

Segunda edición, 1986

1.000 ejemplares

Historia de la Música en Guatemala

Enrique Anleu Díaz

Colección Centroamérica

Volumen III

Diseño de carátula de Alfredo Pineda López

Ilustración de carátula de Oscar González Goyri

HISTORIA DE LA MÚSICA EN GUATEMALA

Edición en copatrocinio Tipografía Nacional y Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala

Impreso en Guatemala, 1986

Printed in Guatemala, 1986

HISTORIA DE LA MÚSICA EN GUATEMALA

Enrique Anleu Díaz

Guatemala, C. A.

*Yaxal Chac, lluvia verde
verdadero dios. Cara del Katún
que dominará en el cielo.*

Sonará el atabal, sonará la sonaja.

*Cuando haga su música
Sactenel Ahau, señor-dios-de-la-
flauta blanca.*

**(Fragmentos de El libro de los li-
bros del Chilam Balam)**

El libro de los libros del Chilam Balam
Traducción de
Antonio Benítez

INDICE

ESTRATEGIA ANTES DE LA ENFERMEDAD DE ALZHEIMER EN EL MEDIO DE LA FAMILIA DE CUATRO ALMAS. Ciro y Lora Fierro

Amor en la vejez

Mujeres y la memoria afectiva

Transiciones

La memoria en el tiempo

La memoria de los recuerdos

El pensamiento como actividad

Los recuerdos

Los recuerdos y la identidad

La memoria y el tiempo

La memoria y el tiempo

La memoria y el tiempo de la vida

La memoria y el tiempo

La memoria y el tiempo de la vida

La memoria y el tiempo

La memoria y el tiempo

La memoria y el tiempo de la vida

La memoria y el tiempo

La memoria y el tiempo

La memoria y el tiempo

La memoria y el tiempo

La memoria y el tiempo

La memoria y el tiempo

*A mis hijas
Gloria Regina y
Martha Rocío.*

ÍNDICE

ENRIQUE ANLEU DÍAZ EN EL ARTE MUSICAL Y PLÁSTICO DE
GUATEMALA. Celso A. Lara Figueroa

Anexos al Estudio.

Prólogo a la segunda edición

Presentación

A manera de Prólogo

La razón de estos apuntes

El planteamiento histórico

Los mayas

Los desafíos a la ciencia

La música maya-quiché

Conquista y coloniaje

La Nueva Guatemala de la Asunción

Las tendencias románticas

El siglo XX, los primeros cincuenta años

Un intento de ensayo

La música contemporánea

Hacia un lenguaje propio de la sonoridad actual en Latinoamérica

Vida musical actual

Sobre el autor

Bibliografía

Anexos

Pie de grabados

Créditos

Enrique Anleu Díaz en el arte musical y plástico de Guatemala

I

El Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala, en coedición con la Dirección General de Bellas Artes y la Tipografía Nacional, copatrocina la segunda edición, corregida y aumentada, del libro "Esbozo Histórico-Social de la Música en Guatemala", de Enrique Anleu Díaz, editado por primera vez por el Departamento de Letras de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, y a la fecha totalmente agotado.

El libro de Anleu Díaz, aborda el estudio de la música guatemalteca desde el ángulo social. No se trata de una secuencia de nombres y de fechas sobre compositores y partituras musicales, ni de conmemoración de estrenos y nuevas ediciones, sino en beneficio de la historiografía guatemalteca, además de aportar datos inéditos en torno al movimiento musical guatemalteco, analiza el fenómeno musical, dentro del plano de la interpretación artístico-histórica, lo cual le pone a la cabeza de libros de historia del arte escritos en nuestro país en el campo musical, donde apenas se ha espigado. Es más, el libro de Anleu Díaz, tiene valor, precisamente por ser escrito por un músico, musicólogo, escritor, pintor: es decir, por una persona polifacética, que ha logrado ponerse a la vanguardia de movimientos renovadores del arte en Guatemala, tanto en el campo de la música como de la pintura. Ese conocimiento general del movimiento artístico de Guatemala ha otorgado a Anleu Díaz una óptica amplia y objetiva para analizar la música guatemalteca.

El libro de Anleu Díaz ha tenido mucho éxito en Guatemala y en el exterior, pues aborda con propiedad, ecuanimidad y profundidad los valores que han sobresalido en la música guatemalteca a lo largo de la historia: desde la época prehispánica hasta la actualidad. Es trabajo serio de investigación musicológica e histórica, además de ser pionero en los estudios musicológicos del país desde el punto de vista científico.

El Centro de Estudios Folklóricos, en el cual Anleu Díaz tiene a su cargo la sección de musicología del área de Música de Tradición Oral, tiene entre sus objetivos iniciar y completar los estudios musicológicos de Guatemala, en todos sus niveles, de ahí que interese tanto este estudio y tenga sumo interés que esta edición haya sido ampliada considerablemente por el autor.

Por otro lado, las anteriores Historias de la Música en Guatemala, se habían concretado únicamente a reseñar desde el punto de vista historiográfico los distintos acontecimientos musicales del país. Con la obra de Anleu Díaz se supera este plano empírico, de carácter historicista, y se trasciende al plano de la interpretación y de la cognición social que la música ha tenido para los guatemaltecos.

El carácter social de los movimientos artísticos, de las escuelas musicales que han predominado en el país y su explicación histórico-social, es lo que dan importancia a este libro.

De tal manera que la Historia de la Música, de Enrique Anleu Díaz, es la más completa que hasta nuestros días se ha escrito. De ahí su valor y alta calidad académica, ya que se dan dos aspectos fundamentales en el autor: su vocación de escritor —de hecho ha incursionado en la rama del ensayo, el cuento y la poesía—, la de músico —es violinista y director de orquesta—, compositor —uno de los más connotados de Guatemala (cfr. infra.), pintor —considerado como uno de los representantes de las artes plásticas guatemaltecas más vanguardistas—, profesor de Historia del Arte y Teoría de la Plástica en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y Universidad Popular—, durante muchos años se ha desempeñado en esta cátedra y la de musicólogo —estudioso de las corrientes y escuelas musicales, tanto occidentales como no occidentales.

Todo ello unido al talento natural de Anleu Díaz se conjugan para lograr un acercamiento al fenómeno musical guatemalteco desde una amplia perspectiva, pues la formación del autor proporcionó no sólo todo el planteamiento teórico-metodológico, sino también su apreciación sociológica de la música guatemalteca.

II

La obra consta de los siguientes capítulos: El planteamiento histórico, Los mayas, Los desafíos a la ciencia, La música maya-quiché, Conquista y colonización, La Nueva Guatemala de la Asunción, Las tendencias románticas, El siglo XX, los primeros cincuenta años, Un intento de ensayo, La música contemporánea, Hacia un lenguaje propio de la sonoridad actual en Latinoamérica y Vida musical actual.

Si bien ésta es la base del libro, ha sido ampliado considerablemente con nuevos datos, aportes interesantes e inéditos, que serán de mucho valor para el estudio sistemático de la música en Guatemala.

Es por ello que la Historia de la Música en Guatemala, de Anleu Díaz, debía volver a editarse, lo cual se ha logrado gracias al patrocinio de las instituciones del Estado y la Universidad de San Carlos de Guatemala. La obra se presenta hoy ampliada y corregida.

La Historia de la Música en Guatemala, de Anleu Díaz, en 1978 suscitó críticas muy amplias y certeras. Vale la pena dar a conocer algunas de ellas, porque aquilatan el valor de la obra a nivel nacional, y su contribución al estudio de la música latinoamericana.

En Guatemala se dijo:

“La obra resume nuestro pasado musical y pone en relieve los factores extramusicales para introducirse en la problemática de la creación musical latinoamericana”.

—**Periodista y crítica Dina García,**
Prensa Libre.

“El aparecimiento de este trabajo es importante como documento que hacía falta sobre la música guatemalteca, resultado de la investigación del autor”.

—**Musicólogo José Castañeda Medinilla,**
director del Instituto de Bellas Artes y
director del Instituto Indigenista Nacional.

“Ahondando en nuestro pasado musical, tanto como en nuestras actuales expresiones del arte auditivo, Enrique Anleu Díaz acomete la exhaustiva tarea de realizar un Esbozo Histórico-Social de la Música en Guatemala, bregando con archivos, personas, libros y lugares recónditos, con la natural fruición y empeño del investigador”.

—**Compositor Joaquín Orellana,**
jefe del Departamento de Música de la
Dirección General de Cultura y Bellas
Artes de Guatemala.

En el exterior musicólogos y escritores han opinado:

“Gracias por darnos a conocer un pasado musical que desconocíamos totalmente”.

—**Musicólogo Hans Astrand,** Suecia.

“El leer su trabajo sobre la música de Guatemala me ha interesado grandemente, le felicito por tal labor y le agradeceré me enviara todo el material que usted escriba en el futuro para una Historia de la Música que estoy preparando”.

—**Doctor Gabriel Di Cicco,**
Universidad de Bahía Blanca, Argentina.

“La Historia de la Música suya me sirve grandemente para mis clases de Historia del Arte en este país, a más de dar a conocer cronológicamente la evolución musical en Guatemala de la que hay escasos textos”.

—**Profesor de Música Sandy Kaufman,**
Washington, EE. UU.

“Le agradecemos el material sobre la música guatemalteca de la Colonia, cuyo artículo estará impreso en la Enciclopedia Musical que estamos preparando”.

—**Enciclopedia Muxikellton, Suecia.**

“Desconocíamos que Guatemala tuviera una riqueza musical desde tiempos remotos hasta las expresiones más nuevas actuales. Hace usted una gran labor por su patria y por Centro América en el campo cultural”.

—**Profesor Otto Hansen,**
Colonia, Alemania.

“Es trabajo acucioso, digno de figurar en cualquier biblioteca musical de altura”.

—**Roger Drinkall,**
violoncellista, concertista, catedrático de la
Universidad de Tallahassee, Florida, EE. UU.

“Un nuevo libro sobre la música de Guatemala ha sido publicado, su autor, Enrique Anleu Díaz, plantea desde un ángulo histórico-social las causas productoras de las manifestaciones musicales en su país”.

—**Revista Visión, 1979**

Por tanto, el trabajo de Anleu no queda únicamente en el plano nacional, sino trasciende hacia lo latinoamericano, por lo que permite buscar las raíces y hundir nuestro arte en la historia misma de Guatemala. Es éste el inmenso valor de la obra del polifacético Anleu Díaz.

III

Enrique Anleu Díaz, nacido en la Nueva Guatemala de la Asunción en 1940, se ha situado ya en el campo de las artes en Guatemala en lugar prominente. Tal vez es de los pocos artistas polifacéticos con que cuenta Guatemala: su trabajo se extiende por el ámbito de la música, la pintura, la escultura, el grabado, las letras y el ensayo y aun la fotografía.

Nacido en el último asentamiento de la ciudad de Guatemala, en el Valle de la Virgen, en uno de los más antiguos barrios, Anleu Díaz bebió toda la tradición que la urbe antañona le ha proporcionado. Tradición, modernidad y una exquisita sensibilidad artística configuran su personalidad. Los barrios de la Nueva Guatemala de la Asunción, como el de Gerona, son muy proclives a la música y al arte en general. En las antiguas iglesias, retablos de la época colonial son conservados con devoción. Imaginería de los siglos XVI al XIX, se veneran y preservan con cariño; se consideran casi familiares. Y la música, como fenómeno musical, ha tenido enorme importancia en la ciudad de Guatemala, tanto así que han surgido estilos propios de música, de tipo procesional —las marchas fúnebres de Semana Santa—, como de tipo doméstico —las cantadas para el Niño Dios, en el mes de diciembre—. No se tratan de estilos musicales de tipo folklórico, sino de carácter más refinado y elevado; donde participan músicos con conocimientos musicales que va de lo rudimentario a los estudios en conservatorios nacionales de música y aun más a un determinado tipo de comportamiento social. Podría afirmarse que se está ante la presencia de un fenómeno que fluctúa entre lo tradicional popular y lo meramente popular.

Imbuído de este medio, del cual era imposible escapar, Anleu Díaz nace en el hogar de Pedro Anleu Tobías y Martha Díaz Navarro de Anleu y, juntamente, dentro de su hogar y sus influencias, la vida de Anleu se difumina en el arte y el estudio de la cultura y el mundo mágico que es Guatemala.

IV

La vocación musical de Anleu Díaz se manifiesta temprano en sus años primeros como estudiante de violín. Compuso música para piano; una serie de fragmentos que tituló Preludios, y compuso por primera vez música para cuarteto de cuerdas; ello se debió a que los primeros estudios de violín le llevaron a tocar música en cuartetos, como los de Haydn: —“Obviamente yo no sabía que eso era algo de lo más difícil de la música”, opina el compositor y agrega: “plantea problemas que se ignoran cuando uno se inicia en este campo”. Todo ello son intentos, pero los maestros Ardenois y Castañeda lo incitaron a que asistiera a las clases de composición. De todo ello derivó su preocupación por la forma musical y hacer algo con ella. Escribió un Adagio y el Cuarteto para Cuerdas No. 1 que estrenó el Cuarteto Guatemala y “me entusiasmó mucho” —dice el compositor.

Estudió todo lo posible de la composición; de esta primera época viene un trabajo que en ese entonces fue considerado por él como el más serio: "Diversimiento para Orquesta de Cuerdas", que fue estrenado por Enrique Raudales al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional. Para los estudiantes del Conservatorio, a quienes dirigía Anleu Díaz a veces, compuso una suite para Orquesta llamada Sayabil (Manantial), basada en una leyenda maya. Su creación se encaminaba al nacionalismo. La orientación por parte de Ardenois y Castañeda es decisiva durante este período y es considerado importante por el compositor, pues fue fundamental para los estudios de orquesta que hizo; y ahí fue donde encontró su camino en lo que constituyó la composición. De esta fase tiene muchas obras nacionalistas, una suite en cuatro partes: "Ciudades mayas" y "Fantasía sobre un tema judío", para gran orquesta, "Dos danzas para orquesta", cuatro cuartetos, entre ellos uno titulado "Cuarteto indio", y en la música de piano empezó con una variante importante: escuchaba y conocía mucha música y a raíz de ello quedó fascinado con el impresionismo de Ravel y Debussy, y de un poema de Villalobos llamado Uirupurú, pues si en Debussy había un tipo de música de gran sutileza y colorido, en Villalobos había nacionalismo junto a un nuevo lenguaje. De ahí que las nuevas obras que hizo estén cargadas de esos elementos. En la Sinfonietta, que es paso de transición hacia una música de tendencias diferentes a la par de un lenguaje nacionalista, cuyo clímax es la "Atlántida", ya hay impresionismo (a lo Hanson), y en la parte que describe el hundimiento del continente atlántico utiliza el sistema de "bloques".

El horizonte se ensancha del límite de obra local para lo latinoamericano: —"Esta es una voz ya no sólo guatemalteca, sino americana"—, como se dijo en el estreno de la sinfonía en Sudamérica, tal vez la obra más tocada de Anleu Díaz.

Tiene escritas a la fecha (1984) seis sinfonías: 1. Breve, 2. Meditaciones Proteicas, 3. La Atlántida, 4. Romántica, 5. Israel y 6. Sexta Sinfonía.

Todas ellas tenían temas y aproximaciones descriptivas, cercanas a lo postromántico. La Sexta Sinfonía muestra ya una preocupación por utilizar un nuevo lenguaje, tanto armónico como el material temático y el timbre, y está lejos de la influencia romántica de donde ha organizado la forma. Escribir sinfonías tal vez no tenga tanta importancia en el ámbito internacional, pero en Guatemala sí la tiene, ya que desde don Eulalio Samayoa en el siglo XIX hasta Javier Collado, en los compositores guatemaltecos de hoy no han escrito sinfonías. La Atlántida, la más conocida, es de las más extensas en la literatura musical contemporánea guatemalteca. Ya no siguió escribiendo sinfonías porque está buscando otras formas en estos tiempos. —"Para lo que busco ahora la sinfonía ya no responde"— afirma Anleu Díaz.

Desde muy niño tuvo inclinación por las cosas del espíritu, que paso a paso lo llevaron a la música. Su principal interés se dirige hacia la arqueología. El problema del pasado, la búsqueda de sus raíces a través del estudio científico matizó sus años de adolescencia y juventud. Sin embargo, en ese entonces en

Guatemala no se contaban con estudios precisos y sistemáticos de arqueología, por lo que su formación en este campo es empírica y autodidacta. Ha sido esto de una influencia decisiva en las manifestaciones de su arte.

De los recuerdos que afloran constantemente en su vida está el viaje que a Panajachel ha hecho desde niño hasta hoy día. Éste se realizaba en dos ocasiones: Semana Santa: impresión con los rituales de la Iglesia y de la Pasión de Cristo, en vivo, con todas sus características. Preparatoria, donde toda la familia de su padre se reunía. Era más que preparatoria para la otra ocasión, la de las vacaciones de octubre que eran las vacaciones escolares. Donde gozaba, dice, —“del lago..., la pescada, la nadada, las cosas de pueblo, las cosas de patojo”.

—“Íbamos —rememora Anleu— a visitar también los pueblos circunvecinos en sus fiestas. En Santa Catarina Palopó vi por primera vez el Baile de la Conquista. En Panajachel vi otros bailes. Por ello, más tarde me apasionó todo esto que he vivido y que se reflejará más tarde en la pintura y en la música”.

Mi padre, con alguna razón, se oponía a mis estudios musicales. Quería otra profesión “más decente” para mí. Creía que todos los pintores y músicos eran “bolos, enamorados y peleoneros”. Profesionales de “altura” eran el médico, el abogado... Eso era lo que quería que yo fuera. Pero yo siempre soñaba. Siempre tenía la “cabeza llena de pájaros”. En mis gustos de lecturas tenían un lugar preferencial la arqueología, las costumbres, así también los paseos de la época y en particular las fiestas de la ciudad, como la de agosto”.

En la plaza de toros que estaba en el hipódromo y que se montaba para diciembre, vio su primera corrida de toros. Esa fiesta de los toros le impresionó muchísimo, le deslumbró el espectáculo, el colorido. Modelado por las costumbres que habían por su barrio y en su familia, que por ser de barrio antiguo se perfilaba en lo occidental. De ahí parte su gusto por la música española y todo lo que deviene de ella.

Sus dibujos son testigos de todo lo que veía, “lo cual traté de plasmar”, dice. Los circos están presentes en su memoria. —“Junto a los circos, las corridas de toros fue el tema que pinté de primero”.

Más adelante agrega Anleu: —«Tengo un tío que se llama Lino Gallardo Ruiz. Tocaba corno francés en la Banda Marcial de Guatemala. El vio mi interés por la música y las corridas. Me llevaba a las plazas de toros y yo cargaba con su corno para poder entrar, oír la música y ver las corridas. También iba todos los jueves a escuchar los conciertos de la Banda, en donde oberturas como “Poeta y aldeano” y los valeses de Strauss eran “asesinados” según algunos músicos».

En las funciones de cine solían pasar cortos de orquestas, interpretando obras como las Danzas Polovetzianas, de Borodin, o la Danza Húngara No. 2, de Liszt. —“Recuerdo la gran impresión que me causó ver en los cines Lux y Capitol algunos grandes artistas como Joseph Zigetti, Heifetz y a Rubinstein, que escuché personalmente”.

—«También mi pasión por la música me llevó a comprar la *Sinfonía Pastoral*, de Beethoven, en los primeros discos de 33 rpm que vinieron a Guatemala y que yo "escuchaba" en un aparato de 78 rpm, a falta de uno más moderno».

Sin embargo, quien tal vez más me encaminó por el sendero de la música fue mi tío, ya que fue quien me enseñó la solfa y quien me compró el primer método de solfeo de Hilarión Slava, en donde aprendí los rudimentos. Fueron los incentivos los que me pusieron en el camino serio de la música.

Respecto a esto último "lo serio en la música", recuerdo que quería ser pianista, no me gustaba tanto el violín, como ironía es junto con las clases que doy, lo que me permite en realidad vivir. Lo que me apasionaba eran las composiciones de los músicos, saber la manera en que hacían sus obras y, sobre todo, ver los directores de orquesta, no fue ser violinista, sino ser director y compositor: admiraba grandemente a Heifetz, Mitropoulos y Rubinstein.

La necesidad de escribir tantas impresiones y lo que imaginaba era tan grande, que sin tener conocimientos formales en composición yo ya escribía "babosadas". Escribí en esta época mi *Obertura Beethoveniana*, reducida a piano (segunda sinfonía). Ya como estudiante del Conservatorio estaba siempre componiendo música, juntando a maestros y compañeros de la altura del "Negro" Hernández organicé un grupo para hacer un concierto, el Ernest Bloch, el programa incluía un *Adagio* para cuerdas mlo, orquesté un concierto para fagote de Corelli y el concierto de Navidad del mismo Corelli, yo los dirigí. Este *Adagio* lo "despedacé" porque lo encontré demasiado deficiente y se volvió obsesión en mí el mejorarlo. Mi primera obra para orquesta de cuerdas, un "*Divertimento para Cuerdas*" fue estrenado por la OSN con Enrique Raudales al podio.

En el Conservatorio, por mi propio interés, y bajo la orientación del maestro Castañeda, a quien yo le llevaba todo lo que hacía, estudié armonía; aunque lo primero que aprendí con él fue su sistema de notación musical. El otro gran maestro con quien estudié fue Augusto Ardenois, con quien hice composición, armonía, contrapunto y dirección de orquesta, y realmente allí me di cuenta que me hacía falta mucho. Trabajé duramente; reduje partituras de orquesta a piano y transcripciones de piano a orquesta, desde ese momento con mayor ahínco seguí escribiendo música.

Continué luchando en la composición y he tenido la suerte que mis obras se han puesto aquí en el país y fuera de él por solistas, orquestas y directores de gran importancia.

Si pensamos en tratar de hallar cambios o etapas en las composiciones de Anleu Díaz, encontraremos que dentro de la fase de aprendizaje si bien escribe varias obras para piano, cortas, y preludios para guitarra, podríamos distinguir su gradual introducción dentro del mundo orquestal; en unos trabajos utiliza pocos instrumentos a los que va agregando posteriormente otros más. Esta etapa tiene muchas cosas que son parte de un mundo ajeno a la realidad del medio: obras de tintes exóticos con sabor español y oriental. A propósito, es

interesante referir que hay algunas asociaciones de herencia española, vasca e israelita, de las que habla muy poco, sólo con sus más "íntimos allegados", pero que se trasluce en mucho de trabajo. Su etapa nacionalista no es folklorista: una obra importante *La fundación de la ciudad de Guatemala*, que de acuerdo al compositor pareciera un poema sinfónico, pero no de acuerdo a las normas a lo Liszt o a lo Berlioz. También es parte de esta etapa las *Leyendas de la ciudad de Guatemala*, en forma de suite para orquesta con coros que salmodian, murmullan, gesticulan y voces femeninas que lloran, ríen, buscando un efecto textural.

"Tengo obras de contenido complejo —señala Anleu Díaz— como *Metamorfosis*, basada en la obra de Kafka y coincide en una metamorfosis que ocurre en mí y que hace un planteamiento de cambios en lo que se refiere a mi lenguaje musical. Uso bloques, politonismo y señala nuevos caminos que busco".

De sus últimas obras "*Rapsodia para violín y orquesta*", *Concierto para violín y orquesta*, *Sonata para piano*, *Suite para violoncello y piano*, "*Hibrydus Alpha*", que ganara el premio centroamericano de composición del certamen que organiza Bellas Artes de Guatemala anualmente, y en donde también fuera premiada su "*Rapsodia para violín y orquesta*".

Hay que mencionar dentro de sus obras-homenaje con gran interés por la orquestación y el color orquestal el ciclo "*Homenajes*", pensando en la obra de Manuel de Falla los trabajos tonales "*Homenaje a Debussy*", "*Homenaje a Ravel*", "*Homenaje a Manuel de Falla*" y "*Homenaje a Ernest Bloch*". De éstos estrenó personalmente el "*Homenaje a Ravel*" y a Manuel de Falla, con la Orquesta Sinfónica Nacional.

«Actualmente —dice el compositor— creo que he dejado la intención por lo local para hacer obra de tendencia internacional, parte de eso es mi "*Díptico para orquesta*", mi *Sonata para piano* o mis "*Integrales*" para conjunto de cámara. Muchas de ellas las he estrenado yo mismo, dirigiendo la Orquesta Sinfónica Nacional; otras, tanto directores extranjeros como aquí en Guatemala el maestro Ricardo del Carmen y el compositor Jorge Sarmientos».

Dentro de esta fase, el compositor sigue aún haciendo obras dentro del lenguaje contemporáneo y algunas otras que tienden a lo politonal.

V

Una apreciación general del talento de Anleu Díaz lo habla su trabajo. Su catálogo de obras lo presentamos a continuación:

Cuarteto para cuerdas No. 1.

Sonata No. 1 para violín y piano en un movimiento.

Cuarteto No. 2 en Do menor para cuerdas.

Trío para violín, violoncello y piano.

Cuarteto para cuerdas No. 3 en Re mayor.

Cuarteto para cuerdas No. 4 en Mi menor (cuarteto indio).

- Andante para siete instrumentos.*
Cuarteto para cuerdas No. 5 en Do (latinoamericano).
Cuarteto para cuerdas No. 6 (en un movimiento).
Sonata para violín y piano No. 2.
Suite amatoria para violoncello y piano.
Preludios para piano.
Sonatina para piano.
Cantos del amor perdido para soprano y piano.
Tres canciones amatorias para soprano y piano.
Sonata para piano.
Adagio melancólico para orquesta de cuerdas.
Obertura para el siglo XX (orquesta).
Homenaje a Debussy (orquesta).
Homenaje a Ravel (orquesta).
Homenaje a Manuel de Falla (orquesta).
Homenaje a Ernest Bloch (orquesta).
Sinfonía No. 1 (breve).
Sinfonía No. 2 (Meditaciones proteicas).
Sinfonía No. 3 (Atlántida).
Sinfonía No. 4 (Romántica).
Sinfonía No. 5 (Israel).
Divertimento para orquesta de cuerdas.
"Suite ciudades mayas" para orquesta.
"La fundación de Guatemala" (ensayo para orquesta y cinta magnetofónica pregrabada).
Dos parábolas sinfónicas.
Sinfonietta.
Escena y rito (música para ballet).
Tres espaciales para orquesta.
Concierto para viola y orquesta.
Concerto Grosso para cuerdas y tres solistas, violín, viola y violoncello.
Concierto para orquesta.
Rapsodia para violín y orquesta (a la manera dodecafónica).
Metamorfosis para orquesta.
Díptico para orquesta.
Integrales para conjunto de cámara.
Concierto para violín y orquesta.
Música para las "Leyendas de la ciudad de Guatemala".
Impresiones de Italia (para orquesta, Roma, 1972).
Sortilegio y danza para orquesta.
Canek, poema para orquesta (homenaje al verdadero héroe nacional).
Danzas para El Quijote (para orquesta y dos solistas obligados).
"Hibrydus Alpha" para conjunto de cámara.
"Tres danzas argentinas" para piano (Buenos Aires, 1974).

Dos danzas para piano.

Dos danzas para el fin del mundo, para orquesta.

Paráfrasis del Popol Vuh para voces, narrador y orquesta.

"Densidades" para orquesta.

Espacial I para orquesta.

ANEXO 1

La preparación de Enrique Anleu Díaz

SÖRMLIDEN 1 FONALINGEN AB SÖRMANNS MUSIKLEXIKON
 ÖRNÄSBERGSTR. 11 - CAROLINA STRÖMÉR MUSIKFÖRLAG
 HÅGSTRÅN 25 - 115 22 STOCKHOLM TELEFON 080 11 42
 POSTFÖRNUMMERNUMMER S-115 22

Ministerio de Educación
 de Guatemala
 GUATEMALA

No. referencia
 M/418

Fecha
 4.1.73

Muy señores míos,

sentimos mucho no tener contestación o noticias algunas después de nuestra carta del 10 noviembre de 1972: ¿se habrá desviado o encontrado problemas especiales?

Habíamos pedido su preciosa ayuda para encontrar el musicólogo (o crítico musical) más adecuado para escribir un artículo sobre la vida musical de su país para el gran Diccionario de Música "Sohlman" de Suecia (o mejor dicho de Escandinavia, porque se preparan ediciones en las cuatro lenguas nórdicas) - de unas 75-100 líneas de "partes" cada una, con breve historia después de "Soliver" (ya hay un artículo general sobre la música "colonial") y especialmente la vida musical actual.

Y necesitamos este artículo ya para el 1 de marzo de 1973.

Podrían Vds. poner este asunto - importante para la información sobre la vida cultural de su país - en marcha?

Con un saludo muy cordial,

Hans Åstrand
 /Hans Åstrand/

Lector Hans Åstrand
 Sörlmans musiklexikon
 Hagörgatan 25
 S-115 22 STOCKHOLM / SUECIA

*Project de E. Anleu Díaz
 by B. L. L. L.
 11.11.73
 8:55*



MINISTERIO DE
EDUCACION
GUATEMALA, C. A.

PALACIO NACIONAL

Rev. A-22-400
Cl. N° Of. Idem.

Al contestar, tener presente el
numero e intensidad de cada caso.

MINISTERIO DE EDUCACION: GUATEMALA, 12 de enero de mil
novecientos setenta y tres.-

ASUNTO: El señor HANS ASTRAND de Estocolmo, Suecia,
solicita que se designe un Musicólogo (Crí-
tico Musical) para que escriba un artículo
sobre la vida musical de Guatemala para el
gran Diccionario de Música "Schlman", el
artículo se necesita para el 1o. de marzo
de 1973.-

No. 00353 Pase al Señor Enrique Anleu Díaz, (15 Ave.
11-11 Zona 1, de esta capital), para que tome nota del con-
tenido del presente expediente y oportunamente lo devuelva
a este Despacho.

En Guatemala,
el 12 de enero de 1973.

212

Guatemala,
12 de enero de 1973

Señor Hans Astrand
Estocolmo, Suecia

Señor Astrand:

Tengo el agrado de dirigirme a usted para referirme a su atenta nota de fecha 4 de enero del año en curso, Ref. HA/ilö, relativa a que se recomienda a un Musicólogo (o Crítico Musical) adecuado para escribir un artículo sobre la vida musical de nuestro país, para que figure en el Diccionario de Música "Sohlman" que será editado por la prestigiosa Institución Musical que usted dirige.

Al respecto me permito comunicar a usted, que se propone para tan importante trabajo al Maestro - Especializado en Investigación Musical Señor ENRIQUE ANLEU DIAZ, quien puede recibir comunicaciones en la 15 Ave. 11-11 Zona 1, teléfono 26491, de esta capital.

Aprovecho la ocasión para suscribirme como su atento y seguro servidor,

Alfonso Méndez P.
MATEO

A-42/302(Y)
 ondegómez

MINISTERIO DE EDUCACION: GUATEMALA, diez de julio de mil novecientos setenta y tres.

No. 7823 Visto al expediente respectivo y de conformidad con la Providencia No. 433 de cinco de julio de mil novecientos setenta y tres emitida por el Coordinador de Asuntos Internacionales del Ramo, este Despacho RESUELVE: CONCEDER LICENCIA CON GOCE DE SUeldo al señor ENRIQUE HENE ANLEU DÍAZ, para que durante el período comprendido del primero de julio al primero de septiembre inclusive del corriente año, permanezca ausente del cargo de Música de la Orquesta Sinfónica, a fin de gozar de una BECA que le fuera otorgada por la O.E.A., para asistir al Curso Práctico Instrumental (Música de Cámara)", que se realizará en la Academia Musicale Chigiana de Siena, en Siena, Italia. El señor Anleu Díaz, cobrará sus sueldos con cargo a la partida ordinaria asignada a la plaza. NOTIFIQUESE:

EN GUATEMALA, A LOS DIEZ DE JULIO DE MIL NOVECIENTOS SETENTA Y TRES.

Enrique Anleu Díaz
 EL SEÑOR
 Coordinador de Educación



ES COPIA DEL ORIGINAL

Edel

Edel
 Jefe Depto de Asuntos Internacionales
 MINISTERIO DE EDUCACION

ME MINISTERIO DE EDUCACION
dirección general
de cultura y bellas artes

No. 0186

AV. AVENIDA 7-40, ZONA 1, - TELÉFONO: 2009 2107 - GUATEMALA, C. A. - CARLES: DIBERA

La Dirección General de Cultura y Bellas Artes por este medio manifiesta que el Maestro, Director de Orquesta, ENRIQUE ANLEU DIAZ, también integrante de la Orquesta Sinfónica Nacional, ha sido designado por las autoridades competentes para asistir en representación de Guatemala al Curso de Perfeccionamiento para Directores de Orquesta que se impartirá en el Teatro Colón, Buenos Aires, Argentina, durante el período comprendido del 26 de mayo al 25 de junio del año en curso.

Por tratarse de un elemento muy valioso que descolla en nuestro medio musical, se complace en delegar la representación oficial del país en tan eminente músico guatemalteco.

Guatemala, 20 de marzo de 1975.

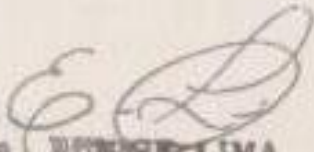
Olimpia Urzua de Zegena
OLIMPIA URZUA DE ZEGENA
Auxiliar Administrativo II,
Encargada del Despacho

nyrr. -

No. 332

La Dirección General de Cultura y Bellas Artes, por este medio nombra al Maestro ENRIQUE ANLEU DIAZ, también integrante de la Orquesta Sinfónica Nacional, para que en representación de -- nuestro país, pueda asistir al curso de perfeccionamiento para -- Directores de Orquesta que se impartirá en el Teatro Colón, Buenos Aires, Argentina, durante el período comprendido del 28 de Mayo al 31 de Junio del año en curso.

Y para los efectos correspondientes se extiende la presente en la Ciudad de Guatemala, a los 28 días del mes de Mayo de mil novecientos setenticinco.


Lieda. ~~ENRIQUE~~ LIMA
Directora General de Cultura y
Bellas Artes.

cdej.





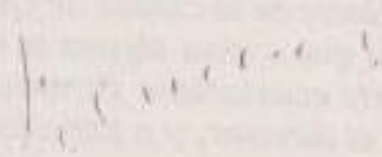
MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

TEATRO COLON

CERTIFICADO

La Dirección General Artística del Teatro Colón certifica que el señor ENRIQUE ANLEU DIAZ, asistió en calidad de alumno regular a las clases prácticas y teóricas correspondientes al CURSO DE DIRECCION ORQUESTAL "HECTOR PANIZZA" que el profesor Dr. HANS SWAROWSKY dictó en este Teatro, desde el 27 de mayo próximo pasado al 26 del corriente.-

En la Ciudad de Buenos Aires, a los veintiseis días del mes de junio de mil novecientos setenta y cinco.-


Dr. HANS SWAROWSKY



ENRIQUE DIAZ
DIRECTOR GENERAL
TEATRO COLON

VI

Como musicólogo, el trabajo de Anleu Díaz ha sido muy importante para Guatemala. A pedido especial de Schlomans Muxikellton de Suecia, fue nombrado por el Gobierno de Guatemala para escribir un trabajo sobre el arte y la vida musical en Guatemala. Asimismo, ha publicado en periódicos y revistas especializadas de América, Europa y Guatemala artículos sobre diferentes tópicos del arte, la antropología y cultura en general. A la fecha trabaja en los estudios de la música colonial de Guatemala en el área de musicología del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala, el aporte de Anleu Díaz en este campo será más que novedoso, pues es encontrar todo el bagaje cultural musical inédito de varios siglos de música que se hizo en Guatemala. Como director de orquesta, graduado del Conservatorio Nacional de ciudad de Guatemala, asistió a un curso de especialización realizado en 1975 e impartido en el Teatro Colón de Buenos Aires, en donde estudió dirección de orquesta con el eminente maestro vienés Hans Suarowski.

Asimismo, viajó en 1980 como delegado por Bellas Artes y representante del Ministro de Educación, a la ciudad de Pittsburgh, Pennsylvania, EE. UU., a una jornada de música patrocinada por la Orquesta Sinfónica de Vientos de la ciudad de Pittsburgh. En este seminario, Anleu Díaz, junto con otros maestros del arte musical americano participó en varias conferencias para organizar un programa cultural y artístico de intercambio. Anleu Díaz, egresado también como Maestro de Armonía y Composición del Conservatorio Nacional de Música de Guatemala, ha tenido respecto a su obra como musicólogo y en particular como compositor, elogiosos comentarios, tanto a nivel nacional como internacional.

Los comentarios que reproducimos en los anexos son evidencia de tal criterio y que lo expresan mejor de lo que nosotros podríamos decirlo.

Únicamente querría agregar que en 1975, en ocasión de participar en un programa multinacional y multidisciplinario de investigación histórica y social en la República del Ecuador, patrocinados por el Pacto Andino, tuvimos oportunidad de escuchar la "Atlántida", de Anleu Díaz, bajo la dirección del maestro Ricardo del Carmen, en el Teatro Sucre de la ciudad de Quito. En verdad, una de las ovaciones más estruendosas que a obra alguna se le haya brindado en Quito, como dijera el crítico de arte ecuatoriano Fernando Tinajero, tuvo el público tanto para esta obra como al director, y a petición pública fue repetida en el siguiente concierto.

Anleu Díaz, por otra parte, es el primer compositor guatemalteco al que se le imprime una obra en un tiraje de más de tres mil ejemplares. Tal el caso de su música para *Las leyendas de la ciudad de Guatemala* (cfr. Celso A. Lara Figueroa. *Leyendas y casos de la tradición oral de la ciudad de Guatemala*. 3a. edición. Guatemala: Editorial de la Universidad de San Carlos, 1984), pp. 218-311.

Vale la pena destacar también que Anleu Díaz como director de orquesta ha descollado en un medio de suyo estrecho y cimarrón. Gracias a él, mucha

música contemporánea y aun impresionista fue conocida por el público guatemalteco. Algunas obras de Debussy, Ravel y otros compositores fueron abordados por primera vez por Anleu Díaz al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional y de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, tal el caso de la "Alborada del gracioso", el "Poema judío", de Ernest Bloch; la obertura "El Rey Esteban", de Beethoven, o música de Villalobos y Zumaqué.

VII

Finalmente, como especialistas en tradición popular y también como músico, nos congratulamos por el aparecimiento de este libro de Anleu Díaz, ya que viene a llenar un vacío en el estudio del arte guatemalteco, producto del talento y visión del que, a nuestro criterio, es ya el compositor más acabado de Guatemala.

Anleu Díaz dejó de ser ya un promesa. Es un auténtico compositor latinoamericano, fiel expresión de su tierra y de su arte milenario.

*Celso A. Lara Figueroa,
director del Centro de Estudios
Folklóricos de la Universidad de
San Carlos de Guatemala.
Ex miembro del Collegium Musi-
cum de Caracas, Venezuela.*

Nueva Guatemala de la Asunción, agosto de 1984.

Anexos al estudio

Anexo 1

La preparación de Enrique Anleu Díaz.

Anexo 2

Enrique Anleu Díaz en la Historia de la Música de Guatemala.

Anexo 3

*Enrique Anleu Díaz, compositor en la crítica musical.
Comentarios nacionales e internacionales a la Sinfonía Atlántida.*

Anexo 4

*Enrique Anleu Díaz como director de orquesta.
Programas y desplegados nacionales e internacionales.*

ANEXO 2

Enrique Anleu Díaz en la historia de la música de Guatemala

Los Compositores

La historia de la música guatemalteca parece abrirse con el nombre de Eulalio Samayoa, compositor del siglo pasado, de quien se conoce y toca con frecuencia una sinfonía. Se trata de un autor que nunca viajó y tuvo muy pocas posibilidades de entrar en contacto con las corrientes estéticas universales. No obstante ello, se le considera una especie de Mozart guatemalteco, por la semejanza de sus conceptos armónicos y melódicos con los del genio de Salzburgo. De la misma época data una dinastía Sáenz de compositores y también una considerable producción operística.

*Un poco después aparecen Rafael Castillo, German Alcántara, creador de valses entre los cuales está *La flor del Café*, sobre el que hubo, en algún tiempo, controversia con México por la paternidad de la obra, que aquí se conocía como *El pájaro cautivo*. También está la dinastía de los Paniagua, entre los que figuran Julián y Lucas. Pero fue Jesús Castillo, primer etnofonista guatemalteco, el que puso fin a la influencia italiana, se internó en las selvas del país y coleccionó una serie de muestras de melodías que pasan a formar parte de un acervo temático de tipo nacionalista. Entre sus principales creaciones pueden citarse la ópera *Quiché Vinak* terminada en 1924, el *Himno al Sol*, la *Danza del Ocaso* y las *Danzas Hieráticas*. La ópera mencionada es en lengua quiché, y desafortunadamente no se ha podido reunir completa, ni conseguir el elenco adecuado para presentarla. Jorge Sarmientos nos dice que es uno de sus sueños ponerla en escena.*

Su hermano menor, Ricardo Castillo, viajó a París donde pasa catorce años de su vida, y participa en la Primera Guerra Mundial. A su vuelta se convierte en el introductor del impresionismo francés, da a conocer la música de Fauré, y en medio de grandes penurias, va formando poco a poco a las subse-

cuentas generaciones de músicos. Entre sus obras están *La doncella Ixquic* y *Estela de Tikal*, además de otras que muestran naturalmente una influencia francesa. Se considera la suya "música guatemalteca con aroma francés".

Discípulos suyos fueron José Arévalo Guerra y Manuel Herrarte, pianista este último muy bien conocido del público mexicano, que murió hace dos años, y más tarde aparecen, entre otros, Joaquín Marroquín, Joaquín Orellana y Jorge Sarmientos. Orellana se ha metido a fondo en la música electroacústica, y una de sus más representativas creaciones es *Meteora*, con cinta magnética y juego de luces. "Yo me quedé en la música instrumental —afirma Sarmientos—, pero completamente post-serialista, buscando timbres, logrando recursos que son difíciles". Del acervo de Sarmientos, tanto en México como en Buenos Aires, se conoce *La muerte de un personaje*.

El ciclo de los compositores guatemaltecos se cierra, por el momento, con el talentoso joven Enrique Anleu Díaz, que comenzó muy influenciado por Ginastera, Hanson y Creston, pero que a últimas fechas ha enfilado por un camino muy personal, muy libre. Al mismo tiempo, Anleu debutó en julio pasado como director dentro de la temporada oficial de la Sinfónica —de la que posiblemente sea el próximo director asistente— y formó parte del grupo vanguardista de pintura "Vértebra", del que ha sido uno de los principales exponentes.

ANEXO 3

Enrique Anleu Díaz, compositor en la crítica musical

Exitos Culturales

Temporada Sinfónica

Siguiendo el curso de lo programado por la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, el viernes 12 del presente mes se llevó a cabo el XIII Concierto de la Temporada Sinfónica, el cual fue dedicado al 154 aniversario de nuestra independencia. El conservatorio se vio colmado por la asistencia de público amante de la buena música, que como todos los viernes espera la presentación de un gran concierto.

Entre las obras que se presentaron esa noche tuvo singular preferencia la del joven compositor nacional Enrique Anleu Díaz, sinfonía número 3, opus 87, La Atlántida, que consta de cinco movimientos.

Actuó también la afamada pianista mexicana María Teresa Castrillón, quien interpretó el concierto para piano y orquesta del compositor mexicano Manuel M. Ponce, siendo la primera vez que en Guatemala se presenta dicha obra. En esta noche actuó la OSN bajo la dirección del laureado director Ricardo del Carmen, que como siempre dejó complacidos a los asistentes.

En lo que respecta a la sinfonía La Atlántida, del maestro Anleu Díaz séanos permitido decir que es una obra que merece llamarla magistral, ya que a cada uno de sus cinco movimientos el autor imprimió un excelso matiz para deleite de los oyentes. No cabe duda que en el maestro Anleu Díaz tenemos a un compositor que con argullo podemos situar al lado de los inmortales del pentagrama universal.

Dejamos testimonio de nuestra vehemente admiración y cálida felicitación para el maestro Anleu Díaz y para cada uno de nuestros valores jóvenes del arte musical, augurando para ellos el mayor éxito en el desarrollo de su carrera y que siempre cuenten con el apoyo de sus compatriotas.

También rendimos homenaje a cada uno de los integrantes de nuestro máximo conjunto orquestal, ya que ellos hacen que sea considerado como uno de los mejores de la América Latina, opinión que hemos escuchado de extranjeros que han sabido aquilatar el valor interpretativo y técnico de nuestra orquesta.

Lo que se haga en pro del engrandecimiento cultural de Guatemala debe merecer el apoyo del gobierno y pueblo, porque el arte ennoblece y engrandece a los pueblos.

Guatemala, septiembre 18, 75.

Marisela Borrayo Reyes.

(Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de San Carlos).

Sinfonía "La Atlántida"

La versatilidad creadora de Enrique Anleu Díaz se manifiesta gigante en su sinfonía "La Atlántida". Los cinco movimientos de esta obra constituyen una verdadera historia del hombre —en especial del americano— con todos sus temores, sus esperanzas, sus sueños y triunfos, en busca de lo desconocido.

En "La Atlántida", Anleu Díaz reúne todo el poder investigativo y enigmático para rescatar el continente perdido y revivirlo triunfal y glorioso.

Partiendo del enigma sobre la existencia del Continente Atlántido, llega a la identificación del ser americano y lo reúne en un rico folklore común para sus pueblos.

Para el segundo movimiento nos presenta una variedad de danzas tradicionales, especialmente guatemaltecas —el autor es guatemalteco— pero muy afines con las de todos los pueblos de nuestro continente, especialmente en sus raíces folklóricas.

Así, nos presenta las danzas del Nacimiento, de la Muerte y del Entierro.

El tercero, es un pequeño movimiento que simboliza la paz y la fraternidad entre los seres vivos, como intentando un reencuentro definitivo para la gran conquista de lo desconocido.

El cuarto movimiento —"Hundimiento del Continente Atlántico"— constituye una reminiscencia de la tragedia misteriosa. El drama está presente con toda su crudeza, en la fuerza y dramatismo del movimiento.

Finalmente, viene —quinto movimiento— el resurgimiento grandioso, magnífico de "La Atlántida", para establecerse como una innegable verdad, con todo su esplendor y poderío. Diríase que, a través de la música, Enrique Anleu Díaz logra descubrir y salvar al Continente Atlántido, pero no sin antes identificar a los hombres, unirlos y prepararlos espiritualmente para el gigante rescate.

Marco Vinicio Escalante

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Cuarto temporada: Octubre - Noviembre - Diciembre
1975

CUARTO CONCIERTO

TEATRO NACIONAL SUCRE

JUEVES 30 de Octubre - 8 p.m.



Director
invitado

**RICARDO
DEL
CARMEN**

(CONCIERTO DE
DESPEDIDA)

PROGRAMA

WEBER

Oberluka de la Opera "OBKRON";

MOZART

SINFONIA CONCERTANTE,
para Oboe, Clarinete, Fagot y Orquesta;
F.

A PETICION DEL PUBLICO

NUEVAMENTE

"LA ATLANTIDA"

Sinfonia de Enrique Anles - Diaz.
(Segunda audición en Ecuador, y
tercera en América del Sur).

LOCALIDADES

BUTACAS NUMERADAS Y PALCOS DE PRIMERA	\$ 40.00
LUNETAS Y PALCOS DE SEGUNDA	\$ 20.00
GALERIAS	\$ 10.00

NOTA: Las entradas están a la venta en el Supermercado "La Favorita";
y, el día del concierto pueden adquirirse en las ventanillas del Teat-
ro Nacional Sucre.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)
(Italiano)

SINFONÍA en SI Bemol Mayor, Op. 1, No. 6
— *Allegro vivace*
— *Poco andante*
— *Presto — Minueto — Presto*

ZOLTAN KODALY (1882-1967)
(Húngaro)
"DANZAS DE MAROSSZEK"

SEGUNDA PARTE

ENRIQUE ANLEU DÍAZ (n. 1944)
(Guatemalteco)

SINFONÍA "LA ATLÁNTIDA"
(Primera audición en Ecuador y segunda en América del Sur)

— *Molto maestoso energético — Lento — Maestoso — Allegro vivace — Lento poco — Tempo moderato — Molto dramático*
— *Scherzo danzante*
— *Pequeño movimiento*
— *El hundimiento del Continente Atlántido*
— *Grandioso moderato finale*



DIVISION DE BELLAS ARTES

Auditorio de la Universidad Nacional

Conciertos

VIERNES 17 DE MAYO
DE 1974

HORA: 7 p. m.

DOMINGO 19 DE MAYO
DE 1974

HORA: 10 a. m.



Director: RICARDO DEL CARMEN (Primer premio Concurso Dimitri Mitropoulos)

ORQUESTRA SINFÓNICA DE COLUMBIA

PROGRAMA

SCHUBERT

- *Obertura de Rosamunda.*

BORDA (Germán)

- *Orquestal 2.*

ANLEU DÍAZ (Enrique)

- *Sinfonía No. 3, Op. 84 (La Atlántida).*

1. *Molto maestoso enérgico — Lento — Tempo maestoso — Allegro danzante — Lento poco — Tempo moderato — Molto dramático.*
2. *Scherzo danzante.*
3. *Pequeño movimiento.*
4. *El hundimiento del Continente Atlántido.*
5. *Poco maestoso.*

(Primera audición en la América del Sur).

Sinfonía No. 3, "La Atlántida". — Anleu Díaz.

La tercera sinfonía de Enrique Anleu Díaz está concebida estructuralmente dentro de una forma romántica; la componen cinco movimientos iniciándose el primero con una lenta introducción expuesta temáticamente por los cuernos, a lo que sigue un movimiento moderato danzante. El segundo tiempo es un movimiento de danza que sustituye al Scherzo en la forma "Sinfonía". Un movimiento lento con partes solistas de violín, arpa, viola y cello lleva al cuarto tiempo que tiene el subtítulo "Hundimiento del Continente Atlántido" que desemboca en el tiempo final de carácter heroico festivo, con lo que termina la sinfonía.

Aunque no es en sí música descriptiva, sí posee una idea narrativa; está basada en la narración aun hoy muy discutida de la Atlántida, enorme continente citado por varias tradiciones e historias, entre las que figuran los murales de un templo egipcio, leyendas históricas de América Precolombina y por Platón en uno de sus diálogos; hundido por un gran maremoto, algunos de los habitantes de la Atlántida lograron salvarse emigrando entre varios lugares de América, en donde enseñaron a los antiguos habitantes de América sus antiguos conocimientos, entre ellos a los mayas, de donde parte el origen del actual guatemalteco.

La sinfonía No. 3 "La Atlántida", está dedicada a la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala como testimonio de nuestro origen atlántido, legado por nuestros antecesores.

Orquesta Sinfónica Nacional



CUARTA TEMPORADA : Oct. * Nov. * Dic. 1.975

Cuarto Concierto

TEATRO NACIONAL SUCRE: Jueves 30 de Octubre - 8 p.m.

Director Invitado:



Ricardo del Carmen

PREMIO "DIMITRI MITROPOULOS" - NEW YORK - 1964

CONCIERTO DE DESPEDIDA

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

KARL MARIA VON WEBER (1786-1826)

Obertura de la Opera "OBERÓN"

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

SINFONÍA CONCERTANTE, K. 9, para Oboe, Clarinete, Fagot, Corno y Orquesta.

— *Allegro*

— *Adagio*

— *Andantino con variazioni — Adagio — Allegro.*

SOLISTAS:

Edgar Pineda Cabrera (Oboe)

Juan Pablo Parapi (Clarinete)

Fernando Sosa (Fagot)

Haroldo de León (Corno)

SEGUNDA PARTE

ENRIQUE ANLEU DÍAZ (n. 1944).

SINFONÍA "LA ATLÁNTIDA"

(Segunda audición en Ecuador y Tercera América del Sur)

— *Molto maestoso enérgico — Lento — Maestoso — Allegro vivace — Lento poco — Tempo moderato — Molto dramático.*

— *Scherzo danzante*

— *Pequeño movimiento*

— *El hundimiento del Continente Atlántido*

— *Grandioso moderato finale*

"Con profundo respeto, dedico este concierto a la memoria de mi querido Maestro Hans Swarowsky, quien falleció recientemente en la ciudad de Viena.

Después de Dios y mi padre, a él le debo lo poco que he realizado en el lenguaje universal de la música".

Ricardo del Carmen

EL COMERCIO ★ QUITO - Miércoles, Octubre 29 de 1975

5

Mañana se despide Ricardo del Carmen en concierto de la Sinfónica Nacional

Mañana se efectuará el concierto de despedida del director invitado Ricardo del Carmen, quien supo ganarse la admiración del público guineño que lo aplaudió entusiastamente en todas y cada una de sus presentaciones.

PROGRAMA

El programa que se cumplirá en el mencionado concierto de mañana incluye las siguientes obras:

1) Obertura de la Opera "OBERRON", del compositor Karl Maria von Weber;

2) SINFONIA CONCERTANTE, K.9, para Oboe, Clarinete, Fagot, Corno y Orquesta; de Wolfgang Amadeus Mozart; y,
3) "La Atlántida", Sinfonia de Enrique Anleu-Díaz.

SOLISTAS

La segunda obra del programa (Sinfonia Concertante K.9) contará con la participación de cuatro destacados solistas de la O. S. N., a saber: Edgar Pineda Cabrera (Oboe); Juan Pablo Parapi (Clarinete); Fernando Sosa (Fagot); y, Haroldo de León (Corno).

A PETICION DEL PUBLICO

Finalmente, insistiremos en que, por la singular ovación que mereció la Sinfonia "La Atlántida" en el concierto del viernes pasado, y debido a que numeroso público se manifestó porque se repita la obra, nuevamente podremos escucharla en este concierto que se efectuará a partir de las 8:00 p.m., en el Teatro Nacional Sucre.

EL COMERCIO ★ QUITO — Jueves 30 de Octubre de 1978

5

Hoy jueves se despide de Quito Ricardo del Carmen

Hoy jueves 30 de octubre, se efectúa el concierto de despedida del director invitado Ricardo del Carmen.

PROGRAMA

El programa que se cumplirá en el mencionado concierto incluye las siguientes obras:

- 1) Obertura de la Opera "OBERON", del compositor Karl María von Weber;
- 2) SINFONIA CONCERTANTE, K.9, para Oboe, Clarinete, Fagot, Corno y Orquesta; de Wolfgang Amadeus Mozart; y
- 3) "La Atlántida", Sinfonía de Enrique Anleu-Díaz.

SOLISTAS

La segunda obra del programa (Sinfonía Concertante K.9) contará con la participación de cuatro destacados solistas de la O. S. N., a saber: Edgar Pineda Cabrera (Oboe); Juan Pablo Parani (Clarinete); Fernando Sosa (Fagot); y, Haroldo de León (Corno).

A PETICION DEL PUBLICO

Por la singular ovación que

mereció la Sinfonía "La Atlántida" en el concierto del viernes pasado, y debido a que numeroso público se manifestó porque se repita la obra, nuevamente podremos escucharla en el concierto de hoy, en el Teatro Nacional Sucre.

Otra música de salsa rítmica y rítmica en Ecuador

Por el Sr. Arturo Meneses Pallares

EL COMERCIO * QUITO — Jueves 20 de Octubre de 1978

Presencia de la música

SINFONIA "LA ATLANTIDA"

Por Arturo Meneses Pallares

Los europeos, en esto, como en otras cosas, míopes ante la realidad latinoamericana, tienden a juzgar (con cierta razón), que nuestra música, con pocas y notables excepciones, es obra de compositores folkloristas. Este juicio se debe, en parte, a que los ritmos danzantes de nuestro hemisferio han alcanzado vasta popularidad universal, como música de baile y de salón, y se ha subestimado su virtud como vehículos de pensamiento musical culto, como lo han sido, digamos, la polca, la polonesa, la mazurca, la giga, el vals vienés.

Para Europa, el único compositor "grande" de nuestra América ha sido Villaobos, sobre todo el de las *Bachianas Brasileiras* (a través de Bach ya era digerible el autoctonismo carioca), y, al otro extremo, el de *La Petite Bébé*, composición pianística encantadora, a todas luces. Que yo sepa, nunca se ha adjudicado suficiente valor a compositores de la talla del mexicano Carlos Chávez, el argentino Alberto Ginastera, el brasileño Camargo Guarnieri, a Viana, a Salas.

Hay que admitir, por otro costado, que la auténtica creatividad, el puro y desembarazado ejercicio del talento musical, que de ninguna manera implica, ni racionalmente puede implicar, partir de una lábela rasa, sino al contrario, la integración nutricia con el aporte del pasado para que nazca, vigoroso, lo personal y excepcional, ha sido afectado en distinto grado (y aquí me expongo, alegremente, a los golpes de los terrigenistas de la música), por un autoctonismo a suirance y un nacionalismo —como casi todos— *mau-mau*

de, salvo las excepciones de rigor, el gran invento estético personal para ponerlo al servicio de la expresión folclórica.

Tendencia que ha llegado a extremos deplorables, como verter a la manera "sinfónica", (mediante mutaciones de tempi y aprovechamiento de módulos formales), de canciones y danzas populares, sin que casi medie acto creador alguno. Por supuesto, estos ardites musicales despiertan el entusiasmo de cierto género de público que desgraciadamente asiste a los conciertos y se llena de júbilo, (entre nosotros, por ejemplo), ante el descubrimiento del yaraví, del sanjuanito o del albazo, transfigurados... (7).

Y no se nos mal entienda. Gran música se puede hacer, y se ha hecho con motivos nacionales. Pero, primero, había falta inspirado genio creador. Así, el de Bartok y Kodaly para lo autóctono húngaro; el de Sibelius para lo finlandés; el de Grieg para lo noruego; el de Enesco para lo rumano.

Y lo antecedente nos lleva, de la mano, a la anotación de algunos de los valores de la sinfonia "La Atlántida" de Enrique Anisú-Díaz. El primero que, si bien una obra de auténtica inspiración americana, no se nutre fundamentalmente de temas folclóricos. Cuando los hay, como en el segundo movimiento, están integrados al vigoroso torrente sinfónico subyacente y ligados con la motivación

(Pasa a la 5ª Pág. 1ª Col.)

Diario editado por la C. A. EL COMERCIO

San Bartolo (Carretera Panamericana)

Teléfono: 26-00-29

SINFONIA "LA ATLANTIDA" . . .

(Viene de la 4ª Página)

temática. Felizmente, nada de pastiche o collage.

El gran aliento y sostenida inspiración de la obra, con sus mutantes tempi y múltiples acentos, tiene siempre una orientación directriz, sin recursos orquestales puramente efectistas, y, lo que constituye para nosotros quizás el mérito mayor de la composición, posee un gran *tempo intérieur*, logrado, en parte, mediante la utilización de bloques y acordes armónicos paralelos.

Schoenberg describía alguna vez la forma como un punto de apoyo, un equilibrio de fuerzas conflictivas. En ATLANTIDA, las tensiones creadas por las oposiciones físicas y espirituales generadas por la motivación epéyica se traducen en una concatenación de movimientos cuyo rigor podríase denominar Mahleriano. Desde el punto de vista de la escritura, el soberbio tratamiento contrapuntístico combina las líneas melódicas con remarkable equilibrio, a través de los diferentes planos de la obra.

Desde otra mira, el tratamiento del ritmo y del contorno armónico, dentro de las exigencias de un moderno complejo polifónico, revela mano segura, guiada por genuino

impulso creador. Es claro, asimismo, el aprovechamiento inteligente y pleno de la paleta orquestal, hasta el imponente climax que da remate a la sinfonía.

¿Influencias? Las hay, unas cuantas y saludables dentro de la partitización orquestal sinfónica moderna, pero no obstruyen, levemente, la pureza original de la concepción. No obstante, a fuer de veracidad, hay instancias de bloques cordales claramente Stravinskyanos. En suma, una Sinfonía que honra a su autor y al arte —complejo como pocos— de la creación musical en América.

La dirección y ejecución fueron ejemplares. Bien dice Aleu-Díaz que Ricardo del Carmen conoce la partitura a la perfección y que se halla compenetrado totalmente de su contenido. En efecto, nuestro talentoso director invitado condujo la Sinfonía con brío, enérgico élan y comprensivo control, y con la justa delicadeza, cuando así lo demandaba el texto. El fino fraseo y el logro brillante de los contrastes dinámicos caracterizaron, asimismo, la interpretación.

Los espléndidos músicos de nuestra Sinfónica respondieron brillantemente a las duras exigencias de la partitura con inteligencia y plenitud. Me complazco en ofrecerles mi congratulación.

Obra musical de autor chapín triunfa en Ecuador

Por Rafael Villatoro Díaz

El 30 de octubre de 1975, me encontraba becado por la OEA en Quito, Ecuador, en el Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL). Ese día todos los estudiantes de América recibimos el obsequio de una entrada con su respectivo programa para asistir por la noche del Teatro Sucre, con motivo de celebrarse la cuarta temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador y su cuarto concierto (concierto de despedida). Dos aspectos importantes me entusiasmaron: primero que el director invitado era el guatemalteco de renombre internacional Ricardo del Carmen (premio "Dimitri Mitropoulos" —New York— 1962), y segundo se estrenaba la Sinfonía "La Atlántida" (segunda audición en Ecuador, y tercera en América del Sur) del autor también guatemalteco Enrique Anleu Díaz.

La noche estaba con seis grados de temperatura. Esto no fue obstáculo para que hubiera un lleno completo.

El programa dio principio con la Obertura "Oberón", de Weber, y en segundo término la "Sinfonía Concertante" para Oboe, Clarinete, Fagot y Orquesta del inmortal Mozart.

En el intermedio subí al camerino del director invitado, para felicitar al compatriota, quien a la vez me presentó al Embajador de Guatemala en aquel país, excelentísimo señor Alberto Arreaga, que por cierto, me invitó para ir a su residencia el primero de noviembre (Día de Todos los Santos) a saborear nuestro tradicional "Fiambre Chapín", a lo que accedí, ya que pensaba anteriormente que ese iba a ser el primer año que no lo comería.

Cuando ingresó la orquesta reinaba el silencio entre el público, no así entre los músicos que afinaban cuidadosamente sus instrumentos. Luego (el silencio estremecedor y) comenzaron a escucharse notas de "La Atlántida".

Constituyó la interpretación de esta obra ("La Atlántida"), el mayor éxito durante el último concierto de la Sinfónica Nacional de Ecuador, según lo aseverado por personas conocedoras del ambiente musical. (De las actuaciones anteriores, tres conciertos, no puedo opinar por no haber asistido a ellos, pero podría asegurarlo debido al éxito resonante obtenido esa noche). El público que asistió al Teatro Sucre, salió complacido de la magistral dirección del maestro del Carmen, quien tuvo que salir muchas veces para responder al aplauso del público.

Al respecto, el señor Francisco Alexander, Presidente de la Junta Directiva de la Orquesta Sinfónica Nacional Ecuatoriana, manifestó: "En vista del éxito de «La Atlántida», durante el próximo concierto de la OSNE, esta obra volverá a integrar el programa respectivo".

Al autor de la Sinfonía "La Atlántida", el guatemalteco Enrique Anleu Díaz, tuve la oportunidad de conocerlo cuando iniciaba mis estudios de periodismo, pues tenía que hacerle una entrevista a un pintor guatemalteco, y para suerte mía, me tocó efectuársela a él.

Enrique Anleu Díaz no se limita exclusivamente a la música, pues además de compositor y violinista de la Sinfónica Nacional de Guatemala, es pintor y escritor.

Su música es muy accesible, muy descriptiva y, por lo general, utiliza elementos folklóricos de los pueblos americanos, especialmente de danzas tradicionales guatemaltecas.

Como un dato curioso debe mencionar que, pese a los numerosos premios internacionales que se le han otorgado tanto por obras musicales, como por pictóricas y literarias, Anleu Díaz nunca ha salido de Guatemala. Sin embargo, sus obras han traspasado fronteras del viejo y nuevo mundo, y su nombre cada día se menciona con admiración en diversas latitudes, no obstante que tiene 32 años.

Al siguiente día del concierto, al llegar al centro de estudios, fui felicitado tanto por la actuación del Director Ricardo del Carmen, invitado especial de la Orquesta Sinfónica Nacional Ecuatoriana, como por la obra del autor de "La Atlántida", Enrique Anleu Díaz. ¡Qué orgulloso me sentí de ser guatemalteco!

Comentarios tomados del periódico CAMBIO, No. 3, tercer trimestre de 1977. Órgano de información de la Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad de San Carlos.

ANEXO 4

Enrique Anleu Díaz, como director de orquesta

**ORQUESTA SINFÓNICA
NACIONAL DE GUATEMALA**

**XXIX Temporada Oficial
1974**

**EL COMITÉ PRO FESTEJOS DE LA INDEPENDENCIA NACIONAL
Y LA DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA Y BELLAS ARTES,**

presentan

XV CONCIERTO

VIERNES 13 DE SEPTIEMBRE DE 1974

PROGRAMA

1. *Espacial I* *Enrique Anleu Díaz*
2. *El Carnaval de los Animales*
(*Gran fantasía zoológica*)
para dos pianos y orquesta *Camille Saint-Saëns*

Solistas:

CONSUELO MEDINILLA
y
JUAN DE DIOS MONTENEGRO

INTERMEDIO

3. *Concertino para marimba y orquesta, Op. 12* *Jorge Sarmientos*
Moderato-Allegro
Canzone india en andante cantábile
—nostálgica—
Rondó allegro

Solista:

FERNANDO MORALES MATUS

4. *Variaciones Concertantes para orquesta* *Alberto Ginastera*

Director Huésped:

ENRIQUE ANLEU DÍAZ

**AUDICIÓN EN HOMENAJE AL CLIII ANIVERSARIO
DE LA INDEPENDENCIA NACIONAL**

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

Espacial I

ENRIQUE ANLEU DÍAZ

Para orquesta, escrita en el año de 1973, refleja la preocupación por participar en la búsqueda de la nueva estética musical contemporánea. En la obra hay uso de bloques sonoros, fragmentos temáticos junto a sugerencias de música aleatoria; trata de plasmar en ella el autor, pensamientos de senaquis cuando hablando de esta nueva música ve en la orquesta "masas, nebulosas, galaxias sonoras".

**FESTIVAL POPULAR
ORQUESTA SINFÓNICA
NACIONAL DE GUATEMALA**

*La Dirección General de Cultura y
Bellas Artes y la Embajada de los
Estados Unidos de Norteamérica
Presentan:*

PROGRAMA

**Viernes 7 de noviembre de 1975 — 21:00 horas
Conservatorio Nacional de Música**

- | | |
|--|---------------------------|
| 1) <i>KAPRAKAN</i> (esbozo Sinfónico Op. 85) | <i>Enrique Anleu Díaz</i> |
| 2) <i>Concierto para Violoncello y orquesta Op. 49</i> | <i>Dimitri Kabalevsky</i> |
| a) <i>Allegro</i> | |
| b) <i>Largo Molto espressivo</i> | |
| c) <i>Allegretto</i> | |

Sollsta: ROGER DRINKALL

INTERMEDIO

- | | |
|---|-----------------------|
| 3) <i>Variaciones sobre un tema Rococó Op. 33</i> | <i>P. Tchaikowski</i> |
|---|-----------------------|

Solista: ROGER DRINKALL

- | | |
|---------------------------------|----------------------|
| 4) <i>Alborada del gracioso</i> | <i>Maurice Ravel</i> |
|---------------------------------|----------------------|

**Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala
ENRIQUE ANLEU DÍAZ
Director Huésped**

“Kaprákán” esbozo sinfónico Op. 85

ENRIQUE ANLEU DÍAZ

Esta obra está dedicada al compositor Jorge Sarmientos, quien la estrenara con la Orquesta Sinfónica Nacional; describe al semidiós de la Cosmogonía Quiché que mueve montañas, alusión a los terremotos, de quien se narra su historia en el Popol Vuh.

