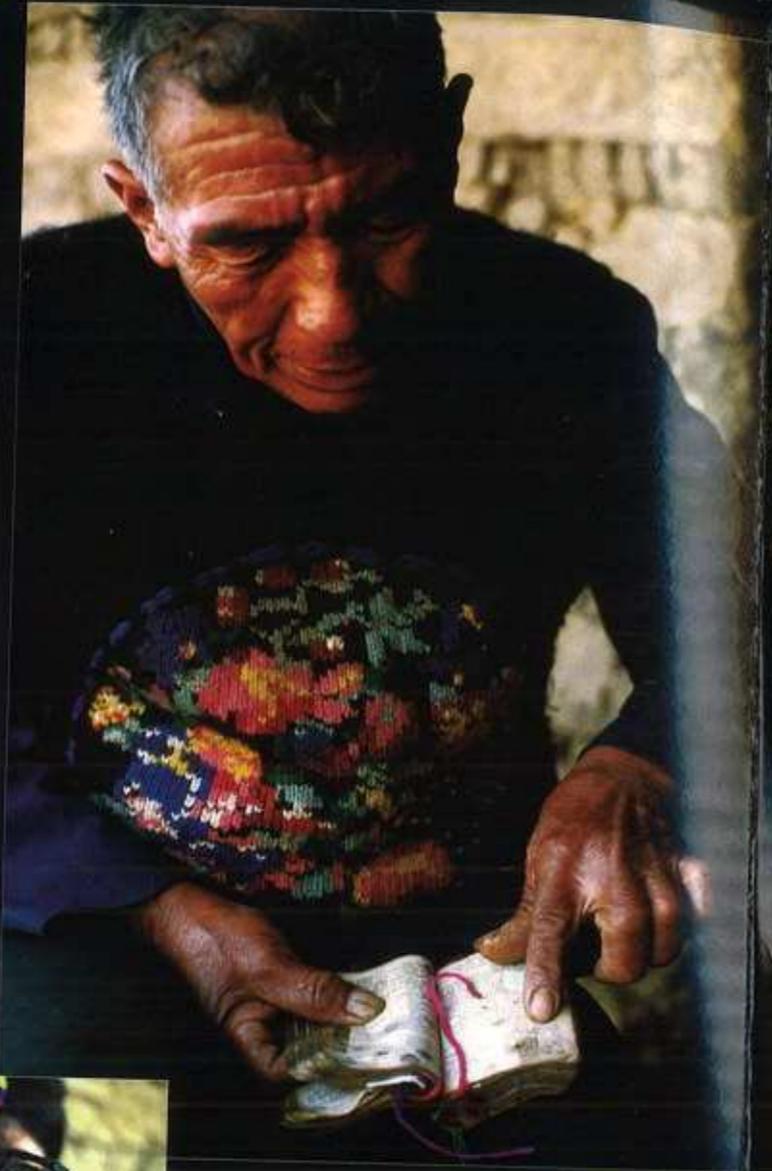


EL SIGUIENTE MATERIAL TIENE
DERECHOS DE AUTOR
POR LO QUE SE SUGIERE QUE EL
MISMO NO SEA REPRODUCIDO NI
USADO CON FINES DE LUCRO,
UNICAMENTE PARA FINES
EDUCATIVOS Y DE INVESTIGACION



Universidad de San Carlos de Guatemala
-USAC-
Centro de Estudios Folklóricos
-CEFOL-

Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés
Editores

Tradiciones de Guatemala No. 66
Etnomusicología en Guatemala

Tradiciones de Guatemala No. 66 Etnomusicología en Guatemala



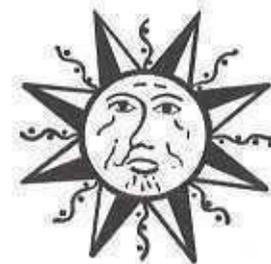
Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés
Editores

Guatemala, 2006



Tradiciones de Guatemala

Centro de Estudios



Folklóricos

Nueva Guatemala de la Asunción, 2006



Universidad de San Carlos
de Guatemala

Etnomusicología en Guatemala

Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés
Editores

Documentos



A los jóvenes compositores nacionales¹

Por Jesús Castillo

El Arte Musical, en Guatemala, atraviesa una época de florecimiento y prosperidad que acaso no ha tenido precedente. No se sabe de otro tiempo en que, como ahora, hayan concurrido simultáneamente los dos factores principales del caso; la competencia de los Maestros y el talento de los educandos.

Los productos de esta afortunada coincidencia se ponen ya de manifiesto. El público (incluso el elemento extranjero) ha tenido ya ocasión de palpar el adelanto de muchos jóvenes artistas, algunos de ellos todavía en ciernes, y otros que han coronado totalmente sus estudios.

Entre los últimos figura el joven celista Eduardo Ortiz, alumno del renombrado Maestro Heinrich Joachim.

Un acontecimiento insólito en los anales del Conservatorio Nacional, fué la salida del primer Director de Orquesta formado en el plantel, honor que cupo en suerte al joven pianista Manuel Alvarado. Siento ignorar quién dirigió a Alvarado en este ramo del Arte. En cuanto a sus estudios de Piano y de Composición, es alumno de los esposos Castillo-Contoux.

Algún tiempo después, y previas algunas anticipaciones que ya poseían de manifiesto la magnitud de sus capacidades artísticas, obtiene su diploma de Pianista, a los diez y siete años de edad, Manuel Herrarte. Fué guiado en sus estudios de Composición y de Piano por Ricardo Castillo y su esposa doña Georgette, respectivamente.

