

# El "Son" en Guatemala

## Danza y Melodía

J. Humberto R. Castellanos

### A guisa de introducción

**G**UATEMALA, como todos los países de América que poseían al tiempo de la conquista pueblos con algún grado de cultura, posee su tipo de música vernácula. El Imperio Maya fué el generador de las dos más grandes naciones indígenas nuestras, los quichés y los cachiqueles. Del mismo origen podrán ser otras tribus, más o menos organizadas, como los zutuhiles, los mames, los lacandones y muchos más. Pero bajo el punto de vista cultural los más importantes fueron los dos primeros. De ellos hemos heredado un género musical característico que nosotros vamos a considerar bajo un solo denominador común: el Son.

Cualquiera otra forma musical de nuestros indios será secundaria, que ya estudiarán otros investigadores más competentes y acuciosos que nosotros.

El Son es música bailable. Pero también es de una forma especial de baile, que no puede ser ejecutado si no es con la propia melodía del mismo Son.

Poseemos actualmente dos tipos de esta melodía; uno es completamente de creación indígena, limpio de toda influencia extraña; el otro es creación de compositores modernos, que se han

inspirado en la propia melodía indígena, pero que no han podido circunscribirse a la estrecha escala vernácula y se han visto obligados a introducir notas extrañas. Para diferenciar ambos tipos se le ha llamado vulgarmente al primero «melodía autóctona» y al segundo «melodía criolla».

Parece increíble, pero es la realidad, que para un compositor moderno es difícil esta clase de composición, tanto por lo reducido de su escala melódica como por ese fondo de sentimiento, que es su alma y perfección, y que sólo son capaces de crear y comprender los propios indios. Para nosotros, el Son autóctono es monótono, de una melodía pobre; no así para el indio, que lo siente hermoso y completo, lo satisface a toda plenitud espiritual de tal manera que llega a ejecutarlo y a bailarlo día tras día, con un deleite constante y sin dar muestras de fatiga. Debemos confesar que, en este punto, el indio tiene un alma diferente a la nuestra.

Pues bien, eso no obsta para que muchos de nuestros compositores intenten darnos obras de este género, y ya podemos ofrecer un catálogo, bien nutrido por cierto, pero todos esos *sones* están matizados de «ritmos extraños» de «notas exóticas», como dicen los folkloristas.

Al escribir estas líneas pensamos en María de Baratta, en Rafael González Sol y en nuestro maestro Jesús Castillo, investigador insubstituible en las tareas áridas de la investigación de nuestro folklore, cuya

muerte tuvimos que lamentar hará un par de años.

María de Baratta y Jesús Castillo con su investigación científica, y González Sol con su investigación histórica, —que también es tarea científica— han venido formando, o estructurando mejor dicho, lo que en un mañana —que imaginamos y anhelamos bien próximo, quizá pecando de optimismo— habrá de constituir el cuadro completo del folklore centroamericano, al menos en lo referente a su expresión musical.

Porque si la manifestación artística por estudiar es de un origen puramente indígena, y aunque dentro de nuestro territorio centroamericano se desarrollaron diversas nacionalidades —permítasenos llamarlas así— autóctonas, aisladas entre sí de una manera casi absoluta, todas, pero absolutamente todas, sufrieron, especialmente durante los tres siglos de régimen colonial, una mixtificación común, en un grado mayor o menor, su desarrollo cultural.

Y si nos vamos hacia un tipo musical criollo, lo encontramos en todo el Istmo de un solo origen: el hispano. Desde luego que hablamos de influencias mayores, de esas que infunden un carácter definido, pues no cabe hoy en nuestro propósito estudiar las múltiples matizaciones exóticas que han venido a florecer en la policromía de nuestras artes de hondura popular, pues en realidad, no han pasado más allá de eso, de sencillas matizaciones.

## El Son como "Melodía Autóctona"

### *Su manifestación indígena pura*

Nuestra música indígena ha sido estudiada en varias ocasiones por competentes investigadores, como el abate Brasseur de Bourbourg a mediados del siglo pasado. En la centuria que corremos se destacó el maestro Jesús Castillo de una manera prominente con la consagración de toda su vida a tales investigaciones, especialmente por las regiones occidentales de la República. En su obra, editada en la ciudad de Quezaltenango en 1941, sobre la música Maya Quiché, presenta una tabla sinóptica demostrando seis escalas que él llama *tipos* de tales melodías, añadiendo más adelante diversas variantes de los mismos que hasta ese entonces llevaba estudiadas. De esas seis gamas, considera tres rigurosamente maya-quichés, en una encuentra una nota parásita, debida a la influencia de la música española —moro hispana, dice él—, otra que sólo había encontrado en una aldea de la República, y la última en la que encuentra influencia de la música indígena sobre la música extranjera.

El maestro Castillo dedicó sus estudios a la forma musical puramente, habiendo efectuado sus principales exploraciones en los siguientes lugares: en Totonicapán, ciudad cabecera del departamento del mismo nombre, en la villa de Momostenango y los poblados de Santa María Chiquimula y San Andrés Xecul. En el departamento del

Quiché hizo investigaciones en la ciudad de Santa Cruz del Quiché, que es la cabecera del propio departamento, en la villa de Chichicastenango y en el pueblo de Sacapulas. Del departamento de Quezaltenango exploró las poblaciones de Cantel, Almolonga, Huitán, Cabricán y algunos lugares de Costa Cuca. Del departamento de Huehuetenango exploró la zona de Santa Cruz Barillas y las praderas de Chancol. Exploró también el pueblo de Rabinal, de la Baja Verapaz. Aunque no pudo visitar los pueblos de Cobán, Cubulco y Purulhá, obtuvo una colección de trozos musicales de dichas regiones por medio de varios músicos indígenas que de tales pueblos llegaron a la capital, a una gran reunión de músicos vernáculos organizada por el gobierno en 1931.

