



La Tradición Popular

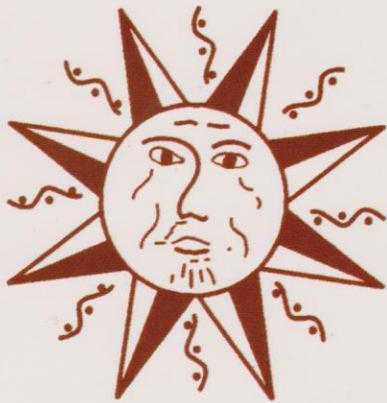
No. 171

La música del Baile de La Conquista: aspectos conceptuales

Matthias Stöckli



Año 2007



La música del Baile de la Conquista: aspectos conceptuales

Matthias Stöckli

Introducción

Detrás del término de “la música del Baile de la Conquista” se esconde un fenómeno que puede estudiarse desde una amplia gama de puntos de vista. El presente boletín se propone explorar algunos de estos puntos con el objetivo de resaltar precisamente lo polifacético de dicho fenómeno. En concreto, se trata de los siguientes puntos:

- La estructuración conceptual del repertorio de piezas musicales que acompañan la danza;
- la capacidad narrativa y
- la capacidad emotiva de estas piezas;
- la manera en que la música se refleja en los textos de los *originales*;
- la función de la música vocal.

Lo que no se somete a discusión aquí es la cuestión de la estructura y la práctica de tal música en el sentido propio. Se sobreentiende que esta cuestión forma parte vital de la semántica del término “la música del Baile de la Conquista”; por tal razón se espera tratarla más extensamente en otra ocasión.¹

A pesar de la existencia de innumerables tradiciones locales de dicha música en el país, tienen como rasgo común todas ellas que se trata de una serie de piezas musicales asociadas con momentos dramáticos específicos y con las correspondientes entradas de individuos o grupos de personajes. En la gran mayoría de dichas tradiciones, la música proviene de un conjunto compuesto por un tambor de doble parche, tocado con baquetas coronadas de hule, y una chirimía, instrumento de viento de doble lengüeta.² Sin



Foto 1

Pedro Ajín Tecún (chirimía) y Leonso Ajín Tecún (tambor).
Baile de la Conquista, San Miguel Totonicapán, 1993.

¹ No obstante, véase Stöckli 1999.

² Para una descripción organológica detallada de la chirimía guatemalteca véase Stöckli 2006.

indicación contraria, me refiero en lo siguiente a la música tocada por este conjunto; no obstante, vale mencionar brevemente que existen unas cuantas tradiciones en que una marimba sencilla asume el papel de acompañante o en que otros conjuntos más se suman a la realización de la parte musical de la danza.³

El repertorio: terminología y clasificación interna

Músicos entrevistados acerca de su repertorio de sones del Baile de la Conquista suelen enumerar los nombres de todas las piezas que aquel comprende.⁴ Es decir, el término *son* denota en un primer plan cualquiera de las

piezas de tal repertorio. No obstante, después de insistir un poco más se evidencia que los mismos músicos distinguen entre varias clases de sones. Estas diferenciaciones parecen basarse más en relaciones específicas entre ciertas piezas musicales y los movimientos coreográficos correspondientes que en características musicales propias.

Una distinción de primer orden representa la entre *sones* y *marchas*, es decir, entre piezas que acompañan movimientos de baile y de marcha respectivamente.⁵ Clases en sí forman el *Cornet para llamar a los españoles* que marca la entrada de los Españoles caminando desde afuera al escenario, y el *Son de la batalla* que acompaña



Foto 2
Leonso Ajín Tecún tocando el tambor para los Españoles con las baquetas al revés.
San Miguel Totonicapán, 1993.

³ En el Baile de la Conquista de Sta. María Chiquimula (Totonicapán) se unen una trompeta ("clarín") y un redoblante modernos, en él de Rabinal (Baja Verapaz) toda una banda al conjunto de tambor y chirimía. En ambos instantes los conjuntos adicionales marcan las entradas de los Españoles. Ejemplos de tradiciones de la danza acompañada por una marimba se hallan en Concepción Tutuapa y Tuicoche (San Marcos) y en San Raimundo (Guatemala). Un caso particular parece representar la tradición de Palín (Esquintla) donde la música proviene de un conjunto de marimba, acordeón y saxofón (Carlos René García Escobar, comunicación personal), anteriormente también de violines, mandolines y guitarra (Barbara Bode 1961: 215).