Hay en Guatemala una Artista en miniatura, cuya vocación para el divino Arte llega a lo fenomenal. Es la niña Nora Ruth Estrada, quien a la edad de nueve años ha pasado ya su examen de tercer año de Piano. La conduce el eminente Maestro Oscar Vargas Romero.

Por falta de espacio y de noticias me privo de mencionar otras promesas artísticas cuya aparición afirma y robustece mi optimismo sobre nuestro porvenir musical, y solo añadiré el nombre de otro notable producto del Conservatorio, Manuel Arévalo Guerra (pianista).

Como una consecuencia de la comunión aludida —el talento en presencia de una acertada dirección— puede ya augurarse que, en la que a producción se refiere, el trabajo de los noveles compositores llegará muy pronto a hacerse intensivo. Y, por de contado, puede ya preverse que a consecuencia de la heterogeneidad de nuestros elementos étnicos, como de la dirección con que se encamine el trabajo de los nuevos iniciados, la producción presentará diversidad de escuelas y de estilos. El clavecinismo y el clasicismo, que además de sus méritos sobradamente reconocidos, cuentan en el mundo con apasionados y «mantenedores», tendrán entre nosotros sus cultores respectivos, ya en buena escala. Los tendrán también el romanticismo y las escuelas posteriores. Creo que no faltará, además, alguien con el genio, originalidad y cultura suficientes para crear música verdaderamente delicada, llena de nobleza, alteza y refinamiento como la de Claudio Debussy (no bien conocido entre nosotros) y otros autores casi contemporáneos suyos, como Ducas y Ravel. Con verdadero júbilo he visto ya algún ensayo por continuar a los autores rusos, desde Korsakow y Mussorgsky hasta Stravinsky y Schostakovich. Loable sería también intensificar el cultivo de la música española. En literatura, tenemos muchas obras que en perfección se confunden con auténticos ejemplos hispanos, y no hay causa alguna que nos impida hacer lo propio con la música.

¹ Tomado de: *Legado folklórico a la juventud musical guatemalteca*. Tipografía E. Cifuentes, Quetzaltenango 1944, pp. 25-40.

Todas estas tendencias, al realizarse, han de merecer el aplauso de nacionales y extranjeros, puesto que colocarán a Guatemala entre los países productores de música culta, y es sabido que un buen cultivo de las Bellas Artes es índice en el grado de civilización de los pueblos.

Pero si bien es plausible y digno de apoyo seguir los ejemplos que nos han legado las naciones maestras, mayor estímulo y aplauso merecerá el cultivo de lo propio, de lo que es genuinamente nacional.

Los apolonidas musicales que tomen a su cargo esta, patriótica misión, podrán inspirarse no solo en la producción rudimentaria del indio autóctono, sino también en muchas manifestaciones sonoras de la naturaleza. Fuera del rumor del viento en el follaje, del agua que corre y del fragor del volcán (ejemplo que constantemente ofrece el célebre Ixcanel en la época lluviosa), nuestro suelo abunda en pájaros tropicales, cuyos cantos presentan particularidades desconocidas aún entre el mundo musical.

Algunos specimens del zenzontle de guatal, por ejemplo, y dentro de una escala mayor bien aquilatada en sus grados (y en la que no falta más que el 7º. de éstos), repiten incesantemente los intervalos del acorde perfecto y sus inversiones, fuera de algunas disonancias. El «coronadito» ejecuta un rápido y breve descenso en fracciones inapreciables de tono, cuyo aspecto es un verdadero glisado. El pito real, el chiltote y el zenzontle mexicano (este último cuando está fuera aún de cautiverio) nos dan frases dotadas de tal belleza que a veces no traen a la memoria alguna emanación metódica de Olsen o de Grieg. En fin, el guardabarranca nos demuestra que la Naturaleza por su intermedio, sabe producir fracciones inferiores al medio tono, pues hay ejemplares de esa avecilla que tardan hasta ocho, diez y más segundos ejecutando un descenso de sucesión bastante rápida, y sin embargo de esto no han descendido más que un tono escaso.

Hasta aquí respecto a las fuentes naturales de inspiración. Y en cuanto a los ejemplos legados por nuestros antepasados los maya-quichés, nuestros jóvenes compositores saben perfectamente que pronto vendrá al país la expedición organizada por la Biblioteca del Congreso de Washington, encargada de recoger fonográficamente todo el acervo musical indígena, y entre cuyo personal figura el eminente compositor azteca maestro Luis Sandi, a cuyo espíritu de observación se debe un notable hallazgo, y es el del primer grupo rigurosamente etnofonístico encontrado en México.

El grupo aludido fué descubierto por Sandi entre un regimiento de soldados yaquis de Sonora. El instrumental, fuera de los correspondientes tambores, güiros y matracas, consistía en «una calabaza sumergida boca abajo en un recipiente lleno de agua, a la cual se golpeaba con un palito forrado con hojas secas de maíz; unos collares hechos de pezuñas de venado, y capullos resacos de gusanos de seda, llenos de piedrecitas. Tan complicada orquesta de percusión acompañaba, ya a un cantante, ya a un músico que tocaba una flauta de barro, alternándose en la ejecución de las melodías de la danza».

Cuando la comisión encabezada por Sandi ponga en manos guatemaltecas el acopio obtenido, nuestros jóvenes amateurs dispondrán, no hay duda, de un acopio folklórico muy superior en todo sentido al de los yaquis de Sonora.