PROGRAMA

"Obertura para Cándido"..... *Leonard Bernstein*

"Homenaje a Manuel de Falla"..... *E. Anleu Díaz*

Concierto para violín y orquesta No. 1

Op. 6 en re mayor..... *Nicolo Paganini*

a) *Allegro*

b) *Adaggio*

c) *Rondó*

Solista: Fernando Raudales-Navarra

(Hondureño)

INTERMEDIO

Sinfonía No. 5 en mi menor Op. 95..... *A. Dvorak*

(Sinfonía desde el Nuevo Mundo)

a) *Adagio-Allegro Molto*

b) *Largo*

c) *Scherzo*

d) *Allegro con fuoco.*

Director Huésped: Enrique Anleu Díaz

NOTA: *La Dirección General de Cultura y Bellas Artes agradece al Maestro Fernando Raudales-Navarra su colaboración para la realización de la XXXII Temporada Oficial de nuestro máximo conjunto orquestal.*

La Dirección General de Cultura

y Bellas Artes

y la

Asociación Cultural Guatemalteca,

Presentan:

XX Concierto

**ORQUESTA
SINFÓNICA
NACIONAL DE
GUATEMALA**

XXXIV TEMPORADA OFICIAL

*Audición dedicada al
Día Nacional de Austria*

Viernes 27 de octubre

21:00 horas

Conservatorio de Música.

PROGRAMA

1. *Obertura "LA FLAUTA MÁGICA"..... Mozart*
2. *CONCIERTO EN DO MENOR PARA
PIANO Y ORQUESTA K 491..... Mozart*
 - I *Allegro*
 - II *Larghetto*
 - III *Allegretto*

Solista: SALVADOR LEY

INTERMEDIO

3. *SINFONÍA No. 5 EN SI BEMOL MAYOR..... Schubert*
 - I *Allegro*
 - II *Andante con moto*
 - III *Minuetto — Allegro molto*
 - IV *Allegretto*

Director: ENRIQUE ANLEU DÍAZ

**LA DIRECCIÓN DE LA ORQUESTA SINFÓNICA
NACIONAL RINDE HOMENAJE A AUSTRIA.**

Se prohíbe terminantemente entrar grabadoras a los conciertos.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN

*Conservatorio Nacional
de Música*

*CONCIERTO EN HOMENAJE
A LA CLIX*

EFEMÉRIDES PATRIA

Fecha: 10 de Septiembre

Hora: 19:00

Lugar: Auditorium del plantel

Director:

Horacio Ozaeta Méndez

Coordinador del programa:

Eduardo Ortiz Lara

Guatemala, septiembre de 1980

PROGRAMA:

1. *Intermezzo de "Goyescas"*..... *Enrique Granados*
2. *"Jota"*..... *Enrique Granados*
3. *Danza Española de "La Vida Breve"*..... *Manuel de Falla*

INTERMEDIO:

4. *"Estelas de Tikal"*..... *Ricardo Castillo*
5. *"Sinfonietta"*..... *Ricardo Castillo*
 - a) *Allegro Molto*
 - b) *Molto Expresivo e Moderato*
 - c) *Allegro Molto*

**ORQUESTA SINFÓNICA DEL
CONSERVATORIO**

Director: ENRIQUE ANLEU DÍAZ

XII FESTIVAL DE CULTURA

*El Comité de Danza del
Patronato de Bellas Artes*

PRESENTA:

La Segunda Temporada Infantil de

LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA

Con acompañamiento de la

ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORIO

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

*Domingos: 10:30 y
16:00 horas.*

Admisión: Q1.00

BAJO LA DIRECCIÓN DE LOS MAESTROS

MANUEL OCAMPO
Coordinador Gral.

ENRIQUE ANLEU D.
Director de Orquesta

PROGRAMA

PRIMERA PARTE:

"PAQUITA"

Música..... *Minkus*
Coreografía..... *Antonio Crespo*

Bailan:

<i>Entrada:</i>	<i>Aury Saravia</i>	<i>Carlos Arreola</i>
	<i>Samara Toledo</i>	<i>Eduardo Rogel</i>
	<i>Ana Castillo</i>	<i>Carlos Andrade</i>
	o	o
	<i>Sandra Pérez</i>	<i>José Torres</i>
<i>Pas de Deux</i>	<i>Carolina Ortiz</i>	<i>Eddy Vielman</i>
		o
		<i>José Torres</i>
<i>Primera Variación</i>	<i>Eddy Vielman</i>	
<i>Segunda Variación</i>	<i>Carolina Ortiz</i>	
<i>FINAL</i>	<i>Todo el conjunto</i>	

TERCERA PARTE:

"MASCARADA"

Música..... K. Chacabarro
 Coreografía..... Manuel Ocampo

Bailan:

SEGUNDA PARTE:

"SUITE DE MOZART"

Música..... W. A. Mozart
 Coreografía..... Manuel Ocampo

Bailan:

Samara Toledo
 Eduardo Rogel

Hazel López
 Carlos Arreola

y

Carolina Ortiz
 Madeleine Salazar
 Ruth Alfaro
 Sandra Pérez

Sonia Marcos
 Ana Castillo
 Aury Saravia
 Salomé Salazar

GRUPO DE DANZA DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA
 Bajo la dirección del Maestro MANUEL OCAMPO

TERCERA PARTE:

"MASCARADA"

Música..... K. Chachaturian
 Coreografía..... Manuel Ocampo

Bailan

Vals	Sonia Marcos Eddy Vielman	Marysol Espinosa José Torres
	Ana Castillo Carlos Arreola	Sandra Pérez Carlos Andrade
Salomé Salazar Madeleine Salazar Claudia Contreras Patrick Vielman Aury Saravia	Ruth Alfaro Irma Marcos Ana Rosito Samara Toledo	Gloria Jurado Evelyn Búcaro María Isabel Cerdón Hazel López Carolina Ortiz
Nocturno	Aury Saravia	Carlos Arreola
	Ana Castillo Hazel López	Carolina Ortiz Samara Toledo
Mazurka	Sonia Marcos	Eddy Vielman
Salomé Salazar Ruth Alfaro	Gloria Jurado Irma Marcos	Sandra Pérez Madeleine Salazar
Romance	Marysol Espinoza	José Torres
Galope	Todo el conjunto	

ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORIO NACIONAL
 Bajo la Dirección del Maestro ENRIQUE ANLEU

GRUPO DE DANZA DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA
 Bajo la Dirección del Maestro MANUEL OCAMPO

Prólogo a la segunda edición

Nunca imaginé ver salir una segunda edición de mi trabajo sobre la música en Guatemala; no puedo negar, con la natural vanidad humana, lo que me satisface tal hecho. Enorme satisfacción me produce el que estos apuntes hayan llegado, en mi país, a diferentes estratos y hayan logrado sobrepasar nuestras fronteras patrias.

Desgraciadamente no puedo agradecer personalmente los conceptos de quienes se tomaron la molestia de escribirme desde Europa, Norte, Centro y Suramérica, en especial de Argentina, país al que le tengo particular cariño, pero vaya para todos mi gratitud a su benevolencia por haber hallado algo de interés en tales apuntes, que era lo que pretendían.

Al salir a luz esta nueva edición, la cual he tratado de corregir en varios aspectos, he agregado a ella el documento gráfico, quiero, de todo corazón, patentizar mi gratitud a las personas que hicieron posible su realización, agradecimiento especial a la escritora Delia Quiñónez de Tock, al licenciado Fernando Cifuentes, ex director de la Tipografía Nacional, con mi aprecio y agradecimiento eterno, al Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos, con especial cariño al amigo organista y licenciado Celso Lara Figueroa, y a mi esposa Celeste Aida Palacios de Anleu-Díaz, quien me prestó inapreciable ayuda en toda forma.

Gracias a todos ellos hoy puedo ver realizado este pequeño sueño, que creo, en algo contribuirá al conocimiento de los aspectos musicales de Guatemala.

Enrique Anleu Díaz
Nueva Guatemala de la Asunción, agosto de 1984.

Presentación

Ahondando en nuestro pasado musical, tanto como en nuestras actuales expresiones del arte auditivo, Enrique Anleu Díaz acomete la exhaustiva tarea de realizar un "Esbozo histórico-social de la música en Guatemala", bregando con archivos, personas, libros y lugares recónditos, con la natural fruición y empeño del investigador; inquietud ésta, que, mostrándolo como un ávido estudioso, se agrega a sus otras actividades (que lo delinearán como polifacético), de pintor excelente y compositor de gran sensibilidad.

Me ha tocado el honor de hacer esta presentación, y me es grato manifestar que la obra, aparte de sus otras calidades, tiene la enorme importancia de adentrarse profundamente en las manifestaciones de nuestra música actual, y lo que puede haber logrado como representación de una voz propia latinoamericana. Declaro, que al poner énfasis en lo anterior, no lo hago sólo por glorificar nuestro presente, sino más bien como una actitud de conciencia ante el pesar que me causa imaginar valores del pasado, perdidos para siempre por no haber sido fijados o impulsados.

La obra pone en relieve los factores extramusicales que intervienen en los distintos periodos y diversas tendencias, siendo de gran utilidad para estudiosos, educadores, y para toda persona que esté por introducirse en la problemática de la creación musical en Latinoamérica.

Personalmente creo que el problema del compositor latinoamericano radica en su ubicación entre dos mundos: Su mundo, y el mundo europeo. Poder reflejar su época y poder reflejar su medio, es la ansiada meta. Tal situación puede parecer sencilla o fácilmente superable, pero adentrándose en ella y tomando en cuenta que la música es un "ente especial" por el material físico y el órgano auditivo con que funciona, se llega a la conclusión de que la realización de una identidad es más ardua que en otras ramas del arte, y que el problema es serio, llegando en ocasiones a extremos dramáticos.

La obra cumple con un hermoso cometido que los lectores podrán apreciar y aquilatar. Una gran acogida le deseo a este libro de Enrique Anleu Díaz, confiando en que disculpe si me extendí a lugares que se salieron un poco de la presentación propiamente dicha, pero fue por impulsos de ayudar a poner a luz algunos aspectos de la verdad.

Felicito al colega Enrique, y grandes augurios para su obra.

Joaquín Orellana M.

El arte religioso griego, la catedral gótica, la búsqueda humana del realismo o el arte comunal en las sociedades. Lo anteriormente expuesto tiene vigencia para nosotros, desde los mayas, a través de nuestra accidentada vida colonial, los siglos XVIII, XIX, primera mitad del siglo XX y parte del medio siglo que estamos complementando. Es por lo mismo que el ambiente político-social, y en general el medio de vida tengan tanta importancia en el sentido histórico para comprender por qué producto de tal medio y en función de qué, ha existido una manifestación estética de determinadas características en el transcurso de la historia en Guatemala.

A manera de prólogo

Creo que no entenderíamos jamás la razón de existir del "arte" sino en su función social en toda época, cuando participa en un medio como tal, y relacionado con las ideas que identifican a una comunidad, tiene vigencia; y la caída de un "estilo" o período lógicamente va asociado con un cambio político-social. De ahí que en una sociedad estancada, las manifestaciones estéticas, si existen como participes de un modo de vida, van perdiendo también poco a poco su razón de ser; se vuelve una expresión rebuscada, recargada, pierde el objeto mismo de su existencia y la idea o motivo principal desaparece en un "barroquismo", en un recargamiento de elementos sin importancia, hasta que una forma que responde a una renovación social vuelve a darle beligerancia al constituirse en ese orden como parte de la expresión popular del grupo humano.

Nos parece lógico que para ubicar en esos medios las ideas de la época tengamos que relacionar íntimamente lo social con lo histórico y en razón de eso tratar de determinar los factores que influyeron directa o indirectamente en la realización de la expresión artística, considerando, desde luego, otros elementos que también juegan importante papel en dicha expresión, entre ellos el medio ambiente natural y sus causas inmediatas en los grupos humanos.

Siendo el presente trabajo tan sólo un intento de tratar de hallar la expresión creadora en el campo de la música guatemalteca, adolece, sin lugar a dudas, de muchos defectos, involuntariamente he omitido, quizás, un gran número de nombres de autores de nuestro país; entonces es obligación de un verdadero historiador el tratar de hacer una obra de grandes alcances en donde aparezcan todos y cada uno de los compositores con sus obras.

Tal vez este ensayo sirva para que otra persona más documentada realice esa labor, aunque es mucha pretensión de mi parte que logre inducir a ello sólo con la lectura de las líneas que he escrito.

Obras como la de Jesús Castillo sobre la música maya-quiché, la historia de la música guatemalteca de Rafael Vásquez, la de Poggio y otras, han sido consultadas por mí, incluidos, además, escritos, ensayos históricos y trabajos de diversa índole que me ayudaron en la redacción de este tímido trabajo. El número y nombre de ellas y sus autores figuran en la bibliografía, al final. Parte de estos mismos apuntes fueron publicados en el periódico del sindicato de músicos de Guatemala, y enviados para la enciclopedia que prepara el musicólogo Gabriel Di Cicco, en Argentina, y que me solicitara, lo mismo que la Enciclopedia Muxikeliton, de Suecia, para la que redactara una breve relación de la música en nuestro país. Otra parte en forma de artículos han sido publicados en los diarios "La Nación, Prensa Libre y El Imparcial", lo mismo que en revistas, algunas de la Universidad de San Carlos y "Música", de la Asociación Juventudes Musicales de Guatemala.

Espero que el lector de estas notas encuentre en ellas alguna importancia, ya que fueron hechas con la mejor voluntad.

**Enrique Anleu Díaz,
Guatemala de la Asunción, 1975.**

De la razón de estos apuntes

Se dice que el escribir es un gesto que trata de prolongar la memoria de todo cuanto nos rodea o de lo que somos partícipes. Cuando una obra trata de contar las experiencias íntimas por medio de una novela o biografía cabe dentro del campo del creador, el del artista. Cuando su objetivo es tratar de exponer un descubrimiento o una nueva teoría, será producto del investigador, del científico; en este caso, mis apuntes no caben en ninguno de los ejemplos anteriores, constituyen tan sólo la perpetuación del pensamiento ya formulado y existente en obras bien redactadas por autoridades en su materia, sólo he tratado de organizar dichos pensamientos a mi manera, y será en todo caso un débil centelleo de lo que decía Kafka del escribir... "Una invocación a los espíritus".

Invocación ésta a los espíritus del tiempo que se tragan a grandes bocanadas en desordenado y voraz tropel todas las experiencias de cada era, relegándolas muchas veces al olvido temporal. Por eso, buscando nuestro papel dentro de esa realidad cotidiana, al escribir no mis experiencias, sino tan sólo puntos de vista con los que muchas veces me identifiqué, trato de justificar la existencia de este librito y de todo cuanto en él relaciono, estando por otro lado de total acuerdo con el maestro Ricardo Castillo, cuando hablando de la música, la definía como UNA OCUPACIÓN INÚTIL, ocupación a la que yo también me dedico, y que por lo tanto tengo que encontrarle, a través de mis incoherentes comentarios, su verdadera inutilidad, escondida en tanta prosaica palabrería.

No puedo dejar de agradecer profundamente a la licenciada Eunice Lima de von Maetzger, su benévola acogida a mi modesto trabajo para que sea una realidad su publicación, lo mismo que a la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, agradecimiento que hago extensivo a la señorita Sandra García que me ayudó en la copia del mismo, y a los compositores de Guatemala que me proporcionaron datos personales y de sus obras.

Sería tan prolijo enumerar tanta ayuda directa e indirecta recibida, que necesitaría un capítulo especial para hacerlo.

A todos, muchas gracias.

E.A.D

El planteamiento histórico

Es necesario como punto de partida para este trabajo, plantear brevemente el panorama de la situación prehistórica guatemalteca, para poder relacionar el aparecimiento de núcleos humanos que posteriormente, organizados, darán lugar a dos civilizaciones de suma importancia en nuestra historia cultural en su punto básico, primero la civilización madre posiblemente preolmeca de la costa del Pacífico en Guatemala, y la que daría lugar a la civilización maya de Guatemala que se extendería a Honduras, Belice y Yucatán.

Noticias sobre el aparecimiento del hombre en un periodo sumamente arcaico tenemos consignadas en varios descubrimientos, restos fósiles, así como vestigios de indudable importancia para poder situar un origen a las culturas guatemaltecas, en estos últimos años han aflorado los hallazgos, que nos demuestran ya una rica vida en el pleistoceno superior, entre estos indicios se encuentra el realizado sobre el hombre primitivo, por el doctor Barnum Brown "quien descubrió en los bancos y riberas del río La Pasión, en el sur de El Petén, huesos petrificados de la fauna del pleistoceno superior: camellos, mastodontes, megaterios, glyptodontes, y entre ellos un fragmento, aparentemente de perezoso, con tres cortes agudos, en forma de V. Los cortes según el mismo doctor Brown, Alfred v. Kidder y Edwin M. Shook, fueron hechos sobre el hueso fresco. Y, de ser esto así, constituyen el único indicio conocido para la asociación del hombre con la fauna del pleistoceno superior en Guatemala".

(1957) —Brown extrajo huesos de glyptodonte, elefante y mastodonte en el barrio de Tivoli (en la actual ciudad de Guatemala)— "y estos huesos fueron hallados solamente seis pies debajo de la superficie actual, sobre el lecho de la última capa de ceniza volcánica, y bajo la capa de barro café que cubre la mayor parte del valle". — "Este descubrimiento— dice Shook, es de considerable importancia, pues dirige la búsqueda del hombre primitivo, y los subsecuentes residuos culturales, al estrato más alto, en vez de niveles profundos de excavación bajo cientos de pies de cenizas volcánicas. Y debe recordarse que todos los

residuos del periodo preclásico en Guatemala, hasta ahora sacados a la luz, han descansado o han estado introducidos entre la capa de barro café" (—Ernesto Chinchilla Aguilar— Arqueología guatemalteca).

Guatemala es una zona inmensamente rica en yacimientos arqueológicos, baste citar que con la ampliación actual de la ciudad de Guatemala han salido a luz, al momento del trazo de calles, y abrir zanjas para introducir líneas de desagües o asfalto, restos de cerámica o construcciones de las más importantes en la colonia Kaminal Juyú, que fue un importante sitio arqueológico del estadio formativo maya, lo mismo puede decirse en general de toda la ciudad de Guatemala y de importantes sitios en ella como el Aeropuerto, Los Arcos, La Aurora, Bethania, Bran, Campo de Marte, Cementerio, Las Charcas, etc., (para mayor información consultar "lugares arqueológicos del altiplano meridional central de Guatemala, por Edwin M. Shook).

La importancia de Kaminal Juyú especialmente en la cerámica es indudablemente de vital importancia, ya que su fase mammon corresponde al mismo periodo de la teotihuacan, sugiriendo que la mayoría, si no todas las culturas clásicas, dice A. V. Kidder "surgieron de un modo simultáneo, ORIGINÁNDOSE DE UNA CULTURA ARCAICA YA EXISTENTE". El arqueólogo Rafael Girard, en base de los últimos descubrimientos realizados en costa del Pacífico en Guatemala, principalmente en los departamentos de Guatemala y Escuintla (La Democracia) y sobre un estudio de las lenguas indígenas de nuestro país nos lleva a encontrar un importante centro de difusión de las culturas de América en Guatemala.

Ya Kidder lo sugiere al hablar de los yacimientos arqueológicos de las tierras altas, relacionadas con la poca investigación y exploración realizada metódica y ordenadamente, cuando dice: "Aunque nuestros conocimientos de las tierras altas son escasos, estamos todavía en peor situación en lo que respecta a la vertiente del Pacífico y a la planicie costanera. Esa faja de tierra admirablemente fértil, que queda entre la muralla volcánica y el océano probablemente contiene más vestigios antiguos por kilómetro cuadrado que cualquier otra región de la república — "En otros lugares (siempre del Pacífico de Guatemala) han salido a luz bajorrelieves en estilo olmeca. Es seguro que si se procediera a explorar la costa y se excavara en los lugares que durante el reconocimiento demostraron ser más estratégicos, se obtendría una rica cosecha de información, no solamente para la prehistoria guatemalteca, sino también con problemas de importancia CONTINENTAL" — (A. V. Kidder cita-pág. 20, Arqueología guatemalteca).

Kaminal Juyú es un centro del periodo formativo maya y su cerámica tiene gran parecido en la fase Miraflores, con la mammon de Uaxactún y con fases tempranas de Monte Albán.

Algunos años después de estas consideraciones, la evidencia arqueológica se ha enriquecido mucho de las teorías que al parecer forman parte de un enorme rompecabezas que poco a poco va aflorando en forma de sorpresas para los investigadores de tendencia conservadora en cuanto al origen de las altas

culturas americanas. Pudiendo adelantar que según esas mismas evidencias, nuestro país es considerado como origen y centro de difusión de las culturas mesoamericanas, entre ellas, la olmeca.

Las pruebas estratigráficas han demostrado que el Valle de Guatemala, donde hoy se asienta la capital de Guatemala, estuvo poblado casi sin interrupción desde antes de 2,000 años a. de Cristo. Y si se tuvo por Bar num Brown la única asociación entre el hombre y su apareamiento en Guatemala al hacer referencia del hueso de perezoso gigante con incisiones en el río de La Pasión el hallazgo de un ejemplar de punta de proyectil de tipo Clovis en el sitio de San Rafael en la capital de Guatemala, citado por Girard y Michael D. Coe, en *Cultura Development in southeastern mesoamericana*, revela la existencia de bandas de cazadores recolectadores en dicha región diez o doce milenios antes de nuestra era, el hallazgo de puntas de lanza de tipo Clovis es testimonio del apareamiento del hombre conviviendo con una fauna hoy ya desaparecida como el caballo, el camello, el antilope y la tortuga gigante.

Alfred V. Kidder piensa que los campamentos más antiguos humanos en Guatemala deben haber quedado sepultados por las cenizas de los volcanes en erupción. (*Revistas de antropología e historia de Guatemala-1949*).

Es comprensible entonces que hasta hace pocos años, cuando aún no habían salido a luz más datos sobre las culturas antiguas en Guatemala, el empeño que se ponía en los arqueólogos que estudiaban los orígenes de las altas culturas por establecerlas en México, toda la literatura y posibles teorías que van desde Covarrubias, Alonso Caso, Thompson, etc., eran el texto obligado de los "investigadores e historiadores" de nuestro país, y de ahí se vio que en todo texto se tenía que buscar forzosamente un origen en el norte, cuando habían pruebas en los mismos documentos de un origen situado en otro lado; estos "historiadores" lo tomaron como posibles equivocaciones, influencia cristiana de la Biblia, etc. Así, antiguas noticias referentes a las edades primeras, la venida del otro lado, de la creación originada del grano del maíz, se tomaron como mitología, y no con el simbolismo de un origen y asociación de lugares reales que hoy pueden establecerse; labor en primer lugar de un estudio en el mismo campo de las investigaciones y no a través de textos o de enseñanzas trasnochadas, con una serie de teorías hoy insostenibles, tal el caso de Tula, que se quiso ver de cualquier forma como lugar situado en el norte, las investigaciones del arqueólogo y etnólogo Rafael Girard, quien incansablemente ha realizado un exhaustivo estudio sobre las cosmologías indígenas, supervivencias en ritos actuales, simbolismos mayas, lingüistas, botánica, fauna entre los mayas, y los sitios guatemaltecos para su asociación, y por supuesto sus más importantes trabajos, creemos, sobre el estudio de la cultura preolmeca de Guatemala, son inapreciables.

Esto último de gran trascendencia para el estudio del origen de las altas culturas americanas y sus relaciones intercontinentales, decimos que es de vital importancia pues en base de sus estudios y pruebas documentales, monumentos fechados y pruebas estratigráficas presentadas ante el mundo científico de

hoy día viene a situar a Guatemala, envidiablemente como el centro de difusión de las altas culturas, encontrando así la relación a la inversa de lo que hasta hace algunos años se sostenía en la ciencia oficial, es decir que las primeras culturas no se difundieron del norte para el centro, sino del centro o epicentro, en este caso desde las tierras de la costa del Pacífico, departamento de Escuintla y Guatemala-Kaminal Juyú y la franja del Pacífico hacia el sur y norte de nuestra república hasta extenderse a México, en otras palabras las culturas mexicanas que se decían procedían de una cultura madre, la olmeca, tienen que buscar su ascendencia en las culturas guatemaltecas, en este caso la llamada preolmeca de Guatemala cuyos monumentos tienen las características primigenias, en formación que después obtuvieron las culturas aparentemente definidas de la meseta central mexicana y el sur de Mesoamérica.

Ya para Vaillant, Stirling y Caso al considerar a la olmeca la cultura madre les significaba un problema el establecer sus orígenes y sus relaciones con la civilización maya, como también para Thompson (a quien Girard se refiere, debido a sus actitudes inexplicables en cuanto a todo lo relacionado con Guatemala y las teorías sobre la cuna del calendario y las culturas más antiguas de América con orígenes en Guatemala, de las que estuvo en contra, pues nunca quiso aceptar que nuestro país fuera lugar de origen de la civilización maya. Mas, hay que considerar que la especialidad de Thompson era el jeroglífico, no la historia, la etnología ni la etnografía, de ahí sus opiniones desorientadas.

Así se buscaba establecer periféricamente centros civilizatorios en una región que abarca el Monte Albán y El Petén maya a manera de irradiación (p. 85, S. Toscano).

Toscano sugería ya (1970) que era más probable buscar la génesis cultural de la América media en las culturas tropicales que florecieron en la **Región Comarcana a La Venta** refiriéndose más, a que el primitivo domicilio olmeca y en consecuencia la época más antigua de esta cultura "debe buscarse al sur de Veracruz" —indirectamente en Guatemala.

Estas tentativas cautas de dirigir los orígenes hacia la región del Pacífico quizá porque dichos orígenes tendrían que investigarse en nuestro país, detuvo durante muchos años la opinión de una teoría sobre la cultura madre preolmeca de Guatemala, pero con las recientes investigaciones en diferentes campos y evidencias de las mismas vinieron a cristalizar en rica documentación acerca de la cultura madre de las civilizaciones americanas surgidas en Guatemala y sí con irradiación periférica a toda América, la Cultura del Pacífico.

En un magnífico trabajo sobre los hallazgos preolmecas en Guatemala y sus relaciones con la civilización maya, Girard ha planteado en sus teorías, con suficientes argumentos, el carácter primigenio de los orígenes americanos en las culturas antiguas de Guatemala.

Sobre estos rasgos primigenios Mary Butler expresa que el estilo de las esculturas de Tajumulco es crudo, arcaico (Acta Americana, Vol. II, No. 4).

Dutton y Hobbs consideran que representa una temprana expresión artística de la cultura preteotihuacana (preglyph - Toltec) relacionan, además,

la escultura de Tajumulco con la de Monte Alto, El Obero y Kaminal Juyú. Girard hace la observación acerca de los rasgos olmecas de horizonte arcaico que aparecen en las esculturas de El Tránsito, San Antonio y La Victoria, en Guatemala, están ausentes en la región del Golfo.

Se ha llegado, pues, a conclusiones hoy aceptadas por los arqueólogos, acerca que la cultura "olmeca" tenía sus antecedentes en la del Pacífico "en un horizonte que corresponde al nivel más antiguo del arte maya".

Sobre las ponencias de Girard en el congreso internacional de americanistas celebrado en Stuttgart y Munich (13 agosto, 1968) alrededor de "Descubrimientos de esculturas preolmecas en Guatemala", los arqueólogos asistentes (entre ellos Gordon R. Willey, Leydard Smith, Shepan Borghey, Lee A. Parsons, Hasso von Wining, etc.), —"reconocieron unánimemente que el horizonte preolmeca, corresponde en realidad al preclásico antiguo de la cultura maya".

Para exponer el tema, Girard además del planteamiento que rebate uno a uno los argumentos de la arqueología tradicional, realiza una exposición en base a evidencias tales como las primeras manifestaciones de una escultura monumental que emerge en el área maya del Pacífico.

Ya era objetable el que los rasgos artísticos que posee el arte olmeca fueran del área de Teotihuacán; aquí, apunta Girard, los motivos zoomorfos, fitomorfos y dendromorfos como el quetzal, el jaguar, el largarto, el tapir, el mono, la guacamaya, el cacao, el algodón, etc., "no están inspirados en el marco ecológico de la región" —corresponden en su totalidad a la flora y fauna del Pacífico—, las creaciones artísticas de Teotihuacán sólo explican en función del ambiente donde nacieron y se desarrollaron, antes de emigrar a México".

Heat Jones dictamina que es en el área maya del Pacífico "donde están registradas en monumentos de piedra, las fechas más antiguas de cuenta larga", es ahí también donde aparece el glifo introductor más antiguo que se conoce hasta la fecha, asociado a una fecha del séptimo Baktún, grabado en una estela de San Isidro Piedra Parada, en Guatemala.

En una conferencia dada en Mérida (18 Dic. 1963) Norman A. Mac. Quown expresó que Guatemala era la cuna de las lenguas mayas (Girard-P. 67 Idem). En lo que respecta a otro factor evidenciado en la escultura, la figura femenina aparece en el horizonte más antiguo, en el que se asocia al matriarcado; toscos intentos de cabezas y figuras colosales femeninas han sido descubiertas en La Democracia, Escuintla-Guatemala, y en el mismo departamento, en Monte Alto, La Gomera, El Tránsito. Todas ellas en cuanto a su ejecución, región y clasificación científica, anteriores cronológicamente, como precursoras de las cabezas colosales de "La Venta".

En la actualidad las dudas sobre las culturas olmeca, maya y las culturas de Teotihuacán han sido en realidad resueltas, sabemos que los olmecas no es la cultura madre que se pretendía, que sus orígenes se hallan en la región del Pacífico en Guatemala y que la antigüedad de la civilización maya del Pacífico

determinada por sitios como Kaminal Juyú, colocan a esta civilización guatemalteca como la verdadera originadora de las culturas mesoamericanas, de México y la región del sur del continente.

Debido a las características y extensión del presente trabajo, no es posible reproducir como quisiera los datos históricos con riquezas de detalles que Girard hace gala en sus teorías, las cuales han sido presentadas en congresos internacionales de arqueólogos, etnólogos y americanistas, mereciendo en todos ellos la admiración, el respeto y agradecimiento por sus profundos y brillantes trabajos por parte de autoridades en materia científica entre ellos Laughlin, Michael D. Coe, Stone, Zanwijk, Garibay. Para ello es fundamental el estudio de las obras bases de Girard de las que ya he hecho alusión en otra parte de este trabajo, entre ellas los mayas, los mayas eternos, la misteriosa cultura olmeca de Guatemala (tres ediciones), esoterismo del Popol Vuh, Le Popol Vuh, *histoire culturelle des Maya-Quiché*.

Los mayas

La más alta civilización que se conoce en el continente americano es la maya que tuvo su origen en Guatemala. Y en base de lo relativamente mínimo que de ella se conoce se puede levantar, sin embargo, una apreciación del enorme desarrollo a que llegó en todos los campos del saber humano. Iniciada en periodos muy antiguos, no puede precisarse una fecha exacta que marque su nacimiento, primero porque el lugar que se creía su origen (Petén, en el norte, en Guatemala) se ve con algunas asociaciones históricas y evolutivas difíciles de determinar, ya anteriormente habíamos hablado de Kaminal Juyú en la actual ciudad de Guatemala, centro que posee entre tantas referencias históricas, la fase más antigua en su cerámica, relacionada con el tipo llamado mammon, y que posee también la fecha **más antigua de la cuenta larga en Mesoamérica**, luego la placa de Leyden que marcaba anteriormente estas referencias junto a la pirámide EVII-Sub de Uaxactún, plantean el problema de mostrar ya una cultura con sus rasgos característicos definitivamente formados junto a un estadio histórico en el que existe un calendario perfecto, una escritura, un lenguaje, observaciones astronómicas, sistema matemático y estilo arquitectónico altamente evolucionado, lo cual lleva irremisiblemente a determinar un periodo de muchos siglos de formación, el enigma olmeca tiene en los preolmecas de Guatemala un papel que echa por tierra la teoría de una cultura espontánea, como se pretendía en las culturas americanas, y las cronologías, encuentran en los mayas todo origen de las altas culturas de América.

Los descubrimientos de Kaminal Juyú y la franja costera del sur de Guatemala evidencian una cultura madre cuyos intentos y nacimientos como cultura premaya muestran ya características determinadas en el sitio de Kaminal Juyú, poseedor no sólo de estos intentos, sino, además, de la referida fecha más antigua de la cuenta larga en Mesoamérica, demostrando, desde luego, realizaciones posteriores en la estatuilla de Tuxtla y la estela de Tres Zapotes. Dice Rafael Girard al respecto en su obra "Los Mayas", "Conviene destacar que todas las fechas de cuentas largas, correspondientes al séptimo baktún, es-

tán registradas en monumentos situados en el paralelo geográfico que dio las pautas astronómicas para la formación del calendario maya. En Kaminal Juyú no sólo se encontró el mayor número de inscripciones jeroglíficas, sino también el texto más extenso y las fechas más antiguas. Casi todas están deterioradas e ilegibles. Sin embargo, analizando el texto inscrito en un altar de este lugar, Heat Jones llega a la conclusión de que esa inscripción es comprobablemente maya y representa la fecha más antigua que se conoce hasta hoy en Mesoamérica".

Girard también analiza en el Popol Vuh, texto quiché de fuerte ascendencia maya, el relato de la historia y la sociedad mayas, desde el horizonte cazador-recolector al de la civilización, desarrollando el relato en cuatro épocas o "edades" que corresponden a las fases sucesivas del desarrollo de la cultura maya.

Problemas éstos que aunque apasionantes no es posible analizarlos en un breve resumen, el interés de este trabajo se limita a hablar de los logros de esta maravillosa civilización nuestra en los campos científicos, religiosos, culturales y artísticos en su trayectoria hasta que por varias causas emigra a Yucatán en donde mezclada con otra cultura nueva y extraña llega el momento propicio para que desaparezca como tal, dando origen a una cultura diferente aunque con algunos elementos que no pudieron perderse totalmente durante el nuevo imperio, que fue la forma en que la encontraron los conquistadores españoles, quienes también en el perfecto juego de la historia cultural le asentaron el golpe definitivo, existiendo ambiente propicio para una nueva mezcla indohispana en el dramático escenario de nuestra América.

En su obra sobre odontología maya, el doctor Héctor Cifuentes Aguirre, dice: "Podemos adelantar que los mayas ya tenían conocimiento de los tejidos dentales y su grosor; prueba de ello son las diferentes roentgenografías que hemos tomado a las piezas dentales trabajadas y en las cuales se observa que pocas son las piezas donde se ha lesionado la pulpa dentaria, hecho mismo que podemos observar también en los cortes aserrados y en las cavidades con incrustaciones.

Por las mismas roentgenografías se deduce que estos trabajos fueron efectuados en vida de los pacientes, ya que se observan algunas piezas en las cuales el aserramiento o desgaste, así como la cavidad para la incrustación, la intervención quirúrgica ha lesionado la pulpa, formándose abscesos periapicales o gramulosas, lo cual viene a desvirtuar la teoría que sostienen algunos autores, que estos trabajos fueron efectuados al morir el paciente, es decir, realizados en el cadáver".

Respecto a los extensos conocimientos anatómicos que poseían los mayas, para lo cual existía una terminología idiomática, y en la que existe una lista de voces para nombrar las partes anatómicas, el doctor Martínez Durán recopiló de obras de historia médica de los doctores A. Flores y F. Ocaraza, varias.

Entre ellas aparece Omitl (hueso), Ceyotl (médula ósea), Tocaxical (cráneo), Cuexcochtel (protuberancia occipital), sigue una lista de 99 términos

que comprende una nomenclatura ósea y articular, una general de las partes del cuerpo, una visceral o esplacnológica. (Ver odontología y mutilaciones dentarias mayas —Oscar Cifuentes Aguirre— Ed. Universitaria).

Hecho importante es también que la existencia de los anteriores términos que demuestran ya una organización en cuanto al conocimiento médico, es reafirmado por la existencia de una simbología que se relaciona con la misma medicina, esto aparece cuando una disciplina llega ya a formar parte de una ciencia, así el doctor Carlos Martínez Durán, proporciona datos preciosos con respecto a una trinidad de la medicina maya, formada por la diosa Ixchel y por los dioses Citobolontún e Itzamná "los dos primeros, a manera de matrimonio sagrado, trabajaron por descubrir las virtudes medicinales de las plantas, heredando todos sus conocimientos a los H-Menes, verdadera familia hipocrática, iniciada en los secretos del arte de curar". La figura de Itzamná, dios mayor del panteón maya era el padre de la medicina, a él hay que agregar a Ahuachamahez a quien le pedían los favores anuales de la salud, descendía de las alturas "cual rocío benéfico, refrescando el ambiente e inspirando a los médicos". Ixchel, abogada de la maternidad quien curaba la esterilidad y ayudaba en el parto, Zuhuykak e Ixtlilón pareja protectora de la pediatría Kinich-Ahau "el rostro de sol", dice Martínez Durán, quemaba el dominio de la enfermedad y representaba al dios de la fototerapia y de la termoterapia. Kukulcán curaba las fiebres, Temazcalteci, la abuela de los baños, diremos la higiene, protegía y aconsejaba los baños de vapor, así el mes Zip tenía fiestas consagradas a la medicina.

Acercas de la forma existente de un lenguaje debemos notar que entre los mayas existía no sólo éste, sino una escritura, además de formas literarias entre las manifestaciones idiomáticas, y Morley se refiere a él según la obra "Outline of History", de H. G. Wells quien dice que lo que verdaderamente acredita a un pueblo como civilizado es la invención de un sistema de escritura; lo mismo que Edward Gibbon quien en su "Decline and fall of the Roman Empire", declara que lo que verdaderamente distingue a un pueblo civilizado de una manada de salvajes es el uso de las letras.

Dentro del campo literario, los mayas dejaron la maravilla de sus escritos jeroglíficos, de los que correspondientes a últimos periodos, son los tres conocidos códices, Peresiano, Trocortesiano y de Dresde, y ya de un periodo de mezclas con otras culturas, pero poseedores de una fuerte base maya están "El libro de los libros de Chilam Balam, y el Popol Vuh, aunque quiché, pero de fuerte ascendencia maya. Respecto a esa creación y evolución del lenguaje dice Morley", "Cuando por primera vez nos encontramos en presencia de los jeroglíficos egipcios, ya han avanzado a una fase semifonética. Además de los muchos ideogramas presentes en esta escritura, tal vez la mitad del número total de los caracteres son fonéticos, la mayor parte silábicos, pero en unos pocos casos ya decididamente alfabéticos. En circunstancias parecidas se encuentran las más antiguas tabletas de barro cuneiformes, en las cuales también abundan los elementos fonéticos.

Sin embargo, el sistema maya, aunque inventado varios años después que los sistemas egipcio y sumero, representa un período más antiguo en el desarrollo de la escritura que cualquiera de éstos, o sea un sistema gráfico que es casi completamente ideográfico (clase II) pero está precisamente a punto de desarrollar caracteres fonéticos (clase III)".

Hay que anotar que en la época de la conquista española ya esta cultura desaparecida como legítima, conservaba, sin embargo, a través de sus descendientes ya mezclados, la escritura jeroglífica y otros conocimientos por medio de los sacerdotes como escribe Diego de Landa, al referirse al calendario con una breve descripción acompañada de dibujos de algunos signos de mes y días. De Landa fue de los que realizaron la magna destrucción de obras indígenas, conservando a través de los escritos que dejara, la idea de muchos de los manuscritos que vio pero dando decididamente una interpretación a su manera. "El calendario maya estaba compuesto de 19 meses, o sean 18 meses de 20 días cada uno y 1 mes adicional de 5 días, lo que da un total de 365 posiciones que los días podían ocupar en los meses de dicho año calendario". Mas, nos maravillamos al ver los conocimientos astronómicos que poseían, así como el mismo Morley nos dice en su obra "La civilización maya". "Eminentes autoridades de astronomía han declarado que los antiguos mayas poseían un conocimiento más exacto de esta ciencia que los egipcios anteriores al período tolemaico de la historia de Egipto (325-300 a. C.) por ejemplo, los llamados textos astronómicos que se han encontrado algunas veces en los ataúdes de los entierros correspondientes a la XI dinastía (2200-2000 a. C.) contienen mucho menos conocimiento de los movimientos del Sol y de la Luna que el que poseían los mayas del viejo imperio". Conocían matemáticamente la duración de las lunaciones, o revolución completa de la Luna alrededor de la Tierra, los astrónomos modernos con instrumentos modernos dan una cantidad con fracciones matemáticas, hecho que los mayas conocían no aproximadamente sino con maravillosa exactitud de fracciones, implica esto, además, la construcción de observatorios astronómicos que los mayas poseían, así se puede observar en Uaxactún (Petén-Guatemala) y observaciones de esta clase anotan los científicos en Kaminal Juyú.

Debemos citar también el conocimiento que tenían de posiciones de planetas, estrellas, paso de cometas, predichos con matemática exactitud.

La arquitectura y la escultura se desarrollaron con inigualable majestuosidad, implica por supuesto la insistente matemática, lo más simbólico y "más brillante del intelecto del hombre maya".

"En efecto, en cierta época dentro de los siglos IV o III, a. C. los sacerdotes mayas, por primera vez en la historia de la especie humana, concibieron un sistema de numeración basado en la posición de los valores, que implica la concepción y uso de la cantidad matemática cero, un portentoso adelanto del orden abstracto" (Morley).

Esto de por sí habla de una ciencia que representa una civilización superior, habían desarrollado los mayas antiguos su sistema aritmético de posi-

ciones "adoptando la base 20 como unidad de progresión, en lugar de la base 10, es decir, un sistema vigesimal, en lugar de un sistema decimal, por lo menos mil años antes de que fuera éste inventado por los indostanos en el antiguo mundo, y cerca de dos mil años antes de que el sistema de posiciones en matemáticas fuera de uso general entre nuestros antepasados en la Europa Occidental".

Ya que se creía que los indostanos en la historia de la humanidad habían sido los primeros y los únicos en desarrollar un sistema con sus símbolos numéricos respectivos, una matemática basada en la posición de los valores y la correspondiente concepción del cero. "Los indostanos hacia el siglo VIII de la era cristiana inventaron el sistema decimal, con sus símbolos numéricos respectivos. De la India pasó este sistema de numeración decimal a la Arabia, y de aquí procede el nombre de números arábigos, luego los mismos árabes lo llevaron de Arabia a Egipto. Los moros del norte de Africa lo introdujeron a España, pero no fue usado por la generalidad entre nuestros antepasados de la Europa Occidental hasta el siglo XV, más o menos, siete siglos después de haber sido inventado en la parte sur del Asia Central.

Un estudio sobre la matemática maya se puede profundizar en tres admirables obras que el lector interesado y acucioso puede consultar para formarse una base científica, ellas son: "La civilización maya", de Silvanus Morley; "Los mayas", de Rafael Girard; y "La ciencia matemática de los mayas", del ingeniero Héctor M. Calderón, las conclusiones personales de cada uno podrán sacarse del estudio de las mismas.

El avanzado conocimiento entre los mayas de las matemáticas, la astronomía, medicina, un establecido sistema de gobierno y una estratificación social organizada, integran los elementos principales que asociados a una fuerte "dictadura" religiosa determinaron la función de la música, la danza, el canto, la arquitectura, la escultura, la pintura y las artes menores entre esta civilización guatemalteca.

Cada danza y su música ante todo en el rito sagrado, eran producto del complejísimo sistema religioso, siendo del campo de la etnología por sus vínculos múltiples el analizar y determinar las festividades en que tenían lugar cada ejecución, vierto a grosso modo una de tantas relaciones arte-religión referidas por Martí:... EL MOTZONTECOMAITOTIA era una solemnisima danza de fecundación simbólica de la tierra que también se llevaba a cabo durante las ceremonias a Illamatecuhtli, "anciana señora" o "madre tierra"

Representaciones que aparecen en diferentes códices, y de la que "existe una impresionante versión mural de origen maya en Santa Rita, Belice, Guatemala". Ceremonia que perdura actualmente en Guatemala, México y El Salvador en ciertas "costumbres" durante las cuales se degüellan gallos o pavos en forma de deporte ecuestre, "se suelen colgar aves de una sogá para que los caballistas intenten agarrarlos del pescuezo y sacrificarlos mientras corren a todo galope".

Algunas de las danzas mayas que han sobrevivido son mencionadas en el Popol Vuh y es comprobado su origen antiguo, ellas son: CACUMU, canción y danza de despedida; CHITIC, baile de los zancos; CUX, danza de la comadreja; IBOY, danza del armadillo; XTZUL o IXTZUL danza del ciempiés; PUHUY o baile de lechuza.

Diego de Landa, Cogolludo y otros cronistas mencionan las siguientes danzas, que ha investigado y cita Samuel Martí: (págs. 85-90) bailes durante las fiestas de BOLONTZACAB; baile de las viejas, durante la fiesta de ITZAMNÁ KAUIL; baile de las viejas con perros, durante la fiesta de CHACUUAYA; baile de zancos, XIBALBÁ OKOT, baile del demonio; baile del fuego o de las candelas, baile de regocijo, durante las fiestas llamadas Zabacilthan, BATEL OKOT, HOLCAN OKOT, OKOTBIL u OK'OT WIL, que era baile sagrado de los sacerdotes o grandes señores, celebrado durante la fiesta de Pocam y de la cual excluían a las mujeres, CHANTUYAB o baile de los curanderos y curanderas "en el cual envolvían cada uno las cosas de su oficio; DANZA DE LOS CAZADORES, CHOHOM o danza de los pescadores; DANZA DE LAS CINTAS, ALCABTHAN Y CAMAHAU, fiesta celebrada para la deidad del norte; CICIJODAL o CICIJOTAL canto baile de regocijo dedicadas a Kanu-uauueuab hombre gigante amarillo, deidad del sur; OXTUN O TUM, baile del rito del flechamiento; POCHO o POCHOB danzas totémicas que todavía se bailan en Guatemala; COLOMCHÉ, danza de las varillas; HADZ LAMCHÉ, danza de bastones y "danzar assi"; DANZA DE LOS ESTANDARTES O BANDERAS, BAILE DE LAS CANDELAS O DANZA DEL FUEGO, LOTSTUN, baile acompañado con tres flautas o flautas triples como las que existen en el Museo de Arqueología de Guatemala; XAQILO, bailecito menudo de mujer; TAN o THAN OKOT, baile de señora; OKOT MUERE O MUANE "baile antiguo malo"; COCO KAY NIGTE "cantar haciendo meneos deshonestos y cantares assi", según el diccionario de Viena; TAN o LAN UINAM, cantar o canto antiguo prohibido; TZOLCHICH "canto gracioso que trata de pájaros; YABANIL o YABAMIL, danza de aros o de zancos que según Landa tenían lugar durante las ceremonias del año Muluc; NAUAL, bailar antiguo de mujeres, sobre este baile anota Landa que era un baile "no muy honesto"; TZOOT, KAY MAM, MAX OKOT, BOOYAL CHE o BOOYOL CHE, TANKINAM, bailes vedados según el diccionario de San Francisco, el diccionario del Motul registra el Bool Ché como "Baile y cantar muy malo de los indios, está vedado", IX TOLIL, baile de indios; DZUL OKOT, DZULAM POCHO o POCHOB, baile del extranjero, se baila todavía en alguna parte de Guatemala y aparece registrado en viejos vocabularios de la lengua pokomán; POLOMKAY, canto, danza del mercader (pregón); KUB POL, ceremonia, baile con la cabeza de un cerdo; DANZA DE LOS RAMILLETES, KAY NICTE, XQUL, baile de los matachines entre los cakchiqueles; BA OLAL CUXTEL, andar en puntillas, otros términos relacionados con los bailes de origen maya son MACH LAMBALI OKOT,

XIMBCHE y ZUTUMAC XIMBAL o "andar alrededor" es decir, bailar en rueda; el CUHPACH o andar hacia atrás, y el CACATHIL ZIMBAL "andar de dos en dos" es decir, baile por parejas.

Esto es lo que sabemos sobre las danzas y cantos que han sobrevivido, o que han sido referidos en documentos y crónicas.

Respecto a la antigua música maya, no ha quedado nada de ella; sólo a través de los instrumentos en museos y de la valiosa información a través de las pinturas murales y en la cerámica podemos formarnos una idea de cómo habrían sido tales manifestaciones. Así sabemos de un gran número de instrumentos musicales representados en ellas, pitos, ocarinas, cascabeles, raspadores, variados tipos de flautas, caramillos, trompetas, atabales, tambores de parche sencillo y doble, sonajas y otros con los que formaron espectaculares conjuntos musicales.

Respecto al lugar de origen de la maraca y del complejo religioso que representa, merece citarse la opinión de Karl Gustav Izkowitz. Este investigador en concienzudo estudio de la sonaja y su distribución geográfica en el continente americano, teniendo en cuenta, además, el material de que está hecha, sus técnicas de fabricación y decoración, así como su función y vinculación a otros elementos culturales, considera que la sonaja se originó en la América Central y se difundió de allí, con otras costumbres y conceptos asociados con la práctica chamanística. (Rafael Girard p. 217 - Historia de las Civilizaciones Antiguas de América).

La sonaja chorti, es semejante a la que aparece en el códice de Dresde (pág. 34) y decorada con perforaciones que forman el ideograma cósmico de cinco puntos, expresivo de su poder universal. (Pág. 273-) Girard. Idem).

Carlos Samayoa Chinchilla, refiere acerca de un instrumento, El "Flageolet" Lacandón (especie de oboe) de origen maya que encontró el etnólogo Franz Blom, dicho instrumento poseía siete agujeros con los que se podría producir ocho sonidos diferentes, sin embargo, "en vez de usar esta gama más extensa, los constructores o ejecutantes taparon el séptimo agujero con cera silvestre limitándose a tocar su música dentro de una escala tradicional de solamente siete sonidos fundamentales". (Carlos Samayoa Chinchilla en "Aproximación al Arte Maya - Edit. José de Pineda Ibarra - Guatemala 1964")

Otro instrumento asociado a las deidades, es el caracol de mar, (*Strombus Gigas*) que se relaciona también a la fertilidad; en varios vasos decorados aparecen personajes identificados como dioses tocando estos caracoles, en algunas situaciones emergen de entre las fauces de un ofidio. (D. Coe Michael-Gods of the Underworld).

* El "Flageolet" corresponde a la flauta dulce o de pico, al flaios, flajos, flaiollette de los franceses, y al flauto a becco, piffero, de los italianos, de acuerdo al diccionario de la música de Michel Brenet (Editorial Iberia Barcelona) es un instrumento de viento de madera, abandonado en la actualidad, como toda la familia de las flautas de pico, de la que es el último superviviente.

Hermosos ejemplares de estos caracoles como instrumentos musicales hay en Guatemala con glifos mayas insertos, y es sin duda alguna uno de los más antiguos utilizados por las culturas primitivas de Guatemala. Este instrumento produce la misma serie de armónicos que el tubo o cuerno de caza, gama en la cual se basan los sistemas musicales.

En varias oportunidades he sugerido que si bien la música maya conocía toda la gama de sonidos, como también conocían en la pintura todas las gamas de colores, la utilización de determinado número de sonidos y en especial el uso de ciertos tonos e intervalos se deben ante todo a la función religiosa y simbólica a que estaba destinada y que exigía en su ejecución, de tonos especiales, diferentes de los que pudieron haber utilizado en la música profana con fines opuestos a lo sagrado.

Dentro de la gran variedad de ocarinas, flautas y pitos de barro zoomorfos y antropomorfos que existen en diversas colecciones, se puede deducir las funciones a que se destinaban. El número de agujeros que poseen, los ejemplares de flautas dobles y triples nos demuestran que conocían el **politonismo** y la escala diatónica, y debido a las alteraciones de tonos y semitonos, también el cromatismo.

A través de lo delicado de la danza, observada por los movimientos sugeridos en las figuras de cerámica y en algunos platos, en especial uno procedente de Uaxactún agujereado en el centro que muestra un bailarín danzando con la punta de los pies, y del zoomorfo de Quiriguá, en el que aparece un bailarín enmascarado entre las volutas de una serpiente estilizada, se deduce la existencia de escuelas de danza y música. Las crónicas españolas refieren al papel importante de "maestros" encargados de enseñar la música, el canto y la danza en la época de la conquista, siendo esto un reflejo de lo organizado que estaban las artes. Refieren, asimismo, que la enseñanza era muy estricta en la función religiosa, y que los músicos que "desafinaban" "eran castigados muy severamente".

Esto de por sí habla de problemas técnicos en la ejecución, los actuales descendientes de los diferentes pueblos indígenas de Guatemala guardan una manera particular al afinar sus instrumentos, aunque ya es notorio la influencia de sistemas extraños.

Las mismas crónicas nos dan noticia del nombre de los cantores principales a los que llamaban hol-pop, "encargados de dirigir los coros, de enseñar la música y el canto, y de dar el tono" "y lo mismo nos ilustra acerca de las personas cuyo único oficio era el de componer canciones e himnos religiosos".

En varios vasos de Chamá (Alta Verapaz, Guatemala) del período post-clásico, aparecen personajes con disfraces de animales, ejecutando instrumentos musicales, sonajas, huehuetls, caparazón de tortuga, largas flautas; esta relación de los tipos de máscaras con los instrumentos que ejecutan poseen a no dudar una significación especial.

Sabemos de esta asociación por ejemplo con el dios del trueno que toca un tambor (—La civilización maya y sus epigonales— R. Girard. p. 74).

En otros ejemplares de vasos de esta región, los personajes enmascarados parecen estar participando en ceremonias, y uno de ellos reproducido por David Vela en "Aproximación al arte maya", muestra a tocadores de sonajas y de un gran tambor con máscaras de armadillo, otro está representado con máscara posiblemente de ardilla, con un asta de venado en la mano y un raspador, formando todos un conjunto procesional detrás de un personaje. (dios jaguar); esta secuencia puede estar condicionada como composición plástica a la forma del vaso.

Hornbostel-Sachs (HS) han realizado una clasificación de los instrumentos musicales en cuatro familias, idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, según la manera de producir sonido.

Entre los idiófonos se encuentra una subdivisión, al producir dicho sonido por percusión o concusión: golpe directo, golpe indirecto, idiófonos punteados, idiófonos por frotación, idiófonos sopladados (conchas de tortuga, cascabeles, sonajas, raspadores, conchas marinas).

Entre las flautas, son raros ejemplares las flautas transversas. En varias colecciones particulares de la ciudad de Guatemala he podido ver 3 ó 4 procedentes de Veracruz y una de Kaminal Juyú, lo mismo que he visto algunas ocarinas con igual embocadura de flauta transversa.

Otros ejemplares raros son las flautas con una bola de barro en el ducto que le permite rodar libremente de extremo a extremo, produciendo tonos, medios tonos y microtonos de acuerdo al virtuosismo del ejecutante. José Luis Franco pensaba que éstas estaban limitadas a la región de Veracruz (1971) sin embargo, se han encontrado en Quelepa, San Salvador, C. A. (Correspondiendo al clásico tardío). Al describir Willys Andrews no puede explicar su origen, como muchos arqueólogos que quieren encontrar las raíces de las culturas precolombinas en cualquier lugar, menos en la región centroamericana, si no es por la teoría de la expansión e intercambio de otras regiones.

Si la actualización de las disciplinas etnohistóricas, antropológicas y arqueológicas han sorprendido al mundo arqueológico tradicional al hallar en Centro América precisamente en Guatemala, el centro difusor de las más ANTIGUAS CULTURAS AMERICANAS, lo mismo ha ocurrido con ejemplares de flautas idénticas en cuanto al sistema de bola de barro rodante que se han hallado en otras regiones centroamericanas (Guatemala, Honduras) (E. WILLYS ANDREWS. V. —Flautas precolombinas procedentes de Quelepa, El Salvador— 1973).

Ya se han hecho algunos trabajos sobre organología y su aplicación a algunos instrumentos prehispánicos, aunque la investigación ha sido limitada a regiones particulares.

Pudiéndose determinar que en el aspecto profesional y técnico de la construcción de instrumentos existía una verdadera aplicación científica de los componentes de tales instrumentos, tales como el llamado barro sonoro, lo que indica la manufacturación de los mismos con algún barro especial o realizado el cocimiento a una determinada temperatura. Flores Dorantes y Loren-

zana Flores García que han realizado un trabajo sobre silbatos mayas del área de la Isla de Jaina, han analizado en sus observaciones sobre la composición del material de varios ejemplos (44 ejemplos) el tipo de barro sonoro y 23 silbatos de barro macizo, asimismo, el canal e insuflación bien dirigido al bisel, redundando en la producción de buen sonido.

De varios trabajos sobre construcción de instrumentos prehispánicos se ha podido determinar las proporciones que se mantienen en la manufactura de ellos, lo que es producto precisamente de una técnica depurada, propia de personas dedicadas al oficio de la construcción de instrumentos como clase aparte (Flores Duarte y Flores García - Organología aplicada de instrumentos musicales prehispánicos - Silbatos mayas - 1981).

En las áreas de etnomusicología del Departamento de Música Tradicional en el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos en la ciudad de Guatemala a cargo del investigador Alfonso Arrivillaga Cortés, y el área de musicología a mi cargo, hemos procedido a la clasificación de unos pitos y ocarinas prehispánicos, de ello se ha desprendido también importantes observaciones a sugerencia del etnomusicólogo Arrivillaga Cortés, quien con anterioridad publicó un trabajo sobre instrumentos de la tradición popular y en donde procedió a clasificarlos según el sistema Hornbostel-Sachs (HS). Arrivillaga Cortés ha recalcado la relación importante de algunos instrumentos con determinada deidad en la pintura de varias piezas de cerámica maya. Observación importante ya que Flores Duarte y Flores García relacionan las figurillas que se realizan como silbatos, con representaciones de músicos, flautistas, trompetas, tocadores de sonajas, etc., recordando que es bien sabida la posición que tenían en una clase alta; dichas representaciones de ellos en la cerámica, atestiguan su importancia en las funciones religiosas y sociales.

En los murales de Bonampak aparece la asociación de músicos con señores principales, sonajeros, tocadores de grandes tambores con membrana de piel, y largas trompetas. Estos trompeteros aparecen en otras escenas de batalla, indudablemente cumplía la música un papel importante en ellas, ya que varios cronistas al referirse a este tema hacen alusión a las "grandes músicas" con que venían los guerreros, "con músicas" de atabales y flautas, de manera "molesta y ensordecedora".

Las trompetas que aparecen en los murales de Bonampak son largas, posiblemente de madera, indudablemente pueden identificarse muy bien y diferenciarlas de los remos que aparecen en el vaso de Ratinlinxul del valle del río Chixoy en Alta Verapaz, según la descripción de los especialistas: "Un señor principal es llevado en un palanquín por dos cargadores, le siguen cuatro servidores, uno lleva un cacaxte en la espalda, los otros detrás llevan una especie de remos", explicable como dice David Vela de una región de ríos navegables. Que la escena trata de transporte de un señor principal es evidente, hemos realizado en el Centro de Estudios Folklóricos una comparación de trompetas en diferentes documentos, y además por lógica y función del fenómeno sonoro las terminaciones acampanadas de las trompetas evitan cualquier alteración

del sonido en su producción, el hecho de tener un corte en "U" sería desde todo punto de vista, en detrimento del sonido, por lo que evidentemente este "corte en U" de los instrumentos que portan los personajes del vaso de Ratinlinxul son en realidad "remos".

Respecto a este mismo vaso, el grabado representado lo describía Morley como: "sacerdote cargado en lo que parece ser un palanquin de tejido similar a las cestas o (palanquin de cestería), suspendido de unas varas en los hombros de los cargadores. Un perro se estira realísticamente debajo del palanquin.

Cinco cargadores siguen: el primero lleva un trono forrado de piel de jaguar; los siguientes tres llevan los soportes para el palanquin cuando se queda inmóvil".

Thompson cree, por otro lado, que es muy probable, que el famoso vaso de Ratinlinxul represente mercaderes en tránsito. El personaje principal, en la litera, sostiene un símbolo en forma de abanico que representa la clase mercante, atrás de él se encuentra un mozo con una carga pesada... (una maleta envuelta con piel de jaguar). Le siguen tres individuos con cofias muy elaboradas, sosteniendo lo que indudablemente son **duelas ceremoniales** también insignias asociadas a los mercaderes, y de gran importancia ritualística (p. 127 Robicsek - Aspects in maya art and history: The Mat Symbol).

En lo que todos están de acuerdo es que no son trompetas (comparan las representaciones de trompetas en códices y pinturas precolombinas). Es más, no tendría ningún objeto de acuerdo a las funciones ritualísticas de los vasos el solo hecho de describir en este caso instrumentos musicales con mercaderes.

Es necesario la alusión anterior, pues sin ninguna base científica se pretende a veces descubrir hechos, o símbolos desconociendo la asociación de unos y otros.

(Una ampliación sobre dataciones y argumentos respecto a estos temas, lo hago en dos de mis pequeñas obras próximas a salir a luz pública (1983), son ellas "El fenómeno político, social, religioso en la historia del arte" y mis "Apuntes sobre la música y la plástica en los mayas").

En las clasificaciones realizadas en dichas áreas del Centro de Estudios Folklóricos, hemos hecho notar la importancia en lo que se refiere a las notas que producen los pitos y ocarinas, la relación en cuanto al número de ellas y su altura, lo que al producir el sonido ofrece una serie de posibilidades que de seguro se explotaron, tales como "Glissandis" hasta llegar a un sonido determinado, hecho que se puede apreciar hoy día en los cantos que sobreviven por la manera que los actuales indígenas gustan de aplicar en las interpretaciones que realizan en los instrumentos diversos que utilizan, ante todo, cuando están relacionados a funciones religiosas.

El hecho de agrupar varios instrumentos de viento para ejecutar en conjunto, presupone la necesidad de afinar, ya no digamos los espectaculares conjuntos que se formaban como se aprecia en las pinturas murales, lo que de por sí habla del conocimiento y aplicación de problemas técnicos musicales.

Estos problemas de la ejecución y construcción de instrumentos deben ser objeto de un estudio, análisis y clasificación especial.

Producto de ello necesariamente será un trabajo que incluya la descripción de instrumentos musicales en cuanto a formas, tipo de material, dimensiones, área de localización al momento de encontrarse, tipo de embocaduras, número de agujeros, dibujos de cortes transversales donde se aprecien las cámaras contenedoras del aire, etc., y con esto, realizar un intento de dirigir la atención hacia las diferentes funciones que desempeñaron tales instrumentos en distintas ocasiones de la vida de los antiguos mayas.

Los desafíos a la ciencia

Una vasta literatura con fondo científico, sobre las culturas aún no clasificadas, plantean un interesante problema para el arqueólogo de más amplio criterio en cuanto a enigmáticos orígenes y relaciones intercontinentales de ciertas civilizaciones que se pierden en la noche de los tiempos, y que la ciencia oficial a veces mira con demasiada cautela. Al respecto debemos recordar que Troya fue considerada durante mucho tiempo como una leyenda por los "arqueólogos e historiadores" y que, sin embargo, Schlieman, basándose en una obra literaria, La Iliada, descubrió contra todos los pronósticos de la ciencia oficial.

Hago mención al respecto, de la tan discutida "Atlántida" aceptada por algunos eminentes arqueólogos, rechazada por otros, y sobre la que se han llevado millones de volúmenes de obras, desde el minucioso aspecto científico hasta la novela de aventuras, pasando por el poema y la narración literaria y ocultista.

Teníamos que mencionar este inmenso continente sumergido por un maremoto alrededor del año 12000 a. de C., y por supuesto su relación con las altas culturas americanas, especialmente con la maya, por una serie de "hallazgos" y de los que como dije, los "sabios e infalibles conocimientos" de los "arqueólogos y etnólogos" oficializados (no todos afortunadamente) no aceptan.

Plinio "El Viejo" y Estrabón, historiadores antiguos, mencionan la ciudad etrusca de Spinia en unos documentos, como un importante centro de comercio y civilización, actualmente se halla sumergida bajo las aguas del Adriático, lo mismo ocurre con Dioscurias, ciudad cercana a Sukumi, que fue visitada por los argonautas legendarios al realizar su travesía por el mar Negro, de la misma forma Fanagorias, puerto de gran importancia en el mar Negro durante la época helénica y hoy sumergido en el golfo de Taimán, los "historiadores" negaron durante siglos la existencia de tales ciudades, sin imaginarse nunca que estuvieron en el fondo del mar hasta que la arqueología submarina, junto a los azares en materia de hallazgos, la restituyeron a la realidad y se comenzaron a investigar otras fuentes antiguas de información con lo que se pudo establecer su veracidad.

Los famosos mapas Piri Reis publicados en 1520 en Turquía, en el llamado atlas Bahriye, y que estaban dedicados a los navegantes, son uno de los más fabulosos misterios para quienes los conocen, están trazados sobre piel de corzo, provistos de notas marginales y descubiertos por Halil Edhem, director de los museos nacionales, el 9 de noviembre de 1929 en el palacio Topkapı en Estambul.

El almirante Piri Reis, al revelar el origen de los mapas, dice que en una batalla naval librada en 1501 contra los españoles, un oficial turco llamado Kemal hizo prisionero a un hombre que había participado en los tres históricos viajes de Cristóbal Colón. Ese prisionero español poseía un grupo de mapas muy curiosos. Gracias a estos mapas "Colón pudo definir el objetivo final de su viaje". Su hijo Fernando, en "vida del almirante Cristóbal Colón", escribe que su padre "recogía cuidadosamente todas las indicaciones que podían suministrarle marineros u otras personas. Hizo de ellas tan buen uso que adquirió la firme convicción de la posibilidad de alcanzar y descubrir numerosos países al oeste de las islas Canarias", los turcos confiscaron al español varios documentos, habían mapas dibujados por Colón en 1498, seis años después del descubrimiento de las Antillas. Sin embargo —escribe Andrew Tomas—, "Esos mapas presentan de un modo completo los continentes de América del Norte y del Sur, ríos, Groenlandia y el Antártico, todos ellos desconocidos en 1498. La distancia entre América del Sur y África aparece indicada con una precisión sorprendente".

En su libro "El mapa más viejo del mundo", el doctor Afetinan, un profesor turco, escribe:

"En el capítulo (dedicado por Piri Rejs al mar Occidental), encontramos todo lo que se sabía en su época sobre el descubrimiento de América. A propósito de ello, cuenta, fundándose en rumores, que cierto libro del tiempo de Alejandro Magno fue traducido en Europa y que, después de haberlo leído, Colón partió para el descubrimiento de las Antillas con los navios proporcionados por el gobierno español. Hoy día, resulta indudable que Piri Reis había tenido en su poder el mapa utilizado por el gran explorador". Aunque por mucho tiempo se desconocía, fue tomado por algo sin interés, Arlington H. Mallery, estadounidense considerado como una autoridad en Cartografía, pidió a la oficina Hidrográfica de los Estados Unidos que verificase este enigmático mapa. Tomas escribe en su obra "La Atlántida": El comandante Larsen hizo para Mallery la declaración siguiente:

"La oficina Hidrográfica de la Marina ha verificado un antiguo mapa, llamado mapa de Piri Reis, levantado hace más de cinco mil años.

Es tan preciso, que sólo un vuelo a escala mundial podría explicarlo. A primera vista, la oficina Hidrográfica no le concedió crédito; pero ha acabado por comprobar la autenticidad del mapa, e incluso, se ha servido de él para corregir errores existentes en ciertos mapas contemporáneos". Y así, sobre los satélites de Marte, los cuales menciona Swift en su obra "Los viajes de Gulliver" con una precisión sorprendente en relación a su peso, distancia, tiempo y

órbitas descritas por los mismos, esta obra apareció en 1728, 150 años después, el astrónomo estadounidense Asaph Hall los "descubrió" en marzo de 1877, muchos más ejemplos existen que no puedo mencionar en este breve resumen, por lo cual directamente abordo el tema de la Atlántida.

Las noticias sobre Lemuria, el continente perdido del Pacífico, Godwana, Mu, y su descendencia, "la Atlántida", vienen de tiempos remotísimos paralelos casi a los períodos prehistóricos, aparece en varios documentos de remota antigüedad y tienen publicidad literaria en los Diálogos de Platón, en el Critias, para mencionar una obra más familiar, en boca de un sacerdote del templo de Naiv, a Solón le relata la historia de la Atlántida y su destrucción, describe su extensión, su vida, y otros detalles que fueron considerados como mitos, hay que recordar que Cicerón recogió una importante información en su obra "De Divinatione" y perdonándole sus sarcasmos como dice Andrew Tomas, relata que los sacerdotes de Babilonia "afirman haber conservado sobre monumentos observaciones que remontan hasta 470,000 años", Diógenes Laercio escribe que los egipcios habían registrado un número de eclipses de 373 solares y 832 lunares, lo que puede estimarse como un período de diez mil años el realizado en estas observaciones.