⁴ Es preciso tener en cuenta que existen grandes diferencias entre los repertorios de los distintos conjuntos en cuanto al número y la forma musical individual de los sones. El término "repertorio" como se lo usa en este párrafo, es una abstracción y no denota un repertorio concreto y uniforme de piezas acompañantes de la danza.

⁵ La mayoría de los movimientos coreográficos de la danza simbolizan el correr de caminos a través de un paisaje con referencias geográficas concretas, mencionadas a menudo en los originales. En este paisaje teatral hay varios puntos fijos, marcados en muchas tradiciones por construcciones y útiles escenográficos: los palacios del Rey Quiché y de Tecúm Umam; una mesa sobre la cual el Ajitz hace sus ritos de adivinación, el campamento de los Españoles (Véase Foto 4). La mayoría de los desplazamientos entre estos puntos los hacen ambos bandos, Indios y Españoles; bailando, unos pocos también marchando o procesionando.

la pelea entre Indios y Españoles. Definidas también funcionalmente, aún en este caso no por su relación con movimientos coreográficos, son las dos o tres piezas que se tocan antes del inicio de la danza para llamar la atención del público. Se trata de piezas que pueden repetirse después durante la danza, acompañando entonces los desplazamientos coreográficos de los bailarines, o que únicamente se tocan al inicio. En el último caso son denominadas a menudo como *entradas*. Una clase musical más finalmente representan los cantos de las Malinches (Véase más abajo).

La suposición que en la clasificación interna del repertorio las similitudes y diferencias estructurales de los

sones sean concebidas como secundarias con relación a su determinación por medio de factores coreográficos y funcionales, surge de la observación que ciertas piezas suelen ser consideradas como *marchas* aunque poseen todas las características melódicas y rítmicas de piezas que en otros instantes acompañan movimientos bailados; otras a su vez como *sones* porque se baila a su compás, aunque sus propiedades estructurales sean obviamente las de una marcha.

En este nivel clasificatorio el término *son* tiene entonces un alcance más restringido, connotando una pieza musical que acompaña a alguien bailando, independientemente de su estructura musical específica.⁶



Foto 3
Movimiento coreográfico.
San Miguel Totonicapán, 1993.

⁶ Sin querer entrar aquí a un análisis estructural, vale mencionar que muchas de las piezas del repertorio de la danza comparten rasgos musicales que muy bien podrían servir como criterio para clasificarlas. Y no hay duda que estos rasgos forman parte de esquemas cognitivos sin los cuales, de hecho, no les fuera posible a los músicos ni memorizar ni tocarlas. El punto es que tales rasgos musicales distintivos no parecen comprenderse por términos clasificatorios como *son*, *marcha* etc.

Un tercer nivel de la estructuración del repertorio musical del Baile de la Conquista finalmente resulta de la asociación fija que existe entre cada una de las piezas y un personaje, un grupo de personajes o una acción dramática

específica. Esta asociación no solamente determina los nombres propios de las piezas sino también su orden secuencial.



Foto 4

El "Palacio": Tecúm Umam y los Caciques.
Baile de la Conquista de Patachaj, San Cristóbal Totonicapán, 1995.

La capacidad narrativa de la música

No es raro oír a músicos refiriéndose al tocar de la música del Baile de la Conquista con las palabras "contar la historia". La atribución de tal capacidad narrativa a la música de la danza depende de dos factores interrelacionados: primero, del paralelismo entre el orden de las piezas musicales y el desarrollo dramático;

segundo, de los elementos musicales característicos de cada una de las piezas los cuales permiten relacionar a éstas inequívocamente con un momento dramático específico. Dichos elementos se hallan primariamente en la melodía; por lo tanto, es sobre todo la chirimía que, por medio de fórmulas características intercaladas en la estructura melódica general de cada pieza, se encarga de la diferenciación narrativa.⁷

⁷ La mayoría de las piezas se compone, además de fórmulas melódicas características, de fórmulas no características, es decir, comunes a varias piezas del mismo repertorio. Son tales fórmulas no características que marcan por ejemplo muy a menudo el inicio y la terminación de las piezas.