Deseo hablar ahora de mi contribución al acervo etnofonístico del que en adelante podrá disponerse para la producción nacional.

Toda la música folklórica que he compilado, ha sido tomada *de auditu*; pero al recogerla, he tomado precauciones tendientes a garantizar su autenticidad vernacular, cuando no su estricta procedencia autóctona. Y tratándose de música mestiza, he recogido solamente la que presenta caracteres de antigüedad.

Muchos apolonidas nacionales saben que en el Conservatorio Nacional de Música se conserva un depósito de escritos musicales de mi mano, entre los cuales figuran algunos temas rigurosamente maya-quichés, varios trozos híbridos ya olvidados, además de las danzas tradicionales que aún sobreviven y se estilan. Este caudal etnofonístico será muy pronto aumentado —de lo cual he dado ya cuenta al señor Ministro de Educación Pública, Lic. don J. Antonio Villacorta C.— y entonces se contará con un considerable acopio que podrá servir de materia prima en lo futuro.

Creo conveniente enumerar el material folklórico a que me refiero:

1. Una sinopsis con temas rigurosamente autóctonos.
2. Una colección de trozos hispano-quichés.
3. Dos selecciones del mismo estilo racial.
4. La música de las danzas tradicionales siguientes:
El baile de Los Toritos
El baile de La Conquista
El baile de de Los Venados
El baile de La Culebra
5. Otra selección, Aires Antañones».

Hasta aquí la música tomada fiel o literalmente de los indios. La que sigue, presenta ya algún otro trabajo técnico de su compilador:

6. Dos reconstrucciones a imitación del producto musical que resulta a los grupos indígenas casualmente reunidos.
7. Tres suites indígenas.
8. Cuatro miniaturas.
9. Cuatro rapsodias.
10. Cinco aberturas.
11. La ópera «Quiché Vinak», en 3 actos.
12. Dos trozos de la ópera «Nicté».

13. Un poema orquestal, «Tecún Umám».
14. Un ballet en un acto y un prólogo, «Guatemala».

Por último hay otra suite y otro poema en que no se han empleado temas folklóricos, pero cuya melodía está subordinada a las ganas y caracteres autóctonos. En estos trabajos, ya muy personales, interviene un idealismo relativo.

He aquí el nombre de esos trabajos.

15. El poema «Vartizanic» (boda-quiché) y
16. La suite «Musicalizaciones al Popol Buj» (completamente ajenas a la suite «Cuadros del Popol-Buj»).

Debo advertir que en la ópera «Nicté», en el poema «Tecún Umám» y en el ballet «Guatemala» se encuentran ya melodías de la clase ya descrita y revestida de un moderado futurismo armónico.

Discrepancia de detalles en los «textos» musicales indígenas

Los «textos» indígenas de un aire antiguo, presentan discrepancias, no solo de pueblo a pueblo, sino de ejecutante a ejecutante, discrepancias observadas ya por varios etnofonistas, entre ellos el ilustre etnólogo azteca don Miguel O. de Mendizábal.

Un inteligente amateur de la música, don Humberto Cifuentes (de Momostenango) ha notado ya, desde hace mucho tiempo, las ya mencionadas alteraciones.

Aún entre pueblos de un mismo departamento, como en los de Quezaltenango, aquellas discrepancias, son a veces excesivas. Los diversos números del «Baile de la Conquista», por ejemplo, son diferentes aún entre puntos separados por unos cuantos kilómé-

tros. Así, la danza de Tecún Umam que se oye en Cantel, es «otra cosa» de la que se toca en Chicalajá. Y ese mismo número, tocado en San Juan Ostuncalco es diferente al ejecutado en Cajolá o en San Miguel Sigüilá.

Entre lugares distantes las diferencias tienen que ser mayores. El indio de Costa Cuca desconoce totalmente los trozos de «Los Toritos» tocados en Almolonga, y la discrepancia se marca más y más a medida que las distancias aumentan.

No obstante, lo dicho, hay entre los ejecutantes indígenas algo común, firme y persistente, y es el carácter peculiar e inconfundible de las melodías que se ejecutan en los instrumentos de igual nombre.²

El carácter de los trozos melódicos; su ritmo y la expresión que el indio sabe comunicarlos, son los factores de verdadero interés para el etnofonista. Las alteraciones de los textos, toda vez que no salgan de las normas tradicionales, no tienen grande importancia.

Los textos autóctonos de Totonicapán y de Rabinal

Respecto a estos dos puntos, en donde asientan los dos tipos melódicos más autóctonos del país —puesto que, fuera de su rudimentarismo, obran dentro de escalas peculiares, estables y distintas de las gamas moro-hispanas— debemos hacer también análogas indicaciones.

La gama totonicapense, en que se basa el tipo más arcaico del país (no sólo en mi concepto sino también en el de musicólogos autorizados), no emplea más que cuatro grados de la escala, a saber: los grados 4º, 5º, 6º y 7º. Su extensión, pues, no es más que un tritono.

La gama rabinhalera, consta asimismo de cuatro notas, pero constituyendo una escala muy distinta a la anterior, pues los grados que emplea son el 1º, el 2º, el 3º, y el 5º. Esta gama no demuestra, como se ve, mas que una nota extraña al acorde perfecto, y este acorde perfecto está sujeto ya a la tiranía bimodal. Es a veces menor (como en el melodrama «Rabinal Achi», transmitido a la posteridad por el ilustre Brasseur de Bourbourg) y otras, mayor (hallazgo obtenido en mis exploraciones).