Herodoto, historiador griego, refiere que los sacerdotes egipcios le mostraron "345 estatuas de sumos sacerdotes egipcios que se habían sucedido durante 11,340 años", ya que las fechas precisas fueron anotadas cuidadosamente según pasaba el tiempo. Así, registrado un gran maremoto que ocurrió alrededor de 10,000 años a. de C., nos aproxima a muchos hechos que se relacionan entre estas culturas y el aparecimiento de hechos históricos en América, que tienen que estudiarse detenidamente, esta asociación, sin embargo, es curiosa, pues afinidad de algunas palabras, mitos americanos sobre la venida de las primeras razas allende de la gran isla, y otros hechos admirables nos hace pensar en una influencia en América de la Atlántida, ya, antropólogos y lingüistas han analizado una multitud de sorpresivas "coincidencias" que tienen visa de gran misterio respecto al origen de las altas culturas americanas.

Denis Saurat escribe en su obra "La Atlántida", respecto a uno de los manuscritos dejados por Henri Schlieman*, quien descubriera Troya:

"En 1873, en el curso de mis excavaciones de las ruinas de Troya en Hisarlik, cuando descubrí en la segunda capa del famoso 'tesoro de Priano', encontré bajo este tesoro un vaso de bronce de peculiar aspecto. Este vaso contenía fragmentos de arcilla, diversos pequeños objetos y el vaso de bronce llevaba una inscripción en jeroglíficos fenicios, cuyo texto significaba: 'Del rey Cronos de Atlántida'.

En el año 1883 vi en el Louvre una colección de objetos procedentes de excavaciones realizadas en Tiahuanaco y en América Central. Descubrí entre

* Henri Schlieman (aparecido en un artículo titulado "How I found the lost Atlantis, the source of all civilization", por el doctor Paul Schlieman en 1912, publicado después por algunos periódicos alemanes).

ellos muestras de cerámica exactamente de la misma forma y del mismo material y también utensilios de hueso petrificado que eran idénticos, rasgo por rasgo, a los que yo había encontrado en el vaso de bronce del 'tesoro de Priamo'. El parecido entre las dos series de objetos no podía ser fortuito. Los vasos de América Central no llevaban caracteres fenicios ni inscripción alguna. Me apresuré a examinar de nuevo mis propios hallazgos y pude convencerme de que las inscripciones eran de una mano extranjera y más recientes que los mismos objetos. Me procuré algunos fragmentos parecidos procedentes de Tiahuanaco y los sometí a un examen químico y microscópico. Éste puso de manifiesto que las dos series de vasos, tanto los de América Central como los de Troya, estaban hechos de la misma particular arcilla, que no se encuentra ni en la antigua Fenicia ni en América Central. Hice analizar también los objetos metálicos, y el análisis estableció que el metal era un compuesto de platino, aluminio y cobre, aleación que no se ha encontrado en parte alguna entre los antiguos vestigios del pasado y que 'NO ES CONOCIDA ACTUALMENTE'. Se llegaba, pues, a la conclusión de que estos objetos, procedentes de dos países tan distantes entre sí, eran absolutamente semejantes sustancialmente y, sin duda, tenían el mismo origen. Pero si los objetos en sí no son ni fenicios, ni micenios, ni centroamericanos, la inscripción sobre los objetos por mí encontrados indicaban el punto de origen: la Atlántida''.

El mismo carácter extraño e incógnito posee la siguiente narración de una pieza jeroglífica descifrada, que corresponde a la colección Le Plongeon, el Troano-manuscript, que los estudiosos pueden consultar en el British Museum. Dicha relación dice así:

"En el año 6 Kan, el 11 muluk, en el mes de Zak, empezaron terribles temblores de tierra que duraron sin interrupción hasta el 13 Chuen. El país de las montañas arcillosas, el país Mu, fue presa suya. Después de haber sido elevado por dos veces, fue engullido de noche, pues la fuerza de volcanes subterráneos había minado su subsuelo de un modo ininterrumpido. El continente fue elevado y descendido varias veces, finalmente la tierra cedió y diez países fueron rotos y destrozados. Se hundieron con sus sesenta y cuatro millones de habitantes y ocho mil años antes de la época en que esto se escribe''.

Louis Pauwels, sabio y escritor francés, escribe en su obra "El planeta de las posibilidades imposibles". Nuestra civilización como toda civilización, es una conjura. Multitud de insignificantes divinidades cuyo poder reside en nuestro tácito consentimiento en dejar de discutir las, desvían incesantemente nuestra atención del aspecto fantástico de la realidad. La conjura se aplica en hacernos voluntariamente desconocer el hecho de que existe otro mundo en este que habitamos, otro hombre en el que ya conocemos. Sería preciso, en cierto modo, hacerse incivilizado. Usando de forma diferente los conocimientos puestos a nuestra disposición, estableciendo entre ellos relaciones distintas, acogiendo los hechos con mirada no habituada a la jerarquía establecida; conduciéndonos, en suma, entre todos los productos de la inteligencia humana,

como una inteligencia llegada de muy lejos y que intenta a toda costa comprender, veríamos a cada instante aparecer lo fantástico juntamente con la realidad.

Actitud ésta, dice Pauwels, de los jóvenes matemáticos, físicos o biólogos, entre ellos Charles Noel Martín, atomista, autor de una importante obra, quizá la más conocida entre sus estudios científicos "El cosmos y la vida", escribe: "La ciencia no es únicamente lo que la tradición del siglo XIX logró imponer, sino todo lo que nuestro espíritu pueda alumbrar, lo mismo en el exterior que dentro del propio ser, sin condenar al desprecio ninguna conclusión aparentemente inhabitual, pues, en verdad, nos resulta imposible juzgar o prever lo que más tarde será conocimiento y si éste va a recordarnos conceptos que un día nosotros despreciamos y cuya importancia o escondida influencia en nuestra persona o en el universo exterior que entonces exploremos descubran nuestros descendientes".

Dirigido esto a esos espíritus que pretenden demostrar que todo lo que ha asentado en los textos oficiales de la ciencia no puede alterarse con especulaciones que se orientan hacia caminos desconocidos por las mayorías, pero que pueden replantear nuevas hipótesis o aportar, si no terminantes tesis, si posibles soluciones.

"Desde hace mucho tiempo era necesaria una comprensión más sutil de la naturaleza del conocimiento humano —dice Oppenheimer— (Louis Pauwels, *idem*) de las relaciones del hombre con el universo". —Buscamos una enseñanza en las civilizaciones desaparecidas, dice Pauwels, y al mismo tiempo el contacto con las inteligencias del exterior. Escudriñamos el cosmos en busca de otra cosa, y escudriñamos nuestro planeta en busca de nuestros propios orígenes. En todos los campos: científicos, psicológico, sociológico, sentimos crujir las fronteras que ayer todavía delimitaban nuestros modos de pensar, y advertimos que un nuevo espíritu anima la tierra donde se forman las masas humanas de oriente y occidente".

Así, la leyenda de la Atlántida que ha impresionado a filósofos, intelectuales, científicos y artistas, desde Platón y sus diálogos, hasta Manuel de Falla y su ópera, ha llevado en el campo científico a la creación de la Sociedad sobre investigaciones de la Atlántida en Francia, y entidades afines en todo el mundo, pero un lugar muy especial tienen seguramente, ya que también han realizado y apoyado publicaciones en este sentido, los científicos franceses Pauwels y Bergier, Talamonti, Kolosimo, Valleé.

La relación del capítulo anterior con el siguiente posee una razón de ubicación, pues la etapa por la que las grandes culturas agrícolas atraviesan en su formación, tiene mucha analogía con el estudio de las leyendas que refieren la existencia de una civilización madre.

Las citas de culturas de orígenes bastante difícil de aplicar, de conocimientos inverosímiles, de similitudes entre nombres, personajes, deidades y orígenes en su formación, tienen intención de servir como incentivos para hurgar en el pasado de los mayas y el surgimiento de la cultura preolmeca del

Pacífico de Guatemala. De ahí que sentí necesidad de aludir a tales temas de ciudades sumergidas, de culturas perdidas, de tesis oficiales, que, aparentemente, son faltos de cohesión, de sentido, de relación entre la Atlántida y la civilización maya, ya que la ciencia "oficial" aún posee grandes lagunas para interpretar las evidencias sobre el continente perdido y aún más, sobre su relación con las culturas precolombinas, por lo que sencillamente se trata de ignorar el problema. El hecho, sin embargo, de aparecer interesantes analogías que van más allá de simple casualidad o de ser ingenuas evidencias, parecen ser razones que merecen considerarse como puntos de referencia para investigaciones metódicas y serias sobre el asunto.



La música maya-quiché

Si la civilización maya, no permitió que fuese conocida por los europeos en su punto de mayor evolución, desapareciendo junto a sus monumentos arquitectónicos en las selvas de Guatemala, Honduras y Yucatán, las culturas posteriores a ella tuvieron contacto con los conquistadores, y de los textos indígenas y españoles de la época tenemos una variada y valiosa fuente de información sobre los orígenes de estos pueblos de Guatemala y del estado en que los hallaron los hispanos al momento de la conquista.

Como punto de partida contamos con exhaustivos estudios sobre las culturas establecidas en el ámbito geográfico de la actual República de Guatemala, y de ellos, así como de los múltiples aspectos que implica todo establecimiento, organización y características étnicas y culturales, tenemos en la actualidad una mejor, más completa y auténtica idea panorámica de muchas de ellas.

Los estudios desde el punto de vista no sólo antropológico y etnológico, sino desde el campo sociológico y político, son de inmensa importancia para comprender a las sociedades indígenas precolombinas.

Con el foco maya original y su expansión en forma radial, los grupos mayas estuvieron establecidos en la antigüedad con elementos de una cultura madre; tenemos que recordar que hay pruebas que demuestran el establecimiento desde eras prehistóricas de grupos humanos en nuestro país, como lo atestiguan las flechas de tipo Clovis que mencionamos al principio de este trabajo.

Las saco a relación, pues siempre se nos enseñó, debido a la falta de estudios especializados, que las culturas guatemaltecas vinieron ya formadas de otros lugares hasta establecerse en nuestro territorio, así, incluso, se ha querido ver en el Popol Vuh la confirmación de esa venida de Tulla o Tullán asociados al grupo quiché, sin embargo, la antropología actual ha dilucidado ese problema con la investigación etnológica-lingüística de que el pueblo quiché del Popol Vuh **NO ES EL PUEBLO QUICHÉ QUE EXISTÍA EN GUATEMALA**, sino que al mezclarse en épocas posteriores los grupos invasores

nuevos que venían del noroccidente con los ya existentes en Guatemala, perdieron la idea de su origen, mezclándola con esa nueva emigración creyendo que vinieron de Tulla, hago mención, además, de importantes estudios lingüísticos, afirmando que el quiché no se habla en dicha región, y aún más, no existe ningún indicio etnográfico ni histórico de que se hablara quiché en Tulla del Estado de Hidalgo en el lugar mencionado.

El antropólogo Antonio Goubaud Carrera, también conocido indigenista refiere en su estudio "Problemas etnológicos del Popol Vuh" (procedencia y lenguaje de los quichés, revista de Antropología e Historia de Guatemala, volumen I, número 1, e Indigenismo en Guatemala, publicación del Seminario de Integración Social) una investigación de Raynaud:

"Las diversas ciudades exploradas en México por Charmay y por otros y denominada Tulán o Tulan o Tula 'lugar de espadañas', no tienen de común más que la homonofonía (y el jefoglífico fonético Nahuatl) con la Tulán 'lugar de la abundancia', de las leyendas centroamericanas de orígenes edénicos".

Continúa:... "He aquí que los anales indican otras dos Tulán, la una en Xibalbá, la otra 'en donde está el dios'. Lo que hay de histórico en esos Tulán es sólo que, en los antiguos recuerdos de aquellos pueblos, su nombre fue aplicado a países denominados de otra manera, pero de los cuales conservaban buen recuerdo y a los que consideraron por tanto como los de la Edad de Oro".

Luego la procedencia de este pueblo antiguo es objeto de un detenido análisis por parte de Goubaud Carrera:

... "Cabe ahora preguntar también si existía algo en el altiplano guatemalteco antes de la migración de los 'quichés' mencionados en el Popol Vuh, antes del año 999 que salieron de Tula... Por de pronto nos lo dan la arqueología y la lingüística.

Lo que había en el altiplano guatemalteco antes de la venida de los 'quichés' de Tula, eran sencillamente los quichés, los quichés originales, los quichés que formaban parte del gran grupo de pueblos radicados en el altiplano guatemalteco, desde tiempos posiblemente protohistóricos, pero decididamente desde tiempos arqueológicamente históricos. Es por esta razón que hemos usado las comillas para referirnos a los quichés de que habla el Popol Vuh, para diferenciarlos de los quichés originales del altiplano guatemalteco..."

Punto de importancia clave, lo constituye el idioma. "La gran variedad de los idiomas de la familia maya-quiché, a la que pertenece el idioma de los quichés originales del altiplano guatemalteco, más la estrecha relación genérica de todos estos idiomas entre sí, y la ausencia de algún otro idioma de la misma familia (con excepción del huasteca en las costas de Veracruz) fuera de la región clásica de la cultura maya-quiché, y el hecho de que uno de los idiomas del altiplano guatemalteco, posiblemente el idioma Chuj, sea el más primitivo de todos estos, indica que el pueblo que hablaba el quiché cuando llegaron los

'quichés' de Tula ya se encontraba en el altiplano guatemalteco. Desde luego no podía salir ya tan recientemente como por el año 1000 de la meseta central de México, de una región en donde es clásico el grupo de los idiomas nahuas, y en donde se encuentran otros idiomas diferentes a los maya-quichés, como el otomí y el masahua, en donde, además, no hay ni indicio, ya no digamos datos etnográficos y lingüísticos algunos y mucho menos históricos, de que se hablara el quiché en alguna parte de esa región, y aún menos en la Tula del Estado de Hidalgo".

No se puede tampoco, lógicamente, ignorar a los grupos étnicos que desde su asentamiento prehistórico ya decididamente comprobado en las regiones centrales de Guatemala prosiguieron una línea ascendente como pueblos determinados geográficos y lingüísticamente... "Aunque posiblemente no sea dable precisar cuál haya podido ser la extensión territorial que abarcara originalmente el pueblo de habla quiché, podemos concretarnos al perímetro geográfico de la nación quiché que encontraran a su venida los españoles, el cual es más o menos el mismo de donde se habla en la actualidad, y con manifiesta homogeneidad, el idioma quiché".

Esa región geográfica del altiplano guatemalteco estaba poblada por gentes cuyas culturas, según lo demuestra la arqueología, se desarrollaron durante muchos siglos antes de la venida de los "quichés" de Tula. Estas culturas, están bastante bien clasificadas...

El estadio de tiempo en que estuvieron organizados los diferentes pueblos que antecedieron a los "quichés" del Popol Vuh, es, además, otro hecho que no puede pasarse inadvertido, seguimos haciendo referencia del trabajo de Goubaud Carrera:... "Los distintos períodos del desarrollo cultural del altiplano guatemalteco han sido denominados por Kidder, como: el período 'medio', el período 'clásico' y el período 'tardío' o postclásico. Al período 'medio' le corresponde la cerámica tipo 'Miraflores' que se ha encontrado también en Salcajá y Zacualpa, ambos sitios en la región quiché. Este período correspondiente a la cerámica de Miraflores se le estima que durara del año 100 al 500 después de Jesucristo. La cerámica con que se identifica el período 'clásico' es la cerámica tipo esperanza, la cual está representada en varias partes del altiplano guatemalteco, incluso en la región quiché y a cuyo período se le adjudican unos trescientos años de duración, del 500 al 800 después de Jesucristo.

Por último, y basándose siempre la clasificación en los trabajos arqueológicos realizados en Kaminal Juyú, el período 'tardío' o postclásico está representado por la cerámica tipo Amatlé-Pamplona, y parece durar de los años 600 a 1000 después de Jesucristo. Así tenemos para antes de la venida de los 'quichés' del Popol Vuh, un espacio de tiempo de unos mil años de desarrollo cultural comprobado en el altiplano guatemalteco, en el cual participan los quichés, como parte integrante de todo el complejo cultural de los varios pueblos que vivían en dicho altiplano".

El tocar el tema del origen era fundamental para determinar posteriormente la lógica del apareamiento de ciertos elementos culturales, que bajo otro punto de vista no son explicables al haber sido tomados estos "quichés" ya establecidos en Guatemala, por los quichés de los que habla el Popol Vuh.

El mismo manuscrito cuando se refiere al hecho de llamar quichés a los toltecas, un grupo de habla nahuatl, no quiché de procedencia original, y tan alejados del territorio verdaderamente quiché de nuestro país, plantea la analogía de los germanos, visigodos en España, que tienen histórica y lingüísticamente el mismo planteamiento del problema, también expuesto por Goubaud Carrera:...

"Los toltecas o grupos migratorios que vinieron de Tula, fueron, desde luego, en cuanto al idioma, absorbidos por la cultura quiché, pues el Popol Vuh está escrito en el idioma quiché, y no tenemos en el ALTIPLANO guatemalteco ninguna región dentro de la maya-quiché en donde se hable el idioma nahuatl. Salamá y la costa sur de Guatemala que se sabe eran pipiles, no están dentro de la región quiché, sino en la periferia. Si hubiesen retenido los toltecas o dichos grupos migratorios su idioma, no hubiesen unos de sus descendientes escrito el Popol Vuh en idioma quiché y sería probable que se hablara aún hoy día su idioma original en la región quiché.

Esto no ocurre ni ocurría cuando llegaron los españoles hace más de cuatrocientos años. La absorción dentro de la cultura quiché, esta 'quicheización', ocurrida a estos emigrantes, los hace identificarse en el Popol Vuh con el pueblo quiché".

Estas consideraciones que podemos extender cuanto más ahondemos en el tema sobre el origen del pueblo "quiché de Guatemala", tenemos que limitarlas por razones obvias, sin embargo, dado que el Popol Vuh es fundamental para que estudiemos el pasado de estos pueblos de Guatemala no podemos prescindir de él, observando eso sí, cierta cautela en la interpretación que se le ha dado, como nuestro antropólogo e indigenista apunta... "Es necesario para poder interpretar el Popol Vuh conocer tanto de la mitología centroamericana, tanto del desarrollo cultural del área maya-quiché, como del desarrollo cultural del área nahua. Son casi los polos extremos del gran territorio de la cultura mesoamericana. Sin duda alguna tienen puntos de semejanza, pero también diferencias sustanciales, al tomarse en cuenta la distancia geográfica (más de mil kilómetros) entre estos dos focos de la cultura mesoamericana. 'Por eso parece impropio y arbitrario considerar al Popol Vuh como el repositorio de la visión de un mundo maya-quiché muy antiguo, y aún más arbitrario considerarlo como si nos diera la interpretación precisa, o como si dijéramos 'el corte transversal' del pensamiento maya. Si es tan valioso este documento, no es porque contenga lo que pudo haber sido el mundo antiguo de los pueblos maya-quichés, sino porque es la síntesis del contacto de dos o varias culturas, síntesis que se encuentra interpretada, desde luego, por la cultura maya-quiché, en cuanto al idioma en que está plasmada esta síntesis, pero cuyo contenido tiene fuentes de las más complejas a establecer".

Confirmando, pues, por la evidencia histórica y etnológica su establecimiento y orígenes relativamente remotos, lo que da un sentido lógico a la existencia de otros grupos étnicos que también existían y con los cuales guardaban una relación en un principio, un tanto "familiar"... "en aquella época (alrededor de 1470) los cakchiqueles eran firmes aliados de los quichés; tenían corte en Chiavar y gozaban de amplios privilegios aunque eran subordinados. Qikab, 'el rey prodigioso del quiché', habiendo sido derrocado y despojado por sus propios hijos, indicó a los cakchiqueles que abandonaran Chiavar, a fin de salvar sus vidas, y que establecieran su ciudad en el Ratzamut, lugar en que fue fundada Iximché. Desde entonces la guerra entre quichés y cakchiqueles tuvo carácter endémico. Los conquistadores, naturalmente, supieron aprovechar tal enemistad y utilizaron, alternativamente, a los cakchiqueles contra los quichés y los zutuhiles; luego a los quichés y zutuhiles contra los cakchiqueles" — (Jorge Guillemín-Iximché). Esto constata, por supuesto, no sólo la existencia de varios grupos establecidos, sino, además, una relación entre todos ellos, también observación de gran importancia, pues viene a desvirtuar un concepto muy extendido acerca del estado de "atraso" en que se encontraban a la llegada de los conquistadores iberos.

Prejuicio que Jean-Loup Herbert sintetiza de este modo:... "Todos los colonizadores han justificado su penetración violenta a través de una supuesta decadencia y disgregación de las sociedades que colonizan".

La tesis sustentada por unos pocos autores, y de uno de ellos precisamente, que es necesario interpolar en este planteamiento, nos parece, dará una nueva conformación a la idea de tratar de comprender a las sociedades "indígenas" precoloniales.

"Los pueblos herederos de la cultura maya, que residían en la región que hoy llaman Guatemala, se encontraban en la última fase del estado de desarrollo social gentilicio, donde la organización de un estado tribal (ciudad-Estado), estaba en proceso de formación como consecuencia de la desintegración de sus relaciones gentilicias patriarcales".

"La sociedad inmediatamente anterior a la conquista, había llegado a un nivel de producción ya complejo tanto en materia agrícola como mineral y artesanal. Los principales productos vegetales eran, como hoy, maíz, calabaza, frijol y chile, muy abundante en Guatemala. Este panorama ha sido descrito con exactitud por Amalia Cardos de Méndez".

Se cultivaba el cacao y la vainilla como planta medicinal y bebida, muchos productos del trópico como complemento a una dieta vegetariana... "el pueblo de Petapa es muy pasajero, que por él van a la provincia de los Izalcos, Honduras y Nicaragua; cójese de él mucho maíz, axí, frijoles, chíán" (Pineda). Se conocieron también: achiote, camote, yuca, chicozapote, mamey colorado, aguacate, papaya... Hay que dejar un lugar especial a la miel por su alto poder alimenticio y por ser ingrediente del licor.

Cazaban y comían también varios animales: conejo, pavo del monte, armadillo, jabalí, codorniz, iguana, paloma, culebra... y se pescaban cangrejos, róbalos, pulpos, tortugas. Estos animales podían tener también otros usos como aprovechamiento del cuero para indumentaria, adornos, etcétera.

Se explotaban, además, varias clases de madera: ceiba, caoba, chicozapote, cedro... que servían para construcción de casas, canoas, bancos, ídolos, medicamentos, etc.... Entre las fibras textiles se destaca el algodón "en algunos lugares de Guatemala, especialmente en la costa de Zapotitlán, había mucho algodón" (Diego de Landa). Como colorante de esos textiles se usaba el añil (también usado por las mujeres para teñir el cabello), "que abunda en todo aqueste reino" (Ximénez).

Para terminar con los productos vegetales hay que hacer mención del He-nequén, que se usaba para cercas de cultivos, para la construcción de techos, combustible, puntas de flecha, cuerdas, redes, hamacas, tejidos, una especie de papel, etc. Tan importante fue ese producto que dio nombre al pueblo quiché.

En cuanto a los productos minerales se sabe que el cobre más puro se extraía de Guatemala, llevándose hacia Chichén Itzá para fabricar hachas y adornos. La existencia de oro es indudable en Guatemala (Ximénez), aunque probablemente en poca cantidad como lo demuestra la furia de Pedro de Alvarado al no encontrarlo en abundancia. La celebridad de Guatemala en cuanto a riqueza mineral, provenía sobre todo de su turquesa —traen esta piedra de hacia Guatemala (Sahagún)—, y el jade todavía muy abundante y que procedía según Sahagún, sobre todo de Zacapa. También de suma importancia para la vida cotidiana era la obsidiana, usada para fabricar instrumentos cortantes. Ésta, lo mismo que la piedra volcánica procedía sobre todo de la región de Guatemala. La última servía tanto para la escultura, como para la cocina (piedra de moler) como puede comprobarse todavía en Nahualá. La sal era explotada en la costa de Guazacapán de manera muy organizada. "Para hacer la sal, cuecen la tierra que baña la mar con sus crecientes, en ellas, con gran cantidad de leña, y así sacan la salmuera para hacer sal, a costa de mucho trabajo y salud" (Herrera y Tordesillas).

También era Guatemala la productora de los tres elementos primordiales de la liturgia; además del jade ya mencionado, las plumas del quetzal y el pom o copal, que se llevaban de Verapaz a México. "Cojen copal y mucha cantidad de plumas para hacer sus bailes y mytotes" (Pineda).

También de Verapaz procedía el liquidámbar, usado en la fabricación de domésticos. "La arboleda que tienen son árboles de liquidámbar" (Pineda).

En resumen, sobre un territorio relativamente pequeño como Guatemala, había una producción diversificada y abundante de todos los productos esenciales y en particular de los que servían de moneda (cacao, cobre, plumas, piedras preciosas, conchas, etcétera). (Jean-Loup Herbert. La sociedad precolonial. La sociedad autóctona guatemalteca antes de la Colonia). La anterior realidad no fue visualizada por los conquistadores, ellos sólo vieron, o preten-

dieron ver poblaciones autóctonas sumidas en la barbarie. Nosotros, en base del panorama planteado con anterioridad, tenemos que aceptar que las tesis sustentadas por los iberos son parte de muchas "razones" inherentes a la justificación de esa conquista, con todos los abusos y barbaridades que en nombre de la Iglesia y del reino español cometieron en América para saciar sus ambiciones.

Volviendo a los grupos indígenas establecidos en Guatemala en época precolonial, expresamente a los quichés, quienes tenían un amplio dominio en lo cultural y político, y que fue el primer contacto que realizaron las gentes que venían con Alvarado, presentan para nosotros una sociedad organizada, en vía de evolución no de decadencia, y comparativamente a la hispana de ese periodo, superior.

Heredaron (los verdaderos quichés) mucho de la raza predecesora, es decir, de los mayas, y a través del Popol Vuh podemos encontrar muchos elementos de juicio para determinar las alturas estéticas que habían alcanzado.

Así encontramos que practicaban un arte religioso asociado al rito, y que comprendía días especiales para su celebración, y un tipo de arte también popular. Comenta Samuel Martí que: "Al igual que en el caso de la música y la plástica, estamos frente a un concepto diametralmente opuesto al europeo. Nuestros indígenas practicaban y siguen ejerciendo estas artes no con un afán de lucimiento de sus habilidades, o para darse o darnos gustos, sino más bien dentro del sentido esotérico y simbólico de las danzas orientales".

Este sentido de lo opuesto en esa concepción puede desprenderse de un comentario de Fuentes y Guzmán. "... unos y otros (cantos, danzas y ceremonias indígenas) eran ejercitados de un modo; porque caminando con mucha música de flautas melancólicas, atables, pitos y caracoles, que hacían en tal composición estos instrumentos una música más aina molesta que armoniosa" (Fuentes y Guzmán, *Historia de Guatemala*).

Sin embargo, la realidad musical indígena creemos que era otra, en las descripciones de varios cronistas nos encontramos con que para el extenso culto, ceremonias sociales, políticas, o celebraciones de diversa índole, existían un sinnúmero de expresiones culturales. Análogo al caso de los mayas, cultivaban las artes sistematizadas, reflejo de la misma organización político-religiosa, existían escuelas para la enseñanza de las artes, aún hoy día se observa que en la supervivencia de danzas, ritos y música, subsisten aires musicales que sólo algunos iniciados, o herederos directos conocen, estando vedado a los demás, ya no digamos a los profanos mestizos el conocimiento de tales melodías, lo que demuestra un aprendizaje de tal arte esotérico, mientras que otras formas musicales y de danza eran colectivas, populares, en el sentido del conocimiento público, aunque siempre con la finalidad de su relación sagrada, así Paul Westheim dice, "refiriéndose a la danza precortesiana"... el baile era "baile sagrado", danza ritual ejecutada para adorar y divertir a los dioses. Lo que nosotros llamamos baile de salón y que no es sino un afrodisíaco admitido en

la "buena sociedad", no existía. "...El baile era conjuro mágico, parte del ritual, destinado a provocar en danzantes y espectadores un estado de éxtasis religioso".

El ejemplo más grandioso es sin lugar a dudas el Ballet-Drama "Rabinal Achi" de los quichés de Baja Verapaz, la obra más ambiciosa de esta cultura, y que nos lleva de nuevo al anterior problema del origen de los quichés de Guatemala y del instrumento de percusión "la marimba", no vamos a discutir aquí su origen, un amplio estudio tiene sobre ello el licenciado David Vela (La marimba-David Vela), otro se debe al doctor Fernando Ortiz (La afroamericana Marimba), viene a colación, al respecto de su implicidad con los "quichés" de Guatemala.

Los mayas NO conocieron la marimba; arqueológica, antropológica, e históricamente comprobado, nunca se hace alusión a ella. En el Popol Vuh tampoco se menciona la marimba, en México no existen marimbas (hay que recordar que Chiapas, a donde se exportan estos instrumentos, era antiguamente territorio de Guatemala), una teoría dice que fue traída por los esclavos negros africanos que utilizaban los conquistadores; Mercedes Camacho en una antología sobre la marimba, escribe: "...Desde tiempos inmemoriales, que hacen coincidir la teoría de que los indios "mayas" procedían de tierras de oriente, de la Atlántida, la marimba era ya un instrumento musical que los aborígenes gozaban". Aunque un poco ingenuo este origen de la marimba por respecto a los mayas, que como hemos dicho nunca la conocieron, es interesante la relación oriental.

Lo importante para nosotros es que durante la Colonia ya se menciona, en 1680 durante el estreno de la catedral el historiador Juarros escribe que "...se vio entrar la encamisada, acompañada de muchos lacayos con hacha de cuatro pábilos, que iluminaban la plaza y calles por donde pasaban; iba por delante una tropa de cajas, atables, clarines, trompetas, MARIMBAS y todos los instrumentos que usan los indios". Victor Miguel Díaz, en el año 1737 apunta, "por aquel tiempo, en varias poblaciones indígenas veíanse algunas marimbas, así como en los cantones de San Gaspar y Jocotenango (de la ciudad de Santiago de los Caballeros). Cada instrumento de éstos lo tocaba un solo individuo" (David Vela en "La marimba" — Edit. Ministerio de Educ.). El licenciado Antonio de Paz Salgado, menciona la marimba en 1747, al erigirse la iglesia de Guatemala en metropolitana; Victor Díaz deja también constancia que durante la traslación de Guatemala al Valle de la Ermita (1773-76) se tocaba aunque apenas, marimba en Mixco y en el pueblecito de Las Vacas. "...Con las notas de este instrumento celebraron multitud de obreros la conclusión de los trabajos del acueducto y arco por donde viene el agua de Pinula".

Los datos anteriores nos sirven para deducir de ellos dos supuestos, primero en base de la nunca mención de la marimba en ninguna obra importante tal como el Popol Vuh, ni aparecer en ninguna manifestación musical de gran trascendencia histórica, negar que conocieron la marimba; y segundo, que

existiendo muchos datos durante la Colonia en la que se hace mención de la marimba entre los indígenas y considerado un instrumento de mucha importancia para las celebraciones de los mismos, qué motivos existen para que nunca se haga alusión a la misma en documentos indígenas como el Popol Vuh, el cual motivo es de discusión por considerarse como un documento de raigambre quiché".

Ya anteriormente habíamos transcrito parte de un trabajo de Goubaud Carrera sobre el que los "quichés" del Popol Vuh, no son los mismos "quichés" que existían en Guatemala antes de la venida de los mencionados en el documento indígena, la marimba sería también un importante elemento de peso para reforzar en un aspecto tal teoría, los verdaderos quichés sí conocían una marimba "primitiva", un elemento de su evolución es el tun y la baqueta de goma, que existían entre los verdaderos quichés de Guatemala y lo mismo que la evidencia lingüística que se circunscribe al área guatemalteca, tenemos que recordar que la marimba tiene su "habitat" en las tierras altas de Guatemala principalmente, difundida luego a la república y a Chiapas que fue territorio de Guatemala hasta época relativamente reciente en que por cuestiones histórico-políticas fue usurpada de nuestra nación, por lo cual en periodos pretéritos, es decir, en tiempo de los "quichés" de Guatemala toda el área comprendida por este antiguo pueblo, además del radio cultural lingüístico limitaba también a la marimba; luego fuera del área quiché-guatemalteca, no aparece la marimba hasta épocas posteriores con lo que nos refuerza en parte el por qué si existía la marimba entre los quichés de Guatemala, y no en los "quichés" del Popol Vuh, que llegaron en periodo tardío, pues ni existe en México la lengua "quiché" que se habla en Guatemala, ni tampoco existió entre los "quichés" del Popol Vuh la marimba que se perfeccionó en Guatemala aunque su ascendencia oriental, o africana hasta el momento no ha podido clarificarse.

Pitos y flautas tuvieron una función eminentemente religiosa o dirigida a actividades guerreras y rituales, así conocemos dentro de los instrumentos al tzijolaj, pitos zoomorfos, flautas de caña, hueso. Una flauta de hueso hallada por el arqueólogo Jorge Guillemin, en Iximché, sitio cakchiquel, es una flauta pentatónica tallada en un fémur de niño, lo mismo que un raspador hecho de fémur humano.

Los documentos indígenas son prolijos al narrar la función de la música en las batallas. En los anales de los cakchiqueles encontramos varias de estas descripciones:

(37) "Entonces comenzó la ejecución de Tolgom, vistióse y se cubrió de adornos. Luego lo ataron con los brazos extendidos contra el álamo para asaetearlo. En seguida comenzaron a bailar los guerreros. La música con que bailaban se llama el canto de Tolgom".

(93) "Cuando apareció el sol en el horizonte y cayó su luz sobre la montaña, estallaron los alaridos y gritos de guerra y se desplegaron las banderas, resonaron las grandes flautas, y los tambores y las caracolas. Fue verdaderamente terrible cuando llegaron los quichés".

Otros ejemplos que nos dan idea de la importancia de la música en el aspecto al que nos estamos refiriendo, los tomamos también del mismo documento:

(102) "Al apuntar en el horizonte el día II Ah irrumpieron los tukuchees desde el otro lado de la ciudad. Al instante se oyó el sonido de las flautas y el toque de los tambores del rey Cay Hunahpú, quien estaba revestido de sus armas de guerra, cubierto de plumas resplandecientes y guirnaldas tornasoladas, con coronas de metal y pedrería. Cuando irrumpieron desde el otro lado del río infundieron terror..."

"Habían entregado ya la mitad del dinero a Tunatiuh cuando se presentó un hombre, agente del demonio, quien dijo a los reyes: 'Yo soy el rayo. Yo mataré a los castellanos; por el fuego perecerán. Cuando yo toque el tambor salgan (todos) de la ciudad, que se vayan los señores al otro lado del río...'"

(Anales de los cakchiqueles. Trad. Adrián Recinos. Fondo de Cultura Económica, 1a. edición, 1950.

Don Bernal Díaz del Castillo citado por David Vela (Música Tradicional y Folklórica en América Central, Guatemala Indígena, Vol. VII, Nos. 1 y 2, 1972), al referirse a la música indígena nos proporciona un precioso dato sobre el objetivo de la música de estas sociedades en las batallas, corroborando que, —"animando el valor de los indígenas, sus instrumentos musicales formaban parte de la resistencia a la conquista armada, y el sonido de los tambores resonaban como obsesión dentro del cráneo de los españoles, propagado desde adoratorios y torres".

(Bernal Díaz del Castillo, Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, Ed. Austral, Buenos Aires).

También entre los instrumentos musicales de los pueblos indígenas de Guatemala descendientes de los mayas, se utilizaban sonajas, piedras percutidas, tambores con membrana de cuero, tunes hechos de hormigo, caracoles, atabales de varios tamaños, y con la conquista española se introdujo la chirimía y algunos instrumentos de cuerda que los indígenas adaptaron a su manera, tenían también trompetas de madera; en el Rabinal Achí, se utiliza actualmente dos trompetas metálicas europeas, que fueron adaptadas de otros instrumentos indígenas que daban los sonidos y timbres de éstos.

La chirimía es un instrumento de viento de madera, especie de oboe primitivo. Los había de diferentes tamaños (tiple, contralto, tenor [tenora] y bajo) y servían principalmene para doblar el canto. Fue introducido por los moros a

España y luego traído por los conquistadores hispanos. Indudablemente, tenía una función en ellos de instrumento de guerra. Así refiere el historiador Alfonso Tovilla en su "Descripción Histórico-Geográfica de la Provincia del Manché y la Verapaz... 'Fue general el gozo que tuvimos viendo la nao fuera de peligro y solemnizó fiesta en todas las demás con trompetas, clarines y chirimias y con otros instrumentos bélicos...'"

Según el diccionario de la música de Michel Brenet (Barcelona) la chirimia se halla mencionada ya en documentos y crónicas catalanas del siglo XIV (1300). Sobre la chirimia en la región andaluza, el musicólogo barcelonés José Ma. Lamaña, director así también del conjunto "Ars Musicae" anota: —"Even the oboe was one of the instruments first introduced into Europe by the Morrs (their "Zanur", called 'chirimia' or 'dulzaina' in Spain), as were also the 'Naggara' or drum, the 'Adufe' or small drum and the 'Rebab' ('Rabel Morisco' in Spain). (De igual manera el oboe fue uno de los instrumentos que fueron introducidos de primero en Europa por los moros [su 'Zanur', llamado "Chirimia" o 'Dulzaina' en España], así también como el 'Naggara' o tambor, el 'Adufe' o pequeño tambor y el 'Rebab' ['Rabel Morisco' en España]).

Samuel Martí nos dice: "...Las trompetas se derivan de tubos rectos de carrizo, corteza de árbol o Guajes. Generalmente terminan en forma de campana como medio de ampliar y reforzar los sonidos. El principio de la campana era conocido antes de la llegada de los europeos, como puede comprobarse por las formas de los instrumentos precolombinos. Molina anota el vocablo Náhuatl Tlapitzaltenzouhçáyotl, 'trompa de trompeta' y Rukuyultún, '...Calabaza que está al cabo'" (de la trompeta).

Para la íntima relación músico-danza que fuera una de las mayores expresiones entre las culturas precolombinas, Raynaud ofrece, además de las danzas del Puhuy (búho), del Cux (comadreja), del Iboy (armadillo), del Xtul (milpiés), de las Chitic (zancudas), mencionadas en el texto quiché Popol Vuh, el término —Hunahpú Qoy— "mono de los (dioses maestros magos)", "con certeza danza mítica, ballet muy curioso que se acostumbra aún entre los indígenas de Guatemala; lo ejecutan en ciertas fiestas del año, llevando máscaras de madera, muy bien hechas, y los trajes correspondientes a los diversos personajes representados; tiene su música especial". (Brasseur).

En los anales cakchiqueles de los xahil se indican varias danzas míticas, legendarias, guerreras, "...a pesar de la escoria que han podido producir cuatro siglos de temor, y en ciertos distritos la infiltración de ideas europeas, las diversas encuestas que se hicieran entre los huastecos, quichés, cakchiqueles, tzendales, tzotziles, yucatecos, zapotecos, pipiles, etc., asegurarían una cosecha muy abundante y muy útil". Las opiniones de Raynaud y otros estudiosos son compartidos con respecto a que el arte entre los pueblos americanos tienen un objetivo de beneficio colectivo, llevando implícita la participación numerosa del elemento humano en la realización del mismo.

Brasseur de Bourbonnais dividía los bailes que, por supuesto, se ejecutaban con su música, vestuario y conglomerado especial para cada uno, en dos

categorías, a las que Raynaud propone tres: 1 — simples danzas con cantos, 2 — danzas con recitaciones y 3 — dramas completos con música, baile, diálogos y empleo de máscaras y trajes apropiados.

Dos danzas de importancia, y de raigambre comprobada precolombina son el baile-danza del Palo Volador, y la danza o baile de la Culebra; danzas de la fertilidad, la primera que fue disfrazada en juego para burlar a los inquisidores cristianos, se practica en Guatemala, Nicaragua y en regiones de Veracruz, está asociada a otros bailes y unos se han derivado de la misma; para Stresser Pean, en la primitiva danza, solamente actuaban dos individuos, tal como se sigue haciendo en Guatemala y Nicaragua. (Stresser Pean-Les Origenes du Volador et du Comelagatoazte).

Respecto al baile de la Culebra, una de las más antiguas danzas de la fertilidad que se practica con una ceremonialidad impresionante entre los hopi y los zuñi del suroeste de Estados Unidos del Norte "antes de las temporadas de lluvia", es una de las más populares entre los quichés; una descripción de Franz Termer (los bailes de Culebra entre los indios quichés de Guatemala), la tomamos como dato de doble importancia, primero porque nos refiere el uso de dos instrumentos (chinchines [sonajas] y marimba), lo cual asociado a esta danza eminentemente arcaica, arroja una mayúscula observación sobre los "quichés verdaderos", en un baile que nos dice de sus orígenes arraigados en un pasado muy lejano", hago también la observación que en el Popol Vuh no se menciona para nada este baile, lo que por supuesto es una prueba más de elementos muy nuevos (como lo es el pueblo quiché del Popol Vuh) mezclados con algunas tradiciones verdaderamente antiguas de los pueblos de Guatemala, y que es difícil de determinar.

Y segundo, lo mismo que el caso del Volador, se encubre su finalidad con otros elementos de la religión cristiana (no podemos extendernos aquí desgraciadamente a una relación, ni breve; del simbolismo de la serpiente (sexofertilidad) con el pecado (el demonio que hizo pecar a Eva en el paraíso, y a la que la Madre de Jesucristo aplastó la cabeza) que maravillosamente encaja en la doble asociación de esta danza durante la Colonia y nuestros días, al representarse incluso en el atrio de las iglesias, con el simbolismo de cada ideología encubierto en la misma...

"En San Bartolo Aguas Calientes... los bailadores usaban trajes habituales, pero desgarrados como de gente pobre. Sus máscaras de color negro representaban caras cómicas, y en vez de sombreros llevaban una piel de carnero para cubrirse la cabeza. En las manos tenían chinchines (sonajas) y chicotes. Entre ellos hubo un viejo en traje muy feo y con la piel de una ardilla, en sus espaldas. Uno tuvo la máscara del europeo, otro se vistió como mujer pero con sombrero de hombre y el velo en la cara, llevando en una mano el chinchín, en la otra un chicote pequeño y un paño de seda. Al lado de la MARIMBA CON TECOMATES (diatónica) se encontraba la tinaja con culebras.

Siguieron escenas del robo de la mujer al europeo y otras burlas acompañadas de chistes indecorosos e improvisaciones agresivas, todos dichos en len-

gua quiché, que como queda ya dicho, durante el baile solamente se hablaba en lengua. Aparte de estas escenas que divirtieron mucho a la multitud de los espectadores hubo otra de obscenidades. Cada bailarín robó a la mujer y se posesionó de ella, fea escena acompañada de manipulaciones en extremo obscenas efectuadas por los demás participantes. En fin, todo el baile se transformó en una orgía sexual pantomímica, y después se agruparon las dos filas una contra la otra, excepto el europeo y la mujer que se pusieron de lado...

... En seguida se echaron todos un rato en el suelo como muertos, hasta que uno se levantó súbitamente y sacó unas tres culebras de la tinaja. Entonces los demás bailarines las tomaron introduciéndoselas en las camisas donde resbalaban por todo el cuerpo de los individuos, hasta tocar el suelo. Igualmente la mujer se puso una culebra en el güipil, mientras los otros y sobre todo el viejo hicieron gestos obscenos enfrente de ella..."

"Cada bailarín se coloca la culebra, con mucho cuidado, alrededor del cuello, y con la bicha enroscada hace una reverencia ante el santo que está colocado frente a la fachada de la iglesia. Dando un brinco reposado al ritmo de la música, el bailarín pasa a la culebra con movimientos lentos y delicados al cuello de su compañero. Éste a su vez hace la misma reverencia, siempre bailando y con gran respeto, frente a la imagen del santo. Así sucesivamente van pasando la culebra hasta que el "dueño" (es el personaje encargado de llamarlas de su madriguera, traerlas al baile y después dejarlas libres en el monte devolviéndolas) dándose cuenta que la víbora está irritada, la toma de los brazos de los bailarines y los va retirando hacia la plazoleta donde se encuentra la caja de las culebras y pone a la culebra junto con sus compañeras". (Samuel Martí — Supervivencia de Danzas).

El mismo Termer hace alusión al indudable origen precolombino de otros bailes tales como "El Venado", el de "Los animales y el tirador", el de "La Danta" que nos sugiere bailes totémicos.

Una de las obras precolombinas que corresponden a la categoría de las más complejas, es el baile-drama Rabinal-Achí de los quichés de Baja Verapaz.

La música que acompaña al baile es ejecutada por un tun y dos trompetas. "El tun es un tronco hueco de hormigo cortado en la cara superior en forma de "H", el cual es golpeado con palillos de madera que tienen una esfera de hule en uno de sus extremos; el tun produce tres sonidos* diferentes... agudo, medio y grave. El ritmo con que tocan es llamado por los indígenas "son", pero no es como el son que se conoce corrientemente. Los toques de las trompetas son sonidos largos y el ritmo que lleva el tun, variando dentro del mismo baile. La música es monótona y sencilla, pues apenas varía alrededor de una 5a.

(Francisco Rodríguez Rouanet — en Introducción al Estudio del Rabinal Achí — René Acuña).

* El corte es en forma de "H" de lo que resulta 2 lengüetas produciendo 2 sonidos variando entre un intervalo de 4a. y 5a.

En cuanto a los instrumentos que intervienen son testimonios de la antigüedad de tal baile, ya que el uso del tun y de las trompetas por los indígenas de Mesoamérica en los tiempos prehispánicos, está ilustrado en pinturas y algunos códices.

El obispo Diego de Landa habla de unas "trompetas largas y delgadas de palos huecos, y al cabo unas largas y tuertas calabazas", cuya descripción coincide con la de las "trompeta largas y retorcidas a manera de sacabuches" de que habla Bartolomé Recinos Cabrera, cura beneficiado de San Antonio Suchitepéquez en 1624, y con las "largas trompetas de maderas negras", que seguían usándose en Guatemala a finales del siglo XVII". (Recordación Florida, Fuentes y Guzmán).

René Acuña refiere que el *vocabulario cackchiquel* de fray Thomas Coto (C.1951) registra la voz tun, aplicada por los indios a "unas varas largas de que antiguamente hacían unas trompetas".

"Es bien sabido que en la actualidad ya no se usan las trompetas nativas y que han sido sustituidas por unos trombones de cobre de manufactura europea tal vez del siglo pasado o de principios de éste".

Ayudaron a Brasseur en la fatigosa tarea de transcribir y de traducir al español el texto del baile-drama los jóvenes indígenas López y Tecú, Brasseur dejó dicho: "Il (Nicolás López) fut, ainsi qu'un compagnon de son âge, colash Tecu, mom meilleur intérprète".

"Ambos no sólo acompañan al abate en todas sus correrías arqueológicas por los alrededores de Rabinal, sino que fue gracias a ellos que Brasseur tuvo conocimiento del manuscrito del R.A. Ellos, por fin, a pesar de su juventud, le ayudaron en tan gigantesca tarea. A Nicolás López Sis se debe en parte, además, la transcripción de la música del R.A. Dice Brasseur: Je yai fiat noter, pendant la representation, simultanément par un Jeune musicien, fils d'un métis, maitre de Chapelle de l' église, et par le meilleur de ses élèves, Colash López, on jeune serviteur indigène, don' l'intelligence m' avait déjà si bien servi pour la traduction du drame".

Se puede delinear con trazos bastante firmes, la figura de Sis, el transmisor del R.A., de ello se desprende que los rasgos más salientes de su personalidad eran el de ser "Lineal descendant of the ancient chiefs" holpop, o funcionario oficial de danzas y por fin, actor y bailarín él mismo.

Resulta además significativo que él indicara haber recurrido al texto completo del baile-drama para acatar la voluntad de su padre y de su abuelo. Esto permite conjeturar que el texto del R. A., escrito o memorizado constituía una propiedad familiar, transmitida de padres a hijos, desde quién sabe qué edad remota, siendo obligación del depositario promover y organizar su representación.

Parece según esto, lógico que si el texto —drama escrito o memorizado pasó por las manos de Francisco Suyen II, éste por cuanto que careció de des-

cendientes varones, lo heredara en el esposo de su hija mayor, al padre de Sis Joseph Sis, a su vez, debido a que su primer vástago fue mujer—, Francisca, lo confió finalmente a la memoria y a la responsabilidad de Bartolo.

La cuestión que parecemos condenados a no resolver jamás es, si Bartolo aprendió el texto del baile-drama por transmisión oral solamente, o si, además recibió un manuscrito. Comoquiera que haya sido, el prologuito atribuido a Sis que editó Brasseur en 1862, parece indicar que, movido por las razones que fuera, Bartolo transcurrió el texto mencionado en 1850. (Pág. 70 introducción al estudio del Rabinal Achí, Acuña).

Bartolomé Sis transcribió lo que él recordara del diálogo del R. A. en 1850. Brasseur lo retranscribió, bajo su dictado en 1865. La notación musical sin embargo sólo quedó fijada en enero de 1856, sin que intervinieran en ello directamente ni el abate ni Sis. Los responsables fueron probablemente, Nicolás López y Vicente (Nicolás) Tecú, cuya habilidad como anotador admiraba Brasseur.

Las representaciones del Rabinal Achí, por diversos pretextos, han sido pocas relativamente. El mismo Sis refería a Brasseur en 1855, que "la última representación del Rabinal Achí se había efectuado unos treinta años antes" —1825—. Ya que en esa fecha los responsables del baile, decidieron suspender las representaciones.

Dicha representación hoy día se realiza después de periodos de cinco o más años. Durante las fiestas patronales de 1856, el 19 de enero se efectuaron las ceremonias preparatorias y al día siguiente se inició el ciclo normal de bailes, (Acuña, págs. 117-122 i.). —"El ciclo de representaciones duró cerca de doce días. Brasseur observa que había a mano, dos o tres actores suplentes para cada papel"—. —"En las representaciones de 1856 intervinieron cerca de cien personas"—.

Después de la última fecha no consta que el baile continuara representándose. El padre Narciso Teletor recuerda haberlo visto en su infancia, posiblemente entre 1913 y 1920, de aquí se supone que se haya venido representando en periodos de cinco o más años.

"Alrededor de 1926, la representación del Rabinal Achí volvió a abandonarse —Franz Termer visitó Rabinal hacia 1929 y encontró que el baile ya no se representaba en el pueblo porque, según explicaban los mismos nativos... después de cada representación daba la coincidencia de que uno de los bailarines moría, lo cual fue motivo para que la comunidad desistiera de él..." El ser un baile tan arraigado en una tradición familiar, ya que la familia poseedora del texto, son integrantes, bailarines, músicos y poseedores del vestuario". "Ha sido causa de que sean tan difícil su representación, a lo que hay que agregar otros motivos tales como la superstición por el participante que moría, «el fallecimiento o enfermedad de algunos de los actores, están interpretados como un castigo sobrenatural de supues-

tas faltas cometidas durante el baile»... Y por los gastos que representa, los cuales no pueden ser **sufragados** hoy día por los organizadores, constituyen algunas de tantas causas por las que abandonaron la representación.

Aunque muchos tienen una idea de la música indígena actual, y por supuesto de la precolombina, en la que se le niegan elementos de forma melódica y estructura en su organización, al analizarla en toda su dimensión como tal, es decir, de forma y estructura, encontramos en ella unidad temática, incluyendo introducciones, interludios, variaciones melódicas. El musicólogo Samuel Martí, opina que la música precolombina participaba de elementos muy complejos, existía una preocupación por una afinación precisa, el uso de la sincopa en el ritmo, y los acentos, son frecuentes aunque sin llegar a una exageración, ritmos combinados, y también en muchos casos "la ausencia de cadencias, la melodía termina súbitamente o cambia después de un interludio rítmico, uso de puentes basados en el disminuyendo-rallentando y crescendo-acelerando como medios modulatorios; uso del ostinato, repetición de un diseño rítmico, de pedales, repetición del mismo sonido como bajo; empleo de melodías apropiadas, que corresponden a los cantares de antaño y reflejan el carácter y ambiente del rito, danza o canto".

A la fusión con los elementos hispanos, toda esta escuela tradicional se perdió, pues al no tener opción el indígena a practicar como antaño sus manifestaciones estéticas, incluso al estarle vedado toda realización "artística" como acostumbraba, tuvo que conformarse con algunas expresiones «supervisadas», y en las que gracias a cierta reactancia de su parte, conservó muchas veces en forma simbólica los elementos primitivos que originaron la música, la danza, el diálogo, el objeto y el fin de sus expresiones estéticas, remodelándolas ante un medio hostil culturalmente.

Conquista y coloniaje

Durante el siglo XV, España era escenario donde se libraban aún luchas por el dominio político, geográfico, económico; luchas éstas que se venían realizando desde hacia siglos contra las invasiones de Celtas, Cartagineses, Romanos, Visigodos; luego, todos los pueblos establecidos con carácter de ibéricos en especial los del norte, realizaron una fuerte ofensiva contra los pueblos del Islam, invasores y ocupantes del suelo hispano.

Esa lucha por la supremacía y ocupación de otras naciones era general en Europa, hay que recordar que esas eran las razones de lucha contra los "infieles" turcos, y las cruzadas realizadas anteriormente, por lo que para oficializar el dominio y vasallaje surgió junto a los reinados, el sistema feudal.

La situación política de la era dio por resultados, que buscando cómo solucionar los problemas "económicos" se tratara de llegar al oriente por otra ruta, que la conocida.

El genovés Cristóbal Colón, de quien referimos en otra parte de estos apuntes, los orígenes de sus conocimientos, y sus ideas de buscar otras tierras, se dedicó a tratar de obtener ayuda para realizar el descubrimiento de nuevas fuentes económicas; además de su espíritu de explorador, y de las noticias que poseía por las narraciones de los navegantes, su hermano Bartolomé Colón, era cartógrafo, y de allí que conocía sobre tierras que situadas en lugares no navegados, por el escaso conocimiento de la época acerca de los mismos, despertaron en Cristóbal Colón los deseos de buscarlos.

Fernando su hijo y biógrafo, deja escrito que su padre insistía en realizar el gran viaje por tres motivos básicos, la observación de los fenómenos naturales, los textos y mapas que poseía, trazados por autoridades, que daban fe de nuevas tierras, y los indicios recogidos en las narraciones de los navegantes.

Colón presentó su proyecto de viaje al rey Juan II de Portugal en 1485, mas fue rechazado por los "técnicos" que echaron mano de los argumentos que poseía la ciencia de esa época; viaja al monasterio de la Rábida en España, a donde va a recomendar a su hijo, mientras hablaba con el padre Antonio de Marchena, que era gran estudioso de la Astronomía. Presentando su proyecto

a los Reyes de Castilla, por causa de la guerra contra los Moros en Granada, no era propicio para pensar en tales planes; sin embargo, la reina encargó que estudiaran el proyecto a una comisión, y plantearan las posibilidades del viaje, la comisión por supuesto rechazó el plan debido a que los doctores de la iglesia afirmaban que la tierra era plana y que "era imposible alcanzar el oriente por el occidente". Después de cuatro años de estudiarse el plan por la dicha comisión y negársele ayuda, buscando posibilidades en otras naciones, terminó en 1492 el 2 de enero la guerra y rendición de Granada. Colón vio que era el momento para hablar con la reina nuevamente del proyecto, aunque se argumentó que el reino estaba en una situación imposible de dar la más mínima ayuda debido a la reciente guerra, la misma reina dio el paso decisivo, resuelta a propiciar la empresa, dijo... "aún empeñando mis joyas"... lo cual no fue necesario, pues el banquero italiano Berardi contribuyó con un millón de maravedies a la expedición.

En sus viajes Colón llegó a nuestro continente, y realizando el "descubrimiento", bajo la bandera de España, la misma nación comenzó la tarea de conquista en lo que fue llamada América Hispana.

El punto de partida de las expediciones fue la isla de Cuba, conquistada por Diego Velásquez y un ejército de ambiciosos soldados entre los que se encontraban, por sernos más familiares sus nombres, Hernán Cortés, los hermanos Alvarado, Pedro, Jorge, Gonzalo Gómez y Juan Alvarado, Bernal Díaz del Castillo, Cristóbal de Olid, Juan de Grijalva, Hernández de Córdoba último éste que enviado a las Lucayas, fue desviado de su rumbo por una tormenta, yendo a tocar costas de Yucatán; en punta Catoche, como lo llamaron los españoles, los naturales les tendieron una celada, lograron huir, llegando luego a otro pueblo al que llamaron San Lázaro, en Campeche, donde tuvieron otra batalla contra los pobladores del lugar, aquí fue herido Hernández de Córdoba.

Bordeando el continente, que por datos del piloto Antón de Alaminos se creía era una isla, llegaron hasta la Florida buscando agua, aquí la encontraron, y ya para embarcarse sostuvieron otra escaramuza más, contra los indígenas de esa región; tomaron luego rumbo a Cuba, maltrechos, con heridos graves, el informar a Velásquez de estos nuevos pueblos y mostrar lo que habían logrado sustraer en figurillas de oro, acrecentó la ambición de éste, despertándole el deseo de conquistar esas tierras que eran aún desconocidas.

Los cronistas, y en especial don Bernal Díaz del Castillo, quien es nuestra fuente principal con su obra "Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España", nos guía en este capítulo del descubrimiento y subyugación de los pueblos del norte y centro de la América Indígena.

Refiere nuestro historiador que al volver a Cuba la expedición de Hernández de Córdoba, días después, murieron entre los heridos, el mencionado y con el descubrimiento conocido, fue enviado Juan de Grijalva, quien, después de tocar la isla de Cozumel llegó también al continente, hizo un reconocimiento de las costas pasando por pueblos Champotón, llegó a la laguna de Términos, al río Grijalva, (Tabasco), la isleta de San Juan de Ulúa, Panuco; libró algunas

pequeñas batallas y visto que eran grandes poblados, aún con los deseos de someterlos se dio cuenta que era una empresa que tenía que ser para fuerzas mayores, por lo que envió a Pedro de Alvarado a Cuba; luego, se volvió a informar a Velásquez... "Después que llegó a Cuba el capitán Joan de Grijalba ya por mí, memorado y visto el gobernador Diego Velásquez que eran las tierras ricas, ordenó de enviar una buena armada muy mayor que la de antes, y para ello tenía a punto diez navíos en el puerto de Santiago de Cuba, donde Diego de Velásquez residía"... Para ir a aquel viaje hubo muchos debates y contradicciones, porque ciertos Hidalgos decían que viniese por capitán un Vasco Porcallo, pariente del conde de Feria, y temióse el Diego Velásquez que se le alzaría con la armada, porque era atrevido; otros decían que viniese un Agustín Bermúdez, o un Antonio Velásquez Borrego, o un Bernardino Velásquez, parientes del gobernador, y todos los más soldados que allí nos hallamos decíamos que volviese el mismo Joan de Grijalba, pues era un buen capitán y no había falta en su persona y saber mandar. Andando las cosas y conciertos desta manera que aquí he dicho, dos grandes privados del Diego Velásquez, que se decían Andrés de Duero, secretario del mismo gobernador, e un Amador de Lares contador de su majestad, hicieron secretamente compañía con un hidalgo que se decía Hernando Cortés, natural de Medellín, que tenía indios de encomienda en aquella isla".

Fue elegido finalmente Hernán Cortés para que se pusiera al frente de la expedición y realizarse la conquista de estas tierras; mas, comenzaron a intrigar contra Cortés y sembraron así en Velásquez la desconfianza y al final el arrepentimiento, por lo que le envió al primero, una renovación del poder, ordenando no dejar pasar su armada y más, que le prendiesen y así lo llevaran a Santiago de Cuba.

Un criado, Gaspar de Garnica, llevaba los mandamientos para prender a Cortés y tomarle su armada, mas lo supo éste, por medio de un cura, y viendo que todos estaban en apoyo del futuro conquistador, hasta los mismos mensajeros se hicieron los desentendidos. Cortés envió una misiva a Velásquez informándole que se hacía a la mar rumbo a las nuevas tierras.

Llegó a la isla de Cozumel, luego tocó el continente y así en 1519 emprendió la conquista de México.

Realizada la conquista de ese territorio a costa de muchas luchas, durante el periodo de pacificación, Cortés al interesarse sobre los demás territorios y pueblos que los indígenas conocían, mas no los españoles, tuvo información de la existencia de Guatemala... "Pues como Cortés tuvo los pensamientos muy altos y en la ambición de mandar y señorear, quiso en todo, remedar a Alejandro Macedonio y con los buenos capitanes y extremados soldados que siempre tuvo y después que se hubo poblado la gran ciudad de Mejioco, e Guaxaca, e a Zacatula, e a Colimar, e a Veracruz, e a Pánuco, e a Guazacualco, y tuvo noticias que en la provincia de Guatimala había recios pueblos e de mucha gente, e que había minas, acordó de enviar a la conquistar y poblar, a Pedro de Alvarado, e aún el mismo Cortés había enviado a rogar aquella pro-

vincia que viniesen en paz, e no quisieron venir... Y diole al Alvarado para aquel viaje sobre trescientos soldados, y entre ellos ciento y veinte escopeteros y ballesteros e más de ciento e treinta y cinco de a caballo y cuatro tiros; y mucha pólvora y un artillero que se decía Fulano de Osagre, y sobre duientos Tascaltecas y Cholutecas, y ciento mejicanos... (eran en total 735 personas)... y después de dadas las instrucciones en que le demandaba que con toda vigilancia procurase de los atraer de paz sin dalles guerra, e con ciertas lenguas e clérigos que llevaban les predicase las cosas tocantes a nuestra santa fe, e que no les consintiese sacrificios, ni sodomias, ni robarse unos a otros... y partió de aquella ciudad en trece dias del mes de noviembre de mil e quinientos e veinte y tres años"...

Alvarado pasó por Zapotitlán donde tuvo unas escaramuzas, venciendo a los naturales; se dirigia a Quetzaltenango, antes de llegar a él, tuvo algunos encuentros con los naturales de aquel pueblo y sus vecinos que se dicen Utatlán... "Hirieron ciertos soldados y mataron tres caballos"... "Luego, más adelante, camino de Utatlán, estaban guerreros de este pueblo esperando para darle batalla"... "e los indios le hirieron veinte seis o veinte siete soldados y dos caballos, más todavía les puso en huida", los indigenas volvieron a reorganizarse... "Porque se vieron en gran aprieto (los españoles), y dánles una buena mano con las escopetas y las ballestas y a buenas cochilladas que les hicieron que se apartaron algo; pues los de a caballo no estaban despacio sino alancear y tropellar e pasar adelante hasta que los hobieron desbaratado, que no se juntaron aquellos en tres dias"... Alvarado se dirige entonces hacia Quetzaltenango, y allí supo que en LAS BATALLAS PASADAS LES HABIAN MUERTO DOS CAPITANES, SEÑORES DE UTATLÁN; y estando reposando y curando los heridos, tuvo aviso que venia otra vez contra él todo el poder de los pueblos comarcanos, y se habian juntado muchos"... e que venian con determinación de morir todos o vencer; y como el Pedro de Alvarado lo supo se salió con su ejército en un llano, y como venian tan determinados los contrarios, comenzaron a cercar el ejército y tirar vara y flecha y piedra y con lanzas, y como era llano y podian correr muy bien a todas partes los caballos, da en los escuadrones contrarios, DE MANERA QUE DE PRESTO LOS HIZO VOLVER LAS ESPALDAS; AQUÍ LE HIRIERON MUCHOS SOLDADOS E TAMBIÉN UN CABALLO y según pareció murieron CIERTOS INDIOS PRINCIPALES, ANSI DE AQUEL PUEBLO COMO DE TODA AQUELLA TIERRA, por manera que de aquella vitoria ya temían aquellos pueblos mucho a Alvarado, y concertaron toda aquella comarca de le enviar demandar paces"; los conquistadores se dirigen entonces a Utatlán. (Quiché).

Así vemos, como escribe Carlos Pereira al prólogo de la obra de Bernal "...no hay salto, no hay nada de lo que la leyenda inventara, elaborando en sentido de glorificación, la materia de una sátira compuesta por el libelista Ocampo. Toda la Noche Triste, como el supuesto Salto de Alvarado"... de la misma forma podríamos referirnos a los "libelistas" que escriben historia en nuestro país, NO HAY QUETZAL QUE CAE MUERTO, NO HAY RÍO DE

SANGRE, NO HAY NAPOLEÓNICA BATALLA, NO HAY HÉROE NACIONAL, NO HAY... nada de todo lo que este falso nacionalismo ha inventado como hecho histórico, el verdadero héroe nacional lo tendremos que ver en Kanek II, que rechazó y no permitió la entrada a nuestros dominios del Petén ni a mexicanos ni a españoles y fue la última nación guatemalteca que cayó bien entrada "la conquista".

Los indígenas se ofrecen como vasallos, pidiéndole perdón a Alvarado por las guerras pasadas, se dirigen entonces a la capital de ese reino a Utlán, en el Quiché, mas los indígenas lo que querían era traicionarles "...y después de les haber respondido el mal que habían hecho de salir con guerra, acetó sus paces, e otro día por la mañana se fué con su ejército con ellos a Utlán, que así se dice el pueblo, e desde que hubo entrado adentro e vieron una casa tan fuerte, porque tenía dos puertas y la una dellas tenía veinte e cinco escalones antes de entrar en el pueblo, y la otra puerta con una calzada que era muy mala y deshecha por dos partes, y las casas muy juntas y las calles angostas, y en todo el pueblo no había mujeres ni gente menuda, cercado de barrancas, y de comer no les proveían sino mal y tarde, y los caciques muy demudados en los parlamentos y avisaron al Pedro de Alvarado unos indios de Quezaltenango que aquella noche los querían quemar a todos en aquel pueblo si allí se quedaban"... Alvarado entendió el peligro y sacó a todo su ejército de la ciudad disimuladamente, luego ya a salvo mandó a prender al cacique "...y por justicia lo mandó quemar y dió el señorío a su hijo; y luego se salió a tierra llana fuera de las barrancas y tuvo guerra con los escuadrones que tenían aparejados para el efeto que he dicho, y después que hobieron provocado sus fuerzas y mala voluntad fueron desvaratados".

Alvarado continuó su viaje hacia Guatemala, que era el pueblo del que había tenido noticias, y su objetivo principal; mientras, este gran pueblo ya tenía noticias de los triunfos de los castellanos sobre los otros pueblos por lo que le fueron enviados mensajeros; aceptándolos como bienvenidos Alvarado marchó de Utlán con rumbo a Guatemala (Tecuán-Guatemala) donde fue hospedado e informado de los pueblos de Atitlán, enemigos de los de Guatemala por lo que le pidieron ayuda para vencerlos, pues les daban guerra y no aceptaban a venir a dar la obediencia como los otros, "...y que eran muy malos e de peores condiciones, el cual pueblo se dice Atitán y el Pedro de Alvarado les envió rogar que viniesen de paz y que serían del muy bien tratados, y otras blandas palabras; y la respuesta que enviaron fue que maltrataron los mensajeros" "...marchó sobre este pueblo el conquistador en persona con ciento cuarenta soldados, cuarenta de a caballo y dos mil guatemaltecos, los indios presentaron batalla... con grandes lanzas y buenos arcos y flechas y con otras muchas armas y coseletas y **tañendo sus atabales**, y con penachos e devisas".

Al final Alvarado los venció, rindiéndose el pueblo dicho con lo que el conquistador volvió a Guatemala.

La última lucha la tuvo contra los pipiles del sur de la república, escollo final también vencido, con lo que se entró al período de la fundación de ciuda-

des y la pacificación en forma intensiva, ya que según Bernal Díaz del Castillo, los pueblos de Guatemala no presentaban muchos problemas, pues... "también digo que en esta provincia de Guatemala no eran guerreros los indios".

Alvarado y su ejército se establecieron en Iximché, y fundó en este lugar la primera ciudad de Santiago el 25 de julio de 1524; "...un mes completo vivieron los españoles en la ciudad de Santiago pues el 26 de agosto los indios la abandonaron por 'cierto mal tratamiento'; Alvarado comenzó hacerles la guerra diez días después, quedando la ciudad desierta".