Foto 5
Pedro de Alvarado.
San Miguel Totonicapán, 1993.

Quizás aún más que en las representaciones de la danza donde refuerza el desarrollo dramático verbal y visual, la capacidad narrativa de la música resalta fuera del contexto dancístico, es decir, en contextos en que la música es el único medio que “relata” los acontecimientos de la conquista española. Tales contextos pueden ser celebraciones en una cofradía, un ritual de ofrenda y súplica, cambios de puesto en una alcaldía indígena y otros más. En estas ocasiones el conjunto toca a menudo una selección libre de piezas de su repertorio de sones del Baile de la Conquista, pero es al tocarlas en su totalidad y en el orden correspondiente a la trama dramática que se aplica la expresión “contar la historia”. Vale notar que para algunos músicos la diferencia entre el tocar de los sones en orden estricto y el tocarlos en orden libre marca la diferencia entre los momentos de carácter ritual y los momentos más de convivencia (“de alegría”) que suelen alternarse en tales eventos.⁸

En todo caso, la transposición frecuente de la música del Baile de la Conquista a contextos no dancísticos

donde mantiene su capacidad narrativa o la cambia por un trato más libre y selectivo de su orden original, eventualmente adoptando además nuevos significados – como marcadora de unidades distintas de tiempo por ejemplo – revela la independencia del elemento musical de los demás parámetros de la danza. Por supuesto, esta independencia no se extiende más allá de cierto punto: al menos la concepción del “contar la historia” por el medio musical hace sentido únicamente por la asociación perceptiva o al menos cognitiva de la secuencia de los sones con la trama de la danza.

Hay otra expresión que indica la función de la música no como simple acompañante de la danza sino como un elemento narrativo más: “Algunos tienen más, algunos menos historia”. Los músicos la usan al comparar el número de sones que contiene el repertorio de distintos conjuntos. En vista de lo antedicho es evidente que mientras más alto tal número más diferenciado el modo en que la música logra “contar la historia”.⁹

⁸ Otros músicos marcan la misma alternación de tiempos cualitativamente distintos con la alternación correspondiente entre *sones ceremoniales* que forman un repertorio en sí, y *sones de alegría* que pueden ser sones de la danza, pero también piezas musicales de otra proveniencia.

⁹ Aunque los músicos generalmente son muy reservados en emitir juicios sobre sus colegas, lo hacen bien claro que consideran un repertorio grande de sones como algo valioso y deseable.

La capacidad emotiva de la música

Hay una forma bastante corriente de clasificar las piezas del Baile de la Conquista no por su asociación

coreográfica, sino por su supuesto contenido emocional. En este caso, son dos categorías que subdividen el repertorio: *sones alegres* y *sones tristes*.



Foto 6

El Ajitz.

Baile de la Conquista de Tacajalvé, San Francisco el Alto, Totonicapán, 1994.

Es obvio que se trata de una clasificación no muy elaborada y que ésta debe basarse al menos parcialmente en el paralelismo entre el orden musical y el desarrollo dramático y no en una relación exclusiva entre las dos emociones y ciertos rasgos musicales. Aún así, queda reconocer que son los portadores mismos de la tradición que perciben tal conexión entre emoción y música, de la índole exacta que sea.

Más sofisticada de todos modos, aún también argumentando con los dos términos “alegre” y “triste”, se presentó dicha relación en una discusión que sostuve una vez con el chirimitero Pedro Ajín Tecún, originario de la aldea Patachaj, San Cristóbal Totonicapán, quien en realidad desarrolló una teoría diferenciada sobre las capacidades comunicativas de la música en general. Por lo tanto vale reproducir los puntos más importantes de tal teoría en tono original.

