

Danzas y Ritmos Cuzcatlecos

Apuntes Musicales

Doña María de Baratta.

Turina dice: "Ritmo es el orden y la proporción en el tiempo".

En el Universo entero todo tiene ritmo.

"Platón negaba a los animales el sentido del ritmo. Y esto que por mucho es una verdad, no lo es enteramente".

Sachs a este respecto dice: "También el hombre tiene tendencia innata al ritmo, también él lo lleva en la sangre; pero además es el único animal que lo domina. Lo que alcance en su dominio del ritmo puede depender de su talento y disposición".

Yo creo que en cada raza, en cada grupo o en cada individuo, su ritmo va de acuerdo con el medio psicológico en el cual se mueve. También a esto podríamos agregar el clima, la posición topográfica, las características raciales, etc. Todo forma parte del uno, es decir, del movimiento.

"El marcador de tiempo primitivo es el pie que patea". Al sonido apagado o sonoro que produce el pateo se opone luego el más agudo de la palmada con las manos o sobre algunas partes del cuerpo, convirtiéndose éstas en otros tantos instrumentos musicales. "Una clasificación cuidadosa señalaría distinguos entre el palmoteo efectuado con la mano ahuecada y el que se realiza con la mano plana".

Contrastes de efectos muy bellos que pudimos notar en las danzas de Rosario y Antonio en su paso por nuestro Teatro Nacional.

Todas las culturas básicas en su mayoría, permanecen en la etapa del pateo y la palmada. Especialmente la cultura española ha aportado grandes recursos a sus danzas con el pateo y la palmada.

En la cultura básica de nuestros indios se encuentra muy intensificado el pateo del pie y la palmada sobre el cuerpo. A veces reemplazan el pateo con golpes de pértigas como en los coros de ¡Jeu! ¡Jeu!, que golpean en el suelo con las garruchas de mazorcas al compás del ritmo cuando bailan. Y muy frecuentemente cuando bailan se colocan una base en la planta de los caítes o zapatos para obtener la resonancia, más que en el suelo desnudo.

Esta es la razón por la cual los danzarines en la Historia de Moros y

Cristianos, bailan calzados, no sólo por el carácter de la danza en sí, sino también para obtener mayor resonancia en el pateo de la coreografía.

En muchas danzas, pero especialmente en esta de la "Historia", se colocan ornamentos sonoros: rosarios y collares, con colgajos de "pisto viejo", macacos y monedas antiguas de plata, cascabeles, campanitas, pistochos de lata y conchitas marinas, que al danzar, producen un concierto sonoro, variadísimo y singular.

Estos ornamentos van sujetos al cuerpo: en el cuello, cinturones o fajas y las muñecas; al pateo y el matraqueo son más efectivos cuando se ponen esos ornamentos, en la rodilla, la pantorrilla y el tobillo.

EL SENTIDO RELIGIOSO Y SIMBOLICO DE LOS INSTRUMENTOS

Una de las cosas más importantes en la cultura indígena (como ya hemos visto más detalladamente en la primera parte de este ensayo) es el invento de sus instrumentos de percusión.

Ya hemos visto cómo esos instrumentos de percusión de carácter rítmico y, por lo tanto, extático, producen un ruido regulado, y consideramos ahora, que dichos instrumentos, subsisten como parte integral de la danza desde sus orígenes.

"Pero superior a su función puramente rítmica es el poder mágico que reside en su forma, en el material de que están contruídos y en el modo y ocasión con que se los emplea, añadiendo este poder a la danza con vistas a fines religiosos".

Por ejemplo:

Las "sonajas" llamadas también "maracas" además de su función como marcadoras del tiempo, tienen un sentido religioso y al mismo tiempo el repiquetear del sonajero representa a los cascabeles de la serpiente, que a su vez es símbolo de Quetzalcoatl y del origen del género humano, en la serpiente que tentó a Eva.

Su sonido incisivo e incitante hace ambiente a la danza y estimula a los danzarines.