Pero si el maestro Castillo nos ilustra poco respecto a las danzas indígenas, otros varios escritores en cambio han prestado atención a ellas y nos ofrecen de tiempo en tiempo sus interesantes observaciones, de las cuales incluimos aquí algunas, considerándolas suficientes para formar una idea de cómo aún conserva nuestro indio su clásico y legendario Son en su bella dualidad de danza y melodía. Dualidad que constituye, según Einstein, «las piedras fundamentales sobre las que erige su edificio la música nacional».

Nuestros indígenas, como una característica idiosincrásica muy notable, no poseen canto, exceptuando desde luego el canto religioso cristiano que les fué enseñado por los padres misioneros, pero en cambio son sumamente adictos al recitado al compás de sus bailes. Sus temas los armonizan con melodías interpretadas en sus propios instrumentos, como el tambor, el tun y la chirimía.

Humberto Sosa, joven escritor guatemalteco, muerto trágicamente en México hace pocos años, dice que muchos bailes son puras copias de acciones animales, cuyos gritos y movimientos tratan de remedar. Cita como ejemplos la danza del *Rufurburí*, donde se imita el paso de pavo; el baile del *Jicutí*, que pinta al ciervo; el del *Yumari* o del conejo, el del *Puhuy*, el del *Ixboy*, etc. Todos de un carácter impregnado de zoomorfismo. Aparentemente acéfalos de un fondo verdadero para nosotros —dice— pero que no dejarían de tenerlo y de encerrar una acción moral, o tal vez una crítica social, que les diera entre los indios una importancia tan particular.

«El teatro fué para los indios una gran pasión, prosigue Sosa. Se produjeron obras tan diversas como numerosas. Unas dotadas de gran festividad y viveza como la danza de los amantes, donde pueden estudiarse muy bien sus conocimientos respecto de la familia y del amor. Otras por el contrario, son graves y monótonas, cuyo ritmo está marcado solamente por el tun, que las hace fantásticas y extrañas. Y a veces hasta desaparece todo acompañamiento, quedando el cuadro solemnizado, impresionante y arrobador. Tal sucede en aquel pasaje del Rabinal Achí, en que el varón de los Ca-

vek Quiché, cae prisionero del varón de Rabinal, quedando toda la acción absorbida por dos rostros terribles y furiosos que se contemplan con odio.

La misma gravedad, la misma grandeza, se observa en el baile del Tapir o del Xayi, donde los viajeros, con palmas en las manos, saludan a sus jefes con la tristeza de una nostalgia presentida, al partir para tierras lejanas...

«Instrumentos tan característicos de nuestros pueblos —concluimos con el citado autor— complementaron el desarrollo de las danzas y en especial de los mitotes, verdaderas piezas escénicas. El tun de los quichés, llamado tukul en Yucatán y tepenastli en México, marca el ritmo de las representaciones. La chirimía de tristeza que ahoga y desvanece; las flautas rústicas; los pitos de barro de inocencia incomprensible y los chinchines, llovizna de ruidos asustados, fueron medios que colaboraron con el arte musical».

Desgraciadamente, no todos los que han tomado la pluma para hablarnos de la música de nuestros indios lo han hecho con la sensibilidad y el cariño de nuestro recordado amigo Sosa. Y es eso precisamente lo que se necesita para comprender el alma, la mentalidad, las costumbres de nuestros indios; llegarnos a ellos con cariño, con el alma limpia de prejuicios, sin pretensiones de superioridad, situándonos totalmente en un plano de hermanos, como lo hacían aquellos santos misioneros del siglo XVI. Ha sido ese fatal orgullo de superioridad de casta, el que nos ha privado de mejores estudios en ese campo, que por lo mismo podemos considerar bastante virgen todavía.

Don Víctor Miguel Díaz, basándose en observaciones propias o en opiniones ajenas, nos dice en su *Historia de las Bellas Artes en Guatemala*, que antes de la conquista las manifestaciones artísticas eran casi nulas entre los indios. Agregando que sus notas eran monótonas y tristes las más de las veces. Que sus «cantos», por lo regular quejumbrosos, no pasaban de un sonsonete lúgubre, y en la guerra los gritos manifestábanse estridentes, secos y acompasados. Dice, copiando a don José Milla, y nos parece que con mal acierto, que al fundarse la primitiva ciudad de Guatemala, en Almolonga en 1527, «dejáronse oír ensordecedores ecos de instrumentos indígenas». Dice asimismo que los indios de Teculután, no entonaban cánticos religiosos, ni himnos guerreros, sino gritos de concordia o imprecaciones de odio. Que danzaban al compás de música rústica y referían, en su dialecto (naturalmente), sucesos pasados.

Documentándose en *Notas Indianas* y muy especialmente en Silva Leal, dice lo siguiente: «Algunas personas creen, erróneamente, que la jota aragonesa, la sevillana o la navarra, han dado origen al «son» guatemalteco. Esto no es exacto. El «son», antes de la Conquista, era el baile de paz, ejecutado frente al enemigo por tres o cuatro mujeres e igual número de hombres.

