

IXQUIACTAP TUC, MARIA MAGDALENA

Asesor: Lic. Ángel Orlando Milian Solórzano

**EL PAPEL DE LA MUSICA EN LOS CONTEXTOS SOCIALES
DE LOS TZUTUHILES**



**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTE**

Guatemala, julio 2,015

Este estudio fue presentado por el autor como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación como Licenciada en Arte

INDICE

| | |
|---|----|
| Guatemala, julio 2,015 | 1 |
| INDICE..... | 3 |
| I. INTRODUCCIÓN | 6 |
| A. ANTECEDENTES | 6 |
| B. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA..... | 7 |
| 1. Objetivo General | 7 |
| 2. Objetivos Específicos | 7 |
| 3. Preguntas de investigación | 7 |
| C. JUSTIFICACIÓN | 8 |
| D. VIABILIDAD DE LA INVESTIGACIÓN | 9 |
| II. MARCO TEORICO..... | 10 |
| A. ETNOMUSICOLOGÍA COMO DISCIPLINA | 10 |
| 1. La etnomusicología en Mesoamérica. | 11 |
| B. EVOLUCIÓN Y DESARROLLO MUSICAL EN GUATEMALA | 13 |
| 1. Por el camino de la invasión y la colonia..... | 17 |
| 2. Hacia la construcción de un Estado Nación. | 20 |
| C. LAS CANCIONES TRADICIONALES TZUTUHILES | 22 |
| 1. Música y letra, fuentes y técnicas..... | 23 |
| 2. Composición de los textos..... | 24 |
| 3. El Mundo espiritual y el canto a San Martín..... | 25 |
| 4. La música desde un marco espiritual regularizado desde la iglesia católica y la visión del pueblo Tzutuhil. | 28 |
| 5. Las canciones son un vínculo de educación..... | 30 |

| | | |
|------|---|----|
| D. | INSTRUMENTOS MUSICALES..... | 32 |
| 1. | Tambor – Atabales..... | 32 |
| 2. | La guitarra..... | 33 |
| a. | La guitarra tzutuhil..... | 36 |
| 3. | La Matraca..... | 37 |
| 5. | El Ayotl o caparazón de tortuga..... | 38 |
| 6. | El Violín..... | 38 |
| 7. | Las flautas - Xul..... | 39 |
| E. | Santiago Atitlán..... | 40 |
| III. | MARCO METODOLOGICO..... | 43 |
| A. | DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN..... | 43 |
| 1. | Tipo de estudio..... | 43 |
| 2. | Sujetos de estudio..... | 43 |
| 3. | Contextualización geográfica y temporal..... | 43 |
| 4. | Definición de las Unidades de Análisis..... | 44 |
| 5. | Métodos e instrumentos..... | 46 |
| B. | MARCO OPERATIVO..... | 46 |
| IV. | ANALISIS DE RESULTADOS..... | 48 |
| A. | GRUPOS MUSICALES..... | 48 |
| B. | VIABILIDAD DE LA MANIFESTACIÓN CULTURAL..... | 50 |
| C. | TRANSMISIÓN DE CONOCIMIENTOS, SABERES Y TÉCNICAS..... | 52 |
| D. | CARACTERISTICAS GENERALES DE LA ORALIDAD MUSICAL DEL PUEBLO TZUTUHIL..... | 54 |
| 1. | Colectivas..... | 54 |
| 2. | Tradiciones Vivas..... | 54 |
| 3. | Dinámicas..... | 55 |

| | |
|--|----|
| 4. Valor simbólico..... | 55 |
| 5. Normas consuetudinarias..... | 56 |
| E. MEDIDAS DE SALVAGUARDIA DEL PUEBLO TZUTUHIL PARA CONSERVAR LA MUSICA TRADICIONAL..... | 56 |
| V. CONCLUSIONES..... | 59 |
| VI. RECOMENDACIONES..... | 60 |
| ANEXO No. 1..... | 61 |
| ANEXO No.2 | 64 |
| ANEXO No. 3..... | 70 |
| ANEXO No. 4..... | 72 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 76 |

I. INTRODUCCIÓN

A. ANTECEDENTES

Hablar de música implica construir lo tangible e intangible que se teje en un proceso de comunicación que se constituye en el corazón de la cultura, la música y las canciones son un vehículo para la historia oral de los pueblos que recorren acontecimientos importantes en la vida de la comunidad. En los textos de las canciones se pueden ubicar conectores de la cotidianidad, de su historia, creencias y visiones ambientales, que se transmiten inter generacionalmente y que se recrean constantemente. Tal como anuncia Lotte Hughes (2004:134)

«... las canciones plasman la filosofía, las creencias y valores; cuentan oralmente la historia de un pueblo, lo que es fundamental en las sociedades donde no todo el mundo sabe leer y escribir... así logran mantener vivas y pujantes idiomas que están amenazadas».

Los pueblos Mayas de Guatemala, mantienen vigente la cosmovisión de sus pueblos en la música que no solamente es de orden instrumental sino oral, un ejemplo vivo de esta situación es el pueblo tzutuhil de Santiago Atitlán que a través de la organización de grupos musicales que interpretan canciones que narran la cosmovisión del pueblo tzutuhil tal como lo menciona Linda O'Brien en la tesis los cantos de la faz de la tierra, que de acuerdo con las personas de Santiago Atitlán fueron dada por los nahuales, los ancestros heroicos y poderosos se pueden dibujar en un mundo espiritual que se mantiene vigente para las personas.

Determinar esta vigencia implica atender el recorrido histórico desde los orígenes hasta el periodo actual de los grupos musicales tradicionales y las canciones que ellos interpretan, enmarcando en dos períodos que se inicia en la década de los años ochenta y conecta los últimos cinco años (2009-2014) que se unen a través de las categorías de análisis que buscan identificar la transmisión del conocimiento, valoración, la viabilidad de la música y canciones de los tzutuhiles que interpretan los grupos musicales tradicionales, la función que mantiene en la cotidianidad del pueblo de Santiago Atitlán y su recreación a lo largo de este tiempo.

El ejercicio que se busca desarrollar con esta investigación atiende las categorías de análisis antes mencionadas, considerando el ámbito organizativo y comunitario así como los factores que conllevan a la viabilidad o pérdida del uso y función que tienen los grupos musicales y las interpretaciones tradicionales que aún interpretan; esto permitirá aportar en el análisis de la construcción sociocultural de los pueblos que permita generar insumos para la revisión de la construcción de la identidad musical del pueblo tzutuhil y los elementos que se entretajan.

B. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1. Objetivo General.

Estudiar el aporte de los grupos musicales tradicionales en la construcción sociocultural del pueblo tzutuhil de Santiago Atitlán, para determinar cuáles son los elementos que permiten la viabilidad cultural y como esta aporta en la construcción de la identidad de los pueblos.

2. Objetivos Específicos.

- a. Describir las medidas de salvaguarda que han usado el pueblo tzutuhil para conservar la música tradicional de Santiago Atitlán en cuatro periodos (prehispánico, colonial, republicano y conflicto armado interno).
- b. Identificar el rol de los grupos musicales tradicionales actuales en la sociedad tzutuhil y su contribución en la transmisión de la historia de su pueblo.
- c. Establecer la viabilidad de la música y cantos que interpretan los grupos musicales tradicionales de Santiago Atitlán.

3. Preguntas de investigación.

- a. ¿Cuáles son las medidas de salvaguarda que aplican los tzutuhiles de Santiago Atitlán para mantener la música tradicional?
- b. ¿Qué factores favorecen o inhiben la permanencia de los grupos musicales tradicionales actualmente?

- c. ¿Qué elementos permiten que se mantenga la viabilidad de la música y los cantos que interpretan los grupos musicales?

C. JUSTIFICACIÓN

Los procesos de globalización que afectan desde hace más de veinte años a los diferentes pueblos conllevan a generar una serie de análisis y medidas que permitan reducir su impacto en la construcción de las identidades que marca un ejercicio de diferenciación importante. La pérdida de valores, principios filosóficos de las culturas milenarias ha sido objeto de análisis por parte de Amartya Sen, quién afirma que las identidades sociales son importantes, al igual que lo son las razones para rechaza la visión del individuo como una isla autónoma. Afirma que la persona es quién debe decidir si sacrificar bienes materiales para la preservación de una cultura o sacrificar ciertos rasgos culturales para una mayor prosperidad.

Lo anterior amarra la importancia de investigar y determinar como la música como uno de los elementos culturales más sensibles ha logrado mantenerse en el tiempo en los pueblos Mayas, tal es el caso del pueblo tzutuhil que se ubica en Santiago Atitlán, determinar esta situación va a dar insumos para la reflexión de los colectivos sociales que se ven afectados por cambios en su contexto y cotidianidad a partir de diferentes aspectos como la estrategia de desarrollo por turismo, la música globalizada, la religión y otros elementos que van desdibujando en el imaginario social sus raíces milenarias que se mantienen a través de cantos y música tradicional.

La pregunta que mueve es la revisión de como la música se mantiene vigente para las personas por medio de los grupos musicales tradicionales, que con mucho esfuerzo mantiene su actividad cultural. Este tipo de investigaciones abre espacios para revitalizar la cultura del pueblo que puede servir como texto para los estudiantes del nivel primario y secundario, que requiere de información sistematizada de su cultura, la cual es recreada continuamente, pero no pierde su esencia ni su valor en la construcción de la identidad y de su ser humano en un territorio y en un tiempo. Este ejercicio se anota que la población mayoritaria es niñez y juventud que requiere del fortalecimiento de su identidad sociocultural a partir de su auto reconocimiento y del reconocimiento de los elementos que aportan en esta construcción.

D. VIABILIDAD DE LA INVESTIGACIÓN

La visión de pérdida de los elementos culturales es un tema vigente para las personas y relevante para la sociedad guatemalteca en particular para la sociedad tzutuhil de Santiago Atitlán, dado que la revisión del estado actual de los elementos culturales que dan sentido de identidad y pertenencia se vuelven claves cuando la presión de otros factores como la estrategia de desarrollo por turismo, la globalización musical y la música religiosa son un campo fértil que va dejando de lado la cultura propia de este lugar. Las condiciones actuales permiten el desarrollo de esa investigación dado que se cuenta con la experiencia previa, los recursos y tiempo que requiere el proceso. Además se tiene contacto con los grupos musicales tradicionales y personas del lugar, lo que permite la generación de la información desde los portadores de la cultura.

II. MARCO TEORICO

A. ETNOMUSICOLOGÍA COMO DISCIPLINA

La etnomusicología tiene su origen en Europa en la denominada musicología comparada término acuñado por Guido Adler (1885), su objetivo fundamental el análisis de las obras musicales especialmente las folklóricas, toda la escuela europea aporta en la búsqueda del objeto de estudio que atiene la música de las culturas no europeas, la pregunta que se trata de resolver es cuál ha sido el origen de la música. Con la segunda guerra mundial y la emigración de europeos a Estados Unidos de Norte América se funda la etnomusicología.

La etnomusicología, conlleva la investigación de la música denominada primitiva bajo enfoques antropológicos, se sistematiza la recolección de información en campo, luego se estudia y analiza, hay influencias que marcan las formas de abordaje tal es lo que aporta Franz Boas (1858-1942) funcionalista con profunda base histórica, seguido por Melville Herkovits, antropólogo que define con más precisión el objeto y método de estudio, se alimenta este proceso con Allan Merrian quién define el objeto de estudio de la etnomusicología de la siguiente manera:

“... ello implica que la etnomusicología comprende lo etnológico y lo musicológico y que el sonido musical es el resultado de la conducta humana en los procesos constituidos por los valores, actitudes y creencias de un pueblo, de una cultura determinada. Un pueblo no puede producir música para otro, y aunque nosotros podamos separar los dos conceptos (pueblo-música), no se dan en la realidad el uno sin el otro. El comportamiento humano está formado para producir música, por eso el estudio de uno desemboca en el otro”¹

La etnomusicología fue construyéndose a lo largo del tiempo y con diversos aportes como el de Bruno Nettl quién se refiere a esta como la ciencia que trata de la música ajena a la civilización occidental, en la década de los cincuenta se equilibra el análisis musicológico y antropológico esto se evidencia e el aporte de Mantle Hood quién se refiere a la etnomusicología como el *campo de conocimientos que tiene por objeto la investigación del arte musical como un fenómeno físico,*

¹ Allan Merrian, etnomusicólogo.

psíquico, estético y cultural. La mirada está puesta en la música. Por su parte Bela Bartok (1881-1945), anota tres elementos dentro de su obra, la primera es la imposibilidad de avanzar un solo paso sobre la base de los presupuestos anteriores; segundo la importancia equivalente del texto y de la música en los cantos populares, tercero la necesidad del registro sonoro y de la transcripción de dichos cantos. En la misma dinámica Zoltan Kodaly anota a su obra un ejercicio interesante en sus estudios de la música popular.

Caminar de Europa a América Latina es necesario dado el presente estudio y se reconocen varios investigadores etnomusicólogos como Carlos Vega, Isabel Aretz... *muy en discrepancia con una tendencia actual que pretende que sólo existe una música, pensamos que hay tantas músicas como culturas... la música de tradición se transmite oralmente de oído, sin partitura en consecuencia, el ejecutante da su propia versión de una pieza breve, escuchada por el antes y será tanto más apreciado en tanto que no deje de ajustarse a la obra conocida, aunque produzca variaciones.* Los aportes de cada uno de los etnomusicólogos revisten un recorrido y un reconocimiento al acervo cultural propio de las culturas que se desarrollan en este territorio llamado América Latina.

1. La etnomusicología en Mesoamérica.

El camino iniciado destaca los aportes de Samuel Martí, Flores Dorantes quienes describen el hecho sonoro prehispánico, sus estructuras, una revisión documental interesante fortalece estos aportes que conllevan a la revisión de la música en los vestigios arqueológicos y los textos indígenas que se conservan. Se ubica entre estos el Chilam Balam... *sonará el atabal, sonará la sonaja... serán las mujeres que cantan y los hombre que cantan y todos los que cantan... canta el niño, canta el viejo, canta la vieja, canta el hombre joven, canta la mujer joven...* En esta parte se aprecia un listado de instrumentos y la visión de los cantos que son interpretados por todas y todos, sin distinción ni de edad ni de sexo.

En el Pop Vuh hace notar la música y el rol que tiene esta en sus relaciones sociales... *todas las artes les fueron enseñadas a Humbatz y Hun Chowen, flautistas, cantores, escultores, joyeros, plateros...* Otro de los textos que dan información es el título de los Señores de Totonicapán y el Memorial de Sololá *llego por fin la señal de Zakbin, el soniod de una calabaza y una flauta de*

reclamo... grande es su poder y están bailando una danza magnífica... así dijeron y poco después entraron a servir llevando los arcos y los tambores... En el título de Coyol... ellos tenían sus parasoles con flautas de hueso y flautas pequeñas... el baile del tambor con el baile de la guerra... canciones acompañadas por la flauta de los señores.

Otro de los documentos que rescata información importante son los manuscritos de Covalchaj en donde se observan instrumentos de guerra y música, siendo estos últimos el tun y la chirimía... uno de los documentos que destaca y que se mantiene vigente para las personas actualmente es el Rabinal Achí que en 1856 solo *comprendía dos trompetas y un tun o gran tambor sagrado, instrumentos de barro como flautas, silbatos de diferentes sonidos, calabazas huecas o llenas de granos o piedrecillas, con un mango para agitarlos o sirviendo de caja de resonancia de un rudimentario instrumento de cuerda montado sobre una especie de arco...* Alfonso Arrivillaga destaca este documento como un aporte fundamental para el desarrollo de la etnomusicología guatemalteca.

El desarrollo de investigaciones etnomusicológicas en Guatemala se ubican en la década de 1930 con trabajos de antropólogos alemanes, seguidos de norteamericanos que están fuertemente influenciados por la escuela culturalista que hacen recopilación de información en campo de los hechos sonoros. En la década de los años cuarenta se identifican los primeros estudios etnomusicológicos con Jesús Castillo que se puede identificar en el libro *Música Maya-Quiche*, en el mismo se ubica información sobre el origen e historia de la música indígena, su organología, algunas danzas. El área de investigación es Quetzaltenango y el Quiche, así como la boca costa y el área Quiché-Achí, no hay que dejar de lado el momento histórico que vive Latinoamérica de nacionalismo que se reviste mucha de la obra de este investigador.

Los caminos de la investigación se abren junto a una serie de instituciones nacionales que hacen lo propio, pero el viaje de extranjeros en campo es una constante que no se deja de dibujar en este trabajo así es como aparece Henrietta Yurchenco que realiza investigaciones in situ en la zona Quiché-Achí dando como resultado las primeras grabaciones del Rabinal Achí, además de el baile de las Canastas de la zona ixil. Esta investigadora inicia investigaciones sobre las marimbas de Guatemala, tomando un recorrido desde la marimba de tecomates, marimba sencilla llegando a la marimba doble.

Una de las etnomusicólogas claves para esta investigación es Linda O'Brien quien realiza grandes aportes en el estudio de la música del área cakchiquel y tzutuhil este último constituye *las canciones de la faz de la tierra*, que habla sobre la música del Rilaj Mam o Francisco Sojuel... *el estilo de la lera y el significado de las canciones tzutuhiles han preservado un carácter indígena, pero el estilo musical de las mismas muestra una extensa influencia foránea. Se reconoce en él elementos de finales del siglo XVI y del XVII, de formas españolas eclesiásticas y seculares, tales como la práctica modal y las convenciones rítmicas y armónicas, formas y melodías... las canciones están interpretadas en un estilo vocal indígena, muy diferente del occidental. En este sentido la interpretación del contenido emotivo y el significado del texto es lo más importante.*

La investigadora refiere en su trabajo cualidades organológicas, características fenomenológicas de la guitarra tzutuhil, menciona también la composición de los textos, el mundo espiritual que se encuentra inmerso, lo que hace complejo el análisis del fenómeno sonoro de esta música. Otros musicólogos aportan en la construcción de una visión de la música de los pueblos originarios que conlleva a una revisión que hoy por hoy se hace necesaria para determinar los aportes sonoros que dan los pueblos en la música de este territorio llamado Guatemala.