Continúa el historiador Ernesto Chinchilla Aguilar que, "...seis meses del segundo año del abandono de Iximché habían transcurrido, cuando la cólera de Alvarado creció de punto, "se llegó a ella de paso y la quemó el 7 de febrero de 1526. El 27 de marzo comenzó la "matanza por parte de los castellanos pero ningún pueblo se sometió al tributo; los castellanos mientras duraba la guerra se fueron a vivir a Bubulxyá, (Almolonga) donde don Jorge de Alvarado asentó la segunda ciudad de Guatemala, el 22 de noviembre de 1527.

Los cronistas de la época dan su versión de los hechos históricos con gran riqueza en sus descripciones; atacándose con incisiva enjundia cuando algunos de los conceptos son "desvirtuados" en pro de algún interés personal. Hecho que podemos apreciar con Ximénez en su obra "Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala" al describir los episodios de la fundación de Guatemala.

"Desde que don Pedro de Alvarado entró en la provincia de Guatemala, que se denomina así de la cabecera de ella que era la corte llamada Tecpán-Guatemala, que quiere decir: Casa del Rey de Guatemala, no sobre el Palo de Leche como lo inventó Fuentes"; —luego Ximénez relata la entrada por Escuintla, buscando un lugar, Alvarado para fundar una población según órdenes de Cortés, la fundación se hizo en una forma provisional en lo que se hallaba un lugar definitivo; así, el sitio de Almolonga es escogido por los españoles para su asentamiento, tal hecho lo recoge Ximénez, "Pero aunque determinaron los conquistadores dar principio a su ciudad en el Valle de Almolonga, fue con el miramiento que sólo fuese por entonces, de prestado, para que si hallasen otro lugar que les ofreciese mejores comodidades dejar éste y tomar aquél. Esta resolución fue a causa de no estar bien enterados en la tierra, y a la verdad bien mirados muy pocos se hallaron en esa provincia más a propósito para asentar fijamente la ciudad, si están sobrados de agua están faltos de otras cosas que se han menester para la manutención de la ciudad".

Luego, los españoles determinando dar sitio a la población comienzan la hechura de ranchos y ramadas para poder abrigarse de las injurias y rigores de las aguas, que era tiempo de ellos, según Ximénez la fiesta de Santiago Apóstol estaba cerca, y esperando ese día para declararla como Villa ya fundada comenzaron la labor de construcción, no haciéndolo de inmediato como lo dice Fuentes, agrega Ximénez. Otro historiador, Remesal, citado en la misma obra relata el día de la fundación, en un día que amaneció alegre y placentero "sin duda convidándonos a que permaneciésemos en aquel sitio y que conociése-

mos lo benévolo de su cielo y al mismo paso amanecieron todos sus vecinos y moradores todos de fiesta y gala aunque en su traje militar, resonando las cajas y pífanos, retumbando los montes de agua y fuego y retornando los ecos, así las voces de los clarines como las espantosas voces de la artillería y de los mosquetes, acabando de causar maravilla y espanto a todos los indios; prosigue Ximénez que don Pedro de Alvarado fundó con grandes fiestas para primera Villa, un asunto importante que a veces contradice a los posteriores historiadores se refiere a las batallas, revueltas, y en el caso de Fray Francisco Vásquez, y Fuentes y Guzmán con respecto a Ximénez de un cierto sentido de rivalidad que en todos existe, así en el transcurso de la obra de Ximénez, siempre anda haciendo correcciones respecto a las equivocaciones y "falsedades" de los dos anteriores, para el caso da el ejemplo de actas y documentos, que existen sobre esto, y en muchas ocasiones refiere el documento integro para confirmar la razón que defiende.

Al respecto, unos dicen que se trasladó esta primera Villa al Valle de Almolonga, en las faldas del Volcán de Agua por una revuelta indígena, y por buscar un lugar donde mejor defenderse se escogió el citado valle, otros, entre ellos, nuestro historiador refiere que por ser solamente un lugar provisional el escogido, y transcurrido ya cierto tiempo en él, tuvieron un reconocimiento de los sitios cercanos, don Jorge de Alvarado decidió previa consulta y votación el lugar de Almolonga, en donde se realizó formalmente su fundación, escuchemos a Ximénez:

—“Como el asiento que se tomó de la ciudad el año 1524 en el Valle de Almolonga era sólo de prestado, mientras se hallaba lugar más a propósito y de conveniencia para todo, vivían en él entre tanto como los hijos de Israel, en el desierto, en barracas y pabellones que aquí se componían de pajas y de ramadas, y así estaban en ánimo de levantar el vuelo de aquel sitio en hallando otro más cómodo” por lo cual no se trataba de hacer casas ni viviendas y de disponer de la población en el modo conveniente para una bien ordenada república. Algunos parajes habían visto en decurso de estos tres años que aquí residieron, que según el genio de cada uno, a cada cual le parecía muy acomodado y conveniente y deseando salir del estado de peregrinos y viandantes y reconocer segura y fija morada este año de 1527 lo trató esto con más calor el teniente de Gobernador Jorge de Alvarado, y propuso en Cabildo a los 28 días de octubre de este año: “que era bien e conbenia al servicio de su majestad y a la paz y sosiego e policia de estar partes que se asiente la ciudad de Santiago en traza de pueblo y se den vecindades y solares y caballerías a los que de ella quisieren ser vecinos, e que para hacer esto, se busque en esta provincia el sitio más conveniente para dicho asiento, en el cual concurren las calidades y especialidades que se requieren e suelen concurrir en los asientos de los otros pueblos de españoles de la isla de Nueva España , y para quitar confusiones se señalaron dos sitios sobre en que se había de votar, el uno fue aqueste en que se hallaban, que no les parecía muy mal, así su temperamento, como fertilidad y apero de materiales en su cercanía para las fábricas y tener abundancia de

aguas, así de las que allí nacen como de los ríos que tenían cerca, como también de los que podían conducir para fuentes a este paraje. El otro fue el Trianguecillo, que llamaron, que está junto a Chimaltenango porque allí tenían feria libre todos aquellos indios en tiempo de gentilidad, y señalaron las personas que habían de hacer inspección cuidadosa de uno y otro sitio, a quienes se les tomó juramento de que procederían en el caso, sin efecto ni desafecto, diciendo en conciencia lo que sentían". Por votación mayoritaria decidió don Jorge de Alvarado fundar la ciudad en el Valle de Almolonga a las faldas mismas del Volcán de Agua el 22 de noviembre de 1527.

La vida de los habitantes-conquistadores a principios de estos años y durante el transcurso de muchos otros más, es ante todo de organización y mantención de un orden a la española en las provincias que iban conquistando; sería iluso pensar que el objetivo de estos primeros pobladores llevaba fines puramente de expansión del imperio y cultura españolas, antecedentes de Colón, y los ulteriores acontecimientos políticos sociales que tuvieron lugar en toda la América Hispánica, nos van dando la verdadera imagen de la "Conquista" una empresa casi suicida en aras de la ambición de enriquecerse, del poder, y de establecer un pseudofeudalismo en donde los conquistadores tuvieran, y lo tuvieron; un poder casi absoluto sobre tierras y hombres.

Dos elementos de oposición encontraron a sus propósitos, primero la dependencia que aún tenían del rey de España y las leyes españolas, y segundo, la personalidad de algunos religiosos que se constituyeron en "defensores de los indios", librando una guerra contra los gobernantes que abusaban de sus poderes, y contra el mismo tribunal de la inquisición que ya había traído sus nefastas garras al nuevo continente, así un primer capítulo de intrigas y desacuerdos comienza su reinado entre la naciente población, ya que es fuerte la división en pareceres aún dentro de los mismos religiosos, pues las diferentes órdenes quieren para ellos el dominio religioso, como consecuencia de todo ello hay disturbios entre los pobladores y al mismo tiempo pequeños levantamientos de indígenas debido al mal trato para los mismos, quienes vienen a transformarse, de dueños de las tierras, en esclavos de las mismas.

Este ambiente va a prevalecer durante varios siglos, y los abusos contra los indígenas junto a las pequeñas luchas políticas van a sucederse hasta nuestros días. En tal ambiente, vino a sumarse que debido a las lluvias, una correntada de lodo, piedras y árboles bajó el día 10 de septiembre del año 1541 destruyendo la ciudad. —Ximénez deja constancia también del desastre—: "Comenzó, pues a llover día de nuestra Señora y llovió reciamente aquel y otros dos días siguientes que fueron viernes y sábado, y a las dos horas de la noche, bajó de la sierra o volcán, en cuyas laderas estaba la ciudad, una muy grande avenida, porque como la lluvia fue mucha y había muchos días que corría, traía tras de sí, mucha tierra: ibanse haciendo grandes quebradas y hoyas por donde acanalaba el agua, y con mucha parte de aquella sierra es una arena gruesa y negra o parda y entre aquella arena hay también grandes piedras peladas y guijarroñas muy grandes y crecidas, y como la lluvia robaba

la tierra, moviolas y trájolas tras sí y con esta tempestad comenzaron a venir muchas por la sierra abajo y como unas daban en otras, arrancábanse y caían todas y traíanse consigo muchos árboles que la misma agua arrancaba (que los hay muy grandes en esta sierra, que es de muy hermosa arboleda), y la fuerza del agua que bajaba de lo alto con tanta piedra y maderos que consigo traía, acanaló el agua por una de aquellas quebradas con tanta furia e impetu que parecía un río muy caudaloso que había salido de madre. La noche era muy oscura y el aire que corría muy furioso y recio y parece que todo el mundo se acababa y que se hundía la tierra. Era tanta la fuerza y golpe de agua que parecían las piedras y árboles que traía unos corchos sobreaguados, y toda esta agua vino sobre la ciudad, siendo una de las primeras casas en que dio, la del adelantado Don Pedro"—. Esta relación de Torquemada que cita Ximénez, da idea del percance, ante lo cual, decidieron alejarse del lugar que tan funestamente les recibiera, y trasladándose entonces a un nuevo sitio, éste escogido en el Valle de Pancán, el Tuerto o Panchoy.

El 10. de marzo de 1543, "la ciudad celebró cabildo en el sitio que ahora ocupa la ciudad de Antigua Guatemala", procediéndose a la traza de la nueva población, "desmontado, pues, el sitio donde la ciudad se había de mudar y tendidas las líneas y cordéles para la traza de ella este, oeste, norte y sur, como ella está, se dio asiento a la Santa Iglesia Catedral, que era el centro de donde debían salir las demás líneas; señalóse la plaza, cabildo y cárcel, y el palacio episcopal donde es hoy el palacio de los presidentes, que le dio después del señor Marroquín, —y de allí se procedió a señalar solares de los vecinos, señalando y dando a nuestro convento, como tan antiguo vecino y al nuestro padre San Francisco que acababa de llegar, cuatro solares a cada uno y no más que los tomasen en la parte que les pareciese más a propósito en su modo de vivir"— Don Francisco de la Cueva, y el obispo Don Francisco Marroquín, la asentaron el 16 de marzo de 1543.

Durante dos siglos y treinta años, la ciudad de Santiago de los Caballeros, fue realizándose poco a poco en obras y acontecimientos, comenzó a establecer dentro de su forma de vida un sistema de agitada urbe, Tomás Gage (Los viajes de Tomás Gage a la nueva España) relata cómo encuentra a la ciudad, "Bella y rica con magníficos templos, abundancia de toda clase de comestibles", "de algunos comerciantes ricos hasta millonarios", y "de algunos barrios de la ciudad como Santo Domingo, estaban llenos de almacenes, tiendas y casas nuevas", adornada con varios palacios (la audiencia, el episcopal y el del cabildo) y una hermosa catedral, se realizaban grandes festejos, se "corrían toros y cañas", se representaban comedias, entremeses, etc.

Gage también aporta datos sobre las artes y la participación de los indígenas en ellas, lo mismo que la sobrevivencia de instrumento y enseñanza de las artes.

(Tomás Gage Capt. XII descripción del año 1625).

"La mayor parte de las iglesias son hechas de bóveda y edificadas por los indios"...

“En mis tiempos hicieron un nuevo monasterio en el pueblo de Amatitlán con muchos arcos de piedra tanto en los corredores bajos como en las galerías altas, y tan perfectos y bien acabados como cualquiera otro edificio en otro tiempo por los españoles en la ciudad de Guatemala.

Son muy inclinados a la pintura siendo ellos los que han pintado la mayor parte de sus altares y cuadros que están en las iglesias del campo.

En la mayor parte de sus pueblos hay escuelas donde se aprende a leer, escribir y cantar música.

Según el tamaño del pueblo la iglesia tiene cierto número de cantores, trompetas y tocadores de “oboe o fagot” (actos y oficios que ejercen los indios, su exactitud y asistencia a las ceremonias de la iglesia, y su frecuencia visitas con sus curas y otros eclesiásticos (p. 213).

(Tomás Gage. Nueva Relación que contiene los viajes de Tomás Gage en la Nueva España; Biblioteca “Goathemala” Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, Vol. XVII, Guatemala 1946).

Respecto al punto de vista de los visitantes es interesante los comentarios de viajeros, el mismo Tomás Gage refiere respecto a la sobrevivencia de instrumentos y el papel de la música y canto.

Cap., XVII (de los bailes de los indios y de sus instrumentos “Hay una cosa ordenada expresamente por cada manera de danza donde hay un maestro que va a enseñar a los otros a fin de que la sepan perfectamente antes que llegue el día de la fiesta del Santo. Con todo aquel tiempo no se oye otra cosa todas las noches más que gentes que cantan, que aullan que dan golpes contra conchas y que tocan “fagotes” y flautas”.

Producto de una sociedad europea fanáticamente religiosa, el gobierno de esta ciudad estuvo bajo el celo de la religión, y si bien es cierto que se dio interés a crear una enseñanza en la Universidad, importancia a la educación, lo mismo que a crear fuentes de trabajos, todas estas expresiones estuvieron controladas por el clero y limitadas a determinados grupos, ya que una de las principales medidas que se tomaron fue la de discriminar los estratos sociales, como razón se expuso entre tantas, la de que habiendo tantos indios esclavos y para evitar las revueltas de los mismos había que ejercer un control sobre las actividades a que se dedicaban, teniendo también como argumento para crear los Gremios, el de mantener un control de tipo económico, en la producción, en las profesiones artesanales, etc.

Los historiadores coloniales nos ofrecen documentos de fundación y regulación en las funciones de los gremios, obligaciones de los agremiados, privilegios, formas de vestirse, fiestas y diversiones a las que podían, y a las que no podían asistir.

Al parecer, este período nos da la sensación de un período inestable, por ser “formativo o de aseguramiento, tanto es así que los religiosos se dedican a tratar de difundir el cristianismo en los pueblos que estaban en proceso de apaciguamiento, pues las enseñanzas cristianas y sus ideas de conformidad, obediencia y sufrimiento en connubio con la drasticidad y despotismo del gobier-

no español y su aristocracia gobernante en el reino, eran dos elementos de peso para mantener el esclavismo, el servilismo y la anulación de todas las ideas, y aquellas que fueran 'extrañas' o peligrosas para el gobierno y los credos religiosos, inmediatamente se trataban de hacerlas desaparecer sofocando los lugares de donde provenían, lacerando la humanidad de quien los propagaba y las más de las veces con castigos extremos, como el de quemar en la hoguera a los individuos culpables de poner en peligro la explotación que sobre personas, bienes y trabajos, realizaban los encomenderos, gobernantes, patronos, aristócratas, religiosos, etc."

Este ambiente con un medio de vida más que difícil, debido al sistema político-social que regía a la sociedad colonial con vestigios de feudalismo, y sobre éste y todo lo demás la tiranía religiosa, ya que hay que recordar que a la inquisición la temían los gobernantes y los mismos religiosos, y que fue tan largo y poderoso su reinado, que aún en la Nueva Guatemala de la Asunción hubo ejemplos de gran número de religiosos como el caso de Fray Antonio Mejía, citado por Carlos Meléndez Chaverri, en su obra sobre la ilustración en el Reino de Guatemala, del dicho religioso "denunciado al santo oficio de México por haber proferido expresiones en favor de la libertad de los franceses", "la inquisición no tardó en tomar medidas contra ese fraile".

Desde luego la relación íntima con el gobierno hace necesario que ciertas manifestaciones musicales asociadas con actos, fiestas y celebraciones decretadas por los gobernantes tengan lugar dentro de la sociedad colonial.

Me remito como antecedente de este otro tipo de música alejada de lo religioso, a los historiadores de la época quienes refieren las expresiones de tipo popular que tenían lugar en la capital del reino y en las villas, de esa asociación a que hacemos referencia, siendo las conmemoraciones históricas y religiosas el motivo de tanta fiesta, pues el tan rebuscado término de ser una fase de asentamiento por la que atravesábase, y viendo que permitirles ciertas "farsas" a los indígenas, como las llamaban los conquistadores, era también un medio de mantenerlos sin que hiciesen revueltas, estuvieron de acuerdo en que realizaran ciertas representaciones, o que asistieran a otras, incluso los religiosos alentaron y también desarreglaron muchas obras tradicionales cambiando los textos o escribiéndolos ellos en base de otros, teniendo cuidado de no perder mucho del contenido y concluyendo siempre por el dar la razón a que la conquista por los españoles y el abrazar la fe cristiana por parte de los indígenas era un hecho que estaba ya fijado para el "bien y el buen salvar de sus almas que en todos los tiempos anteriores anduvieron en caminos de perversión y pecado".

En el concepto de los españoles, la música y bailes indígenas no sólo son carentes de belleza y armonía, sino —"su función es demoníaca"—, dice Ximénez en sus escolios.

"...Verás con mucho cuidado acudir a la iglesia más en días que ellos celebran, (los indios), que en los días de precepto. Y es el caso que los llena

mucho más que la devoción, porque son inclinadisimos a la bulla, y si hay *tun* o baile en que se representa alguna avería o antigualla de las suyas o de su gentilidad”.

Lo que yo digo (y me lo aconsejó así un religioso docto y de ejemplar vida, que había gastado muchos años administrando indios, que murió ya descrépito, llamado El R.R.F. Juan de San Joseph, (de mi sagrado hábito) es que con estos instrumentos de que usan, como es el *tun* y la caja grande que llaman *cohón* o *nimá cohón*, tiene pacto... el demonio..., según son ellos de fúnebres.

Sólo el demonio puede ser autor de tales instrumentos y aunque los poderes antiguos les dejaron ciertas historias de santos en su lengua (para) que (las) cantasen al *tun* en lugar de las que ellos cantaban de su gentilidad, no obstante, yo entiendo que eso cantan en público, y donde el padre los oye, y que allá en su secreto hacen muy buenas memorias de su gentilidad.

De estas cosas y otras muchísimas que han llegado a mi noticia, intento el formar estos escolios a esta su historia de ellos...⁹”.

Información sobre el mismo tema proceden de otras personalidades como Cortéz y Larráz en su visita al curato de San Antonio Suchitépéquez.

...En su visita que hizo en esta parroquia el año de 1749 se prohibió el baile llamado *tun-tun*. Los abusos intolerables de este baile, eran ayunar en los días que lo ensayaban; no llegar a sus mujeres en los mismos días; poner velas encendidas ante el palo llamado *tun*; llevarlo a la iglesia y colocarlos sobre el ara del altar. Y, si bien es verdad que este mandato se dejó en el año de 49 y que ha podido cesar el desorden con la jovialidad de los indios, si hubiera de creer lo que el mismo cura contó sobre mesa, me persuadiría que no ha cesado...

Para la negociación de estas supersticiosas maldades ningún costo escusan los indios, y más si es para danzar el baile de el *Oxtún*, en que intervienen las trompetas largas de maderas negras... siendo de advertir que en este mitote o baile, invocan al demonio con semejantes trompetas... y hacen cosas increíbles y entre ellas es que los indios, que danzan con traje y figura de demonios se preparan supersticiosamente con ciertos ayunos y ceremonias, (tales como) no juntarse con sus mujeres (y) estar silenciosos algunos días de los prevencionales a la fiesta...

Alonso de Maldonado, que llegó como oidor, dictó unas ordenanzas en 1695; en el artículo 37 —dice:

“Y porque los bailes que los indios hacen en las fiestas causan muchos gastos ca alquilar plumas, vestidos y máscaras y se pierde mucho tiempo en casayos y borracheras, por (lo) que déjan de acudir

9. Ximénez de Aranda, “*...y otros*” en *Introducción al Estudio del Rabinal*— (René Acuña con puntuación corregida y ortografía de la modernizada del texto original).

al beneficio de sus haciendas, paga de sus tributos y sustento de sus casas, de lo cual traen a la memoria los sacrificios y ritos antiguos de su gentilidad y se hacen otras ofensas a Nuestro Señor y para que todo cese, ordeno y mando que ningunos indios celebren más que la fiesta de su pueblo en la víspera y día, y en la del Corpus Christi y Pascua del Año, y que en ellas no alquilen ni traigan más aras, plumas y vestidos más que los ordinarios de indios ni representen historias antiguas de su gentilidad con trompetas largas ni sin ellas, ni hagan el baile que llaman los *tum ni uleutum*...

Sin embargo, en las festividades, era irrelegable la participación de los indígenas, como se advierte en los documentos de la época.

Así, la Plaza Mayor y el atrio de la Catedral, eran lugares escogidos para estas representaciones que iban desde las loas, los simples dramas religiosos, sainetes, entremeses, hasta las danzas de grandes complicaciones en elemento humano, vestuario y diálogos, tradiciones sobre la Pasión de Jesucristo, o piezas como el "baile del Peñol" o "Fiesta del volcán", citada por Fuentes y Guzmán y que tenía lugar en las celebraciones "reales", carente de parlamentos, simbolizaba la derrota y captura de los reyes Xinacam y Xequetul (sequechul) en manos de los españoles.

Se preparaba un día antes del espectáculo, con troncos y ramas, un gran volcán en el centro de la plaza, cubierto con hojas y otras "vegetaciones" se colocaban luego ardillas, conejos y otros animales, al día siguiente comenzaba la afluencia de indígenas y "más de mil soldados españoles", rodeada la plaza con tropas que separaban actores y público, participa en la ejecución de música tantos conjuntos, "que opacaban la algarabía de los guerreros con ruidosas flautas, chirimías, tambores, atabales, caracoles y cantos".

Luego en determinadas épocas del año se representaban danzas como "el baile de la conquista", "el de los moros y cristianos" y otros según la fecha en que se celebraba, así, ciertos bailes sólo se hacían una vez en el año.

Desarrollóse también un tipo de música cortesana, con conjuntos de indudable aspecto medieval, un ejemplo de ello puede desprenderse de la siguiente descripción hecha por un hijo legítimo de don Luis de Góngora en una celebración —"se sirvieron en unas bien cubiertas mesas tan deliciosos manjares, que dudaban todos los sentidos de cual era el que prefería fruición, pues el conjunto que las armoniosas músicas hacían, el sonoro estruendo de sus conciertos y la suavidad de las canciones, se iban entreverando con los potajes que se servían en la mesa tan puntualmente, y de tan bien estudiada razón: de suerte que era tal embeleso entre el oído y el paladar que se equivocaban los sentidos"—, y Juarros describe otra celebración: "Durante ocho tardes seguidas la plaza principal de Santiago se convirtió en espléndido escenario, en donde hubo danzas lúcidas, encamisados, torneos, comedias, juegos de alcancias y escaramuzas. Se bailaron las danzas de Tocontin, Chichimequillo y Talanic, a usanza de los indios. La Malinche y la Sultana, lucieron sus gracias y habilidades.

Niños y viejos, clérigos y artesanos, nobles y zambos, todos hicieron encamisadas. “—Luego sigue una descripción de los que toman parte, los gremios y sus representantes, los corceles adornados con ricos jaeces, las vestimentas, pedrerías” — “en tres días hubo juego de cañas y alcancias” — “Para este juego que sólo se hace entre personas nobles, se dispusieron cosa de veinte caballeros de la primera nobleza” — ¡Mas, no puede describir un cuadro medieval! Con cómicos y bufones: “...y en los dos últimos días hubo bailes, loas, sainetes y entremeses, haciendo la delicia de los asistentes el ingenioso don Joseph Alexandro Mencos primoroso cortesano con una fantasía tan feliz que con su criadero derramó todas las graciosidades”.

Toda esa población y las necesidades u oficios que conllevaba su existir, “obligó” la creación de los gremios para el control de los agremiados por parte de los gobernantes.

El clero dio al arte religioso todo su apoyo e impulso, y de esta forma la expresión más elevada, producto de este credo fue desde luego, la forma religiosa. Asociemos por un momento el periodo Románico en las artes europeas, sus características e íntima ligazón con las grandes catedrales góticas; mezcla de esas dos eras religiosas fue producto en América el arte de la colonia.

En ese medio, la música religiosa circunscrita al templo y el Polifonismo como escuela es la corriente que encabeza las expresiones musicales de la colonia, se cultiva el canto litúrgico, y en los años posteriores se hacen veladas de música en casas de los privilegiados quienes gozaban de audiciones de música de cámara con artistas extranjeros, por lo regular italianos.

El folklorista, organista y clavicembalista, licenciado Celso Lara, en sus apuntes sobre el Curso de Folklore de Guatemala en la Escuela de Historia (USAC), y como resultado de sus investigaciones sobre tal materia, hace notar como hecho relevante, el que Guatemala fuera uno de los centros musicales más importantes de la colonia, datos que se encuentran documentados en el archivo de la Catedral Metropolitana.

De acuerdo a ello, aparece música desde 1530 hasta 1828, (en el año de 1827 cuando las fuerzas de Francisco Morazán tomaron la ciudad de Guatemala, fue escondido este archivo).

El mismo Celso Lara hace referencia a un breve análisis realizado en tal archivo por Robert Stevenson de la Universidad de California y Steven Barwick de la Universidad de Southern Illinois, quienes opinan que la música en él depositada, es de la más antigua que aparece en la colonia hispana.

Para Barwick el villancico (llamado *Guineo*) de más antigüedad es de 1552 probablemente escrito por Gaspar de González, el primer músico español que trabajó para la Catedral de Guatemala. Junto al nombre de Gaspar de González se encuentran el de Hernando Franco y Juan de Zumárraga (entre los años 1530-60) como maestros de capilla de la Catedral de Santiago de Guatemala (Almolonga).

Debido a la importancia de los datos proporcionados por el licenciado Celso Lara, no resisto la tentación de transcribir literalmente, parte de sus apuntes sobre la música colonial:

“La obligación de los maestros de capilla coloniales era no sólo tocar el órgano en todas las festividades religiosas sino también preparar el coro de *chantres (schola cantórum de la catedral)*, que consistía en no más de 15 niños”.

A pesar de lo poco estudiado de la música colonial en Guatemala, la Capitanía General contó con uno de los primeros órganos que aparecen en América. Asimismo, según los datos de Robert Stevenson (confrontar artículo La Música Guatemalteca en el siglo XVI), los primeros embarques de chirimías, orlos o dulzainas vinieron en los barcos de cabotaje a la Capitanía General de Guatemala.

Hacia 1576 se tiene noticia de la importación de instrumentos de cuerda como chitarrones, laudes y “rabeles”, hacia nuestro país.

Por documentos consultados por el autor en el convento de San Francisco de Quito, puede afirmarse que hacia 1590, desde esta ciudad, los padres franciscanos solicitaban a la Catedral de Guatemala, el envío de música de Gaspar de González, Hernando Franco y Luis Tomás de Victoria (misa *veni sponsa christi*), para uso de dicho convento.

Además, el órgano del coro, bajo de la iglesia de San Francisco en el Táchira, Venezuela, está firmado por Antonio López Arriaza, guatemalteco, en 1620.

Todo ello demuestra la importancia que tenía la música guatemalteca al ser importada desde Santiago de Guatemala a la América del Sur.

Debe destacarse también de que en los primeros villancicos estudiados, hay una combinación entre elementos de la música pentatónica indígena, la polifónica española y la homofónica africana. Lo mismo el hecho que esta música tiene raíces populares al estar cantadas en las lenguas de ese momento, el nahuatl, el quiché, el cakchiquel y el español renacentista.

La música encontrada y estudiada se refiere fundamentalmente a la Navidad, como el ejemplo que ofrecemos acá.

Finalmente, hay que hacer notar que el villancico de Guatemala es el más antiguo (1552) que se ha encontrado en el mundo americano ya que el peruano según Robert Stevenson denominado *Hanacpachap* cantado en quechua de carácter anónimo, es posterior.

Estos pequeños datos históricos ya comprobados, pueden llevarnos a afirmar que Guatemala era un centro musical de mucha importancia en la época colonial tal y como lo afirmara el musicólogo Walter Guido del Instituto de Altos Estudios Musicales Latinoamericanos “Vicente Emilio Sojo”, con sede en Caracas, Venezuela, quien hiciera un estudio de la música colonial y de la época independiente en Guatemala en 1980”. — (Celso A. Lara Figueroa, Curso de Folklore de Guatemala, apuntes de clase, Escuela de Historia, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1981-1983).

El clero exigía para sus servicios religiosos, capacidad de las personas que contrataba, y gracias a varios documentos de contrato de trabajo, sabemos de la magnificencia de tales servicios y de la actividad musical prolifera en la ciudad de Santiago.

Robert Stevenson (música europea en Guatemala en el siglo XVI, en *Musical Quaterly* — I: 3 (1966), traducido al español por Celeste de Anleu-Díaz y Enrique Anleu Díaz publicado en revista del Centro de Estudios Folklóricos, números 17-18 - 1982), nos proporciona la siguiente valiosa información: —“El Obispo Gómez de Córdoba ha propuesto a Canon Gamboa como la persona idónea para ser “Sochantre mayor de esta catedral con obligación de cantar canto de órgano cuando se ofrezca”.

Fernando - Hernando Franco, nacido en Garroviles, cerca de la frontera de Portugal, quien vino al nuevo mundo por invitación del doctor Matheu Arévalo Sedeño, en algún tiempo Oidor en Guatemala, estuvo en esta ciudad en 1573, época en que fueron reducidos sus recursos de profesión en la Catedral de Guatemala, dejándole 7 muchachos de coro y un número igual de cantantes adultos, y su salario reducido a 300 pesos anuales, otros cantantes adultos recortados a 150, 100 y 50 pesos.

El organista Gaspar Martínez es mencionado en las actas capitulares como uno de los pocos que logró mantener su sueldo, porque —“al mismo tiempo que tocaba un órgano que había estado en la catedral desde por lo menos 1550, él estaba construyendo un instrumento nuevo más grande, sin costo alguno para el cabildo exceptuando los materiales”—. Saens Poggio en su historia de la música, alude a la fabricación de órganos en la ciudad Colonial, mencionando al mismo Gaspar Martínez, quien en 1571 presentó un memorial solicitando renta vitalicia por los años de servicios prestados en el que dice “...Soy organista, que hago los órganos y los sé tañer, y siempre los tengo concertados y aderezados; y este órgano que la dicha iglesia tiene, yo lo hice”...

La Bula del Papa Paulo III (15 de enero 1534) erigiendo la Catedral de Guatemala —“Asignó un organista quien debía tocar todos los días festivos y un chantre (cantante) quien debía ser siempre lo suficientemente experto para poder cantar y dirigir en el *podium* del coro, cualquier canto. A este chantre se le confiaba la disciplina de los músicos y la responsabilidad de la escuela del coro”.

Es interesante hacer notar que la biblioteca musical de la Catedral, era bastante rica en importantes obras, el inventario tomado al 9 de mayo de 1542 del coro, durante el periodo de Martín Vejarano como chantre, “enumeraba”—, cinco misales sevillanos en papel y uno en pergamino, cuatro procesionales, dos manuales, dos antifonas, un “psalterium” y un “passionarium” romanos, el “liber quindecim missarum” de Andrea Antico (Roma, 1516) y cuatro pequeños libros de polifonía, dos misales sevillanos más, fueron agregados el 2 de abril de 1549 y una biblioteca completa compuesta por once libros de cantos Llanos de gran tamaño, en pergamino que costaron 1,500 pesos el 26 de noviembre de 1561”.

Otro hecho importante, es el que los sevillanos hasta finales del siglo XVI solieran dictar la liturgia en todos los lugares del Nuevo Mundo Hispano en las catedrales, lo mismo que dictaban el repertorio y aún decían que instrumentos trae Guatemala, "La Caja de Flautas Grandes que se compró para el uso de la Catedral el 2 de abril de 1549, evoca series de flautas compradas en Sevilla durante el régimen de Francisco Guerrero.

Intérpretes, hay bastantes y afamados, Antonio Pérez, organista en 1561 que le abrió paso a Gaspar Martínez en 1563, siendo sucedido en 1599 por otro Gaspar Martínez —"quien además de ser sacerdote, prometió, dar mantenimiento y reparación a los órganos por 200 pesos anuales.

En 1609 fue contratado el famoso Luis Martínez, el cabildo decía por esto que el único intérprete capaz en la región, era éste, Luis Martínez.

Stevenson reconoce que no solamente en la capital de la Capitanía General de Guatemala la música europea jugó un papel importantísimo en la evangelización de la población indígena, sino también en los distintos pueblos alejados, así —«Nueve códices del siglo XVI y de principios del siglo XVII, conteniendo trabajos de algunas de las más grandes luces del Renacimiento español y flamenco han sido descubiertos recientemente (1963) en San Miguel Acatán (Huehuetenango) por dos religiosos. Los compositores más remotos en los manuscritos "pueden ser rastreados desde un círculo familiar: Johannes Urrede, Alonso de Avila, Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar, Juan García de Basurto, Diego Fernández, Matheo Fernández, Cristóbal de Morales y Pedro de Pastrana". Entre los Flamencos a Xosquin, Heinrich Isaac, Jean Mouton y Loyset Compere.

Varios datos de los padres de la orden de Santo Domingo nos dan también información sobre maestros de capilla de varias localidades que firmaron sus nombres en los códices— que contenían canciones en lenguaje nativo, pueden ser identificados con precisión: Tomás Pascual y Francisco de León. En el fol. 11 de Santa Eulalia M Md. 7, Pascual inserta un párrafo en Nahuatl—el lenguaje tradicional del norte de Guatemala durante el siglo de la conquista— describiendo dicho manuscrito, como de la colección de copias originales y villancicos completados el 20 de enero de 1600, para usarse en San Juan Ixcoi, donde él era maestro de capilla".

El maestro de capilla gozaba de privilegios muy particulares en una aldea indígena en Guatemala, del mismo trabajo de Stevenson transcribo la siguiente nota al respecto: "El maestro de capilla en una aldea ejecutaba la justicia, enseñaba la doctrina cristiana, dirigía la música matinal y vespertina con órganos y otros instrumentos musicales, atendía a visitantes importantes con pascuas, trompetas y música, y gozaba exención del 'Servicio Español'. Como fiscal él era un gran hombre en el pueblo".

Así, pues, al iniciarse el siglo XIX, el maestro de capilla y el organista, constituían el eje fundamental en la expresión más importante del sistema de la época; la expresión religiosa.

Según Vásquez, se encontraba nuestra música en gestación, —“poco o ningún incremento había tomado en otros géneros, aparte del religioso; no existían bandas ni escuelas o academias de música” — y estando el arte musical reducido prácticamente a la Iglesia, el maestro de capilla del coro y el organista, eran las figuras de primera línea.

En el siglo anterior, se habían “ensayado” algunas formas de composición musical. Se conocieron y estudiaron instrumentos, entre ellos las violas, conocidas desde 1604, y son mencionadas en varios documentos, lo mismo que las arpas, vihuelas, violones y rabeles.

Se decía que las obras de los autores de estos años se hacían ante la limitación de las técnicas de la composición, “de manera intuitiva”, formando un escaso repertorio, “contando apenas con las del maestro Rafael Castellanos y las de un señor Padilla que floreció por ese tiempo”.

Dentro de tales limitaciones por los escasos conocimientos que se poseían, la figura de Vicente Sáenz se constituye en el “auge” de la música guatemalteca —“tan en principios como se hallaba en los albores del siglo XIX, cultivándose siempre la música religiosa como la más importante. Vicente Sáenz contribuyó a esto con un ‘Salve en fa’ que alcanzó gran notoriedad, junto a sus ‘villancicos de pascua’ ” — que eran muy populares y que son precursores del entusiasmo que despertaría más adelante la composición patria.

Desempeñóse durante cuarenta años en la capilla de música de la Catedral. Era organista y violinista. Hijo de éste, Vicente Sáenz era Benedicto Sáenz, padre, quien era gran maestro de música y pedagogo.

Al no existir las escuelas de música, los conocimientos y experiencias se heredaban por transmisión familiar; así, pues, vemos en los Sáenz una gran familia de músicos que es continuada ya en la Nueva Guatemala de la Asunción por Benedicto Sáenz, hijo, y otros más de los que hablaremos a su tiempo.

Ya Benedicto Sáenz, padre (1780-1831), es producto de la Nueva Guatemala de la Asunción por razones del todo históricas, mientras que Vicente Sáenz (1756-1841) es, desde luego, parte del ambiente medieval de fines del siglo XVIII en la Ciudad de Santiago de los Caballeros.

El mencionado Vicente Sáenz fue discípulo de Mateo y Manuel Pellecer, y contemporáneos éstos de Rafael Castellanos, quien sucedió en 1744 a Manuel Quiroz en el puesto de Maestro de Capilla de la Metropolitana.

Estos siglos no fueron propicios para desarrollar una música de tinte nacional, aún no había conciencia (debido a las tan insistidas diferencias sociales como hemos visto) de un nacionalismo; era más importante para una posición social el tener una descendencia ilustre de la Península Ibérica, que poseer sangre indígena o ser mezcla de las dos, es decir, criollo.

Formaban parte de los instrumentos utilizados durante la colonia, la guitarra, el clavicordio, la viola, el rabel y el violón; y músicos sobresalientes fueron Pedro Aristondo, Francisco Aragón, Miguel Pontaza, Tomás Guzmán, Narciso Trujillo, discípulos de Mateo y Manuel Pellecer.

A la música de la iglesia se agrega a finales del siglo XVIII la marimba, "un tanto perfeccionada"...y que se debería al talento raro de un tal señor Padilla, quien... "llegando a poseer las matemáticas y la ciencia del sonido, embelesado en la música, inventa instrumentos, descubre artes de composición, y da a la facultad impulso y estimación". (García Peláez-Memorias para la Historia del Antiguo Reino de Guatemala).

El tiempo que permaneció la ciudad antigua de Guatemala desarrollando su tren de gran metrópoli, sirvió para reforzar el iniciado sistema de coloniaje. Los gremios se establecieron con singular fuerza y por supuesto bajo estricto control de las autoridades; hasta las dos primeras décadas del siglo XIX, estaban registrados los siguientes oficios agrupados en gremios: escultores, pintores, músicos, doradores, plateros, relojeros, pulperos, tenderos, bateojas, carpinteros, cereros, herreros, albañiles, canteros, sastres, herradores, alféitares, silleros, confiteros, espaderos, armeros, taberneros, tejeros, bordadores, cuchilleros, molineros, panaderos, loceros (alfareros), jugueteros, calceteros, marraneros, mantequeros, impresores, curtidores, ladrilleros, tintoreros, maestros de escuela (o escueleros), barberos, peluqueros, cirujanos, boticarios, y comerciantes. Héctor Humberto Samayoa en su estudio sobre los gremios guatemalenses señala como un hecho curioso y digno de estudio, que en la segunda mitad del siglo XVII y para los fines del cobro de la alcabala, se organizaron en gremios los encomenderos, los labradores, obrajeros, estancieros, los regidores y los mercaderes de mayor y menor cuantía.

No estuvo por supuesto ajena la industria artesanal a sufrir a veces grandes preocupaciones cuando surgían obrajes o fábricas primitivas de estilo capitalista. Uno de tantos ejemplos fue el obraje de don Miguel de Andoanegui, quien exportó sus cojines a Sudamérica, y contra él promovió "un pleito el gremio de tejedores, debido a la fuerte competencia que les hacía". (idem. Humberto Samayoa en Gremios Guatemalenses).

Lo que quiere decir que el proceso del obraje en pequeña escala, al comenzar a crecer junto con la ciudad, principiaba a plantear gradualmente cambios, que se hacen notorios en el resquebrajamiento de las estructuras coloniales.

Luego, los movimientos sísmicos crearon grandes alteraciones en el sistema social, además de una constante preocupación entre los habitantes de Santiago de los Caballeros. El cronista-historiador de la Nueva Guatemala de la Asunción don Pedro Pérez Valenzuela dice en su preciosa obra "La Nueva Guatemala de la Asunción", que la reseña sobre los terremotos con atención prolija, aparecen en la obra de don Víctor Miguel Díaz "Conmociones terrestres en la América Central", en la relación de don Juan González Bustillo, y en la historia de Juarros, obras últimas que él ha preferido consultar.

Con anterioridad al traslado de la ciudad al Valle de la Ermita, el capitán Martín de Mayorga y Cavallero había abogado muchas veces porque éste se realizara, atendiendo a una serie de problemas que sucesivamente iban surgiendo en lo que se refiere a lo económico, al abastecimiento de la ciudad, y lo que fue capital, los terremotos que ponían en gran peligro a los habitantes.

El historiador Valenzuela hace un resumen de los más importantes sucesos que causaron daño en la ciudad en grado agudo.

El año 1565 por los meses de Agosto y Septiembre, el terremoto de San Andrés en 1577, 1581 en diciembre, los temblores del 14 de enero de 1582 de los que dice Juarros: "...en 24 horas no se vio cofa del Volcán fino ríos de fuego, y que eran tantos, y tan temerofos los truenos, que andaba toda la gente atemorizada, como quando arrojó la ceniza fobre la Ciudad".

Los temblores de 1585, el terremoto del 23 de diciembre de 1586 siendo tan fuerte dice Juarros, que muchos de los moradores de la ciudad quedaron sepultados, y de la fuerza del movimiento "los cerros se desgajaron, y se abrieron profundas grietas en la tierra".

Tembló en 1607 con fuerza, en 1651, 1663, 1666, 1689 en 12 de febrero que destruyó edificios, causando pérdidas en los conventos y capellanías, en 1702, 1705, de tal manera los de este año que Juarros dice acerca de la cantidad de ceniza y humo, que estuvieron por perecer, pues "...con la circunstancia de que cubriendo la atmósfera, fue preciso entre nueve o diez de la mañana encender luz". Los temblores del 14 de octubre de 1710, de tremenda fuerza, los terremotos del 27 de agosto y 29 de septiembre estando a punto de trasladarse la ciudad a otro sitio, en 1751, y finalmente los terremotos de 1773, el 29 de julio.

Si siempre estuvo sufriendo de esos sobresaltos la ciudad, los de 1773, Día de Santa Marta, fueron tan trágicos que decidieron la traslación.

Tan apocalíptico cuadro nos lo describen los historiadores coloniales y también la acuciosa investigación de don Pedro Pérez Valenzuela... «Desde fines de mayo se sucedieron con frecuencia los temblores, algunos de extraordinaria fuerza, afilando angustias en el espíritu de los vecinos. Las tres y cuarenta minutos de la tarde serian, del 29, cuando tembló la tierra violentamente". El ayuntamiento estaba en vísperas de reunirse, según consta del acta que asentara la trémula y asustada mano del escribano Laparte, quien quiso dejar constancia escrita del suceso:

"En veinte y nueve de julio de mil setecientos setenta y tres (vispera de tenerse cabildo ordinario) como de las tres y media de la tarde sobrevino un fuerte movimiento de la tierra que asustó lo bastante a los habitantes de esta ciudad y mucho más por la continuación en que acometían, había el tiempo como de dos meses; y al pasar más minutos acometió otro de tan rápido y descomunal estremecimiento que arruinó los templos y casas dejando la penalidad de ver la atención del gobierno; en que por la incomodidad del tiempo y ora a penas puedo asentar esta razón. — Laparte".

A los pocos minutos se produjo otro temblor, tan violento y feroz, dice Cadena, que hizo horrendo destrozo en edificios, comenzando a dividirse en partes y desplomarse las construcciones: "Los hombres por no caer tomaron el arbitrio de postrar tendidamente en tierra el cuerpo: lo mismo hacían los brutos, no bastándoles cuatro pies para sustentarse en ellos; los árboles que de raíz no cayeron inclinándose a una y otra parte, daban con las ramas en el suelo:

los ladrillos bien enlazados y estrechamente unidos con finas mezclas en los pavimentos de las casas, y las piedras en las calles, rompieron sus encajes y saltaron».

Estos terremotos que, como se dijo, fueron los que decidieron el traslado, dejaron la ciudad arruinada y Agustín de Mayorga, quien era el presidente capitán, decidió el traslado del gobierno al Valle de la Ermita; ya se había iniciado el éxodo hacia la nueva ciudad, y con los temblores de diciembre del año 1773, se intensificó el movimiento de personas hacia el referido valle; mientras se realizaban y apuraban las construcciones provisionales en la Nueva Guatemala, la población seguía aumentando, esperando para la traslación en definitiva la llegada de la cédula real, que aprobara la medida tomada.

Mientras, venciendo una serie de dificultades que sería prólijo enumerar, siendo una de las fundamentales el fanatismo religioso, logró por fin don Agustín de Mayorga y Cavallero que se realizara su sueño, el traslado de la ciudad a su lugar actual en el bello Valle de la Ermita.

Esas dificultades de tipo religioso se debieron ante todo a las intrigas del arzobispo Cortez y Larraz; siendo la iglesia un fuerte medio de explotación de lo espiritual y lo material, vio el peligro que representaba el traslado, pues perdería fuerza en lo referente al mando y beneficios y, al saber que Francos y Monroy le sucedería en la Nueva Guatemala, la oposición fue abierta; intrigó de una manera apasionada, contagiándolo a su grey.

Pero al fin tuvo que aceptar su fracaso y salió huyendo. Con esto, el último obstáculo estaba salvado, nada ni nadie se oponía, dice Pérez Valenzuela, al desarrollo de la Nueva Guatemala de la Asunción.

La Nueva Guatemala de la Asunción

¡Guatemala de la Asunción, tercera ciudad de los conquistadores!

Ya son verdad las casitas blancas sorprendidas desde la montaña como juguetes de nacimiento, me llena de orgullo el gesto humano de sus muros —clérigos o soldados vestidos por el tiempo—, me entristecen los balcones cerrados y me añoran los zaguanes abuelos. Ya son verdad las carreras de los rapaces que se persiguen por las calles y las voces de las niñas que juegan a Andares:

—“¡Andares! ¡Andares!”

—“¡Qué te dijo Andares!”

—“¡Qué me dejaras pasar!”...

¡Mi pueblo! ¡Mi pueblo!, repito para creer que estoy llegando. Su llanura feliz...

Miguel Angel Asturias

La Nueva Guatemala de la Asunción marca una etapa que si bien posee algunos rasgos coloniales, abre caminos hacia otras dimensiones en el futuro, ella es la lucha entre el pasado colonial y el ensanchamiento de nuevas ideas en todo orden, la Guatemala, de nueva fisonomía y nuevos dramas, que sale de una sociedad medieval a aventuras que revolucionarán las ideas político-sociales.

Habiéndose revisado varios valles para ver cuál reunía las condiciones necesarias que requería el traslado de la nueva ciudad, y después del veredicto dado por la comisión examinadora, Mayorga, “con el voto del real acuerdo dispuso que la ciudad se edificara en el llano de El Rodeo, con alguna inclinación hacia el oriente del valle. Sin embargo, y por posteriores diferencias de opiniones, se eligió luego el llano de la Virgen”. (P. Valenzuela).

Existía ya en esos tiempos la Ermita en el cerro de El Carmen, y desde el año 1749 escribe nuestro historiador Valenzuela, se había instituido la alcaldía ordinaria, en vista del crecido número de españoles que ya se habían domiciliado en el pueblo.

Don Luis Díez Navarro había trazado la nueva ciudad, y en vista de la experiencia dolorosa de los terremotos, se estudió la forma en que se deberían utilizar nuevos materiales en las construcciones, así el presbítero Bernardo Muñoz aconsejaba que las nuevas obras se hicieran con precaución a temblores, el perito Francisco Javier Gálvez insinuaba la conveniencia de **INVENTAR UN NUEVO MÉTODO**, subraya Valenzuela, en la construcción por la frecuencia de los sismos, el fiscal, doctor Cistué a quien le solicitaran un dictamen, dio la siguiente opinión, glosada por el mismo Valenzuela: "...Opinaba el doctor Cistué que las casas de un piso serían de mayor seguridad contra los terremotos; pero en cambio la ciudad ocuparía muy grande extensión de terreno; las distancias serían mayores y menos frecuentes el trato de los vecinos; los edificios tendrían poca belleza arquitectónica y muchos carecerían de habitación hacia la calle por ocuparse aquéllas con tiendas.

Las casas de dos pisos, en su concepto, ofrecían mayores riesgos con los temblores; en cambio, serían más sanas por su mejor ventilación, su apariencia más hermosa y ahorrarían terreno; y para los propietarios resultaría beneficiosa económicamente, por cuanto podrían alquilar para tiendas los pisos bajos y muchos cuartos a personas que carecieran de casa propia:

"De fabricarse de dos altos, se podría también disponer que en todas las casas se hiciesen corredores o portales bajos a la calle, para que transiten por ellos las gentes en tiempos de lluvias, libres de las incomodidades del agua y del lodo, lo que haría a la ciudad sumamente cómoda y hermosa".

El doctor se inclinaba por las casas de tres pisos, con paredes interiores de madera, el primer piso de piedra, o de ladrillo y cal, o de talpetate; el segundo y tercero para que fueran menos pesados, de bajareque; el referido doctor Cistué aducía también una casi monotonía en las fachadas, pues sugería que "...de uno o dos pisos, las casas deberían ser armónicas entre sí tanto en elevación como en fachada, para lo cual los ingenieros **DEBERÍAN HACER LAS INDICACIONES DEL CASO**, evitando que cada persona las construyera ...a su arbitrio o capricho... En lo que respecta a las calles y su empedrado, por falta de dinero en el gobierno, cada vecino al construir su casa, debería empedrar el frente de ella en vara y media de ancho, el resto lo haría el gobierno, y aunque el dictamen del doctor Cistué fue aprobado por el real acuerdo "...a la hora de la repartición de lotes y de la erección de edificios no se tuvo presente, dejándose que cada propietario levantara su casa como quisiera.

Las órdenes religiosas comenzaron sus construcciones con ideas definitivas de remedar el estilo anterior; lo mismo se pensó en cuanto al sistema organizativo en el gobierno. Sugieren los sociólogos que la "aventura colonial", como escribe G. Bockler, se desarrolló en base de un fanatismo religioso, un sistema clasista desigual que incluye una interdependencia exagerada de supe-

rioridad e inferioridad "...La aparición de una estratificación social de tipo colonial da principio cuando la superioridad militar y técnica del español desgarró la sociedad autóctona. Sin embargo, serán las formas específicas de tendencia y explotación de la tierra, surgidas de esa primera confrontación, las que, a la larga, van a perdurar. Tras el despojo de las tierras indígenas el conquistador abrirá el capítulo propio de las "caballerías", las "Peonías" y las "encomiendas" que desde un principio, llevan en sí mismas el germen de una segmentación que envuelve en un sistema desigual a los propios españoles (entre quienes crea posiciones de superioridad e inferioridad, reflejo de la estratificación peninsular) y a los indígenas (a quienes, a través de la esclavitud, coloca en el sitio más bajo, y preponderantemente, destina las tareas agrícolas)".

Este hecho constante de la estratificación social debe de tomarse en cuenta como elemento primordial, pues por razón de ello surgirá también en la Nueva Guatemala durante su inicio para conservar las distancias impuestas en la época anterior, no sólo el sistema, sino en el caso religioso se piensa mantener el mismo orden, por lo que el nefasto tribunal de la inquisición aún mantiene en estos inicios su temible poder. Se pretendía, pues, como hemos apuntado, proseguir y mantener fuertemente la división social, predicada en su beneficio por los dogmas cristianos.

División social que venía desde el periodo formativo del Ibérico, que la transplantó del Ibérico que vino durante la conquista de América "...La vida de esa realidad llamada España y de ese hombre llamado español se teje en las interrelaciones de las tres castas de creyentes que contribuyen a formarla: la Islámica, Judía y Cristiana. Entre ellas privará un equilibrio nacido en parte de la división del trabajo (dominio de las técnicas y de ciertas formas de organización social, por parte de los musulmanes; cultivo de las ciencias, la filosofía y las finanzas, por parte de los judíos; y ejercicio de las funciones de mando, así como de las tareas guerreras por parte de los cristianos) y en parte también, de la formación de un sistema valorativo que involucrará, en representaciones colectivas comunes, creencias aportadas por cada una". Al predominar el cristiano, sobre las otras dos, se relegan a segundo plano, condenándose también los oficios a que se dedicaban judíos y musulmanes, por lo que se guardan de dedicarse los cristianos a tales tareas, dando importancia al mando que caracterizará al hispano, y realizando la persecución y condenación del judío y del islámico, como se vio en ejemplos varios en la América por el "Santo Oficio".

Este planteamiento creó a su vez las bases de ese exacerbado fanatismo religioso que caracterizó a la colonia, y a los "adoradores" del colonialismo; venturosamente en la Nueva Guatemala por una serie de factores que enumeraremos, hizo que se resintiera en grado agudo la prosecución de tal fórmula. Más, si el traslado dislocó las organizaciones de diferentes tipos existentes que se habían afianzado con singular énfasis y ya caducadas por lo que respecta a la época, también significó la acentuación de las diferencias sociales, y que llevaron a la llamada "independencia" y lucha de clases; hecho último que se si-

que agudizando gradualmente hasta nuestros días. El resquebrajamiento colonial ya en la Nueva Guatemala fue consecuencia de las luchas político-sociales en Europa que dieron por resultado la Revolución Francesa; las ideas de pensadores como Diderot, Voltaire y Rousseau, conocidas en las colonias de los europeos en América, abrieron los ojos a éstas ante la realidad colonial y despertaron la anhelada sed de derechos inherentes a todo individuo.

La crítica contra la aristocracia, ya que ésta constituía grupos sociales que se creían con más derechos, pues se decían descender de "nobles familias de los conquistadores" y que sin duda fue uno de los principales problemas de la Nueva España, tuvo por centro de duros comentarios. El periódico "El Editor Constitucional" que era junto a otros, de los medios más importantes de lucha a favor de la independencia, publicó algunas de las más bellas fábulas, entre ellas la del "Pavo Real" que es un apólogo dedicado contra una de las familias más pudientes de Guatemala que se preciaba de poseer título nobiliario, dice Salazar. Algunos diálogos como el que sigue también nos muestra parte del problema que tratamos; este diálogo de carácter reflexivo y de enseñanza para el pueblo, lo transcribo de la obra de Ramón Salazar: "El desenvolvimiento intelectual de Guatemala"; fue publicado en el Editor Constitucional, ya en la Nueva Guatemala.

"El pueblo". ¿Qué trabajo ejercéis en nuestra sociedad?

"La clase distinguida". Ninguno, nosotros no hemos nacido para trabajar.

"El pueblo". ¿Y cómo habéis adquirido esas riquezas?

"La clase distinguida". Tomándonos la incomodidad de gobernaros.

"El pueblo". ¿Y a qué llamáis gobernar? Nosotros nos fatigamos y vosotros sois los que gozáis; nosotros producimos y vosotros disipáis, las riquezas vienen de nosotros y vosotros las devoráis... ¡Hombres distinguidos!— clase que no sois el pueblo, formad una nación aparte y gobernaos a vosotros mismos".

Esas ideas de la pre independencia tuvieron una fuerte difusión gracias a medios como el periódico, y la ilustración en especial; es cierto que un determinado grupo constituía a los ilustrados, pero gracias a los medios de difusión mencionados, las ideas de éstos se propalaron en el pueblo.

Dice Carlos Meléndez en su obra "La ilustración en el antiguo Reino de Guatemala", que la meta que tiene la idea ilustrada, entre varias, es la aspiración a reformar a los individuos, para que de este modo se consiga la reforma de la sociedad, se propone poner a los pueblos en el camino del progreso, porque él":

"Nos conducirá a un estado en el que todos los hombres serán felices, en que no existirá el mal".

Según los intelectuales de esa época, sigue, se conseguirá eso por la "difusión de la razón, ya que permite el dominio de los hombres sobre el medio que los rodea", y luego agrega que "...los esfuerzos se enderezarán en consecuencia a conseguir que lo que se halla en el mundo de la idea sea el modo real de vi-

da de miles de millones de seres humanos, que viven o deben vivir dentro de la civilización"; es decir, que diferentes rasgos sobre el movimiento ilustrado que se viene gestando, se ponen de manifiesto en la idea, en "la nueva creencia" que fue introduciéndose poco a poco "...la sensación de que el hombre no está mal colocado en este mundo que, en cierto sentido, es éste un mundo concebido para que el hombre viva en él; agrega que "la fe de los ilustrados es la de que el paraíso se halla en la Tierra... en el futuro, pero en la Tierra".

Esto es un índice pues, de la necesidad que se sentía porque se operara el cambio, la configuración del sistema anterior se apreciaba ya caduco, la población había crecido en número considerable, multiplicándose las necesidades de la misma; la Iglesia es vista por los ilustrados en sus dogmas, como conservadora y hermana del sistema "...el pecado original en el dogma cristiano, y la ignorancia en la concepción de los ilustrados, impide alcanzar una buena vida en este mundo"; es por eso que "la ilustración nos libra en cierto modo del 'pecado original', tan fuertemente afirmado por la Iglesia en su tradición secular. El hombre es bueno por naturaleza; es el camino DONDE LA HUMANIDAD, CON SUS ABUSOS Y PREJUICIOS, DEFORMA EL INDIVIDUO, pero esas son incorrecciones que pueden ser superadas".

Estas ideas por supuesto son vistas con peligrosidad por el gobierno y el clero, y si bien apreciadas con grado por un sector de la aristocracia, "no sintieron el menor deseo de llevarlas necesariamente al campo de su aplicación práctica"; el criollismo, sin embargo, participa entusiastamente de ellas, principalmente sectores interesados en los que se llamaran posteriormente "próceres", quienes si bien miraban un camino de librarse del gobierno español, pensaban por otro lado en adquirir el poder, siguiendo una variante del sistema en la que ellos serían ahora los que tomarían el lugar directriz, resultando lo que jamás imaginaron, las gestas cívicas y librarias de septiembre.

Las instituciones de la época entre ellas la universidad, "sin romper totalmente los moldes tradicionales, se renuevan sin duda alguna", (Meléndez, Idem.).

Otras instituciones de importancia en el desarrollo de la ciudad, entre ellos los artesanos que los tenían agrupados en gremios, y los comerciantes, "también propiciarían el rompimiento de sus normas tradicionales, reflejando con ello muchas veces, un alto espíritu de progreso y cooperación.

Y aún clases inferiores en lo social, dentro del medio urbano pondrían de manifiesto su participación efectiva en todos estos impulsos que tendían a romper con las prácticas del pasado".

Pues la lucha tendría también como premio la elevación de los grupos constituidos, "Tal a su vez, posteriormente, el grupo de los artesanos libres", organizados los primeros en gremios en las capitales del reino, los segundos agrupados en cofradías "o hermandades en las poblaciones con más libertad, puesto que en ellas su número no llegó a ser suficiente como para constituirse en gremios". (C. Meléndez-Idem.).

El mismo Meléndez señala entre las causas de los cambios, al incremento comercial con el mundo exterior, la aparición de nuevas formas de trabajo "reñidas con las tradicionales"; y también el impulso del propio estado español, brindado "como resultado del abandono del régimen mercantilista, para dar cabida a más y nuevas ideas económicas, ligadas con las fuerzas innovadoras derivadas del industrialismo y del liberalismo económico en su forma incipiente".

El ligamiento de los gremios con la industria en sus diversas formas y desarrollo, hacia de éstos, y los privilegios y goces especiales, una fuerte valla a las fuerzas del cambio; "dando origen a lamentables atrasos en lo económico. Por este el constitucionalismo de 1812, buscará liquidar los gremios, en nombre de la libertad de trabajo".

Las gestas por la emancipación del gobierno español en 1821, llevaron posteriormente a la detentación del gobierno por parte de grupos, en especial dos: los liberales y los conservadores; y las batallas ideológicas desembocaron en la lucha armada de parte del grupo liberal en 1871, y en la que fuera figura importante el licenciado Miguel García Granados.

Durante este período desde la fundación de la Nueva Guatemala de la Asunción, al movimiento de 1821 y al de 1871, las ideas de progreso en muchos campos son incisivas, se establece una vida que se va regulando poco a poco, aunque hasta nuestros días habrá brotes de movimientos que abogarán por derechos de libertad de ideas, protesta contra las injusticias políticas y sociales, y que más o menos va a constituirse en idiosincrasia en la vida de la sociedad guatemalteca. Estas luchas constantes por el poder, no va a permitir la existencia de largos periodos de tranquilidad ni seguridad para que se desarrollen normalmente los movimientos estéticos, pues casi siempre se verán truncados dando lugar a otros nuevos; aunque si es posible encontrar una hilación que nos lleve a determinar su sentido evolutivo hasta nuestros días.

Para los historiadores este período está constituido por frecuentes luchas entre ambos bandos, y que se extendieron por todas las provincias de Centro América; luego, otros sucesos como la anexión un tiempo al gobierno de Iturbide por poco sentido patriótico de las familias aristocráticas traidoras, quienes en su tonto sentido de creer, como toda lógica medieval en la diferenciación de clases sociales y en dar importancia a cosas tan vanas y fatuas como "herencias aristocráticas", propiciaron dicha anexión, la cual, al tomar el pueblo sentido patriótico determinó el rompimiento de la misma, pero recibiendo la nación también pérdidas en lo que se refiere a nuestro territorio; prosiguen las luchas por el poder de las provincias, y al final de tantas, las ambiciones personales de los que se llaman a sí mismos caudillos, llevan a la desintegración de Centro América en las actuales repúblicas.

Este es el panorama que presenta tal período, las luchas ideológicas, políticas, no por el beneficio popular, sino el de clases, grupos o individuales, hacen de nuestra Centro América un campo de batalla.

Los intelectuales de la época que inyectaron con sus escritos al pueblo, abrieron de esta manera una vía positiva para la expresión de la idea de "nacionalidad" y de "patria" y eso es ante todo de lo que participan las expresiones musicales de tales épocas.

Dentro de las ideas que los precursores del movimiento de 1821 hicieron públicas para formar conciencia entre los ciudadanos merecen destacarse las expresadas en sus escritos polémicos por el doctor Pedro Molina, su obra principal fue el periódico "El Editor Constitucional", que luego transformado en "El Genio de la Libertad", fue uno de los medios por el cual se hacía patente esa recién nacida conciencia de patria; así, en el ejemplar número 14, correspondiente a lunes 27 de agosto de 1821 encontramos este "editorial"... "cuando publicamos nuestro periódico bajo el título de Editor Constitucional, nos propusimos ILUSTRAR al pueblo dándole idea de sus verdaderos intereses. Hicimos algunas observaciones sobre la desigualdad que producía el nuevo sistema respecto de los americanos; sin embargo, como la preocupación tenía en estos países su imperio muy extendido, juzgamos no era tiempo oportuno de manifestar con claridad nuestro modo de pensar.

Posteriormente advertimos los rápidos progresos de la ILUSTRACIÓN DEBIDOS A LA LIBERTAD DE IMPRENTA. Las obras de Mr. de Pradt dignas del aprecio de los sabios disipan errores que por envejecidos se veneraban como verdades. Las cataratas que obscurecían la vista política de los americanos, insensiblemente fueron desapareciendo de sus ojos. Seguimos el curso de las ideas en nuestros escritos hasta tocar en el término feliz que ahora no hallamos".

Esta manera de pensar de los ilustrados, como se dijo anteriormente, caló en el pueblo, y en las expresiones musicales encontraron también canalización, pues libertad de escribir y pensar conllevó libertad de poder abordar nuevas formas hasta ese momento limitadas y desconocidas.

En el periodo llamado pre independentista, o sea el de inicios de la Nueva Guatemala, siguió por un tiempo dominando la forma religiosa en la música; sin embargo, como partícipes de una era diferente que se gestaba, no estuvieron ajenos a las nuevas ideas los compositores; algunos de ellos viajaron fuera de nuestras fronteras y trajeron un cúmulo de experiencias que contribuyeron al avance técnico del arte musical y a la renovación de las formas.

Así la música religiosa va relegándose poco a poco, tomando su lugar un tipo de música que llenará los anhelos de la época, la "libertad" de crear, de expresar ideas y sentimientos que no fueran sino del yugo colonial como lo representaba en cierto aspecto la forma religiosa.

Encontramos entre estos primeros músicos, a un grupo, cuyos nombres aparecen en el archivo del Cabildo Eclesiástico, entre ellos a Josef Estrada, Nicolás Espinoza, José Andrino quien violinista y cantor, sirvió más de cuarenta años en la capilla de la Metropolitana y a quien dice Poggio se atribuye la in-

vención del violón grande; aparece también Esteban Garrido como organista interino en 1802, y a Benedicto Sáenz padre, como organista propietario en 1803.

En dichos documentos se hace mención también de unas composiciones legadas a la Iglesia por Rafael Castellanos, quien a su muerte en 1871 heredó a la capilla de este templo de la Metropolitana obras que había comprado con dinero propio más otras que eran de su producción, el valúo total ascendió a más de ochocientos pesos, es de hacerse notar que habían entre el legado dicho, una serie de villancicos de don Vicente Sáenz.

La figura de mayor importancia es en el momento, Benedicto Sáenz, hijo, que cambia en muchas formas el curso de la corriente musical de la época.

Fue el primer músico que viajó por Europa y de su viaje de investigación al volver, dio gran impulso a la instrumentación "que estaba sumamente atrasada" según Vásquez; fue el primer director de orquesta, el primero que conoció el estudio operático, el espectáculo teatral, y que lo dirigió en ésta.

Gran compositor de música sagrada, entre sus principales obras se encuentra una misa, (que hizo imprimir en París) piezas religiosas, el "Dómine Salvam fac Republicam", el "Regina Sine Labe Concepta", un "Te Deum", "Lauda Mus", "Oficio de Difuntos", "El miserere", pero también es importante su participación profana con TONADAS E HIMNOS PATRIÓTICOS; era licenciado de la Facultad de Medicina, y "el primero que acometió la tarea magna de verter a nuestro idioma el texto de varias óperas italianas".

El músico e historiador Rafael Vásquez anota que fue el primer músico a quien la patria guatemalteca debe su orientación musical por nuevos senderos. Fue un ecléctico insigne.

Otros compositores que trabajaron el género religioso fueron: Indalecio Castro; Vicente Peralta Flores, autor de un miserere; Lucas Paniagua, que escribió una misa a cuatro voces y orquesta; Víctor M. Figueroa, con una "Misa Votiva"; y Miguel A. Paniagua con una misa y un miserere; y otros compositores que trabajaron este género religioso especialmente la misa, entre los que se encuentran Luis Gamero, Nemesio Moraga, Rafael España, Juan de J. Fernández, Remigio Calderón y Pedro Nolasco, éste último autor de villancicos.

El naciente impulso en la vida musical guatemalteca se ve enriquecido con la contribución de asociaciones particulares, tales como la Asociación Filarmónica que aparece en 1813; personas como León Garrido y Miguel Pontaza fundan escuelas donde se enseña la música; en este sentido también contribuyen con sus academias, Eulalio Samayoa, Juan de Jesús Hernández, Alfonso Méndez (Escuelas de Santa Cecilia), Máximo Andrino, la del colegio seminario, Escuela de San Ignacio y San Buenaventura que tenían sus propios conjuntos formados por alumnos.

La sociedad económica de amigos del país contrató a don Domingo Speranza para la fundación de la academia de canto, dice Poggio, con el fin de proporcionar voces para las compañías del teatro de ópera.

En 1860 se funda la Sociedad Filarmónica de Aficionados; ya antes, en 1813 don Eulalio Samayoa había fundado la Asociación Filarmónica de Guatemala en el mes de julio.