«En las grandes fiestas celebradas en la ciudad de Utatlán, años antes de la Conquista, se acostumbraban los ejercicios (bailes) de la paz y de la guerra, que consistían en saltos y ademanes con los brazos y las manos; los indios bailaban el «son», y hasta representaban, hombres jóvenes, episodios de la vida de sus antepasados, especie de sainetes, muy del gusto del pueblo.

Los cachiqueles ejecutaban el baile llamado «El tun» y «La culebra». En este último tomaban parte varios indios».

Don Antonio S. Call observó las danzas de nuestros pueblos indígenas por espacio de largos años, y nos ha dejado la descripción de varias, aunque con un tono despectivo. Sus relatos los tomamos de una serie de artículos que publicara en el diario *El Imparcial* en el año de 1941, con el título de «Cachivaches». Sus escritos son pobres bajo el punto de vista literario, pero interesantes y no carentes de amenidad, pues este anciano octogenario gustaba pintarnos cuadros costumbristas de los lejanos días de su mocedad. Por esta razón consideramos que el día que se haga una recopilación de toda su obra, vamos a tener un trabajo muy interesante sobre el folklore y de nuestras costumbres de antaño.

La música de nuestros indios la sentía «fastidiosa e indivertida». Bajo tal prejuicio nos dejó la descripción de varios bailes, de los cuales reproducimos a continuación los dos siguientes.

## EL TORITO

Este baile no tiene más mérito —dice—, que ser ejecutado por indios incansables que por días enteros, al monótono son del tambor, bailan y bailan sin que tenga nada de escenográfico: consiste solamente en que un individuo sale portando en la cabeza y hombros, un aparato de cañas forrado de petate o lona, con cabeza y cuernos de toro, como los que usan los coheteros con sus toritos de cachinflines, escupidores y bombas de trueno en los fuegos de artificio, y varios indios con

chamarras lo toread y le prenden figas, el toro los acomete y en esto consiste la gracia que el espectador (léase: Antonio S. Call), no encuentra, pero que para los ishtíos es un divertimento».

Este baile nos parece que es el mismo que con el título del «Torito pinto» y ligeras variantes, nos describe el Dr. González Sol, como tradicional en varios pueblos de El Salvador. Su descripción está hecha desde luego con más cariño y mejor detalle. Este baile nos parece más bien de origen español, como una de tantas obras que idearon los misioneros para la conquista espiritual de nuestros indios. (En su obra: «Fiestas Cívicas, Religiosas, etc.» ed. 1945, S. Salvador. Pág. 36).

El otro baile que nos describe el Sr. S. Call, se titula «El Mazate y los Animales», y lo refiere así: «Este baile, si tal puede llamarse, como el anterior carece de interés, gracia ni atractivo; no tiene argumento parlado, y toda su mojiganga se reduce a que unos cuantos individuos se presentan con disfraces de animales; uno con careta y astas de venado, que es el mazate; otro representa al león o puma de nuestros bosques; otro simulando al tigre o jaguar; otros imitan a los coyotes, dantas, jabalíes, la serpiente mazacuata que es nuestro boa constrictor, y no falta el águila que aquí no existe si no es el gavilán, que es ave de rapiña: todos los animales bailando al desacorde son de la chirimía y el tambor, simulan atacar al venado para devorarlo, y él se defiende con las astas y huye con sus ligerísimas patas armadas de pezuñas que la naturaleza se las ha dotado muy filosas. Los individuos actuantes de esta mojiganga llevan las caras y cabezas con máscaras de los animales que

representan y en la espalda pieles sin curtir, de los mismos animales».

Otro recopilador de bailes indígenas es el Pbro. Celso Narciso Teletor, aunque es sumamente parco en la descripción y no hace ninguna referencia tampoco sobre detalles musicales, si son interesantes los datos que nos proporciona de sus observaciones por las regiones de la Verapaz durante los muchos años que en ella ejerció su ministerio sacerdotal, tarea en que no lo ayudó poco su perfecto dominio de las lenguas indígenas. He aquí algunos de los bailes que nos relata:

### BAILE DE AJTUN

Personajes: Jobtoj, señor de Rabinal; Rabinal Achí, hijo de Jobtoj; Quiché Achí, rey del Quiché; Xocajau, esposa de Jobtoj; Tzamkamcarchag, princesa de Rabinal; Cot y Balam, dos personajes comunes.

Estos dos últimos van provistos de un cacaxtle cada uno, en la espalda y adornados con plumas, pues los indios en esto hacen consistir sus encantos. Rabinal Achí y Quiché Achí, provistos en una mano de un hacha y en la otra de un platillo, adornados con monedas de plata que con el movimiento hacen ruido. Jobtoj con su platillo también, y su lanza. Xocajau y la princesa con los atavíos propios de su rango. Relación en lengua quiché, que guardan manuscritas. Instrumentos: el tun y dos trompetas, que dan tonos diferentes.

Este baile que nos relata el Pbro. Teletor nos obliga a pensar en el histórico drama de Rabinal Achí. ¿Será acaso una degeneración de éste? Sus personajes principales son exactamente los mismos, igual que los instrumen-

tos. Pero difieren en el número de personajes, pues en el Rabinal Achí toman parte también los Caballeros Tigres, los Caballeros Aguilas, esclavos y gente del pueblo. Pero continuamos con la colección Teletor:

### NIMA XAJOJ

Personajes: dos diablos llamados Rey y Camá Xoch. Dos capitanes y un alguacil. Sin relación. Instrumentos: tambor y chirimías. Los diablos van provistos de cadenas en las manos, que hacen sonar constantemente; uno vestido de colorado y el otro de verde, éste lleva pintadas multitud de culebras en todo el vestido.