B. EVOLUCIÓN Y DESARROLLO MUSICAL EN GUATEMALA

El choque de dos culturas se debe atender desde los intereses que tenían los españoles en cuanto a su empresa de invasión que iban primero era el ansia de las fabulosas riquezas que esperaban encontrar en las tierras por descubrir y conquistar, riquezas de las cuales tenían la firme intención de adueñarse a toda costa; segunda el servicio al Rey y el tercero, aparentemente más noble y humanitario, el religioso considerándose a sí mismo portadores y representantes de una verdad absoluta que debía ser propagada y su era necesario impuesta, porque ellos no toleraban ni reconocían ninguna religión ajena a la propia.

Su imposición de intolerancia se manifestaba con castigos crueles cuando se descubría que uno de los subyugados realizaba prácticas propias de su cultura, la música no pasó desapercibida en este sentido por lo que los indígenas seguían usando su música en festividades fuera de la

iglesia, siendo sometida a una serie de influencias a lo largo de tres siglos dominados por los invasores. Las habilidades musicales de los indígenas se puso en evidencia y fue notoria la creación e interpretación que ejercían en la música que los invasores fueron imponiendo. Lo anterior se sustenta en las acciones de conquista que realizaron en Alta Verapaz por medio de la música dejando evidencia de la inclinación musical y el estado de la expresión sonora de los indígenas antes de la llegada de los españoles.

El estudio de la música indígena actual revela características de origen precortesiano que pueden resumirse como sigue: Introducciones e interludios rítmicos; preocupación por una afinación precisa; unidad temática; variedad melódica; uso de formas antifonales y de variaciones; empleo de acentos en la percusión que no siempre coinciden con el acento rítmico de la melodía, pero que le dan vitalidad y variedad al acompañamiento; empleo de ritmos combinados, pero sin llegar a la sincopación exagerada y sensual característica de la música afrocubana; en muchos casos la ausencia de cadencias, la melodía termina súbitamente o cambia después de un interludio rítmico; uso de puentes basados en el diminuendo-rallentando y crecenso-acelerando como medios modulatorios.

Por regla general el raspador o huehuetl presenta gradualmente el nuevo ritmo o tempo que introduce la melodía, uso de ostinato, repetición de un diseño rítmico y de pedales, repetición del mismo sonido como bajo; empleo de melodías apropiadas, que corresponden a los cantares de antaño y reflejan el carácter y ambiente del rito, danza o canto. La música militar en la cual había más rumor que armonía, se componía de tambores, cornetas y ciertos caracoles marítimos que daban un sonido agudísimo. Los instrumentos que se describen son huehuetl, teponaztli, trompetas de corteza y caracoles, además a juzgar por las descripciones de las batallas muchos silbos o silbatos.

Un elemento que anotan los escritos coloniales es la forma en que se organizaron los territorios y que influye en la forma heterogénea que se puede apreciar, como por ejemplo los Cuchumatanes en donde se apreciaba una gama de patrones sociales y culturales de origen prehispánico. Los conquistadores fueron poco a poco manteniendo la estrategia aplicada por Fray Bartolomé de las Casas en Alta Verapaz

“Ninguna cosa ven de cualquier oficio que sea, que luego no lo hagan y contrahagan, luego como vieron las flautas, las chirimías, los sacabuches, sin que maestro ninguno se los enseñase, perfectamente los hicieron y otros instrumentos musicales. Un Sacabuche hacen de un candelero; órganos no sé qué hayan hecho, pero no dudo que no con dificultad bien y muy los hagan...”

Esta capacidad se dibuja a lo largo de los escritos que se ubican en la colonia en donde se manifiesta su habilidad no solamente en elaborar instrumentos, en su interpretación y en la visión coral que tienen los indígenas ... *la música, cuanto en ella y en el arte excedan, cantando así por arte canto llano y de órgano y en componer obras en la música y en hacer libros della por sus manos, como en ser muy diestros en taller de flautas y chirimías y sacabuches y otros instrumentos semejantes a todos los distas partes es muy notorio.*

El uso de la música como un arma para la conquista de los indígenas es una constante que conlleva a la emisión de cédulas reales como la que emitió Carlos V dejando notar que se instan a los religiosos a usar la música como bien lo habían hecho los dominicos en la Alta Verapaz. Esta acción como una estrategia de pacificación e invasión de los territorios dejó su huella y se evidencia a lo largo de este recorrido cuando se habla de los códices de Huehuetenango que se ubicaron en 1963 por sacerdotes que se ubicaban en San Miguel Acatan y que localizan documentos de San Mateo Ixtatan, San Juan Ixcoy y Jacaltenango, lo que demuestra el gusto que adquirieron los indígenas de esta zona, quienes transcribían obras de grandes compositores europeos como Heinrich Isaak, Loyaset Compere, Jean Mouton y Claudin de Sermisy, entre otras.

La música que se interpretaba y cantaba venía de la capital hacia los lugares más remotos como se puede apreciar en los códices de Huehuetenango, se organizan escuelas para enseñar a orar y cantar y en algunos a escribir, según el tamaño del pueblo se nombraba a un oficial del cura llamado *fiscal*. Este fiscal tenía una vara blanca con una pequeña cruz de plata y tenía mucho poder en el pueblo, estaban exentos del servicio semanal a los españoles y de atender a viajeros u otros oficiales de justicia, *pero debían recibir con sus chirimías y trompetas y música a cualquier personalidad o cura que llegue a su poblado.*² Su posición aportó para que muchos de estos fiscales

² Lehnoff, Dieter, Espada y pentagrama página 32.

hicieran dentro de sus múltiples funciones la copia de las partituras musicales que llegaban a la iglesia y que se usaba aún en los lugares más recónditos.

Thomas Pascual, músico indígena que era maestro de la capilla de San Juan Ixcoy durante los últimos años del siglo XVI, desempeñándose por varias décadas hasta bien entrado el siglo XVII sobresale entre sus contemporáneos como compositor. Sus villancicos son singulares en la fusión de elementos melódicos y armónicos de origen hispánico con impulsos rítmicos indígenas, poseen una frescura y espontaneidad encantadora. Muchos músicos por su habilidad innata se han constituido en la iglesia pero esta situación conlleva a que 1565 el Rey Felipe II emitiera una cédula que ordena que se limitara la enseñanza musical por los desórdenes sociales que provocaban el exceso de músicos no afectos a las regulaciones disciplinarias del sistema tributario español.

El recorrido histórico musical de Guatemala denota tal como lo menciona Enrique Anelu Díaz se asocia a la dictadura religiosa colonial determinó la función de la música, la danza, el canto, la arquitectura, la pintura y las artes menores. En retrospectiva se puede analizar que la danza y la música en la cultura Maya, era un sistema apegado al rito sagrado producto del complejo sistema sociocultural, que como se visualiza en los códices como el de Santa Rita en Belice... *ceremonia que perdura actualmente en Guatemala, México y El Salvador y que tiene su relación con lo que hoy se llaman ceremonias Mayas.* Otros elementos en donde se reconoce la música e instrumentos de los pueblos Mayas son las danzas y otras actividades en donde se localizan *pitos, sonajas, ocarinas, cascabeles, raspadores, varios tipos de flautas, caramillos, trompetas, atabales, tambores de parche sencillo y doble, idiofonos y otros con lo que formaron espectaculares conjuntos de música.*

Por su parte Brasseur de Borbourg, anota la visión de bailes que eran interpretados en ciertas fiestas del año y que además de los trajes destaca la interpretación de su música, vestuario y conglomerado, anota tres categorías que van por 1. Simples danzas con cantos, 2. Danzas con recitaciones y 3. Dramas completos con música, baile, diálogos y empleo de máscaras y trajes apropiados. Actualmente se identifican dos danzas de origen Maya como lo son el baile-danza del Palo Volador y la Danza o baile de la culebra; danzas de la fertilidad, la primavera que fue disfrazada en juego para burlar a los inquisidores. El baile de la culebra una de las más antiguas danzas de la fertilidad usan instrumentos musicales como los chinchines o sonajas y a marimba.

Otras danzas que Termer considera de origen precolombino son la danza del Venado, los animales y el tirador, el de la danta que sugiere *bailes totémicos*, la música participa tiene elementos características como la unidad temática incluyendo introducciones, interludios, variaciones melódica, *San Martín, musicólogo informa que en esta música se ubican elementos muy complejos, existe una preocupación por una afinación precisa y que los filarmónicos antiguos que desafinaban eran castigados severamente*, esto último no se sustenta en ningún documento sino es más la interpretación libre de las personas que escriben.

El uso de la síncopa en el ritmo y los acentos, son frecuentes aunque sin llegar a una exageración, ritmos combinados y también en muchos casos la ausencia de cadencias; la melodía termina súbitamente o cambia después de un interludio rítmico, uso de puentes basados en el disminuyendo-ralentando y crescendo-acelerando como medios modulatorios; uso del ostinato, repetición de un diseño rítmico de pedales, repetición del mismo sonido como bajo; empleo de melodías apropiadas que corresponden a los cantares de antaño y reflejan el carácter y ambiente del rito, danza o canto. Muchos de estos detalles solo quedan en la línea histórica ya que la represión cultural fue de alto nivel que conllevó a la remodelación de sus expresiones frente a ese medio cultural altamente hostil.

1. Por el camino de la invasión y la colonia.

La problemática económica y política de Europa en ese tiempo conlleva a identificar nuevas rutas de invasión y es así como la mirada a tierras de los pueblos originarios se manifiesta en una travesía que termina por llegar a tierras de Cozumel luego en 1519 tocan tierras continentales llevando a la muerte y represión de cientos de personas que se ubican en estos territorios la fuerza fue su herramienta mayor y el aprovechamiento de fricciones que existían en ese momento entre los pueblos fue muy bien aprovechada por los invasores.

La vida de los habitantes invadidos fue de organizar y mantenerse bajo un orden español con la visión de esclavistas que buscan el mayor provecho para obtener el botín deseado desde un imaginario de salir de su condición política y económica que vivían en sus tierras europeas, quienes además eran fanáticos religiosos y radicales en su visión de la razón que de acuerdo con ellos era absoluta y única. El control en todos los sentidos era fuerte, se van constituyendo los gremios, las

obligaciones de los agremiados, privilegios, formas de vestirse, fiestas y diversiones a las que podían y a las que no podían asistir.

La plaza mayor y el atrio de la catedral, eran lugares escogidos para representaciones que iban desde las loas, los simples dramas religiosos, sainetes, entremeses, hasta las danzas de grandes complicaciones en elemento humano, vestuario y diálogos, tradiciones sobre la pasión de Jesucristo o piezas como el baile del Peñol o Fiesta del Volcán, estas carecían de parlamentos, simbolizaba la derrota y captura de los reyes Xinacamp y Xequajul en manos de los españoles. Esta danza contaba con música que se interpretaba con flautas, chirimías, tambores, atabales, caracoles y cantos.

El Padre Fray Bernardino de Sahaguan, aporta descripciones que dan idea de la música al momento de la invasión (altiplano de México), *tenían a la mano aparejados todos los atavíos del areito, atambor y atamboril con sus instrumentos para tañer el atambor y una sonajas... y flautas con todos os maestros tañedores y cantores y bailadores y los atavíos del areito para cualquier cantar.* Otro aporte es el que deja Fray Diego de Landa *tienen atabales pequeños que tañen con la mano y otro atabal de palo hueco, sonido pesado y triste que tañen con un palo larguillo con leche de un árbol puesto al capo y tienen trompetas largas y fuertes calabazas, tienen otro instrumento que hacen de la tortuga entera con sus conchas y sacada la carne, tañendo con la palma de la mano y con un sonido lúgubre y triste.*

Fray Bartolomé de las Casas... *hacen en los barrios e plazas de la ciudad bailes y danzas,* documentos como las acta de cabildo de Guatemala reflejan información que reitera el uso de trompetas, flautas, atabales, se habla más adelante con Fuentes y Guzmán en la recordación florida de *teponaguastle y otros instrumentos de flautas y caracoles.* Thomas Gate aporte información sobre la forma en que comprende la interpretación... *más que personas que cantan que aúllan que dan golpes contra sus conchas y que tocan fagotes y flautas.* Lo que aquí se describe anuncia el prejuicio que tienen los cronistas al observar las costumbres de los pueblos originarios.

También se ubica música cortesana con conjuntos de indudable aspecto medieval, la música religiosa circunscrita al templo y el polifonismo como escuela es la corriente que encabeza las expresiones musicales de la colonia, se cultiva el canto litúrgico, y en los años posteriores se hacen veladas de música en casas de los privilegiados quienes gozaban de audiciones de música de

cámara con artistas extranjeros, por lo regular italianos. La fabricación de instrumentos musicales denota la habilidad de los indígenas y tal como menciona Sáenz Poggio en su historia de la música se construyeron instrumentos musicales como órganos.

Además se identifican instrumentos como guitarra, clavicordio, viola, rabel y violón, destacan músicos como Pedro Aristondo, Francisco Aragón, Miguel Pontaza, Tomás Guzmán, Narciso Trujillo, discípulos de Mateo y Manuel Pellecer. Se anota en los recorridos históricos de Guatemala que a finales del siglo XVIII se agrega la marimba un tanto perfeccionada, este instrumento es mencionado por el Presbítero Domingo Juarros, en 1680 *iba por delante una tropa de cajas, atables, clarinetes, trompetas, marimbas y todos los instrumentos que usan los indios*. Lo que se concluye es que la mayoría de escritos coloniales describen los instrumentos musicales que encontraron durante la invasión y la capacidad de los pueblos originarios de adaptar los nuevos instrumentos y música introducida por el invasor.

Un elemento que resalta en las crónicas es que ninguno habla de cantantes, músicos o danzantes individuales; siempre nos describen conjuntos de músicos, danzantes y cantores y subrayan la toma antifonal de entonar cantos. Los instrumentos que se construían constituyen un amplio repertorio que fue creador, re-creado y diseñado por los pueblos originarios, quienes además de conservar sus instrumentos desarrollaron nuevos instrumentos y copiaron muchos que llegaron desde España.

La música precortesiana comprende los siguientes géneros:

- a) *Música mágica*. La más antigua y primitiva. Aun se emplea en ritos, curaciones, revisión del movimiento energético de la tierra y de la persona. Tiene carácter esotérico, repetitivo y misterioso, acrecentando por efectos impresionantes y por el uso de instrumentos casi inaudibles como el arco musical o pequeñas sonajas.
- b) *Música de cacería*. Generalmente sirve de fondo para las danzas y bailes imitativos que caracterizan el tótem, o al animal o animales que proveen la carne para la alimentación del pueblo.
- c) *Música guerrera*. SE caracteriza por el uso de trompetas, tambores, silbatos y efectos rítmicos y marciales.

- d) *Música popular*. Cantos y bailes del pueblo. Sahagun hace alusiones al alboroto que reinaba en la ciudad debido a las celebraciones en las calles y en las casas.
- e) *Música íntima*. Música contemplativa de carácter lírico, sentimental y subjetivo. Ejemplos típicos son las canciones de amor, de la muerte, de cuna y para juegos y faenas determinados.
- f) *Música profana*. Música ocasional empleada en fiestas públicas o privadas. En muchos casos era compuesta para determinada ocasión como algún matrimonio, bautizo, recepción de algún dignatario o para alguna victoria señalada. Su carácter se ajustaba a las circunstancias de la fiesta.
- g) *Música Palaciega*. Similar a la que se practicaba en las cortes europeas y asiáticas. Además de juegos y sainetes, cómicos, actuaban trovadores quienes ensalzaban las virtudes y proezas de los personajes presentes y de sus antepasados.
- h) *Música humorística y para pantomimas*. Este género se usaba en las fiestas seculares y en las representaciones teatrales como las que describen Sahagún y Acosta.
- i) *Música erótica*. Landa, Sahagún y Durán describen danzas y cantos lascivos en que participaban guerreros jóvenes y las aúname, especie de geishas nativas.
- j) *Cantares religiosos*. Posiblemente la música más desarrollada, y uno de los elementos esenciales en todos sus festivales efectuados durante el año y dedicados a sus numerosas deidades. Carlos Chávez opina que la música desprovista ya de toda teatralidad ritual, indica que se encontraban ya francamente en la esfera de un verdadero lirismo religioso.
- k) *Música ritual*. Música empleada en determinados ritos, como los de pubertad, fertilidad, fálicos y del peyote.
- l) *Música fúnebre*.

2. Hacia la construcción de un Estado Nación.

A principios del Siglo XIX, América se independiza y su mayor problema lo constituye la integración étnico – cultural, dado que los antecedentes reflejan trescientos años de cruel y

despiadado colonialismo no lograron exterminar a los indios, no solamente estaban allí todavía, físicamente, sino que en alto grado seguían siendo fieles a su noble pasado. Acusados de frigidez y de falta de sensibilidad, para decirlo con las palabras del mismo Kant *eran dueños, sin embargo, de una tradición de belleza y magnificencia, de refinamiento y sensibilidad... no es de extrañarse que este mundo indio no fuera entendido. Las soberbias, abstractas creaciones formalistas del arte olmeca, tolteca, Maya y azteca no podían cuadrar con la belleza helénica, con el naturalismo y clasicismo del Renacimiento, el barroco del siglo XVIII o el romanticismo del XIX*³.