En 1931, tomé algunas muestras de dicho tipo musical a tres de sus conservadores (Francisco Pérez, José Ramón y Patrocinio Socop de Rabinal) que en aquella época tenían un trío organizado.

Supongamos que al cabo de los trece años transcurridos, aquel trío esté ya desmembrado. Pues bien; dados los hábitos musicales de los indios, tan propensos por idiosincrasia a hacer variantes y parodias de cuantas manifestaciones de Arte conocen, puede ya deducirse, aun más, asegurarse que las muestras tomadas en 1931, han sufrido ya deformaciones, sea por desintegración del grupo autóctono, sea por desaparición de parte de sus elementos, o bien por sustitución de uno o más de ellos.

Pero tales deformaciones son únicamente cuestiones de detalle. Las gamas y caracteres de la música rabinhalera, persisten a través del tiempo, como si desempeñaran alguna función fisiológica en sus mantenedores.

Los músicos indígenas de Rabinal son, por lo general, menos herméticos y marrulleros que sus conranciales de Chichicastenango, y no ocultan su música con tanto fanatismo como éstos. Pero naturalmente, no todo lo que ejecutan es genuinamente autóctono. Y en los últimos años, los aires primitivos comienzan a sufrir una verdadera adulteración.

La escogitación de la melodía legítimamente rabinhalera debe hacerse con sumo cuidado, operando en musicología como se hace en metalurgia al depurar las arenas auríferas. Despejar el oro metálico de la arena que le envuelve, recoger el oro y devolver al río las arenas.

Antes de terminar este párrafo, me permito hacer una sugerencia a los actuales creadores de música nacional. Entre los aires indígenas puros que aún perduran en Rabinal. Existen todavía algunos que por su carácter enérgico y robusto demuestran proceder de una raza fuerte y viril. Pues bien; si alguien se propusiera componer un Himno a la Patria dopado de verdadera novedad, originalidad y energía, encontrará temas *ad hoc* en la melodía rabinhalera. Un trabajo así tendría, sobre todo, el gran mérito de emanar de un estilo absolutamente nuestro y sería, en todo el Continente el único Himno verdaderamente americano.

Precauciones tomadas en la compilación de música vernácula

Siempre he tenido por norma recoger solamente los temas exentos de semejanza con los ejemplos importados, teniendo, a este respecto, mayor cuidado todavía con lo que se asemeje a los aires moriscos. He actuado de este modo, en vista de que hay muestras maya-quichés que presentan cierta analogía con otras del oriente (teniendo en cuenta, de antemano, que los aportes hispanos constituyen ya un género reconocido y asimilado a la producción nacional).

Últimamente he pensado que el excesivo rigor empleado a mis escogitaciones, puede haber sido a veces contraproducente, y que ese mismo rigor puede haber restado volumen a mi caudal folklórico.

Es muy posible el hecho aludido; sin embargo, la desconfianza que he manifestado al seleccionar las muestras recogidas, tiene su

lado ventajoso. De este modo no hay el riesgo de presentar ante países extraños, como cosas guatemaltecas, las que talvez son de aquellos mismos países.

Los géneros y formas cuyo cultivo falta intensificar

Talento suficiente para laborar en el género melodramático, no ha de faltar entre nosotros, y solo se presenta un gran obstáculo para su realización, y es la carencia de libretistas de ópera en el país. Cuando yo abordé la factura de la primera ópera maya-quiché, en 1917, ignoraba que los libretistas son versificadores especiales que conocen a fondo la métrica musical empleada preferentemente en ópera, métrica que difiere bastante de la acostumbrada en poesía sola. El verso endecasílabo, por ejemplo, que tanto emplean los poetas españoles e italianos, es muy poco usado en ópera. En cambio el pentasílabo, tan común en el género melodramático, se ve muy poco en el poético propiamente dicho.

El compositor nacional que aborde la factura de una o más óperas deberá, pues, tomar en cuenta la circunstancia a que me refiero y tomar las medidas que la empresa requiere.

Hay en nuestra capital un poeta que ha realizado ya varios ensayos serios al respecto, con tanto más éxito cuanto que posee sólidos conocimientos musicales: es el artista Rogelio Gálvez Valle, quien por el número y el mérito de sus producciones, merece ser más conocido dentro y fuera del país. También los autores de opereta (de los que solamente conozco a Juan Petrilli y Jorge de León Paniagua, ambos coronados por el éxito) conocen perfectamente los diversos cánones poéticos usados en la comedia musical.

Respecto al género sinfónico (me refiero, naturalmente, al basado en el melos rigurosamente indígena y ceñido a la forma clásica confieso no conocer ningún trabajo toda-

² El repertorio musical de la marimba simple, en Guatemala, es diferente a la del zu y al de la chirimía. El de ésta, a su vez, es muy ajeno al de los otros dos instrumentos, etc.

vía, pero es de desear que nuestra juventud musical los aborde ya. Los temas que hay de entrar en su lectura, estarán a disposición de aquella dentro de breve tiempo. De mi parte, termino actualmente una sonata de cuyos motivos podrán, a la vez, disponer los futuros creadores de música vernácula.

Estímulo que la juventud recibirá de los grandes centros musicólogos

Los Institutos de Musicología, las Entidades Indígenas, los museos arqueológicos, etnológicos y de antropología, además de otros centros cultores del indigenismo, alentarán con su estímulo y aplauso la labor de nuestros noveles de la música genuinamente nacional. Pueden estos jóvenes estar seguros de ello, máxime si se dedican a la exploración etnofonística.