En el transcurso de dicha discusión que tomó su punto de partida en un son específico del repertorio de don Pedro, a saber, en el *Son de Tecúm* tocado en el momento en que Tecúm Umam se pone en camino hacia el palacio del Rey Quiché para asumir el mando sobre las tropas indias, se aclara que el son representa las dos emociones simultáneamente y por ende, ambigüamente. Don Pedro: “Es como a uno se le dice ‘Vos tenés tus enemigos por allí.’ Y como uno está escuchando música y como uno va en camino, se pone uno a pensar si será cierto, y en este momento tocan la música un poco triste y después, se le viene a uno otra idea: ‘¿A saber si pasa algo?’, entonces allí tocan un pedazo un poco alegre. Un poco alegre, un poco triste, así para no inclinar en lo que es la tristeza.”

– A mi intento de asociar ciertas fórmulas melódicas características del son con una de las dos emociones y otras con la otra, respondió el músico: “Es según el sentimiento de cada quien.” continuando: “Es como en la vida de uno. Uno va caminando y va escuchando música y aunque está alegre uno, al escuchar la música triste se pone uno a pensar: ‘Peor si me pasa algo.’ y ‘¿Por qué es que escucho esta música así de triste? ¿Será que es así?’ y se le da ganas de hacer no sé que cosa. Así es la música de Tecúm. Aunque la música es alegre, pero como a él se le viene algo a la mente: ‘¿Será cierto que me pasará algo?’, en este momento lo toma que la música es triste. En la imaginación. Como él se ha ido a traer el pendón, en este momento está pensando muchas cosas. No está seguro si él está alegre o triste. Varía en sus sentimientos.”



Foto 7

Tecúm Umam.

Patachaj, San Cristóbal Totonicapán, 1994.

En sus explicaciones don Pedro expone tres relaciones potenciales entre el objeto sonoro y el sujeto oyente, todas primariamente dentro del ámbito dramático. El proceso argumentativo obviamente culmina en la tercera:

- La música comenta sobre los sentimientos del personaje oyente o simplemente los refleja; si éste está triste, los músicos tocan una pieza triste.
- La música cambia el humor y los sentimientos del oyente; si está alegre y escucha una pieza triste, entonces se pone triste él mismo.
- El oyente escucha y comprende la música según su estado de ánimo momentáneo; si la música está alegre, pero él mismo triste, entonces escucha una música triste. Es más, la pregunta: “¿Por qué es que escucho esta música así triste, será que es así?” agrega a la relación entre objeto y sujeto cierto elemento metafísico: el oyente, en este caso Tecúm Umam se pregunta, si no será el hecho que escucha la música de tal modo, un mal presagio de su suerte.¹⁰

Según la tercera posibilidad teórica de relación entre objeto sonoro y oyente, no hay en el Son de Tecúm (ni en cualquier otro son del repertorio) un elemento musical que expresaría o evocaría un sentimiento específico. En este sentido, la música no es un medio que trata de provocar reacciones emocionales o de reproducir lo que los actores piensan y sienten, de intensificar la acción externa o de revelar el drama interior de los personajes. Más bien, es concebida como una especie de pantalla neutral sobre la cual los personajes imaginarios del drama, pero más importante aún, los oyentes reales – músicos, bailarines, público presente – proyectan sus sentimientos y pensamientos.¹¹

Aunque el discurso sobre la capacidad emotiva de los sonos del Baile de la Conquista se sostenga efectivamente con estrecha referencia a la acción dramática, existen dos parámetros musicales relativamente autónomos, aún algo vagos cuyo contenido emocional suele ser determinado de un modo aparentemente más objetivo: la lentitud y la velocidad del movimiento musical

causando o expresando supuestamente sentimientos de tristeza y de alegría respectivamente. Así que en el repertorio de Pedro Ajín Tecúm por ejemplo es por el son que cuenta con los cambios melódicos y toques de tambor más lentos y reducidos, que se acompaña el momento dramático concebido como el más triste de la danza: la muerte de Tecúm Umam. Cambios melódicos rápidos a su vez son interpretados por don Pedro como expresión de la alegría de los músicos y oyentes. No obstante, en su repertorio no hay un son que podría servir de portador o proyector de alegría de la misma manera unívoca como lo hace el *Son de la muerte de Tecúm* para la expresión de tristeza. Al parecer, proyectar alegría es una característica básica de la música que no necesariamente requiere de medios expresivos particulares.