Lo anterior aporta a la visión de la música de los pueblos originarios que se vieron altamente vulnerados porque la comprensión del otro “el invasor” se cerraba a su mirada estética desde su historia y desde su contexto, por lo que los otros eran vistos como salvajes y carentes de sensibilidad. Pero el recorrido de occidente y sus replanteamientos han dejado notar actualmente una alta valoración por el arte de los pueblos originarios quienes mantienen un nexo profundo y subconsciente con su pasado. La música de los pueblos originarios había pasado del pentatonismo al diatonismo y era francamente modal a su propia manera, aunque no siguiera un sistema establecido, se pueden escuchar cantos en los modos dorio y frigio.

Claro está que siglos de trabajo de la iglesia católica dejan huella en la dosis de polifonía por lo que se puede observar una fusión entre la monodia modal de los pueblos originarios, el canto gregoriano y la polifonía que dan origen a una música sagrada propiamente dicha, profana y pagana. Se puede establecer con claridad la capacidad de innovar y crear que tienen los pueblos originarios, la polifonía y el poli ritmo se aprecian en mucha de la música que se escucha a lo largo de Mesoamérica.

Aunque todo el sistema formal conlleva a la construcción de un nacionalismo musical bajo la modalidad de centros de aprendizaje como conservatorios de música con el modelo europeo, la ópera, los conciertos públicos eran un elemento común y corriente en la vida independentista de los países Latinoamericanos, Guatemala no deja de lado esta corriente. A pesar de este peso se pueden apreciar construcciones sonoras propias y con una combinación característica de las culturas Latinoamericanas.

³ Varios, un compositor Latinoamericano.

C. LAS CANCIONES TRADICIONALES TZUTUHILES

Durante las celebraciones anuales las cofradías necesitaban de un patrocinador para poder hacer los bailes y la música tradicional esto es muy importante para conservar la cultura, el culto a los héroes ancestrales, los nahuales, que está ligado a la naturaleza, el tiempo, el culto a los héroes ancestrales y los santos. El baile de la conquista, el baile del venado, el baile de los negritos son las lecturas dramatizadas de los pobladores, con otros géneros musicales con lo que se les acompaña, la imitación es mágica en ella se requieren los ritos, en el caso tzutuhil las canciones tienen sus modos de pensar de la tradición. Los instrumentos musicales son diversos y el repertorio musical es amplio y rico en variedades, entre estos las flautas, los tambores, la guitarra, la marimba, son algunos de los que constantemente se pueden apreciar.

El origen, clasificación, transmisión y poder de las canciones de la faz de la tierra⁴ fueron dadas a los zutuhiles por los nahuales, los ancestros heroicos y poderosos cuyas acciones maravillosos son parte del mito que se construye en Santiago Atitlán. Estos doce hombres y sus compañeras mujeres originaron las canciones y los instrumentos musicales y las demás formas de música y danza tradicionales. En las palabras de Diego Pop Ajuchan:

Las canciones de la Faz de la Tierra (traducción español-tzutuhil) también se les llama canciones de los antiguos días o canciones de los nahuales, estas son de los sabios ancestros, de los Martín y fueron dejadas por los doce: Son especialmente de Mam, porque el hizo su trabajo. Estos doce son los dueños y guardianes que han mantenido el mundo desde hace mucho tiempo. Estas son las canciones de los viejos sabios, los que traen la lluvia y la buena fortuna, los adivinos, los que se juntaron en las cimas de las montañas; los doce pescadores, Francisco Reanda, Jacobo Coó'y Marcos Rucuch, a quién yo mismo vi y Francisco Sojuel a quién llaman Pla's.

Los instrumentos que se usan para su interpretación son la marimba, la flauta de caña, la guitarra, el tun y actualmente algunos usan el violín; el acompañamiento instrumental es invariable, raramente estas canciones son interpretadas sin acompañamiento. Los títulos de las canciones son largos pero en realidad es constituida por una serie de melodías diferentes, algunos son canciones

⁴ No se conocen otras canciones en tzutuhil. Otras formas vocales incluyen rezos cantados de los guías espirituales (en tzutuhil) y varias otras formas de oración-cantos de las iglesias católicas y protestantes (en español, latín, tzutuhil).

de Mam “canciones tristes de mujeres y canciones de cortejo” pero el título mayor es “*Canciones de la Faz de la Tierra*”.

Las canciones no tienen un título en sí mismas, es a partir del texto cantado, habiendo una canción para bailar con Mam, canción para vestir a Mam, canción para una mujer cuyo bebe murió, canción de San Martín, Faz de la tierra, en las canciones se teje el texto de acuerdo con el tema y la melodía. En las cofradías se puede apreciar esta música las cuales son cantadas y tocadas por músicos jóvenes y en algunos casos se ubicaban en las calles, actualmente esto se ha vuelto más difícil.

El hombre maduro que decide cantar las canciones de la faz de la tierra lo hace porque tuvo un llamado de un espíritu, un nahual, a quién recibe en sueños. El espíritu lo dirige en el aprendizaje y frecuentemente le instruye para tocar y cantar. Tales acciones son una representación de los hechos ocurridos en el principio de los tiempos cuando los nahuales enseñaron a los primeros músico a tocar y cantar. La ejecución de estas canciones es un cargo sagrado, parte del destino, de la suerte, de cada uno y dado por los nahuales. Los cantantes no recibieron ninguna instrucción formal, aunque algo de la manera de tocar y cantar es aprendido por la observación de los músicos.

La ejecución de las canciones es una forma de servicio a la comunidad porque el cantante representa a los nahuales y los santos, los sentimientos de la persona, la función de las canciones es la de influir a los espíritus para que hagan cambios en el mundo de la naturaleza y en el corazón de los hombres. El poder de las canciones se deriva de una forma de magia imitativa, donde el canto de las canciones del nahual trae el efecto del poder del nahual: sus canciones hicieron llover y al ser cantadas hoy también lo harán. La música hizo que el árbol de donde se elabora el ídolo de Mam se animara y hablara y así mismo lo hacen hoy día. Las canciones de Mam, las canciones de cortejo de los ancestros fueron capaces de influir en las decisiones y emociones del ser querido y lo lograrán ahora también. La música aleja y rompe hechizos, invoca a los espíritus de los muertos, los controla, cura y defiende contra espíritus.

1. Música y letra, fuentes y técnicas.

El estilo de la letra y el significado de las canciones tzutuhiles han preservado un carácter indígena, pero el estilo musical de las mismas muestra una extensa influencia foránea, se

reconocen, en sí elementos de finales del siglo XVI y del XVII, de formas españolas eclesiásticas y seculares, tales como la práctica modal y las convenciones rítmicas y armónicas, formas y melodías. La parte instrumental por lo general es ejecutada en la guitarra de cinco cuerdas o en la marimba, de orígenes español y africano.

La estética indígena ha modificado las reglas occidentales de estilo sobre el uso del tono, la armonía y el ritmo de los modelos originales españoles, las canciones están interpretadas en un estilo vocal indígena muy diferente del occidental. En este estilo la interpretación del contenido emotivo y el significado del texto es lo más importante, se logra una gran expresividad por medio del uso del vibrato, el glisado, incluyendo gritos, frases o palabras habladas, yips al final de tonos prolongados como resultado de un gran sentimiento.

Las canciones llamadas canciones de los viejos, canciones del ayer o canciones de la indígenas son muy poco estudiadas o grabadas, hasta ahora no ha habido canciones de los pueblos que se reconozcan en todo el territorio Maya, a excepción de las tzutuhiles lo que ha permitido que no se extingan. Algunos investigadores de la música indígena guatemalteca han llegado a la conclusión que los indígenas no tenían cuerdas vocales *“y todas las voces que cantaban con el acento de la raza se han extinguido, los indígenas no cantan ahora... y nuestros indígenas, como una característica idiosincrática muy notable no poseen canto exceptuando desde luego el canto religioso cristiano”*

Para algunos investigadores el problema central se ubica en la diversidad de idiomas por lo que trabajar las canciones implicaba e implica sentarse con un traductor, otra elemento es la disparidad entre los conceptos y terminología de los Mayas y el oriente. La presencia de un extraño es muy poco compatible y no permite la libertad de expresión

2. Composición de los textos.

La selección de los textos (letras) de las canciones está fuertemente determinada por las convenciones tradicionales, la parte principal se compone de un cuerpo de epítetos estandarizados, la parte principal se compone de un cuerpo de epítetos estandarizados, frases y sílabas sueltas. Algunos de estos pertenecen a una categoría particular de canciones, como por ejemplo la frase chana, chana, acha, a la cual inmediatamente se identifica como una “Canción de Mam”. Estos versos proveen un marco dentro del cual el cantante improvisa su propio texto.

En algunas canciones, los versos convencionales se usan para llenar las sílabas necesariamente para mantener el ritmo de la música en otras, los versos se repiten con regularidad a manera de proveer una estructura formal al texto. Algunas canciones se caracterizan por su regularidad métrica, versificación y rima, algunas otras están hechas vagamente, son irregulares y no se prestan a un análisis formal. Los lamentos y las canciones de oración de saludo son por lo general líricas, relatadas en primera persona y expresan los sentimientos del cantante. Las canciones-cuento pueden ser cantadas en tercera persona, en el estilo de la balada narrativa o en un diálogo dramático narrativo entre los personajes del cuento y el cantante, quién incluye sus propios comentarios. La visión del mundo tzutuhil en sus conceptos musicales, los tipos de canciones que se analizan son aquellos que se relacionan directamente con el mundo espiritual: las canciones de los nahuales, de San Martín, de los ahogados y del antiguo Mam.

3. El Mundo espiritual y el canto a San Martín.

Las imágenes de los santos se encuentran en las cofradías de Atitlán y son consideradas como la personificación de los espíritus del panteón tzutuhil, los nahuales y los santos. Los nahuales, *los antiguos* son los ancestros heroicos de los tzutuhiles y vivieron en el principio del tiempo. Estos espíritus fueron hombres y mujeres cuyas acciones maravillosas y poderes especiales forman un mito, el cual se relata en la forma de cuentos, oraciones y canciones.

Todos estos espíritus estaban dotados de inteligencia y poderes superiores, lo que les permitía controlar las fuerzas de la naturaleza, predecir el futuro, hacer sanar y forjar ídolos que podían hablar y moverse, fueron asimismo los autores de la música antigua, de las danzas y canciones de las cofradías. Al finalizar sus vidas se fueron a vivir a las montañas, pero dejaron sus imágenes que se encuentran en las cofradías, como la personificación de su presencia y poder. Desde sus dominios en las montañas ellos controlan las fuerzas de la naturaleza, la lluvia, la fertilidad de la tierra, los animales salvajes y el destino de los hombres. Están tan identificados con las fuerzas de la naturaleza, que en las canciones se les dice “los hombres – rayo, los hombres-neblina, los hombres-lluvia, los hombres-terremoto”.

En las cofradías, los nahuales están presentes en la renovación continua de los ciclos anuales de costumbres y la verdadera misión de aquellas reside en la repetición de sus palabras y acciones y en la representación de sus oraciones, bailes y costumbres. Los santos no son vistos

como los ancestros de los tzutuhiles sino como hombres poderosos de España u otro país extranjero, quienes llegaron a Santiago Atitlán en épocas remotas o con los conquistadores. Al igual que los nahuales, ellos viven ahora en las montañas y están representadas en las cofradías y en las iglesias con sus imágenes, sus acciones también se relatan en cuentos y canciones y son representadas en las costumbres de las cofradías, aunque en general de una manera menos elaborada que la de los nahuales.

Los santos están subordinados en autoridad y poder a los nahuales, haciendo de espíritus guardianes de animales, cultivos, lugares, grupos de espíritus menores, etc. Los nombres en español de los santos han sido conservados aunque frecuentemente modificados, como es el caso de la Virgen de Dolores cuyo nombre paso a ser *Adolor*. Los elementos de los relatos acerca de los santos y sus poderes se asemejan a los de la iconografía de la iglesia católica y la vida de los santos.

Las relaciones entre los hombres y los espíritus son intercambio de servicios, así como el hombre necesita la cooperación de los espíritus para el crecimiento de los cultivos, sanar las enfermedades y dirigir su destino, los espíritus también necesitan del hombre. En el mundo de los espíritus no hay fuero, para calentarse y para su comida, las ofrendas de los hombres, el humo del incienso, del tabaco y de las candelas y el licor son su alimento. Estos objetos abundan en los rituales de la cofradía y son ofrecidos con la esperanza de que los espíritus respondan con favores en cuanto a prosperidad y salud.

Dos cofradías, la de San Juan y la de Santa Cruz abrigan las imágenes y el equipo de los nahuales, el primero y más grande de ellos no está representado por medio de una imagen sino un envoltorio sagrado, conservado en un baúl de madera, en la cofradía de San Juan. Este envoltorio es conocido como "San Martín" y el centro del poder del nahual, identificado con la tierra, el ciclo y los cuerpos celestes y con el inframundo y guarda identidad con el ser llamado *ruch'law* faz de la tierra, quién es el cielo y la tierra y la sustancia que ellos contienen, es el líder de la compañía del mundo, los espíritus ancestrales que le son subordinados. Todos los productos de la tierra, la vida y los cuerpos de los hombres vienen de él y hacia el regresan, en el gran ciclo de la vida y de la muerte.

Para los tzutuhiles, todas las partes del universo físico están habitadas o cuidadas por espíritus, quienes controlan el tiempo, las plantas y los animales, los espíritus sub alternos y el destino humano. Estos espíritus de la naturaleza, llamados la “compañía del mundo”, están personificados en imágenes ordenadas en el altar de la cofradía de San Juan en dos grupos, los del lado izquierdo, cerca del envoltorio de San Martín, son los espíritus encargados de los asuntos de los hombres, los cultivos, la lluvia, el tiempo, los instrumentos de trabajo, el comercio, otros. Los que están al lado derecho del altar se reservan a los espíritus de los asuntos de las mujeres, el tejido, el alumbramiento y la crianza. Una caja de madera, parecida a la que tiene el envoltorio de Martín, cuelga de unos lazos colocados en las vigas a la derecha.

Se le llama *la cuna* y contiene objetos sagrados usados en los rituales de las mujeres, esta caja cuya llave guarda la líder de las mujeres miembros de la cofradía de San Juan, es llamada en las oraciones de los guías espirituales “el ombligo del mundo, el corazón del mundo, la fuente de la vida humana. En esta cofradía de San Juan se tratan los poderes de los espíritus trascendentes que genera la vida y los cielos de la naturaleza. Las canciones del dueño del Mundo es un saludo al Dios Cósmico de la Tierra, el Cielo y el inframundo, cuyo cuerpo es la substancia de todas las cosas. A esta deidad, por lo general se le llama San Martín, se le invoca bajo muchos nombres, lo que indica la multiplicidad *mundo verde, montaña*, Dios Padre, Lámpara San Bernardino, Dios Jesucristo, Manual de Jesucristo Salvador, Faz de la tierra. Este Dios es la fuente de la vida, de la vivacidad y del destino individual de los hombres y motiva el gran respeto como que el cantante le pide que perdone a los hombres por pararse y caminar en la tierra sagrada.

El cantante dedica especial alabanza y gratitud al sol, llamada lámpara San Bernardino, por el regalo del día presente, por los frutos de la tierra y por el nacimiento del propio cantante, el cual lo compara con los retoños de una semilla. El cantante le está especialmente agradecido por el gran regalo del nahual, el antiguo Mam, el dios guardián de Atitlán, quién lo protege noche y día. La canción de agradecimiento se inicia con una introducción de guitarra, luego se repiten los temas de forma variada, el ritmo es irregular, hay interludios de guitarra similares a la introducción, concluyendo con un postludio también en guitarra.

| Sección | Tiempo en minutos |
|--------------------------|--------------------------|
| Introducción de guitarra | 3:28 |

| | |
|--------------------------------|------|
| Líneas 1-71 | 3:00 |
| Primer interludio de guitarra | 1:55 |
| Líneas 72-165 | 4:05 |
| Segundo interludio de guitarra | 0:35 |
| Líneas 166-197 | 1:10 |
| Postludio de guitarra | 1:08 |

4. La música desde un marco espiritual regularizado desde la iglesia católica y la visión del pueblo Tzutuhil.

Las celebraciones católicas de Santiago Atitlán inicia el sábado de pascua con una procesión de palmas llevando una imagen que representa a Jesús sobre un burro, el martes elaboran liturgia ceremonial dadas desde el tiempo de los misioneros franciscanos llevados fuera de la iglesia muchos cantantes, queman candelas e incienso en honor a Jesucristo siguiendo los rituales de la última cena, los cantantes en tinieblas y una procesión de media noche con la imagen de Jesucristo llevando la cruz. El viernes una cruz de palo muy alto erigida en la iglesia y sobre él una figura de Jesucristo es atada, después a las tres en punto esta imagen se baja y se pone una urna de cristal y es llevado en procesión fuera de la iglesia, donde se encuentra con Mam llevando en procesión fuera de la iglesia, donde se encuentra con Mam llevando por el telinel.

Después se ponen en el ataúd a Jesús ira el Mam viejo y los otros santos conectados con l historia de Jesús María la dolorosa y Juan alrededor del camino de la ceremonia, contrario al sentido de las aguas, la procesión se mueve despacio, parando en dirección a las cuatro capillas y retomando a lo largo de la iglesia al anochecer. Mam es el señor de la música es un tema recurrente de las canciones tzutuhiles muchos cantantes dicen que Mam les enseñó a cantar y tocar, e incitaba a los servicios de voluntarios para la comunidad de la cofradía. Los cantantes de las canciones a pesar de que el acto era alegre nunca son triviales o entretenidos simplemente, las canciones personifican el poder de mágica imitación y tocando igual la música sin cantar con la influencia poderosa del espíritu.