La "charrasca" o raspador, es un instrumento que no es un marcador de tiempo en el estricto sentido del vocablo, pues el sonido que produce carece de la precisión necesaria. Se emplea más bien no solamente entre nuestros indios, sino en muchas tribus de todo el Continente Americano, como conjuro de fertilidad. Sólo en ese sentido debe interpretarse su uso en la danza. Los indios de la Costa del Bálsamo lo tocan en la Danza del Engendro, que ejecutan en la luna nueva y a media noche.

El "Sacabuche".—Un recipiente de barro, generalmente es un cántaro cuya boca está tapada con un parche estirado de cuero de animal, en el centro un agujero reforzado por donde pasa un palo cilíndrico untado de cera que al frotarlo como hemos dicho, produce un singular sonido onomatopéyico que es como si estuviera diciendo: "fu, fú-fa! ¡fu, fú-fa!". Los

indios dicen al que lo toca: ¡apuráte vos, aplicále bien el sobiyero! No falta en las "mancornadas" nupciales.

El "Tepunahuaste".—Ningún instrumento de los indios de nuestro territorio, tiene tan elevado significado religioso como el tepunahuaste. Para ellos simboliza la tierra y lo que la rodea, y dicen que es el instrumento de los "cuatro rumbos" o las "cuatro mansiones sagradas". En su cavidad interior hay el conjuro vital al que se asocia el llamado que hace el indio al sonarlo con los palillos, cuyos extremos llevan una pelotilla de cera o de mantillón bien apretado, produciendo un sonido ronco, guerrero y majestuoso, que hace que nuestros indios digan: "Aquí dentro se oye la voz de un dios".

El tepunahuaste se emplea para las grandes ceremonias religiosas y guerreras.

El "Pito de caña".—Ya hemos visto en capítulo anterior sobre el estudio de las flautas arcaicas, la gran variedad y diversos significados que aquéllas tuvieron en el apogeo de las grandes civilizaciones indígenas de los Mayas, Toltecas y Aztecas. El actual pito de caña, única flauta que emplean los indios para tocar las melodías que acompañan sus danzas, tiene para ellos (según me dijo un indio de San Juan Los Planes en el Volcán Quezaltepetl, llamado José Crispín) un significado panteísta, pues creen que en el carrizo de la flauta están encerrados los espíritus de los pájaros cantores de nuestras montañas, tales como: el cenxontle, el guarda barranca, la chiltota y el pito real. Y las mágicas melodías sirven para acompañar incontables danzas, en la que es evidente la idea primaria de los pájaros, pues dichas melodías en su mayor parte parecen la imitación del canto de nuestras aves cantoras. Los motivos musicales vaciados en el pito de caña son para danzas animales, de cosecha, históricas y amorosas o nupciales.

Las culturas de tribu medias nada añaden aparentemente a los implementos más viejos, excepto que perfeccionan los instrumentos rítmicos y echan las bases de un acompañamiento melódico de la danza, con las rudimentarias melodías del pito de caña.

Estas melodías tienen probablemente dos raíces de origen.

La primera fué sin duda el placer que proporcionan los marcadores de tiempo o instrumentos percusores de distinto tamaño y sonido.

La segunda raíz, fué las melodías bicales de danza, que en su desarrollo pasaron a ser melodías instrumentales, es decir, vaciadas en las diferentes flautas u ocarinas que los indios emplearon para ejecutarlas. Y es muy probable que los primeros cantos que se instrumentaron fueron aquellos cuyas palabras y versos habían sido olvidados.

LA MELODIA O CANTO Y SU RELACION INTIMA CON LA DANZA

Ya hemos visto como el acompañamiento rítmico de la danza así como también el melódico, han tenido el poder mágico de llevar a los primitivos indios con pasión y alborozo al éxtasis, que es la esencia misma de la

danza. Además, el acompañamiento melódico que en su origen se cantó siempre, tiende a establecer una conexión espiritual con el tema o motivo de la danza y el propósito mágico del movimiento.

El grupo de los Izalcos, de cultura básica mejor definida en nuestro territorio, nos ha servido para el estudio del carácter del canto de danza primitiva. Entre ellos se encuentran algunos ejemplos de danza cantada, o mejor dicho cantos de danza. Entre estos ejemplos tenemos los coros de ¡¡Jeu! ¡Jeu!, que a su vez encierran una gran fuerza cohesiva de la música tradicional.

