobre la mente (y más aun sobre la mente prealfabeta): cualquier palabra, cualquiera, educa a una mente en formación, para bien o para mal. Y de la misma manera se subestima el poder de la música, la cual, dependiendo de sus cualidades, puede comunicar orden, balance, identidad, interés, belleza y entusiasmo, o también puede llevar, por sus insuficiencias estéticas, a efectos negativos de gravedad variable en la formación de las personalidades jóvenes.

Una codicia comercial cada vez más agresiva ha propiciado la proliferación de engendros pseudomusicales que invaden e inundan incontables hogares y ambientes públicos sin posibilidad de escapatoria. De la noche a la mañana surgen innumerables "éxitos" sin que nadie sepa cómo ni por qué. La fácil vendibilidad de estas musiquillas industriales de moda —y ante todo su potencial económico para algunos pocos—, hace que las músicas tradicionales y propias sean desplazadas, como tantas otras expresiones de la tradición, a la región del descuido, del menosprecio y del olvido. No solamente las selvas, los bosques, los ríos, los lagos y demás tesoros del patrimonio natural del país están siendo saqueados, depredados y arruinados: también nuestro patrimonio cultural intangible se está erosionando y perdiendo, víctima de un irreversible proceso de aculturación, desplazamiento y anulación.

Solamente aceptando la verdadera dimensión de este problema social y encarándolo desde todos los frentes se podrá devolver a los valores de las riquísimas culturas guatemaltecas su lugar en el desarrollo del país.

Música: cultura y subcultura

Dieter Lehnhoff

En años recientes una nueva disciplina, la sociología de la música, se ha ocupado de analizar el espectro de las músicas que se generan en la sociedad actual, cuya gama —ya de por sí amplísima— presenta un preocupante predominio de los engendros comerciales. En este ámbito se distinguen varias clases de (mal llamada) "música" con las que la población es bombardeada sin tregua por la mayoría de frecuencias y canales de radio y televisión.

La categoría que en nuestro medio sin duda obtiene el primer lugar en cuanto a frecuencia de emisión y masividad de recepción pública es la de las musiquillas que se fabrican en serie para anuncios comerciales de todo tipo de productos y servicios. Son breves, agresivas y en algunos casos memorables; su propósito es incrementar el consumo. Intentan presentar en fracción de un minuto la ilusión de un mundo feliz lleno de prometidas satisfacciones que se derivan de poseer, beber, ingerir, aspirar o usar algún producto manufacturado de la interminable serie que ofrece el mercado de hoy.

Otra categoría apodada "música" es la de la canción ligera, cuyas estereotipadas letras, melodías, patrones rítmicos y secuencias armónicas son fabricados según clisés, repetidos en incontables variantes muy parecidas entre sí. Esta es la "música" que se impregna en la mente y en la vida cotidiana de tantísimas personas; la que suena desde el amanecer hasta las altas horas de la noche en las casas, carros, ruleteros, camionetas, tiendas y oficinas, y en las calles por grandes altavoces. Esta es la "música" grabada por estrellas fugaces y artificiales, prefabricadas por grandes consorcios en respuesta a encuestas de mercado que previamente revelaron una apetecible rentabilidad, derivada de la fácil e inmediata digestión de estos productos. ¿Qué valor tienen para el desarrollo de la personalidad de los jóvenes o para la calidad de la vida del ser humano en general estas cancioncillas populares predigeridas? ¿Cuáles son sus cualidades estéticas y su efecto positivo en nuestra percepción de la vida? El sociólogo español Ramón Barce ha definido estos géneros como la música de la subcultura: "La música ligera, popular,"—dice— "es siempre simplona, escolar. Porque no asume la historia. La subcultura no tiene memoria".

En contraste, otros géneros de música que cultiva la sociedad humana, que pertenecen al ámbito de la cultura y no al de la subcultura, y que resultan sumamente valiosos para la vida humana, paradójicamente tienen mucha menos difusión. Incluyen la riquísima variedad de músicas folklóricas legítimas y los géneros de la música histórica o "clásica" de todos los tiempos que constituyen una de las herencias culturales de la humanidad. En estas categorías de lo que aquí sí podemos calificar como Música está reflejada la evolución de la identidad y del pensamiento humanos. El descubrimiento de esta herencia universal (incluyendo la de Guatemala y América Latina) por cada individuo es esencial, y resulta inmensamente gratificante y enriquecedor para la experiencia cotidiana.