Cantando cuidadosamente la canción que llama a los espíritus, la canción de Mam se coloca candelas y cerveza porque si no él se enojaría y rompería las cuerdas de la guitarra. Antonio Qieju

Culans canción de Mam expresa los sentimientos comunes entre los cantantes tzutuhiles, el viejo Mam pide sus canciones y se pone contento frases como:⁵⁵

*Él está allí, él está allí niño
Él está allí, él está allí el hombre
Mam mam lucha*

Mam es el señor de la música de los instrumentos musicales

*Es tuya la guitarra
Es tuya la bandola
Tuyos los instrumentos
Tuya la música, papá.*

El recuerda su servicio para Mam como el telinel, cuando Mam fue con él y ofreció nuevamente sus servicios a Mam a través de sus canciones.

*Ustedes conmigo hombres
Yo te daré un niño
Nana, nana, es uno, es uno.*

Los movimientos que se ha dado en Santiago Atitlán ha generado un rompimiento entre este ejercicio espiritual que refleja la cosmovisión de un pueblo, lo llevo a que durante algunos años la imagen de Mam quedara escondida a la parte de la cofradía de Santa Cruz, pero durante los días especiales él se coloca en el centro del cuarto de la cofradía, el estaba detrás de la mesa usada para la comida de los cofrades y otros empleados y atrás el alcalde y los cofrades sentados en las bancas colocadas de largo de la pared.

Las texeles se sientan sobre el piso con su cofradía privada quienes individualmente lo desean, visitar la cofradía de Santa Cruz para rendir homenaje a Mam, ellos entran en la casa de la cofradía y se arrodillan frente a Mam, ofreciendo oraciones y colocando candelas encendidas sobre el piso frente a la imagen. Se interpretan canciones acompañadas de guitarra durante las rogaciones de los cofrades, muchas de sus canciones son de Mam alabándolo y volviendo a contar el mito de su creación por los nahuales muy a menudo, las texeles bailan en parejas o en un círculo acompañadas por la música que interpretan los grupos. El canto expresa sus sentimientos, las

⁵⁵ Ver anexo No. 4 Partituras de las canciones por Linda O'Brien.

personas escuchan con respeto reconociendo a Mam como el manantial de la canción y de las palabras.

*Muchacho rico rico
Hombre rico rico
Muchacho tamborero, tamborero
Hombre tamborero tamborero*

La creación de Mam se anota en la canción

*De palo de pito es el hombre
Entre los lugares de medicina
El hombre se levanta
Cuatro cinceles llevaron mis hijos llevaron
Es buen hombre
Vino su padre
Vino su madre
Manos rujuch
Francisco Reanda
Francisco Reanda venia
Y dieron un soplo de cincel para el niño.*

La dualidad el hombre viejo, el hombre joven, el hombre niño, estas repetidas veces y un aviso es contenido en las líneas.

*El asustado, el asusto a los hombres
El espanta
El canta una canción de hechizo*

Los músicos se ponen contentos y con gusto interpretan sus canciones estas van también por:

*Nana nana na
Dulce es mi corazón
Lala lala la
Rasgando rasgando
Dulce es mi corazón
Dulce es mi corazón*

5. Las canciones son un vínculo de educación.

En esas canciones, el cantante tzutuhil declara la naturaleza del cosmos y la relación del pueblo tzutuhil para los espíritus, quienes gobiernan, el poder directo de la imitación mágica con la cual los ancestros dotan las canciones, el asegura la continuación del cosmos. A través de las canciones se explica abrevia y refuerza las creencias tradicionales según cada aspecto de la vida. El cantante de este modo desempeña una doble función, renueva sus antiguas costumbres y las tradiciones del pueblo.

Las características del proceso educativo ingeniosamente distinto desde conceptos modernos de la educación pública ya que la misma se desarrolla en un modelo mestizo con una pequeña influencia sobre la tradición indígena en el camino de la vida, las niñas y niños deben superar las barreras idiomáticas y culturales, como resultado de esta experiencia frecuentemente su visión llega a ser opuesta a la de la sociedad atiteca. Es importante anotar que el proceso de formación de la cultura atiteca es oral y se transmite en la práctica misma de generación en generación y como todo proceso humano se recrea constantemente.

Los cantantes tzutuhiles no recibieron instrucción formal en el cumplimiento de su función en la tierra, pero están preparados por los ancestros en una experiencia espiritual llamada secreto que frecuentemente recibieron en sueños y en este se revela el destino. Desde la infancia el corazón del cantante en las cofradías se inicia imitando lo que él ve y oye, después recibe el respeto de la comunidad, el mismo no es demanda y recibe pequeños regalos por sus servicios. La esta motiva por el cumplimiento de su destino, lo cual es para las antiguas canciones buenas para todo el pueblo, por lo que representa el orden del mundo, llevando adelante la tradición que es como debe ser. A través de sus canciones el cantante tendrá bienestar y protección de los malignos, el mira en adelante y su vida está acompañada de guías espirituales y cantantes quienes tienen que precederlo.

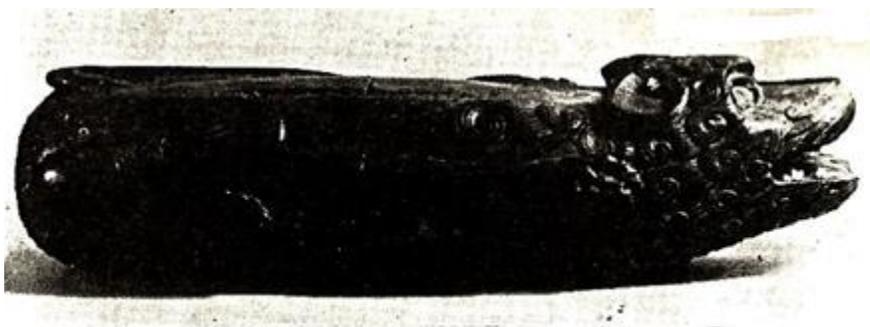
Su método son las formas de las canciones, la narración de los eventos de los mitos, o la narración de una historia, el usa diálogos dramáticos para instruir a los jóvenes copleros en la manera apropiada para hablar y dirigirse en la plaza. Como en los rituales de la fruta del viejo Mam su canción que lo acompaña lo demuestra, promulgando la tradición, aclarando su significado para los participantes. Actualmente la fuerza de las canciones produce efectos tangibles sobre los eventos de la naturaleza, manifiesta por su trabajo de intermediario.

D. INSTRUMENTOS MUSICALES

1. Tambor – Atabales.

Los tambores son instrumentos que se ubican en la historia de la cultura Maya desde sus inicios, prueba de esto son los instrumentos que se observan en los sitios arqueológicos en los murales, pinturas y en algunos casos en los vestigios arqueológicos que reflejan la construcción de estos instrumentos en las diferentes culturas. Los cronistas coloniales hacen mención en sus escritos de estos instrumentos como los *atabales eran dos, el uno alto y redondo más grueso que un hombre de cinco palmos en alto de muy buena madera, hueco de dentro y bien labrado por de fuera y pintado; en la boca ponían su cuero de venado curtido y bien estirado, desde el bordo hasta el medio hace su diapente y táñenle por sus puntos y tonos que suben y bajan, concertando y entonando el atabal con los cantares. El otro atabal es de artes que sin pintura no se podría dar bien a entender*⁶.

Todos los cronistas hacen hincapié en que se celebraban dos clases de fiestas, las fiestas particulares que tenían lugar en cualquier fecha y se llevaban a cabo en los patios y palacios, y las grandes fiestas religiosas dedicadas a sus principales deidades que se llevaban a cabo en fechas fijas durante los dieciocho meses del año indígena. Sirve de contrabajo, el atabal grande se toca con las manos y se llama **huehuetl** el otro se tañe como los tambores de España con dos baquetas y se llama **teponaztli**.



Teponaztli de Malinalco
Imagen No. 1

Este tipo de instrumentos se usaba como un acompañante de los grupos musicales, para acompañar cantos y los encargados de dar mensajes tanto de las autoridades como de la iglesia. Es decir que la presencia del teponaztli, instrumento musical capaz de producir dos sonidos

⁶ Fray Bernardo de Sahaguan, La música, editorial cultura.

simultáneos, su uso como contrabajo, así como el hecho de que todos los cronistas coinciden en describir verdaderos coros y bailables, y subrayan la forma antifonal de entonar sus cantos, sugieren la práctica de la armonía.

Mendoza y Castañeda en su libro sobre los percutores precortesianos afirma *“de la perfección absoluta del teponaztli como instrumento percutor obtuvieron nuestros aborígenes un extraordinario conocimiento respecto a la afinación musical, no sólo del intervalo de quinta, que es el que entrega el huehuetl, sino de los demás intervalos que usaron como pedales y que, según el estudio especial que presentamos del teponaztli, son los de segunda mayor, tercera menor, tercera mayor, cuarta justa y quinta perfecta.*

Los atabales eran dos, el uno alto y redondo, más grueso que un hombre, de cinco palmos en alto de muy buena madera, hueco de dentro y bien labrado por de fuera y pintando, en la boca poniente su cuero de venado curtido y bien estirado, desde el bordo hasta el medio hace su diapente y táñenle por sus puntos y tonos que suben y bajan concertando y entonando el atabal con los cantares. El otro atabal es de arte que sin pintura no se podría dar bien a entender.

2. La guitarra.

La guitarra es el instrumento que más se utilizó en los territorios invadidos que fue traído por los españoles a su llegada a estos territorios, cabe aclarar que el instrumento que se trajo fue la vihuela el antecesor de la guitarra. Los músicos que se identifican dan un uso diferenciado a este instrumento y tal como lo manifiestan las crónicas, a lo que hoy se conoce como Guatemala, llegaron músicos filarmónicos eruditos, personas que solo conocía música del pueblo, pero es en el marco del establecimiento de la estructura organizativa y física que se establece la música sacra y polifónica. Durante el siglo XVI la música estuvo presente en la sociedad, un ejemplo de esto lo refiere Bernal Días del Castillo... *el Licenciado Luis Ponce al llegar a la Nueva España y pregonar residencia contra Hernán Cortés cayó malo de modorra y después falleció, pero como este licenciado Ponce era músico y de suyo regocijo, por alégrale le iban a tañer con una vihuela y a dar música poco antes de morir.*

Los datos del uso de la guitarra son múltiples siguiendo con las crónicas de Bernal Días del Castillo se localiza su admiración puesto que dice... *pues cantores de capilla de voces bien concertadas, así tenores como tiples y contraltos, no hay falta en algunos pueblos hay órganos, y en*

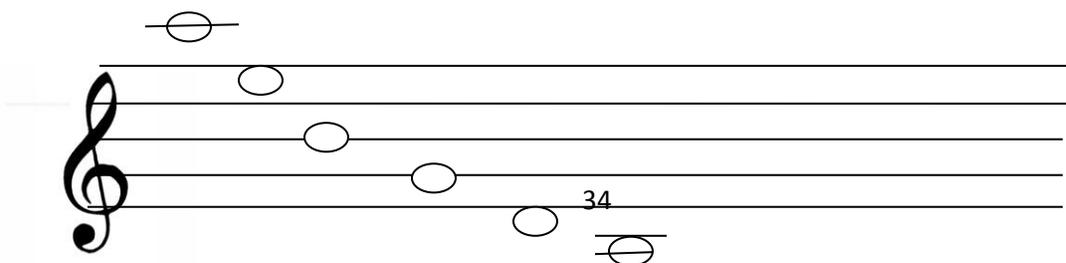
todos los más tienen flautas y chirimías y sacabuches y dulcainas. Pues trompetas altas y sordas, no hay tantas en tierra, que es Castilla la Vieja, como hay en esta provincia de Guatemala. Y hacen vihuelas muy buenas.

La facilidad en el traslado de la guitarra hace que el Obispo Marroquín trajera de México a Fran Juan Zambrano, el primer cantor de música religiosa, este guitarrista y cantante, fue un maestro e interprete importante. En el siglo XVI llegaron a estas tierras varios maestros que se encargaron de tocar el órgano durante los oficios de la iglesia, una figura importante es la de Gaspar Martínez que también era fabricante de instrumentos pequeños propios de la época (violas y vihuelas) también construyó el órgano grande de la catedral.

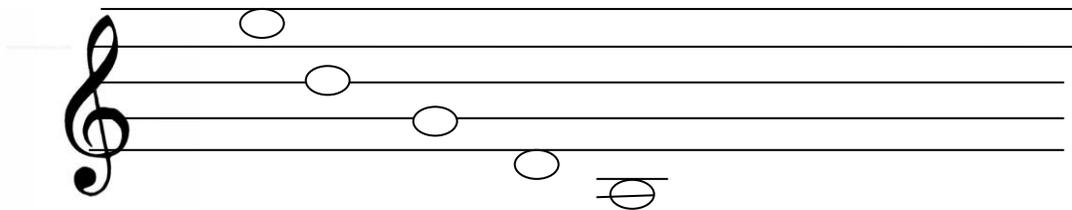
En España surge el tratado de los vihuelistas llamado “Declaración de instrumentos musicales” este documento llega a Guatemala como una solicitud de otros músicos españoles que requieren de este material que es usado también por los indígenas quienes mantienen el servicio de música en la iglesia en todo el país. Estos instrumentos son puestos a disposición del Padre Fray Bartolomé de las Casas, Rodrigo de Ladrada y Pedro Angulo a unos indios cantores que superen tañer ministriles, e chirimías y sacabuches y flautas. En su trabajo de tesis Luis Antonio Rodríguez Toselle, concluye que la vihuela antecedente de la guitarra si fue parte integrante de la sociedad de la Guatemala del siglo XVI y que fue escuchada no solo por españoles sino también por indígenas, por laicos y religiosos.

La vihuela en su encordadura tenía cinco, seis y hasta siete cuerdas dobles, denominadas ordenes, afinadas al unísono, además existían de diferentes tamaños en cuanto a la tesitura y afinadas en diferente tono, pero todas mantenían los intervalos iguales, es decir todos intervalos de cuarta con excepción del que se encontraba entre el tercero y cuarto orden que era un intervalo de tercera, además por la tesitura había siete vihuelas fundamentales de la más baja a la más alta son: re, mi, fa, fa sostenido, sol, la y sí.

La vihuela en la es la promotora de la actual afinación de la guitarra.



El nombre de la vihuela pasa en el siglo XVII a significar lo mismo que guitarra y con esa afinación se extendió por toda América, en la primera mitad del siglo XVII la vihuela tuvo una transformación, que consistió básicamente en la eliminación de los órdenes de cuerdas, y quedó solamente en cinco cuerdas simples afinadas de esta forma, de la cuerda más aguda a la más grave, la más aguda es la primera y la más grave la quinta.



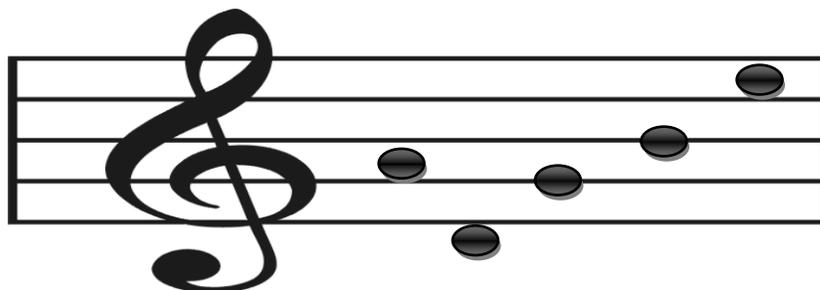
El revolucionario de la guitarra fue el español Gaspar Saz, discípulo del organista Christobal Carisani a quién llama Mi Maestro e uno de sus libros, señala que el resto de europeos le llaman a esta guitarra de cinco cuerdas “española” pues el mismo Sanz en su tratado señala:

Los italianos, franceses y demás naciones, la gradúan de española a la guitarra, la razón es, porque antiguamente no tenía más que cuatro cuerdas y en Madrid el Maestro Espinel, Español, le acrecentó la quinta y por eso, como de aquí se originó su perfección (citado por Prat 1934:284).

La guitarra de cinco cuerdas se utilizó unos 100 años o menos y continuó su evolución, en el siglo XVIII aunque no se puede precisar la fecha, pero se calcula que fue en los inicios de la segunda mitad de ese siglo, ya la guitarra se presenta con seis cuerdas, el surgimiento de la sexta cuerda (la más grave) da una nueva afinación en mi. Es importante y necesario apuntar que la guitarra de cinco cuerdas se resistió al cambio pero la calidad no cambia.

a. La guitarra tzutuhil.

La interpretación de los solos instrumentales y el acompañamiento de las interpretaciones vocales por lo general son ejecutadas en la guitarra de cinco cuerdas y afinada de la siguiente manera:



Las guitarras que se usan actualmente son fabricadas con seis cuerdas de metal, las cuales ellos modifican quitándole las dos más bajas y sustiyendolas por una cuerda de un calibre más ligero y afinada con la nota **la**, aunque el rango de la afinación varía hasta una cuarta más alta o más baja, siguiendo la preferencia del ejecutante. Es común el aproximar las relaciones de los intervalos que a como resultado que los tonos usados estén fuera de la notación occidental. (Esto se refiere a la afinación). Los guitarristas tzutuhiles llaman un bajo a este sistema de afinación, en el cual la cuarta cuerda es más baja que la quinta, los músicos en general no están familiarizados con la terminología teórica de las cuerdas, las claves, los tonos, su método es oral y tocan al oído.

