

Contenido

Senderos | 2008

Cómo cantan los Cuchumatanes. Un recuento musical a partir de la mira etnográfica

Alfonso Arrivillaga Cortés

Notas para un acercamiento al Repertorio de San Miguel Acatán

Paulo Alvarado

Los maxtoles o maestros de coro entre los chuj

Ruth Piedrasanta Herrera

Antonio Malin: entre lo local y lo nacional

Matthias Stöckli

Las danzas unificadas de San Pedro Necta, Huehuetenango

Carlos René García Escobar

La guitarra maya jakalteka

Carol Ventura

Acerca de las grabaciones hechas por Franz Termer en Santa Eulalia, Huehuetenango, y su transcripción por Wilhelm Heintz

Matthias Stöckli



SENDEROS. REVISTA DE ETNOMUSICOLOGÍA

2 | 2009

Alfonso Arrivillaga Cortés
Matthias Stöckli
editores

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

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

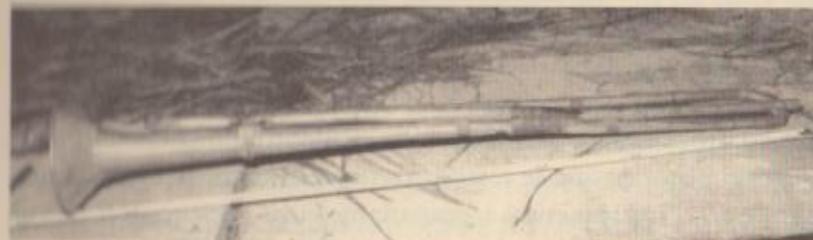


Foto No. 1

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



Foto No. 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

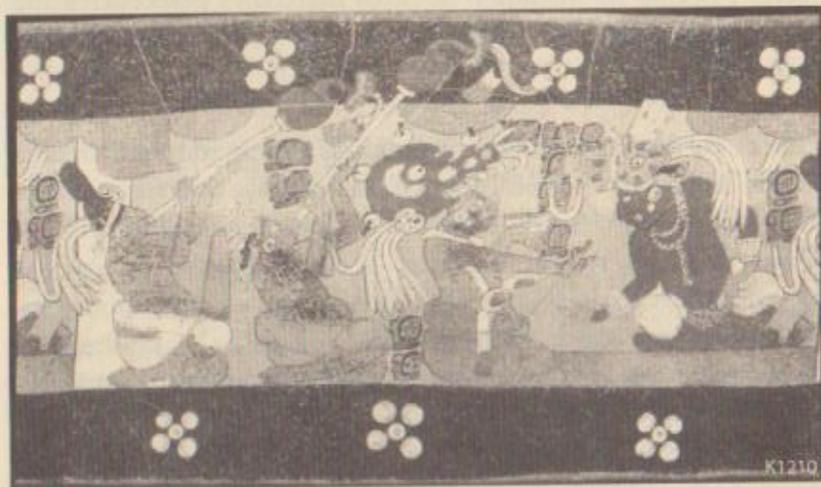


Figura No. 1

K 1210

(Foto roll-out: Justin Kerr)

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

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



Figura No. 2

K 2781

(Foto roll-out: Justin Kerr)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Foto No. 3

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

(Foto: Jairo Cholotío Corea)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Akkeren, Ruud van

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

Breton, Alain

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

Casas, Bartolomé de las

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

Chinchilla Aguilar, Ernesto

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

Durán, Diego

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

Guzmán Bravo, José Antonio

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

Landa, Diego de

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

Stöckli, Matthias

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

2006 Comentario. En *Tradiciones de Guatemala* 66, CEFOL-USAC, pp. 91-98.

Yurchenco, Henrietta

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