La música en los *originales*¹²

Dos tipos de referencias musicales se hallan en los *originales* de la danza: primero, los apuntes de la mano del Maestro de baile intercalados en el texto, indicando el lugar y orden de los sonos y las demás piezas (“Entrada”, “Son de los Príncipes”, “Cantan las Malinches”, etc.); segundo, las referencias a la música que se encuentran ocasionalmente en los parlamentos mismos. Del punto de vista conceptual son éstas últimas las que interesan más. Se trata sobre todo de invitaciones dirigidas a músicos de tocar sus instrumentos: “¡Qué toquen los clarines de la fama!”, “¡Qué suenen esos caracoles para comenzar hoy la guerra!”, “¡Qué toquen alegres tambores!”, etc. Como no hay personajes músicos en el elenco de la danza, tales invitaciones se dirigen en primer lugar a músicos imaginarios lo que convierte también la música que se “toca” y “oye”, en algo imaginario. No obstante, como se hallan además músicos, instrumentos y sonidos de verdad en cualquier representación de la danza, es concebible que lo imaginario se mezcle hasta cierto punto con lo real y viceversa. Incongruencias eventuales entre música ficticia – por lo general, no suenan ni clarines ni caracoles durante la danza (ni tambores en plural, dicho de paso) – y música real deben, puesto que en verdad son comprendidas como incongruencias, percibirse de alguna manera como si el sonido de la chirimía fuera él de aquellos clarines o caracoles imaginarios.

¹⁰ Semejantes premoniciones afligen no solamente al Tecúm Umam del original del Baile de la Conquista, sino también a los demás personajes principales indios, es decir, al Rey Quiché y al Ajitz aunque no explícitamente a través de la escucha musical. En tal sentido la danza refleja un elemento de la concepción tradicional indígena del tiempo: el poder – bajo ciertas circunstancias – de prever el futuro.

¹¹ Este concepto, pero también el proceso argumentativo en sí evocan una discusión sostenida a finales de los años setenta y principios de los años ochenta del siglo pasado sobre la validez epistemológica de un modelo semiótico tripartito y más específicamente de un “nivel neutral” intercalado entre producción / intención y recepción / efecto musicales donde la música se convierte en “estructura material” autónoma o “texto”. (Véase Steven Feld 1984: 3-4)

¹² Como en muchas otras danzas tradicionales la dramaturgia del Baile de la Conquista se rige por medio de un libreto llamado *original* que no solamente contiene los parlamentos sino también directivas para la ejecución del baile. Correspondiente al gran número de tradiciones locales de la danza en el país existe también una cantidad de *originales* que cuentan la historia de la conquista con ciertas variantes. (Véase Bode 1961 y García Escobar 2004)



Foto 8

Los Españoles.
Tacajalvé, San Francisco el Alto, Totonicapán, 1994.

En efecto, la cercanía conceptual de la chirimía y del clarín no se limita al nivel imaginario, sino se manifiesta también materialmente a través de la estructura melódica de fanfarrias de algunas piezas del repertorio del Baile de la Conquista.¹³ Al respecto del caracol que connota del mismo modo el ámbito indio como el clarín connota la esfera española, no me atrevería determinar reminiscencias musicales suyas en el juego de la chirimía. De todos modos, es claro que la mención de ambos instrumentos, del clarín y del caracol, en el texto de la danza es una referencia a la práctica histórica de instrumentos de viento del tipo trompeta de dar señales a las tropas de guerra y hacer ruido para asustar al enemigo.

Música vocal

En el Baile de la Conquista hay unos pocos momentos en que no son instrumentos los que reproducen

la música, sino voces. Son los únicos momentos además en que no se declaman, sino se cantan los parlamentos. Y por fin, son, por lo general, únicamente las Malinches quienes cantan. Esta disposición dramática-musical plantea algunas preguntas sobre la relación entre declamación y canto de un lado y entre música instrumental y vocal del otro.