Los documentos coloniales de Atitlán no mencionan música secular en este tiempo, aunque indudablemente fueron los colonizadores quienes llevaron la guitarra española a Atitlán. La guitarra de cinco cuerdas, afinada como lo hacen hoy día en Atitlán, tuvo su máxima popularidad en España durante el siglo XVII, tal como lo menciona y describe Juan Bermudo en su Declaración de instrumentos (1555). En tzutuhil se le llama a la guitarra en el idioma se escucha ctar o vantur, este último tiene una relación con la bandurria española. Otro elemento que se destaca es que las canciones están tocadas en la llamada primera posición de la cuerda re mayor, usando en esta posición sin centro cuerdas tónicas, dominantes, supertonicas y subdominantes.

Este instrumento nunca falta en las cofradías y en la traída de la fruta de la costa, la tocan principales y ancianos de las cofradías que acompañan canciones en tzutuhil, generalmente las clavijas son de madera generando un sonido diferente que da una marca específica a este tipo de

música que se interpreta actualmente por los grupos de música tradicional tzutuhil y que no faltan en las actividades de cofradía.

3. La Matraca.

Es un idiófono de madera que va montado sobre un mango de madera que lleva una rueda dentada que sirve para hacer vibrar una lengüeta de madera delgada que se coloca en el interior de la caja, adosada a la pared opuesta del instrumento, la caja de resonancia puede ser abierta a los costados en forma alargada de unos 40 o 50 centímetros, su longitud es de entre 10 o 12



Imagen No. 2 Matraca.

Autor: Sánchez, Juanma

centímetros de ancho; para ejecutarla se toma del mango y se le hace girar en el aire, según la velocidad con que se agite así será el sonido que emite.

Este instrumento es usado por algunos grupos de música tradicional tzutuhil generando un ruido fuerte al girarlo, se toca exclusivamente cuando se acompaña la cofradía de Santa Cruz, donde se encuentra el Rilaj Mam y en semana santa cuando se acompañan las diferentes actividades. Simboliza el sonido del ave “shara”

4. El Chinchín – sonaja .

Es un calabacín del fruto del árbol de morro al que se le colocan piedrecitas o granos, provisto de una varita que lo atraviesa por la mitad y que sirve para sostenerlo, se interpreta con un movimiento de vaivén produciendo un



Imagen No. 3 Chinchines

sonido, hay antecedentes arqueológicos que demuestran que estos instrumentos tienen sus antecedentes en sonajeros hechos de barro y madera. Este instrumento es exclusivamente usado en bailes ceremoniales, que se ejecutan al compás de sones antiguos.

5. El Ayotl o caparazón de tortuga.

Es un idiófono antiguo que era usado por los pueblos originarios de Mesoamérica, consiste en un cuerpo resonador cuya base es el caparazón de tortuga que se golpea con una baqueta, generando un sonido sordo. El origen de este instrumento se relaciona con el Jun Ajpu para recuperar su cabeza, en el campo de juego con los dueños de la muerte, de acuerdo con el libro sagrado Pop Vuj, se tocan junto a tambores y el tun acompañando los sones y canciones que se interpretan por grupos de música tradicional.



Imagen No. 4 Ayotl – caparazón de tortuga
<http://instrumundo.blospot.com/>



6. El Violín.

Este instrumento procede de un instrumento turco-árabe y se tocaba de diferentes maneras, sobre el pecho, apoyando en el hombro izquierdo, o verticalmente sobre los muslos, consistía en una caja octogonal y media entre 40 o 50 centímetros de largo. Otros autores manifiestan que este instrumento aparece en Italia durante el siglo XVI durante mucho tiempo la viola y el violín de gamba se tocaban juntas, aunque los directores preferían el violín por su agilidad, fuerza, brillantez y ámbito de expresión. Ya en el siglo XII y XIII aparece en Europa en manos de trovadores y troveros un instrumento bastante perfeccionado emparentado con la vielle.

La evolución de este instrumento quedo en manos de verdaderos artesanos, llamados lutieres, esta persona construye, ajusta o repara instrumentos de cuerda frotada y pulsada. Paralelo

a este punto se atiende la genealogía del violín, que se remonta al frotamiento de cuerdas del laúd y rebab y su versión europea rabel. El arco ha sufrido muchas modificaciones, el violín actual data del siglo XIX cuando se le dio una curvatura que antes no tenía.

Aunque este instrumento se encontraba muy difundido en el siglo XVII, carecía de todo prestigio, pero Claudio de Monteverdi es uno de los que descubre la posibilidad de las calidades sonoras del violín, esto se demuestra en la ópera Orfeo. Es en el periodo barroco cuando se inicia la edad de oro del violín. Este instrumento tiene con cuatro cuerdas que se afinan por intervalos de quinta sol, re, la mí, la cuerda de sonoridad más baja o grave es sol y luego en el orden creciente re, la, mi, la primera cuerda que se afina es la.

7. Las flautas - Xul.

Los aerófonos en Guatemala, se ubican tanto en pinturas, murales, vestigios de orden arqueológico, es un instrumento de amplio uso por parte de las comunidades Mayas que habitaban y habitan el territorio nacional. Las flautas indígenas o Xul, se caracterizaron por la poca común longitud de sus embocaduras y por la buena calidad de su sonido, regularmente tienen forma tubular



Imagen No. 5 <http://hoy.uvg.edu.gt/index.php/Central:20130425->

y otras globulares. La construcción de este instrumento es con carrizos, barros, nefrita y huesos, siendo frecuente el uso de huesos humanos.

La revisión histórico-arqueológica, indica que el uso de flautas dobles y aún múltiples, era la emisión de varios sonidos al mismo tiempo, de acuerdo con el empleo que ellos hicieran de sus dedos para obstruir o dejar libre el paso del viento por los agujeros. Parece que las habían en distintos sistemas armónicos: el europeo, pentafónico. Los aerófonos producen el sonido por la vibración del viento y de la masa de aire en su interior, como las flautas de caña o hueso llamadas xul en idiomas Mayas; pitos y mirlitones, caracoles marinos (*strombus gigas*) y trompetas largas de

madera, como se ve en los murales de Bonampak o utilizadas en el siglo XIX en las representaciones del Rabinal Achí, en Baja Verapaz.

E. Santiago Atitlán.

Este municipio se ubica al sur de la cabecera departamental de Sololá, a 58 kilómetros de la cabecera municipal, su extensión territorial es de 136 kilómetros cuadrados con una altitud de 1,592 metros sobre el nivel del mar. La ubicación original de este municipio de acuerdo con las crónicas era en lo que se denominaba por los tzutuhiles como Chiutinamit que estaba en las faldas del volcán San Pedro, con la invasión española se trasladan al lugar tz'ikin Jaay que traducido al español quiere decir casa del pájaro.

Colinda al norte con el lago de Atitlán, al oriente con San Lucas Toliman, al sur con Santa Bárbara Suchitepéquez y al occidente con Chicacao, Suchitepéquez y San Pedro la Laguna, Sololá. Está dividido políticamente en cabecera municipal, aldeas, cantones y caseríos. Se ubican dentro de los cantones urbanos: Panul, Pachichaj, Panaj, Tzanjuyu, Xechivoy, Chuul y Tzanchichan; los cantones rurales son Panabaj y Tzanchaj⁷.

Según datos históricos el pueblo fue fundado en 1547 aunque datos del corregidor Alonzo Daéz informa que el mismo fue fundado en 1585, los datos también hacen saber que Santiago Atitlán recibió el nombre de la Real Corona con 5,000 habitantes. Hacia 1770 el Arzobispo Pedro Cortés y Larra hace la visita pastoral anotando dentro de sus crónicas que la población ha disminuido notablemente en relación con los años anteriores.

Durante el periodo de colonización y el republicano este pueblo fue bastante desatendido por parte de las autoridades lo que también permitió mantener sus costumbres y formas de ver y caminar en la vida. En este caso ellos mantenían un viaje constante a la bocacosta de donde traían sus recursos económicos y algunos productos que se comercializan todavía en los mercados locales. La reducción poblacional empieza a cambiar tal como se refleja en el censo de 1973 de los 16,641 habitantes de estos 15,879 son indígena tzutuhiles.

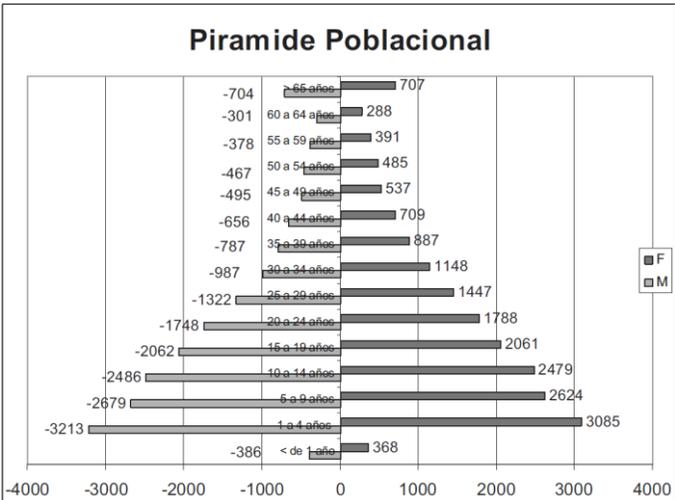
Durante la década de los ochenta este municipio fue altamente afectado por el conflicto armado interno, el ejército se estableció en este poblado generando las ejecuciones extrajudiciales y

⁷ Plan de desarrollo Municipal con enfoque territorial 2009-2023. Segeplan.

desapariciones forzada de campesinos indígenas, catequistas, comerciantes y trabajadores de diversas áreas. Los secuestros se pusieron a la orden del día, personas que era sacada de sus casas y de sus comunidades, torturados y luego encontrados en puntos totalmente distantes a su comunidad, este es el caso de Diego Sosof Alvarado, miembro de la asociación radiofónica de Santiago, que fue secuestrado y apareció en San Lucas Sacatepéquez al centro del país.

La represión llegó a niveles altos conllevando a que la población se refugiara en las iglesias durante la noche y en el día pasaban en sus casas, esto fue una constante que vio también afectada a los artistas quienes se vieron intimidados y muchos de ellos tuvieron que salir al exilio o en todo caso resguardarse en sus viviendas, reduciendo sus presentaciones o actividades de orden cultural. Esta situación se refleja cuando vemos que como tendencia fuerte se ubica una creciente de población juvenil tal como se puede observar en el siguiente gráfico.

Grafico No. 1 Pirámide Poblacional.



Fuente: SEGEPLAN

El nivel de empobrecimiento es alto, lo que conlleva a insatisfacción de necesidades por la población de este municipio, ocupando el cuarto lugar a nivel del país, contrastando con el área territorial que se denota como el más pequeño geográficamente hablando, sin embargo ocupa la densidad poblacional más alta del país llegando en la actualidad a 290 hab./km².

Las condiciones de la población de Santiago en cuanto a la atención de servicios es de muy baja calidad lo que la pone en un alto riesgo, afectando su salud. A esto hay que sumar la situación

de pobreza y pobreza extrema en la que se ubica y que los lleva a buscar alternativas fuera de su territorio, generando desintegración familiar y pérdida de sus elementos culturales. El ámbito cultural, es vital para el desarrollo de las personas y sus colectivos sociales, es un tema poco abordado en los diagnósticos territoriales, dada la visión economicista que priva en estos estudios.

III. MARCO METODOLOGICO

A. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

1. Tipo de estudio.

Es un estudio con enfoque cualitativo, con alcance exploratorio y descriptivo, con un diseño no experimental y de tipo transversal basado en un estudio de caso. Según Jiménez-Domínguez (2000:09) los métodos cualitativos parten del supuesto básico de que el mundo social está construido de significados y símbolos, la realidad social está hecha de significados compartidos de manera intersubjetiva.

El alcance exploratorio de este trabajo responde al objetivo de la investigación que busca estudiar el aporte de los grupos musicales tradicionales en la construcción sociocultural del pueblo tzutuhil, en combinación con un estudio descriptivo que constituye la medición de variables de manera independiente y que sirve para describir el fenómeno de interés. (Dankhe, 1986). El diseño es no experimental, porque no se están manipulando las variables.

2. Sujetos de estudio.

Los grupos musicales tradicionales de Santiago Atitlán. Se analiza la función sociocultural que tienen los grupos musicales en la construcción de la identidad del pueblo tzutuhil, los instrumentos que usan, las canciones que interpretan y como han revitalizado su aporte a través del tiempo en los últimos cinco años.

3. Contextualización geográfica y temporal.

El estudio se realizará en la cabecera municipal de Santiago Atitlán, del Departamento de Sololá. La investigación considera tres etapas: a) trabajo de gabinete que consiste en la revisión documental y la organización de los instrumentos que se aplican a los integrantes de los grupos musicales tradicionales esto iniciará el 1 de octubre y termina el 10 de enero del 2014; b) trabajo de campo del 12 al 20 de marzo; c) vaciado de información, ordenamiento y análisis finaliza del 20 al 30 de marzo.

4. Definición de las Unidades de Análisis.

a. Definición conceptual de la variable.

Viabilidad histórico- social. Significa que un hecho sea aceptado por toda la comunidad, no obstante que se haya originado por la iniciativa de un individuo. No importa si estos hechos son practicados por una sola persona, lo importante es que sean aceptados por la colectividad incorporándolo a su vida y a la tradición.

b. Naturaleza de la variable.

Dependiente: Los grupos tradicionales ya que este depende de la viabilidad que como hecho tradicional desarrollen la música en la población atiteca.

Independiente: La viabilidad musical pues esta no depende del trabajo en sí que realizan los grupos tradicionales para mantenerse como parte de la identidad de la población Maya-tzutuhil.

c. Tipo de variable.

Cualitativa: ya que la viabilidad como hecho tradicional se evalúa a través de los diversos indicadores o cualidades que todo hecho tradicional debe observar para considerarse como tal.

d. Indicadores.

Las definiciones conceptuales y su paráfrasis se basan en Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural y en la Convención de Patrimonio Cultural Inmaterial del 2003, de la UNESCO.

- **Viabilidad:** acciones que la propia comunidad desarrolla y promueve para que la manifestación cultural sea sostenible y se mantenga en el tiempo.

Propósito: Este indicador evalúa el tipo de acciones que realiza la comunidad a favor de manifestación cultural. Su propósito es proporcionar un panorama de la situación actual de la comunidad respecto de la música que interpretan los grupos tradicionales.

Fuente de datos:

Entrevista

Observación participante

Encuestas

Método de cálculo:

Método de cálculo para elaborar este indicador es bajo un enfoque basado en las acciones que describen tanto los portadores de la cultura como los encuestados, la recurrencia en la respuesta es el más fácil de utilizar. Se deben recorrer las siguientes etapas:

1. Establecer el número total de entrevistados y encuestados, esto da el valor total de la muestra. (T)
2. Se identifican y clasifican las acciones recurrentes, una vez se tenga este dato se establece el total por acción (1T, 2T, 3T) y se divide sobre el valor total aplicando la siguiente formula.

$$\bar{X} = \frac{X_1 + X_2 + X_3 + \dots + X_n}{n} = \frac{\sum_{i=1}^n X_i}{n}$$

Donde (n) representa el tamaño de la población (X) representa la media para la muestra, (n) el tamaño de la muestra y (Xi) representa cada uno de los valores observados.

- 1) **Transmisión:** se realiza por medio del aprendizaje y la enseñanza, y no está sometida a las limitaciones de la genética. La Unidad de Transmisión Cultural, según Dawkins (1976), se llama Meme. El individuo puede transmitir la información a otros muchos sin necesidad de estar parentalmente relacionado. La transmisión supera las barreras del tiempo y del espacio, y los conocimientos pueden llegar a muchas personas. Las ideas, valores, conocimientos, pueden dejarse por escrito, lo que garantiza una pervivencia de muchos años. A diferencia de la transmisión genética, los cambios en la evolución cultural pueden ser muy rápidos.

Propósito: Este indicador evalúa el tipo de medidas de salvaguarda que aplican los pueblos para mantener sus conocimientos, el idioma y las técnicas de interpretación musical

Fuente de datos:

Entrevista

Observación participante

Encuestas

Documentos

Método de cálculo:

Método de cálculo para elaborar este indicador es bajo un enfoque basado en el análisis de la forma en que aprenden y enseñan las canciones y la música que interpretan los grupos musicales. Para ello se usará la medida modal que nos indica el valor que más veces se repite dentro de los datos. Es posible que se presenten dos o más valores con la mayor frecuencia, lo cual se denominará bimodal o multimodal.

5. Métodos e instrumentos.

- a. Observación
- b. Entrevista
- c. Audiciones
- d. Trabajo de gabinete

B. MARCO OPERATIVO

La puesta en marcha del marco descrito en la literal A bajo el título diseño de la investigación, nos lleva a establecer un total de 200 boletas dirigidas a jóvenes entre los doce y dieciocho años de edad que se encuentren estudiando el nivel básico o diversificado en Santiago Atitlán. Ver anexo No. 1 Boleta de Encuesta. Para lograr lo anterior se establece primero la identificación de las instituciones escolares, se informa a las autoridades para su autorización.

Una vez se cuente con la autorización, se va a realizar la encuesta de aula en aula, leyendo la encuesta con los estudiantes quienes pueden preguntar ya sea a viva voz o de manera individual. Al cierre de la actividad se tabulan los datos y se organiza la información a fin de aplicar los principios estadísticos cuantitativos y cualitativos que requiere este trabajo.

En relación con los grupos de música tradicional serán entrevistados por lo menos tres grupos con al menos el 50% de los integrantes. La entrevista será guiada en español y en el caso de necesitar hacerlo en su idioma materno, se contará con el apoyo de un traductor de la comunidad. Ver anexo No. 2 Boleta de Entrevista.