Fuera de este valioso apoyo moral (y que bien pudiera tornarse utilitario) los mismos apolónidas serán objeto de una liberal propaganda por parte de una pléyade de escritores, artistas de todo género y principalmente musicólogos y editores de obras musicales.

Entre las instituciones que desarrollan tan noble actuación, figuran: la Sección de Música de la Unión Panamericana, varios museos de los Estados Unidos, el Museo Nacional de México, el de igual nombre en Guatemala, la Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana (México), la Editorial Atlante (id) y otras muchas que por falta de espacio no menciono.

Entre los escritores, artistas y musicólogos descuellan: Edwin A. Fleischer (Filadelfia, E.U.); R. S. Boggs (Carolina del Norte, E.U.); F. H. Price (id); Mrs Richard Garrett (Pensilvania, E.U.); Isabel Mestre (Habana, Cuba); Nora B. Tohmson (Penn. E.U.); Miss Frances Densmore (Minnesota, E.U.); Kate E. Moe (Indiana, E.U.) y muchos más.

Merecen una mención muy especial los señores: Julio Mattfeld (New York); Gilbert Chasse (id); Percy A. Martin (Chicago); el gran musicólogo germano-uruguayo Francisco Curt Lange, Director del Instituto Interamericano de Musicología (Montevideo); el eminente crítico catalán Otto Mayer Serra (México), digno discípulo de los sabios Sachs y Hornbostel. Este insigne escritor ha sacado a luz, no sólo en México sino en Hispanoamérica, a buen número de musicólogos sumidos en la mayor obscuridad o en el olvido de sus compatriotas, confortándolos con la publicidad y con su generosa voz de aliento.

También merece aplauso la labor de Aaron Copland (Boston, E.U.); Hugo Balsa (Uruguay); Carlos Vega (Buenos Aires, Argentina) y Nicolas Slonimsky (Boston, E.U.). Este último y gran maestro, altamente estimado en los círculos artísticos y musicólogos de Estados Unidos, México y el centro de Europa, ha encontrado también multitud de «piedras filosofales» (según la expresión de uno de los apologistas) en América. Como este gran artista —aunque ya actuó en Guatemala— no es perfectamente conocido en el resto del país, transcribo aquí tres de los numerosos recortes que conservo en referencia suya:

... «Un oído y un brazo excelentes: una notable autoridad, y una inteligencia sutil». Raymond Petit en «La Revue Musical» (París).

... «Es un talento de primer rango, convenciendo a Orquesta y Auditorio con poder supremo». Alfred Einstein en «Berliner Tageblatt» (Berlín).

... «Ninguna palabra de elogio es demasiado para él. Con sorprendente conocimiento de las obras y notable energía, ha dado conocer la música americana» Heinrich Strobel en «Borser Courier» (sic) (Berlín).

Y pueden estar seguros nuestros compositores del futuro de que a medida que el tiempo transcurre, el número de propagandistas del Arte americano irá en aumento, y que también les espera, si son dedicados y constantes, el apoyo del Estado y el estímulo del gremio literario —y por ende, el de la Prensa nacional y aun de la extranjera.

La nueva música vernácula será ejecutada seguramente

Es bien sabido que en los grandes Conciertos, se ejecutan casi exclusivamente las obras más perfectas o las más famosas de los grandes autores. Pero también se sabe que actualmente los solistas (pianistas sobre todo) que recorren América, insertan en sus programas obras de autores norte o hispanoamericanos. Además, la corriente de americanismo que hoy anima a todo el Continente, es un nuevo propulsor de la divulgación artística del mismo. Y para mayor aliciente de nuestra juventud musical, innumerables orquestas de toda América celebran, turnándolas, audiciones de música indo-hispánica.

Lo que posiblemente obtendrá la expedición encabezada por Sandy

Este joven y ya ilustre Maestro, como arriba lo he puntualizado, podrá recoger, fonográficamente, un enorme acopio de música indo-hispánica (que conservan y cultivan los tocadores de marimba simple y chirimía) y también de música morisca (bastante alterada por la fuerte idiosincrasia del indio) que ejecuta en el «zu» o «xul» los guidores del Baile de Moros.

De manera, pues, que aunque el grueso de nuestro caudal etnofonístico se ha perdido con el transcurso del tiempo, lo que hoy resta, aunque en estado híbrido, compensará en volumen la pérdida del primero.

Esperamos todavía, y con mayor interés, el resultado que se obtenga en regiones

inexploradas como el Petén (de donde solo poseo dos temas captados por el simpático Mario Monteforte Toledo) y el Oriente de la República.

Dos especies etnofonísticas que la Expedición no podrá obtener, pero si nuestros futuros musicólogos

En mi estudio «La música Maya Quiché» (desde la Pág. 55, línea 18 hasta la Pág. 64) describo detalladamente un tipo de música emitido siempre en cortos fragmentos, que presenta grande analogía con algunos cantos de pájaros vernáculos, y que los indios externalan siempre como por casualidad o improvisándolos.

Este tipo musical (el tercero de una clasificación que se ha formulado *a priori*), puede oírse solamente cuando el indio montará se siente en su verdadero ambiente y absolutamente solo (ojala mi lector se impusiera del caso presenciado por José Barrientos y descrito en la pág. 58 de mi estudio «La Música Maya Quiché», y mejor aún, desde la pág. 55, línea 17.

Por efecto de las circunstancias ya citadas, la consecución del tipo a que me refiero puede obtenerse únicamente en condiciones adecuadas y de manera casual, exigiéndose además, en quien trate de obtenerlo, un fuerte espíritu de observación.