Antiguamente toda canción se componía para la danza y esa es la razón por la cual el canto y la danza permanecen siempre en íntima vinculación. Nacen de la misma fuerza: el impulso a la moción. Esta es la unidad esencial que existe entre la danza y el canto.

Si investigamos un poco en un radio universal a individuos o tribus, a pueblos o razas, encontraremos siempre que sus melodías y sus danzas están íntimamente enlazadas (como encajadas las unas en las otras), porque ambas nacieron o se determinan por el mismo impulso tendiente a la moción.

Esto lo he podido comprobar en mis largas excursiones y pacientes estudios por diversos lugares de nuestro país, y me han llevado a la necesidad imperiosa de no sólo registrar las notas o música de dichas danzas, sino describir las formas, figuras y carácter de las danzas que las acompañan.

Por eso en la primera parte de este ensayo, en el capítulo de la clasificación de melodías, ya he anotado las características y diferencias que existen en cada grupo racial de nuestro territorio. En este mismo capítulo, he descrito las formas y figuras de danzas de esos mismos grupos de raza; y más adelante en la descripción de cada una de ellas concretaré más detalles. No puede negarse que es de suma importancia la relación que tienen los movimientos de la danza y la música, de un pueblo o grupo de raza.

El estilo de la música de nuestros indios pipil-toltecas y los lencas de Cuzcatlán, no es el resultado del desarrollo o evolución de la cultura más o menos avanzada de cada grupo, no; ese estilo de música indígena nuestra se vincula estrechamente con la raza. Es el mismo estilo de música primitiva de la raza mexicana pues las dos están vinculadas al mismo tronco de origen.

Pero en cuanto al estilo de la danza racial ubicada en cada pueblo, este estilo es muy característico, por ser la expresión de un rasgo que distingue esencialmente a nuestra raza: su manera de moverse.

Esta manera de moverse está tan profundamente arraigada en su fisiología como en los mandatos psicológicos, que la persistencia racial resiste milenios, oponiéndose a las influencias del ambiente cultural de otras culturas y hasta el cruzamiento o mestizaje. Esta característica determina por igual el movimiento corporal del danzarín, el movimiento de la india al moler, la acción del brazo del indio al tocar su tambor y el castigar al arroz con el mazo en la piladera. La estrecha relación del porte, el estilo, el temperamento, el tiempo y la fuerza se pueden reconocer observando y comparando estas características.

Cuando el indio camina, ya nos está dando idea de cómo se va a mover cuando danza. Y cuando el indio habla, ya casi están cantando como lo haría al entonar una canción.

El indio camina en forma cerrada e igual por los caminos o veredas, pero llegado a un tajo del terreno en barranco o de pequeños ríos, entonces salta, como el salto de una fiera en acecho de su presa, oculta en el bosque. Así tenemos dos expresiones de la naturaleza humana, el carácter motor y la actitud artística: el movimiento natural y el salto, o como los designa Sachs: "Inmovilidad" y "Salto", estableciendo marcado contraste de los dos polos que distinguen dos tipos de melodía. "La inmovilidad y el salto son asimismo los dos polos de toda danza: la danza más reprimida y cerrada de todas, la de asiento, y la salvaje y abierta danza de salto".

Cita el ejemplo de los nativos de Marquezas con sus danzas de asiento y los indios zuñis, de salto, en relación con la correspondiente melodía de la música de ambos grupos.

Podrá ser casualidad o no, o puede ser más bien, que exista una subordinación efectiva de los movimientos, "abierto" y "cerrado" de la danza a los movimientos análogos de la melodía como consecuencia o correspondencia lógica entre ambas.

TEXTURA Y PASOS

Los pueblos indígenas de nuestro territorio de Cuzcatlán, los pipil-toltecas similares o descendientes del mismo tronco de los toltecas, usan de una forma extrema de movimientos expandidos; los danzarinés izalcos y los de los pueblos de los alrededores de nuestra capital, usan de danzas movidas en las que interviene a menudo los saltos y movimientos gallardos y atrevidos. La danza del "Venadito" de San Antonio Abad, tiene mucho de estos movimientos de "expansión" y de "salto" alternando con los de balanceo. Sus melodías son igualmente de balanceo y expansión.