Debemos considerar de gran importancia la orientación que va tomando el arte musical en este tiempo, las escuelas musicales particulares al informar sobre el curso que tomaba la música europea a través de sus últimas corrientes y la visita de compañías extranjeras, aportó el conocimiento de autores, obras y estilos; así, en el año de 1835 se presentó la primera ópera en Guatemala, precioso dato que nos lo da Sáenz Poggio "...por el año de 1835 se hizo en esta capital la primera ópera, en un bonito teatro de mampostería, intitulado de Fedriani. El lugar donde existió, queda en la 5a. calle oriente, y está marcado con el número 7. (En 1877 se comenzaron a numerar casas y calles, desaparecen algunos nombres particulares con el que se designaba a las segundas; así el dato sobre la ubicación de estos edificios dado por Poggio fue asentado en 1878, fecha en que fue publicada su historia de la música guatemalteca). Representada allí, la ópera de "Adolfo y Clara", por el año de 1843, se formó otro que se llamó "Teatro de las Carnicerías", por haber existido anteriormente en ese lugar las tiendas que abastecían la población de carnes. Ese sitio lo ocupa hoy la Albóndiga, en la 7a. avenida norte del 15 de septiembre, número 3.

Se dio allí únicamente la ópera del "Barbero de Sevilla". Más tarde don Apolinario Cáceres tuvo un teatro que llamó de Oriente, en la casa que hoy lleva el número 29, en la 7a. calle oriente, esquina continua a lo del caballo Rubio.

Don Anselmo Sáenz puso allí en escena las óperas de: La Italiana en Argel, El Furioso, La Ceneréntola, El Elíxir de Amor, y la Dama del Lago, representadas todas por artistas del país, como se había acostumbrado hasta entonces.

Don Benedicto Sáenz (hijo), de vuelta de un viaje de Europa, dio en ese mismo teatro la ópera del "Belisario", y un poco después, en el "Teatro de Variedades", la de "Norma", "Hija del regimiento", y "Lucía de Lammermorr".

"En 1859, don Pablo y don Felipe Sáenz y don Prudencio España, dieron algunas óperas. Asistió a una de ellas el español don Manuel de Lorenzo, que observando el gran entusiasmo que había en Guatemala por esa clase de diversiones, y viendo además que se terminaban ya los trabajos del "Teatro de Carrera", se resolvió ir a Nueva York, para traer una compañía de ópera italiana".

Esta compañía vino efectivamente, trayendo otras y siguiendo el ejemplo, don Domingo Speranza, Tomás Pasini, Domingo Lorini, Timolióon Baratini, Egisto Petrelli, el gobierno de la República, y don Alberto Frenchel.

Tenemos, pues, noticias que en este período ya hay conjuntos organizados como bandas, y la orquesta que acompañaba a las compañías operáticas;

los compositores escriben trabajos para orquesta; el dicho género operático y el entusiasmo que despertó en esa época, hizo en parte, que se construyera el teatro de Carrera.

Poggio en su *Historia de la Música* nos pinta un retrato bastante expresivo de lo apasionado que era el general Carrera cuando su poderío y su orgullo creía que en alguna forma se veía menospreciado, dentro de las inquietudes que lo vinculan a la música y al famoso teatro de su nombre se cuentan varias.

Cuando entró a la capital de Guatemala, Carrera en el año de 1839, trajo consigo una banda de música militar que había procurado se formase en la montaña. La componían en sus instrumentos, tambores, cornetas y pifanos y su director era Carlos Urtarte, dicha banda "adelantó algo" bajo la dirección del Capitán José Aguilar. Poggio dice que los guatemaltecos le decían a la banda "la tambora".

Por razones políticas, Carrera tuvo que ir a El Salvador, y luego de un tratado de paz con el general salvadoreño Malespin en Ahuachapán, una noche dio este último a Carrera una serenata con la banda de música militar salvadoreña, formada y que dirigía el maestro José Martínez —"natural de la Florida y antiguo director de la banda del Regimiento de León, en la ciudad de La Habana"—. Refiere en esa misma fuente de consulta que —"al escuchar Carrera los acentos militares de esa banda, se llenó de celos y procuró inmediatamente hacer un contrato con el maestro Martínez para que viniese a Guatemala a formar otra igual o mejor que la salvadoreña".

A finales del año de 1842 vino Martínez a Guatemala, y Carrera comisionó a don Juan Matheu para que le ayudase en la organización de la banda; para el efecto envió éste a traer a La Habana, los instrumentos y el uniforme. La banda llegó a tener 50 integrantes y una noche en la sala del general Carrera, se escucharon en Guatemala —"los primeros acentos de esa música que es el alma de las guerras..."— . Poggio agrega que mientras los músicos ejecutaban la pieza que encabezaba el concierto, Carrera apretaba en silencio la mano a don Juan Matheu en señal de agradecimiento y satisfacción.

A los tres años de estar Martínez en Guatemala, tuvo que fugarse por perseguirse a consecuencia de participar en política contra Carrera.

Ese mismo espíritu o celos de la personalidad del general Carrera que menciona Poggio, redundó en la importancia que se diera a la construcción de un teatro que estuviera de acuerdo a la altura de la ciudad capital. En el número 64 del Tomo XI de la *Gaceta de Guatemala* se toma la siguiente información: "...y desde antes de la independencia hasta los últimos años la falta de un edificio formal y cómodo donde pudiese darse representaciones dramáticas y líricas, se ha suplido con la construcción de diferentes coliseos más o menos imperfectos. Seis o siete teatros de esa clase que se habían levantado ya; y después de haber servido poco tiempo a una u otra compañía que ha solido venir de fuera o las que se han formado con artistas del país han ido desapareciendo

una en pos de otra sin que quede ya en sí de esas construcciones profesionales más que el bonito aunque reducido teatro que el inteligente y laborioso don Julián Rivera formó en su establecimiento de 'variedades' ".

El 10 de agosto se firmó el acuerdo por su excelencia, el Presidente en que se disponía a construir el edificio, concluyéndose en el año de 1859.

Dentro de las descripciones de tan bella obra es importante señalar lo que se refiere a la capacidad de personas que podrían contener las diferentes distribuciones de la sala, así de un patio lunetario, por tres puertas al que se tiene acceso se hallaban —"sofaes con cogines tapizados de género carmesí, con 450 asientos"—, 14 puertas de los 14 palcos de platea con 8 y 10 asientos cada uno, 2 puertas debajo de las escaleras que conducen a los lugares privados, para mayor comodidad del público, con unos lugares para señoras y el otro para caballeros, 2 escaleras de 2 varas de ancho, formaban cada escalón de piedras de una sola pieza extraídas de los edificios arruinados de la antigua capital, conducían al corredor del segundo piso en donde estaban 16 puertas de entrada a otros palcos de ocho y diez asientos cada uno, y uno en medio que es el de la presidencia. Al extremo del corredor, 2 puertas para entrada a los palcos de tribuna, 2 puertas que conducen a los lugares secretos, 2 escaleras de caoba de 2.5 varas de ancho que conducen a la galería superior, conteniendo dicha galería 85 asientos delanteros, más 320 de bancas y 2 puertas que conducen a las tribunas del salón de descanso.

El "Teatro de Carrera" se inauguró la noche del 23 de octubre de 1859, (vispera del cumpleaños de Carrera), habiéndose concedido el teatro a la compañía del señor Iglesias para unas pocas funciones, puso en escena el drama "Torcuato Tasso" de Goldini, después de una obertura a grande orquesta, "se leyó a telón corrido", una oda compuesta por el literato español Manuel P. de la Sala, redactor del periódico europeo "La Península Ibérica" y que se hallaba casualmente en Guatemala. La oda se titulaba "En la Inauguración del Teatro de Carrera". "En seguida se ejecutó el drama indicado y después una **petipieza**, con lo que terminó la función". la concurrencia fue numerosa y tal, que apenas podía contenerla cómodamente el local. (Poggio, pág. 63).

Luego, el 8 de noviembre del mismo año se dio la primera función de ópera italiana, representándose el "drama lírico" en cuatro actos intitulado "Hernani" o el Honor Castellano.

En 1875, "El Supremo Gobierno dispuso hacer algunas mejoras en el teatro", ya hacia 1871 se cambió el nombre a "Teatro Nacional". Las mejoras se relacionaban al vestuario, escenario, pero en particular al alumbrado, cambiado éste por completo, —"pues al antiguo se sustituyó el de gasolina. La sala principal del teatro estaba alumbrada por 19 arañas que por todas tenían 83 luces, habiendo además una batería de unas 38 lámparas en el borde anterior del foro, delante del telón. La luz aumentaba y disminuía a un mismo tiempo en todas las arañas, a merced de una llave general de la maquinaria".

En el archivo del teatro y parte del repertorio de la orquesta, se hallaban las óperas: Hernani, Ruy Blas, Rigoletto, Víctor Pisani, Baile de Máscaras,

Los Falsos Monederos, Fausto, Crispin y la Comadre, Vísperas Sicilianas, Barbero de Sevilla, El Trovador, Don Pascual, Macbeth, Puritanos, Lucía de Lammermoor, Roberto el Diablo, La Traviata, Lucrecia Borgia, Los Mártires, Los dos Foscari, Linda de Chamounix. Se habían presentado no sólo las anteriores, sino también Juana de Arco, Norma, Sonámbula, Marta, Otelo y otras.

Una referencia de la mayor importancia proporcionada por Poggio, la constituye el número de integrantes de la orquesta, se puede de esto deducir que desde antes de 1840 hasta 1875 habían formado la orquesta alrededor de 35 violinistas, catalogados de "violinistas distinguidos", violinistas de la escuela antigua y de la escuela moderna, aparecen nombres conocidos de la composición en las tres divisiones, entre ellos Mateo Sáenz, Rafael España, Anselmo Sáenz, Salvador Iriarte, Nemesio Moraga, Indalecio Castro. Entre los "violinistas" (se refiere a violistas, violoncellistas y contrabajistas) se cuentan 16, 5 flautistas, 8 clarinetistas, llamados excelentes por Poggio, entre los que aparece el también compositor Lucas Paniagua, un solo fagotista, 3 cornetistas y 8 trompistas (cornistas).

También sabemos de "Luthiers" de gran habilidad, entre ellos Santiago de Paz, Santiago Ganuza y Melecio Morales, fabricantes de violines, violas, violoncellos y contrabajos.

Hacia 1892 el teatro conocido por "Nacional", se le cambia el nombre a "Teatro Colón", y dice el historiador Francis Polo Sifontes que fue uno de los teatros más bellos que hemos tenido, y gloria del gobierno que lo construyó. Pudo haberse restaurado después de los terremotos de 1917-1918, pero las pasiones políticas de esa época prefirieron destruirlo con tal de borrar la memoria de su origen.

En el campo de la composición, desde principios del Siglo XIX es evidente la repercusión del medio en los autores, si con don Benedicto Sáenz, hijo, la composición toma nuevos rumbos, ya de las nuevas inquietudes participan abiertamente José Escolástico Andrino y Eulalio Samayoa.

La obra de Escolástico Andrino es en este caso también de suma importancia en cuanto a su ideología musical y política, maestro violinista quien realizando un viaje a La Habana "y tomado plaza en la Orquesta del Teatro de Tacón", figuró en ella como uno de los primeros violines; de sus obras como compositor están tres pequeñas misas, 2 sinfonías y una obra intitulada "La Mora Generosa", la cual dice Poggio no llegó a representarse, pues no había acabado de arreglarla cuando murió. Escribió entre sus inquietudes literarias un librito sobre "Nociones Filarmónicas" y como digno representante del período que atravesaba, era un hombre "bastante entregado a la política".

También de esa época es el violinista Juan de Jesús Fernández, autor de varias composiciones, entre ellas la Misa de nuestra Sra. de los Dolores, y Remigio Calderón, quien es también autor de una misa.

Producto de la ilustración, lo mismo que José Escolástico Andrino lo es Eulalio Samayoa; aunque representa el movimiento clásico en Guatemala, sus

primeras obras fueron realizadas dentro del estilo religioso del periodo pre-independiente, el mismo Poggio nos testimonia de su inquietud investigadora, "...su constante dedicación al canto de Facistol y al Gregoriano, le hizo adquirir en ellos una maestría tal, que ningún otro profesor, hasta hoy la ha tenido igual en Guatemala". Recordemos que don Eulalio Samayoa tenía una academia de música y parece que era un hombre que se interesó mucho de los movimientos musicales y la política europea; ya el antecedente de esta renovación lo teníamos con Benedicto Sáenz, hijo, y Samayoa (1781-1859) lo mismo que Andrino, que vivieron en la época de las gestas de 1821, participaron no sólo en ellas como ciudadanos, sino con sus expresiones artísticas; dejó entre sus obras musicales un divertimento para orquesta, y una serie de seis sinfonías, de entre ellas merece destacarse por su ideología la llamada "Sinfonía Cívica", dicha obra original figura según datos del maestro e investigador Héctor Lainfiesta, en un volumen del "Repertorio y Registro de la Propiedad Musical" (Sociedad de Autores y Compositores) del año 1893, perteneciente al Museo Nacional de Historia.

El mismo Lainfiesta nos da a través de un artículo de prensa (septiembre-1968) información sobre otras obras de Samayoa que son propiedad del archivo musical del Conservatorio Nacional de Música.

El compositor Humberto Ayestas rescató varias obras de don Eulalio Samayoa que iban a ser "incineradas", por desconocer el valor de tales un individuo que de seguro hizo perder para siempre otros trabajos de éste y otros compositores. Entre ellas se encuentra "La estatua ridícula" llamada por don Eulalio Tocatta para clarines y violas.

En el año de 1981 dio a conocer el maestro Manuel Alvarado la Sinfonía No. 7 en mi bemol mayor que tiene lo mismo que la "Sinfonía Cívica", un subtítulo de esta segunda, "El Triunfo de las armas Federales en Xiquilisco" y compuesta en julio de 1834.

Otra obra desconocida de este autor es "La Sinfonía Histórica" en re mayor, estrenada por el maestro Humberto Ayestas el 23 de agosto de 1979 con la Orquesta Sinfónica Nacional, compuesta de cinco movimientos; en el tercero, la marcha grave tiene el agregado "con octavinas y otros instrumentos militares".

El periodista René Augusto Flores escribe que aunque poco se conoce de su vida, "hay indicios de que estuvo comprometido en la llamada 'Conspiración de Belén' intento independista fraguado años antes de 1821, y agrega que al dedicar su sexta sinfonía al gremio musical escribió 'yo vivo tranquilo en la condición de un artesano honrado, que jamás abandona su profesión, ni se envanece con los honores que prodigan los destinos o empleos públicos...'".

Escribió también nuestro compositor un "Réquiem en mi bemol", y varias misas; fundador además de la Asociación Filarmónica de Guatemala en 1813.

Con ellos prácticamente se cierra el período organizado en forma de la composición y de las primeras producciones musicales de importancia en Guatemala; hacia 1871 con la reforma liberal, el arte, por supuesto, se orienta por nuevos derroteros.

El período que presenta el panorama del siglo XIX es de suma importancia para el desarrollo intelectual de Guatemala; la ilustración tuvo en este sentido sus frutos, si bien hubo entre los autores ciertas tendencias que se alejaron de la música religiosa, el medio no permitía que las nuevas corrientes fueran analizadas a profundidad. Eso se debía en parte a la falta de un centro educativo donde se enseñara en forma un poco más amplia todas las experiencias que fueran importantes para la formación integral de los compositores o de los músicos en general, eso se logró a raíz de la Revolución Liberal de 1871, con la Fundación del Conservatorio Nacional de Música en el año 1880 el 3 de agosto y cuya finalidad es la de formar profesionalmente la carrera musical en sus diferentes aspectos, y el fomento y desarrollo de la música en todas sus formas. Ya aquí, con el centro de estudios musicales pasa a formar parte de la enseñanza el aprendizaje de la armonía y la composición de acuerdo a como estaba en esa época, lo mismo que la instrumentación.

El incremento del interés por la música dio en un principio la formación de sociedades para apoyarla, y de una de ellas, "La Sociedad Filarmónica de Guatemala", es inspiración del Conservatorio, pues don Juan Aberle, director de un conservatorio existente y de la sociedad mencionada solicita al gobierno en el año de 1875 la suma de \$165 para poder pagar el sostenimiento del conservatorio, el cual fue creado como apunté anteriormente por acuerdo presidencial del 3 de agosto de 1880; así se entra al período de una enseñanza metódica, y patrocinada hasta nuestros días por el estado.

Según González Orellana en su Historia de la Educación en Guatemala, y de una selección de documentos extraídos en un estudio del investigador maestro Héctor Lainfiesta, el Conservatorio de Música fue fundado por disposición del 29 de junio de 1873 en el edificio del exconvento de Santo Domingo. "En la fecha de su inauguración disponía de 52 alumnos internos y 20 externos. La dirección de este establecimiento se encomendó al maestro italiano Juan Aberle, que había llegado al país como director de la orquesta de una compañía de ópera. Tres años después tuvo que suspender sus actividades este importante centro debido a ciertas estrecheces económicas porque atravesaba el régimen con motivo de la guerra con El Salvador".

Un acuerdo gubernativo que me proporcionara el maestro Lainfiesta dice: Acuerdo Gubernativo: "Palacio del Poder Ejecutivo, Guatemala agosto 3 de 1880. Creyendo no solamente útil sino también necesaria la creación de un Conservatorio de Música a fin de evitar la extinción de la orquesta por falta de profesores que reemplacen a los que ahora compone la de esta capital, etc... el Presidente de la República, — acuerda:

1o. Establecer en el extinto convento de la Marced un conservatorio nacional que deberá iniciarse con los alumnos de la sección de Música del Institu-

to de Artes y Oficios... "(Rafael Vásquez "Historia de la Música en Guatemala" —pág. 81) "Septiembre 1882. Fueron ampliados los estudios de música que se hacían en la Escuela de Artes y Oficios por razones fiscales aún no se había podido crear el Conservatorio y fue emitido un reglamento para la Escuela Nacional de Música y Declamación" (Bauer Paiz Alfonso— "Destellos y Sombras de la Historia Patria" —cita Lainfiesta).

Influyó pues notablemente en el adelanto de la composición y la música en general, no sólo el hecho de la creación de un conservatorio sino el que el Estado proporcionara becas a los estudiantes más distinguidos para que realizaran viajes a los mejores centros musicales europeos.

La nación, la enseñanza, las ideas, la ciudad en sí, se va transformando de acuerdo a este nuevo período histórico. Los adelantos científicos de la época, lo mismo que las técnicas, la transformación social, cambian la fisonomía de nuestra ciudad.

La enseñanza en todas formas había variado notablemente desde tiempos pre, e independistas cuando como cuenta don Miguel García Granados en sus memorias "...después de haber adquirido los primeros rudimentos de lectura, principié a concurrir a una escuela pública denominada de San José Calazans. Un hermano mío, casi tres años mayor que yo, asistía ya a esa misma escuela. El local lo formaban dos salones en ángulo. En el extremo de uno se hallaban los más pequeños, que aprendían a leer. Seguían dos hileras de bancas, en los cuales estábamos los muchachos de familias con alguna comodidad y que pagábamos una pequeña pensión, aunque muy módica. Eramos "los decentes" o como se decía entonces, "los niños". En el otro salón, que era más grande, estaba toda la clase del pueblo, que aprendía a escribir. En el vértice del ángulo que formaban los salones tenía su mesa el primer maestro y en el centro del salón mayor tenía la suya el segundo. El primer maestro nos tajaba las plumas y corregía las planas a "los niños", y el segundo a los del pueblo. Seríamos por todos 200.

"Asistíamos por la mañana a las ocho y se salía a las cinco; pero nosotros salíamos un cuarto de hora antes que el resto de los muchachos, dando al efecto el primer maestro la voz de "Vayáanse los niños", a cuya orden nos precipitábamos fuera sin ceremonia alguna".

"Nuestra única tarea, tanto por la mañana como por la tarde era hacer una plana en la regla con la regla con que cada cual se hallaba. Esta plana bien se podía hacer en poco más de una hora, y como no se enseñaba en la mayor parte del año ninguna otra cosa puede decirse que más de la mitad del tiempo la pasábamos en no hacer nada. Los sábados por la mañana se daba doctrina cristiana por Ripalda y por la tarde, en vez de escribir y leer, se rezaba un rosario, en el que llevaba la cuenta el maestro".

"Las lecciones de historia sagrada las daba orales el primer maestro de 7 a 8 de la mañana, con cuyo motivo pocas veces concurría yo a ellas; en gramática castellana nunca vi un muchacho que supiera y en aritmética no pasábamos de las cuatro primeras reglas".

“El castigo más usual era de azotes (con disciplinas), los que daban generalmente sobre la ropa; pero cuando la falta era grave se aplicaban a raíz de las carnes, para lo cual era conducido el delincuente a un extremo del salón, se le desnudaba y el maestro le aplicaba tres, seis o doce azotes, según era la gravedad de lo que tenía que castigar.

Mientras duraba esta operación, cuatro muchachos de los más grandes, con capas extendidas, ocultaban aquel espectáculo al resto de la escuela”, (Virgilio Rodríguez Beteta— Ideologías de la Independencia).

Ya en períodos independientes tomó otro cauce la educación como formación de las personas; más las ideas por las que se abogan siempre, al estar en mano de fanáticos ocasionan daño al mismo tiempo que se ha logrado una evolución relativa. Esto ocurrió con el período liberal, y en manos de individuos que adoptaron el positivismo filosófico con tintes locales; la creación se vio amordazada durante un tiempo.

La nueva era política fue aprovechada por las ideas positivistas, que se implantaron en los planes de estudios; ya que los gobernantes en realidad, no participan en la profundidad de las ideas intelectuales positivas; dice el humanista Jesús Julián Amurrio González en su estudio, “El Positivismo en Guatemala” ... El general Miguel García Granados era liberal moderado... No era de los FIEBRES porque la historia de los primeros años de nuestra vida independiente le había enseñado que los cambios violentos y bruscos engendraban la reacción... Miguel García Granados, ciertamente era anticlerical; pero serenamente anticlerical... su moderación, producto de su conocimiento profundo de la historia, y de su temperamento— chocaba con el entusiasmo, decisión y energía de Justo Rufino Barrios, quien por su temperamento y por las contradicciones de su vida afanosa, deseaba palpar los cambios de inmediato... Si el anticlericalismo de García Granados era fruto de su ideología, el de Justo Rufino Barrios lo fue de contradicciones vividas. Es muy posible que su actitud anticlerical no fuera prefabricada. Con ello quiero decir que no era nacida de lecturas, estudios o indoctrinamiento. Pero la oposición que empezó a sentir cuando los jesuitas le atacaron por las publicaciones aparecidas en su periódico MALACATE, en Quetzaltenango, le hicieron anticlerical. Además, la Iglesia como tal estaba conectada con el régimen anterior y no apoyó al nuevo gobierno liberal-reformista. García Granados se llevó las manos a la cabeza cuando a su regreso de una campaña en Honduras, se encontró con la expulsión efectiva de todas las órdenes monásticas, como también antes se había visto en un aprieto al enterarse de la extradición decretada contra los jesuitas por su colega, gobernador, a la sazón, en Quetzaltenango.

Esto fue sin embargo aprovechado por intelectuales de la época en pro de sus intereses, “...los positivistas hispanoamericanos participaron de conceptos y actitudes esencialmente positivistas, tales como su antimetafísica y su cientificismo. Participaron de la utopía moral de que una mejora material (biológica y económica) engendraría una moral más elevada. Basaron la ética y la

psicología en la biología. La religión de la humanidad brilló por su ausencia. Descuidaron el cultivo de las bellas artes; particularmente se olvidaron de la literatura.

Finalmente, adoptaron el positivismo como solución de los problemas educativos, esperando de él, la panacea para todos los males". (Jesús Julián Amurrio-Idem).

Nuestro mismo humanista Amurrio, conceptúa que el hecho que los últimos años fueran una época de esplendor literario en Hispanoamérica puede tomarse como prueba de que hubo muchos de ellos a los que no logró entusiasmar la corriente positivista.

En esta forma, el gobierno no participó como un orientador de corrientes filosóficas, fue ante todo el momento, que aprovechado para intereses personales en una era rica en redescubrimientos científicos, lo que caracterizó a las nuevas rutas que tomaron en su trayectoria, que no podían permanecer ajenas al adelanto que se hacia patente en otras naciones que ya habían superado tal fase positivista.

El período éste, fue otra dictadura; glosamos unas líneas del licenciado José Mata Gavidia, que también nos dan una idea de la época, "...Hasta 1880 fue Barrios un dictador, gobernó sin constitución alguna, fue cruel y sanguinario con sus enemigos. Construyó carreteras que exigía pasaran por sus propiedades. Amordazó a la prensa y sólo permitió periódicos que lo adularan. Despojó a sus adversarios de sus propiedades y en 14 años de su gobierno adquirió una fortuna fabulosa, consistente en 13 casas en la ciudad de Guatemala, 2 en Quetzaltenango y una en New York, 15 fincas de gran producción, 2 grandes salinas, ... así como la amistad con Inglaterra costó muy cara a Guatemala en los días del gobierno de Carrera al tener que comprometer Belice, igualmente la ayuda que recibió Barrios de Benito Juárez, le costó en 1882 firmar un tratado de límites en el que México salió enormemente favorecido y Guatemala se vio despojada de la jurisdicción que le correspondía sobre Soco-nusco. Así pues, Barrios no sólo no logró engrandecer a Guatemala con la Unión Centroamericana, sino que pagó el apoyo extranjero con la rica zona de Guatemala, legalmente cedida por su gobierno al de México.

"En los lugares y momentos en que los liberales tuvieron suficiente poder y libertad de acción" — escribe nuestro genial historiador-investigador, licenciado Severo Martínez Peláez en su maravillosa obra "La patria del criollo"—... Gálvez en la jefatura del Estado de Guatemala por ejemplo — se impusieron los intereses de los terratenientes medios y comenzó a adoptarse una política favorable a los ladinos de los pueblos y ciudades— no al gran sector de ladinos rurales pobres, y muy desfavorable para los indios.

Prosigue que "no es ningún problema averiguar qué querían los liberales cincuenta años después de la independencia, porque entonces tomaron el poder en Guatemala, impusieron una terrible dictadura y realizaron todos sus propósitos... dos necesidades sentidas por los terratenientes medios y pequeños desde su nacimiento en la colonia, las cuales necesidades se habían agi-

gantado a mediados del siglo XIX con la perspectiva de exportar cantidades crecientes de café. La misma producción y exportación de dicho fruto, ya en marcha a pesar de muchas dificultades, puso a los nuevos terratenientes en posibilidad económica de organizarse, de gestionar su alianza con los comerciantes de la ciudad capital, de armarse y tomar el poder en 1871.

Los nuevos terratenientes consiguieron, por fin, ser los verdaderos amos de los indios. De eso dependía todo lo demás; roturar terrenos aptos para crear nuevas fincas cafetaleras, hacerlas productivas con mano de obra forzosa semigratuita, abrir caminos y puertos para sacar el grano hacia los mercados, levantar los postes y tender hilos de una red telefónica y telegráfica que comunicaría las fincas con las ciudades y éstas con los compradores del extranjero, etc.

En la base de la Reforma se halló, como era de esperarse, una legislación de tierras y una legislación laboral. La de tierras se desplegó en dos direcciones. Una de ellas fue la supresión gradual pero efectiva de las tierras comunales de los pueblos de indios. Se realizó esta importante empresa al amparo de la doctrina liberal que recomienda multiplicar el número de propietarios: **PERO SE LEGISLO Y SE ACTUO DE MODO QUE DICHA MULTIPLICACION FAVORECERIA A LA CAPA MEDIA ALTA RURAL — LOS LADINOS DE LOS PUEBLOS —** y lanzara al mercado de mano de obra una masa creciente de indios despojados de sus tierras y espantados... La legislación laboral de la Reforma creó los instrumentos normadores de una nueva situación de servidumbre para el indio, ahora en función de los intereses de los finqueros. Desde el célebre y funesto "Reglamento de Jornaleros" de la época de Barrios, hasta la no menos célebre "Ley de Vagancia" del último dictador cafetalero, Ubico, se fueron perfeccionando — no "humanizando" como maliciosamente se ha querido decir... (algunos de los subrayados son míos).

... "desde Barrios hasta Ubico estuvo vigente el "libreto de Jornaleros" inventado e instituido por el gobierno del primer dictador citado..."

...Esta realidad hace aparecer a los adelantos científicos de la época, en Guatemala como instrumentos aliados, y en menor magnitud de su rigor de verdaderos y prominentes "adelantos científicos". Pág. 80.

Así, en las expresiones estéticas; tiene vigencia aún el neoclasicismo "los edificios neoclásicos más prepotentes son la sede de los generales o doctores de la democracia burguesa en cuyos alrededores duermen o meditan los mendigos, leen la prensa los jubilados..." (Desnoes, para verte mejor Latinoamérica Edit. S XXI).

Si el ambiente éste también anuló la creación musical, aunque se oficializó la enseñanza, los dos o tres compositores que se salvan, y que son becados al extranjero, traen ya elementos del romanticismo, que por razones lógicas, también es aceptado con beneplácito por la aristocracia burguesa, aunque no comprendiendo ésta, el sentido de evolución como portador de ideas filosóficas ni de las nuevas proposiciones técnicas que por el tiempo tiene que adoptar la enseñanza musical para su interpretación.

Antecesor de las tendencias románticas en Guatemala y en cierta forma compositor de transición al romanticismo fue Lorenzo Morales, quien es autor de la primera obertura: "El perfume de la infancia", y de "Santa María", fue profesor de piano y armonía del Conservatorio en tiempo de Cantilena.

Julián González es otro precursor de las tendencias románticas, autor de la suite para orquesta "Guatemala", y de un Vals; el nombre del "Teatro de Carrera", había cambiado en 1871 a "Nacional", y en 1892 cuatricentenario del descubrimiento de América, fue cuando se bautizó con el nombre de "Teatro Colón", Julián González escribió un vals dedicado a este acontecimiento y al que tituló, "Estudiantina Colón".

González había estudiado en Italia, Herculano Alvarado y Manuel Figueroa estudiaron al mismo tiempo que él en este país, e impulsaron con su entusiasmo en la composición los nuevos conocimientos que trajeron de Europa; de Alvarado se conoce un "Vals en fa", así como nocturnos, minuetos, etc.

Las Tendencias Románticas

Si con la mayoría de los pensadores liberales se desarrolló el positivismo, que bregaba como doctrina en que todo lo que no tuviera una utilidad inmediata tenía que desaparecer, con la tiranía de Barrios son eliminados los estudios clásicos, las disciplinas artísticas, la filosofía; dando importancia al enciclopedismo de ciencias naturales, físicas y matemáticas, relegando a un segundo plano también a la historia.

La reacción a tal tendencia fue el romanticismo, que en su germen incubaba una revolución, aunque en su entusiasmo tomó por tres caminos que se constituyeron más o menos en sus características. Para Hausser el romanticismo es calificado de enfermizo, la fuga al pasado es una de las formas del irrealismo y el ilusionismo románticos, aunque también hay una fuga al futuro, a lo utópico, a lo que el romántico se aferra es bien considerado insignificante.

En su sentido filosófico, el romanticismo tiene sus raíces en el tormento del mundo y así, "se encuentra un pueblo tanto más romántico y elegiaco cuanto más aciagas sean sus condiciones". La fuga a la utopía y a los cuentos, a lo inconsciente y a lo fantástico, a lo lúgubre y a lo secreto, a la niñez y a la naturaleza, al sueño y a la locura, eran meras formas encubiertas y más o menos sublimadas del mismo sentimiento, intentos de huida de los caos sociales y políticos y de la anarquía. El romanticismo no reconocía ningún vínculo externo, era incapaz de obligarse a sí mismo y se sentía expuesto e indefenso a la prepotente realidad. De aquí, dice Hausser, su desprecio y su deificación simultánea de la realidad. "La violaba o se entregaba a ella ciegamente y sin resistencia, pero nunca se sentía igual a ella".

Se dice que el arte romántico fue el primero en ser un "documento humano, confesión a gritos, una herida abierta y desnuda".

Indudablemente que al contacto con el romanticismo francés se buscaron en nuestra patria nuevos derroteros en el pensamiento y la expresión. Si hablamos de los colores con que se tiñe dicho movimiento, es importante señalar cierto afincamiento en el nacionalismo y en el individualismo, y por supuesto un escapismo y un resucitar del pasado. Por otro lado, hay rasgos de un retor-

no a la naturaleza, el cual ya había sido anunciado por Rousseau, desafiando la imagen urbana, civilizada y aristocrática del hombre, lo que en otra forma buscó al exotismo.

Tres figuras importantes marcan en la literatura guatemalteca las ideas románticas: José Milla y Vidaurre, José Batres Montúfar y Enrique Gómez Carrillo. Dentro de la obra de los mismos, los elementos anteriormente indicados surgen en el decurso de su producción. Así, la fuga al pasado en muchas de las novelas de Milla, el exotismo en Enrique Gómez Carrillo y las emociones exaltadas más allá de sus límites y más allá de la muerte de José Batres Montúfar evidenciado en su "Yo Pienso en Tí" (Estudios sobre José Milla, Mario Alberto Carrera, p. 17), se ajustan a la filosofía romántica que influyó con otras de sus características en las demás artes.

En la música es necesario agregar otra característica, el virtuosismo, en pro de éste, muchas composiciones musicales se pierden en un exacerbado sentimiento malabarístico donde tal rasgo es muchas veces el elemento medular, aun en detrimento de la forma musical. Muchos compositores y artistas se alejaron de Guatemala por razones políticas, escapando de esta forma de la dictadura de Barrios y de la mordaza positivista. Al volver al país trajeron nuevos conceptos para el desarrollo musical guatemalteco.

Esta nueva fase que abarca de finales del siglo XIX, hasta bien entrado el siglo XX, contempla el desarrollo del Romanticismo en gran escala dentro de la historia de la música guatemalteca.

Victor Manuel Figueroa, que viajó al extranjero en los años 1888 al 1900, trajo de ellos importantes experiencias, es autor como participe en las corrientes románticas de un vals, "Pensamientos Intimos"; y de su "Danza Indígena sobre Motivos Australianos".

"Es estimable —apunta Vásquez, el profundo interés que mostró Figueroa— por enseñar armonía", maestro, un músico completo, compositor, intérprete.

Miguel Espinoza (1858) es otro compositor de la época formado en Europa, poseía conocimientos de armonía, contrapunto y composición, participa ya a plenitud del Romanticismo se dedicó a la enseñanza musical; es autor de una cadencia para la rapsodia Húngara No. 8 de Liszt, y de el Madrigal "musicado" —"yo pienso en ti"—.

Pero el musicalismo guatemalteco de esa época fue llevado a lo máximo que registra la historia, dice Vásquez, por Luis Felipe Arias.

Nació Luis Felipe Arias en esta ciudad de Guatemala de la Asunción el 23 de agosto de 1870, muriendo el 24 de marzo de 1908. Era Arias además de un talentoso creador, innovador, intérprete, lo mismo que un participe en la política antidictatorial de la época de Estrada Cabrera, la imagen pura del bohemio, del romántico, dice Flores... "del más puro idealismo, romántico, soñador de quimeras, con los pies un poco en las nubes, no pudo acostumbrarse a la noche que vivía el país bajo la sórdida dictadura de Estrada Cabrera. Y en plena juventud escapó a la cruel realidad por el camino de la tragedia".

Estando una noche con otros compañeros "bohemitos" en las proximidades del teatro "Colón", un aventurero europeo al servicio del dictador de la Palma le disparó a mansalva hiriéndole de muerte, llevado por amigos a una clínica y operado de emergencia, no pudo escapar a ella, falleciendo horas después.

Miembro de una familia modesta, quiso la suerte que un buen italiano, Angel Muttini, dueño de un almacén en el Portal del Comercio y amante de la música, reparara en las grandes dotes y talento de Arias.

Hombre generoso, Muttini, con sus propios recursos envió a Nápoles a estudiar durante ocho años al Conservatorio Real a Luis Felipe Arias, obteniendo éste en 1894 los títulos de Maestro en Armonía, Pianoforte y Violín.

A su regreso inició la renovación musical en nuestro país; dice Vásquez, qué labor importante de la vida de Arias y de nuestra historia musical fue la divulgación de obras de Beethoven, Mendelsohn, Wagner, a la orquesta; lo mismo Chopín, Liszt, Brahms, Schuman. El público acostumbrado a la ópera, o las triviales piezas de salón, —escribe Flores—, fue acostumbrándose poco a poco a los grandes románticos.

Nombrado en 1901 director del Conservatorio Nacional, en sustitución del profesor italiano Angel Disconzi; en la historia musical su periodo al frente del Conservatorio Nacional es conocido como "La Década de Luis Felipe".

Sin embargo, agrega el comentarista Flores, que "sórdidas intrigas se confabularon contra él, hasta lograr su remoción. Aunque cabe admitir que el temperamento soñador del artista, su carácter independiente y su total entrega a la música, poco podían armonizar con los prosaicos menesteres de organización. Además, conforme se acentuaba la tiranía Cabrerista, aumentaba la mediocridad en el medio artístico, según los gustos muy provincianos de "El Señor Presidente", a la vez que se reducían al mínimo las asignaciones presupuestales para el Conservatorio".

Encontrando su sucesor Germán Alcántara al ser nombrado director del citado centro musical "un paupérrimo centro de estudios musicales, instalado en las lóbregas celdas del ex convento de San Francisco, donde hoy se encuentra el 1er. Cuerpo de la Policía Nacional. Gracias a él "surge en Guatemala el amor por el aprendizaje de la estética musical, la acústica y la historia de la música".

Amplio en la difusión de obras y autores musicales europeos "Toda la Escala intermedia fue puesta en vigor por Arias a sus discípulos, y en lo que respecta a la revolución de ideas, innovación de estilos, invención de fórmulas y orientación de escuelas; sabíamos de los intentos, éxitos y fracasos desde Monteverde y Pórpura, hasta Widor y Gabriel Fauré".

Un músico excepcional, maestro ejecutante, "lo admirable en él, fue el sentido interpretativo, la alta comprensión musical, la elevación de su intelecto y la diafanidad de su espíritu, cosas que no pueden hablarse, ni escribirse, ni traducirse y que se fueron con él..." (un panegirista) magnífico acompañante en el piano y en la orquesta; su obra como compositor, de gran valor para

nuestra historia; Mouresque, Danza para orquesta, Nocturno para violín, Página gris, Romanza para piano; Berceuse, para piano; Himno a Minerva, para voces.

El cadáver de Luis Felipe Arias fue velado en casa de otro distinguido músico de la era, Fabián Rodríguez, después de una misa en la iglesia San Juan de Dios con coro y orquesta ejecutando la misa de Ambrosio Thomas; en el cementerio, fue despedido por Máximo Soto Hall con "una sentida creación poética, una oración fúnebre fue pronunciada por el licenciado Manuel Martínez Sobral, y habló también el licenciado Benjamín López Colom". "Ninguno de los periódicos de la época dio detalles del suceso, sólo referencias vagas" y lamentaciones cuidadosamente medidas, como para no incurrir en la ira del tirano". El periódico "La mañana" decía "El país en general acaba de sufrir la irreparable pérdida del notable artista don Luis Felipe Arias..." lo mismo la gacetilla del Diario de Centro América, y en la obra "Las bellas artes en Guatemala", de Víctor Miguel Díaz, refiere "...la fatalidad lo hirió de muerte; el maestro, después de prolongados sufrimientos, expiraba rodeado de los muchos que le amaban"... (Cf. Id de Vásquez, Flores y Víctor M. Díaz).

Otros compositores de este periodo, son: Rafael Castillo, quien escribió un concierto para piano dentro de la forma clásica, vales, una rapsodia sobre la jota aragonesa, dejando para la orquesta su "obertura No. 1" y "Carnavalesca", escribió además una sonata para piano, es un educador de la disciplina musical. Debemos mencionar a Rafael Alvarez, autor de la música del Himno Nacional; a Fabián Rodríguez, autor del Himno al Árbol, Himno a Estrada Cabrera, Himno a Minerva, Himno a Centro América, la marcha -Oda Libertad, y las marchas "El regreso", "Mi patria", etc.

Raúl Paniagua, (n. 1898) compositor y genial pianista, discípulo de Herculano Alvarado, realizó una gran labor desde sus años jóvenes como pianista de mucho talento; viajó al extranjero, y en los Estados Unidos dio varios recitales, formando también un trío con el que estrenó muchas de sus obras.

—Si Raúl Paniagua fue conocido por sus altos dotes de concertista, en la composición dio muestras de ser un compositor refinado y de estar preocupado de los aspectos técnicos y evolucionados de la música de su tiempo, así se comenta en una de sus actuaciones en los Estados Unidos del Norte de América: con respecto a sus composiciones "...en esta serie en "re" natural de Raúl Paniagua, nosotros encontramos un compositor esencialmente moderno... y aunque las formas son antiguas, el pensamiento es evidentemente nuevo y original. Los temas se desarrollan de una forma completamente moderna; el tecnicismo aprovecha ampliamente los eficientes recursos de los instrumentos de hoy día..." (Brooklin life and activities of long Island Society-1928). Entre sus obras encontramos un MADRIGAL para violín, piano y violoncello editado por una casa estadounidense, una "Serie Sinfónica al estilo de los viejos Maestros" para violín, violoncello y piano, y que la constituyen las siguientes partes: Preludio, Aire, Pastorales, Minueto, y Rondó; "Nubes"

para violín y piano, "Nocturno" para piano; "Leyenda Maya" poema sinfónico para orquesta; otras obras escritas por él las forman "Música para piano en forma de estudios". (Dts. Prop. por el maestro Julio Reyes).

Julián Paniagua Martínez (1856-1945), autor del vals "Murmullos de besos", Minerva, su polka para pícolo "Canario", los vales Tecún Umán, y Saludo al siglo XX, una misa de gloria, "La locomotora", que es un ejemplo de música descriptiva; otros compositores de esta época son: Salvador Iriarte autor del son "Fin de Siglo", y Anselmo Sáenz que nos legara sus sonos "El pavo" y "Noche Buena". Germán Alcántara, quien fuera director del Conservatorio al sustituir a Luis Felipe Arias, es autor de los vales "La Flor del Café" y "Dime si me amas", de la gavota "Crisantemo" y de varias mazurkas, entre ellas "Mi bella Guatemala".

Jesús Castillo (1877-1946) representa la variante del "nacionalismo" en el romanticismo musical; nació en San Juan Oscunzalco, participante en forma más o menos activa en una protesta política, tuvo que huir refugiándose en lo más profundo de Costa Cuca, aquí un "chimán" llamado "Diego Díaz lo inició en los secretos de la música vernácula"... una nueva relación del elemento indígena que había estado en un plano de oscurantismo y que había sido estrangulado ante la "nueva clase criolla", comienza en fase ascendente como participante del "Nacionalismo" de fin de siglo y mediados del nuevo; contribuye a esto los hallazgos arqueológicos realizados en forma esporádica, pero que en tales épocas tuvieron un impacto de tal importancia, (hecho que no ha decaído aún en nuestros días, pues Guatemala es prolija en esto, y cada día se intensifican los estudios y salen a luz nuevas ciudades y testimonios de culturas Prehispánicas) que hizo surgir este tipo de arte "nacionalista" con base en la temática Prehispánica.

Entre los iniciadores de tal corriente la figura de Jesús Castillo tiene proyección gigantesca; de los conocimientos y material recopilado en Costa Cuca con la ayuda de Diego Díaz, escribió su primera obertura indígena. Y en toda su obra musical, estos temas indígenas fueron la preocupación de su vida, así se fueron sucediendo entre sus trabajos la obertura Tecún, tres suites indígenas, cinco oberturas indígenas. Las óperas "Quiché Vinak" en tres actos (1917-25), sobre libreto de Virgilio Rodríguez Beteta, y Nicté en dos actos, que quedara inconclusa por su muerte, los poemas sinfónicos "Guatemá" y "Vartizanic".

René Augusto Flores refiere que en unas cartas, Jesús Castillo aludía a un nuevo trabajo orquestal intitulado "Las telas mágicas", inspirado en el Popol Vuh; dejó además música para piano y un librito publicado en edición modesta, por el año de 1941: "la música Maya-Quiché".

El Siglo XX

Los Primeros Cincuenta Años

A principios del siglo XX, la ciudad de Guatemala se encontraba muy transformada en relación a su cotidianidad anterior. Los primeros intentos para aprovechar el telégrafo como medio de comunicación en Guatemala, se registraban en el año 1867, cuando el régimen de los 30 años iba llegando a su ocaso. Fue el barón Oscar Du Teill en compañía de los ingenieros Salvador Cobos y Juan Francisco Alvarez, quien se interesó por establecer la primera línea telegráfica en el país, la que después de innumerables esfuerzos se logró construir en una distancia de seis leguas, entre esta capital y Amatitlán.

Abandonado un tiempo por diferentes causas, hasta el tiempo de la revolución de García Granados (1871), el telégrafo volvió a "surcar los aires" a impulso de la empresa que el gobierno reorganizara. El 15 de marzo de 1873 se transmitieron los primeros mensajes que definitivamente aseguraron el servicio teleográfico en la república. (Pág. 130 Ramo de Comunicación", Publicación del Partido Liberal Progresista, Nov. de 1941, Tipografía Nacional, Guatemala, Impreso No. 613).

El 13 de julio de 1880 se había acordado aprobar contrato con la Nanneschlesinger para construcción de la línea férrea entre Escuintla y la capital, en 1882 comenzaron a cruzar las calles los tranvías tirados por caballos; en 1883 se diseña e inicia la construcción del Boulevard para facilitar la circulación de carruajes alrededor de la ciudad; el 13 de marzo de 1883 se celebra contrato para dotar de luz eléctrica a la capital; el 19 de julio de 1884 arribó a la ciudad de Guatemala la primera locomotora del ferrocarril central; el 23 de septiembre de 1884 se celebra contrato para dotar de servicio telefónico a la ciudad; en 1885 es instalado el servicio eléctrico. (P. Rolando Anleu Díaz, Tesis de graduación; Fac. de Arquitectura, Universidad de San Carlos).

Si consideramos que de entre la generalidad de los pobladores de Guatemala, tales introducciones alteraron el sistema normal establecido de sus quehaceres; habían personas que se santiguaron al "paso de la primera loco-

motora humeante y ruidosa que entró a la ciudad por el lado sur, hasta detenerse en la estación edificada en la 18 calle y "Callejón Concordia", imaginemos cómo el nuevo siglo traía para los pobladores otras perspectivas de vida de las que "tuvo" que participar, en el afán de los terratenientes, quienes en nombre del "adelanto", se aprovecharon e introdujeron tales avances para el establecimiento de otro nuevo colonialismo, el de los finqueros y el comercialismo extranjero.

El campesino pues, "participa más de la vida guatemalteca", se le da más importancia como esclavo de las fincas de los terratenientes, pues es el medio de producción más barato y que se encuentra en gran número.

Una nueva lucha ideológica se perfila al dominar sobre el indio el ladino, el nacionalismo se convierte de esta forma en un racismo que se encarga de llevar a sus extremos el mismo ladino —"suprimir el ladino es suprimir el guatemalteco" cita Jean Loup Herbert de un historiador—, "La ladinización como teoría y política descansa en el razonamiento racista que denunciaba Fanon: el racismo consiste en decretar unilateralmente el valor normativo de ciertas culturas"; puede resultar más factible defender una supuesta cultura ladina. "La ladinización es proceso mediante el cual un indio se convierte en Hispanoamericano" —(Richard N. Adams—cita Loup Herbert— pág 146).

Si el colonialismo aún vigente desde su inicio en la conquista española hasta la época actual, cursó por varias tintas, es importante su funcionalidad en las capas sociales para sus medios culturales expresivos.

Durante la Reforma, cuando se quitó a la Iglesia sus propiedades en esa acentuada "rivalidad de clases" como llama Severo Martínez, tal fenómeno...". El único gran terrateniente tradicional a quien la Reforma atacó y privó de sus bienes, fue a la Iglesia, y esto porque sólo despojándola de su gran poder económico y político era posible dominar la enérgica oposición que ofrecía el movimiento.

"La esencia de la Reforma de Guatemala fue una ampliación de la clase criolla en el poder, sobre la base de una ampliación de la disponibilidad de los indios en situación de siervos, y una ampliación muy notable del número de empresas agrícolas latifundistas... Especialmente importante es no engañarse acerca de la Reforma, ya que, revestida en su primera etapa de un ropaje ideológico liberal, realizadora de ciertos cambios favorables para que las capas medias altas, y asociada a un gran incremento de las exportaciones y del movimiento de capital comercial, suele ocultarse su verdadero contenido de clase y su realidad profunda. En rigor, aunque diversos fenómenos de superficie parezcan indicar otra cosa, la verdad es que las dictaduras cafetaleras fueron la realización plena y radicalizada de la patria criolla. Si la independencia vino a realizar el desiderátum criollo en lo que respecta a que los indios quedaran obligados a trabajar solamente para la patria criolla, la Reforma vino a realizarlo mucho más radicalmente al suprimir las tierras comunales y al reforzar, además, los mecanismos que impedían la contratación libre, y mantenían el trabajo semigratuito...

Treinta años de la primera dictadura criolla de Rafael Carrera como rey-zuelo, y setenta años de dictaduras cafetaleras, la clase criolla creó la Nación y la nacionalidad Guatemalteca". (Severo Martínez —La Patria del Criollo— P. 583-88-89) Proceso sociológico, que "increscendo", tan sólo refrenado un poco con los terremotos de 1917 y la caída de Estrada Cabrera, llegará a una primera etapa en 1944, en su papel como conformador social criollo, que caracterizará las expresiones estéticas de casi medio siglo.

En base del factor social, integrante y conformador de la población, se estratifica también el gusto estético de la época.

En tal caso, con excepción de la obra realizada por compositores que hemos visto, su expresión se forma fuera de nuestra nación (Arias, Raúl Paniagua, González, Alvarado, Figueroa, Miguel Espinoza), la creación musical guatemalteca es pobre y casi nula en importancia durante casi dos décadas, se suma a esto los terremotos de 1917, que al decir de algunos músicos de la época, además de la ruina material, en unión con las dictaduras, propició la fuga de muchos valores al extranjero.

Se habían iniciado en 1926 los conciertos sinfónicos, dirigidos por Bernardo de J. Coronado y Alberto Mendoza sucesivamente y a iniciativa del maestro violinista Julio Pérez; posteriormente, es contratado Gulielmo Soriente, la orquesta recibe una pequeña subvención como conglomerado, mas por la crisis económica de 1929 se quita esta pequeña suma disgregándose el conjunto.

De los músicos que habían viajado al extranjero, Ricardo Castillo (1908-1966) y José Castañeda, traen una renovación al ambiente musical al filo de 1944. Castañeda organiza su conjunto "Ars Nova" al volver de París, formado por músicos aficionados y profesionales, dando conciertos en "El Club Guatemala", llamado en 1931 por el gobierno para organizar la orquesta "progresista" que es la continuación de la "Ars Nova", y sustituido por Gastón Pellegrini al tener el maestro Castañeda desavenencias con el gobierno.

En la enseñanza musical del Conservatorio es importante señalar que en los años 1936 a 1940, los maestros Díez Weisman, violinista; y Henry Joachim violoncellista, dan a conocer los adelantos imperantes en Europa, y que van a formar a los intérpretes y la escuela técnica que hasta la era actual prosigue para los instrumentistas de cuerda.

De 1926 sabemos de la "Unión Musical de Guatemala", en la que era secretario el escritor y compositor Rafael Vásquez A., autor de la "Historia de la Música en Guatemala". Y de algunas publicaciones de la época sobre música, tenemos un preciso documento del ambiente musical de la Guatemala de la Asunción de estos años.

En los archivos del maestro violoncellista Eduardo Ortiz Lara, quien gentilmente me proporcionó varias fotografías en donde puede apreciarse el conjunto sinfónico de aquella época, se encuentra el número 4 de la revista "La Revista Musical", de enero de 1928, en donde la nómina de los miembros del ya citado conjunto aparece así: "Lista de los Filarmónicos de la Orquesta Sin-

fónica de Guatemala", Bernardo de J. Coronado, director; Julio Pérez, violín concertino; **Violines Primeros**: Julián Paniagua M., Pedro Paniagua, Víctor M. Medina, Ricardo González, Alfredo Rossestein, Humberto Herrera. **Violines Segundos**: José Miranda, Manuel Almorza, Miguel Alvarado, Julio Rivera, Raúl Blanco, Ricardo Molina. **Violas**: Eduardo Argueta, Luis Lambur. **Cellos**: Daniel Gaytán C., Miguel Zaltrón, José Luis Gaitán, Víctor Rodríguez. **Contrabajos**: Neri Rodríguez, Cayetano Hernández, Fidencio Santacruz. **Flautas**: Jorge Cruz Sáenz, Germán Arturo Paniagua. **Piccolo**: Julio Molina. **Oboes**: José Espinoza, Julio Vega M. **Clarinetes**: Fernando Escobar, Humerto Lobos, Erasmo Aguilar. **Clarinete Bajo**: José Gatica. **Fagotes**: Ignacio Vidal, Luis García Salas. **Cornetines**: Romero Bonilla, Alfredo Pinillos, Rómulo Álvarez. **Cornos**: Juan Flores, José Arce R., Efraín Flores, Wenceslao García. **Trombones**: José V. Masaya D., Fabián Rojo, Ramón Bonilla, Teófilo Franco. **Timbales**: Francisco Guirola. **Bombo y Platos**: Antonio Perdomo.

Por medio de la misma publicación, rica en pequeños detalles por los cuales nos informamos de varios aspectos musicales que constituían parte de la cultura de la década, encontramos artículos informativos de los movimientos musicales en Europa. De la mayor importancia lo constituye un trabajo con el título: "El Impresionismo y la Música Moderna". Ante todo la parte que se refiere a la **definición** de dicho movimiento y mención de compositores como Debussy, Ravel, César Franck, Fauré, Turina, ya que artículos como estos sirvieron de escuela para los artistas que ya bregaban por las tendencias de más actualidad.

En el mismo artículo se habla de compositores aún más modernos, así encontramos los nombres de Ricardo Strauss, Rachmaninoff, Korgnold, Stravinsky, Schoenberg. Conocidos ya en el medio musical de Guatemala desde la segunda década del siglo XX, aunque no había en nuestro país, compositores que sintieran la necesidad de expresarse con tales formas, ni había tampoco un estudio profundo de las filosofías artísticas de vanguardia.

Aún las fórmulas románticas campeaban en la música guatemalteca, supeditadas al intérprete, como era **idiosincrasia** del romanticismo del siglo XX, un ejemplo de ello lo es también el compositor José Alberto Mendoza, considerado pianista, solista, acompañante, maestro, arreglista y "buen compositor".

Nacido en la ciudad de Guatemala el 30 de mayo de 1889, y quien murió el 2 de julio de 1960, hizo sus estudios en el Conservatorio de la capital con Luis Felipe Arias, Germán Alcántara, Eduardo Lebegotti y Herculano Alvarado, quienes le transmitieron el romanticismo como escuela y con el que se identificó en el campo de la creación, y "aún en la manera de comportarse en la vida".

Fue el primero a quien se le extendió en Guatemala el título de Maestro de Piano, el 12 de octubre de 1911, y fue firmado dicho título por Estrada Cabrera.

En su papel de compositor dejó varias obras entre las que se encuentran: "Improvisación Sinfónica", "Lion d'Cele", "Ansiedad" (lied); "La princesa Xicotencatl", "Caprichosa", "Página de Album", "Quezalcoatl", "A Medio Palo", "La Marcha Triunfal", "Miguel Garcia Granados", y otras.

Papel importante posee además como director del Conservatorio de Música de la ciudad de Guatemala, del que fue nombrado en 1924 por el gobierno del general José María Orellana.

Dice Lainfiesta que para los terremotos de 1917-18 "el Conservatorio fue clausurado" y debido a que había estado ocupando desde su fundación varios lugares, el general Orellana —quien se interesó por reorganizarlo— ordenó para el efecto la construcción de un edificio propio para dicho centro, en el predio de la 3a. avenida y 5a. calle, lugar donde hasta la fecha se encuentra. La institución entró en funciones en el año de 1922, nombrándose al ciudadano francés Luis Roche, quien era al mismo tiempo director de la Banda Marcial, como director del Conservatorio. Pero su mala forma de dirigirlo obligó a que se le removiera de tal cargo, nombrándose al maestro Alberto Mendoza como director, con lo cual se encauzó nuevamente dicho centro de estudios por los caminos del progreso.

Vemos, pues, que después de esta época el fruto de la ilustración en estos pioneros se proyecta hacia compositores influenciados del movimiento impresionista, siendo el primero de ellos, Ricardo Castillo.

Ya habíamos señalado en cuanto a la conformación social el papel que se le asigna a los grupos integrantes, el gusto de la época lo constituye una decadente música de salón, la aristocracia participa de acuerdo a su posición económica de refinamientos pasados de época, pero el pueblo permanece aislado de estos gustos; la búsqueda del llamado "nacionalismo" toma fuerza con algunos compositores, los más se dedican a escribir valeses y marchas, que reflejan el ambiente de la época, el criollismo conformador de la nacionalidad y del gusto de casi medio siglo.

El balance de este período hasta 1944, es, pues, una tentativa de reafirmar la necesidad de un nuevo impulso, que efectivamente se produce de los años 44 a nuestros días y que va a significar el mayor adelanto que experimenta la creación musical guatemalteca.

De la cuarta década de este siglo, un grupo de compositores participa de las tendencias románticas, entre ellos Oscar Castellanos, autor de "Danza Morisca, y un poema"; "Luz Negra" y "Carmen", serenata Morisca; Rafael Juárez Castellanos, nació en la Antigua Guatemala en 1913, discípulo de Miguel Vasconcelos, José Lafuente y Oscar Castellanos; miembro de la Banda Marcial. Es autor de varias marchas, 2 oberturas, valeses de concierto, himnos corales, 4 sones regionales, marchas fúnebres, minuets clásicos, su capricho Hispano-moro, y una fantasía "El día de la raza", todas para banda; también ha instrumentado para orquesta sus obras "obertura del recuerdo", "Popol Vuh" (scherzo), "Añoranzas" (minueto clásico antiguo), una sinfonía típica en 4 movimientos (Memorias de Tikal), una gavota en estilo antiguo (manan-

tial de almas)— (He respetado los títulos que me diera el maestro Juárez Castellanos), Rafael García Reynolds, autor de marchas y oberturas para banda; Mario Silva que ha escrito una suite indígena, valeses, marchas militares, canciones; Flaviano Rivera que nos ha dejado también valeses, canciones y música coral.

Rafael Castillo autor de valeses, obras en modelos clásicos, como su concierto para piano, solos para violín, cuartetos para cuerdas, sonatas (siendo, dicen los escritos de la época, el primero que aborda semejante empresa en nuestro país); Rafael Vásquez, pianista y compositor, autor de una obra llamada "Oda 15 de Septiembre", música religiosa y que nos legara su "Historia de la Música en Guatemala".

La corriente más moderna en Guatemala la inicia Ricardo Castillo con sus obras de tendencia impresionista. Nació en San Juan Oscuncalco en 1910, estudió en el Conservatorio de la capital, viajó luego a París en donde hizo estudios de armonía, contrapunto, composición, fuga y violín. Estando en París conoció a la eximia pianista Georgette Contoux Quante con quien contrajo matrimonio, al venir a Guatemala se establecieron en la ciudad capital en donde fueron maestros del Conservatorio los dos.

Ricardo Castillo tuvo entre sus discípulos al brillante pianista y compositor José Arévalo Guerra, al eximio pianista Manuel Herrarte, en la clase composición y discípulo de Georgette Contoux en la clase de piano, al compositor Jorge Sarmientos y a Joaquín Marroquín, entre otros.

Ricardo Castillo murió en la ciudad de Guatemala en el año de 1966, su obra, extensa, no sólo tiene capital importancia por lo sólido de sus bases, sino que además de su participación nacionalista, tiende las bases de renovación en la composición nacional; en su enseñanza, sus discípulos se encargaron de continuar su proyección por los nuevos senderos del impresionismo y de las corrientes contemporáneas.

Algunas de las obras de Ricardo Castillo las constituyen música para piano, y obras orquestales entre las que cabe destacar su Ballet Paal Kaba, Dos Fugas, Fiesta, Impresiones, Estelas de Tikal, Homenaje a Ravel, Xibalbá, Sinfonietta, estando dentro de sus últimas obras, "Instantáneas Plásticas", estrenada en 1968 y "Abstracción". Otro "Homenaje a Ravel" para violín y piano constituido por dos secciones, Minueto y Preludio, fue estrenado por el violinista Carlos Ciudad-Real acompañado por Raquel de Ciudad-Real en el año de 1960.

Como período cronológico en cuanto a corriente musical tengo que cerrar este capítulo con las obras de compositores que realizaron tendencias Post-románticas con temática indígena, entre ellos el maestro Benigno Mejía, quien fuera miembro de la orquesta Sinfónica Nacional en el puesto de clarinetista, actuando también con ésta como solista en varias oportunidades; nació en la ciudad de Guatemala en junio de 1911, integrante de la Banda Marcial ya en 1925, entre sus maestros tuvo a Franz Ipish; investigador del folklore; entre sus obras orquestales se encuentra: Obertura Navideña (con voces femeninas),

Fantasia de sonos y Barreños. El 20 de Octubre (poema sinfónico), las Ciudades Perdidas (ballet suite), concierto en si bemol mayor para clarinete y orquesta, concierto para marimba y orquesta, marcha de concierto para marimba y orquesta, marcha de concierto para gran banda, marchas militares para banda, una suite sinfónica (inédita), por los linderos del norte; algunas de sus obras tales como "Las mañanitas guatemaltecas" son muy difundidas por el disco, otras obras son: Dos rapsodias indígenas, Fantasia Guatemalteca con temas indígenas.

Joaquín Reyna, nació en San Marcos, es autor de una "Marcha Heroica", Himno a la revolución (Obra sinfónica coral) "Impresiones Campesinas" para orquesta, "El Palatzá", fantasía para orquesta, y la marcha "Belice", también algunas de sus obras han sido ejecutadas por la Orquesta Sinfónica Nacional.

Felipe Siliézar, autor de una ópera, "Doña Beatriz la Sinventura" y de algunas obras orquestales.

Carlos Vides Sandoval, violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional, y quien fuera durante muchos años director de la Orquesta Sinfónica Indígena, única en su género en todo el mundo; además de realizar brillante labor al frente de ella y de su actividad en la Nacional, es autor de un "Son Clásico" para orquesta, tres Preludios para violín y piano, una Romanza para violín y piano, tiene bosquejos para un concierto de violín con temas nacionales.

La temática indígena es conservada en obras de compositores como Porfirio González Alcántara, quien ha escrito para ballet: "El Nahual", "Ballet Latinoamericano", (rapsodia), estrenados ambos por el Ballet Guatemala y la Sinfónica Nacional; ha escrito, además, cuartetos para cuerdas y Suites Indígenas para orquesta. Enrique Juárez Toledo, compositor que ha escrito varias obras entre las que se encuentran el ballet "La leyenda de la Monja Blanca", una misa para marimba y orquesta con voces, de la que existe una grabación en disco, un Divertimento para orquesta de cuerdas, y otras obras más.

Héctor Dávila, destacado flautista ya fallecido, fue primera flauta en la Sinfónica Nacional y dejó varias obras de cámara, entre ellas "Tres romances para Viola", dos cuartetos de aliento y piezas para piano.

Felipe de Jesús Ortega, joven compositor que ha desarrollado fecunda labor al frente de varios coros, fue director del Coro Universitario, y actualmente están bajo su dirección los coros Nacional y del Conservatorio, lo mismo que la "Orquesta Pop", es flautista en la Sinfónica Nacional y entre sus obras se encuentran: alrededor de veinte canciones corales, nueve marchas fúnebres para banda, "Leyenda de un príncipe Maya" (obertura); Serenata, Abstracción, Siciliana y pequeña marcha para orquesta; Arabesco en mi, pequeña balada, Habanera, Tango para piano; canciones populares vocales e instrumentales, ha realizado arreglos corales de música nacional e internacional.

Humberto Sandoval, gran saxofonista, arreglista, compositor; muerto en septiembre de 1982, muy conocido en el medio musical, serio y popular con el

sobrenombre de "Fantasma", como cariñosa y respetuosamente le llamaban; director en su orquesta de "Jazz Time", participó intensamente en la vida musical de la ciudad de Guatemala en este medio siglo, autor de una importante obra para saxofón y orquesta sinfónica que estrenara con la Sinfónica Nacional de Guatemala actuando él mismo como solista, la "Suite-Jazz", falleció en esta Ciudad de Guatemala el 7 de septiembre de 1982.

Un Intento de Ensayo

Este intento de ensayo sobre la música actual de Guatemala posee tantas aristas ubicadas en una serie considerable de factores, que no puedo abarcar en su totalidad a todos ellos. He tomado en todo caso, lo que ha determinado ser directa o indirectamente un elemento de peso para poder incluirlo como característica de la música guatemalteca a partir de 1940.

Y como es lógico, un planteamiento histórico-social es la base fundamental de donde he originado el punto de partida de las expresiones musicales desde el año 40 hasta la fecha.

Es una misión harto difícil el tratar de abarcar o determinar aunque sea someramente, los factores que conforman a nuestra sociedad contemporánea; si en toda época han existido la mayoría de problemas de que adolecemos, lo cierto es que nosotros participamos de ellos ahora en una forma directa.

Nuestro mundo actual, tan rico en contrastes de toda índole, es un tremendo laboratorio experimental en donde encontramos brazo a brazo las maravillas tecnológicas junto a sistemas de vida tan paupérrimos, tan miserables, que a veces la lógica disiente del "adelanto científico tan inmenso" y que se presenta tan inútil para su aplicación en la solución de los problemas puramente de sobrevivencia elemental.

Pero esto es tan sólo un ejemplo demasiado vago, como para que pretenda explicar algo del medio que estimula o anonada al individuo, tenemos necesidad de echar mano de otros ejemplos para tratar de encontrar esa justificación del comportamiento del hombre de medio siglo XX.

Y si tenemos que hablar de universalidad en sentido figurado para darle cabida a ciertos fenómenos que aparecen en la sociedad guatemalteca, también tenemos que hablar de acronologías sociales e históricas que aún sobreviven, como medios mantenedores de ciertas formas religiosas, políticas, sociales.

Como hecho fundamental debemos considerar la disimil división-discriminación en la sociedad guatemalteca ya que esto presupone diferentes gustos, intereses, modos de vida, diversiones que ha propiciado al final, un nuevo colonialismo; hablábamos de la estratificación que inició el periodo colonial que el ladino se encarga de mantener y agudizar.

Señala Guzmán Böckler que entre la burguesía de servidumbre "de obvia raigambre ladina y urbana", existe uno de los más sólidos sostenes del sistema bicolonial, "su primera e insalvable limitación se finca en su certeza de que la igualdad de los hombres se asienta en la desigualdad de los grupos sociales que la integran..."

La estratificación-discriminación ha concluido por mantener el sistema de explotación para el indio por parte del ladino "...jamás se le pidió al indio que se expresara; el ladino se expresó por él a través de consultas 'populares' en las que todas las alternativas eran ladinas". (G. Böckler-Idem).

La Revolución del 44 modificó grandemente instituciones y sistemas sociales, "...los sucesos y las luchas populares entre junio de 1944 y junio de 1945 constituyeron la etapa inicial de un proceso que en el curso de su desarrollo depuró y amplió sus metas. Puesto que se proponía liquidar los aspectos semif feudales, modificar el régimen de tenencia y explotación de la tierra..." la revolución que se perseguía era fundamentalmente de carácter burgués y nacionalista, pero no del tipo tradicional, porque se realizaba en una época histórica en que la contradicción básica a escala mundial es la que se da entre imperialismo y socialismo y, en consecuencia las revoluciones burguesas nacionalistas adquieren un significado más progresista..." (Alfonso Solórzano, Factores Económicos y Corrientes Ideológicas en el Movimiento de Octubre de 1944-Alero 1974, No. 8).

Las repercusiones de la guerra mundial que había en cierta forma dividió al mundo en dos importantes grupos, los alineados del lado de los fascistas-nazistas, y los que lucharon en contra de estas tiranías, tuvieron también sus tintes en la política internacional, la Revolución del 44 participó lógicamente en este sentido, en contra del totalitarismo de la garra nazista "...con motivo de la citada guerra, el general Ubico, era un fascista nato y descarado simpatizante del nazismo..." (Guillermo Toriello G., Política Exterior de Guatemala).

"...Empero, para las valiosas fuerzas vivas del país, que se habían agrupado bajo el denominador común de este anhelo libertario: profesionales, estudiantes, maestros, pequeños propietarios, militares jóvenes y dirigentes obreros y campesinos, el solo derrocamiento de Ubico no colmaba sus aspiraciones.