Las Malinches, los únicos papeles femeninos de la danza, pertenecen junto a los Príncipes a la corte del Rey Quiché; de hecho, éste se dirige a ellos a menudo como a sus hijos. Según los *originales* son dos Malinches, ambas teniendo sus parlamentos individuales; no obstante, cuando cantan, lo hacen en conjunto.¹⁴

En su mayoría estos cantos que surgen repentinamente de conversaciones en las que ambas Malinches están participando, son invocaciones de dioses

¹³ Es en estas piezas que también el modo de ejecutar el tambor suele cambiar a un tocar del parche sobre el cual se tiende en este momento una especie de "charla", con el extremo de las baquetas coronado de hule, imitando así el sonido de los redoblantes militares de tradición europea. (Véase Foto 2) Es también justamente en estas piezas que en Sta. María Chiquimula el conjunto de trompeta y redoblante modernas y en Rabinal la banda de metales sustituyen la chirimía y el tambor. Un dato más que confirma la cercanía conceptual entre chirimía y clarín, aporta Joan Rimmer quien menciona en su estudio sobre las chirimías latinoamericanas un tipo de chirimía proveniente de Antioquía, Colombia pintado de color dorado y en efecto denominado clarín (1976: 106). El Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala a su vez publicó en 1989 un almanaque que llevó para el mes de junio la foto de un músico - tz'utujil probablemente, deduciendo del traje que lleva - tocando una chirimía dorada, posiblemente también en este caso una alusión a la concepción de la chirimía como instrumento del tipo trompeta.

¹⁴ En algunos originales una de las Malinches muestra en determinado momento una doble lealtad al expresarse en favor de la victoria de los invasores y al declarar su amor por el capitán Pedro de Alvarado. (Tradiciones de Guatemala 15, 1981: 177; Cantel 1991: 33/4). La supuesta traición nunca se concretiza más allá de unas pocas palabras, no obstante, es obvio que aquel acto verbal es una referencia al personaje histórico de doña Marina, conocida también como "Malintzin" o Malinche", de origen tlaxcalteca y posiblemente de noble linaje, regalada como esclava a Hernán Cortés con quien tuvo un hijo y a quien sirvió como traductora y "asesora" en cuestiones indígenas. De hecho, existe al menos un original (procedente de San Pedro la Laguna) en que aquella Malinche se identifica expresamente como "doña Marina". (Guatemala indígena 1/2, 1961: 126/7)

o espíritus de la naturaleza. En el texto de Cantel (1991) por ejemplo, la primera de tales invocaciones la cantan las Malinches durante la conversación en la que el Rey Quiché les revela a sus hijos la llegada inminente de los Españoles;¹⁵

la segunda, ya en un tono más belicoso, durante la reunión que Tecúm Umam y los Caciques sostienen ante el Rey Quiché;¹⁶ la tercera más aguda aún por ser cantada ante el oído de los Embajadores españoles.¹⁷



Foto 9

Seis Malinches con el Rey Quiché.
Tacajalvé, San Francisco el Alto, Totonicapán, 1994.

Mientras que los recursos verbales que mayormente se usan en el drama, a saber, los monólogos y diálogos declamados, sirven primariamente como medio de comunicación entre seres humanos – aún si se trata de soliloquios –, tales cantos representan al parecer el modo comunicativo formal para dirigirse a seres sobrenaturales. En este sentido, lo que distingue las breves invocaciones declamadas ocasionalmente por los demás personajes indios de aquellas cantadas por las Malinches, parece ser justamente el grado de formalización y ritualización comunicativa.

Llama la atención que no es el Ajitz, de oficio el indicado para realizar tales invocaciones, quien las canta. De todos modos, este personaje sí se identifica en los *originales* que empiezan con su monólogo largo, al menos potencialmente como cantante.¹⁸ Sin embargo, es probable que se refiere en su monólogo no a invocaciones rituales sino a un tipo de canto que corresponde a su papel complementario de cómico y bromista.¹⁹

¹⁵ "¡Oh! Dioses divinos ¿Qué cruel cautiverio amenaza horrible al indiano imperio?" (1991: 8). De hecho, no hay indicación en el texto publicado que las Malinches cantan este pasaje, pero sí, en otras versiones que tuve entre mis manos.