En los bailes de la "Historia de Moros y Cristianos", se encuentran características muy acentuadas en relación con las melodías que acompañan dichas danzas, de las formas "expandida y de saltos".

En los pueblos de la región oriental en donde impera la raza lenca, es más notoria la forma de danza y melodía cerrada, pero brusca y repentinamente también interviene el "salto" como un paréntesis de expansión o un final. Más adelante señalaremos estas características describiendo cada una de las danzas.

Sin embargo es muy curioso que en los pueblos de habla náhuatl de raza pipil-tolteca, en donde abunda la forma "expandida", también se encuentre en algunos bailes religiosos hieráticos la forma "cerrada", en una suave y animada estructura melódica para la danza, que se halla en marcado contraste con el tipo "recitativo" y de "salmo" de la parte cantada, como en los coros de "¡Jeu! ¡Jeu!" de los Izalcos. Y también el contraste que se nota en los pueblos de raza Lenca en donde es usual la danza "cerrada" y ritual, en ciertos lugares en donde se baila "La Danza de los Plumeros" de los cacaoperas y la vistosa danza de los Conchaguas, se

use mucho la danza de “salto” y expandida. “La Partesana” de los Chirilaguas y Chirilaguas es también de “salto” y expandida como ya lo hemos visto.

Todas estas interpolaciones de forma en sus danzas, obedece sin duda, en primer lugar a que superviven aún los restos de otras razas en los diferentes lugares, pues en el Oriente de nuestro territorio, especialmente, hay un conjunto de pueblos y razas de distintas ramas y origen, como ya lo vimos en el capítulo correspondiente a las razas del territorio de Cuzcatlán.

Curt Sanchs recomienda tenerse en cuenta para nuestros estudios la autorizada opinión de E. M. von Hornbostel, notable musicólogo que ha sistematizado las melodías de los pueblos primitivos de la siguiente manera: “Distingue la melodía cerrada, la melodía graduada, la melodía de fanfarria y la imitación canónica”.

“La melodía cerrada posee cortos motivos de dos o tres tonos, pasos cortos hasta el tono inclusive y extensión que no excede de una cuarta. La melodía cerrada sólo se encuentra entre los vedas que no han experimentado influencias exteriores, los andamaneses, los yamanes y los alakalufs de Tierra del Fuego. Se encuentran juntamente con otros tipos de melodía entre los Kenta-semangs, los papús del Este de Nueva Guinea y los uitotos de la América del Sur. Von Hornbostel cree probable “que este tipo pertenezca a la cultura que representan los australianos del Sudeste (Kurnais),—de cuyas canciones desgraciadamente nada sabemos—y que ha dejado rastros también al Sud de Asia (andamaneses), Tierra del Fuego y California Central”.

“La melodía graduada decae progresivamente en una serie de pasos; la extensión es muy grande, (una octava o más); los intervalos son cuartas y quintas; hay pulsaciones de un solo tono. Esta forma se ha difundido en Australia, en el estrecho de Torres, entre los indios americanos y entre los antiguos asiáticos, desde los chkchis hasta los jennissey-ostyaks”.

“La melodía de fanfarria, posee la llamada “triada rota”. Se encuentra entre los pigmeos de Nueva Guinea central, los Karesau papúes, las tribus montañoses de las islas Salomón y los bosquimanos”.

“La “imitación canónica” se da entre los sakais y los semangs de Malaca, en Flores Kiwai (al Sud de Nueva Guinea) y en Bugaville (Islas Salomón”).

Ahora, combinando los tipos de danza anteriormente descritos con los tipos de melodía de von Hornbostel, la dualidad se manifiesta claramente como puede verse:

Movimiento cerrado	Movimiento abierto
Melodía cerrada	Melodía graduada
Imitación Canónica	Melodía de fanfarria

Los Izalcos de la región Occidental de nuestro territorio poseen en ciertos rituales la melodía cerrada, y danzan todos en estos casos exclusivamente con movimiento cerrado; todos los pueblos de la Costa del Bálsamo que están comprendidos dentro de la forma de movimiento cerrado, usan

también en sus cantos la imitación canónica. Mientras que los pueblos de los alrededores de nuestra capital que pertenecen también en su origen a la raza pipil-tolteca, poseen danzas abiertas, y en algunas melodías graduadas de fanfarria, danzan también con una forma moderada o modificada del movimiento expandido.