Se define una guía de observación que se aplica in situ y a través de la revisión audiovisual que se localice en la zona con relación a la participación de los grupos musicales de Santiago Atitlán. Ver anexo No. 3 Boleta de Observación.

IV. ANALISIS DE RESULTADOS

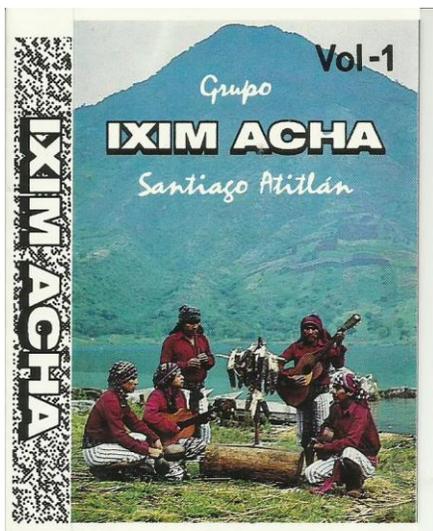
A. GRUPOS MUSICALES.

El trabajo nos llevó a identificar cinco grupos musicales de los cuales se logró entrevistar a Maya Tzutuhil, Ixim Achá y Mayejab. El grupo Aj tzuthila no fue posible ubicarlo en el tiempo que se hicieron las visitas dado que estaba fuera de Santiago Atitlán y según informaron sus familiares no iban a regresar pronto porque estaban trabajando en otro lugar. El grupo rul jul tijax es parte de la historia de los grupos musicales y actualmente ya no está funcionando, dado que muchos de los músicos que integraban este grupo fueron asesinados durante el conflicto armado interno, otros están en el exilio y un hermano de los miembros de este grupo Juan Tuiz integro el grupo Aj tzuhila.

Previo a considerar la mirada que tienen los jóvenes entrevistados en cuanto a los grupos musicales, se estableció el punto de identificar como ellos califican a los grupos musicales de Santiago Atitlán, ante la pregunta ellos responden que un 67%



Foto No. 1
José Cuá Simaj
Grupo Ixim Achá



corresponde a la categoría de tradicional, un 46% religiosos, un 33% los consideran modernos y un 13% marca otro pero no aclara en qué consiste ese otro. Lo anterior refleja la ubicación que existe en el imaginario social de los jóvenes con relación con este grupo, cuando fueron consultados de manera informal en cuanto a que significa para ellos tradicional, responden con ideas como *folklórico*, *propio*, *Maya*, *indígena*, y terminan diciendo que estos son similares, es decir sinónimo de tradicional.

En la revisión se puede establecer claramente que ellos comprenden que estos grupos les representan ya que ellos se miran desde estas categorías. Pero al profundizar en el marco de lo folklórico, ellos anotan que es

porque los *gringos* vienen y les gusta pagan por esto para que toque la personas, el alcalde lo pone en la feria porque es para el pueblo y por eso les pagan lo que confirman los músicos entrevistados. Este punto conlleva a identificar que hay un hilo muy fino entre la mirada cultural y la comercialización de la música como un producto más a ofrecer al turista que llega a Santiago Atitlán. Más adelante se abordará este tema como parte de los riesgos y amenazas que puede conllevar.

En cuanto a establecer que tanto los jóvenes identifican a los grupos musicales tradicionales de Santiago Atitlán, se puede establecer que a pesar que grupo Rul Jul Tijax ya no está en la dinámica cotidiana de la comunidad como grupo musical, si se mantiene en la memoria de la población, muchos hicieron la acotación de *a sí, es el grupo Tijax*, este nombre es el que les identifica con mayor fuerza. Para que este grupo desapareciera en la década de los ochenta cuando muchos de estos jóvenes no habían ni nacido pero los ubiquen quiere decir que hay una transmisión de esta información.

El segundo grupo que ellos identificaron fue un 28% Aj tzuthila, seguido en un 24% Maya Tzutuhil y un 11% anoto entre Rondalla Tzutuhil y el Ixim Achá.



Gregorio Sisay y Pedro Mendoza
Grupo Maya Tzutuhil

Estos grupos cuentan con por lo menos treinta años de haber sido integrados, algunos de los músicos parten del grupo Rul Jul Tijax en cuanto a su proceso de aprendizaje, sobre todo los mayores que en ese tiempo eran jóvenes y les gustaba aprender la música y los cantos. Si analizamos que hacen además de interpretar música podemos notar que su vida se desarrolla en Santiago, aunque durante su juventud tuvieron que migrar a

la costa sur a fin de conseguir sus recursos económicos y mantener a sus familias.

Durante la entrevista a los músicos ellos indicaban que muchos de sus familiares habían sido parte del Rul Jul Tijax, que vino un extranjero que les apoyo por mucho tiempo y que también interpretaba con ellos la música y los cantos. Esta persona se fue porque la situación se puso muy dura (Conflicto Armado Interno),



Diego Quieju Sojuel y su hijo
Mayejab

en ese tiempo desapareció el director de Grupo Musical y otro compañero apareció después pero no quería hablar y ya no quería tocar (interpretar las canciones). Los compañeros de la radio fueron quienes grabaron en ese momento muchas de las canciones y había programas de radio que ponían este tipo de música, al pueblo le gustaba.

Los estudios de Linda O'brien son un buen legado para el pueblo tzutuhil ya que ella hizo la transcripción de muchas canciones y escribió la música, su tesis doctoral denominada Songs of the Face of the Earth - Los cantos de la Faz de la Tierra. Han servido para recolectar información en campo para etnomusicólogos. De esto las personas de Santiago Atitlán no hacen mención, si identifican que han pasado extranjeros en su pueblo grabando la música y que luego no saben qué pasa con la misma.

Los músicos además de hacer este trabajo, pescan, siembra en sus parcelas, algunos trabajan picando piedra o van a la costa sur por periodos de tiempo para lograr sus ingresos económicos. Su condición socioeconómica no es muy buena, lo que lleva en algún momento a que sus hijas o hijos dejen de estudiar y trabajen en su casa para ayudar a la familia.



B. VIABILIDAD DE LA MANIFESTACIÓN CULTURAL.

Se parte de atender la viabilidad histórico- social que como ya se ha mencionado en el marco metodológico, significa que un hecho sea aceptado por toda la comunidad, no obstante que se haya originado por la iniciativa de un individuo. No importa si estos hechos son practicados por una sola persona, lo importante es que sean aceptados por la colectividad incorporándolo a su vida y a la tradición.

Partiendo de este punto se establece que del cien por ciento de los jóvenes entrevistados un 81% considera que efectivamente los grupos de música tradicional representan la cultura tradicional de Santiago Atitlán. Y las razones por las cuales ellos consideran este tema es porque los músicos cantan en el idioma tzutuhil, usan la ropa cotidiana de la población atiteca (su traje), en las

canciones cuentan las historias de los antepasados, esto ayuda a mantener viva la cultura y las tradiciones de Santiago Atitlán.

En este caso los grupos de música comentan que ellos son buscados por las personas de la comunidad para las diferentes celebraciones que se hacen, en el caso de las cofradías los llaman en algunos casos les pagan pero es con fondos de la Municipalidad que paga este trabajo. Ellos también acompañan cuando se hacen Ceremonias Mayas en los altares que tiene Santiago Atitlán, aquí es por hora, esto más lo usan la personas que viene de afuera, los atitecos no hacen visible su espiritualidad.

Otro de los espacios donde se hace evidente la música de Santiago para los jóvenes es según el orden indicado por ellos durante la Feria del Pueblo, el día de muertos (31, de octubre, 1 y 2 de noviembre), Semana Santa y en las fiestas de las cofradías. Algunos dicen que en navidad pero esto es muy bajo en el rango de lo registrado. Por su parte los músicos indican que tocan donde les invitan y coinciden con los jóvenes en cuanto a que es en la feria, en las cofradías y durante las actividades de la comunidad que ellos participan.

Los músicos consideran que la personas se pone alegre con la música que escucha porque *lo hacemos en tzutuhil entonces la personas comprende lo que decimos y recuerda su historia*⁸, los otros músicos también coinciden con esta posición y agregan *que tocamos en la fiesta y en el cementerio, es de nosotros los de aquí...*⁹ Conjugar este tema con él para quien interpretan ustedes sus canciones nos lleva a identificar que la actividad musical es a pedido del público que le gusta y se identifica con la misma.

Esto lleva a establecer que los atitecos gustan de la música pero adquirir este servicio para ellos de manera exclusiva es un poco complicado dado que hay que pagar por el servicio si es por hora en promedio se cobra Q250 quetzales *si paga el alcalde entonces cobras Q500.00 quetzales por hora*. Hay una variante en costos que en promedio llegan a Q 1,000.00 quetzales por día este

⁸ Grupo Maya Tzutuhil, entrevista No. 2

⁹ Grupo Ixim Achá, entrevista No. 3

costo para las familias de Atitlán son altos dada su condición socioeconómica, que los ubica dentro de los municipios con altos índices de pobreza y pobreza extrema a nivel nacional.

| | | | | | |
|-----------|----------|----------|------|------|------------|
| X1 = 1200 | X2 = 600 | X3= 1200 | 3000 | 2999 | 999.666667 |
| | 3 | | 3 | 3 | |

Otro factor de análisis para el tema de viabilidad es como otras personas que no necesariamente son atitecos se sienten identificados con la música que interpretan los grupos tradicionales de Santiago Atitlán *los jóvenes opinan que los extranjeros vienen solo para escucharlos, estos grupos son solicitados para cantar dentro y fuera de Santiago Atitlán.* Por su parte los músicos indican que los invitan a otros pueblos para acompañar las ceremonias Mayas o para las actividades culturales que realizan. Algunos son contratados para estar por dos o tres horas en los restaurantes u hoteles de Panajachel ya que a los extranjeros *les gusta la música que tocamos.*

Al desarrollar el cruce de información entre lo práctico y el marco teórico conceptual podemos notar que efectivamente la colectividad identifica dentro de los elementos de identificación la música y cantos que interpretan los grupos musicales y tal como ellos manifiestan el vínculo que los interconecta fundamentalmente son el idioma, la forma en que visten y que recuerdan la historia de su pueblo, construyen nuevas canciones siempre relacionadas con la cotidianidad, la historia y la naturaleza que describe al pueblo de Santiago Atitlán.

Sin perder la objetividad de la investigación y en el marco de reflexión que la situación actual refleja no hay que perder de vista que hay un 19% de jóvenes que definen que estos grupos no los identifican como sociedad atiteca tzutuhil. Hay un factor que durante el ejercicio de observación y en pláticas informales se logra identificar y es la influencia de la religión y su posición frente a estos grupos es interesante ya que si bien no están de acuerdo con que interpreten en las cofradías, si hay un grado de establecer el valor cultural que representan.

C. TRANSMISIÓN DE CONOCIMIENTOS, SABERES Y TÉCNICAS.

La transmisión de conocimientos, saberes y técnicas para la interpretación de canciones tzutuhiles es clave para que se mantenga en el tiempo, en tal sentido se hizo la pregunta correspondiente a los jóvenes quienes tiene familiares o si ellos mismos participan en los grupos. En tal sentido de los veinticuatro jóvenes indicaron que efectivamente si tienen familiares, de los mismos coinciden en indicar que ellos también están aprendiendo este tipo de música.

Los instrumentos que estos jóvenes han aprendido a tocar son en primer lugar la guitarra, le siguen la flauta y el tambor. Los otros instrumentos relativamente son interpretados por personas mayores no por ellos. Once de los veinticuatro anuncia que aprendieron a tocar entre los once y trece años de edad, cinco menos de once años y cinco entre los trece y quince años de edad. Solamente uno identifica que recién está aprendiendo a interpretar estos instrumentos.

| | | |
|-----------------|-----------|------------|
| Guitarra | 17 | 70% |
| Violín | 1 | 4% |
| Flauta | 10 | 42% |
| Tun | 1 | 4% |
| Chirimía | 1 | 4% |
| Tambor | 10 | 42% |
| Matraca | 0 | 0% |
| Marimba | 1 | 4% |

El proceso de transmisión es intergeneracional y regularmente se da entre los miembros de la familiar, pero también se identifican casos entre vecinos o amigos un diecisiete por ciento determina que fueron entre amigos que aprendieron a interpretar los instrumentos musicales y a cantar las canciones en tzutuhil.

Los músicos por su parte indican que ellos aprendieron a tocar de igual manera entre familiares y amigos, que por esta razón algunos vienen de otro grupo e integran actualmente uno nuevo, esto no es muy seguido sino un poco más eventual. Diego Quieju anuncia que fue su abuelo y su papá quienes interpretaban la marimba los que lo fueron integrando, el aprendiendo viendo, escuchando y tocan el instrumento.

El abuelo me enseñó más para hacerlo bien pero no estaba todo el tiempo conmigo, el ensayo del grupo es importante para mejorar la interpretación y aprender un poco más, en mi caso indica Pedro Mendoza fue su hermano el que le enseñó ya que él estaba en un grupo como le gusto siguió practicando y desde entonces él es parte del grupo musical.

Las canciones son antiguas y siempre están sonando allí en los grupos entonces aprendimos las canciones oyendo desde que somos niños. Hay otras que tocamos que son más recientes y que fueron compuestas por nosotros, (Pedro Mendoza), esto porque hay un enamorado que quiere cantarle a la muchacha y componemos la canción o cantamos en las historias de lo que pasa en el pueblo, por ejemplo en el tormenta cuando se fueron las casas nosotros cantamos a los muertos a esos que se fueron porque su muerte dolió mucho y la personas se asustó.

Hilando las ideas podemos notar que los músicos aprenden a través de la práctica, de la participación en los ensayos o cuando escuchan la interpretación que hacen los grupos y de esta manera van aprendiendo la letra de las canciones. En cuanto a la música se denota que la persona tiene que tener interés y habilidad para interpretar los instrumentos como menciona Diego Sosof, no a todos los hijos o hijas les gusta interpretar el instrumento musical. Por otra parte la transmisión se hace de manera familiar y comunitaria.

D. CARACTERISTICAS GENERALES DE LA ORALIDAD MUSICAL DEL PUEBLO TZUTUHIL.

1. Colectivas.

Son colectivas, es decir, pertenecen o identifican a una comunidad o colectividad y se transmite, principalmente de generación en generación, como un legado, tradición cultural o parte de su memoria colectiva. La propiedad de este patrimonio conlleva a dejar claro que nadie se puede apropiar el derecho de titularidad o propiedad de este patrimonio, tal como se evidencia los jóvenes lo reconocen como parte de su pueblo, no importa si son mestizos o indígenas el porcentaje que anuncia esta colectividad lo atiende desde sentirlo parte de ellos y ellas.

Por lo anterior los grupos juegan un papel importante como portadores de la cultura, quienes al integrarse en su comunidad que los soporta y reconoce les da sentido de su existencia más allá de la mira de producto de mercado, es un elemento que se mantiene vivo porque las personas lo hacen parte de su cultura.

2. Tradiciones Vivas.

Son tradiciones vivas que se recrean constantemente de manera presencial por medio de la experiencia y, en especial de la comunicación oral. El idioma en este caso juega un papel preponderante en cuanto a que todo el repertorio musical es interpretado en tzutuhil idioma Maya

que se ha desarrollado por siempre en esta región y que abarca más de tres municipios del Departamento de Sololá. Este saber está asociado a la tradición oral que se recrea en las canciones que cuentan el origen del pueblo, los líderes del pueblo, el origen de los hombres y las mujeres tzuthiles, los mecanismos para proteger a todos los miembros del pueblo, historias sobre la faz de la tierra como bien lo anuncia Linda O'Brien.

Estas canciones se recrean constantemente dado el contexto donde se mueve la población, la técnica de contar cantando la cotidianidad no se pierde tal como lo mencionan los músicos entrevistados quienes indican que ellos le cantaron a los muertos cuando vino la tormenta stand, que lamentablemente conllevó la pérdida de muchas vidas. El sentido de la oralidad y la forma de contar su cotidianidad es una constante que es parte de la esencia que tiene el pueblo tzutuhil.

3. Dinámicas.

Son dinámicas, es decir, son expresiones de la creatividad y del ingenio de las comunidades y colectividades sociales, y de su capacidad de recrear elementos culturales propios y de adaptar y reinterpretar elementos de otras comunidades o colectividades, así como de la cultura universal. Si bien están afirmadas en la identidad y la tradición de los pueblos, estas expresiones cambian, se recrean en el tiempo y adquieren particularidades regionales y locales propias.

Es decir que los músicos tzutuhiles adoptaron el violín, la guitarra y la chirimía de origen europeo para interpretar sus canciones, hay una variante en la guitarra que se describe en el marco teórico y que al caminar en campo con los músicos se corrobora que efectivamente el uso de cinco cuerdas que da un sonido diferente. La forma de expresar la música y la técnica musical que aplican fundamentalmente satisface la necesidad de las personas y su gusto por la forma en que ellos interpretan y recrean su cultura.

4. Valor simbólico.

Tienen un valor simbólico derivado de su significado social y de su función como referentes de tradición, memoria colectiva e identidad. Por esta razón, las manifestaciones son valoradas como un activo social que debe ser conservado, transmitido y protegido. La música y canciones que se interpretan por parte de los grupos musicales tradicionales de Santiago Atitlán, constituye un factor fundamental de la identidad de los tzutuhiles que nacieron en este municipio, no así para los

tzutuhiles de San Juan la Laguna o de San Pedro la Laguna, quienes si bien no se identifican si lo consideran como un proceso cultural importante.

Además de esto se pudo observar en el you to – videos que han sido creados por tzutuhiles que viven fuera de Guatemala, principalmente en los Estados Unidos, quienes además buscan esta música para escucharla desde donde están. Estos grupos también recrean visualmente la forma de ser y vestir de los atitecos, así como el uso de su idioma que hace que para quienes estén fuera se recuerden de su tierra natal.