Reflexiones sobre el juego

Dieter Lehnhoff

El juego es uno de los aspectos más importantes de la vida humana. No sólo el niño, sino también el adulto y el anciano tienen el impulso y la necesidad de jugar. Según lo expresó Goethe, la vida humana está integrada por dos grandes ámbitos: uno serio y otro lúdico; y sólo aquellas personas que saben equilibrar ambos llegan a la sabiduría y a la felicidad. Schiller consideraba que el ser humano solamente es plenamente humano cuando juega. Y Wieland reconoció que la persona llega a estar saludable y en el gozo intenso de su existencia cuando su quehacer cotidiano se convierte en juego. "Los niños —añade Wieland— juegan con la naturaleza, los poetas con su fuerza imaginativa, los filósofos con las ideas, las bellas con nuestros corazones y los gobiernos con nuestras cabezas".

¿Cómo se reconoce lo lúdico, el juego? Johan Huizinga en su *Homo ludens* identifica las características fundamentales de lo lúdico en la cultura humana: todo juego es, ante todo, libre accionar; pertenece a la esfera de la ficción; y forma un ámbito particular dentro del cual puede desarrollar su propio orden. El

juego infantil, en el cual tienen su origen nuestros comportamientos y nuestra manera de vivir de adultos, no tiene metas ni propósitos externos; su única finalidad está en sí mismo. Los procesos lúdicos además carecen de perspectiva en el tiempo: ocurren solamente en el presente y por ello hacen que quien juega esté viviendo intensamente en el momento. Lo lúdico ha sido definido con gran precisión por Scheuerl como "aquél ámbito de la libertad en el cual puede desenvolverse la acción cultural". Hay juegos de movimiento físico (como los deportes y la danza), juegos de habilidad y competencia (como los que organizan algunas cadenas de televisión con audiencias multitudinarias), juegos de suerte y azar, juegos de disfraz y representación, y también juegos de creación. Mientras gran parte de estos tienen reglas fijas y definidas, hay muchísimos juegos que están vivos y en continuo movimiento, cambiando sus reglas, su apariencia y sus parámetros.

Las artes son eminentemente lúdicas: de allí su poder de llevar a otros mundos a quienes participan en ellas, tanto los que las practican activamente y dedican su vida a ellas como los que disfrutan de su evocación fantástica. La vivencia del teatro y del cine —ya sea como actor o como expectador— induce estados de conciencia lúdicos, al igual que la lectura y la creación o la contemplación de pinturas y esculturas. Y la música, que es una de las actividades más estructuradas y a la vez más mágicas y lúdicas que se pueden observar en el ser humano, se "juega": "play" o "spielen" significa tanto "actuar" o "tocar música" como "jugar".

Al igual que una persona, una sociedad estará sana y plena en la medida que trabaje duro y juegue, intensa y apasionadamente.

Los autores

Carroll Edward Mace, erudito norteamericano recientemente fallecido, se doctoró en Literatura Hispanoamericana por la Tulane University. Por muchos años fue director del Departamento de Lenguas de la Xavier University, y a partir de 1957 dedicó especial atención a la investigación del teatro y la danza autóctonos de Guatemala. Es autor de varios libros y una larga serie de artículos sobre el tema.

German Cáceres, compositor y director de orquesta salvadoreño, estudió en su país con Ion Cubicec y luego en la escuela Juilliard de Nueva York; obtuvo su doctorado en la Universidad de Cincinnati. Es autor de numerosas composiciones, muchas de ellas premiadas, y se desempeña como director titular de la Orquesta Sinfónica de El Salvador además de ser uno de los principales impulsores de la vida musical en su país.