Había que acabar con el sistema y emprender una serie de reformas substanciales en el orden político, económico y social, en favor de las grandes mayorías, así como terminar de una vez por todas, con la sujeción internacional..." (Guillermo Toriello G. Idem.-Alero Sept. Oct. 1974).

Conmocionó pues, en todos los órdenes la gesta de octubre, y efectivamente se comenzó por la organización de una forma de vida ciudadana nueva, surgieron las legislaciones para los obreros, ya que no se respetaban los derechos mínimos de la clase trabajadora, un nuevo horizonte se perfilaba, una forma más justa de igualdades y derechos llevaba en su germen la Revolución del 44. "...en la Guatemala prerrevolucionaria la desocupación y el subempleo

eran problemas graves, que sumados a los otros, hacían que el pueblo viviese en condiciones increíbles de desnutrición y pobreza..." (...si bien los cambios efectuados por el proceso revolucionario no repercutieron lo suficiente en la estructura misma de la economía, las condiciones de libertad que ofrecía la nueva política económica y social de los gobiernos contribuyeron a modificar el marco de las fuerzas productivas, y, por ende, las relaciones de producción". (Alfonso Bauer Paiz, *La Revolución Guatemalteca del 20 de Octubre de 1944, y sus Proyecciones Económico-Sociales-Alero 1974*, Sept. Oct.).

En la Guatemala posterior al 44, se fue respirando un nuevo aire de optimismo y libertad, lo que permitió debido a la caída de un régimen dictatorial, que se organizaran al mismo tiempo que las sociedades obreras-campesinas, la burocracia.

"El crecimiento de las fuerzas productivas burguesas no impidió el de las fuerzas productivas del trabajo, ya que la política económica y social progresista del régimen no impedía, sino más bien favorecía, el autodesarrollo y el fortalecimiento de las clases obrera y campesina. De consiguiente, como producto de esos cambios en los sectores de la burguesía y del proletariado, fueron presentándose nuevas relaciones de producción y variantes en la correlación de fuerzas de dichas clases sociales. Fueron extinguidas las modalidades esclavistas y combatidas en extensas zonas del territorio nacional las sobrevivientes relaciones semif feudales de producción y de servidumbre en el agro". (Bauer Paiz-Idem).

El nuevo estado de la política estimuló la creación de fábricas, la industria y el comercio. Otra nueva faz presentaba la Guatemala nuestra, abriendo por otro lado nuevos caminos al internacionalismo en pro de mejores formas de vida que sólo habían beneficiado en regímenes anteriores a sectores escogidos.

En el campo cultural, este libre camino a todo tipo de ideas se enriqueció con la introducción y proliferación de escritos sobre el humanismo.

Favorecido fue por supuesto el impulso a las ideas artísticas; de todo el neoclasicismo anterior que dominó durante siglos con algunas excepciones aisladas de innovadores que por supuesto no tuvieron difusión, sino al contrario fueron combatidas; la libre expresión inició un florecimiento impresionante hasta nuestros días y en ascenso; culminando con la gran evolución y voz internacional del arte actual de Guatemala, como nunca antes había tenido.

Concretamente el campo musical, sufrió una transformación en todo sentido. Según decir de músicos de la época, antes de la gesta del 44, la música se había amoldado a los gustos de la dictadura política, los creadores no sentían ningún estímulo para su obra aunque se hallaba en incubación y gracias al maestro Ricardo Castillo, una pléyade de compositores que posteriormente a la renovación cultural del 44 dieron sus frutos. Lo mismo ocurrió con un grupo orquestal que había formado José Castañeda y que después lo habían puesto bajo la dirección de un músico italiano; este grupo musical que fue bautizado con el nombre de "orquesta progresista", al quedar bajo tutela del gobier-

no, fue militarizado y su papel quedaba según muchos de los integrantes que formaron después la Sinfónica actual, rebajado al de servidores bajo la tiranía de Pellegrini, recuerdan muchos de ellos que el sistema de tal músico estaba constituido por insultos, amenazas, arrestos, la personalidad de los músicos y su humanidad sufrieron el rigor y la vejación de un trato fuera de toda norma elemental de respeto humano. Al triunfar la Revolución de Octubre quedó el grupo bajo la dirección del maestro violinista Andrés Archila, tomando el nombre de Orquesta Sinfónica Nacional, organizándose inmediatamente la primer temporada de conciertos.

El papel del maestro Archila al frente de la Sinfónica Nacional fue de positiva evolución en cuanto a repertorio musical y el intercambio de directores y solistas extranjeros, sin hacer a un lado la creación musical guatemalteca que encontró desde tales años terreno propicio para desarrollarse más libremente, y siendo notorio también la superación técnica que alcanzaron sus integrantes para la ejecución de toda serie de obras sinfónicas, pues Archila, un eminente violinista se preocupó de todos estos aspectos.

Así pues, a partir del año 1944, el mundo musical guatemalteco es inyectado de una nueva vitalidad que se proyecta hasta la época actual, fundamentalmente el cambio político-social actuó como renovador propiciando la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional, estando la dirección de la misma encomendada al eminente violinista guatemalteco Andrés Archila, iniciándose la temporada de conciertos que se ha realizado anualmente hasta la fecha; la misma ha efectuado intercambio de directores y solistas quienes han traído obras nuevas que han enriquecido el conocimiento musical con las últimas corrientes, de acuerdo a la época; y lo más importante es que han servido en una forma ilustradora para los compositores jóvenes.

Se encontraba en formación un grupo de artistas de gran talento musical, que constituyeron, y aún constituyen algunos, los representantes de los movimientos más recientes de la composición en Guatemala.

Con la formación de la Orquesta Sinfónica Nacional y sus temporadas de conciertos, los nombres y obras de compositores que nunca jamás se habían escuchado en los años anteriores, hacen su ingreso al repertorio de los músicos de la orquesta a quienes se les va exigiendo progresivamente la superación de su técnica y capacidades. Adquieren por primera vez los conciertos su seriedad de audiciones musicales de altura, el maestro Archila se preocupa por dar a conocer las obras de alto romanticismo musical, el impresionismo, el dodecafonismo, el politonismo, el movimiento nacionalista europeo, y por supuesto la música nacional.

Salen al escenario guatemalteco los nombres y las obras de Brahms, Mendelsohn, Dvorak, Korsakov, Glazunov, César Franck, Prokofiev, Ricardo Strauss, Tchaikovski, Borodín, Jacobi, Sibelius, Wagner, Smetana, Grieg, Saint-Saenz, Manuel de Falla, Debussy, Ravel, Stravinsky. Y los directores invitados lo mismo que los solistas trajeron obras de autores, tales como Pittalu-

ga, Orrego Salas, Villalobos, Edgardo Martín, Silvestre Revueltas, Ferde Groffé (que también Archila había dado a conocer), Ernest Bloch, Louis Cheslock, Camargo Guarnieri, Shostakovich, Aaron Copland, Liadow, Laló.

La otra faceta de Andrés Archila, la de un eminente violinista la muestra también dado a conocer obras de la literatura violinista, entre ellas, los preclásicos, los altos románticos, Bloch, etc.; y por supuesto la nueva música nacional, Ricardo Castillo, Benigno Mejía, Jesús Castillo, Raúl Paniagua, Manuel Herrarte, Porfirio Alcántara, Javier Collado Felipe Siliézar, y de las primeras obras de Jorge Sarmientos, todas a la orquesta.

Podríamos decir que entre las corrientes musicales más modernas, la forman en Guatemala un grupo de compositores, algunos de los cuales adoptaron a raíz del 44 una evidente tendencia hacia las formas post-impresionistas.

Este grupo lo integran entre muchos, Manuel Herrarte, brillante pianista de fama internacional recientemente fallecido, estudió con Howard Hanson y Robert Casadesus en el extranjero, piano y composición, en Guatemala sus maestros fueron Georgette Contoux de Castillo y Ricardo Castillo. Compositor delicado, compenetrado en sumo grado de las sutilidades y delicadeza de la música francesa, la que admiraba en extremo, a más de ejecutarla al piano; escribió para él mismo varias obras entre las que están sus "Seis bocetos para piano", "Scherzo para piano", "Suite para piano", "Sinfoneta para piano y orquesta".

Juan José Sánchez, joven pianista, es autor de una "Suite Maya", "Tres movimientos para cinco instrumentos", "Sonata para guitarra", "Suite para violín y piano", "Suite para piano", "Dos danzas sentimentales para orquesta de cámara", "Suite burlesca", "Tocata para piano", "Scherzo para piano", "Sexteto para cuerdas, piano y soprano", "Concierto para trombón", "Suite las siete lunas", "Cinco preludios sencillos para piano"; muchas de sus obras han sido estrenadas por el mismo compositor, consiguiendo los "Tres movimientos para cinco instrumentos", mención honorífica en el certamen centroamericano de 1958.

José Arévalo Guerra discípulo también del matrimonio Castillo, compañero de Manuel Herrarte y lo mismo que él, un talentoso y extraordinario pianista, aunque su papel más importante lo desempeñó como concertista y maestro de piano en el conservatorio, nos dejó música para piano, exquisita; entre ellas, una suite de cuatro piezas muy bellas que orquestó el compositor Jorge Sarmientos.

Augusto Ardenois, eminente pianista, maestro de generaciones pianísticas en nuestro país, director de orquesta, fue director durante muchos años del coro Guatemala, hoy Nacional, maestro del Conservatorio en las clases de piano, composición y dirección de orquesta, entre su música para piano escribió "Cascadas", de tremendas dificultades técnicas; dirigió muchas temporadas la Orquesta Sinfónica Nacional en conciertos y acompañando al Ballet Guatemala, de él puede decirse también que transmitió el amor por la música fran-

cesa lo que influyó grandemente en el movimiento musical contemporáneo de Guatemala, falleció en la ciudad de Guatemala el 9 de marzo de 1974, dejando un enorme vacío entre sus discípulos y en el arte musical guatemalteco.

Enrique Solares, pianista y genial compositor que vive en Europa, ganador en varios concursos, sus obras han sido interpretadas por la Orquesta Sinfónica Nacional, la Sinfónica Nacional de España y la de Washington, autor de una partita para orquesta de cuerdas, una suite para violoncello, sonata para violín y piano, "Ofrenda a Fernando Sor", obra para guitarra grabada en París, Estudio en forma de marcha para piano, suite para violín y piano dedicada a Andrés Archila de la que existe una edición, y también una pieza para piano publicada por la Elkan-Vogel Co. Inc. de Philadelphia.

Salvador Ley, pianista que fuera director del Conservatorio Nacional en la ciudad de Guatemala, vive en New York, entre sus obras se encuentra "Copla triste", la ópera "Lera"; Danza exótica, publicada por la Southern Music Publishing Company.

Ricardo del Carmen, brillante pianista, director de la Orquesta Sinfónica Nacional en la actualidad, ganador del premio internacional Dimitrí Mitropoulos de dirección de orquesta, es autor de piezas para piano, un "Oratorio de Navidad" y un "Concierto para piano y orquesta en tres movimientos", debo hacer notar también su papel importante de música en la divulgación de autores nacionales, tales como Joaquín Orellana y Enrique Anleu Díaz, así como nuevas obras de la literatura musical universal que nunca se habían interpretado en Guatemala, director también del coro que lleva su nombre.

Joaquín Marroquín, pianista que ha publicado su "Chapiniana" para piano en New York, autor de un concertino para piano y orquesta, y obras para piano que se han ejecutado en nuestro país y en el extranjero, ha viajado por Europa y varios países americanos dando recitales y conciertos, actualmente es director de la Escuela de Música Jesús Castillo de Occidente.

Por último, Javier Collado, nacido en esta ciudad y realizado estudios de composición con el maestro José Castañeda, aboga por la corriente politonal; entre sus principales obras se encuentra su suite sinfónica "Escenas de la Conquista de Guatemala", y su Sinfonía, en un movimiento.

Sus obras han sido interpretadas por la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala, bajo la dirección del maestro Andrés Archila.

Indudablemente el último capítulo de la música guatemalteca aún sigue escribiéndose. A él corresponde un estudio retrospectivo por parte de los compositores de los logros de tiempos anteriores.

Las relaciones ambientales han cambiado notablemente en algunos aspectos producto de otra época, las expresiones contemporáneas y los sistemas de las grandes ciudades en donde se centralizan las actividades intelectuales y artísticas de toda una nación; en nuestro caso, en la ciudad capital de Guatemala, que es en donde la enseñanza superior, la Universidad, una escuela de altos estudios musicales como el Conservatorio Nacional, es el semillero de donde salen los creadores del futuro.

La música contemporánea

Los grupos artísticos de mayor importancia se localizan en la capital, a ella han llegado en los últimos años, conferencistas, científicos, intérpretes, de donde se proyectan a la nación por diferentes medios, en este caso tendríamos que señalar como difusores de tales aspectos, el cine y TV educativas, documentales, revistas y publicaciones especializadas, libros, diarios, lo que han llevado a un conocimiento universal de tipo codificado en muchos aspectos, por los elementos "culturales" que un sistema social ha adoptado.

Este universalismo del que participamos en realidad como espectadores, saturado de términos lejanos al hombre medio, tales como viajes espaciales, computadoras, aparatos de retropropulsión, TV a color, tienen un simbolismo cotidiano frente a otras realidades humanas más próximas, tales como la superpoblación, el hambre, la falta de vivienda, el desempleo, la persecución ideológica, la guerra, para mencionar algunas.

Entonces los "artistas" se valen de medios expresivos nuevos y extraños, para denunciar males viejos, reales, y cumplir así con el papel de las manifestaciones artísticas como participes del medio.

Henri Lefebvre encuentra ya en el "Ulises" de James Joyce dentro del aspecto de la vida cotidiana, la simultaneidad del pasado, del presente y del futuro, resolviendo el tiempo en el espacio. Simultaneidad que abarca en las expresiones contemporáneas el uso de lenguajes y simbolismos nuevos sobre bases estéticas que aún se pretenden conservar como vigentes.

Aducen los defensores de las tesis tradicionales que el nuevo lenguaje musical no llega a las mayorías; en realidad la música difícilmente cumple este papel, si partimos de tan especial lenguaje, es decir, su escritura que presupone un reducido número que la aprende, la estudia, la ejercita, para realizarla en ambientes preparados, escogidos, ante una "Mayoría-minoría" dilecta, a la que se le exige también una preparación mínima, que ya es discriminación frente a las verdaderas mayorías para poder apreciarla.

El creador ante tal examen, transmite únicamente por "sonidos" las sensaciones percibidas en la complejidad del medio, a sabiendas que por principio

el sonido es una sensación de fenomenología acústica, y que siendo del campo científico, no es más que un elemento que puede adoptar miles de posiciones y formas en diferentes órdenes, siendo el valor "expresivo como sensación" lo importante, dando lugar a un nuevo simbolismo para su escritura, ya que el antiguo no llena como tal.

Las nuevas formas musicales en una sociedad fuertemente burocrática y codificada por estas mayorías, no ha logrado su plena acogida, el arte contemporáneo es rechazado por el público burgués que es el que asiste en mayorías a la sala de conciertos, y como estrato conservador de formas sociales que afincan la discriminación de modos, diversiones, educación y gustos arraigados en nuestro mencionado colonialismo, las nuevas formas, las nuevas expresiones, no tienen cabida dentro de tal "modus vivendi".

El inicio del reducido grupo de compositores que han tratado de revolucionar en nuestro medio las expresiones estéticas, buscando en cierto modo romper con las formas tradicionales de un tecnicismo y un estereotipado sistema en la composición de pro de nuevos lenguajes expresivos, y recursos técnicos desconocidos en periodos anteriores, tenemos que buscarlo en la personalidad del maestro José Castañeda, autor de un nuevo sistema de notación musical, y su teoría expuesta en su importante obra "Polaridades del ritmo y del sonido".

Ya la crisis del lenguaje musical se hacia notar en las concepciones y reflexiones de carácter histórico desde hace muchos años, Enrico Fubini analiza en tal sentido las posiciones de escuelas y compositores con respecto a la situación ahistórica que marca la técnica y el medio, Finkelstein es por lo tanto puesto en escena cuando "...se haya frente a músicos de reconocida fama, como Bach, por ejemplo, pero que en rigor no se podrian definir como innovadores en el campo de la técnica y del lenguaje musicales, se ve forzado a recurrir a sofismas para justificar su grandeza artística, descubriendo así, en lo íntimo de la música Bachiana, los gérmenes de un conflicto y de una contradicción irremediables... para Fubini la música es esencialmente "cierta organización del tiempo" y según esta perspectiva, es visto el significado de las diferentes técnicas de composición, si a Stravinsky lo mira en función del artesano medieval que trabaja, ordena, fabrica con los materiales a su disposición, cautivado por la fascinación del material sonoro que "puede manejar a su gusto", que excluye incluso la terminología de genio, arte, artista, inspiración, de ineludible asociación romántica, y que "impiden ver claro en un dominio donde todo es equilibrio, cálculo, por donde pasa el soplo del espíritu especulativo".

Esta posición que refuta todo lo que los románticos hallaban como fundamento de la "expresión musical" deriva pues por otros caminos polémicos, el mismo Stravinsky afirma que la música por su esencia, "...es incapaz de expresar cosa alguna; un sentimiento, una postura, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza,... la expresión no ha sido nunca propiedad inmanente de la música".

Tenemos que llegar a Arnold Schönberg, el compositor austríaco de origen judío, que "inventor del sistema dodecafónico", con sus escritos teóricos y su música, representa en cierta forma la prosecución de la búsqueda del nuevo lenguaje del que encontramos musicalmente en Debussy y profundamente teórico en Ravel, ambos impresionistas; elementos, si queremos llamarlos aislados, de la desintegración formal, en pro del colorido orquestal intelectualizado. Schönberg en tal proceso establece las bases "para una profunda revolución del lenguaje musical"... para justificar "teórica e históricamente la legitimidad de su método de composición"... en su obra "Composición con doce notas" Schönberg alude al sistema dodecafónico, "...la emancipación de la disonancia" es el concepto fundamental de que se sirve para establecer las bases de su sistema".

Concluye Fubini que "el desmantelamiento de la armonía tonal comportaba el abandono de una estructura formal que garantizaba el orden y la comprensibilidad de toda obra musical, constituyendo su armazón, su forma fundamental. Por ello, abolido este tipo de construcción, Schönberg se encontró ante infinitas posibilidades de combinaciones sonoras, es decir, quedó dueño de una libertad ilimitada".

Luego en la sociedad contemporánea, donde el individuo no cuenta, donde según T.W. Adorno "...la actividad intelectual se expone a ser completamente dominada y sumergida por las relaciones económicasociales..." ha sido la modeladora lógica de las poéticas vanguardistas, la música después de Webern, llamada de vanguardia nace "más de un impulso crítico, filosófico, estético, que de razones de orden estrictamente musicales: en suma, nace más de la conciencia reflexiva que de la conciencia intuitiva, "...el más grande y vistoso problema de música de esta posguerra está representado por la aparición de la música electrónica. Esta se presenta, al menos desde el punto de vista teórico, como el acto revolucionario más radical llevado a cabo en la tradición de la música occidental... "La misma electrónica significa pues, ante todo, al menos por ahora, la destrucción del lenguaje musical mismo".

Las últimas consideraciones sobre la estética vanguardista saliendo del campo de la música electrónica, para llegar a las manifestaciones de la música concreta, aleatoria, puntillista, serial y otras, "...han planteado complejos problemas de grafía. La nueva condición de la música, su estructura a menudo libre, abierta, sus nuevos sonidos, del todo inéditos producidos no sólo por instrumentos... los sonidos sin altura determinada, las estructuras rítmicas sin contemplaciones por ninguna tradición; todo esto, en suma, debía ser escrito de alguna manera. El pentagrama con la notación tradicional se ha demostrado completamente inadecuado para tal objeto, por lo que se ha recurrido a una infinidad de signos integrativos para fijar la nueva realidad sonora. Se ha hablado también de grafía aleatoria: a veces, se ha abandonado del todo el pentagrama, y se ha hecho consistir la partitura en manchitas, en puntos, dispuestos más o menos casualmente en la hoja de papel usada por el compositor, signos que deberían servir de libre estímulo para el ejecutante, para crear una

obra entre las infinitas posibilidades ofrecidas por aquel". (Fubini. Idem), prosigue Fubini "...no significa descubrir un sentido allende los sonidos, o disfrutar de una serie más o menos agradables de sensaciones auditivas, sino más bien penetrar en el sistema de múltiples relaciones sonoras en que cada sonido encaja con una función precisa, y adquiere cualidades específicas sólo por las relaciones con los demás sonidos".

Lo cual nos lleva al planteamiento del problema musical, que "no es problema estético", "...la técnica queda fuera del arte y está destinada únicamente a la 'traducción física de las imágenes', mientras que la facultad lírica, en cambio, nace siempre, no obstante las experiencias, independientemente del problema de la traducción material del arte..." Fubini pues, reconoce que en la obra de arte deben distinguirse dos momentos rigurosamente, "...el momento creativo, absoluto, ahistórico, que se forma únicamente como fantasma lírico, en el espíritu del artista (de procedencia indudablemente romántico, en su definición), y el momento práctico-técnico de su realización, momento contingente e histórico".

Ha quedado atrás para el intérprete y compositores actuales (recordemos que en la mayoría de los compositores contemporáneos, el problema de la dirección orquestal a la que necesariamente tienen que dedicarse, ha surgido no de una ESCUELA DE DIRECCION DE ORQUESTA, sino de una penetración de la nueva simbología individual de interpretación de sus obras), el "momento creativo absoluto" del arte del siglo XIX... cuando las concepciones del arte como creación absoluta, por una parte, y el surgir del virtuosismo, por otra, sacaron a plena luz el contraste latente entre la personalidad del creador y la ejecutante, entre las pretensiones de absolutez creativa del músico compositor y las pretensiones del ejecutante, figura, ésta, ya indispensable y dotada cada vez de mayor relieve social. "Toda una serie de problemas que dentro del verdadero rigor científico no habían sido tomados en cuenta", "...y los músicos románticos se habían limitado, en sus escritos, a poner de relieve este o aquel aspecto del fenómeno sin atreverse nunca soluciones definitivas", basta decir que este aspecto fue llevado a dos concepciones, la del papel del intérprete, rigiéndose a la idea del compositor y la del libre e individual concepción del intérprete. Por este lado en los países anglosajones la tradición romántica ha sido conservada ya hoy extemporáneamente como estudio de interpretación, debido a "lagunas en la grafía musical", pero el problema no fue encarado sobre otros ángulos más reales, debido pues a la "teorización y meditación del hecho musical, y la música propia y verdadera" han existido relaciones inciertas. "(Fubini, Idem), los investigadores, estetas, compositores, intérpretes, filósofos", se están alejando de la experiencia idealista... su pensamiento estético es revelado "no tanto en escritos teóricos como en obras históricas y en la crítica militante, orientada, ésta, hacia posiciones antitéticas a las idealistas: se intenta ahora poner de relieve la peculiaridad del hecho sonoro y su valor de sonido en cuanto tal".

Debemos también recordar que la otra corriente de origen "más o menos ortodoxamente marxista, tendiente a sacar a luz los valores históricos y sociales contenidos en toda composición musical, trayendo nuevamente a primer plano el problema de la semántica de la música y de su posibilidad de significación de naturaleza extra-artística". (Fub. Id.)

La preocupación que hizo participe a un sinnúmero de teóricos y filósofos sobre tales problemas, tiene en nuestro país un importante antecedente en la figura del maestro José Castañeda Medinilla, quien expone su teoría en la obra "Polaridades del ritmo y del sonido", anticipa ya aquí la extemporaneidad del tradicional sistema musical en uso "...esta obra es negación de la teoría musical en uso, y, al mismo tiempo, afirmación de la posibilidad de revisar radicalmente sus principios. Tiene asegurado, por lo mismo, el interés de quienes reconocen el conflicto hoy existente entre la teoría y la práctica en el arte musical".

Este antecedente de enorme trascendencia, va a marcar para nosotros los intentos por afirmar también en Guatemala los caminos de la nueva estética y del nuevo lenguaje que han llevado a últimas instancias los compositores Jorge Sarmientos, Joaquín Orellana y Enrique Anleu Díaz, quien participa también junto a estos de la polémica actual del desarrollo musical contemporáneo guatemalteco.

Altamente compenetrado y preocupado por el camino a tomar de la música nuestra, y de una preparación con bases por demás sólidas en los campos científico y estético, José Castañeda participa en una forma relevante en el análisis de las corrientes musicales; así leemos entre sus opiniones musicales: "...en la hora actual, la joven música guatemalteca ofrece ya al mundo de la cultura promisorias vendimias. En heroico esfuerzo, ha logrado en últimos años, alcanzar un nivel similar al que señala la presencia de los genuinos representativos de nuestras artes visuales.

La etapa del Romanticismo trasnochado o del Neoclacisismo estéril ha sido superada. Como también lo ha sido el del ingenuo nacionalismo pseudo-folklórico.

En la vanguardia de este movimiento renovador, o mejor, revolucionario de la música guatemalteca, figuran nombres como los de Jorge Sarmientos, Joaquín Orellana, Enrique Anleu Díaz y Humberto Ayestas...".

Pero el papel de tan destacado maestro no está circunscrito solamente a un campo limitado local, dando su aporte a la historia musical universal, crea su sistema basándolo sobre el trígono (que sustituye el pentágono) y un nuevo simbolismo en la notación, con esto, la escritura tradicional, puede sustituirse; sus investigaciones sobre tal escritura son profundamente analizadas en relación con las lagunas del sistema tradicional, del resultado de tales formulaciones sale a flote sus conocimientos sobre la escala de tonos enteros de los Mayas, el "absoluto apego a la geometría observada en las pirámides y es-

telas, que a escala se reproduce en las vasijas", sus estudios llevados a cabo en París, sobre la antiquísima música china, y su vida toda consagrada a su arte y sus estudios le han colocado en un lugar preferente en la música universal.

Nacido en la ciudad de Guatemala, marcha a París en donde estudia al lado de maestros notables en la *Schuola Cantorum* fundada como reacción al tradicionalismo de la enseñanza en el Conservatorio de París, tuvo el privilegio no dado a muchos de conocer personalmente a eminencias musicales como Debussy, Paul Dukas y otros, a su regreso a Guatemala trata de fundar una Orquesta Nacional, surge de sus luchas la Orquesta "Ars Nova", su personalidad está íntimamente vinculada al desarrollo musical contemporáneo. En el extranjero realiza conciertos en las más importantes salas musicales del mundo, dirige la orquesta de la N.B.C. formada para Toscanini, da conferencias en Estados Unidos y Europa, en 1938 su teoría es recomendada por el claustro de profesores de la *Schuola Cantorum* de París; dirigiendo en New York es introductor en Estados Unidos de obras de los más importantes músicos latinoamericanos, entre ellos el gran Silvestre Revueltas.

Director del Conservatorio Nacional de Música en la ciudad de Guatemala, llega también a la dirección de Bellas Artes, y luego director del Instituto Indigenista Nacional desde donde desarrolló su incansable labor de investigación y creación.

Dentro del campo de la composición, su obra comprende 3 sinfonías, 2 cuartetos de arco, 2 óperas "Imágenes de Nacimiento" y "Émulo Lipolidón", ambas con texto de Miguel Ángel Asturias; suite para piano "La doncella ante el espejo cóncavo", Melodías para voz, Cuatro corales, su ballet "La Serpiente Emplumada", estrenado en el Teatro Capitol de esta ciudad en el año de 1960 por el Ballet Guatemala; su tríptico para piano con los subtítulos, la noche, el alba, el tañedor.

El maestro José Castañeda dictó las cátedras de armonía y composición de muchos estudiosos de la música, y de jóvenes compositores contemporáneos en el Conservatorio Nacional durante muchos años, murió en el año de 1983 en la ciudad de Guatemala.

Humberto Ayestas, violista y director de orquesta, ha escrito música con elementos dodecafónicos, actualmente está radicado en Biltmore en donde es miembro de la Orquesta Sinfónica de tal lugar. Ha dirigido en múltiples ocasiones la Orquesta Sinfónica Nacional, creador en Guatemala de las Temporadas Escolares, fue maestro de viola del Conservatorio Nacional y director de la Orquesta de Cámara del mismo, también miembro del Cuarteto Guatemala.

Su labor como compositor comprende muchas obras, que aún sigue hoy día realizando, integra también las corrientes contemporáneas guatemaltecas; de importancia por participar de las nuevas tendencias en su "Cuarteto de cuerdas en estilo serial", sus obras incluyen: "Partita para cuerdas", "Suite para orquesta de cuerdas", "Quinteto para instrumentos de viento", "Tres actitudes en estilo dodecafónico" para cuarteto de cuerdas, "Cuatro cuadros en miniatura" para orquesta, cuatro ensayos para orquesta de cuerdas.

El nuevo lenguaje musical en auge, llevado por las expresiones puntualistas, seriales, aleatorias, y bloques sonoros como participes aún tímidos de la vanguardia musical, es llevado a pleno con las obras de Jorge Sarmientos, Joaquín Orellana, Enrique Anleu Díaz y Rodrigo Asturias.

Formados en una nueva filosofía musical, chocante a la tradición musical anterior, estas nuevas manifestaciones aún se hallan ante el rechazo por algunos, de las formas nuevas, sin lugar a dudas Jorge Sarmientos y Joaquín Orellana son los representantes natos de la nueva música.

Nacido Jorge Alvaro Sarmientos de León en San Antonio Suchitepéquez, se traslada a la ciudad de Guatemala, ingresando al Conservatorio Nacional de Música en donde realiza estudios con destacados maestros, entre ellos Ricardo Castillo, Georgette Contoux de Castillo, José Arévalo Guerra, Franz Ippish y Augusto Ardenois.

La trayectoria musical de Sarmientos es brillante, becado en 1955 viaja a París en donde estudia composición con Tony Aubtin, Nadia Boulanger y Darius Milhaud, dirección de orquesta con Jean Fournet, André Cluteyans, piano con Lucille y Blanche Bauscourret e Ives Nat, luego en 1965 es becado para realizar estudios de música contemporánea en el centro latinoamericano de altos estudios musicales del Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires, en donde se dedica a investigar las técnicas más avanzadas de composición con Alberto Ginastera, Roger Session, Earle Brown, Lanes Xenaqis, Maurice Leroux; música electrónica con Borzarello, Mario Davidovski y Fernando von Reishenbach, participa también en 1969 en un curso dictado por Pierre Boulez en Suiza.

Su actividad como director de orquesta no sólo está circunscrita a nuestro país, sino también al extranjero en donde ha dirigido las más importantes orquestas sinfónicas, en este papel ha dado a conocer nuevas obras del lenguaje musical contemporáneo, en función de estreno ha presentado a la historia musical del país las últimas obras de Ricardo Castillo (una de ellas dedicada a Sarmientos) lo mismo que ha estrenado obras de él mismo, Joaquín Orellana, Enrique Anleu Díaz y otros compositores contemporáneos.

Dicta actualmente las clases de armonía, composición, y dirección de orquesta en el Conservatorio Nacional, y es director musical de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala.

En el campo de la composición ha escrito unas 60 obras, un primer período que comprende obras de innegable inspiración nacional, con evocaciones de ambiente indígena a la que corresponden entre muchas: las Estampas del Popol Vuh, Estampas del Rabinal Achí, Funeral y romance, para viola; Homenaje a Rabinal Achí; Homenaje a Georgette Contoux de Castillo, para piano; Cinco Estampas Cakchiqueles, Música para la conquista (para orquesta); Seis cantos de esperanza, para soprano y piano; su ballet "El Pájaro Blanco"; continúa una etapa media de la que es producto "David y Betzabé", para orquesta; Concierto para oboe y orquesta; concierto para cinco timbales y orquesta, Tres cuadros corales sinfónicos; Preludio y danza orgiaca, obras todas

para orquesta y muchas de ellas ganadoras de primeros premios en el Certamen Centroamericano de Música. Dentro del nuevo lenguaje usado por primera vez en nuestro medio corresponden a una etapa más reciente: "Muerte de un personaje", "Homenage", Sexteto No. 2, para piano e instrumentos de aliento, donde utiliza por primera vez la técnica serial; Cuarteto No. 1, para cuerdas; Diferencias para violoncello y orquesta; planetarium, Música para violín y orquesta, y muchas más para orquesta y conjuntos de cámara.

Así entra nuestra música a un novísimo período, a una renovación de las formas y las técnicas musicales con gran auge; consiguiendo en el extranjero la música guatemalteca colocarse a la altura internacional dentro de la avanzada contemporánea, este mensaje es llevado allende nuestras fronteras por Sarmientos en su doble función de compositor-director como lo afirman las críticas en donde presenta sus obras con renombradas orquestas sinfónicas contemporáneas.

Hacia un lenguaje propio de sonoridad actual en Latinoamérica

Un importante lugar dentro de la expresión contemporánea no de Guatemala sino de Latinoamérica, es centralizado en la figura y en la obra del compositor guatemalteco Joaquín Orellana.

El subtítulo no es sólo por lo tanto, una búsqueda utópica de complicado término, es una realidad ya, en la filosofía y en la producción creadora de Orellana. Hondamente preocupado como hombre y como participante de un medio ambiente que involucre además del elemento humano en función de integrar el núcleo social de la sociedad nuestra, también su expresión particular como tal, Orellana ha aportado para el arte latinoamericano una voz singular y muy propia, a la vez de sus estertóreas ambientaciones guatemaltecas de calidad, característica última que rara vez se encuentran aunadas en la obra estética. Su búsqueda (y podríamos ya decir su hallazgo) es analizada y organizada ya no sólo en la función emotiva, que muchas veces no es equiparada por los compositores en la razón ambiental, este historicismo social es lo que la hace aún más valiosa. Entre una de sus ponencias expresadas en "Cerro del Toro", a la que asistiera como delegado por Guatemala le escuchamos decir "...el contenido latinoamericano en los sonidos, como en cualquier otro ambiente, sólo puede estar en las condiciones sonido-situación social, sonido ambiental propio, sonido-estado psicológico y timbres característicos".

Su realización en un lenguaje nuevo es el reflejo de una sensibilidad altamente saturada de nuestro medio, reconoce para lo cual que "...en general, los sonidos producidos por seres humanos son los mismos en todas las latitudes, pero las características propias de cada lugar pueden conformar el contenido especial, hacer un enunciado del carácter, pronunciar un mensaje de los valores propios e incluso, constituir un estilo o crear una tendencia".

Nos habla de un arte ambiental que no por ser como tal es comprometido con algo "...esta clase de música por tanto, si tiene un cuerpo ideológico, es por razones de inherencia, ya que el compositor sustituye los grados musicales

por los sonidos ambientales, los cuales le sirven de inspiración para crear una obra eminentemente musical. Así por ejemplo crea un instrumento denominado "Sonarimba", basado en el instrumento autóctono que permite dispersar su timbre en alturas, ritmos y espacio, colocándolo a nivel de textura, por ejemplo, en las "Primitivas".

Si el compositor plenamente logrado, para tomar sus palabras, "el compositor plenamente realizado, es aquel que expresa tanto su medio como su época" ...Orellana es un compositor ya realizado, en tal sentido. Su época, su medio es un lenguaje musical que a la vez propio como expresión, es de evidencia humana como un pueblo determinado, esas son sus "Humanofonías" y "Primitivas", también definidas en sus palabras "...las fuentes sonoras básicas son ahora: las algarabías de mercado, los fragores de turbas, las imprecaciones. Las voces de la indigencia infantil y adulta. La impulsión sonora de la agresividad verbal. La queja. El llanto. El coloquio amoroso. Vagidos y lamentos. Llamados y voces inductoras. El canto gregoriano como representación de leitmotiv religioso al lado del vocablo indígena, las súplicas y los lamentos. El grito, en el terror o en el dolor".

Estas fuentes sonoras conforman la obra musical a través de la cinta magnética. Por medio de ese recurso técnico, dichos elementos se empalman, se funden o se oponen. Se agrupan y superponen en grandes densidades o se diluyen en "quejas-ostinato".

Baste decir que su obra ya encerrada dentro una "originalidad" en Latinoamérica, ha sido juzgada por altas personalidades de la historia, la pedagogía y la técnica musical contemporánea. Así la pedagoga Argentina Violeta Hemsy de Gainza se refiere a nuestro compatriota de la siguiente manera "...Orellana me ha parecido un músico profundo y original, pleno de fantasía que, por momentos, calificaría de telúrica. Por la calidad de su obra musical y por su actitud frente a la creación artística, constituye un digno ejemplo PARA LOS MUSICOS LATINOAMERICANOS que están empeñados en la BUSQUEDA DE UN LENGUAJE PROPIO que refleje no sólo la idiosincrasia de nuestros pueblos sino también las necesidades y aspiraciones que lo guían en la expresión de su arte". (Cuarto curso latinoamericano de música contemporánea realizado en Piriápolis (Uruguay) entre el 3 y el 17 de enero de 1975).

Francisco Kröpfl, director del departamento de estudios superiores e investigación en música contemporánea en ciudad de Buenos Aires, escribe en enero de 1975:... "Conocí al compositor Joaquín Orellana en 1967, en ocasión de su beca en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, estando yo a cargo del laboratorio de música electrónica de dicho organismo. La obra que realizó en aquel entonces, meteora, lo mostraban ya COMO UN CREADOR EMINENTEMENTE ORIGINAL Y DE GRAN VUELO LIRICO.

He tenido oportunidad estos días de entrar nuevamente en contacto con él y con su música, y he podido comprobar la admirable evolución que ha cumplido en estos 6 ó 7 años. Pude escuchar dos de sus obras, primitiva I y

Entropé, realizadas estos años en Guatemala. Al margen de los evidentes valores estéticos, que lo muestran como un creador con pleno dominio de sus facultades expresivas, sorprende LA ORIGINALIDAD DE LA CONCEPCION Y DE LAS SOLUCIONES A LAS QUE ARRIBO ANTE LA CARENCIA DE LOS MEDIOS TECNICOS de los que disponía en la época de su trabajo en Buenos Aires. Orellana INVENTA MEDIOS SONOROS INEDITOS a partir de placas de marimba: la sonarimba; o de cañas de bambú: el Prear. Consigue reunir un número elevado de jóvenes aficionados e insuflarles su fe musical al punto de trabajar un año entero adiestrándolos en las nuevas técnicas vocales que la música contemporánea utiliza. Un artista de la capacidad y vuelo de Orellana es, sin duda, un orgullo para su país de origen; una demostración de LA NUEVA MUSICA QUE COMIENZA A SURGIR CON FUERZA EN LOS PAISES LATINOAMERICANOS.

Orellana es, pues, además de un compositor de talento, un investigador y analista serio y profundo que tiene ya una voz muy original y sonora DENTRO DEL ARTE MUSICAL LATINOAMERICANO.

Realizó estudios de armonía, contrapunto, fuga, composición y orquestación con Ricardo Castillo, Franz Ippisch, Augusto Ardenois y José Castañeda, y estudios de violín con Carlos Ciudad-Real, violinista graduado, es miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional. Viaja en 1967 a la Argentina becado para realizar estudios musicales en el Instituto Torcuato di Tella, de Buenos Aires, estudia aquí con Alberto Ginastera, Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, Fernando von Reichenbach, Luigi Nono, Christian Halfter, Vladimir Ussachevsky y Román H. Ramati, relacionándose con las texturas de la música contemporánea, música electrónica, composición y montaje en la música electrónica, lingüística estructural y análisis poético, técnicas audiovisuales y filosofía del arte.

Su obra se puede también diferenciar en dos periodos, en el primero un neorromanticismo y neoclacisismo, a él corresponde sus trabajos orquestales "Un extraño personaje", "Violante en el claustro", oratorio para coro, orquesta y declamadores, "Adagio y Scherzo" para orquesta, dedicado a Ricardo del Carmen, su primer cuarteto para cuerdas, "Trio" para violín, cello y piano; y de su segundo periodo, de integración a la música de vanguardia están entre varias obras: "Cuarteto de cuerdas No. 2 (Frater Ignotus), "Responso negro" (coro a Capella), "Humanofonía", "Meteora", obra última ésta para orquesta y cinta magnética, "Entrope", para cinta magnética; Preludio y abstracción, para viola y orquesta de cámara; "Estampas de un cuento de hadas", dividida en tres partes; Fantoques; Danza de Loreto; Llegada del bando, estas obras fueron ejecutadas en el primer "concierto-exposición realizado en Guatemala junto con Anleu Díaz" (1971).

Otras obras de Orellana son sus "Dos poemas para violín y orquesta", estrenada por el violinista José Santos Paniagua, y la Sinfónica Nacional bajo la dirección del maestro Ricardo del Carmen; Orellana al hablar de sus obras las ubica dentro de un "realismo fantástico" o de un expresionismo, con ele-

mentos oníricos y grotescos. Es maestro de armonía en el Conservatorio Nacional de la ciudad de Guatemala, y su quehacer continúa en los campos de la creación y de la enseñanza, en este último ha formado un entusiasta grupo joven, que trabajando con él, realizan experimentación en la nueva música proyectándola en el medio nuestro.

Debo cerrar aquí el planteamiento de la música en Guatemala, nombrando, sin embargo, a Rodrigo Asturias, compositor guatemalteco radicado en Europa, quien ha estudiado con René Leibowitz, Oliver Messiaen, Henri Dutilleux, Igor Markewitch y Bruno Maderna, trabaja también dentro de la música nueva; es autor de varias obras entre ellas: Dos sonatas para piano; Cuarteto para cuerdas; secuencias de orquesta para "Los cantos de Maldoror", de Lautreamont; Lieders sobre textos de James Joyce; Concierto para violoncello y orquesta.

Vida musical actual

La vida musical en la ciudad de Guatemala se desarrolla (1982) durante los años 60-80, con prodigada actividad; aunque en un principio bastante moderada, fue multiplicándose de tal manera que semanalmente y en ocasiones diariamente, había actividades artísticas en varias salas.

Durante estos años había en ciudad de Guatemala alrededor de treinta y siete violinistas profesionales, trece violistas, dieciséis cellistas, nueve contrabajistas, dos arpistas, diecinueve pianistas, más de ciento treinta instrumentistas entre flautistas, picolistas, oboistas, fagotistas, corno inglés, contrafagotes, trompetistas, cornistas, trombonistas, tubistas, percusionistas, todos ellos guatemaltecos. Además de aficionados y estudiantes de tales instrumentos en el Conservatorio Nacional en la capital, hay que mencionar a balletistas, escenógrafos, etc.

Dos maestros eran muy conocidos en el mundo musical, los hermanos Solís, si los dos se dedicaron a la reparación de los finisimos instrumentos de cuerda (en la orquesta había instrumentos valuados en Q.2,000.00, Q.3,000.00, o más), uno de ellos, Manuel, construyó bellisimos violines y violas de excelente sonido, muchos de ellos comprados por músicos de orquestas en los Estados Unidos de América, y otros que se encuentran en poder de músicos de la Orquesta Sinfónica. Yo poseo uno de tales violines que no tiene nada que envidiar a cualquier instrumento italiano o francés.

El otro hermano, Huberto, era violoncellista y gran imaginero, autor de bellas imágenes que se conservan en varios templos capitalinos, entre ellas la virgen que se encuentra en el altar mayor de la Iglesia de Santa Delfina de Signé, y un crucifijo que fue tomado utilizando como modelo el Cristo Crucificado de Velázquez, imagen también conservada en el mismo templo. Los hermanos Solís vivían en una casa a pocos metros del Templo de La Recolección, allí les encontró la muerte. A Manuel en el año de 1978, y a Huberto, en agosto de 1983. Como todos los miembros de la orquesta, les conocí y les traté. Eran dos

sencillos y afables ancianos que dejaron un gran vacío en el mundo musical de Guatemala, pero cuyos nombres se conservarán en la historia del arte nuestro, a través de sus instrumentos y de sus imágenes.

El quehacer de todos ellos en el mundo musical tenía que ser dividido con otros trabajos para poder sobrevivir en una sociedad, cuyos malos sistemas gubernamentales y económicos endeudaron de tal forma al país, que tratando de solucionar tal situación, aumentó impuestos, encareció los artículos de primera necesidad, empobreció económicamente a la población, además de hacer desaparecer fuentes de trabajo. Ante tan graves perspectivas todas las profesiones sufrieron crisis en su desarrollo, los artistas aún más, ya que los presupuestos para cultura se redujeron en las esferas oficiales y teniendo que realizar varios otros oficios, eran contados los que podían dedicarse sólo al arte sin que interfirieran otros apremios.

Los instrumentistas que tenían doble profesión, como médicos, abogados, maestros de escuela (de todos ellos habían varios en tal conjunto sinfónico) y maestros de música, equilibraban su presupuesto mensual dando clases o realizando labores ajenas a la música.

Dentro de los pocos estímulos puramente artísticos que se tenían, estaba el Certamen Anual de Bellas Artes, en donde la participación de solistas, grupos de cámara y compositores era bastante concurrida. En el caso de los compositores, fue importante tal participación, ya que muchas obras se crearon para tal certamen, teniendo la suerte de ser difundidas. Personalmente, considero que gran número de la producción musical de estas décadas (50-80) fue estimulada por este certamen, en donde obtuvieron premios, trabajos de Manuel Herrarte, Joaquín Marroquín, Ricardo Castillo, Enrique Solares, Porfirio G. Alcántara, Jorge Sarmientos, Joaquín Orellana, Enrique Anleu Díaz, Javier Collado y otros más.

Todos estos compositores se conocían y muchos eran amigos, aunque cada uno seguía diferentes caminos con sus ideas musicales.

Si a partir del año 44 se ha sentido en el campo de la música en Guatemala una renovación, los últimos 20 años (1962-1982) han sido de una intensa actividad en el campo de solistas, compositores, surgimiento de varios conjuntos musicales, corales, visita de pedagogos y creación de sociedades musicales y grupos de aficionados para la proyección y difusión de estas manifestaciones.

Dentro de tales aspectos es significativo señalar la existencia de las salas de concierto en la ciudad de Guatemala, una de ellas es el Conservatorio Nacional de Música por la que desfilaron igual que en el antiguo cine Lux un sinnúmero de grandes intérpretes como Arthur Rubinstein, Jascha Heifetz, Joseph Tziguetti, Andrés Segovia, Vladimir Horowitz, Paul Badura Skoda, José María Sanromá, Ruggiero Ricci, Alberto Lissi, Adolph Odnopozov, Ralph Votapek y otros muchos de primera magnitud, lo que inmediatamente obligó a la compra de instrumentos de óptima calidad. Así, la sociedad Pro Arte

Musical de Guatemala, la Sociedad Amigos de la Música, el Patronato de Bellas Artes y la Dirección General de Cultura y Bellas Artes lograron la compra de magníficos pianos Steinway de concierto.

Las salas también se vieron obligadas a mejorar los sistemas acústicos y después de tantos años se dio inicio al complejo del Centro Cultural de la ciudad de Guatemala. Dicho centro posee la sala del Gran Teatro considerada como una de las más importantes de América, y la sala del Teatro de Cámara para audiciones de solista y conjuntos de cámara.

El Centro Cultural que contiene la sala del Gran Teatro Nacional está ubicada en donde antes existía un fuerte denominado de San José, surgido del proyecto de fortificar la ciudad de Guatemala en la época de Mariano Aycinena, segundo presidente del país.

Al Castillo de San José se le usó como defensa y prisión del Estado. El Fuerte de San José fue destruido casi por completo por los bombardeos que sufrió desde el Campo Marte con cañones de 105 mm. durante la Revolución del 20 de Octubre de 1944. Luego de tomar posesión la Junta de Gobierno que formaban los tres personajes que comandaron el movimiento, el Fuerte de San José dejó de ser una instalación militar quedando abandonado por completo hasta su restauración, catorce años después, bajo el gobierno del general Miguel Ydígoras Fuentes, quien decidió hacer el complejo del Teatro Nacional.

Según los datos históricos fue dividida la construcción en siete fases que comprenden siete administraciones presidenciales, aportando cada una, ayuda económica e ideas para su realización.

El Teatro Nacional que es considerado una de las obras más grandiosas para espectáculos culturales, posee 2,052 butacas distribuidas en tres niveles, equipo para efectos especiales, sistema de iluminación que posee un panel de potencia para cargas normales, un panel de potencia para cargas de emergencia, sistemas de comunicación entre cabina de control y escenario; consolas de control para directores de escena, un centro de almacenamiento de información, varios equipos de memoria, dos pisos, uno permanente y otro móvil, un piano de cola de concierto Steinway, dos pianos para estudio marca Hamilton de la casa Baldwin, 15 camerinos para estrellas con espejos de tres caras y espejo piso-al-cielo, baño privado, canapés, tres camerinos generales para hombres con capacidad para 120 artistas hombres, tres camerinos generales para mujeres con capacidad para 120 mujeres, lavandería, tintorería, máquinas lavadoras y servicio de aplanchaduría, un salón de ensayos generales o de calentamiento, así como un salón de ensayos para estrellas, ambos con piso de madera, espejos, baño, una cafetería para uso exclusivo de artistas con capacidad para 40 personas y en ambos lados del vestíbulo central se hayan localizadas dos cafeterías y dos salas con capacidad para 150 personas, asimismo, en el lado sur con entrada directa del parqueo sur se localiza una cafetería especial con capacidad para 30 personas.

Los parqueos localizados en los alrededores del Gran Teatro dentro del complejo tienen una capacidad para 500 automóviles; además, dentro del sin-número de tecnicismos aparecen los sistemas de aire acondicionado, salidas de emergencia, manguera y extinguidores, detectores de elevación de temperatura, alarmas, trampas de humo, cortina de asbesto entre el público y la escena, y una cabina de control de seguridad, el edificio posee un sistema extra de iluminación automática para casos de emergencia.

La estructura ha sido calculada con un coeficiente 2.5 veces superior a lo especificado por el Código de San Francisco con respecto a los sismos.

Dentro de los aspectos decorativos posee una hermosa lámpara central en el vestíbulo, y los pisos desde la entrada hasta los graderíos de la gran sala, se encuentran alfombrados; sendos cortinajes cierran el escenario.

Fue inaugurado formalmente al finalizar el período del presidente Kjell Laugerud. Este complejo cultural de acuerdo a un proyecto el cual es recordado en una publicación sobre el mismo, refiere la finalidad prevista como proyección hacia el gran público guatemalteco "pues se considera el teatro para las representaciones de tipo auténticamente popular".

Esto último hizo disentir las apreciaciones del mundo artístico que en alguna forma quedaron divididas, ya que si se quedaba como una sala a todas instancias concebida como gran sala de conciertos, en un afán de "proyección popular", esta hermosa sala degeneró en muchas ocasiones para servir a espectáculos, tales como concursos de belleza, música de calidad vulgar importada, completamente ajena al sentido nacional de altura e incubada en estratos sociales cuya manera de ser estaba completamente alejada del medio nuestro, en alguna ocasión se decía en los corrillos que el gran escenario sirvió otras veces hasta para alguna cena. Muchos artistas por lo mismo han considerado que actuar en el tal teatro no significa gran honor.

La producción del disco, los cassetes y las películas culturales, difundidas, estas últimas por embajadas como la de Francia, Italia, España, Alemania, Estados Unidos, Israel y algunos países sudamericanos, proporcionaron a los compositores e intérpretes, una visión de los movimientos musicales universales, lo mismo que las mesas redondas y conferencias fueron semillas que amplió el saber de todos los interesados en los aspectos culturales.

Con tales medios de difusión, las obras de distintas épocas ejecutadas por orquestas, solistas y directores de fama internacional, sirvieron de escuela para los músicos profesionales, aficionados y oyentes, ya que indudablemente ayudaron a formar un concepto más claro de los estilos musicales ejecutados por "especialistas" en tales, y por medio de ello se llegó a valorar las interpretaciones de solistas y artistas nacionales.

De estas épocas se conocen tres grabaciones fonográficas nacionales, una del concierto para piano de Aram Katchaturian con Eddie Wunderlich como solista, y la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por el maestro Augusto Ar-

denois, otra con el mismo pianista tocando el Concierto para la mano izquierda, de Ravel; y el Concierto para piano, de Ginastera; la orquesta dirigida por el argentino Pedro Calderón y el estadounidense Howard Mitchell, director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, otra grabación de la misma orquesta contiene música semiclásica dirigida por los maestros Ricardo del Carmen y Jorge Sarmientos.

Hay que mencionar también un álbum con selecciones de virtuosismo violinístico, que grabara el violinista prodigio Henry Raudales, quien naciera en la ciudad de Guatemala en el año de 1962, y que paseara su arte por el mundo, integrándose como miembro de muchas orquestas sinfónicas de América y Europa, en donde actuó también como solista con ellas, interpretando las obras más difíciles de la literatura violinística.

Aún hay muchas cosas que como datos constituyen hechos importantes en la vida musical guatemalteca, así, la existencia en estos últimos años de varios grupos musicales para interpretar música seria; recientemente ha nacido un grupo musical importante, "la Orquesta de Cuerdas de la ciudad de Guatemala" creada por decreto municipal, y cuyo concierto de presentación se llevó a cabo el día martes 13 de septiembre de 1983 en el salón de actos de la antigua Facultad de Derecho de la novena avenida y décima calle, con obras de Mozart, Barber, Vivaldi y Tchaicovsky.

Otros temas serían, la música "popular" con el significado correcto de la palabra: "música que ha nacido del pueblo" y no "que se le ha metido al pueblo" para hacerla aparecer como expresión del mismo.

En fin, las bandas de música en los pueblos, la tradición en éstos, las relaciones con las fiestas patronales, son temas tan extensos que no nos detenemos a analizar en estas páginas, pues son material para escribir una nueva obra, lo que requeriría una labor ardua y una investigación apropiada y acuciosa.

Por supuesto, no podría dejar de mencionar la existencia en ciudad de Guatemala de tres conjuntos musicales de reconocidos méritos e importancia en el desarrollo de los instrumentistas jóvenes y de la difusión de obras en nuestro medio.

Primero, la Orquesta Sinfónica Indígena, fundada por el Arzobispo Rosell y Arellano, quien encargó al compositor y violinista Carlos Vides Sandoval su organización. La constituían 62 miembros, todos ellos indígenas y quienes alcanzaron bajo la dirección del maestro Vides una admirable calidad interpretativa. Era notorio que toda la sección de cuerdas la formaban jovencitas, lo mismo que las maderas; destinándole a los hombres los metales y la percusión. Dentro del repertorio de esta orquesta (única en el mundo tanto por ser indígenas sus integrantes como por ser todos ellos muy jóvenes), se encontraban obras como la Obertura El Barbero de Sevilla, de Rossini, compositores como Johann Strauss padre e hijo, Haendel, Bocherini, Ponchielli, Mozart y los guatemaltecos Alcántara y Ramírez. Tuvo una vida larga, pero por proble-

mas que surgieron ajenos a la orquesta, renunció el maestro Vides, quedando en el lugar de este conjunto una banda de música y una marimba, también de magníficos ejecutantes.

Luego la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, la cual estuvo durante más de 15 años a mi cargo, con un repertorio de obras de virtuosismo orquestal como concierto para piano, violín, flauta, corno francés, clarinete y que acompañó en dos temporadas al Ballet de la Escuela de Danza. El repertorio incluía entre tantas, música de Bach, Haendel, Beethoven, Mozart, Bizet, Schubert, Katchaturian, Wienawskin, Gershwin, Ravel, Schumann, Copland, Bloch, Barber, Respighi, y de los guatemaltecos Ricardo y Jesús Castillo, Sánchez, Herrarte, etc., que fueron mi preocupación no sólo para la superación de los instrumentistas, sino para la variedad en cuanto a la música a interpretarse.

Y por último, es importante señalar la existencia de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Guatemala, fundada y dirigida por el maestro Manuel Alvarado, que también interpreta música de autores barrocos, clásicos, etc., hay que hacer constar que dentro de lo más importante en su labor, fue el dar a conocer obras anónimas como una sinfonía de don Eulalio Samayoa, titulada "El triunfo de las armas liberales en Xiquilisco".

Habría que interesar a las autoridades para publicar un folleto, modesto, con los nombres, datos biográficos, fotografía, número y nombre de las obras de los compositores actuales de música seria en Guatemala. La Unión Panamericana de Washington, ha hecho publicaciones con el título "Compositores de América" en el que tengo el honor de figurar junto a los compositores guatemaltecos Salvador Ley, Ricardo Castillo y Enrique Solares. Para la clase de música del Colegio Don Bosco, de esta ciudad capital, el padre encargado de tal curso ha impreso también un folleto con autores universales y guatemaltecos.

Toda esa labor, es campo que tendrá que trabajarse para tener una visión más completa de nuestro arte musical.

Para el que se haya tomado la molestia de seguirme hasta aquí, espero que lo que he referido con anterioridad pueda serle en alguna manera útil; la inclusión de cursos sobre música y artes visuales en las universidades guatemaltecas, es un índice de la importancia de tales fenómenos como factor cultural. Creo que es en esas casas de estudio en donde se tendrán que aquilatar estos conocimientos para que de entre los estudiosos salgan obras críticas que se publiquen y ayuden a enriquecer el patrimonio que tan poco conocemos, como lo es nuestra historia musical.

Guatemala de la Asunción, agosto de 1983.

No se acaban aquí las expresiones musicales en Guatemala, sin querer he olvidado muchos nombres, y obras; en este sentido no se me puede culpar, es un intento tan solo el presente trabajo por no perder totalmente la secuencia de

la composición guatemalteca, hay necesidad al momento de revisar este mismo trabajo para completarlo. Por algo de esa misma razón he agregado otras líneas para tratar de describir el medio musical en que se desarrolla parte del medio siglo actual.

Quiero tan solo para concluir, manifestar que la existencia de una orquesta sinfónica como la nuestra, ha sido un vehículo importante, pues en cierta forma ha "estimulado" al creador a pensar en las formas múltiples de los recursos con que cuenta el "hacedor de música".

En el año de 1968 la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala estaba compuesta por los siguientes maestros:

Director Titular: Ricardo del Carmen. **Director musical y artístico:** Jorge Sarmientos. **Director Asistente:** Oscar Barrientos G. **Violín Concertino:** José Luis Abelar; **Asistente de Concertino:** José Santos Paniagua, **Violines Primeros:** Ramón Molina Figueroa, Alberto Pinillos Roldán, Enrique Raudales, Carlos Rizzo de León, Mariano Castro, Arnulfo Ortega López, Félix Santracruz Morales, Jean Gorsse Lestang, Carlos H. Vides Sandoval, Carlos Enrique Juárez, Enrique Anleu Díaz, Nery Julio Monterroso, Néstor Arévalo; **Violines Segundos:** Principal: Simeón Archila Marroquín, Humberto Lobos Beltetón, Armando Paniagua González, Joaquín Orellana Mejía, Roderico García Vega, Hugo Rolando García A., Juan David Azurdia, José Diego Méndez, Gloria C. Avila Yandún. **Violas:** Edgar Milton Cabnal, Rodolfo Anibal Guerrero, Gilberto Hernández E., Salvador Orantes Córdova, Héctor E. Hernández López, Edgar Aurelio Molina H., Dante E. Castro. **Violoncellos:** Eduardo Ortiz Lara, Alfonso Alvarado Coronado, César Tobar Rodríguez, Augusto Sáenz Solórzano, Juan Carlos Paniagua, Roldolfo Santracruz Morales, F. Roberto Trujillo, Mario Rolando Juárez P., Luis Enrique Vital, Sergio Iván Ortiz. **Contrabajos:** Vitalino Coronado Gatica, Joaquín Pérez Zamora, Arturo Santamaria Molina, Eduardo Arrué de León, José de J. Mendoza, Pablo Santiago Peña. **Flautas:** Julio García Peláez, Felipe de J. Ortega. **Piccolo:** Guillermo Véliz Iriarte. **Oboes:** Manuel Gómez Samayoa, Luis Alberto Quezada. **Corno Inglés:** Oscar Maldonado Alvarado. **Clarinetes:** Elías Arriaza Vásquez, Francisco M. Gutiérrez Milán. **Clarinete Bajo:** César Sazo Juárez. **Fagotes:** Salomón Muñoz Herrera, Héctor W. Lainfiesta G. **Contrafagote:** Rigoberto López. **Cornos:** Carlos Augusto Velásquez, Francisco Pinzón de León, Pablo Toledo Barillas, Ángel Moisés Padilla. **Trompetas:** Guillermo Rojas Palomo, Constantino García, Ramón Guerra Baños. **Trombones:** Oscar Barrientos G., Marco Antonio Lemus, J. Antonio Barrientos G. **Tuba:** Dionisio Arévalo Rosales. **Timbales:** Ramón Sandoval Zacarías. **Percusión:** Alfredo Bonilla Terrón, Julio Reyes Díaz, Robelio Méndez. **Piano y Cellista:** Julio Reyes Díaz. **Arpa:** Buenaventura Robles P.

A ellos habría que agregar los siguientes nombres: Henry Raudales, Héctor Castro, Gloria Alvarez de Polanco, Carlos Estuardo Gómez, Luis Alberto Quezada, hijo, Arturo Barrientos Castellanos, Carlos Roberto Méndez, Luis

Felipe Mejía Arana, Roberto Raudales Ciudad-Real, entre los violines. Francisco Gutiérrez, César Azurdia Ponce, en las violas. Manuel Trinidad Meléndez, en los violoncellos. José Jonah Torres Estrada y Mario A. González, en los contrabajos. José Basilio Chapas, pícolo. Benjamin Flores, oboe. Marcos Leonel Donis, clarinete. Miguel Amado Sánchez, clarinete bajo. Fernando Sosa, Raúl Illescas, fagotes. Luego, entre los metales: José Luis Molina, César Enrique Polanco, José Domingo Leal, Mario Enrique de León Ericastilla, Carlos Ortiz Cruz, José Luis Cabrera Pérez, y en la percusión: Igor Sarmientos, Ricardo Monzón, Dora Ruth Estrada. Pianista: Danilo Sandoval, y arpa: Floridalma Robles.

Sobre el autor

Enrique Anleu Díaz nació en la ciudad de Guatemala de la Asunción el 7 de junio de 1940. Realizó estudios secundarios, graduándose como Maestro de Educación. Al mismo tiempo realiza estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en el Conservatorio Nacional de Música, donde estudió cursos de violín, composición, armonía, contrapunto, orquestación, dirección de orquesta, historia del arte, música de cámara. Se gradúa como Maestro en Arte especializado en Artes Plásticas, y en Armonía y Composición. Fueron sus maestros en el Conservatorio: Augusto Ardenois, José Castañeda, Humberto Ayestas, José Luis Abelar, Enrique Raudales, Arnulfo Ortega, Manuel Herrarte.

Con una vida llena de anécdotas de diversa índole, participa en varias actividades como estudiante en el Conservatorio, en cuyo seno se conocen sus primeras obras. Gana por concurso plaza en la Orquesta Sinfónica Nacional, de donde es miembro desde 1967 en la sección de primeros violines.

Durante 15 años ha sido director de la Orquesta de Cámara del Conservatorio y de la Orquesta Sinfónica del mismo, la que ha dirigido en múltiples oportunidades, lo mismo que a la Orquesta Sinfónica Nacional.

Enrique Anleu Díaz representa con Jorge Sarmientos y Joaquín Orellana, la trilogía de los compositores de avanzada en Guatemala. Estando a punto de partir hacia el Instituto Torcuato Di Tella, en Argentina, dicha institución cierra sus puertas. Viaja posteriormente a Italia a realizar estudios de Dirección de Orquesta con el maestro Franco Ferrara, director de la Orquesta Sinfónica de Roma y a un curso de música de cámara a Siena, pero al poco tiempo de permanecer en Roma es presa de una fuerte depresión nerviosa, por lo que tiene que volver a Guatemala.

Ha escrito muchas obras de cámara y orquestales, posteriormente realiza, bajo la guía de Jorge Sarmientos, estudios sobre la música contemporánea y dirección de orquesta de la nueva escuela.

Su labor actual como compositor se encuentra orientada hacia las últimas corrientes de vanguardia, en donde ha sido iniciado por las experiencias de

Orellana y Sarmientos. Se graduó como Director de Orquesta en el año de 1970, y perfeccionó sus estudios en Argentina con el eminente maestro vienés Hans Swarowsky, con quien estudió en Buenos Aires.

En su composición se diferencian tres etapas. La primera de tinte nacionalista, con varias obras para orquesta, a ella corresponde *Kaprakán*, *Ciudades Mayas*, *Sayabil*; la segunda, con obras que se orientan a un lenguaje universal, a la que corresponden 5 sinfonías (*Sinfonía Breve*, *Meditaciones*, *La Atlántida*, *Sinfonía Romántica*, *Sinfonía Israel*), *Sinfonietta*, *Dos Parábolas Sinfónicas*, *Suite para Cuerdas*, *Adagio Melancólico para Cuerdas*, 6 *Cuartetos de Arco*, un *Trio a la manera de Ravel*, 2 *Sonatas para Violín y Piano*, *Suite para Violoncello y Piano*, *Sonatina para piano*, etc. Su actual etapa se encuentra dentro del lenguaje contemporáneo, a la que corresponden *Hybridus Alpha*, *Rapsodia para violín y orquesta*, *Metamorphosis*, *Homenaje a Manuel de Falla*, *Espaciales*, *Música para las Leyendas de Guatemala*, *Inquisitoriales*, *Integrales*, y otras más. Sus obras han sido ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de Guatemala, la Orquesta del Conservatorio Nacional, el Cuarteto Guatemala, las Orquestas Sinfónicas de Colombia, Ecuador, México y la Huntsville Symphonic Orchestra.

Ha escrito artículos sobre crítica, arte, historia, sociología que han sido publicados en importantes diarios capitalinos y revistas de la Universidad de San Carlos, para las enciclopedias *Schloman* de Suecia y la enciclopedia musical del Dr. Gabriel di Cicco.

Es Maestro de Teoría del Arte, Experimentación, Historia del Arte y Pintura, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en la Universidad Popular, ha dictado las clases de Armonía, Composición, Contrapunto, Orquestación y Dirección de Orquesta en el Conservatorio Nacional de la ciudad de Guatemala, musicólogo investigador en el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

“Desde que fue alumno mío en la clase de Armonía en el Conservatorio Nacional de esta ciudad de Guatemala, pude darme cuenta del gran talento y la sed de investigar en Anleu-Díaz. Posteriormente pude seguir su carrera como Director de Orquesta y Compositor de Valía, al escribir sobre la música actual de Guatemala refería que Sarmientos, Orellana, Anleu-Díaz y Ayestas forman la vanguardia del movimiento renovador o, mejor, revolucionario de la música guatemalteca, logrando ellos, superar la etapa del romanticismo trasnochado, del neoclasicismo estéril, o el ingenuo nacionalismo pseudo-folklórico.

Así, Anleu-Díaz compenetrado de la mística de la música contemporánea, ha legado a nuestra historia cultural obras dentro del nuevo lenguaje, de grandes vuelos en sus conceptos estéticos como los “Espaciales”, su “Hybridus

Alpha", "Inquisitoriales", "Diptico para Orquesta", "Rapsodia para Violin y Orquesta", varias de ellas premiadas en el Certamen Centroamericano de Ciencias, Letras y Bellas Artes "15 de Septiembre".

José Castañeda, 1982

"Composed of the Americas", Unión Panamericana, Washington.

Gabriel di Cicco, Enciclopedia de la Música, Arte Contemporáneo, Bellas Artes.

BIBLIOGRAFÍA

Arce, José

"Historia del Estado del Quiché. Acta
del IV Congreso de la U. I. A. M., Guatemala, 1977.

Arce, José, 1977

"Historia y Múltiples Dimensiones del Quiché"
Instituto Guatemalteco de Ciencias.

Castro, José, 1977

"El arte musical en Guatemala. El Quiché"
Publicaciones del Ministerio de Educación, San Salvador, El Salvador, 1977.

Castro, José, 1977

"El arte musical en Guatemala"
Escuela Universitaria, Guatemala.

Castro, José, 1977

"Historia del IDARH, Ministerio de Educación, Guatemala."

Castro, José, 1977

"Historia de la Independencia"
Editorial L. Francisco Grijalbal, Casa Fide.

Castro, José, 1977, José, 1977

"Historia, una perspectiva histórica"
Casa Fide, Editorial, Editorial, Editorial, Editorial.