5. Normas consuetudinarias.

Tienen normas consuetudinarias, es decir, fundadas en la costumbre, que regulan su acceso, recreación y transmisión. Están inscritas en una red social particular y, por ende, en una estructura de poder. Toda su manifestación tiene su norma. En este caso la integración de los grupos de música tradicional tzutuhil solo tienen acceso los hombres y su transmisión se da a jóvenes varones quienes conforme avanzan en su aprendizaje integran los grupos y participan en los ensayos. La regla de aprendizaje es a través de la observación, la escucha y finalmente la práctica, esta última la realizan durante los ensayos y en algunos casos los jóvenes van practicando en el espacio privado de la familia junto a los amigos, los abuelos o el padre.

Todo lo antes descrito como características deja entrever, que el patrimonio cultural intangible hace parte de la vida social y, por lo tanto, son objeto de intereses de grupo que pueden conducir a acuerdos y consensos, pero también a contradicciones. Es precisamente este uso social del patrimonio el que se tomó en cuenta en este análisis. Por otra parte y dado su carácter colectivo, la directriz debe conllevar a identificar los consensos y determinar quiénes recrean, bajo que aspiraciones e intereses, lo que nos lleva a establecer la armonía a nivel comunitario.

E. MEDIDAS DE SALVAGUARDIA DEL PUEBLO TZUTUHIL PARA CONSERVAR LA MUSICA TRADICIONAL.

Los pueblos Mayas son una cultura milenaria que se fue recreando desde tiempos remotos tal como se puede observar en los materiales arqueológicos, los códices y otro tipo de material que se logró conservar después de la invasión española. En tal sentido se puede tener una aproximación en relación a la forma en que se conservaron los saberes y conocimientos que se han

ido transmitiendo de generación en generación, sin perder de vista que los mismos se ha recreado y denotan los periodos de evolución que tuvieron los pueblos a lo largo de su historia.

Durante el periodo Colonial, la iglesia como una de las herramientas aplicadas por los invasores llevo a la construcción de grupos musicales quienes cantaban y luego también interpretaban los instrumentos musicales, los cuales fueron en muchas ocasiones construidos en lo que hoy se conoce como Guatemala. Este trabajo se generó a lo largo y ancho de estos territorios en donde los pueblos asumieron los instrumentos interpretando su historia a través de los cantos que conforman la oralidad de los pueblos, para el caso tzutuhil se han ido recreando a lo largo del tiempo, siendo los grupos de música tradicional los que han conservado estos saberes.

A lo largo del tiempo las canciones se siguieron interpretando y muchos extranjeros que llegaron a la zona aportaron en la permanencia de estos grupos a través de la grabación, registro y documentación de la música que interpretan estos grupos musicales. La situación de violencia no es ajena a los grupos musicales, situación que provoca la salida de muchos de los extranjeros que han acompañado a estos grupos y además de esto conlleva a su persecución dado que los ven como posibles aliados a la guerrilla guatemalteca de la zona, porque consideran que ellos son simpatizantes de este movimiento social.



El punto lleva a la desaparición de algunos integrantes de estos grupos que fundamentalmente se reunió alrededor del Rul Jul Tijax, grupo musical que más destaque en este periodo de tiempo (década de los setenta y ochenta), algunos de los músicos salieron al exilio y otros que se quedaron refundaron los grupos musicales con otros nombres como Ixim Achá, Maya Tzutuhil o Aj tzuthila.

V. CONCLUSIONES

1. Los grupos musicales tradicionales de Santiago Atitlán mantienen la oralidad –musical de los tzuthiles de Santiago Atitlán. Esta vigencia se basa en dos aspectos importantes, por una parte la aceptación y reconocimiento de la comunidad en cuanto a su aporte a la identidad de este pueblo. Y un segundo elemento es la transmisión que efectivamente se mantiene de generación en generación y cuyo modelo de aprendizaje es la práctica, la observación y la escucha atenta de la actividad musical que se realiza de manera privada y pública.
2. Las medidas de salvaguarda que aplican los atitecos no es intencionada, dado que para ellos es algo natural poder escucharlos durante las fiestas, el día de los difuntos en el cementerio o durante la semana santa alrededor de las cofradías. Esto no deja de lado que se pueda escuchar en otros momentos en actividades privadas en donde son requeridos.
3. La posibilidad de contar con los grupos de música tzutuhil de manera privada por parte de la población atiteca, es difícil ya que su economía no permite pagar los servicios de estos músicos, lo que puede poner en riesgo la viabilidad de la manifestación cultural. En tal sentido la participación de los grupos musicales en las actividades culturales del pueblo permiten que la población mantenga el vínculo entre la manifestación cultural y su cotidianidad. La actividad musical de estos grupos de manera voluntaria sin ningún costo se da particularmente en beneficio de las cofradías, quienes no cuentan con recursos propios para pagar a los músicos, entonces estos pueden atender la actividad sin solicitar pago alguno.

VI. RECOMENDACIONES

Estas recomendaciones van dirigidas a las autoridades de las instituciones gubernamentales y municipales, dada su injerencia en la salvaguarda de la cultura como parte de su mandato institucional.

1. Es importante considerar las medidas de Salvaguarda que busquen fortalecer la valoración y revalorización del aporte que dan los grupos de música tradicional a la identidad del pueblo Tzutuhil, principalmente el de Santiago Atitlán. El hecho de tener solo la mirada desde el punto de vista económico tanto por parte de los grupos musicales como de la comunidad participante se puede volver un riesgo que lleve a desnaturalizar la manifestación cultural y volverlo un producto de comercialización, situación que atenta contra la identidad de los pueblos.
2. El valor cultural es vital para el fortalecimiento de la identidad de los pueblos, en tal sentido se deberá atender esta mirada desde la niñez y juventud atiteca, quienes si bien reconocen la manifestación cultural como parte de su identidad, no se siente totalmente identificada con esta como un elemento de su identidad, sino del folklore que este pueblo ofrece a los otros.
3. Atender el desarrollo de un pueblo desde la cultura puede permitir generar otras formas de atender los niveles de pobreza y pobreza extrema en la que se ubican la población atiteca y por ende los músicos de estos grupos. Con esto dejamos claro que no es solo a través del turismo que un pueblo se levanta, hay muchos aspectos que considerar en esta estrategia de generación de recursos, porque lo que sí puede dar es la transformación de los elementos culturales y el valor de la misma solo como un producto más. En tal sentido se considera importante generar un análisis de los cambios en materia del desarrollo sostenible de este pueblo en los últimos veinte años.

ANEXO No. 1
VACIADO DE INFORMACIÓN

Boletas: **200 boletas vaciadas.**

Agradecemos su atención y colaboración al contestar la siguiente boleta, la información que se obtenga de este instrumento será utilizado para el trabajo de tesis de la Licenciatura en Arte de la Facultad de Humanidades, de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Realizada en: **Santiago Atitlán, Sololá.**

Marque con una equis (x) la respuesta que consideres corresponde a la pregunta.

GRUPO ETNICO:

| Tzutuhil | | Mestizo | | Otro | | Sin datos | |
|----------|-----|---------|-----|------|----|-----------|-----|
| 130 | 65% | 45 | 22% | 1 | 1% | 24 | 12% |

1. Los grupos de música de Santiago Atitlán son: (puede escoger más de una)

| Tradicionales | | modernos | | religiosos | | Otro | |
|---------------|-----|----------|-----|------------|-----|------|-----|
| 135 | 67% | 67 | 33% | 92 | 46% | 27 | 13% |

2. Dentro de los grupos tradicionales se encuentran:

| Maya Tzutuhil | | Aj tzuthila | | Rul Jul Tijax | | Otro | |
|---------------|-----|-------------|-----|---------------|-----|------|-----|
| 49 | 24% | 56 | 28% | 74 | 37% | 21 | 11% |

Si marcas otro por favor anota el nombre o los nombres:

Rondalla Tzutuhil - Ixim Acha

3. Los grupos de música tradicional interpretan:

| Música | | Cantan | | Ambos | |
|--------|----|--------|----|-------|-----|
| 12 | 6% | 6 | 3% | 182 | 91% |

4. Usted o alguno de sus familiares integran grupos de música tradicional.
Si su respuesta es NO por favor pase a la pregunta 9 **y si su respuesta es SI por favor conteste las siguientes preguntas.**

| | |
|-----------|------------|
| SI | 24 |
| NO | 176 |

5. Que instrumento interpreta (toca)

| | | |
|-----------------|-----------|------------|
| Guitarra | 17 | 70% |
| Violín | 1 | 4% |
| Flauta | 10 | 42% |
| Tun | 1 | 4% |
| Chirimía | 1 | 4% |
| Tambor | 10 | 42% |
| Matraca | 0 | 0% |
| Marimba | 1 | 4% |

6. A qué edad empezó a interpretar (tocar) este instrumento.

| Rangos de edad | |
|-----------------------|----|
| 9 a 11 | 5 |
| 11.1 a 13 | 11 |
| 13.1 a 15 | 5 |
| 15.1 a 17 | 2 |
| 17.1 a 19 | 1 |

7. Quién le enseñó:

| | | |
|----------------|----------|------------|
| Papá | 8 | 33% |
| Tío | 4 | 17% |
| Abuelo | 3 | 12% |
| Hermano | 4 | 17% |
| Vecino | 0 | 0% |
| Amigo | 4 | 17% |
| Otro | 1 | 4% |

8. Usted considera que estos grupos de música tradicional representan la cultura tradicional de Santiago Atitlán.

| | |
|-----------|------------|
| SI | 162 |
| NO | 38 |

Si su respuesta es SI indique porqué (en orden de prioridades las respuesta fueron)

- Uso del idioma
- Uso del traje
- Cuentan las historias de los antepasados
- Porque ayudan a mantener las tradiciones y costumbres

9. Hay una fecha específica para que los grupos hagan sus presentaciones

| | |
|-----------|------------|
| SI | 145 |
| NO | 65 |

Si su respuesta es SI indique cuando:

- a) Feria
- b) Día de muertos
- c) Semana santa
- d) Cofradías
- e) Navidad

10. Algún comentario que quiera agregar:

- a) Los grupos musicales de Santiago les gusta a los extranjeros y vienen solo para escucharlos.
 - b) Los grupos cantan fuera y dentro de Santiago Atitlán.
 - c) Estas preguntas nos ayuda a pensar en nuestro pueblo.
-

ANEXO No.2

ENTREVISTA No. _1

Lugar de entrevista y fecha: Santiago Atitlán

Nombre del Entrevistado: **Grupo Mayejab – canto y marimba**

- | | | |
|------------------------|---------|--------------------|
| 1. Diego Quieju Sojuel | 47 años | director del grupo |
| 2. Diego Sosof Tzina | 65 años | melodía |
| 3. Pedro Mendoza | 49 años | bajo y centro |

1. Desde cuando está integrando el grupo de música:

El grupo se integro hace treinta años, Pedro Mendoza formo parte del grupo de Maya Tzutuhil, allí interpretaba música con la flauta, luego se paso con nosotros. Aunque algunas veces también cuando le piden los acompaña. No es muy seguido esto.

2. Quién le enseñó a interpretar (tocar) el instrumento que usted usa en el grupo:

En el caso de Diego Quieju, su abuelo y su papá tocaban la marimba y él así fue viendo, como lo hacían entonces un día se puso a tocar y le fue saliendo la música. Después su abuelo le fue mejorando y poco a poco los acompaña.

Diego Sosof y Pedro Mendoza indican que fue su abuelo el que les enseñó que les gustaba y como se ponían allí cuando su abuelo iba a tocar ellos lo acompañaron y esto ayudo para que aprendieran, después en la escuela el profesor los llamo y fueron aprendiendo más de la música.

3. Como le enseñaron a usted a interpretar este instrumento

Como dije antes lo hicimos viendo y poco a poco fuimos animándonos a tocar y después el abuelo nos puso a tocar los sones que él sabía y los amigos, también porque algunos también sabían tocar (interpretar) la marimba.

4. Como aprenden las canciones, quién las hizo y hace cuanto tiempo:

Las piezas de marimba se vienen así y otras eran las que tocaba el abuelo, no es que uno viene y va con otro para que le enseñe, sino que se vienen solas la música. En cuanto a las canciones que se cantan son antiguas, no sabemos quién las hizo, algunas son de Tijax el grupo que empezó con esto hace un muchos años.

5. Sus hijos también aprenden estas canciones:

Algunos quieren otros no, entonces si quieren aprenden no hay que estar llamando ellos solos buscan la música, su abuelo al más grande le enseñó (Diego Sosof), yo casi no porque me iba a la costa cuando el

era pequeño, entonces como se quedaba en la casa su abuelo le enseñó. Mis hijas casi no cantan, ellas solo en la iglesia cuando cantan, entonces no aprenden. (Pedro Mendoza)

6. En qué actividades ustedes interpretan estas canciones.

Cuando nos llaman, en la cofradía tocamos pero no nos pagan, solo que el alcalde contrate o ayude entonces sí, pero si no hay fondo nosotros no cobramos, porque es nuestro servicio. En la feria tocamos y cobramos por día Q1, 200.00 y por hora Q250.00 quetzales, esto según donde sea la actividad, porque cuando es fuera de Santiago si nos tienen que dar vehículo. Algunos que hacen su mayejab (ceremonia Maya) nos llaman y vamos a tocar durante la ceremonia, después nos dan comida y trago y entonces nos vienen a dejar, siempre estos nos pagan.

7. Que piensa la personas de Santiago Atitlán de la música que ustedes interpretan:

A la personas le gusta porque es su música, es de nosotros los de aquí no dicen mucho de esto.

8. Para quién interpretan ustedes esta música: para quién la pida.

9. Alguna opinión que quisiera dar:

Nosotros estamos teniendo problemas porque no contamos con materiales como CDs para poder promocionar nuestra música, hemos hecho muchos esfuerzos por tener nuestros recursos, porque hay que dar mantenimiento a los instrumentos pero se hace difícil conseguir esto. Es importante para nosotros buscar una ayuda. Porque además de músicos nos ganamos la vida como agricultores, comerciantes o pescadores, porque nuestra familia requiere de dinero para mantenerse.

ENTREVISTA No. 2

Lugar de entrevista y fecha: Santiago Atitlán

Nombre del Entrevistado: **Maya Tzutuhil**

| | | |
|-----------------------|---------|----------------------------|
| • Pedro Mendoza | 49 años | Violín, guitarra, flauta |
| • Gregorio Sisay | 36 años | Tambor |
| • Salvador Tzina | 50 años | Mandolina y Guitarra |
| • José Ajtzip | 48 años | Guitarra |
| • Jose Ajtujal | 46 años | tun |
| • Pedro Luis | 42 años | Flauta |
| • Luis Miguel Mendoza | 18 años | Tambor |
| • Diego Quieju | 40 años | Chinchines (ex ixim achi) |

1. Desde cuando está integrando el grupo de música:

El grupo se integró hace más de treinta años, con algunos miembros de otros grupos que traían su experiencia y que decidieron estar con este grupo para seguir su gusto como músicos. Ellos también vienen de familias que han tocado antiguamente, no son nuevos en esto y algunos de sus hijos ya quieren aprender también.

2. Quién le enseñó a interpretar (tocar) el instrumento que usted usa en el grupo:

La mayoría de nosotros viendo fue como aprendió a tocar, además como ensayamos entonces esto ayuda a mejorar, muchos practican en la iglesia porque también tocan su instrumento en otros lugares, esto ayuda porque uno practica y así poco a poco van mejorando. En el caso de Pedro Mendoza fue su hermano quién le enseñó ya que él estaba en otros grupos y fue aprendiendo y como le gustaba a él entonces le dijo que le iba a enseñar. Gregorio Sisay aprendió con sus amigos cuando ellos tocaban lo invitaron y le gusto se quedó.

3. Como le enseñaron a usted a interpretar este instrumento

Es viendo y tocando como se aprende no hay otra forma.

4. Como aprenden las canciones, quién las hizo y hace cuánto tiempo:

Las canciones son antiguas y siempre están sonando allí en los grupos entonces aprendimos las canciones oyendo desde que somos niños. Hay otras que tocamos que son más recientes y que fueron compuestas por nosotros, (Pedro Mendoza), esto porque hay un enamorado que quiere cantarle a la muchacha y componemos la canción o cantamos en las historias de lo que pasa en el pueblo, por ejemplo en el tormenta cuando se fueron las casas nosotros cantamos a los muertos a esos que se fueron porque su muerte dolió mucho y la personas se asustó.

5. Sus hijos también aprenden estas canciones:

Si las aprenden porque nos escuchan cuando ensayamos o cuando tocamos en el pueblo, esto se aprende así igual que nosotros también algunos ya van cantando con los grupos.

6. En qué actividades ustedes interpretan estas canciones.

En donde nos invitan también lo hacemos fuera de Santiago Atitlán, por ejemplo el otro día nos invitaron a Patzún o en San Pedro la Laguna fuimos porque los alcaldes invitan a veces o la personas que quiere que estemos con ellos. En las ceremonias Mayas también hemos tocado, en algunos restaurantes o en hoteles en Panajachel cuando nos invitan vamos, en este caso nos pagan por hora o por día, si es un día son Q600.00 quetzales, si es por hora y es la municipalidad quién nos invita entonces cobramos Q500.00 la hora.

7. Que piensa la personas de Santiago Atitlán de la música que ustedes interpretan:

Le gusta, se pone alegre cuando oye que cantamos porque lo hacemos en tzutuhil entonces la personas comprende lo que decimos y se recuerda de la historia. Les gusta la música que tocamos en la fiesta o en el cementerio.