Las condiciones, pues, verdaderamente fortuitas que exige la captación de este tipo «ornitológico» hacen que no pueda llenarse por la expedición etnofonista. En cambio, ese mismo tipo podrá ser captado, por un musicólogo que disponiendo de mucho tiempo, sepa colocarse en condiciones adecuadas.

Yo he logrado recoger algunos fragmentos de la música citada gracias a mi largo contacto —convivencia en ocasiones— con los mames de Costa Cuca.

Creo conveniente añadir que aún existen músicos indígenas que aún fuertemente influenciados por el melos ornitológico, no esquivan las ejecuciones en público. Tal es el caso de Eugenio Rojas (mam) de Huitán, Quezaltenango. En los aires vertidos por este indígena, la melodía y el ritmo son evidentemente hispánicos; pero hay en sus ejecuciones una especie de ornamentación—acaso involuntaria—que hace recordar el canto del zenzonte de huatal, el del coronadito y a veces alguna emanación melódica del chilote. Ejecuta Eugenio Rojas en un **zu** de pequeñas dimensiones como las del **tzijolaj**, acompañado por un tocador de tambor de tamaño mínimo.

De mi parte me propongo actualmente dar a conocer al gremio musical de Guatemala (capital) por medio de la Radio a Eugenio Rojas y a un tonoticapense de apellido Vásquez, el mismo a quien los jóvenes artistas Manuel Alvarado C., Eduardo Ortiz y Mario González oyeron en 1940 algunos fragmentos de la música tetráfona sin semitonos.

He aquí la otra especie a que me refiero: Cada primer viernes de cuaresma se celebra una romería en la Iglesia del Calvario de Quezaltenango, y a los indios del departamento y de otros pueblos vecinos acuden en buen número a vender sus artefactos y algunos productos extranjeros. Entre estos indígenas figuran muchos fabricantes de pitos de caña, procedentes por lo general, del departamento del Quiché, de Sacapulas principalmente, cuyos indígenas se sitúan en la calzada que conduce al templo.

Cuando estos fabricantes de pitos afinan sus instrumentos, completan la «prueba» de los mismos, tocando en ellos fragmentos improvisados que son la esencia musical del indio; de donde fluye el espíritu de la raza.

Quienes deseen conocer el melos aborigen así emitido, procurarán asistir a la Romería

del Primer Viernes en esta ciudad, pudiendo estar seguros del buen resultado.

Una advertencia importantísima acerca de mis compilaciones

Ya he puntualizado, en mi párrafo «Discrepancia de detalles en los textos musicales indígenas», la gran diferencia de «textos» o versiones que los indígenas presentan bajo un mismo nombre, y esta diferencia es aún mayor tratándose de los diversos números de Danzas Tradicionales, acentuándose más de día en día.

En vista, pues, de tal anomalía, advierto a quienes pueda interesar, que en las compilaciones de dichos bailes, he incluido solamente los números que hay sido respetados a través del tiempo y cuya persistencia me consta, no solo por mis observaciones personales sino por las de sus conservadores y principalmente por su carácter y originalidad. Números tan interesantes y originales como «El Caracol», «El Paso de los Toros», la marcha fúnebre³ y otros del «Baile de los Toritos», así como algunos del «Baile de los Venados» y de «La Culebra», no tienen similes en la actual producción indígena.

Por qué desearía que la nueva generación musical revise mis trabajos y mis imitaciones de melodía autóctona

Todo el que abre una brecha en terreno inculto y virgen encuentra, como es sabido, más obstáculos y abrojos que quienes le siguen.

Estos, naturalmente, deben tomar experiencia en el primero y conocer qué obstáculos y que abrojos se opusieron a la marcha de aquel, para asimismo vencerlos y evitarlos.

Del mismo modo, los compositores vernáculos del día, si revisan mi obra, podrán notar en ella sus incorrecciones, que en su mayoría son evidentemente obra de su autor, aunque alguna vez podría ser deficiencias de orden técnico en los ejemplos desarrollados, acaso difíciles de llevarlos a las formas retóricas.

Principal finalidad de este folleto

La melodía indígena de Guatemala varía de carácter con el instrumento que la ejecuta, y para poner un poco de orden en tal complejidad, me he permitido hacer con ella una clasificación provisional que se resume en cinco tipos de los cuales, por lo menos en mi concepto, hay tres que son estrictamente autóctonos.

Pero hay también una respetable cantidad de motivos independientes de esa clasificación, y de cuyo acopio transcribo los más extensos en la adjunta sinopsis. Dichos temas pueden servir como materia prima a desarrollar; pero nuestros jóvenes compositores que deseen iniciarse en la ciencia etnofonista, podrán comenzar investigando la procedencia idiosincrásica y étnica de los temas, en comparación con los estilos nacionales y extranjeros.

Añado, pues, a todo el material folklórico de mis compilaciones, los temas de la siguiente sinopsis, todo lo cual queda a disposición no sólo de la juventud musical, sino también de los Maestros que quieran servirse de ellos.

³ Convertido actualmente en «son» en el «Baile de los Toros» mexicano, tal como se estilaba en Almolonga.

Creo conveniente presentar aquí algunos de los ejemplos que he clasificado en tres de los tipos autóctonos a que he aludido.