Castro, José

"Historia de la Música"
Editorial, Editorial, Editorial.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, René
"Introducción al Estudio del Rabinal Achi".
Ediciones de la U.N.A.M., Cuaderno 12.
- Aguirre Cifuentes, Oscar
"Odontología y Mutilaciones Dentarias Mayas".
Editorial Universitaria, Guatemala.
- Andrews, V. E. Willis
"Flautas precolombinas procedentes de Quelepa, El Salvador".
Publicaciones del Ministerio de Educación, San Salvador, El Salvador,
1973.
- Amurrio, Jesús Julián
"El positivismo en Guatemala".
Editorial Universitaria, Guatemala.
- Arqueología Guatemalteca.
Publicaciones del IDAEH, Ministerio de Educación, Guatemala.
- Beteta, Virgilio Rodríguez
"Ideologías de la Independencia".
Editorial Universitaria Centroamericana, Costa Rica.
- Böckler, Carlos Guzmán, Loup Herbert
"Guatemala, una interpretación histórico-social".
Siglo Veintiuno Editores, México, España, Argentina.
- Brenet, Michel
"Diccionario de la Música".
Editorial Iberia, Barcelona.

Cardoza y Aragón, Luis

"Guatemala".

Fondo de Cultura Económico, México.

Castillo, Jesús

"La música maya-quiché".

Guatemala, Editorial Piedrasanta.

Casarrubias, Vicente

"Rebeliones indígenas en la Nueva España".

Editorial Ministerio de Educación, Guatemala.

Calderón, Héctor

"La Ciencia Matemática de los Mayas".

Editorial Orión, México.

Cuadernos de Antropología.

Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala,
(varios tomos).

Collier, John

"Los indios de las Américas".

Fondo de Cultura Económico, México.

Chinchilla, Carlos Samayoa

"Aproximación al Arte Maya".

Editorial Pineda Ibarra, Ministerio de Educación, Guatemala.

D. Coe Michael

"The Maya".

Pragger Publishers, New York.

"Lords of the Underworld-Masterpieces of the Classic Maya Ceramics".

Te Art Museum, Princeton University, EE.UU.

Danzas Folklóricas de Guatemala.

Publicación de Bellas Artes de Guatemala, Departamento de Arte Folklórico Nacional, 1971.

Díaz del Castillo, Bernal

"Historia verdadera de la conquista de la Nueva España".

Col. Austral, Buenos Aires, Argentina.

Documentos de la Vida Independiente.

Universidad de San Carlos de Guatemala.

- Flores Duarte y Flores García
"Organología aplicada a instrumentos prehispánicos", Silbatos Mayas,
1981.
- Fubini, Enrico
"La Estética Musical del Siglo XVIII a nuestros días".
Barral Editores, Barcelona.
- Galván Moreno, José M.
"Autocrítica del Arte".
Ediciones Península, Madrid.
- García Mejía, René
"Raíces del Teatro Guatemalteco".
Tipografía Nacional, Guatemala.
- Gasparini, Paolo-Desnoes Edmundo
"Para verte mejor América Latina".
Siglo Veintiuno Editores, México.
- Gavidia, José Mata
"Anotaciones de Historia Patria Centroamericana".
Cultural Centroamericana, Guatemala.
- Gendrop, Paul
"Arte Prehispánico en Mesoamérica".
Editorial Trillas, México.
- Girard, Rafael
"Los Mayas".
Libro-Mex., Editores.
- "Los Mayas Eternos".
Libro-Mex., Editores.
- "La Cultura Preolmeca de Guatemala".
Tres ediciones, Imprenta Eros, Guatemala.
- Esoterismo del Popol Vuh,
Edito-Mex., S. A., 3a. edición, 1972.
- "Historia de las civilizaciones antiguas de América".
3 tomos, Hyspamérica Ediciones, 2a. Ed. San Sebastián, España, 1978.

- "La Civilización Maya y sus Epigonales".
Guatemala, 1981.
- Goubaud Carrera, Antonio
"Problemas etnológicos del Popol Vuh".
Seminario de Integración Social, Guatemala.
- Guillemin, Jorge F.
"Iximché".
Tipografía Nacional, Guatemala.
- "Tikal, desarrollo y función del centro ceremonial".
Unión Tipográfica, Guatemala.
- Hamel y Hürliman
"Enciclopedia de la Música".
3 tomos, Editorial Grijalbo, Barcelona.
- Lefebvre, Henri
"La Vida Cotidiana en el Mundo Moderno".
Alianza Editorial, Madrid.
- Kaufman, Terrence
"Idiomas de Mesoamérica".
Publicaciones del Seminario de Integración Social, No. 33, 1974.
- Lara, Celso
"Teoría del Folklore" (Apuntes de Clase).
Escuela de Historia, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1981-1983.
- Luján Muñoz, Luis
"Tradiciones Navideñas de Guatemala".
Edición Cuadernos de la Tradición Guatemalteca, Guatemala, 1981.
- Martínez Peláez, Severo
"La Patria del Criollo".
1a. Ed., 1a. reimpresión, Editorial Universitaria, Guatemala.
- Martí, Samuel
"Canto, Danza y Música Precortesianas".
Fondo de Cultura Económico, México.
- Médioni, Gilbert
"Art Maya du Mexique et du Guatemala".
Paris, France.

Meléndez, Chaverry

"La Ilustración en el Reino de Guatemala".
Editorial Universitaria, Costa Rica.

Morley, Sylvanus G.

"La Civilización Maya".
1a. Ed., 1974, Fondo de Cultura Económico, México.

Noval, Joaquín

"Resumen Etnográfico".
Universidad de San Carlos de Guatemala.

Núñez Chinchilla, Jesús

"Las Ruinas de Copán".
Publicaciones del B.C.H., Tegucigalpa, Honduras.

Ortiz, Fernando

"La Afroamericana Marimba".
Instituto Indigenista Nacional, Guatemala, Vol. 19.

Orellana, Joaquín

"Recuento de una labor".
Guatemala, 1983.

Pauwels y J. Bergier

"El Retorno de los Brujos".
Plaza y Janes Editores, Barcelona.

"La Rebelión de los Brujos".
Plaza y Janes Editores, Barcelona.

Popol Vuh, las antiguas historias del Quiché.

Traducción de Adrián Recinos, Fondo de Cultura Económico, México.

Popol Vuh, el Libro Sagrado y los Mitos de la Antigüedad Americana.

Traducción de Brasseur de Bourbourg, Ed. Universitaria, Guatemala.

Popol Vuh, traducido de la lengua quiché por fray Francisco Ximénez.

Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala.

Rabinal Achi

"Ballet drama de los quichés de Guatemala".
Editorial Ministerio de Educación Pública, Guatemala.

- Rivera, Roberto
"Los instrumentos musicales de los mayas".
Editorial INAH, 1980.
- Robickseck, Francis
"A Study in Maya Art and History, The Mat Simbol".
The Museum of the American Indian, Heye Foundation New York, U.S.A.
1978.
- Robickseck, Francis
"Copán, Home of the Mayan Gods".
The Museum of the American Indian, Heye Foundation New York, 1972.
- Sáenz Poggio, José
"Historia de la Música Guatemalteca (hasta la época liberal)".
Imprenta de la Aurora, Guatemala (1878).
- Saurat, Denis
"La Atlántida".
Ayma Editora, Barcelona.
- Salazar, Ramón
"Tiempo Viejo".
Editorial Ministerio de Educación Pública, Guatemala.
- "Historia del Desarrollo Intelectual de Guatemala".
3 tomos, Editorial Ministerio de Educación Pública, Guatemala.
- Sifontes, Francis Polo
"Los Cakchiqueles en la Conquista de Guatemala".
Editorial José de Pineda Ibarra, 1977.
- "La ciudad de Guatemala en 1870, a través de dos pinturas de Augusto de Succa".
Ediciones de la Dirección General de Antropología e Historia Guatemala,
1981.
- Spanuth, Jürgen
"La Atlántida".
Ayma Editora, Barcelona.
- Stephens, J. L.
"Incidentes de Viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán".
Editorial Universitaria Centroamericana, 1971 (2 t.)

- Termer, Franz
"Etnología y Etnografía de Guatemala".
Seminario de Integración Social, Guatemala.
- Tesoros Mayas de Guatemala, Ed. Gobierno de Guatemala, Diario Yomiuri
Shinibum, Instituto de Antropología de Guatemala, 1975.
- Titulo de los Señores de Totonicapán (Memorial de Sololá).
Traducción de Adrián Recinos, Fondo de Cultura Económico-Méx.
- Toffler, Alvin
"El Shock del Futuro".
Plaza & Janes Editores, Barcelona.
- Toscano, Salvador
"Arte Precolombino de México y de Centroamérica".
México, 1971.
- Thomas, Andrews
"Los Secretos de la Atlántida".
Plaza & Janes Editores, Barcelona.
- Thompson, Eric
"Grandeza y Decadencia de los Mayas".
Fondo de Cultura Económico-Méx.
- Tovilla, Martín Alfonso
"Relación Histórica Descriptiva de las Provincias de la Verapaz y de la
del Manché".
Editorial Universitaria, Guatemala, 1960.
- Vásquez, Rafael
"Historia de la Música en Guatemala".
Tipografía Nacional, Guatemala, 1950.
- Valenzuela, Pedro Pérez
"La Nueva Guatemala de la Asunción".
2 Tomos, Ministerio de Educación Pública, Guatemala.
- Vela, David
"Plástica Maya".
Seminario de Integración Social, Guatemala.

"La Marimba".

Ed. Ministerio de Educación Pública, Guatemala.

Villacorta, Antonio y Carlos

"Códices Mayas".

1a. Ed., Guatemala, 1977.

Weber, Alfred

"Historia de la Cultura".

Edit. Fondo de Cultura Económico-Méx.

Ximénez, fray Francisco

"Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala".

4 Tomos, Ministerio de Educación Pública, Guatemala.

Zeceña, Mariano

"La Revolución de 1871.

Edit. Ministerio de Educación Pública, 1957.

Anexos

Elaborado por el Departamento de Estudios Económicos y Sociales, Universidad de Chile



El compositor y director de orquesta Enrique Anleu-Díaz, durante un ensayo.

Octubre de 1982.

Obra de autor guatemalteco obtiene triunfo en Ecuador

Por Rafael Villatoro

(Tomado de "El Imparcial", Guatemala, Nov., 1975).

El 30 de octubre de 1975 me encontraba con una beca de la OEA en Quito, Ecuador, en el Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL). Ese día todos los estudiantes de América recibimos el obsequio de una entrada con su respectivo programa para asistir por la noche al Teatro Sucre, con motivo de celebrarse la cuarta temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador y su Cuarto Concierto (concierto de despedida). Dos aspectos importantes me entusiasmaron: Primero, que el director invitado era el guatemalteco de renombre internacional Ricardo del Carmen (Premio "Dimitri Mitropoulos: New York, 1964"), y segundo, se reestrenaba la Sinfonía "La Atlántida" (segunda audición en Ecuador y tercera en América del Sur), del autor también guatemalteco Enrique Anleu-Díaz.

La noche estaba con seis grados de temperatura. Esto no fue obstáculo para que hubiera un lleno completo.

El programa dio principio con la Obertura de la Ópera "Oberón", de Weber, y en segundo término la "Sinfonía Concertante", para oboe, clarinete, fagot y orquesta, del inmortal Mozart.

En el intermedio subí al camerino del director invitado para felicitar al compatriota, quien a la vez me presentó al Embajador de Guatemala en aquel país, excelentísimo señor Alberto Arreaga, que por cierto me invitó para ir a su residencia el primero de noviembre (Día de Todos los Santos) a saborear nuestro tradicional "fiambre chapín", a lo que accedí ya que pensaba anteriormente que ese iba a ser el primer año que no lo comería.

Cuando se inició la segunda parte del programa, reinaba el silencio entre el público, no así entre los músicos que afinaban cuidadosamente sus instrumentos. Luego, el silencio estremecedor y comenzaron a escucharse las notas de "La Atlántida".

Constituyó la interpretación de "La Atlántida" el mayor éxito durante el último concierto de la Sinfónica Nacional de Ecuador, según lo aseverado por personas conocedoras del ambiente musical, con lo cual estuve completamente

de acuerdo. De las actuaciones anteriores, tres conciertos no puedo asegurarlo por no haber asistido a ellos, pero podría aseverarlo debido al éxito resonante obtenido esa noche. El público que asistió al Teatro Sucre pudo salir complacido de la magistral dirección del maestro Del Carmen, que tuvo que salir muchas veces para responder al aplauso del público.

Al respecto el señor Francisco Alexander, presidente de la junta directiva de la Orquesta Sinfónica Nacional Ecuatoriana, manifestó: "En vista del éxito de «La Atlántida», durante el próximo concierto de la OSNE, esta obra volverá a integrar el programa respectivo".

Al autor de la Sinfonía "La Atlántida", Enrique Anleu-Díaz, tuve la oportunidad de conocerlo cuando iniciaba mis estudios de periodismo, pues tenía que hacerle una entrevista a un pintor guatemalteco y para suerte mía, me tocó efectuársela a él.

Enrique Anleu-Díaz no se limita exclusivamente a la música, pues además de compositor y violinista de la Sinfónica Nacional de Guatemala, es pintor y escritor.

Su música es muy accesible, muy descriptiva y, por lo general, utiliza elementos folklóricos de los pueblos americanos, especialmente de danzas tradicionales guatemaltecas.

Como un dato curioso debe mencionar que, pese a los numerosos premios internacionales que lo adornan, tanto por obras musicales, como pictóricas y literarias, Anleu-Díaz nunca ha salido de Guatemala. Sin embargo, sus obras han destruido fronteras del Viejo y Nuevo Mundo y su nombre cada día se le repite con admiración en diversas latitudes, no obstante que tiene 32 años.

Al siguiente día del concierto, al llegar al Centro de Estudios, fui felicitado tanto por la actuación del director Ricardo del Carmen, invitado especial de la Orquesta Sinfónica Nacional Ecuatoriana, como por la obra del autor de "La Atlántida", Enrique Anleu-Díaz. ¡Que orgulloso me sentí de ser guatemalteco!



Micro Ensayo

Hernán Rodríguez Castelo

(Tomado de "El Tiempo", Ecuador, 10. Nov., 1975).

"Matta y 'La Atlántida', o la América grande"

"La Atlántida" en el Sucre

Con aplausos estruendosos e insistentes de cuantos asistimos a la velada memorable —y unas contadas voces filisteas que se han dolido de que Quito

pague mil dólares por concierto a un gran director invitado. ¡Espiritus mezzquinos!—, se estrenó en Quito "La Atlántida", de Anleu-Díaz. Contribuyó a la grandeza de la interpretación el que Del Carmen, quien dirigió la primera audición de la Sinfonía en Guatemala, conozca tan profundamente, tan entrañablemente la obra.

Se inicia "La Atlántida" con anuncio de descomunales cosmogonías: Trompetas que se alzan sobre el oleaje tumultuoso y grave de los chelos. Picos abruptos del "tutti" de la orquesta; estallidos de trompetas y platinos. Lluvias de oro y oscuros cataclismos o alumbramientos.

Al llegar a este punto, para mí la sinfonía no era la historia del continente sumergido, sino la de nuestros pueblos de América, desde sus oscuros y solemnes orígenes.

¡Era, en verdad, América! La cosa quedó clara cuando a un movimiento creciente que llegó a convertirse en marcha tumultuosa, siguieron las notas melancólicas de la flauta india y un danzante. ¡En un mundo colosalmente alumbrado, las gentes americanas comenzaban su historia!

A una pastoral de gran ternura, a un dúo del piano y el oboe de penetrante lirismo, cuyos motivos fueron recogiendo otros instrumentos solistas, siguieron las misteriosas sonoridades de los chelos y los agitados vientos de las cuerdas anunciaron nuevas tormentas.

Hasta que se hizo la paz. La sinfonía se cierra con final jubiloso —campanas, percusión— que nos dice que para América siempre hay un nuevo amanecer.

¡Duele que en nuestra América se lleve pintando desde hace décadas cosas tan perturbadoramente hermosas como las de Matta, y acá apenas se las conozca —cuando se las conoce—! por los libros. Duele que en nuestra América se hagan obras tan grandes como "La Atlántida" y no las escuchemos. Wilson Hallo y "Siglo XX" y la Sinfónica Nacional hicieron esta semana auténtica obra de integración cultural americana al permitir a Quito ver obra de Matta y escuchar dos veces "La Atlántida", de Enrique Anleu-Díaz, que esperamos poder escuchar aún muchas veces. (¡Y que escuchen una obra tal nuestros colegios! Sólo así irán sintiendo en hondura la grandeza de esta América nuestra).



Eduardo Oyola
Profesor del Instituto Interamericano de Música Sacra,
Quito, Ecuador (octubre de 1975).

"La Atlántida"

La versatilidad creadora de Enrique Anleu-Díaz se manifiesta gigante en su Sinfonía "La Atlántida". Los cinco movimientos de esta obra constituyen

una verdadera historia del hombre —en especial del americano— con todos sus temores, sus esperanzas, sus sueños y triunfos, en busca de lo desconocido.

En "La Atlántida", Anleu-Díaz reúne todo el poder investigativo y enigmático para rescatar el continente perdido y revivirlo triunfal y glorioso.

Partiendo del enigma sobre la existencia del Continente Atlántido, llega a la identificación del ser americano y lo reúne en un rico folklore común para sus pueblos.

Para el segundo movimiento nos presenta una variedad de danzas tradicionales, especialmente guatemaltecas —el autor es guatemalteco— pero muy afines con las de todos los pueblos de nuestro continente, especialmente en sus raíces folklóricas.

Así, nos presenta las danzas del Nacimiento, de la Muerte y del Entierro.

El tercero es un pequeño movimiento que simboliza la paz y la fraternidad entre los seres vivos, como intentando un reencuentro definitivo para la gran conquista de lo desconocido.

El cuarto movimiento —"Hundimiento del Continente Atlántido"— constituye una reminiscencia de la tragedia misteriosa. El fenómeno está presente con toda su crudeza, en la fuerza y dramatismo del movimiento.

Finalmente viene —quinto movimiento— el resurgimiento grandioso, magnífico, de la Atlántida, para establecerse como una innegable verdad, con todo su esplendor y poderío. Diríase que, a través de la música, Enrique Anleu-Díaz logra descubrir y salvar al Continente Atlántido, pero no sin antes identificar a los hombres, unirlos y prepararlos espiritualmente para el gigante rescate.

Marco Vinicio Escalante.



Enrique Anleu Díaz recibe gran ovación

(Tomado de "El Imparcial", 1971, Sept.)

Por más de cinco minutos consecutivos fue ovacionado el lunes por la noche, en el auditorium del conservatorio, el compositor Enrique Anleu-Díaz, de quien esa noche la Orquesta Sinfónica Nacional estrenó su tercera sinfonía, la cual fue bautizada con el nombre de "La Atlántida".

El maestro Anleu-Díaz fue obligado a saludar al público por cinco veces, mientras éste lo aplaudía entusiastamente, reconociendo en esa forma sus méritos como compositor.

Este concierto, programado con ocasión del CL aniversario de la independencia de Centroamérica, tuvo un lleno completo y correspondió a una audición extraordinaria dentro de la XXVI Temporada Sinfónica, que actualmente se está desarrollando en el país.

Al triunfo del maestro Anleu-Díaz, se agrega el éxito alcanzado por la arpista Floridalma Robles, quien se presentó como solista en dos obras: Introducción y Allegro, de Ravel y Danzas Sagrada y Profana, de Debussy.

También la arpista Robles consiguió entusiasmar al público, obligándole en más de una oportunidad al agradecer los aplausos.

En igual forma, los asistentes al concierto aplaudieron al maestro Ricardo del Carmen, director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional, quien tuvo a su cargo la conducción de ese concierto.

La sinfonia de Anleu-Díaz y las Danzas de Galanta, de Zoltán Kodaly, fueron interpretadas por primera vez en el país.



La Musica en Guatemala

Fernando Díez de Urdanivia
Tomado del Suplemento Cultural "El Día"
No. 51, viernes 10. de octubre de 1976,
México, D. F.

El ciclo de los compositores guatemaltecos se cierra en la actualidad con el talentoso joven Enrique Anleu-Díaz, que comenzó muy influenciado por Ginastera, Hanson y Creston, pero que a últimas fechas ha enfilado por un camino muy personal, muy libre. Al mismo tiempo, Anleu-Díaz debutó en julio pasado como director dentro de la temporada oficial de la Sinfónica —de la que posiblemente sea en un futuro el próximo director asistente.



Anleu-Díaz al frente de la Orquesta Sinfónica dirigiendo obras de Orellana, Mozart, Beethoven y de él mismo

Por Pepe Estrada

El día viernes se realizó un concierto más de la XXXV Temporada de la Orquesta Sinfónica, teniendo como escenario el auditorium del Teatro Nacional. En dicho concierto tuvo a bien dirigir la Orquesta Sinfónica el connotado maestro Enrique Anleu-Díaz.

Actuaron como solistas María Teresa Castrillón, excelente pianista mexicana, invitada para la ocasión; José Santos Paniagua, virtuoso violinista na-

cional... En el programa de la noche se incluyó música de los compositores guatemaltecos Enrique Anleu-Díaz y Joaquín Orellana. "Inquisitoriales" y "Dos poemas para violín y grupos orquestales", respectivamente... La pianista mexicana Teresa Castrillón interpretó la difícil pieza para piano y orquesta Kaejel 275, de Mozart...

La última parte del programa, que incluía música de Isaac Albéniz, "Iberia", no pudo presentarse al público presente, por motivos ajenos a la buena voluntad de la Orquesta Sinfónica; en su lugar interpretó la OSN, dirigida por el maestro Anleu-Díaz, la Segunda Sinfonía de Beethoven.

Quiero subrayar en este informe el concierto realizado con la inclusión en el programa de una pieza del maestro Joaquín Orellana, quien debido a su giro dado nacia la música "electroacústica", ha sido víctima de cierta marginación dentro del seno de la Orquesta Sinfónica, por largo tiempo. Sus "Dos poemas para violín y grupos orquestales", interpretada brillantemente por el solista José Santos Paniagua. Merece destacarse, asimismo, el estreno mundial de la pieza del maestro Enrique Anleu, extraordinario músico y brillante intelectual nacional. Verdadero orgullo del arte guatemalteco. "Inquisitoriales", pieza creada por el maestro Anleu en los años del 74 al 77... en donde proyecta su propia interpretación musical del tiempo de la conquista, incursionando sobre la imagen de ese horrendo ser español llamado "inquisidor".

El maestro Enrique Anleu-Díaz además de tener el don de la creación musical, es director y violinista. Dentro del campo puramente intelectual, el maestro Anleu recién tuvo magnífica manifestación al publicar su libro "Esbozo Histórico Social de la Música en Guatemala".

Antes de finalizar el informe deseo expresar cierta duda que tiro al aire público. Percibo que todavía de alguna manera no se le está sacando partida a la acústica del teatro.

De ajustarse fielmente a las normas e implementaciones acústicas con que cuenta el Teatro Nacional, se mejoraría la acústica, al menos en el palco de prensa, en donde el sonido llegaba fiel, pero sin fuerza. Y que me perdonen por la observación...

El concierto dejó satisfecho al público que llegó al Teatro Nacional, que fue en considerable cantidad. Poco a poco, nuestra gente se irá acostumbrando a asistir a ese centro cultural.

"El Gráfico", junio de 1978.

ÍNDICE GRÁFICO

- 1 Flauta y raspador precolombino de hueso.
- 2 Ocarina prehispánica tipo zoomorfo (Costa Sur, Guatemala).
- 3 Ocarina prehispánica tipo zoomorfo (reverso).
- 4 Pito antropomorfo, clásico tardío-800 d.C. (Alta Verapaz).
- 5 Tambor doble de cuerpo de barro, clásico tardío (800 d.C., altar de Sacrificios, Petén Guatemala).
- 6 Tambor de barro tipo globular con parche de cuero (periodo prehispánico).
- 7 Fragmento de flauta de arcilla, Kaminal Juyú (periodo post-clásico-colección del autor).
- 8 Caracol marino con incisiones (*Strombus Gigas*) periodo preclásico ¿Costa Sur?
- 9 Caracol marino con incisiones (caracol trompeta) clásico tardío, Asunción Mita, Jutiapa.
- 10 Deidad maya tocando un caracol marino (de un vaso estilo códice-300-800 d.C., Petén Guatemala (dibujo del autor).
- 11 Personaje enmascarado tocando sonajas (de un vaso de Chama dibujo del autor).
- 12 Deidad maya tocando sonajas, vaso policromo, Petén-Guatemala; dibujo del autor.

- 13 Ocarina zoomorfa (Iximché, Chimaltenango postclásico).
- 14 Dn. Benedicto Sáenz (hijo) [1815-1857].
- 14-A El compositor Herculano Alvarado.
- 15 Oboista y compositor Victor M. Figueroa en 1908.
- 16 Nómima de la Orquesta Sinfónica de Guatemala del año 1928.
- 17 Nómima de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala del año 1976.
- 18 La Orquesta Sinfónica de Guatemala (1927-31).
- 19 La Orquesta Sinfónica de Guatemala, 1929 (foto de Valdeavellano).
- 20 El eminente compositor y pianista Luis Felipe Arias, la máxima expresión del musicalismo guatemalteco.
- 21 El Teatro de Carrera, 1859, llamado luego Nacional y por último Colón, nueva Guatemala de la Asunción.
- 22 La Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala en el año 1982.
- 23 Los compositores contemporáneos Joaquín Orellana y Enrique Anleu-Díaz.
- 24 Los compositores contemporáneos Joaquín Orellana, Anleu-Díaz y Jorge Sarmientos de León.
- 25 El compositor y director de orquesta Jorge Sarmientos y Enrique Anleu-Díaz, 1984.
- 26 Enrique Anleu-Díaz durante un ensayo (1984).
- 27 El compositor Carlos Vides Sandoval, director y fundador de la Orquesta Sinfónica Indígena, única en el mundo.
- 28 Programa de mano de un concierto de la Orquesta Sinfónica Indígena (1966).
- 29 Manuscrito de la obra "Tzulumanachi", del compositor Joaquín Orellana.

- 30 Programa del estreno en Estados Unidos de Norteamérica de las "Dos Parábolas", de Enrique Anleu Díaz, con la Huntsville Symphony orchestra dirigida por el maestro Ricardo del Carmen (Abril 24 de 1976).
- 31 La Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música, 1980.
- 32 La Orquesta Sinfónica Indígena y su director, Carlos Vides Sandoval, 1966.
- 33 La Orquesta Juvenil de Guatemala y su director, Manuel Alvarado, 1981.
- 34 El mundialmente famoso violinista Yehudi Menuhin, solista en un concierto con la Sinfónica Nacional de Guatemala dirigida por el maestro Andrés Archila (antiguo Teatro Capitol, 1949-50).
- 35 La Orquesta TGW 1953.
- 36 El eminente guitarrista Angel Romero conversando con el autor Anleu-Díaz.
- 37 El Teatro de Carrera, llamado después Teatro Colón.
- 38 Interior del Teatro Colón.
- 39 Libreto de mano de una representación de "Il Puritani" de Bellini en el Teatro de Carrera en 1861.
- 40 Libreto de mano de la zarzuela "El Rey que Rabió" de Chapi representado en el Teatro Colón en 1898.
- 41 El Teatro Nacional de la Nueva Guatemala de la Asunción (1984 de un dibujo del autor, de parte de la fachada nororiental).
- 42 Vista del escenario del Gran Teatro, Teatro Nacional, Nueva Guatemala de la Asunción.
- 43 Vista del público en el lunetario, balcones y palcos del Gran Teatro. Teatro Nacional, Nueva Guatemala de la Asunción, 1983.

Fotografías y procesos fotográficos de:**Centro de Estudios Folklóricos****Tipografía Nacional.****Alfonso Arrivillaga Cortez****Francisco Escobedo****Mario Quiñónez****Eduardo Ortiz Lara****Alfonso Alvarado****Carlos Vides Sandoval****Enrique Anleu-Díaz****Dibujos de: Enrique Anleu-Díaz**

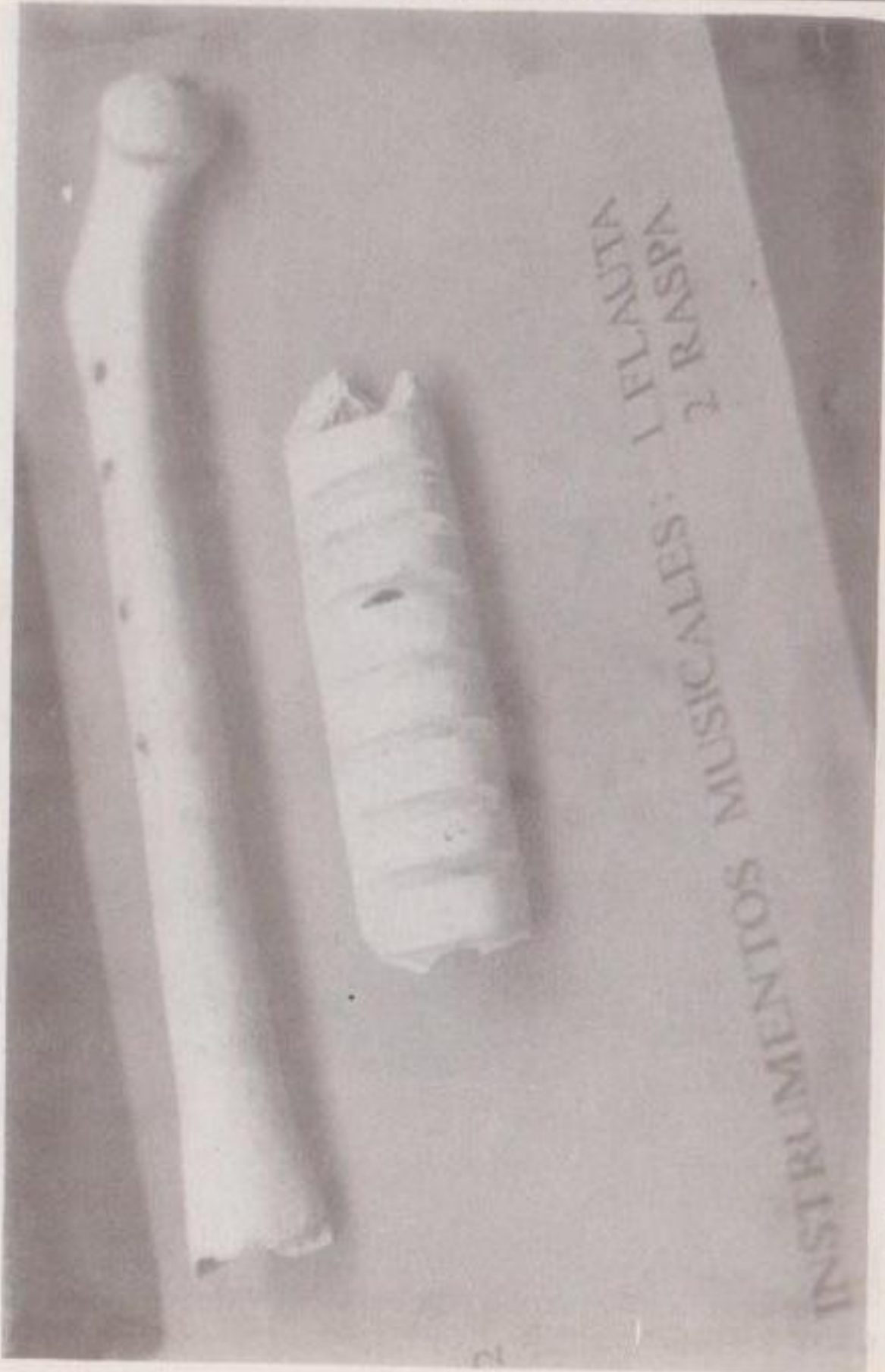


FOTO 1

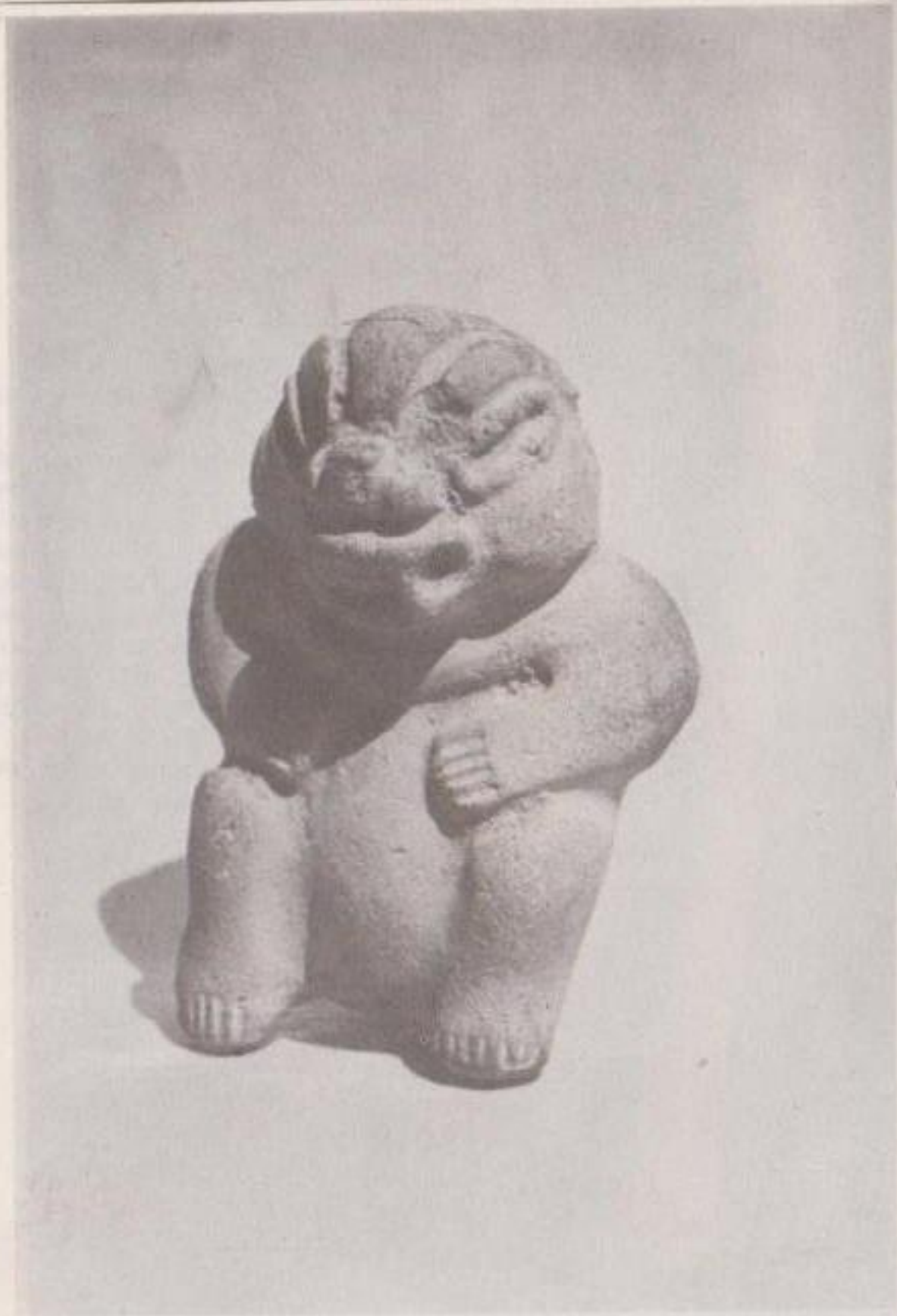


FOTO 2

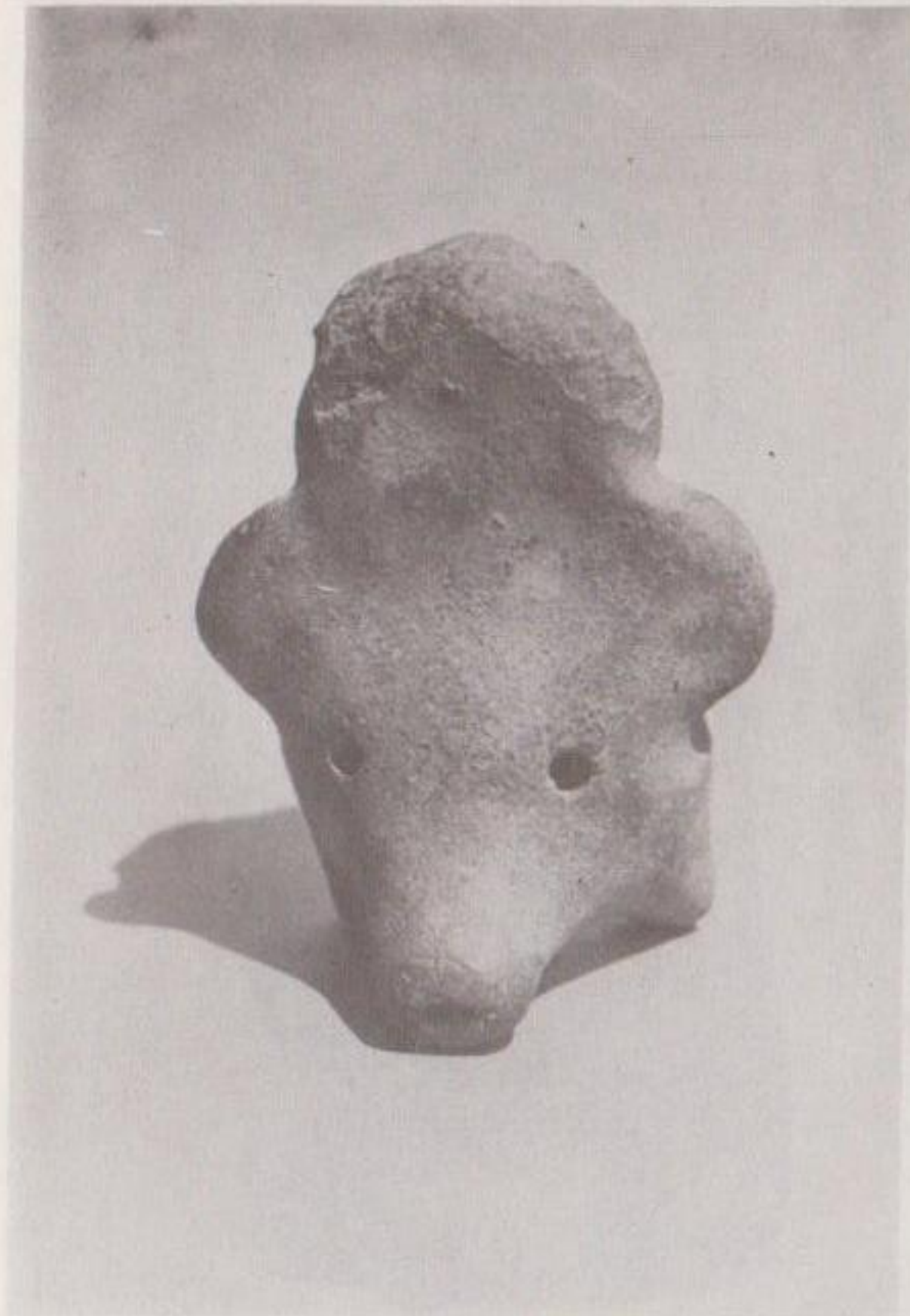
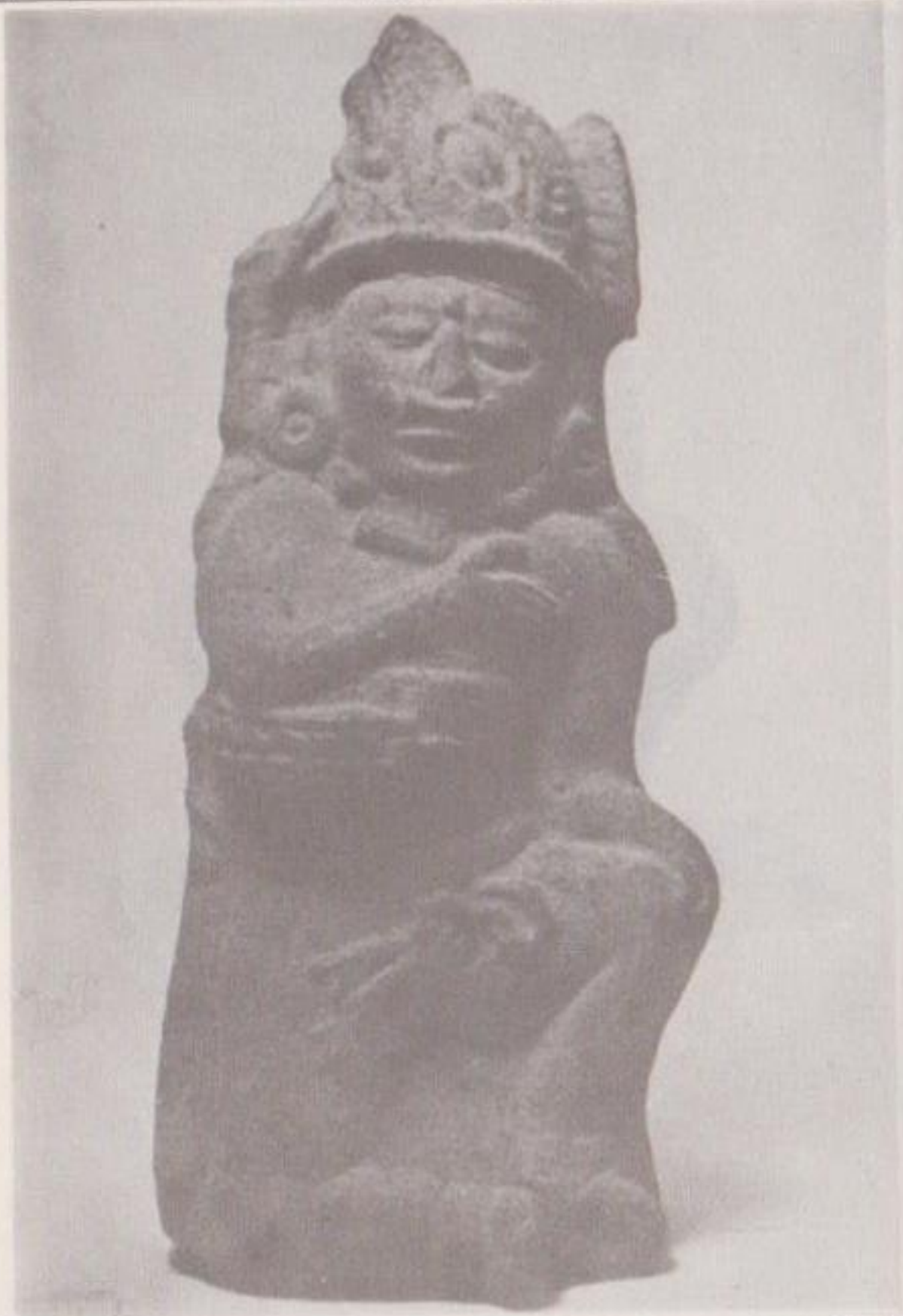


FOTO 1

FOTO 3



LOT 4

FOTO 4

FOTO 5

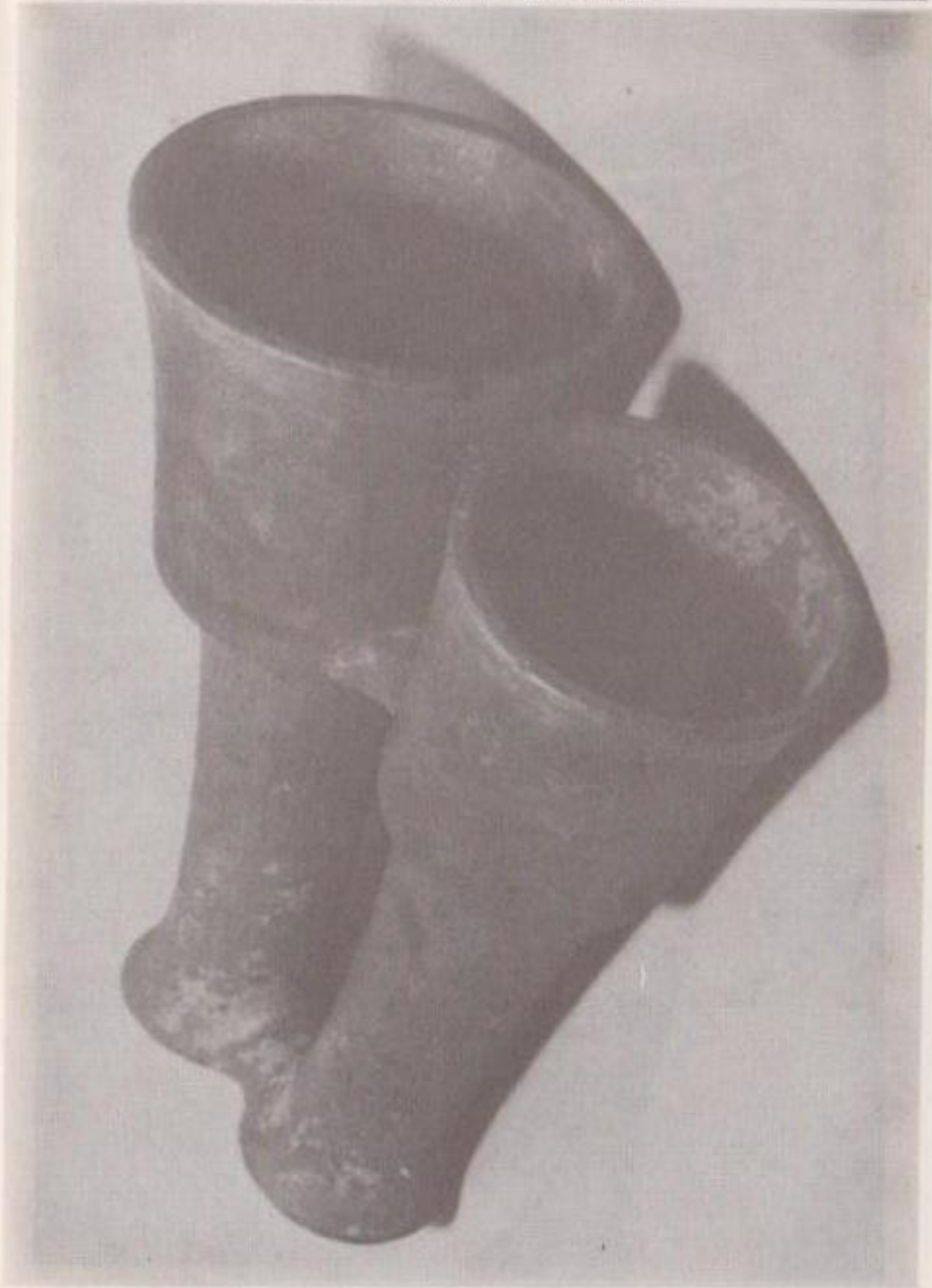


FOTO 5

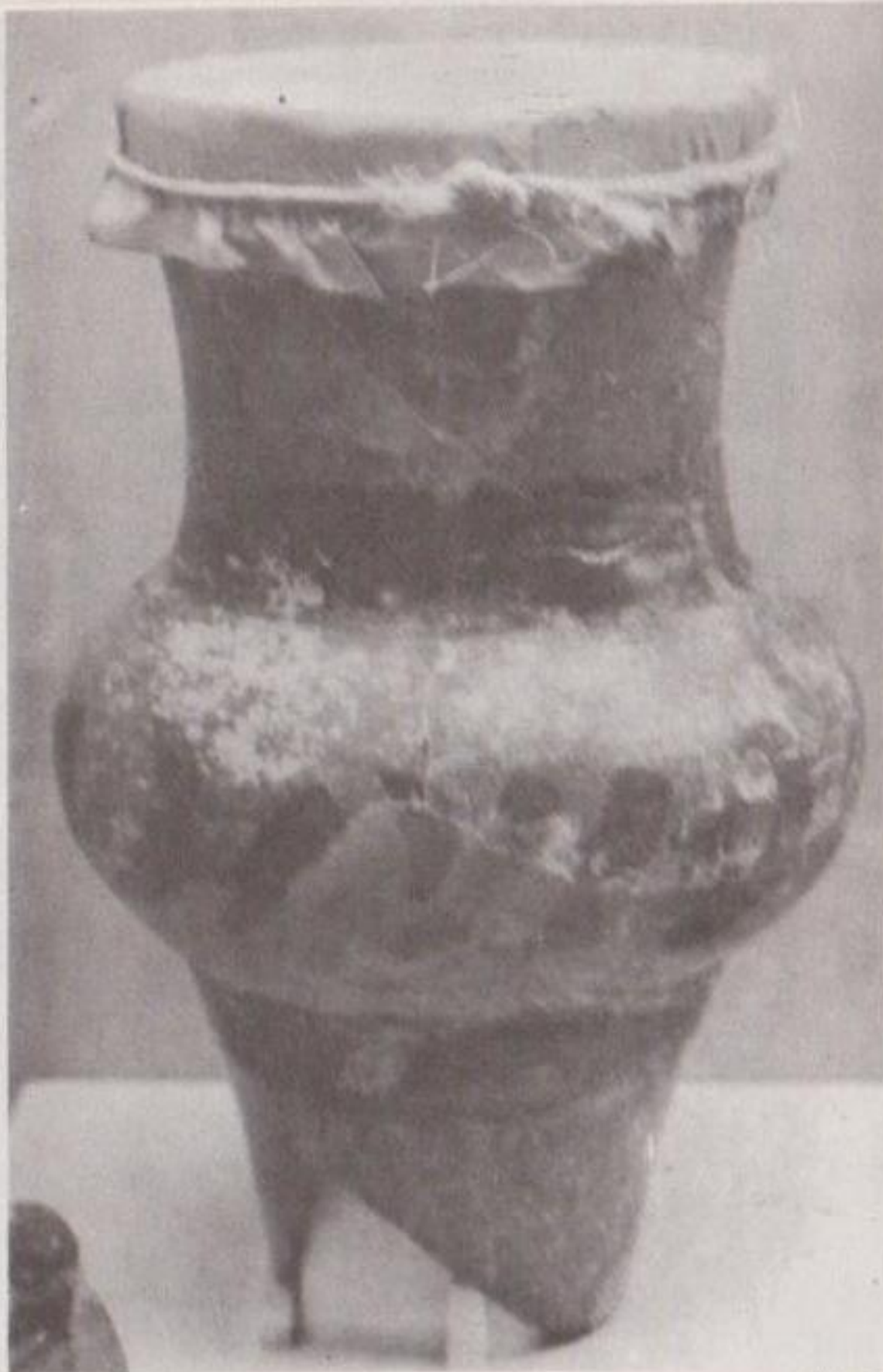
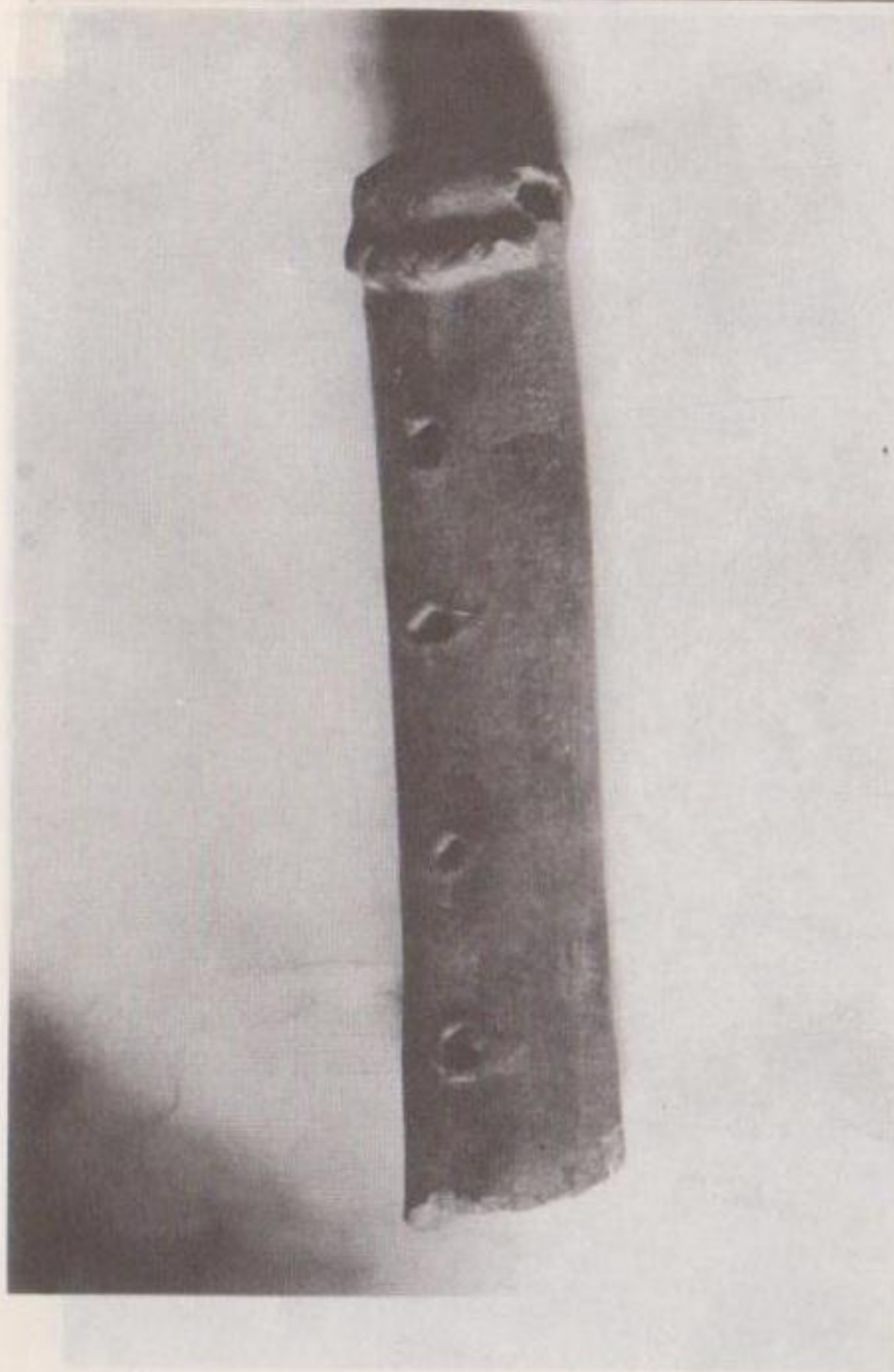


FOTO 6

FOTO 7



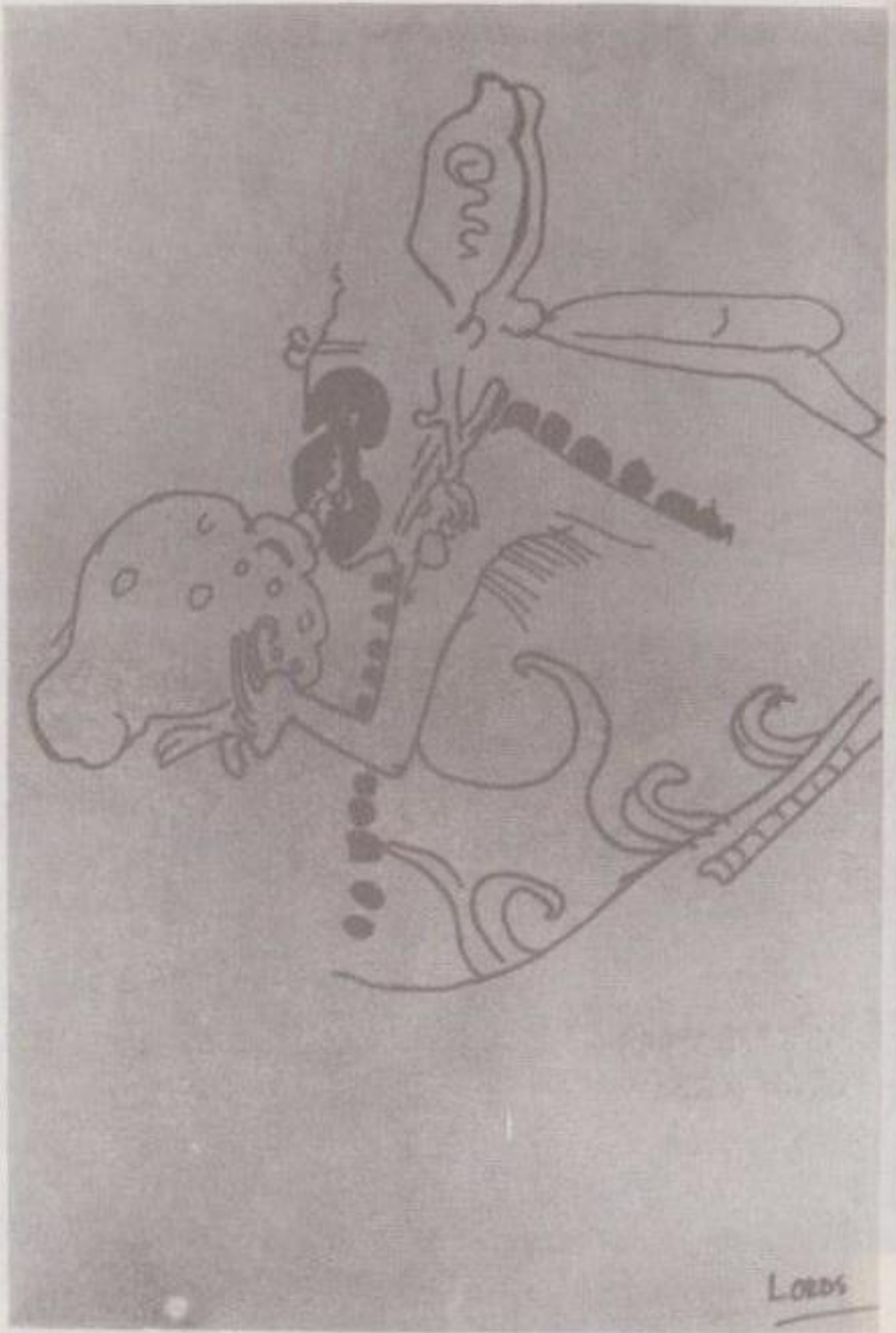
FOTOS



FOTOS

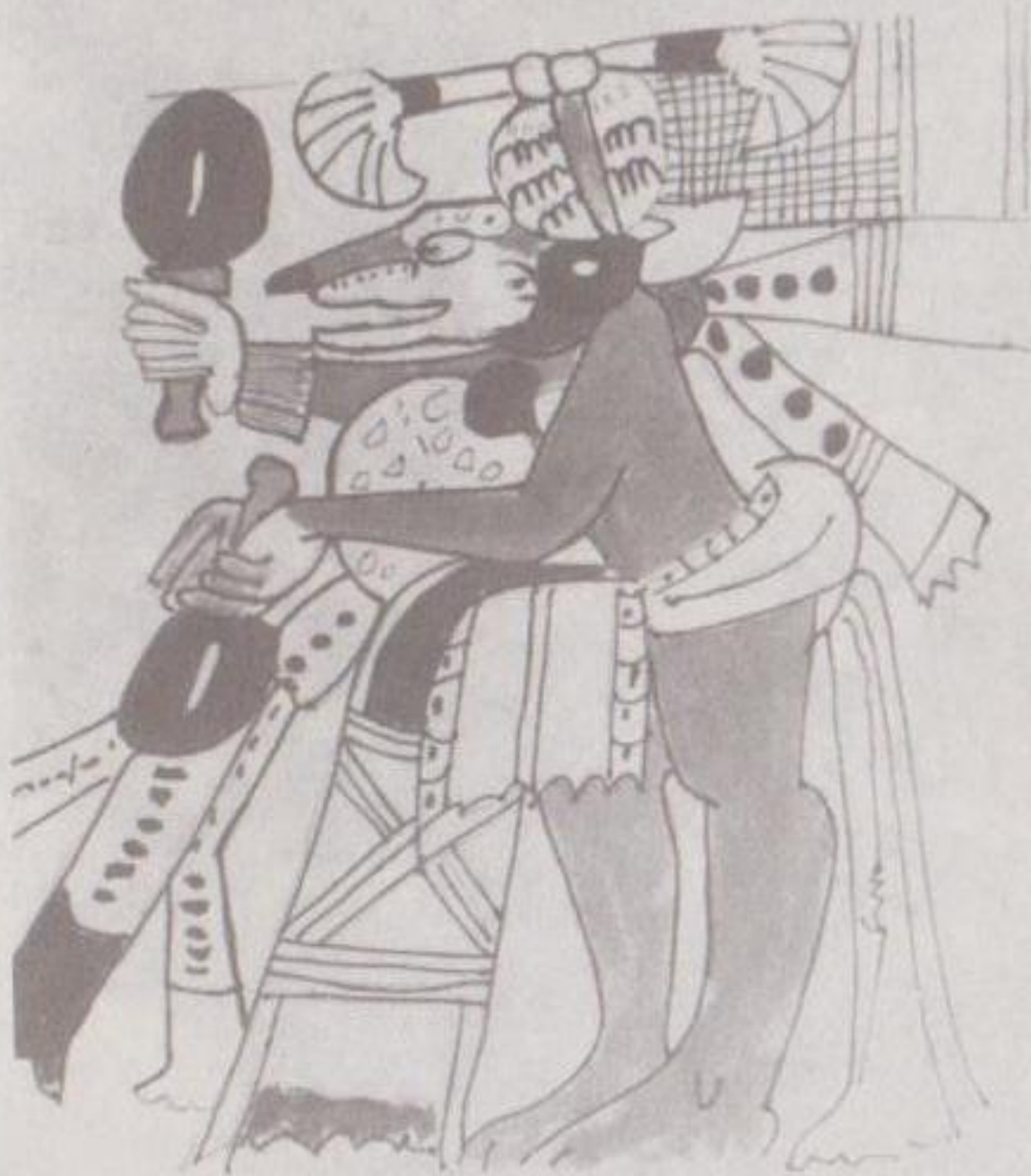


FOTO 9



LORDS

FOTO 10



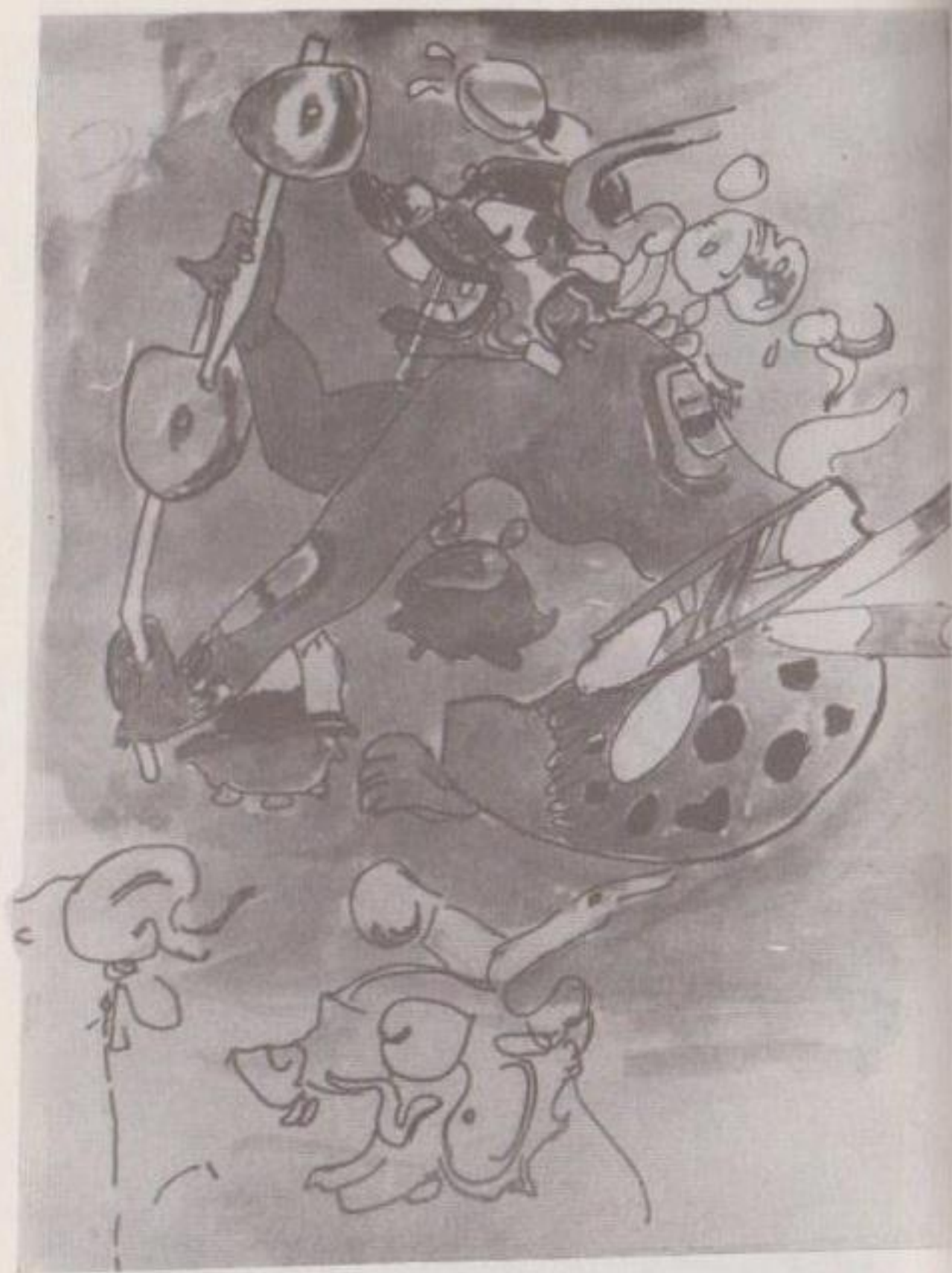
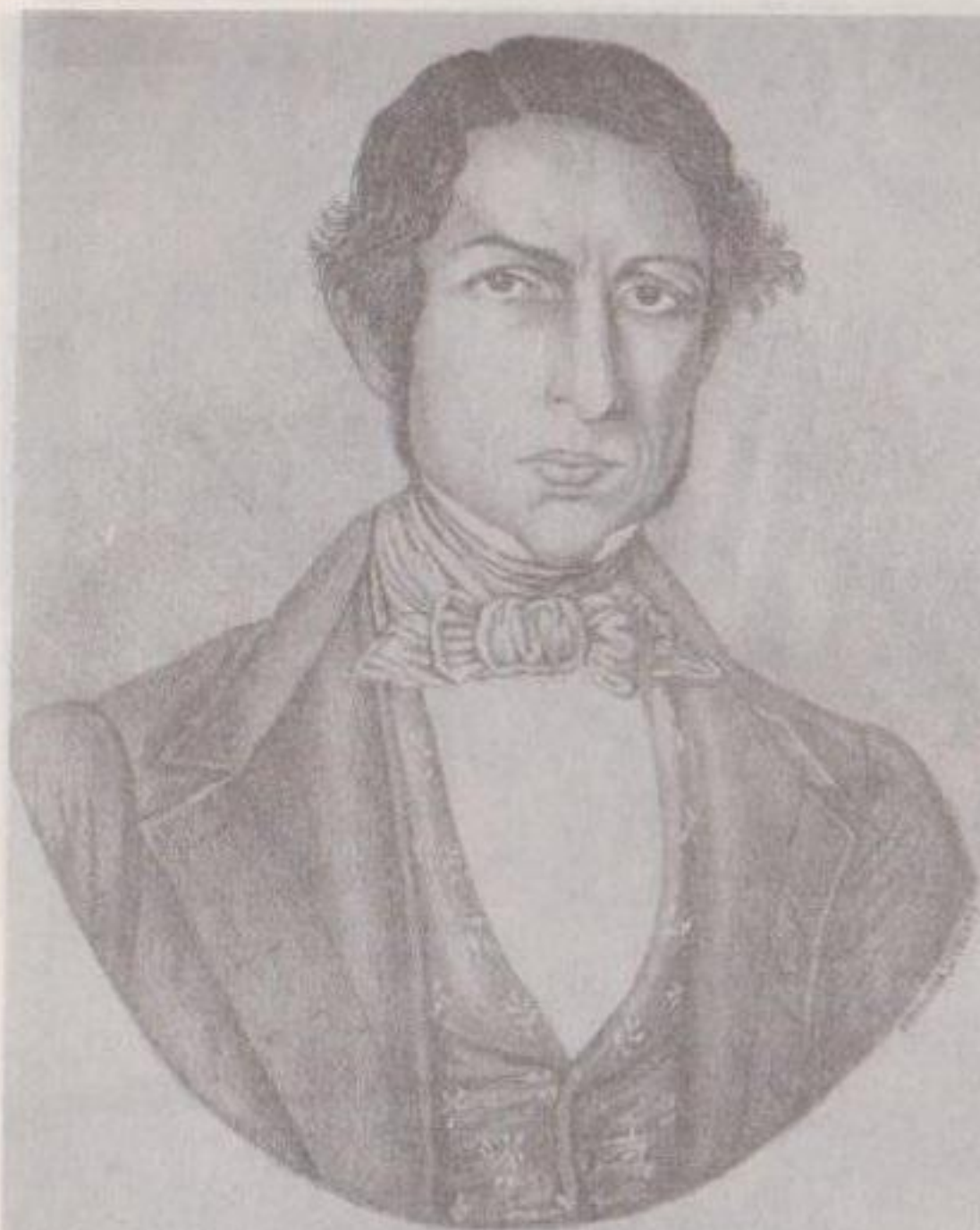


FOTO 12



FOTO 13



DN. BENEDICTO SAENZ,

PROFESOR DE MÚSICA.