### BAILE DE SAN JORGE

Personajes: una sierpe, guiada por un enano vestido de blanco llamado Anix. Una princesa. Sin relación. Instrumentos: dos tambores y un pito pequeño.

### OTRO BAILE DE SAN JORGE

Personajes: una sierpe, un diablo vestido de negro y con alas; Soch o sea murciélago; tres capitanes, una princesa y un ángel. Relación en castellano. Instrumentos: dos tambores y un pito pequeño.

### BAILE DE PATZCA

Personajes: una mujer que nombran Ixoc Muy; dos ajchuy, que son dos hombres con máscaras y provistos de gran bocio; otros cinco enmascarados más, con pequeño bocio. Relación medio en castellano medio en lengua. Instrumentos: el tamborón y un pito pequeño.

### BAILE AJQUEJ

Personajes: Ixoch, una mujer; ayub, un ayudante; ajuchan, un valiente, y coy, que es un pequeño mico. No tiene relación. Se acompaña con los acordes de un pequeño tun y un pito.

### BAILE CAMAN ECC

Personajes: un león, un venado, un perro y una mujer. El león con la cara redonda y lleva un pito diminuto en la boca, haciéndolo sonar. Sin relación. Instrumentos: el tun y el pito.

### BAILE MAXTECAT

Personajes: el rey Moctezuma, con cuatro capitanes, un mico y un mono. Relación en castellano. Instrumentos: adufe y violín.

### BAILE DE AJ ECC

Personajes: un tata-abuelo, provisto de un cuero ancho con que pega a otros dos que bailan y piden comida a cada vuelta que dan; llevan un pañuelo en la cabeza y dos cruzados en los brazos.

Relación mitad en lengua y mitad en castellano. Instrumentos: tamborcito pequeño y un pito largo, de tres cuartas; el ejecutor toca éste, sólo con una mano y con la otra toca el tamborcito; son dignas de notarse las modulaciones de su tocata.

### BAILE CAMAN CHICOP

Personajes: Balán, león; Coj, pizote; Par, zorrillo; Imul, conejo; Cuc, ardilla; un toro; Quej, venado; Tix, elefante; Juyubal ak, cuche de monte; Ixpatá, mapache; Guuch, tacuazín. Re-

lación en castellano. Instrumento: la marimba.

## PIXAB

Precepto, aviso. No es propiamente un baile; toman parte dos hombres a quienes llaman *quieb tzirir*, lo que quiere decir: dos que dan vuelta, como en efecto así lo hacen. Provisos de dos banderas se suben a lo más alto del campanario de la iglesia y dan vuelta a las banderas pasándolas de mano a mano, estando ellos pegados espalda con espalda. Lo mismo hacen también recorriendo las calles.

Pero quizá pocos bailes podrán compararse al BAILE DE LAS CULEBRAS, que se representa una vez solamente cada año durante las festividades de Santa Elena de la Cruz, en Santa Cruz del Quiché.

Eloy Amado Herrera, que lo ha presenciado, lo describe de la siguiente manera, después de pintarnos a ligeros trazos el imponente y legendario escenario quichelense: «Entre todo este derroche de tipismo —dice—, pone una tónica sobresaliente el *Baile de las culebras*, que viene desde los tiempos precolombinos, casi con pasos de leyenda. Esta danza que se exhibe como ritual público una vez por año, está compuesta como de diez y seis danzarines divididos en dos bandos, uno de ellos con la indumentaria de la antigua nobleza quiché, y el otro vestido de harapos y ridiculamente, a fin de promover hilaridad.

«El argumento de este baile consiste en ridículas disputas que los dos bandos llevan a cabo por una única mujer que figura en la danza, y que baila una vez con cada uno de los hombres de cada bando, alternando.

«El carácter de la mujer consiste en personificar a una mujer frívola que interesa a los hombres, pero que no se deja seducir por ninguno y constituye, de esta suerte, el eje del desenvolvimiento de la danza. El baile es eminentemente mímico y todos los danzarines tratan de personificar a un bufón que lleva hasta la hipérbole sus habilidades de seducción sin conseguir su objeto. Es de advertir que los que representan a los de la nobleza quiché, en cuyo bando se encuentra la indígena, se portan más serios.

«Pero la nota espeluznante viene, cuando se agotan todas las habilidades personales de seducción y recurren a los poderes metafísicos de la brujería. Tienden entonces un poncho en el centro de la circunferencia que forman los danzarines y sobre él destapan y vuelcan el contenido de unas «coxes» —jicaras grandes— y sobre el poncho caen [trenzas de serpientes vivas] que ponen una brisa de pavor en todo el sistema nervioso de los espectadores. Uno de los bailarines toma, entonces, las culebras con la mano desnuda, como si fuesen cualquier objeto inofensivo y danza, enseñando al público el haz de serpientes que empuña, las que al sentirse prisioneras se agitan con locura y ponen en la mano de su poseedor, las frías sortijas de sus roscas.

«Parece inverosímil esta proeza de la habilidad indígena, y es indudable que ninguno de los espectadores se atrevería a imitarlos con la familiaridad con que ellos la realizan. Se está frente al espectáculo y se juzga fantástico, cuando sobresale por sobre el nivel de todas las cabezas, el puño de caoba del danzarín, ofreciendo el manojito de serpientes, se agitan en el aire formando pavorosas curvas combinadas, que rematan en cabezas achatadas

de reptiles proyectando incesantemente las agujas de reloj de sus lenguas.