¹⁶ "Volcanes soberbios: despedid vuestras lavas y ese fuego ardiente contra el invasor." (ibid., 17)

¹⁷ "Montes elevados. Fecundas montañas, nunca os humilléis a extranjeras armas, arrojad el fuego que arde en vuestras entrañas. ¡Qué viva el rey Quiché! ¡Qué mueran los españoles!" (ibid., 34)

¹⁸ "E incluso el cielo lo advierte, que se aproxima la muerte de mi Rey, de mi Señor. Por eso al verlo no canto, que hoy sólo me embarga el llanto." (ibid., 3)

¹⁹ En un original de Uspantán se encuentra la directiva "Canta Ajitz" y la letra: "Barreño que sí, barreño que no, muchachos que sí, muchachos que no, son lo mismo que estos borrachos que como machos los llevo jalando." (Barreno Anleu 1980: 41); obviamente se trata de una cancioncilla de burla dirigida a los dos embajadores a quienes el Ajitz está llevando amarrados con un lazo al palacio de Tecúm Umam. Es la única referencia que conozco, a un Ajitz que efectivamente canta.

Otro momento en que las Malinches cantan, es cuando, antes de que se iniciara la batalla, tratan de levantar la moral de un Rey Quiché bastante desanimado.²⁰ Es entonces cuando no solamente se revela el objetivo del cantar²¹ sino también cuando el canto provoca una reacción emocional fuerte, primero por parte de uno de los Príncipes,²² luego por parte del Rey Quiché mismo.²³

Ya antes, al escuchar a las Malinches cantando,²⁴ uno de los Embajadores españoles, pasando en su camino hacia el encuentro con Tecúm Umam por el palacio del Rey Quiché, había preguntado: “¿Quiénes con dulces ecos y amargas palabras, se expresan en su canto contra los españoles?” La escena es significativa por ser el primer encuentro directo entre Españoles e Indios. El hecho que la comunicación que se desarrolla en este momento, es ambigua, oscilando entre amenaza y atracción,²⁵ no solamente tiene que ver con la proyección de deseos eróticos, sino también con el recurrir al canto, medio por excelencia para la trasmisión de este tipo de ambivalencia.²⁶

El último canto de las Malinches finalmente es un canto fúnebre en que lamentan la muerte de Tecúm Umam.²⁷

A lo que concierne la relación entre música vocal e instrumental, la diferencia dramática más evidente entre los dos modos musicales es la que cuando

las Malinches cantan, no hay movimiento coreográfico. Dicho de otra manera, a diferencia a las piezas tocadas por el conjunto instrumental el canto no sirve para llevar adelante el desarrollo dramático. Del otro lado, a distinción de los instrumentistas las cantantes pertenecen al reparto y su actividad musical surge directamente de la acción dramática. Y como el objetivo y el contenido emocional de tal actividad se exponen a través de la relación dialéctica entre las palabras habladas en determinado momento dramático y su forma cantada, convirtiéndose ocasionalmente además hasta en tema de la conversación hablada, también la “reflexión” sobre la capacidad emotiva de la música vocal es parte integral del drama, a diferencia de la discusión llevada a cabo más arriba que torna principalmente alrededor de la música instrumental.

Precisa añadir que el canto de las Malinches se ha convertido en algunas tradiciones en otra especie de música ficticia; es más, allí las Malinches suelen no solamente no cantar sino tampoco declamar los parlamentos que les corresponderían. Es decir, aunque parlamentos y cantos figuren como directiva dramática en un original dado, a menudo no se realizan en la representación de la danza. Sucede que la chirimía – sin acompañamiento del tambor en este caso – toca la melodía del canto; aún así, no sorprende que en vista de la reducción de los recursos comunicativos y posibilidades teatrales esta sustitución está percibida más a menudo como parcial y provisional.²⁸

²⁰ “Oh! Padre no lloreis. ¿Por qué os afligís? Mirad que tus hijas están al morir, porque ese dolor y amargo llanto nos dará quebranto y nos hará morir.” (Cantel, 1991: 52)

²¹ “Si con dulces ecos quiero consolar.” (ibid., 53)

²² “Cuántas aflicciones y martirio, nos formáis con el quebranto de ese tristísimo canto y de ese acerbo delirio.” (ibid., 52)

²³ “Hijas mías ya no cantéis porque el alma me partís...” (ibid., 53)

²⁴ Véase Pie de página 17.