(GUATEMALTECO)

(hijo)
[1815-1857]

FOTO 14

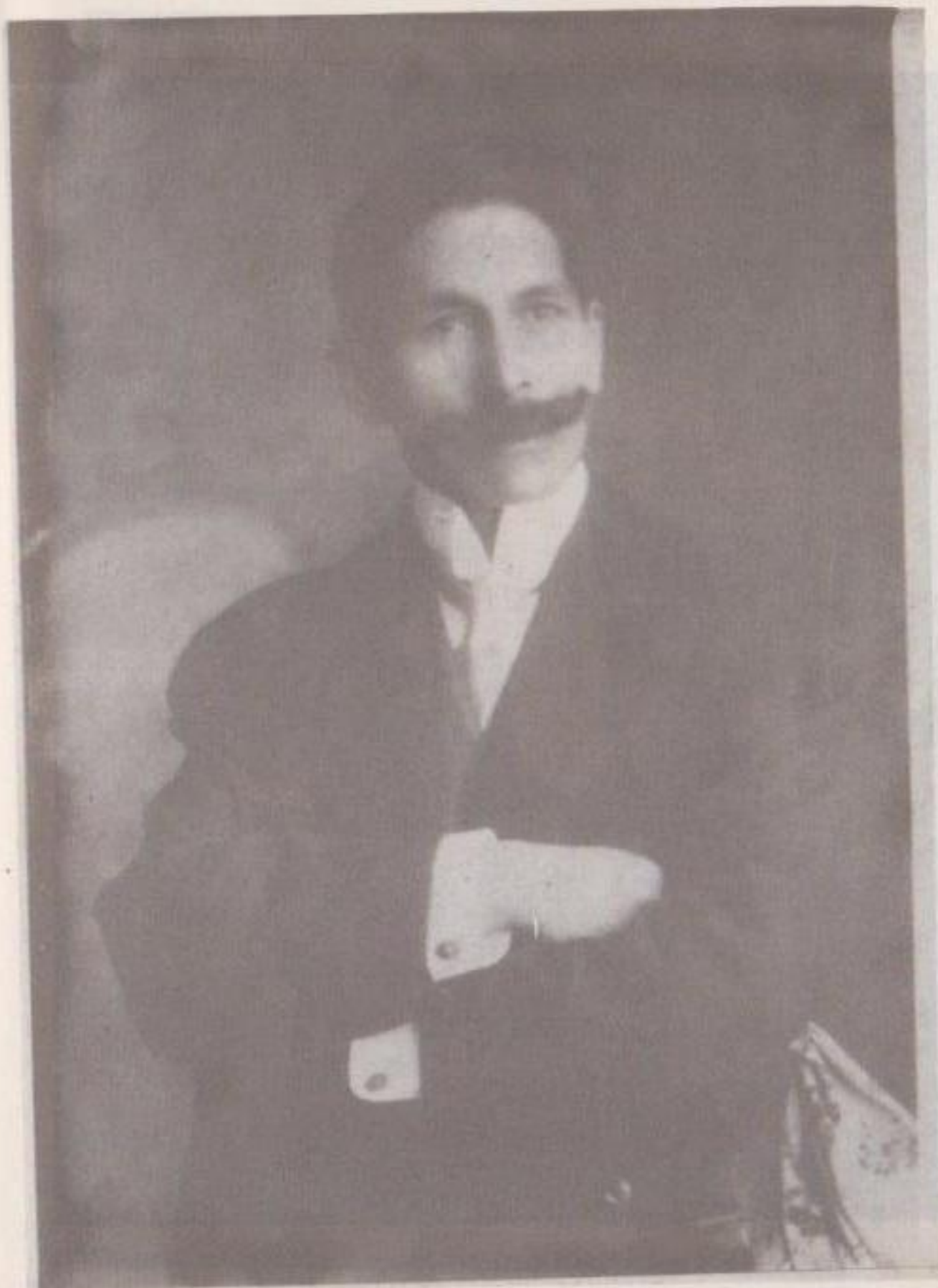


FOTO 14-A



FOTO 15

LISTA DE LOS FILARMONICOS DE LA ORQUESTA SINFONICA DE GUATEMALA

VIOLINES PRIMEROS:

Julián Paniagua M.
Pedro Paniagua
Victor M. Medina
Ricardo González
Alfredo Rossetstein
Humberto Herrera

VIOLINES SEGUNDOS:

José Miranda
Manuel Almorza
Miguel Alvarado
Julio Pivera
Radj Blanco
Ricardo Molina

VIOLAS:

Eduardo Argenta
Luis Lambur

CELLOS:

Daniel Gaitán C.
Miguel Zatrón
José Luis Gaitán
Victor Rodríguez

RAFAEL VASQUEZ A.,

SECRETARIO DE "LA UNIÓN MUSICAL DE GUATEMALA"

CONTRABAJOS:

Neri Rodríguez
Cayetano Hernández
Fidencio Saptacrat

FLAUTAS:

Jorge Cruz Sáenz
Germán Arturo Paniagua

PICOLO:

Julio Molina

OBOES:

José Espinosa
Julio Vega M.

CLARINETES:

Fernando Escobar
Humberto Lobos
Erasmo Aguilar

CLARINETE BAJO:

José Gatica

BERNARDO DE J. CORONADO,

DIRECTOR

FAGOTES:

Ignacio Vidal
Luis García Salas

CORNETINES:

Romeo Bonilla
Alfredo Pimillos
Rómulo Álvarez

CORNOS:

Isaac Fiores
José Arce R.
Efraín Flores
Wenceslao García

TROMBONES:

José V. Masaya D.
Fabían Roto
Ramón Bonilla
Teófilo Franco

TIMBALES:

Francisco Guirrola

BOMBO Y PLATOS:

Antonio Perdomo

JULIO PEREZ,

VIOLIN CONCERTINO

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Director Titular:
Ricardo del Carmen

Director Musical y Artístico:
Jorge Sarmientos

Director Asistente:
Oscar Barrientos

Viola Concertino:
José Luis Abelar

**Asistente de Viola
Concertino:**
José Santos Paniagua

Violines Primeros:
Enrique Raudales Guerrero
Carlos Rizzo de León
Alberto Pinillos R.
Félix Santa Cruz Morales
Arnulfo Ortega López
Jean Gorsse Lestang
Enrique Anleu Díaz
Nery Julio Monterroso
Néstor Arévalo Almorza
Roderico García Vega

Violines Segundos:
Simeón Archila Marroquín
Hugo Rolando García A.
Gloria Avila de Molina
José Diego Méndez
Gloria Alvarez de Polanco
Héctor Maximiliano Castro
Armando Paniagua González
Arturo Barrientos C.
Victor Manuel Barrientos C.

Violas:
Rodolfo Anibal Guerrero
Salvador Orantes Córdova
Gilberto Hernández E.
Héctor Eduardo Hernández
Edgar Aurelio Molina Ch.
Daniel Enrique Castro
César Adolfo Azurdia Ponce
Francisco Vinicio Gutiérrez

Violoncellos:
Eduardo Ortiz Lara
Alfonso Alvarado Coronado
Augusto Sáenz Solórzano
Francisco Roberto Trujillo R.
Rodolfo Santa Cruz Morales
Luis Enrique Vital Peralta
Manuel Trinidad Meléndez A.
Sergio Iván Ortiz de León

Contrabajos:
Arturo Santa María Molina
Eduardo Arrué de León
Vitalino Coronado Gatica
Joaquín Pérez Zamora
Mario González Echeverría
José de Jesús Mendoza
Pablo Santiago Peña López

Flautas:
Julio García Peláez
Felipe de J. Ortega

Piccolo y Flauta:
Guillermo Veitz Iriarte

Oboes:
Luis Alberto Quzada
Benjamin A. Flores (Ext.)

Corno Inglés y Ser. Oboe:
Oscar Maldonado Alvarado

Clarinetes:
César Sazo Juárez
Manuel Francisco Gutiérrez

Clarinete Bajo:
Marcos Leonel Donis Estrada

Fagotes:
Héctor W. Linafiesta
José Luis Galicia (Ext.)

Contrafagote y Ser. Fagote:
Rigoberto López

Cornos:
Carlos Augusto Velásquez
José Luis Molina Godínez
Pablo Toledo Barillas
César Enrique Polanco P.
Francisco Pinzón de León

Trompetas:
Guillermo Rojas Palomo
Constantino García
Oswaldo Rodríguez (Colab.)

Trombones:
Oscar Barrientos
José Antonio Barrientos
Mario Enrique de León E.

Tuba:
Dionisio Arévalo Rosales

Tímpanos:
Ramón Sandoval Zacarías

Percusión:
Alfredo Bonilla T.
Julio O. Reyes Díaz
Robello Méndez

Piano y Celesta:
Julio O. Reyes Díaz

Arpa:
Buenaventura Robles P.

Colaboradores en percusión:
Lestar Homero Godínez
Jorge Sarmientos Jr.
Ricardo Monzón
Daphnia Igor Sarmientos
Romeo Barillas

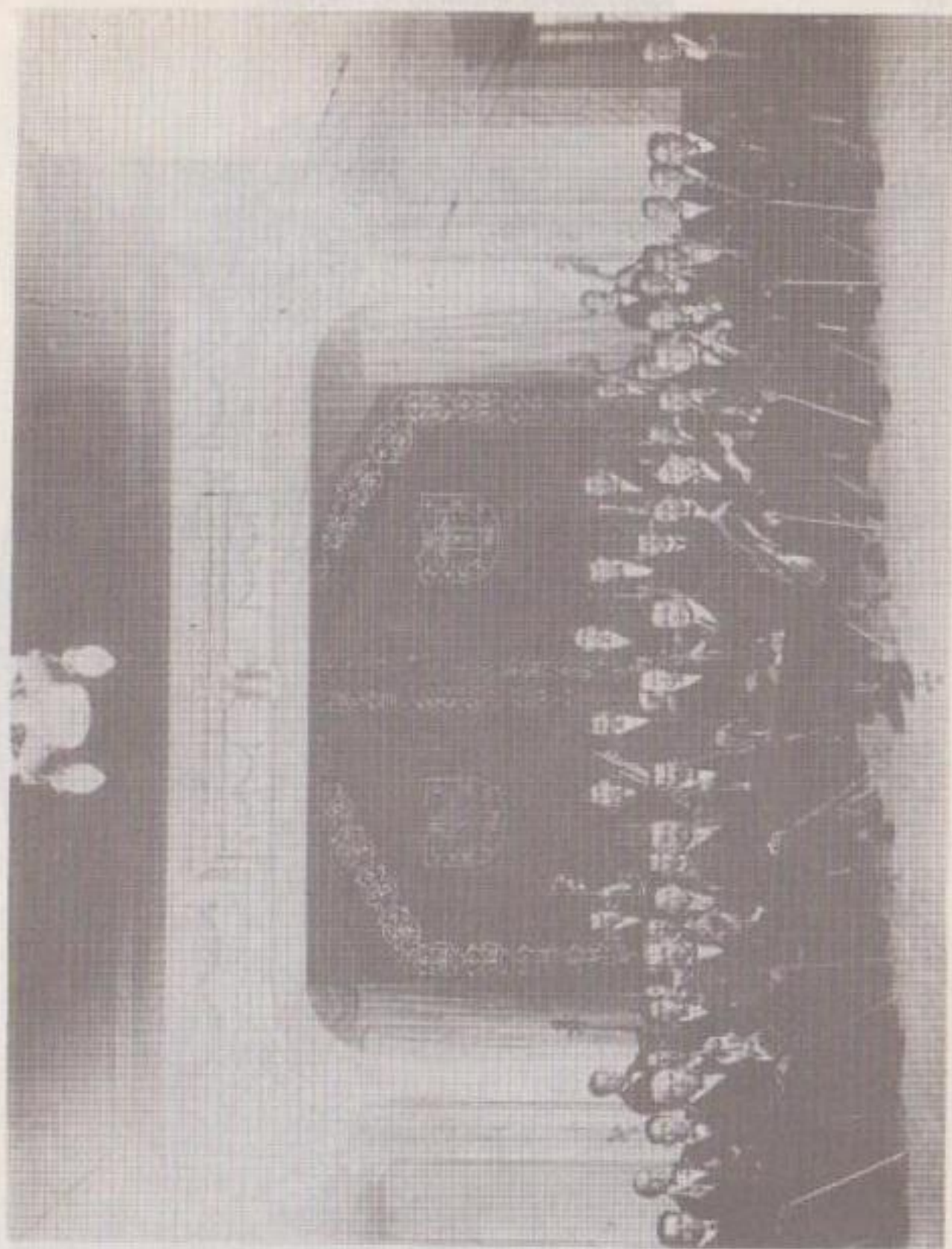


FOTO 18

ESTADÍSTICA

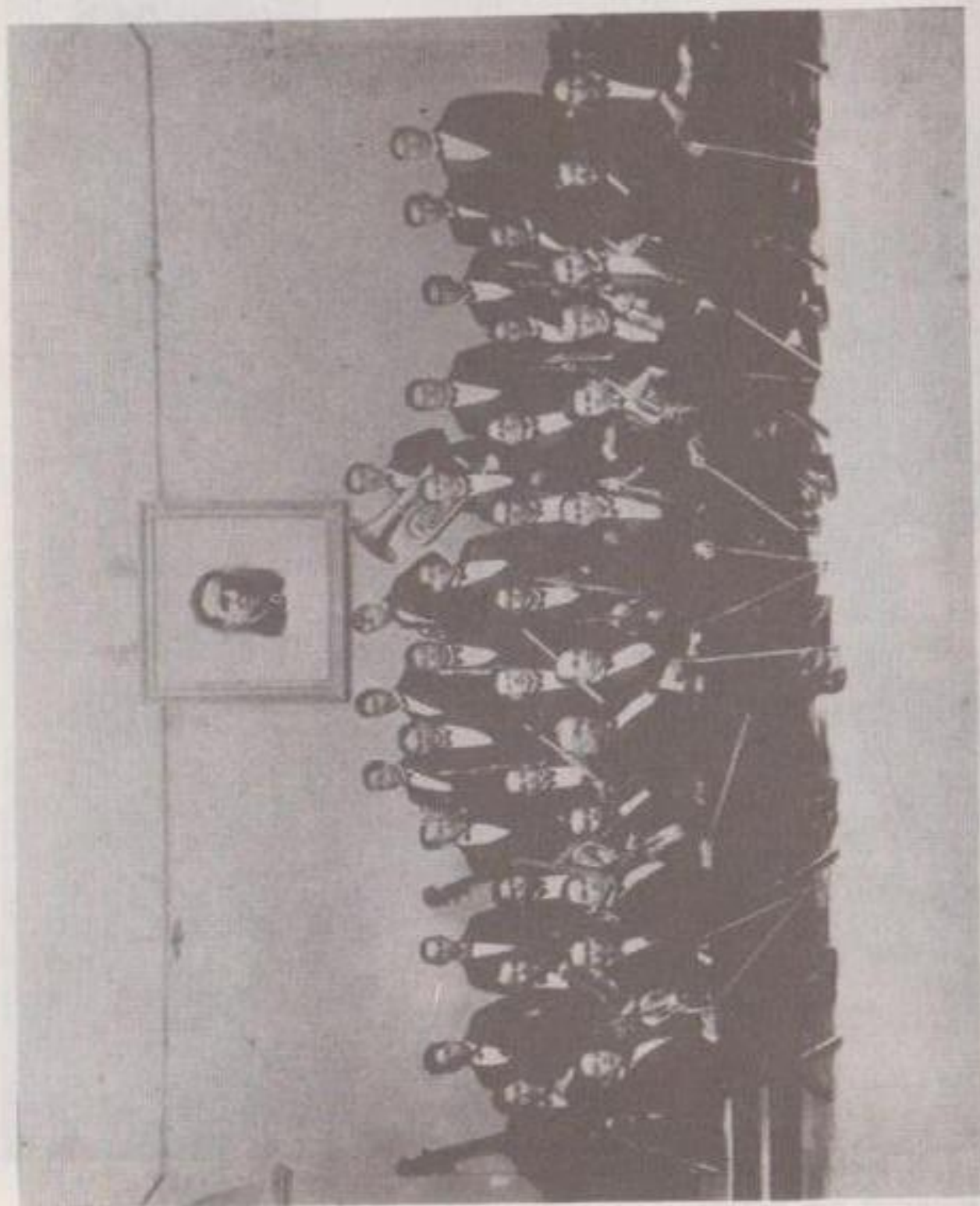
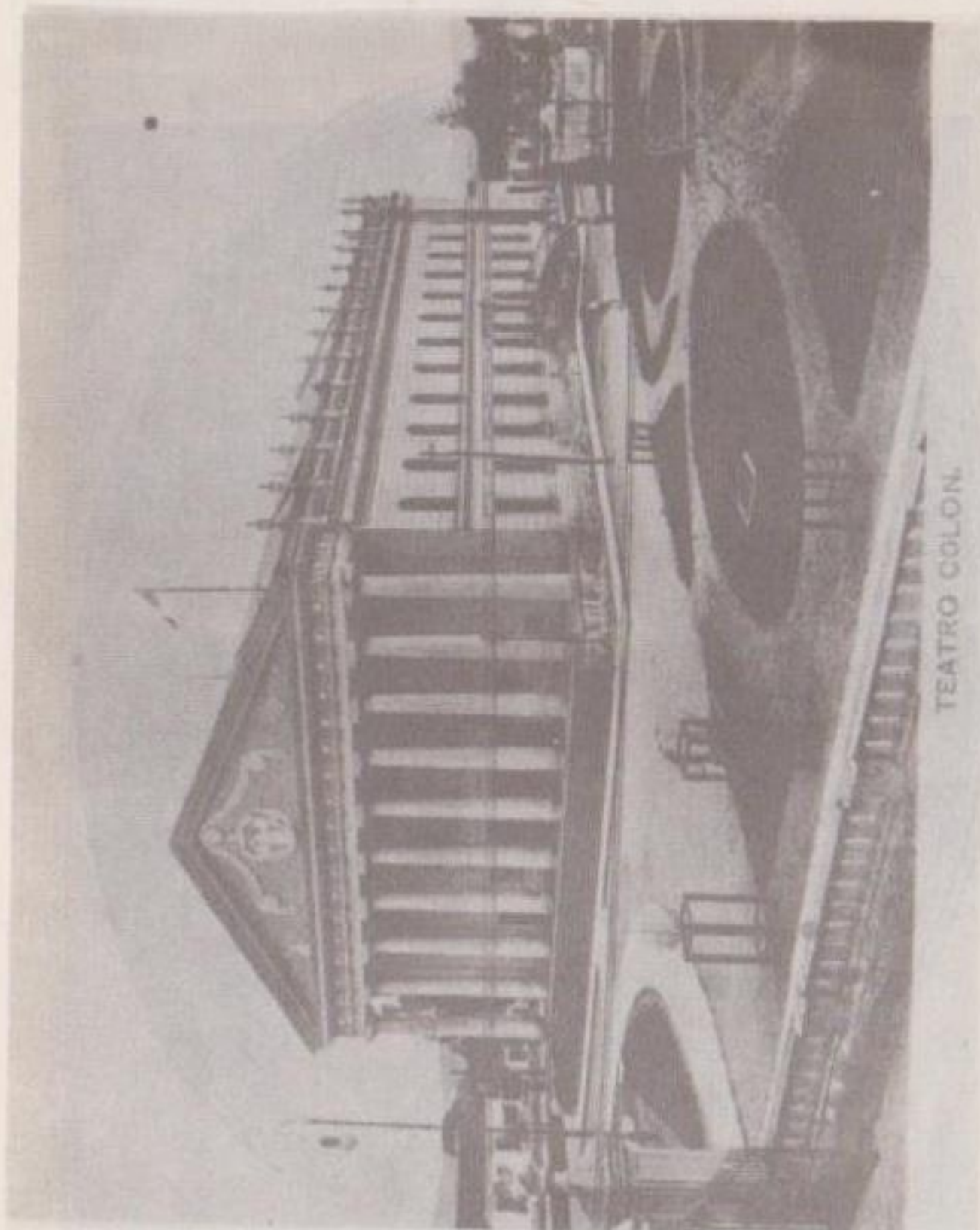


FOTO 19

FOTO 19



FOTO 20



TEATRO COLÓN.

FOTO 21

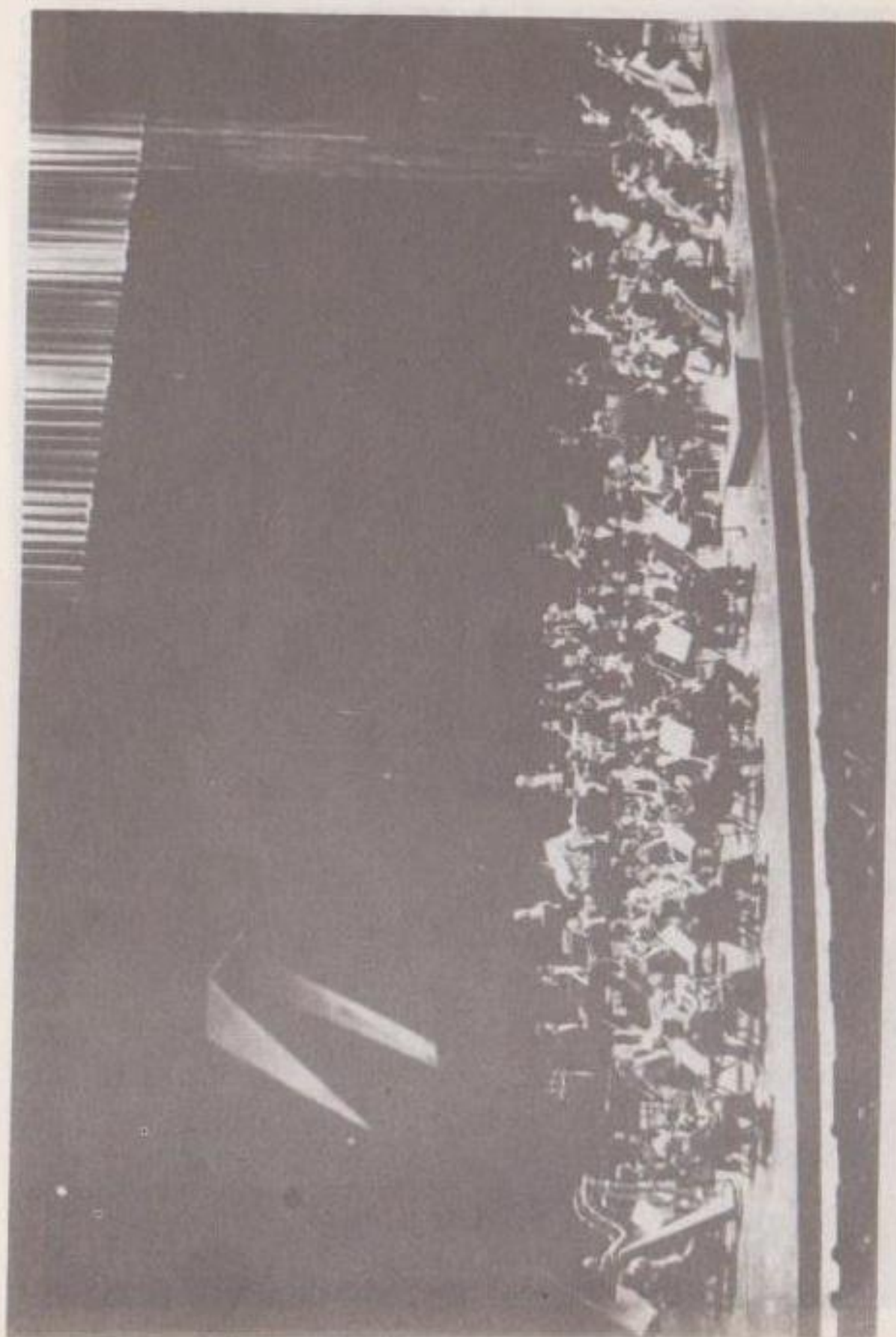


FOTO 22

ENRIQUE ANLEU DÍAZ



FOTO 23



FOTO 24

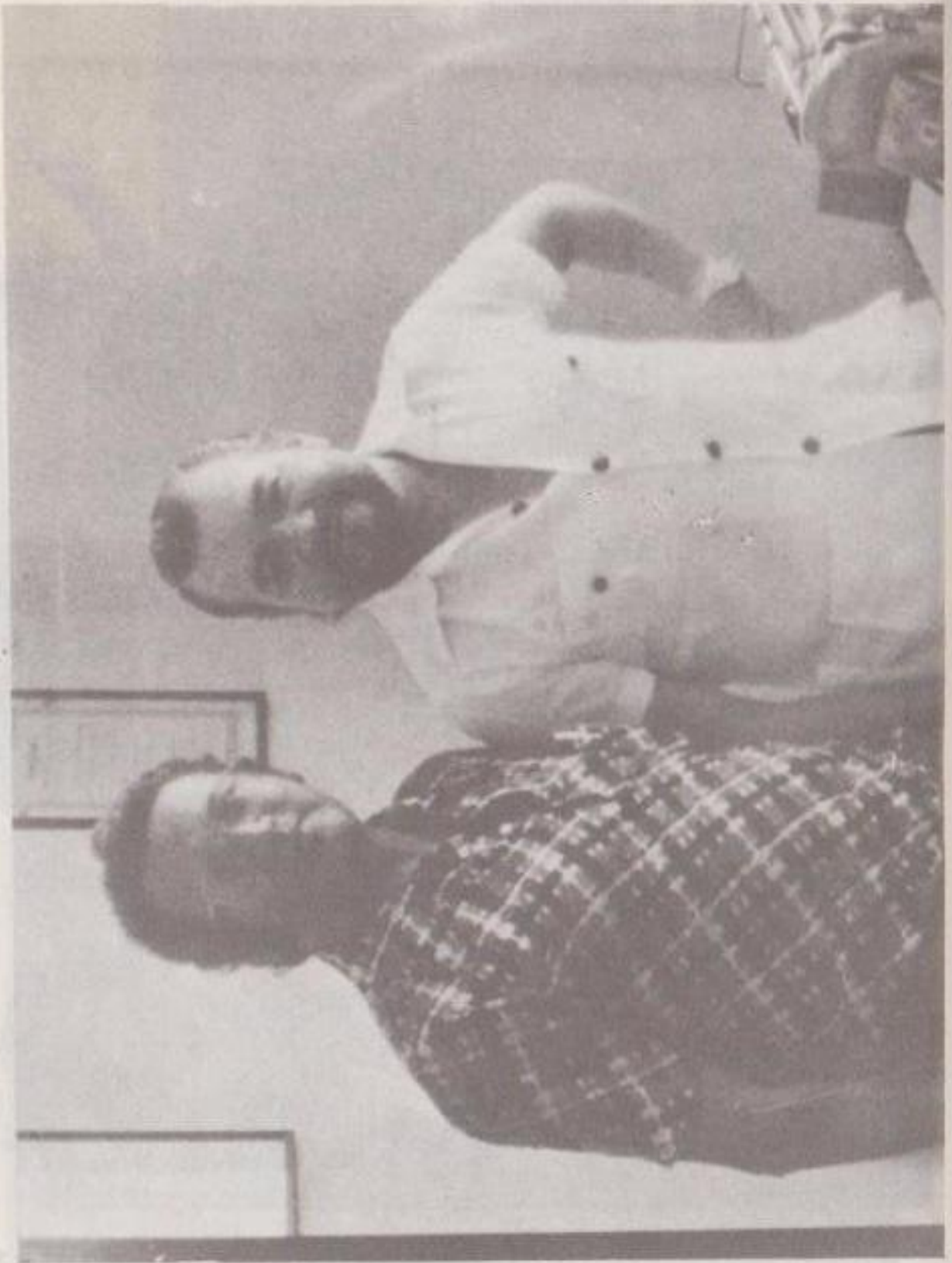


FOTO 25

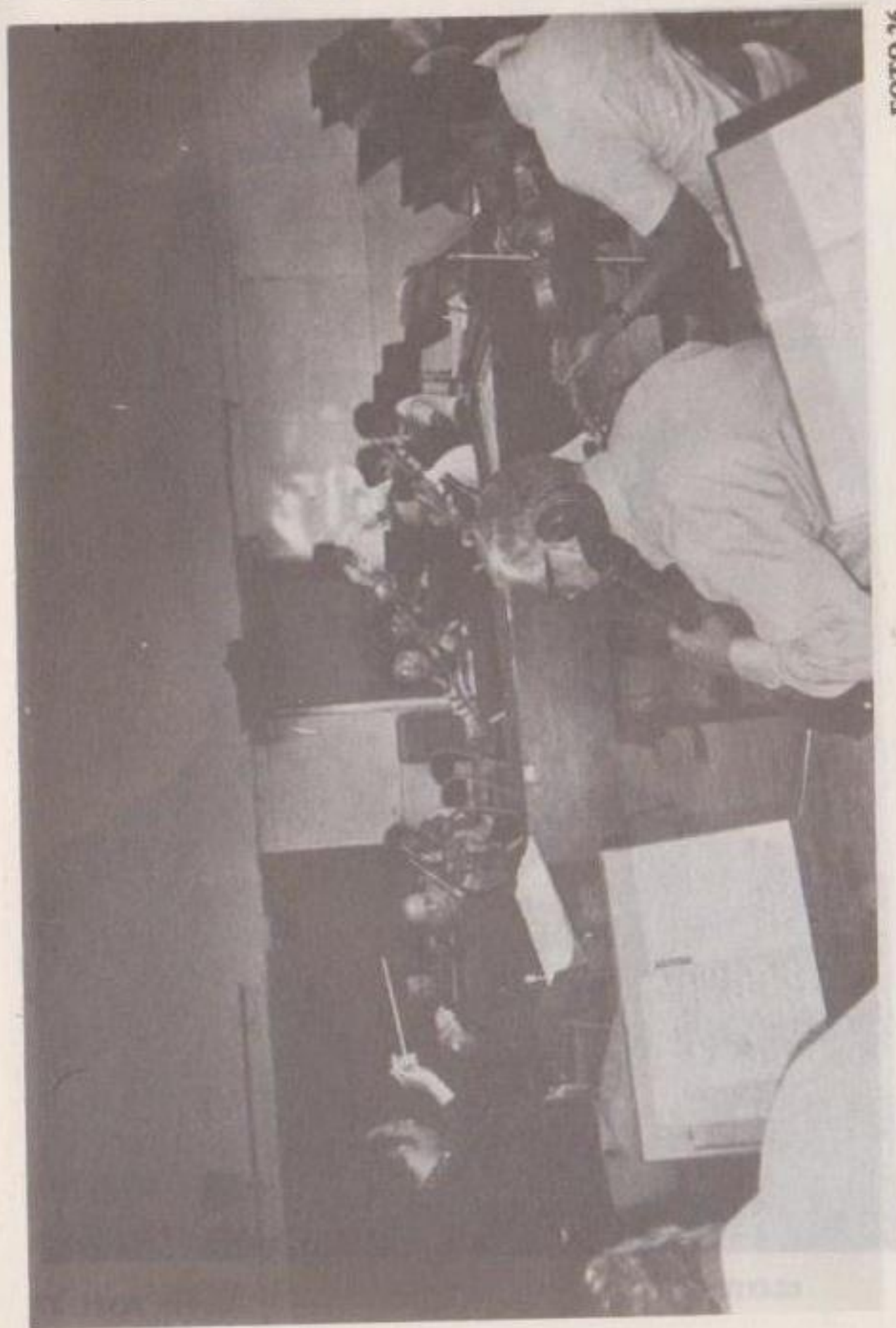


FOTO 26

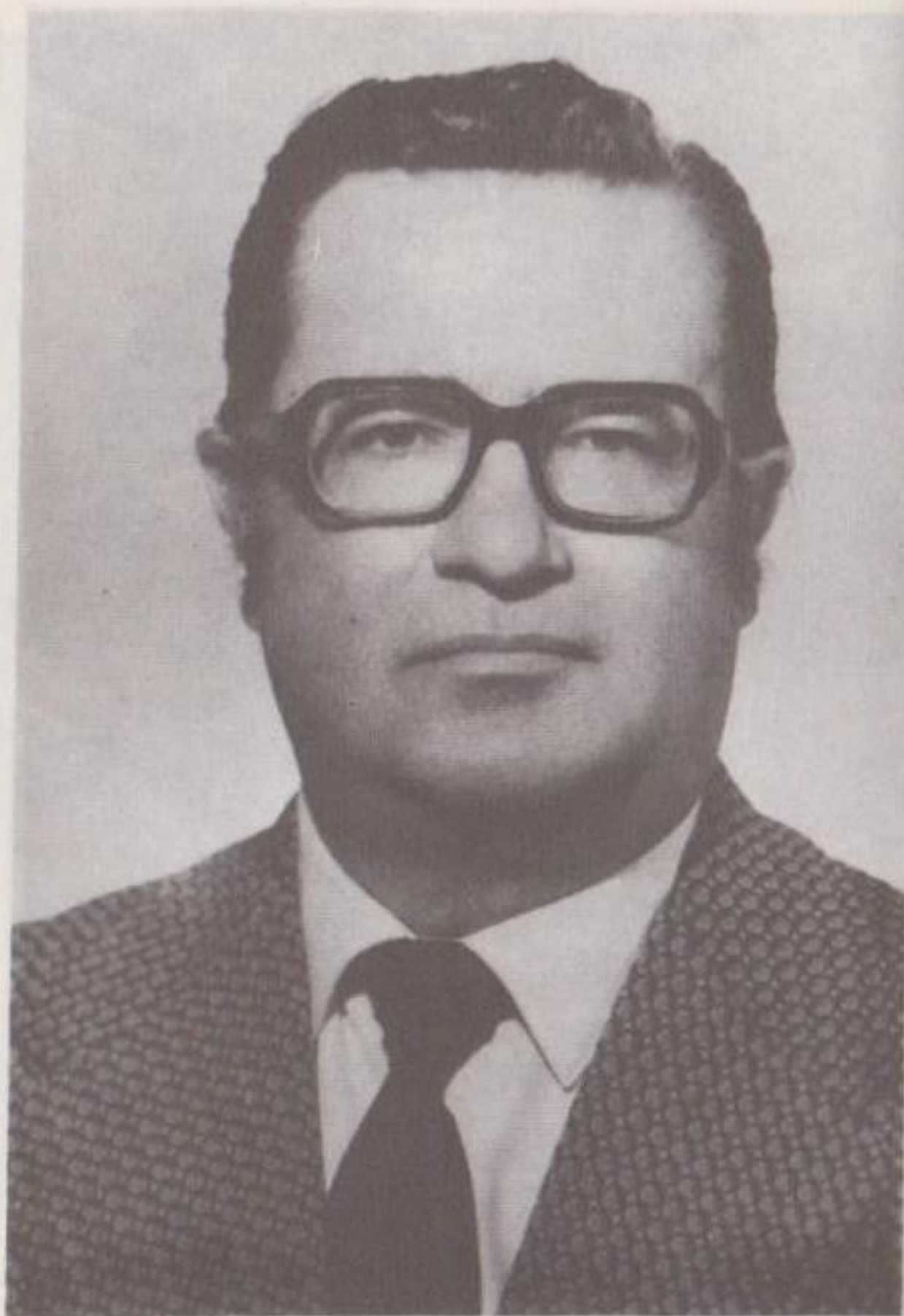


FOTO 27

CONCIERTO

PRIMERA PARTE

OBERTURA.

- | | |
|--------------------------|-------------------|
| 1) EL BARBERO DE SEVILLA | <i>Rossini.</i> |
| 2) VIDA VIENESA | <i>J. Strauss</i> |
| 3) MINUETO | <i>Haendel</i> |
| 4) INTERMEZZO RUSSO | <i>Tha Frank</i> |

INTERMEDIO

SEGUNDA PARTE

- | | |
|-------------------------------------|---------------------|
| 1) LA FLOR DEL CAFE | <i>G. Alcántara</i> |
| 2) MINUETO DU QUINTET | <i>Boquerini</i> |
| 3) FANTASIA INDIGENA | <i>L. Ramírez</i> |
| 4) ALLEGRO DE LA DANZA DE LAS HORAS | <i>Ponchielli</i> |

Director Titular,

CARLOS VIDES SANDOVAL,

J. Orellana M. [1-1-1978]

"Tzuculumajachi"

De "Institución de Guernas Indígenas" → [Contraste: Eurs, Conquistador/Indígenas, Canto Gregoriano] — Indígenas (Maderas, Fenomas)



1 2

3 Tubos de aluminio estrido

4 5

6 Frotado percutor

7 Letanías: Ta se den obucatan ivori fumeze

8 9

10 11

12 13

14 15

16 17

18 19

20 21

22 23

24 25

26 27

28 29

30 31

32 33

34 35

36 37

38 39

39 40

40 41

41 42

42 43

43 44

44 45

45 46

46 47

47 48

48 49

49 50

50 51

51 52

52 53

53 54

54 55

55 56

56 57

57 58

58 59

59 60

60 61

61 62

62 63

63 64

64 65

65 66

66 67

67 68

68 69

69 70

70 71

71 72

72 73

73 74

74 75

75 76

76 77

77 78

78 79

79 80

80 81

81 82

82 83

83 84

84 85

85 86

86 87

87 88

88 89

89 90

90 91

91 92

92 93

93 94

94 95

95 96

96 97

97 98

98 99

99 100

1 2

3 4

5 6

7 8

8 9

9 10

10 11

11 12

12 13

13 14

14 15

15 16

16 17

17 18

18 19

19 20

20 21

21 22

22 23

23 24

24 25

25 26

26 27

27 28

28 29

29 30

30 31

31 32

32 33

33 34

34 35

35 36

36 37

37 38

38 39

39 40

40 41

41 42

42 43

43 44

44 45

45 46

46 47

47 48

48 49

49 50

50 51

51 52

52 53

53 54

54 55

55 56

56 57

57 58

58 59

59 60

60 61

61 62

62 63

63 64

64 65

65 66

66 67

67 68

68 69

69 70

70 71

71 72

72 73

73 74

74 75

75 76

76 77

77 78

78 79

79 80

80 81

81 82

82 83

83 84

84 85

85 86

86 87

87 88

88 89

89 90

90 91

91 92

92 93

93 94

94 95

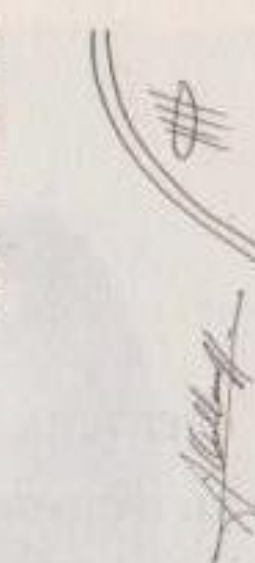
95 96

96 97

97 98

98 99

99 100



Los cueros se embogan y se inferior

Los cueros se embogan y se inferior

Fonemas en quince de Dantes

Los cueros se embogan y se inferior

Indígenas recien. uadi

Los cueros se embogan y se inferior

Los cueros se embogan y se inferior

Huntsville Symphony Orchestra

MARX PALES

Music Director and Conductor

RICARDO DEL CARMEN

Guest Conductor

SOLOISTS

MARX PALES, violin

MARTHA MCCRODY, cello

MARY ELIZABETH WHARTENBY, piano

PROGRAM

Symphony No. 29, K. 201..... W. A. Mozart

Allegro moderato
Andante
Menuetto
Allegro con spirito

All the critics agree that tonight's Mozart symphony is "the crowning achievement of Mozart's early symphonies" (Larson in Robbins Landon), "one in which he is already completely himself" (Salini-Fossi). It was written in 1774 at Salzburg, where the oppressive reign of the new archbishop had just begun, a reign from which the young man was reluctantly and vigorously to seek deliverance for several years yet.

The general tone and thrust here is the composer's full use "of restraint (the symphony) from the domain of the purely decorative through a refinement of detail such as a characteristic of chamber music" (Einstein); there is "a fusion of symphonic and chamber-music styles" (Larson). The influence of the more famous Haydn's brother Michael is discerned by many critics. The opening is "as characteristic as though one of Mozart's unforgettable opera personages were speaking to us" (Blumi); the Mozart has moments of "almost Beethoven-like volume"; the Fossils has "the richest and most dramatic development section Mozart has written up to that time" (Einstein).

Dos Parabolas Simfonicas..... Enrique Anleu-Diaz

Poco lento-poco allegro
Moderato-Damante

The contemporary Guatemalan composer of the Two Symphonic Parabolas attempts in these works to manifest the spirit of the great Mayan civilization by utilizing melodic materials from that culture's surviving (the Quiché of western Guatemala), especially in the dance-tune of the second parable; and

by utilizing as well the documented Mayan predilection for persuasion (astro-music).

Guest Conductor (of Carmen writes that "the first parable is a slow and intricate one, while the second is dance-like and very rhythmic; both have in common the Indian spirit of the Mayan world... The Mayas were truly great artists, and both dance and music played an important role in their social and religious lives. The Maya-Quiches vividly became their spiritual heirs, although they never achieved the greatness and perfection of the former." The 1967 premiere of the Parabolas was conducted by Sr. del Carmen.

Rienzi Overture..... Richard Wagner

Rienzi was composed in Wagner's Paris "exile"; it was when it had been accepted for performance at Dresden (1840) that he returned to Germany. The overture was intended to be performed in Paris, but could not be because the composer was in jail and thus unable to supervise the rehearsal. The years was a period of exile, not only because of delay in the performance of the whole opera but because Wagner troubled about seeking the support of influential persons, to be met largely by results of indifference (e.g., from Schumann and Mendelssohn). Spier at least seemed favorable.

The opera was a total triumph. Wagner became a celebrity and was shortly offered an important operatic post, one finds such words used as "transcendent," "stupendous". This work retrospectively the end of his period of "grand" opera; the next work, The Flying Dutchman, was far more an indication of his "musical drama" approach of later years, and was a near-total failure. However, even if these are touches of the use of Leitmotiven and of dialogues between singer and orchestra (and such passage being pre-figured in bars 12-14 of the overture).

INTERMISSION

Triple Concerto, Op. 56..... Ludwig Van Beethoven

For violin, cello and piano
Allegro
Largo
Rondo alla Polacca

Mars Pales

Mary Elizabeth Whartenby

Martha McCrody

Far less well known than the concerto for violin or the five concerti for piano, Beethoven's triple concerto nevertheless is a work that, had it been by Cherubini (whose influence on it is noted by several critics) or by some lesser light, would probably be acclaimed today as proof that genius was not the sole prerogative in 1804 of the famous Viennese immigrant from Bonn — though M. M. Spier sees in it "Beethoven animated by duty, not inspiration."

Composed in the minorities he suffered in the last two years of the century, miseries largely caused by his increasing deafness, Beethoven's life while the triple concerto was being born was comparatively happy. This may be seen from the fact that the biggest upset arose over a misunderstanding concerning a rental lease on an apartment, and the subsequent (temporary) breach of a long friendship. The same period was occupied with such better known works as the Waldstein sonata and the Andante favori originally composed as its slow movement, the Eroica symphony and the opera Lenore.

The presence of three soloists instead of the usual one naturally gave rise to problems of scale, which Beethoven solved largely by treating the "trio" story as a concertante chamber group than as three independent virtuosi each with the right to address and the job. The piano part was apparently intended for Beethoven's pupil the young Archduke Rudolph, who a few years later was to agree with Ledebauer and Klucky to settle an annuity upon the composer to prevent his leaving Vienna.

Program Notes by Jean Ferrussolt

FOTO 30



HISTÓRICO SINFÓNICA GUATEMALA

FOTO 31

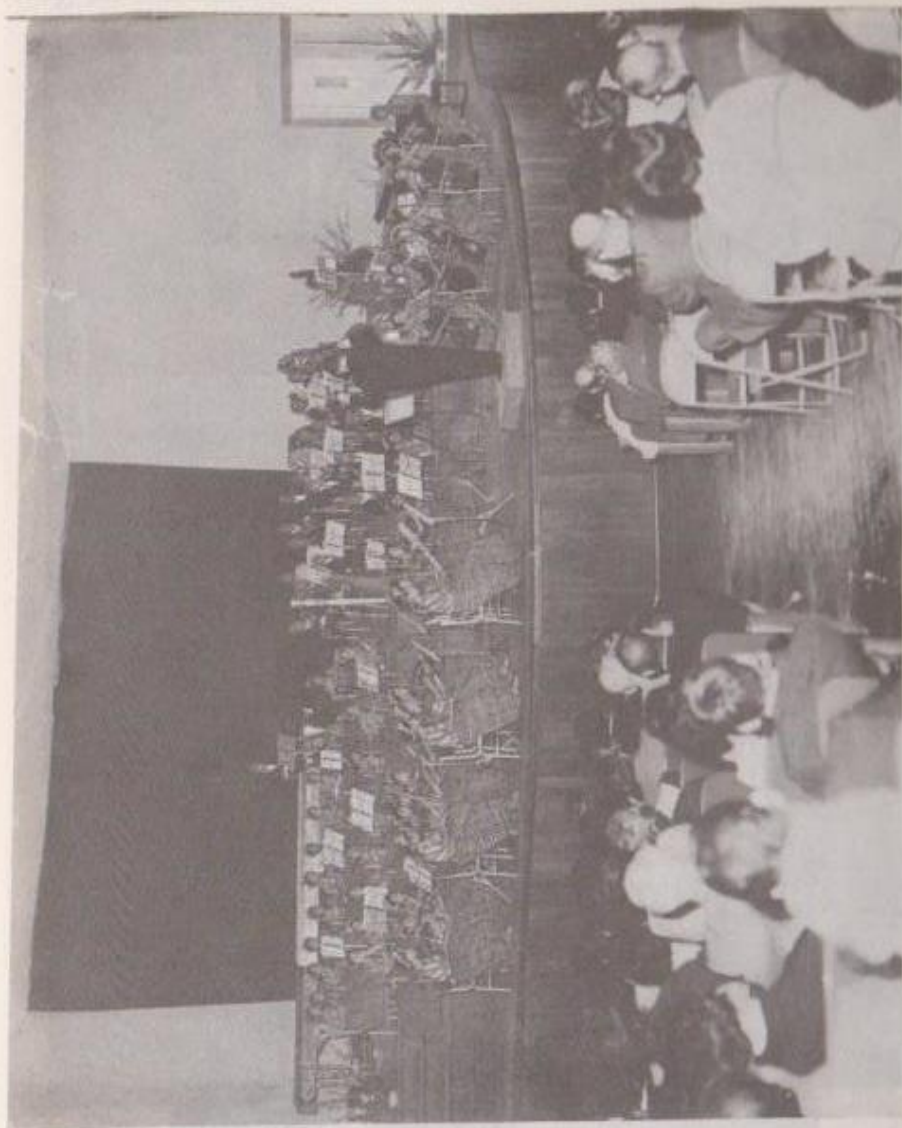


FOTO 32

FOTO 33



FOTO 33

FOTO 34

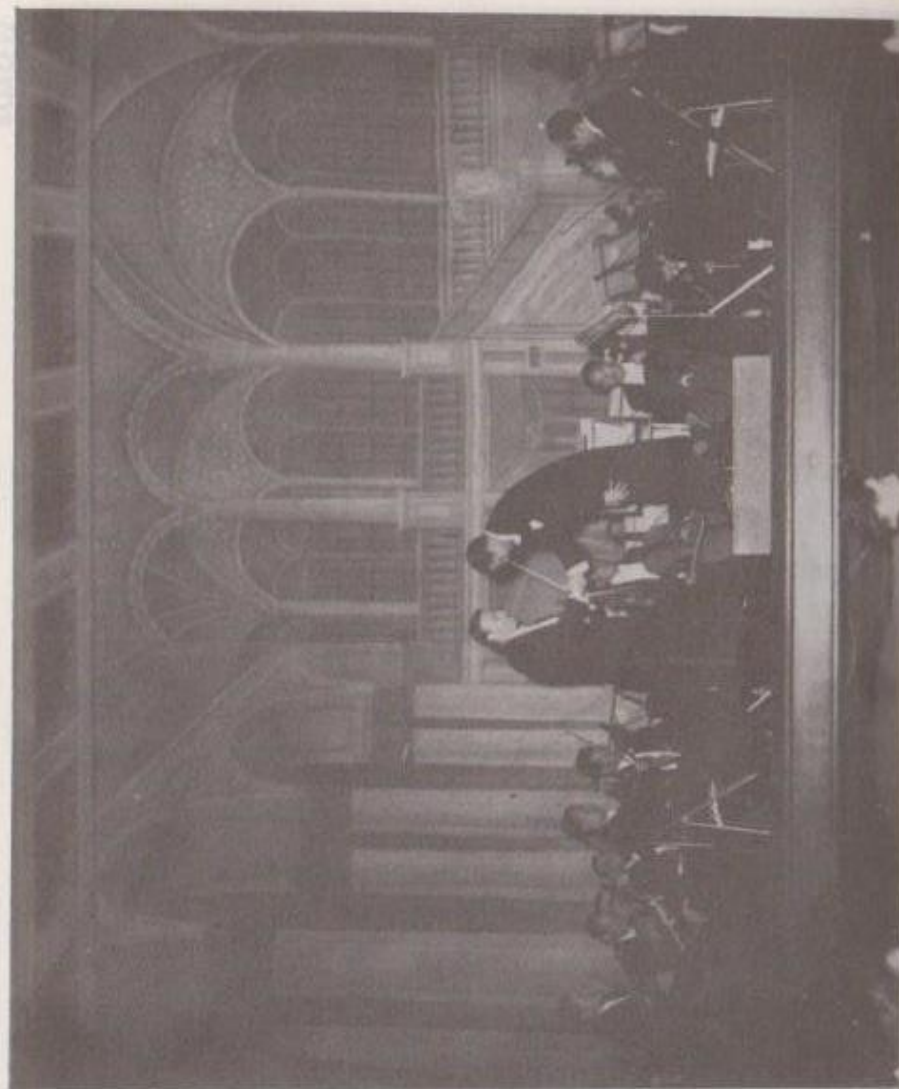


FOTO 34



FOTO 35



FOTO 36

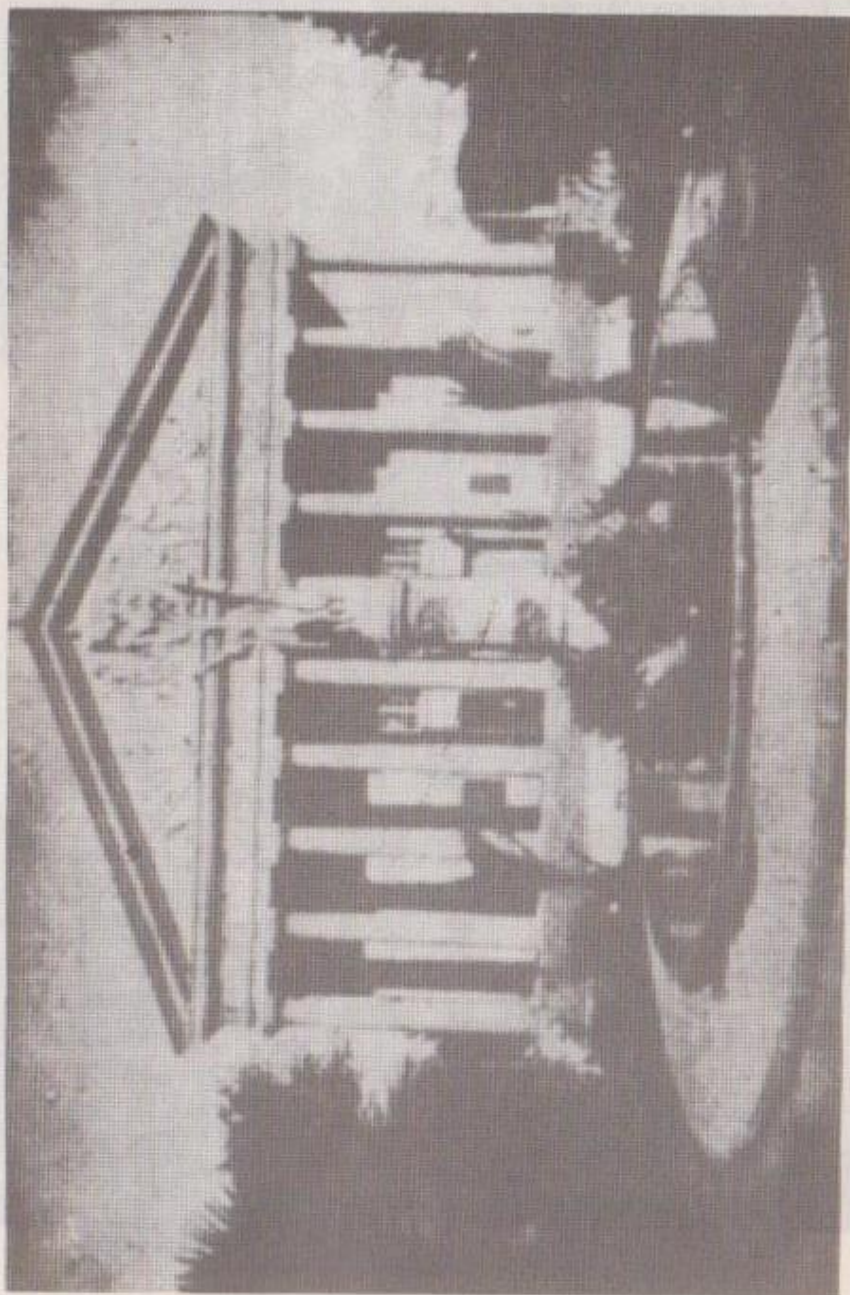
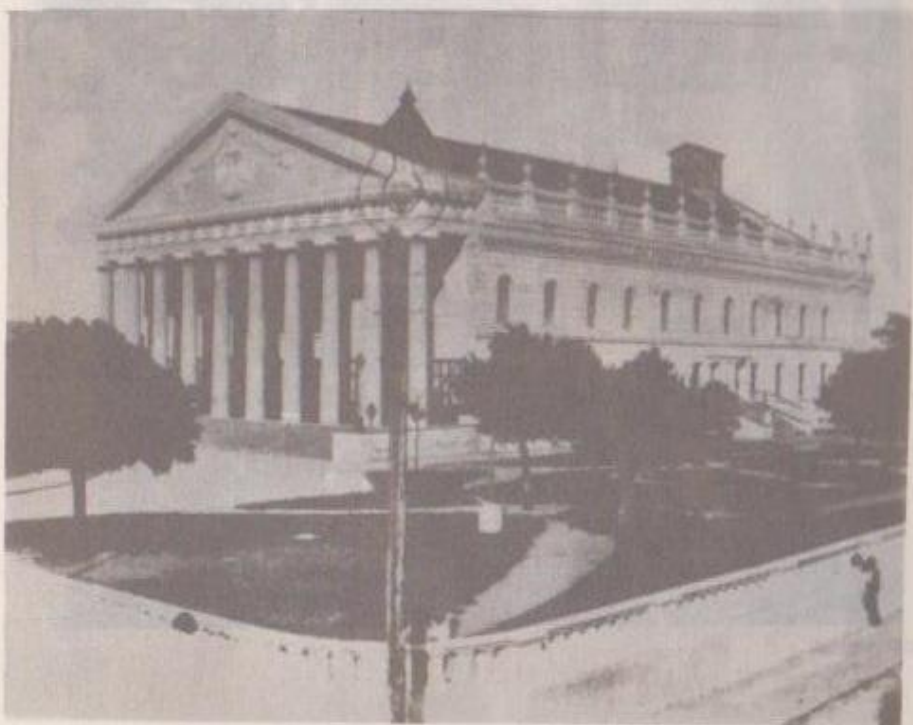


FOTO 37



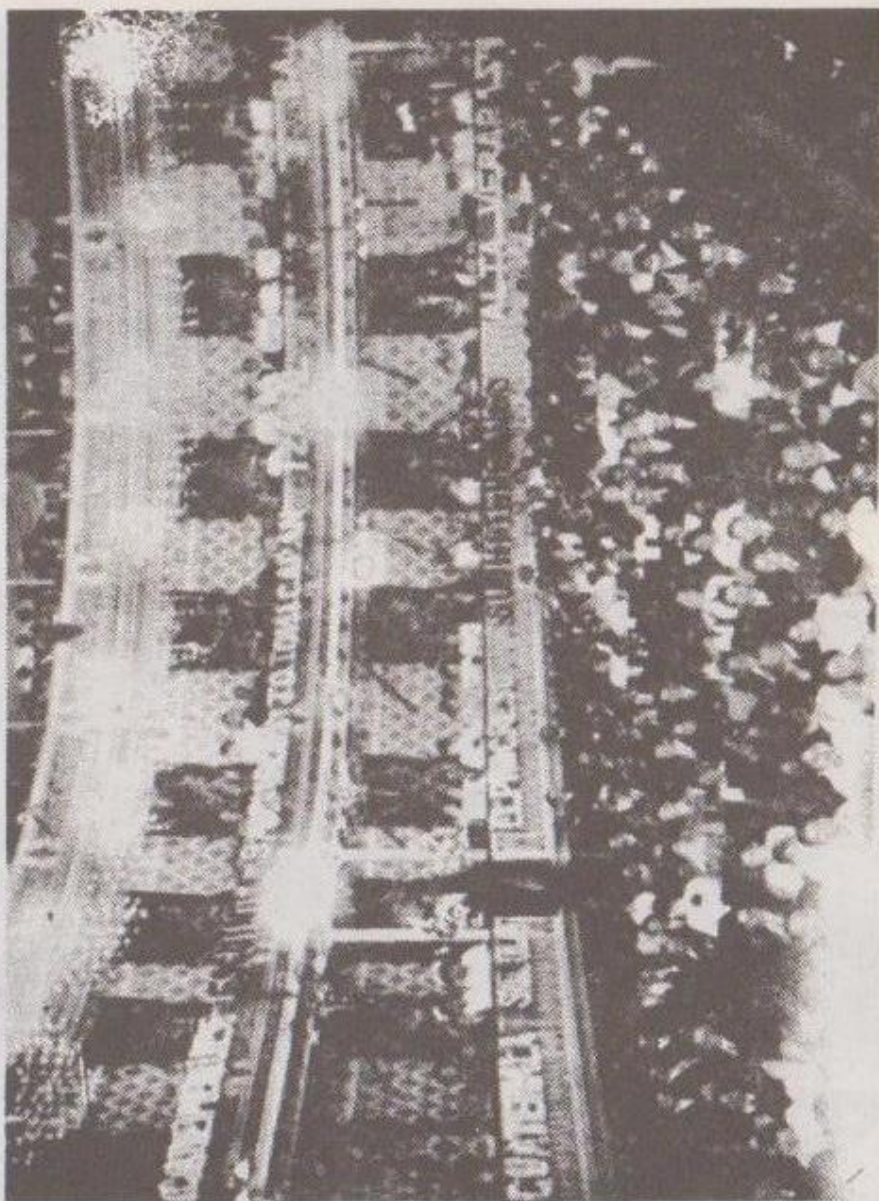


FOTO 38


LOS PURITANOS

▼

LOS CABALLEROS

ÓPERA SÉRIA
EN TRES PARTES.
MÚSICA
DEL MAESTRO VICENTE BELLINI.

*La poesía es del Sr. C. Pepoli.
Está traducida al castellano por Camilo Byos,
y puesta en verso por D. G. Prieto.
Mexico: 1852.*



GUATEMALA.

IMPRESA DE LUNA, CALLE DE LA PROVIDENCIA.
1861.

FOTO 39

EL GRAN ACONTECIMIENTO TEATRAL.

TEATRO COLON

Compañía de Zarzuela Hispano-Mexicana

EMPRESA ZAMUDIO Y CIA.

PRÓXIMAMENTE

EXTRENO, EXTRENO,

✦ **El Rey que Rabio,** ✦

ZARZUELA EN TRES ACTOS

DE LOS SEÑORES

RAMOS CARRION Y VITAL AZA

Música del Maestro Chapi.

GUATEMALA:

Tipografía "La Democracia," 1a. Avenida Norte, No. 5.

1893.

LA GRAN NOVEDAD DE FIN DE SIGLO.

FOTO 40

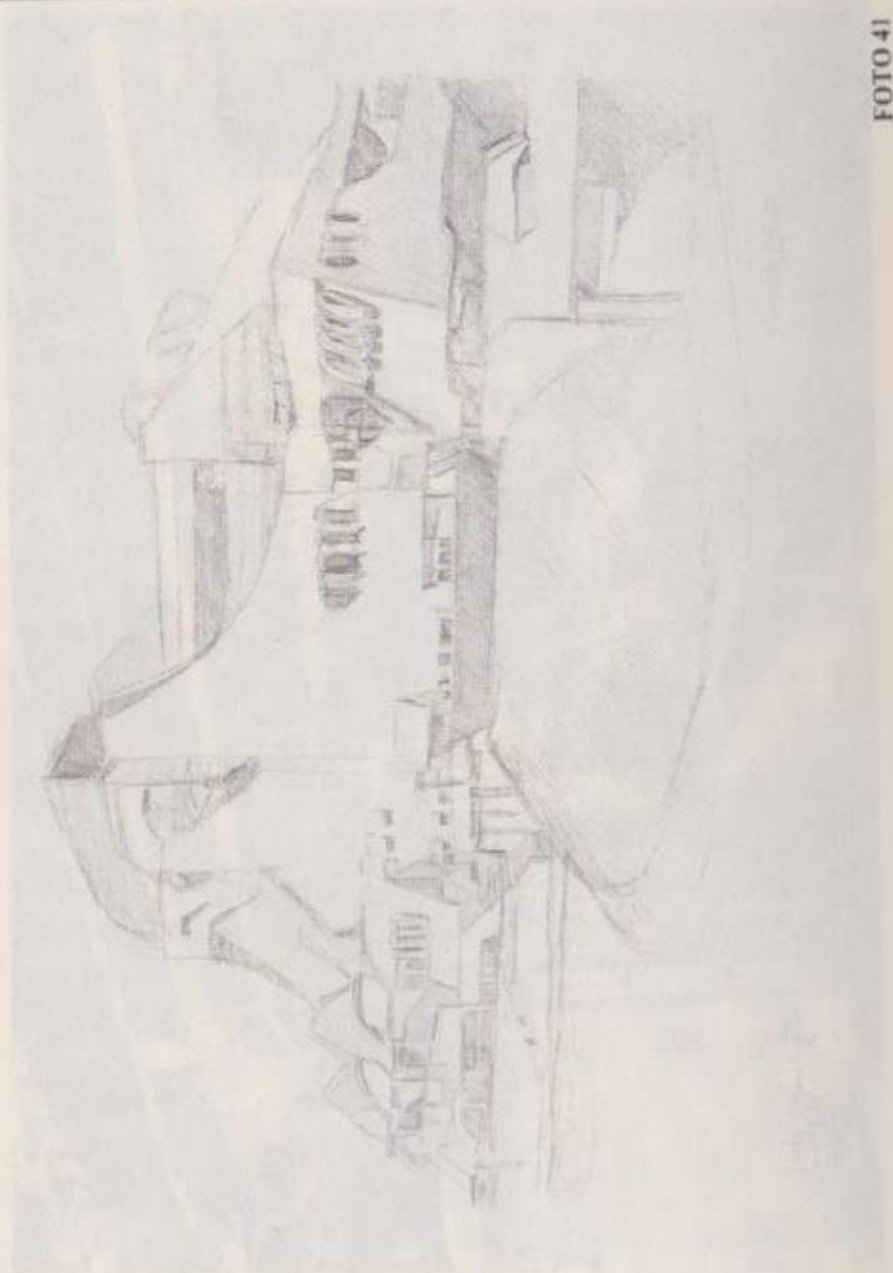


FOTO 41

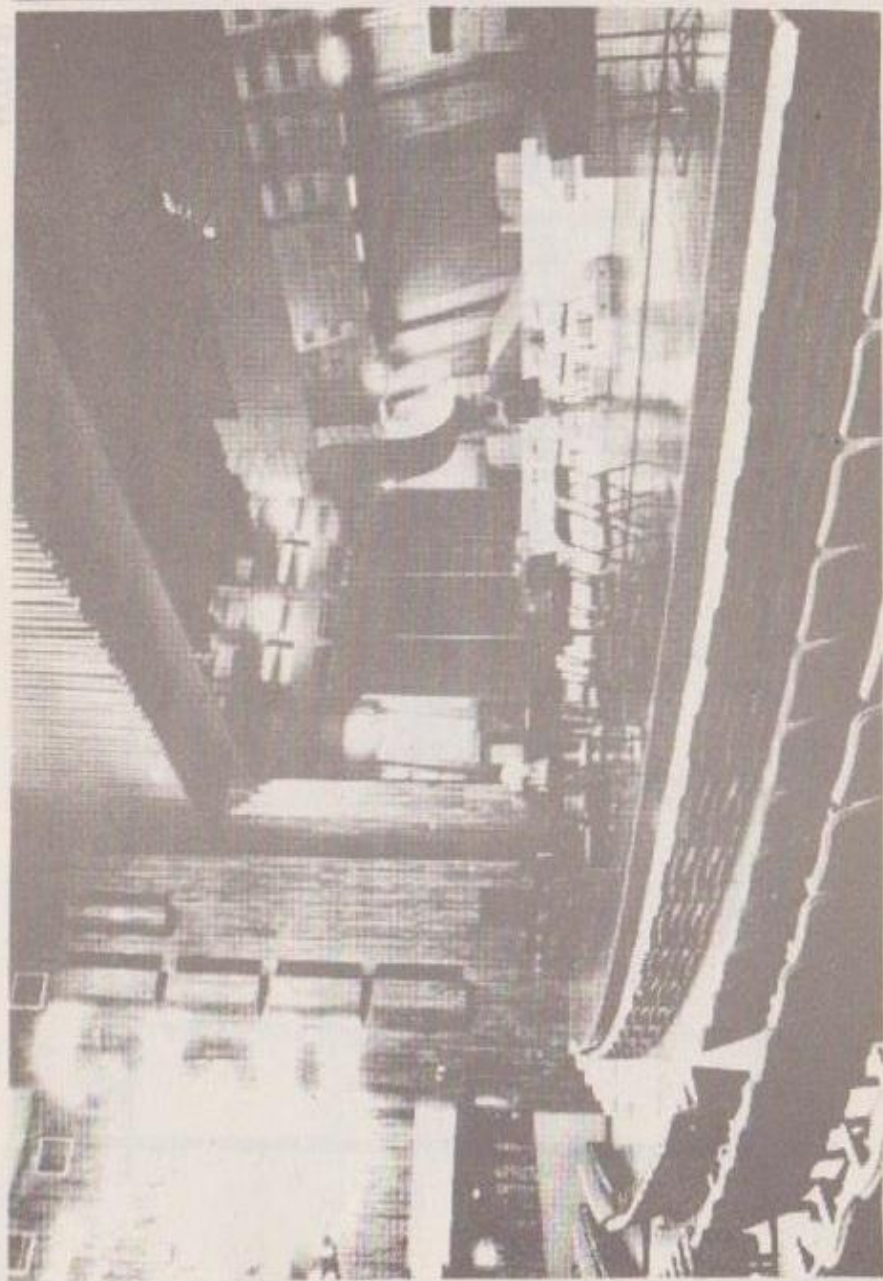


FOTO 42