«Cada uno de los danzarines realiza esta proeza. Después comienza una nueva fase de la maniobra. Desabotonan la pechera de sus camisas y con la mano que ase las serpientes, simulan lanzarlas, como si trataran de arrojar una piedra al espacio, y las introducen dentro de sus camisas y, abotonando la pechera, incontinenti, el danzarín prosigue indiferente la danza y lanza esta exclamación: «¿Dónde está la fortuna, amigo...?» a lo que contestan los otros danzarines, en coro: «Ya se jué pa la montaña...!» Aquel ovillo de serpientes, forma un visible bulto dentro de la camisa del danzarín y a medida que los ofidios se van desarrollando, tratan de escaparse de aquella prisión y principian a asomar sus cabezas por las bocamangas o los espacios que se encuentran entre las abotonaduras, proyectando continuamente sus amenazantes lenguas. Cada una de las culebras que se escapa de la camisa, es tomada nuevamente por el danzarín, quien las reúne en una sola mano y acondicionándolas convenientemente, se las pone en el cuello, a guisa de collar. Después, las

pasa al siguiente danzarín, quien tiene que hacer los mismos pasos con las serpientes, que su antecesor. También la mujer realiza estos espeluznantes pases.

«Una marimba primitiva de tecomates, acompaña la danza, con un son netamente indígena, compuesto de cuatro tonos armoniosamente combinados.

«Un amigo indígena, que participa anualmente en esta danza, me refirió que las serpientes son cazadas en el campo, unos días antes de efectuar se el baile, usando para atraerlas la música de la chirimía; por supuesto que previamente los cazadores, han tenido que ir con el *sajorín* (zahorí) para que éste los proteja de ser mordidos. Cuando han reunido el número conveniente de serpientes, las llevan con el *sajorín* para que éste las ofrezca «al mundo», como ellos dicen y así quedan temporalmente inofensivas. Concluido el baile, vuelven las serpientes al *sajorín* para que su poder ofensivo les sea devuelto y, cada indígena queda encargado de retsrnar la serpiente al mismo lugar donde ha sido cazada».

### III

## **El SON en su forma mistificada**

### **(Melodía criolla)**

#### **A Canto religioso**

El Son dejó, desde los días de la colonia, de tener cultivadores solamen-

te entre los indígenas, pues varios maestros y compositores han manifestado entusiasmo por sus melodías. Puede

citarse como un ejemplo al Padre Suasso, en el siglo XVIII, autor probable de un álbum de más de cien sonos, que se conserva en el archivo del Museo de Historia y Bellas Artes de Guatemala. En el siglo pasado y en el presente, se han distinguido en dicho género de composiciones varios destacados autores, como don Anselmo Sáenz, don Salvador Iriarte, don Tomás Valle, don Lucas Paniagua y otros más. Los compositores populares contemporáneos como Mario Bolaños García, Desiderio Gallardo, Carlos Morales Cruz, etc., han producido muy bellas composiciones.

Fueron indiscutiblemente los religiosos misioneros del siglo XVI quienes iniciaron, tras detenida y acertada observación del gusto musical indígena, la nueva modalidad del Son, enriqueciendo sus escalas melódicas con los nuevos ritmos peninsulares. Y entre los religiosos deben ser considerados los primeros, los de la Orden de Santo Domingo, quienes en aquellos lejanos días en que había empeñada una sañuda lucha sin cuartel entre españoles y nativos, se impusieron la tarea de conquistar grandes poblaciones sin otras armas que la palabra. La palabra hecha canto y rezo, hecha amor. Y un día aparecen en una concurrida plaza de Tezulutlán (Tierra de Guerra), cantando alabados al Dios de los cristianos, y los indios sorprendidos se aglomeran en torno a ellos inquiriendo qué era «eso». Y «eso» era un idioma *espiritual* que muy pronto habrían de comprender y de cantar ellos también.

Ese es el punto de partida de la línea mística del Son. Y Sonos, o «sonecitos», se llamaron desde entonces los cantos religiosos que entonaba

nuestro pueblo en general —indios, españoles, mestizos—, en todas las celebraciones de la Iglesia. Cuando burgamos en nuestros archivos de música antigua, frecuentemente tropeizamos con títulos como: «Sonecitos de Navidad», «Sonecitos al Smo.», «Sonecitos para las vísperas de tal o cual Santo, o de esta o aquella Virgen. Algunas veces, en pequeñas composiciones, aparecen modestamente los nombres de algún Lafuente, Andrino, Sáenz, Moraga, Castro, etc. Pero en su casi mayoría son composiciones anónimas, frutos quizás de frailes o monjitas, de maestros de capilla, de misioneros, de preladados, de quién sabe. Sus autores no tenían el interés mundano de perpetuar su nombre; rendían su tributo artístico a su fe, solamente. Para el servicio de su religión valía su obra, no su nombre. Sus obras estaban dedicadas al Santísimo Sacramento o a su santo Patrono, quienes no necesitaban que se les dijese su nombre para conocer a quienes les dirigían plegarias «con esos ritmos criollos»,

## B. Baile Social

Pero aun situándonos en el campo profano, el Son nos recuerda siempre las celebraciones religiosas, como la Navidad, el Corpus, Concepción, Guadalupe, el día de Reyes, Nuestra Señora de la O., etc. Y es que se confunden en una sola emoción: la alegría universal que tales festividades despiertan en un pueblo católico, la tradición nuestra, de todos nuestros pueblos, de elevado regocijo popular en tales festividades, y que despierta en cada guatemalteco el recuerdo de días alegres de su pueblecito nativo o de las barriadas de la capital; y esos días

alegres no pueden existir para un guatemalteco, sin las dulces notas del Son. ¡Notas armoniosas, vivas y eternas, que nos levantan el espíritu y avivan la sangrel! En la propia ciudad de Guatemala, en cualquiera fiesta social, de alta o baja categoría, cuando el ambiente está más animado, cuando se siente que la alegría se ha elevado a un grado culminante, surge espontáneo el clamor a la orquesta o a la marimba pidiéndole un Son... y a bailar lo más alegres y a palmotearlo los menos. El Son es por excelencia, el broche de oro de todos nuestros regocijos sociales, y populares.