Joaquín Orellana, compositor guatemalteco, estudió en el Conservatorio Nacional de Guatemala y en el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires, Argentina. En su copiosa obra ha valorizado la música autóctona de Guatemala, desarrollando una serie de útiles sonoros que parten de las características tímbricas autóctonas y las proyectan hacia el futuro dentro de una propuesta estética de gran originalidad. Ha grabado un disco compacto con obras y arreglos propios, y ha escrito varios artículos sobre música guatemalteca.

Cristina Altamira, mezzosoprano y comunicóloga. Como intérprete ha cultivado varios géneros, especializándose en la música de los períodos barroco y clásico en las Américas. Ha grabado cuatro discos compactos con música histórica guatemalteca con el Ensemble *Millennium*. Con esta agrupación y con otras ha divulgado la música colonial guatemalteca e iberoamericana en numerosos conciertos y festivales en las Américas y Europa, presentándose en el *Cervantino* de Guanajuato, y en el *Festival de la Música del Pasado de América* en Caracas entre muchos otros foros internacionales.

Dieter Lehnhoff, musicólogo, director y compositor, doctorado (Ph.D.) por la Universidad Católica de América en Washington, D.C. Ha investigado y divulgado internacionalmente la música clásica guatemalteca. Es autor de varios libros y numerosos artículos, y ha grabado los discos compactos de la serie *Música histórica de Guatemala*. Es director titular de la *Orquesta Metropolitana de la Asunción*, agrupación oficial de la Ciudad de Guatemala, y del Ensemble *Millennium*. Dirige el Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar, y es editor del *Anuario Musical*.



Haendel, Puccini, Albanberg, Villalobos.
Conservatorio Nacional.
Efraín Recinos.

En el *Anuario Musical* 1998

Artículos

Algunos apuntes sobre los bailes
de Guatemala y de Rabinal
Carrol Edward Mace

La música en El Salvador
German Cáceres

La Marimba Nacional de Concierto
Joaquín Orellana

Documentos

El Testamento
de Rafael Antonio Castellanos
Dieter Lehnhoff, paleografía

Acontecimientos

Visita del eminente musicólogo
Dr. José López Calo, S.J.
Cristina Altamira

Miscelánea crítica

Sobre la erosión de la cultura
Música: cultura y subcultura
Reflexiones sobre el juego
Dieter Lehnhoff



Universidad Rafael Landívar



Impreso en:

Guate-Gráfico

INDUSTRIA LITOGRAFICA - IMPRENTA

10a. Avenida 21-21, Zona 1 (Interior)

Teléfonos: 251 3444 - 251 3991 (Fax)

CULTURA DE GUATEMALA
Revista cuatrimestral fundada en 1980.

Publicación de la Universidad Rafael Landívar
Apartado postal 39-C, Guatemala, C.A.

"CARÁCTER DE LA REVISTA
CULTURA DE GUATEMALA"

Recoge en sus escritos las experiencias académicas y los problemas que interesan en su conjunto a la Universidad Rafael Landívar de Guatemala. Refleja, por tanto, el pensamiento de esta Universidad, con el pluralismo de orientaciones que la caracterizan, dejando a las diferentes unidades académicas la libertad de opinar y expresarse, desde el punto de vista de su disciplina específica. Pero se propone ser, en cierta forma, una revista multidisciplinaria, obligando al investigador a tener en cuenta los demás puntos de vista de la Comunidad Universitaria. La revista dirige su mensaje a la misma URL, en primer lugar: a sus catedráticos, estudiantes, autoridades y personal auxiliar; pero se afirma la preocupación por servir a la unidad nacional, a la realidad viviente de los grupos humanos que la integran hoy, como a sus tradiciones técnicas, artes y pensamiento, que son la plataforma histórica de cualquier nueva creación.

Los artículos que estudien las relaciones culturales, los problemas poblacionales, los problemas energéticos y el patrimonio histórico y estético de la nación, tendrán prioridad en esta publicación. Se pondrá énfasis en aquellos estudios que aporten ideas nuevas y enfoques originales y planteamientos de soluciones, proyectos para el mejoramiento de nuestros intercambios en favor de lo humano, la convivencia, la armonía y la esperanza para todos, de mejores relaciones personales, laborales y actividades de beneficio común.



Universidad Rafael Landívar
Biblioteca



H00007998



Universidad Rafael Landívar