²⁵ Es la misma escena en que eventualmente una de las Malinches se pronuncia en favor de los Españoles.

²⁶ Más tarde, ya después de la batalla, uno de los Embajadores se acordará de este encuentro con las siguientes palabras: “Yo vi dos indizuelas que parecían ángeles, que con sus dulces melodías se hacían admirables.” (ibid., 76)

²⁷ “Ya Tecúm es muerto con lanza sutil, pues su corazón se pudo partir.” (ibid., 72)

²⁸ La relegación de las Malinches a papeles mudos está recompensada en algunas tradiciones por un aumento del número de sus representantes (Véase Foto 9).

vibraciones con el viento
 es un canto que surge de la naturaleza

Referencias

- Barreno Anleu, Gerardo
1980 **Estudio sobre el Baile de la Conquista (versión uspanteca).**
En Tradiciones de Guatemala 13, pp. 17-60.
- Bode, Barbara
1961 **The Dance of the Conquest of Guatemala.** En The Native Theatre of Middle America.
Middle American Research Institute 27. Tulane University, New Orleans, pp. 203-292.
- Feld, Steven
1984 **Communication, Music, and Speech about Music.** En Yearbook for Traditional Music
16, pp. 1-18.
- García Escobar, Carlos René
2004 **Índice de originales de danzas tradicionales de Guatemala.** En Tradiciones
de Guatemala 61, pp. 14-17.
- Rimmer, Joan
1976 **The Instruments called Chirimia in Latin America.** En Studia instrumentorum
musicae popularis 4, pp. 101-110.
- Stöckli, Matthias
1999 **Struktur und Variabilität in den Sones des Baile de la Conquista de Guatemala.**
En Annales Suisses de Musicologie, Nouvelle Série 19, pp. 421-502.
- 2006 **Chirimías en Guatemala: un ejercicio organológico.** La Tradición Popular 163.
- Originales
- 1961 **Diálogo u "original" del Baile de la Conquista.** En Guatemala Indígena 1/ 2, pp.
103-147.
- 1981 **Baile de la Conquista.** En Tradiciones de Guatemala 15, pp. 147-180.
- 1991 **El Baile de la Conquista: texto del municipio de Cantel, Quetzaltenango (Guatemala).**
Editorial Piedra Santa, Guatemala. (2da edición).



Foto 10

*El Ajitz grande en medio de dos Ajitz pequeños.
Tacajalvé, San Francisco el Alto, Totonicapán, 1994.*

... estudios folklóricos
... Tacajalvé, San Francisco el Alto, Totonicapán, 1994.

Referencias

San Juan, Gerardo.

Estudios sobre el Baile de la Conquista (versión instrumental).
En: *Tradiciones de Guatemala* 13, pp. 17-50.



(Foto 11)

Fiesta patronal.
Patachaj, San Cristóbal Totonicapán, 1995.
(Foto del autor)



(Foto 12)

*Pedro Ajin Tecún (chirimía) y Santos Mejía (tambor).
Tacajalvé, San Francisco el Alto, Totonicapán, 1994.
(Foto del autor)*



(Foto 13)

*Tecúm Umam, Príncipe y Caciques.
Patachaj, San Cristóbal Totonicapán, 1995.
(Foto del autor)*



Centro de Estudios



Folkloricos

Avenida La Reforma
0-09, zona 10 Tel/fax/
2331-9171 y 2361-9260

Director

Celso A. Lara Figueroa

Asistente de la dirección

Arturo Matas Oria

Investigadores titulares

Celso A. Lara Figueroa

Alfonso Arrivillaga Cortés

Carlos René García Escobar

Aracely Esquivel Vásquez

Artemis Torres Valenzuela

Investigador musicólogo

Enrique Anleu Díaz

Investigadores interinos

Anibal Dionisio Chajón Flores

Matthias Stöckli

Fernando Urquizú

Delegado de medios audiovisuales

Guillermo A. Vásquez González

Edición y divulgación

Guillermo A. Vásquez González

Centro de Documentación

María Eugenia Valdez Gutiérrez

Diagramación de interiores y montaje de cubiertas

Mariela Urbina

Fotografía de portada e interiores

Matthias Stöckli