8. Para quién interpretan ustedes esta música: como dije antes la persona nos busca, entonces vamos donde nos llaman.

9. Alguna opinión que quisiera dar:

La música nos ayuda y la persona se siente contenta, la iglesia debe ser un poco más aceptada en esto que hacemos porque hay sacerdotes que no les gusta mucho, otros si aceptan. Pero ellos deben entender que esto es de nuestro pueblo.

ENTREVISTA No. _3

Lugar de entrevista y fecha: Santiago Atitlán

Nombre del Entrevistado: **Ixim Achá**

- José Cua Simaj 65 años Guitarra
- Gaspar Mendoza 46 años Guitarra
- Francisco Sojuel 40 años Tambor
- José Damian Miguel 20 años Chinchines
- Domingo Sisay 30 años Guitarra
- Francisco Xicay 55 años Tun

1. Desde cuando está integrando el grupo de música:

2. Quién le enseñó a interpretar (tocar) el instrumento que usted usa en el grupo:

En el caso de Diego Quieju, su abuelo y su papá tocaban la marimba y él así fue viendo, como lo hacían entonces un día se puso a tocar y le fue saliendo la música. Después su abuelo le fue mejorando y poco a poco los acompaña.

Diego Sosof y Pedro Mendoza indican que fue su abuelo el que les enseñó que les gustaba y como se ponían allí cuando su abuelo iba a tocar ellos lo acompañaron y esto ayudo para que aprendieran, después en la escuela el profesor los llamo y fueron aprendiendo más de la música.

3. Como le enseñaron a usted a interpretar este instrumento

Como dije antes lo hicimos viendo y poco a poco fuimos animándonos a tocar y después el abuelo nos puso a tocar los sones que él sabía y los amigos, también porque algunos también sabían tocar (interpretar) la marimba.

4. Como aprenden las canciones, quién las hizo y hace cuanto tiempo:

Las piezas de marimba se vienen así y otras eran las que tocaba el abuelo, no es que uno viene y va con otro para que le enseñe, sino que se vienen solas la música. En cuanto a las canciones que se cantan son antiguas, no sabemos quién las hizo, algunas son de Tijax el grupo que empezó con esto hace un muchos años.

5. Sus hijos también aprenden estas canciones:

Algunos quieren otros no, entonces si quieren aprenden no hay que estar llamando ellos solos buscan la música, su abuelo al más grande le enseñó (Diego Sosof), yo casi no porque me iba a la costa cuando el

era pequeño, entonces como se quedaba en la casa su abuelo le enseñó. Mis hijas casi no cantan, ellas solo en la iglesia cuando cantan, entonces no aprenden. (Pedro Mendoza)

6. En qué actividades ustedes interpretan estas canciones.

Cuando nos llaman, en la cofradía tocamos pero no nos pagan, solo que el alcalde contrate o ayude entonces sí, pero si no hay fondo nosotros no cobramos, porque es nuestro servicio. En la feria tocamos y cobramos por día Q1, 200.00 y por hora Q250.00 quetzales, esto según donde sea la actividad, porque cuando es fuera de Santiago si nos tienen que dar vehículo. Algunos que hacen su mayejab (ceremonia Maya) nos llaman y vamos a tocar durante la ceremonia, después nos dan comida y trago y entonces nos vienen a dejar, siempre estos nos pagan.

7. Que piensa la personas de Santiago Atitlán de la música que ustedes interpretan:

A la personas le gusta porque es su música, es de nosotros los de aquí no dicen mucho de esto.

8. Para quién interpretan ustedes esta música: para quién la pida.

9. Alguna opinión que quisiera dar:

Nosotros estamos teniendo problemas porque no contamos con materiales como CDs para poder promocionar nuestra música, hemos hecho muchos esfuerzos por tener nuestros recursos, porque hay que dar mantenimiento a los instrumentos pero se hace difícil conseguir esto. Es importante para nosotros buscar una ayuda. Porque además de músicos nos ganamos la vida como agricultores, comerciantes o pescadores, porque nuestra familia requiere de dinero para mantenerse.

ANEXO No. 3
VACIADO DE INFORMACIÓN
GUIA DE OBSERVACIÓN

Lugar y fecha de la observación: Santiago Atitlán 27 de enero y 27 de febrero del 2015.

1. Condiciones de vida de los integrantes de los grupos musicales y sus familias.

Las familias viven en espacios pequeños, son entre dos y cinco habitaciones que organizan en espacios para la cocina y dormitorios. Regularmente se observan familia numerosa y extendida, es decir abuelos, hijos y nietos (dos familias en promedio), son espacios con poca iluminación y los servicios de lavado y sanitarios están fuera del área de vivienda pero en algunos casos los desechos corren por el patio de la casa.

Hay un patio común en donde se ubican algunos animales, espacios para hacer la artesanía, componer redes o materiales que usan los hombres, así como para secar la ropa o los alimentos (semillas). En algunas casas se observan trojes y silos para almacenar el maíz.

Las habitaciones donde se realizaron las entrevistas estaban regularmente limpias y ordenadas, con una puerta y algunos con ventana que hace penetrar un poco de luz, en el caso de los músicos de la marimba y el de Ixim Achá la casa era un poco más amplia.

Muchos niños de menos de once años van a la escuela, encontramos otras en donde ya los jóvenes dejan de asistir a la escuela (hablamos con las hijas) porque van al campo a trabajar o buscan trabajo en otros lugares. Las mujeres viajan a Panajachel o a Sololá y allí van a buscar sus ingresos por la venta de mano de obra o por la venta de su artesanía.

Algunos de los músicos se dedican a la pesca, trabajos en el campo, quiebran piedras o las tallan, otros son además artesanos o comerciantes.

2. Condiciones del vecindario donde viven los músicos y sus familias.

Son callejones que se interconectan con la calle principal, muchas de las áreas por la noche son poco iluminadas lo que puede poner en riesgo la movilización de las personas porque no ven por donde andan y en otros casos se pueden sentir inseguras dado que hay personas que asaltan a los transeúntes y los callejones son lugares muy estrechos como para escapar de la acción de riesgo que se puede vivir.

Los servicios básicos en el casco urbano se pueden identificar no así en los cantones donde hay corrientes de aguas grises corriendo por las calles, esto genera proliferación de animales que provocan enfermedades a las personas que viven en estas áreas, en otros casos el olor es fuerte.

3. Actitud durante la entrevista del músico y su familia.

La entrevista se realizó en una habitación, logrando sentarnos los músicos, el traductor, la entrevistadora y entre la puerta o la venta se ubicaron los hijos e hijas del músico, quienes en algún momento hablaban sobre lo que se les preguntaba o introducían nuevos temas o preguntas, lo que permitió cercanía y encuentro que reduce la tensión de una entrevista y genera confianza entre las participantes.

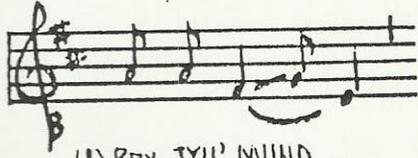
4. Se identifican los instrumentos musicales y su condición.

Los instrumentos musicales se ubican colgados en la pared, otros entre sabanas que se ubican sobre alguna mesa y en otros casos estuvieron en las manos de los músicos que los colocaron cerca de ellos. Se observa que los instrumentos están en buenas condiciones, solo algunos instrumentos tienen un grado de daño que provoca el tiempo de uso de los mismos.

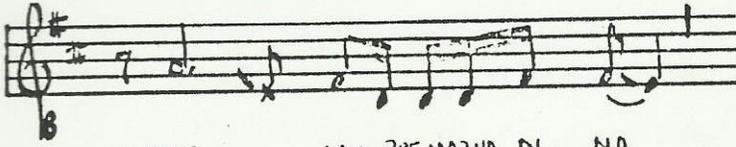
5. Reconocimiento de los músicos por parte de los vecinos/vecinas.

Aunque íbamos con el traductor de Santiago Atitlán que es vecino de él pueblo, tratamos de movernos y preguntar por el músico que buscábamos a las vecinas, algunas rehuyeron la pregunta y en el caso de los jóvenes nos trataron de desorientar. Lo que podemos notar en concreto es que las personas lo reconocen y los llama más por su nombre o por el grupo musical.

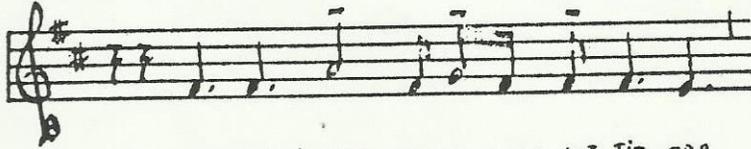
ANEXO No. 4
PARTITURAS MUSICALES
LINDA O'BRIEN



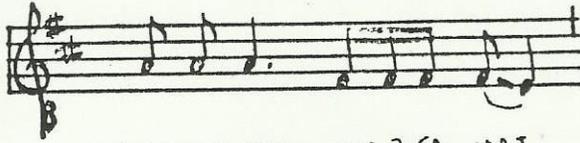
(1) Rex JYU' MUND ...



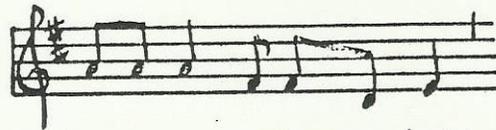
5) DIOS - LAM-BRE MARNA-DI-NA



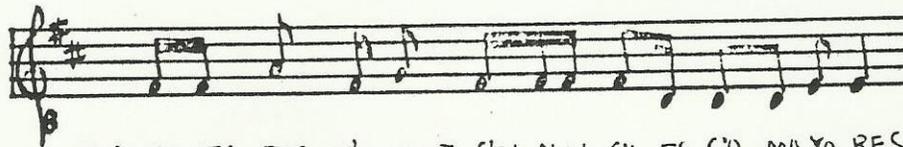
(1) MUND RICH'-LEW NO-KA-WA-KAJ TIE-RRRA



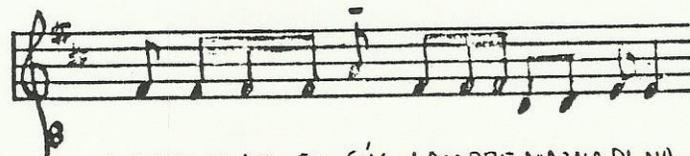
(1B) AY VEZ JUN XBA P. SA-MAJ



(1A) ACH'BON MUND ACH'BON RICH'-LEW



50) C'O TES-TIG C'OL RONT C'OL ALW-SIL-ES C'U MA-YO-RES.



180) MAN-UEL DE JE-SUS LAMBRE MARNA DI-NA

FORMULA:

A handwritten musical formula on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of several notes and rests, some enclosed in parentheses. Below the staff, four labels are positioned: 'OPTIONAL ORNAMENT' under the first note, 'RECITING TONE' under the second note, 'OPTIONAL ORNAMENTS' under the third and fourth notes, and 'FINAL' under the last note.

A handwritten musical notation on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes and rests, with a slur under the final two notes.

(2) REX JYU' RUCH' LEW —

A handwritten musical notation on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes and rests, with a slur under the final two notes.

(10) AY-A DIOS —

A handwritten musical notation on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes and rests, with a slur under the final two notes.

(11) MEL-TIOX TA'

A handwritten musical notation on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes and rests, with a slur under the final two notes.

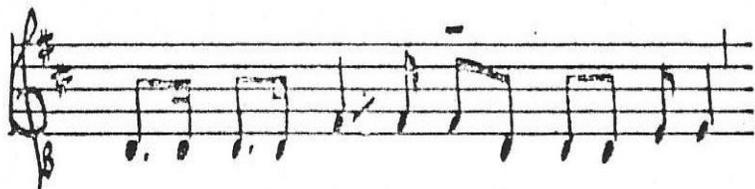
(7A) QUIN-CAS - TAN CHWACH A - K'A CHWACH K'ES-KIM MUND



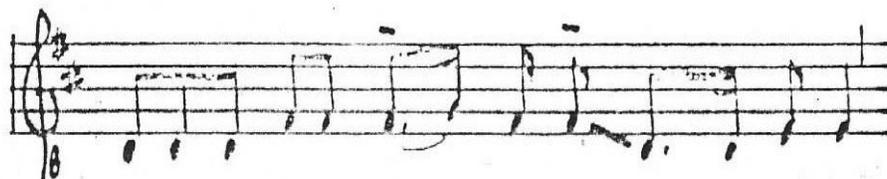
(13) N-KO. BYE' NA C'A NA-WCA-XAJ



(14) POR VOLUNTAD DE DIOS SI-QUIER NKA-BAN GNAR HASTA MIL NUEVECIENTOSSESENTAYU-NO



(15) CAD K-SUERT AY-ON A-LAM-BRE MAR-NA DI-NO



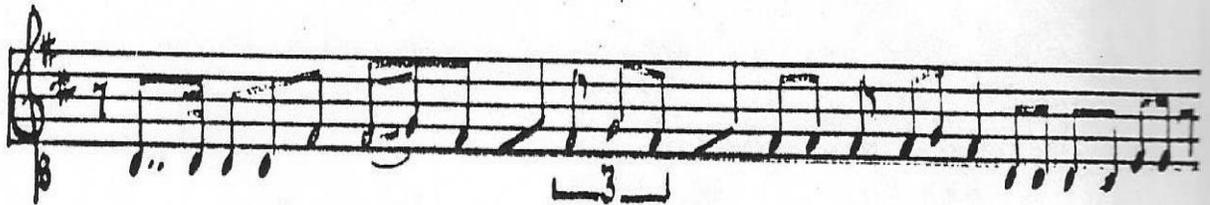
(16) NA-YA' RA. BEN-DI-CIÓN NA-YA' RA IN SIRU-MEN-TAS



(17) NI-C'-JAR CIELA NI-C'-JAR ELD-RIA



(3) N-KO. BYE' NA C' A NA- WC'A- XAI



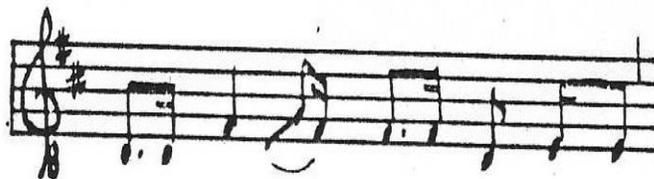
(15) POR VOLUN.TAD DE DIOS SI-QUIER NKA-BAN GNAR HASTA MIL NUEVE CIENTOS SESENTA Y U-NO



(15) CAD K-SUERT AY'-ON A-LAM-BRE MAR-NA DI-NO



(28) NA-YA' RA-BEN-DI-CIÓN NA-YA' RA IN SIRU-MEN-TAS



(36) NI-C'-JAR CIELA NI-C'-JAR GLO-RIA

BIBLIOGRAFÍA

1. ANLEU DÍAZ, Enrique. *Historia Crítica de la Música en Guatemala*. Artemis-Edinter, Guatemala 1991.
2. Arrivillaga Cortés, Alfonso. Sin fecha. *Investigación etnomusicológica realizada en Guatemala*. Dirección general de Investigaciones DIGI-USAC. 47 págs.
3. Blasco Viecher, Francisco y Vicente Sanjosé Huguet. 1994. *Los instrumentos musicales*. Universidad de Valencia. España. 251 págs.
4. FUNDACIÓN PARA LA CULTURA Y EL DESARROLLO. *Historia Popular de Guatemala I y II*,(fascículos). Guatemala 1998
5. Hugges, Lotte. 2004. *Pueblos Indígenas, Dossiers para entender el mundo*. Libro Asociado. Forum Barcelona Intermon Oxfam. 175 págs.
6. Lehnoff, Dieter. 1986. *Espada y Pentagrama la música polifónica en Guatemala*. Universidad Rafael Landivar, Guatemala.
7. Loucky, James y Robert Carlse. 1991. *Massacre in Santiago Atitlán*. Cultural Survival Quarterly, Summer. 10 págs.
8. Martinell, Alfonso. 2010. *Cultura y Desarrollo un compromiso para la libertad y el bienestar*. Fundación Carolina. Madrid España. 230 págs.
9. Muñoz Tabora, Jesús. *Instrumentos autóctonos de Honduras*. Editorial Guaymuras. 2da. Edición. Tegucigalpa Honduras. 2003. 398 págs.
10. O'Brien, Linda, los cantos de la faz de la tierra copias de tesis de doctorado.
11. *Plan de Desarrollo Municipal con enfoque territorial 2009-2023*. SEGEPLAN. Guatemala 82 Págs.
12. Ramón y Rivera, Luis Felipe. 1997. *El artista popular*. Revista de Música. Guatemala 151 págs.
13. Recinos Chávez, Adrian. 1960. *Popol Vuh, las antigua historias de los Quichés*. Fondo de Cultura Económica. 185 páginas.
14. Rodríguez Torselle, Luis Antonio. 1992. *Un manuscrito musical antiguo denominado Regla para entrestar, afinar y ejecutar una vihuela sin poner cuerda ninguna sea el tamaño que fuese*. Universidad Francisco Marroquín. Tesis de Historia.
15. ROSSAL, Roberto. *Aproximación a la Música vernácula de Guatemala*. Editorial serviprensa centroamericana, Guatemala 1988.

16. Rosset, Peter. 1999. *La crisis de la agricultura convencional sustitución de insumos y el enfoque agroecológico*. CEAS-UNAH.s/d.166 págs.
17. Sánchez, Juanma. 2002. Instrumentos tradicionales Ibéricos. Página Web www.tamborileros.com
18. Varios. 1985. *Santiago Atitlán, preparación para una masacre marzo*. Revista Polémica CIRMA No. 16 enero-marzo 1985. 80 págs.
19. Zdenko, Silvela. 2003. *Historia del Violín*. Entrelíneas editores. Primera edición. Madrid, España. 605 págs.