El baile del "venadito" y del "Torito" en estos lugares, son buenos ejemplos de nuestra observación.

En cuanto a los Izalcos, ya lo he dicho, que dan un bello ejemplo de la imitación canónica de los coros de ¡Jeu! ¡Jeu!, así como la danza que los acompaña es en forma de areyto, con el típico "paso del peregrino" de patrón 'revertido'.

FORMA DE EJECUCION

En los pueblos donde ya hemos señalado que existe la danza "abierta o expandida", la música también es movida y está basada en la "alternativa dramática" de lo fuerte y lo débil. Estos mismos pueblos de danzas expandidas, cantan con gran energía, o recitan en cantilena enfática (como en la Historia de Moros y Cristianos) las estrofas de la relación melodramática de lo que se representa, usando a la entrada de sus cantos o recitaciones en acento "Sforzato", los agudos "fortissimo", subiendo la voz en el clímax de la recitación de la estrofa; las escalas o frases descendentes en "diminuendo" y las notas bajas o final de las estrofas cantadas o recitadas casi no se oyen, pues quedan casi tragadas con el respiro.

A veces también en el canto de "imitación canónica", la voz abandona la melodía del canto, como en los coros de "¡Jeu! ¡Jeu!", y se transforma estallando en un griterío salvaje.

En cambio en el movimiento expandido de la danza y de la música, la vivencia es intensa, momentánea y sin solución de continuidad.

El estilo del "movimiento cerrado" carece por completo de las características del "movimiento abierto", y de sus cualidades dinámicas. Es menos perceptible el contraste entre lo altisonante y lo suave y los "sforzati" enfáticos casi no los usan.

En el desarrollo del "movimiento cerrado", el ritmo es estricto y fijo. Una vez establecida la medida, se conserva invariable en lo sucesivo. Casi siempre en la mayoría de los casos el compás es binario.

Todas estas consideraciones sugieren la idea de que la historia de la música primitiva no puede ni debe ya considerarse como la mayor parte la ha considerado, conforme casi siempre al desarrollo o evolución de lo primitivo a lo maduro, de lo rudimentario o simple a lo complejo y elaborado. Pensar de esta manera es en todo caso muy arriesgado y anticuado por cuanto se suplanta el método científico, para echarnos por el camino más fácil, el "de la infortunada costumbre de juzgar por nosotros mismos, mentalidades completamente diferentes y distanciadas de las nuestras por largos períodos de tiempo. "Primitivo" y "simple" son en verdad conceptos que aplicamos con demasiada ligereza. Lo que nosotros consideramos natural, puede no serlo para los seres de aquellas antiguas culturas: nuestras

ideas de complejo y rebuscado acaso las entendieron ellos como lo más sencillo del mundo, pues la idiosincrasia de los antiguos tenía sus propios impulsos e inhibiciones que no coinciden con los nuestros".

Ahondando en nuestras investigaciones encontramos muy claramente la necesidad imperiosa de aprovechar los conocimientos adquiridos de la historia de la danza, en la historia de la música y captar el desarrollo o mejor dicho el carácter y la forma de la música entre los grupos de raza que nos interesa estudiar, partiendo de los mismos elementos básicos que también determinan sus danzas.

Nuestras observaciones y estudio comparado de los movimientos de la danza entre los dos grupos principales de esta tierra de Cuzcatlán, se fundaron en las características y algunos contrastes que son bien definidos entre los "pipiles" y los "lencas".

Guiada por las enseñanzas y observaciones científicas de Sachs, he podido establecer las diferencias, y los rasgos más salientes y expresivos de dichos grupos. Pero estos dos grupos a pesar de sus modalidades propias y características bien definidas, coinciden en que ambos, danzan en armonía con el cuerpo.