I Allegro
Lento, sin rigor de tiempo
Mod.to

II Andante
Andante
Vivo

III And. to

Y por último (en la pauta superior) un ejemplo de mi tercer tipo melódico, recogido por la ilustre etnofonista cuscatleca doña María de Baratta, comparado con uno de igual tipo que figura en mi acopio.

IV
Andante



Comentario

Cuando realizamos la exploración de textos para esta sección de documentos sabíamos que no podía quedar fuera Jesús Castillo.⁴ Se identificó «Legado Folklórico a la Juventud Musical Guatemalteca» documento poco conocido y de escasa circulación, probable-

mente el último escrito por este autor. Hasta entonces (1944) Castillo había publicado tres artículos en la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala (1927, 1928, 1938), algunas notas periodísticas y su libro *La Música Maya Quiche* (1941)⁵ del que recibí importantes comentarios nacionales y extranjeros.⁶ Castillo murió a los tres años (1947) de editado el folleto que ahora comentamos, entonces ya reconocido como un importante investigador de la música indígena de Guatemala, actividad que se suma a su consagrada carrera como compositor.⁷

Castillo como otros intelectuales debió ser influido por José Antonio Villacorta Calderón, el más importante historiador de la época y principal impulsor del proyecto de una Historia Nacional de Guatemala que buscaba la creación de un «alma nacional». Tomando los preceptos del «patriotismo criollo», heredado de la colonia, imaginaba una nación que reconocía su pasado glorioso, pero que cerraba los ojos ante la situación deprimente en que se encontraban los indígenas (Gordillo, 2001: 121). Esta forma de ver la historia delimita a Castillo que debe enfrentar la construcción de sus hallazgos a partir de una base etnográfica valorada en

⁴ Jesús Castillo nació en San Juan Ostuncalco en 1877 y fallece en la ciudad de Quetzaltenango en 1947. Hasta ahora es promovido como uno de los más reconocidos investigadores de la música indígena guatemalteca. Inició sus estudios de piano con Alejandro Espinosa. En 1897 se trasladó a la Finca Providencia en la Costa Cuca, Quetzaltenango, donde gracias a sus compilaciones de música indígena crea su primera «obertura indígena». Sus investigaciones son la «materia prima» para su variada obra: la ópera «Nicté», el ballet «Guatemala» («Guatemala?»), la obertura «Tecum», un minuetto de la «Suite Indígena», «Preludio e Himno al Sol» (los últimos cuatro incluidos en la Colección Fleisher de Philadelphia, según Slomimsky, 1949), y su ópera «Quiché Vinák» orquestada por Fabián Rodríguez y con textos de Virgilio Rodríguez Beteta. Pasajes de esta última fueron estrenados en la primera sesión pública de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala. El reconocimiento que recibió por su trabajo le valió las Palmas Académicas de la República Francesa. En diciembre de 1923 viajó a México invitado por este gobierno a estudiar su música indígena. La inestabilidad política que vivía ese país le trajo de regreso.

⁵ Libro que ha sido motivo de varias re-ediciones (1977-1981) constituyéndose hasta el día de hoy (65 años después) en un texto ampliamente difundido. Esto a pesar de su poca o nula relación con muchas de las expresiones musicales de los indígenas del presente.

⁶ La serie de comentarios que preceden a la sección que reproducimos son un claro ejemplo del hecho que tiene la obra de este autor fuera del país. Estos van desde Gilbert Chase, Francisco Curt Lange, Frances Denmore, Raúl G. Guerrero, Otto Mayer Serra, todos importantes y reconocidos estudiosos de la música americana (la revista *Estrella Centro Americana*, 1947, incluye las exaltaciones de Eleonor Hagne, y Franklin Adams, entre otras). El principal soporte en la entrada de Guatemala del libro de Nicolás Slomimsky (1949:205) es Castillo, una prueba más del reconocimiento que tenía este autor.

⁷ Sus primeros ensayos se publicaron cuando ya contaba con 50 años de edad (1927), mientras que su primera creación musical data de 1897, cuando solo tenía 20 años.

general por los intelectuales de ese entonces solo por la «pureza» de algunos rasgos. Así las reminiscencias prehispánicas se convierten en la base primordial (y justificación), entonces sí, para «inspirarse en la producción rudimentaria del indio autóctono». Villacorta cambió en los años cuarenta su visión de la historia para dar coherencia a un nuevo (tardío en relación con el continente) discurso fundamentado en el mestizaje. Para Castillo, al parecer fue tarde, ya que permanece hasta sus últimos días definiendo lo «puro», como lo más auténtico e importante del patrimonio musical de los guatemaltecos.

A nuestro juicio la posterior redacción de las notas de investigación (elaboradas probablemente a partir de sus registros para la composición) causó una transposición de dos universos: «la música tomada fiel o literalmente»; y la que presenta, «ya algún trabajo técnico de su copilador». Un límite que advierte muy sutilmente, casi de manera imperceptible.

A diferencia de colegas creadores (sobre todo de la plástica, como Carlos Mérida, Rafael Yela Günter, Rodolfo Galeotti Torres –quetzaltecos al igual que Castillo–), también cercanos a Villacorta,⁸ que se expresan sin las ataduras de dar coherencia a un discurso «académico», Castillo permanece sujeto a los preceptos ideológicos del «alma nacional».⁹ Esta tensión presente en sus escritos se magnifica en este texto dirigido a los jóvenes compositores. Todo esto contribuye a que el texto sea bastante ambiguo.

⁸ En 1926 Villacorta invita a los artistas a tomar del arte indígena elementos para su desarrollo. Invitación que Castillo en este texto repite para los jóvenes compositores.