El Son, en nuestras fiestas sociales, suele bailarse de diversas maneras. La más corriente es por parejas; el hombre, con las manos cogidas por atrás, un tanto inclinado hacia adelante, lleva, con una especie de zapateado, el compás de la música frente a su compañera. Esta, aunque un tanto más erecta, lleva también con los pies el mismo compás, sujetándose la falda por delante, con ambas manos. Los dos pueden desenvolverse con el mayor donaire, pero es obligada la mayor actividad del hombre, quien puede desarrollar diversas figuras, elegantes y graciosas.

El *Son sanjuanero* se baila también por parejas. Sólo que los hombres y las mujeres se alternan en la danza. El hombre lleva en la mano un pañuelo que agita constantemente de una manera rítmica, mientras tanto, la mujer lleva el compás de la música palmoteando. Después entran las mujeres a danzar, y los hombres llevan el compás con el mismo palmoteo. La pieza termina cuando, con los últimos compases de la música, los hombres en-

tran a la danza, y al encontrarse frente a su compañera, doblan una rodilla en tierra y le extienden el pañuelo a sus pies, pero sin soltarlo; todo ejecutado al compás de la música.

El *Son de los borrachos* lo bailan las damas formando un círculo, al centro del cual van los hombres, gesticulando y gritando como perfectos borrachos, pero armonizando todos sus gestos al compás de la música. Las damas asistentes suelen también marcar el compás con palmoteos, y los más ingeniosos «dejan ir sus gracejadas», como dice la gente del pueblo, desarrollándose así un cuadro harto bullicioso y alegre.

### C. En los regocijos populares

El aspecto más amplio del Son es en esa forma de función de divertimento popular, en su nueva composición matizada con la influencia de la música española. Esta influencia entró de lleno desde los primeros días de la dominación hispánica, al componerse una diversidad de obras con motivos de la misma conquista, de la tradición española, o de cualquier otro motivo religioso o social, pero ajustándose a las normas de la composición musical indígena. Fué una perfecta y feliz amalgama de dos culturas tan diversas en una sola expresión artística, que fué y continúa siendo para ambas razas, fundidas también en un solo pueblo, obra de sumo deleite.

El primero y por lo tanto el más antiguo de estos bailes fué el llamado

del «Caracol», o «El Caracoleo». Fué el complemento del Paseo de Santa Cecilia que se celebraba cada año el 22 de noviembre. Esta fiesta, sin disputa la más fastuosa que se celebrara en los días de la colonia, tenía el doble carácter de cívica y religiosa, al conmemorar el triunfo definitivo de las armas españolas sobre las indígenas, y rendir homenaje a dicha Santa, Patrona proclamada de la ciudad de Guatemala, por haberse librado victoriosamente en su día la batalla final y decisiva contra los ejércitos de los cakchiqueles. En esos festejos tomaban parte tanto indios como españoles. Pero los indios no eran guatemaltecos, sino aquellos tlascalas, cholulas y mexicanos que llegaron reforzando las tropas españolas, comandadas por don Pedro de Alvarado en 1524, a conquistar estos reinos. Con tales indios se fundaron pueblos llamados «de mexicanos», tanto en Almolonga, como en Sonsonate y San Salvador.

Con el transcurso del tiempo, los tales indios mexicanos se habían extinguido, por lo menos en lo que respecta a Guatemala, y eran los propios indios nuestros quienes participaban en esa celebración. Y se empeñaron en ella con tal fervor que, habiéndose abolido esta festividad, aún en tiempos de la dominación española, continuaron ellos, por espacio de muchos años, realizando su «Baile del Caracol», en las tardes del 22 de noviembre.

Los indios, para este baile, se vestían a la española. Un autor, que alcanzó a ver esos bailes, refiriéndose a su indumentaria, nos cuenta que: «era aquello una verdadera mascarada de casacas y chalecos de seda, medias y calzones cortos, adornados con galones;

zapatos ribeteados de color y con lazos' pelucas blancas con tufos o bucles, coletas malísimamente acomodadas en la cabeza; sombreros tricornios adornados con plumas y con pequeños espejos, todo colocado con la mayor impropiedad y la más completa desarmonía, sobre cuerpos acostumbrados a muy diferente vestimenta; estos trajes, por su antigüedad y degradación, parecían persuadir que habían venido con el propio Alvarado...»

«Doce o más indígenas —continúa— llevaban atados a la cintura unos arcos formados de maderas delgadas, pero de grande altura, adornados con géneros de seda, espejos, plumas y vistosas sargas de pesos fuertes agujereados, y estos portaarcos eran de los principales de su pueblo, y el llevarlos un honor muy distinguido; otros llevaban arcabuces, mosquetes, fusiles y viejísimas escopetas comúnmente perdidas y descompuestas las llaves, y otros alabardas, lanzas y rodeles, y los pequeños indios unas varitas que tremolaban al son de tambores y pífanos de un toque particular y usado sólo en este día—» Este baile se desarrollaba en Ciudad Vieja, en la plaza frente a la iglesia, y consistía principalmente en formar círculos y laberintos con los arcos, mosquetes, lanceros y niños de las rodela y varitas.