⁹ En el campo de la música Jesús Castillo deja atrás su obra creativa para entrar en la argumentación, otros compositores como Felipe Arias, Germán Aleántara y su propio hermano Ricardo, que realizan también una obra inspirada en temas «nacionales» desarrollan una obra sin mayores ataduras conceptuales.

¹⁰ Fueron viajeros como Arturo Moleret (1990) los primeros en realizar este tipo de registro [1846] a los que se sumaron los primeros estudiosos alemanes como Karl Sapper (véase en esta sección) y el salamateco Vicente.

La enumeración del «material folklórico» resulta un buen ejemplo. Si bien advierte que solo los cinco primeros numerales corresponden a la música fiel o literalmente tomada de los indios mientras que en el resto se manifiesta la mano del autor en diversos grados de elaboración (incluye suites indígenas, miniaturas, rapsodias, oberturas, óperas, poemas orquestales y un ballet), su mención en este conjunto plantea el limbo en que se debate: el ejercicio libre y creativo; o la investigación atada a los preceptos ideológicos de la época.

Esta enumeración plantea también otra de sus preocupaciones, la búsqueda de lo «autóctono». Una pureza (ideal) que le lleva a estructurar un panorama que se ordena a partir de los «temas rigurosamente autóctonos» (sin explica como llegar a ellos), a formas mestizas: «trozos hispano-quiéches y otras «del mismo estilo racial». Solo después introduce una base contextual a su enumeración –los bailes indígenas– pero vuelve al último numeral (de este grupo) con los «Aires Antañones» seguramente más mestizos que las expresiones anteriores.

Al introducir Castillo el concepto de «textos» musicales uno puede preguntarse en que tradición escolástica se inscribe, igual con la acepción «etnofonística», que contrario a lo que esperáramos refiere más a «cultivar» que a recopilar y analizar. Las recopilaciones en *audita*¹⁰ (como les llama) que presenta son parciales, reducidas a las gamas sin entrar a la interpretación del fenómeno sonoro como tal. Su consideración de discrepancias en los textos musicales es finalmen-

te una admisión de la existencia de otras variantes (que antes no consideró). En oposición los textos autóctonos, que circunscribe en exclusividad a Rabinal y Totonicapán, se hallan en formas menos contaminadas y por ende constituyen sus fuentes más importantes. En esta tensión termina por perderse el son como una definición musical.

En un campo donde seguramente Castillo pudo desenvolverse con más soltura y sin atamientos ideológicos es en el estudio del canto de las aves. Ya Sapper (véase en esta sección) había llamado la atención sobre la relación que tenían los cantos de las aves en la música indígena. Castillo, aunque lo menciona, lo desarrolla como un importante elemento en su propia obra creativa (por ejemplo Fiesta de Pájaros).

Más que como un comentario hacemos una observación con relación al Rabinal Achí que transcribió fragmentadamente del conjunto en la visita que realizara a la ciudad de Guatemala en 1931. Uno de estos integrantes, Patrocinio Socop, permanecía aun en el trio que Henrietta Yurchenco grabó en 1945 (referido como P. Sucup). Fue ella quien finalmente se encargó de la recopilación de música indígena que según Castillo realizaría Luis Sandi, musicólogo mexicano (y que Yurchenco conoció en 1943). Lamentablemente para Castillo esta expedición tardó más de lo esperado, cuando llegó (encabezada por Yurchenco), además de su avanzada edad y padecimientos, él, Villacorta y los más cercanos seguidores ya no eran centrales en la dinámica cultural del país.

Bibliografía

Castillo, Jesús
1927 La Música Autóctona. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* 4 (28):1 pp.14-24.

1928 Nuestro Inventario Espiritual. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* 5(29):1 pp.20-23.

1938 La Música Maya-Quiche. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* 15(39):3 pp. 291-295.

1941 La Música Maya-Quiche. Editorial E. Cifuentes. Quetzaltenango. 1941 (varias ediciones de Editorial Piedra Santa sin enumerar.).

Gordillo, Enrique
2001 Hacia la Formación del «Alma Nacional»: José Antonio Villacorta Calderón y la historia de Guatemala (1915-1962). En *Historia Intelectual de Guatemala* (compilado por Marta Elena Casaus Arzú y Oscar Guillermo Peláez Almengor). CEUR-Universidad de San Carlos, Guatemala, pp.119-168.

Juárez Muñoz, J. Fernando
1946 Jesús Castillo, nota por su fallecimiento. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* 21:2 pp.91-98.

Moleret, Arturo
1990 *Viaje a la América Central (Yucatán y Guatemala)*. Academia de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala.

s.a.
1947 Homenaje al Gran Artista Quetzalteco Jesús Castillo: Músico Maya (opiniones internacionales sobre su obra y genio artístico. Murió en 1946). En *Estrella de Centro América*. Vol. V. septiembre-noviembre, Editorial Cifuentes, Quetzaltenango, pp. 60-61.

Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala

1924 Prólogo de la Opera «Quiché Vinac»

A. Narciso (paralelo al trabajo que realizaba Castillo). Corresponde a Franz Temer el primer registro grabado (en cilindros) de música de los indígenas de Guatemala.

En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* 1(25):2, pp.151-153.

Slomimsky, Nicolas
1949 *Music of Latin American*. Thomas
Y. Crowell Company. 3ra edición. New
York.

Velásquez, Alberto
1946 Personalidad y obra de Jesús Castillo.
En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* 21:2, pp.92-98.

Alfonso Arrivillaga Cortés