El *Baile de la Conquista*, es de una antigüedad tan remota como el anterior. Hay quien lo supone escrito en 1542. Con escasas variantes, se realiza todavía en diversos pueblos. Aunque pudiéramos describirlo por haberlo presenciado varias veces, dejamos el lugar a la descripción más interesante que nos hace don Antonio S. Call, de quien ya hemos hablado, pues nos re-

fiere escenas desarrolladas en las pos-trimerías del siglo pasado. Como ya dijimos anteriormente, las danzas de nuestros indios le merecen muy poco aprecio, de ahí el estilo un tanto des-pectivo con que nos las describe. He aquí su relato:

«Este baile es un recordatorio de la batalla en que perdió la vida Tecún-Umán, que actúa como lugarteniente del rey quiché, simula caricaturescamente, desarrollarse en las planicies de Olimtepeque, cerca del volcán de Santa María o el Zunil y próximo a un lugar que en tiempo de la conquista, en lengua indígena se denominaba Chui-pache, y que puede haber sido ya es-pañolizado. Los personajes principa-les son: el rey quiché acompañado de dos príncipes y dos princesas que son sus hijos, sentados en un armatoste que se supone ser el trono real, y parados en fila Tecún Umán como jefe de unos cuantos guerreros indígenas ataviados con vistosos trajes en que campean plumas de colores y pieles de quetzal (sic), armados de arcos y flechas y hon-das de arrojar piedras. La pantomima da principio con la aparición de unos cuantos guerreros castellanos comanda-dos por don Pedro de Alvarado, quien manda una embajada al rey quiché im-poniéndole la rendición y sujeción a la corona de Castilla; en la cuadrilla de españoles figura también don Pedro Portocarrero; al embajador se le da respuesta negativa a propuesta de Tecún, quien pide la resistencia y la gue-rra y ofrece matar a Alvarado; cada uno de los vasallos indios, previa bai-lada, protesta su fidelidad a su rey y hacen alarde de su valor, y Agis, el gracejo, hace lo mismo portando un in-censario de barro en el cual va que-mando copal de chapupo, con que in-ciensa a sus compañeros. Los españo-

les al recibir la negativa de los indios, se aproximan y forman en orden de batalla frente a la guerrilla indígena; cada compañero de Alvarado da su bailada y en breve relación manifiestan a su jefe su adhesión y disciplina: co-mienza la batalla entre truenos de bombas, y Alvarado en singular com-bate con su lanza da muerte a Tecún, con lo cual adquiere la victoria: los príncipes y las princesas hacen el due-lo por la muerte de Tecún y entonan un canto que es una melodía o invoca-ción a los dioses tutelares que residen en el volcán; el rey quiché se rinde con sus nobles, y Alvarado con sus caba-lleros victoriosos toman posesión de lo conquistado: todo se ejecuta al son de tambor y chirimía. Este baile que es ejecutado por indios, es de frecuente representación en los pueblos altenses occidentales.»

El *Baile de Moros y Cristianos* se baila en muchos pueblos de la repúbli-ca. Toman parte en él veinticuatro personajes, doce vestidos de moros y doce de cristianos. En algunos pue-blos de la región de las verapaces, los moros usan cascos en la cabeza, adornados con veinticinco monedas de pla-ta, de nuestros antiguos pesos. No menos «metalizados» se visten los se-gundos, quienes usan galones y delan-tales completamente forrados de mone-ditas de un cuartillo y medio real, de plata, antiguos. Su relación es en es-pañol. Su acompañamiento musical está a cargo de un tambor y un pito, que ejecutan tocatas diferentes, que varían, según van desarrollándose las diferentes escenas.

Nuevamente recogemos nuestra árida pluma, para dejar lugar a la ame-na del anciano Sr. Call, quien con su

peculiar estilo nos hace su descripción así: «Este baile se supone que hace reminiscencia a las frecuentes reyertas que en el siglo décimoquinto sostenía España para independizarse de la dominación y ocupación sarracena que duraba ya setecientos años, luchas que afrontaban con patriótico tesón los reyes católicos Fernando y su consorte Isabel, de meritoria y grata recordación; pero sea cual fuere el origen de este simulacro que yo no soy capaz de sentar como verídico axioma, ni es necesario; lo principal es hacer de él una breve descripción para entretenimiento de quienes lo vieron ejecutar en los tiempos ya fenecidos o para dar una idea de lo que nunca han presenciado.

«Para el efecto se presentaban dos cuadrillas, cada una de diez o doce individuos, la una de españoles cristianos con trajes, semiturbantes y alquiceles, armados de trabucos y espadas, y la otra de moros musulmanes con vestidos de colores abigarrados, con turbantes y alquiceles, armados de alfanjes y lanzas, cada cuadrilla capitaneada por un jefe y su respectivo gracioso o bufón; el jefe de los cristianos bien podemos llamarle Bernardo del Carpio o Rodrigo de Vivar, es indiferente, y al segundo personaje lo denominaremos Melchor por lo que adelante se verá, y el cabecilla de los moros que tienen nombres árabes, supongamos que se llama Boabdil o Abenabar, que para el caso lo mismo da: la escena supongámosla que se desarrolla en Granada, Córdoba, Jaén o Antequera, que

también puede ser en Murcia, Valencia o Andalucía, que a los indios o ladinos que ejecutan el simulacro les importa un pepino que los coloquemos en España que en Tetuán: la cuadrilla de moros sale con máscaras, con bigotes y cejas doradas cuyos semblantes causan miedo por lo feroces, y las caretas de los cristianos son tipos más o menos castellanos. El capitán de los cristianos ordena a su segundo que vaya en comisión a imponer a los moros se rindan y reciban el bautismo; Melchor bailando al compás del son de tambor y chirimía en algunos pueblos, o pito en otros, da al mensajero su mensaje, recibe una negativa y regresa a dar parte de su comisión con trompetas destempladas; el jefe moro en el colmo de su cólera ruge: «¿Quién a mi furor se opone con rectitud tan precisa, sabiendo que soy el rey quien lo puede hacer ceniza?» Otro moro dice después de dar su bailadita: «Yo soy el moro valiente que vengo de la Turquíya, que en el pecho traigo espuma y por detrás mantequíya». (1) Al compás del son del tambor, chirimía o pito, da principio la batalla y una de las peripecias es que el segundo de los cristianos cae preso y es conducido por los moros a una prisión, se da tregua al ataque y el gracejo cristiano o español sale bailando y al pasar frente a la prisión, al ver al preso se para y dice: «Melchor, ¿qué lo jacés allí?», responde el preso: «Señor, estoy la cárcel», y dice el gracioso: «Pos no te lo das cuidado, que lo voy visar tu rey, que te mando tu bastimento pa que lo jartás ay».

---

(1) Actualmente es más popular esta otra relación: «Soy el moro valiente atrevido y bailar, en el campo nos veremos al sonido del tambor.

Este baile termina con la rendición de los moros. Es interesante leer la descripción de este baile que hace el Dr. González Sol, de cómo lo ejecutan en las poblaciones de El Salvador. (2)

Entre los bailes recopilados por el Pbro. Teletor, encontramos varios del género que tratamos, como el llamado de «Cortés», en el que actúan tres personajes, uno que caracteriza al Conquistador don Pedro de Alvarado, otro a Hernán Cortés, y el tercero, que nombran Don Francisco, y que bien pudiera ser el cuñado de don Pedro. Su relación es en español y tiene el acompañamiento del tambor y la chirimía.

Hay bailes que no tienen ningún origen histórico ni están inspirados en ninguna idea religiosa. Su fin no es otro que procurar una diversión por medio de la representación humorística de cualquier aspecto de la vida social, lo mismo que cualquier obra del teatro nuestro. Su lenguaje es una mezcla de la lengua nativa y del español, como el llamado *Ixim Quej*, cuyos personajes son: una mujer: Panchita, Culacho, un viejo, un Ayub, que es un español, y dos perros cubiertos de flores. El *Baile del Costeño* tiene como personajes a Pascual, jefe de vaqueros, al viejo Lucas, a la vieja Pancha y a un mico. El *Charamiex*, en el que se trata de unos enamorados que terminan casándose; los personajes que actúan en él son: un *man* (un viejo), una *qui-chúa* (una vieja), dos *alitó* (muchachas), dos

*alabó* (muchachos), un *axur* (testigo), *aporor* que es otro personaje, y Nana Pascuala.

Todas estas representaciones son bailadas y acompañadas con los acordes de dos, y a lo sumo, tres instrumentos nativos. Lo limitado de tal «orquesta» no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que el Son se desenvuelve dentro de las reducidas escalas tetrafónica a la pentafónica. Su ritmo es uniforme, tanto en las composiciones de origen autóctono como en las composiciones modernas. Desde luego no es un ritmo monótono, pues se procura la mejor variedad que pueda encontrarse dentro de la más estrecha escala melódica. Su compás es de 3/4.

-----

Para terminar, una breve consideración. Nos parece llegada ya la hora de dejar de contemplar las danzas de nuestros indios como curiosidades simplemente. Ni las contemplemos tampoco con mentalidad de fenicios, viendo en ellas una rica veta para la explotación del turismo. Precisa hacer de tales escenas detenidos estudios psicológicos y filosóficos, como la única manera de llegar a conocer y comprender a nuestro indio. Ese conocimiento nunca podrá adquirirse urgando en su vida económica, ni en sus trajes ni en sus costumbres actuales, que todas estas fases no son sino productos cir-

---

(2) *Opus cit.*, págs. 15 a 24, inclusive.

cunstanciales. El espíritu y la mentalidad de un pueblo sólo pueden conocerse a través de sus manifestaciones artísticas y de su intensidad religiosa. Actualmente se tiene la idea de que el indio es un lastre para el progreso nacional. Nosotros creemos que ese es un criterio totalmente errado. La fusión de nuestras razas va desorientada, si no está totalmente interrumpida. (Esto de fusión de razas podrá interpretarse como una mezcla de sangres por proceso fisiológico, pero nosotros pensamos en una unificación y nivelación cultural.) Según cálculos más recientes,

en Guatemala tenemos más de dos millones de indios contra un escaso millón de ladinos y descendientes de europeos. Y durante más de setenta años, por cada cien escuelas fundadas para estos últimos, se han fundado dos para los indios. Con esta misma desproporción podríamos hablar de otros aspectos de la vida moderna. Ahora bien, si nosotros tenemos condenado al indio a ese estado de atraso, ¿tendremos derecho o razón para acusarlo de ser una rémora para el adelanto del país?

*J. H. Castellanos*  
J. Humberto R. Castellanos.

