

# Acercamiento al son guatemalteco tradicional desde una perspectiva histórica \*

Igor de Gandarias

Universidad de San Carlos de Guatemala

Recibido: 01/11/2014 • Aprobado: 12/12/2014

## RESUMEN

Este artículo recorre sintéticamente la ruta histórica seguida por el son guatemalteco tradicional, a partir de la ubicación temporal de sus comportamientos musicales dentro de los procesos históricos de occidentalización y mestizaje que los originaron. Inicia con el sustrato tímbrico de instrumentos sonoros mayas prehispánicos que perviven en un sector de la producción conocida. Le siguen, además de otros instrumentos musicales, los aportes tonales, rítmicos y texturales de origen europeo, africano o árabe agregados a partir del siglo XVI con la llegada de los españoles al Nuevo Mundo y su continuidad en el período republicano en el siglo XIX. Cierra el ciclo la influencia del son popular mestizo y la canción ranchera mexicana en el siglo XX. Como introducción se ofrecen reflexiones conceptuales sobre el son guatemalteco tradicional.

**Palabras clave:** música tradicional, historia, Guatemala, cultura maya

## ABSTRACT

This article crosses synthetically the historical route followed by the Guatemalan traditional *son* through the temporary location of its musical behaviors into the historical processes of westernization and miscegenation that originated them. It initiates with the timbre substratum of pre-Hispanic Maya sounding instruments that survive in a sector of the known production. Besides the addition of other musical instruments, it

\* Este artículo se deriva de los resultados del proyecto de la investigación *El son guatemalteco tradicional. Caracterización, tipos y distribución étnico-geográfica* avalado, aprobado y financiado por la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala (octubre, 2014. Partida 4.8.63.3.56).



continues with tonal, rhythmic and texture contributions from European, African or Arabic origin added since the 16th century, with the arrival of the Spanish to the New World and its continuity in the republican period in the 19th century. The cycle closes with the influence of the popular Guatemalan half-caste *son* and the Mexican *ranchera* song in the 20th century. As introduction some conceptual considerations on the Guatemalan traditional *son*, are offered.

**Keywords:** traditional music, history, Guatemala, Mayan culture

Los sonos guatemaltecos tradicionales actuales, como fenómenos de la cultura espiritual de los pueblos, se conformaron a través de un proceso histórico de relaciones sociales que tiende sus raíces en el pasado. Ellos ostentan una vasta riqueza musical poco conocida, que no ha sido completamente estudiada. Su superficie audible encierra procesos constructivos que fusionan, resaltan u ocultan diversos aportes surgidos históricamente durante su desarrollo y que son susceptibles de ubicarse entre las polaridades de lo interno-local de rai-gambre indígena maya y lo externo-extranjero (de raíz europea, africana o árabe) los que surgen en la escena americana desde época de la conquista en el siglo XVI. La mayor parte de sonos producto de este mestizaje musical se ubican en el medio de las polaridades señaladas en un sin fin de combinaciones y eclécticas mezclas con diversos grados de predominio de los extremos .

Ante la heterogénea y compleja naturaleza del son guatemalteco tradicional, he propuesto en un estudio reciente —a partir del cual se deriva el contenido de este artículo (De Gandarias 2014a, 19)— una apreciación multifacética del fenómeno, considerándolo desde las perspectivas geolingüística, funcional, fenomenológica y, la aquí sintéticamente expuesta, la histórica. El estudio utiliza como muestra trescientos ochenta y siete piezas del género, grabadas en audio o video en diecisiete regiones lingüísticas de la república, realizadas entre 1945 y 2014, lo que abarca un pequeño sector del repertorio existente en Guatemala durante dicho lapso de tiempo. En consecuencia los planteamientos del estudio ofrecen solo un punto de partida a la caracterización del son tradicional en su conjunto y a la ubicación de sus elementos constructivos dentro de una perspectiva histórica. Para la selección de la muestra se siguió el criterio de incluir dentro de ella las músicas que son consideradas como sonos por sus artífices o portadores. Esto sin menoscabo del enfoque analítico de los mismos desde los procedimientos estándar de la musicología contemporánea.

### Sobre el concepto de son tradicional

La palabra *son* se aplica en distintos países hispanoamericanos a complejos genéricos de música y danza (Casares et al. 2000, T. IX, 1145 ). En Guatemala

estas expresiones se han creado y recreado en sectores poblacionales indígenas y mestizos, mostrando diferentes características derivadas de las particulares condiciones histórico-sociales de estos grupos. Ello permite distinguir dos tipos principales de sones: los indígenas, vigentes en el grupo étnico originario de filiación maya, con al menos veinte subgrupos lingüísticos diferenciados culturalmente, residentes principalmente en áreas rurales, y los sones mestizos (ladinos), creados por una minoría mestiza y una población indígena transculturada, ambas de habla hispana, que viven principalmente en áreas urbanas (De Gandarias, 2014b, 805).

Los sones tradicionales son piezas anónimas de carácter funcional (danzario, ritual o recreativo) que se transmiten oralmente por las generaciones mayores en ambientes familiares. Históricamente se encuentran vinculados principalmente a las culturas indígenas, no obstante, en algunas comunidades mestizas del Petén, departamento al norte del país, ocurren sones zapateados tradicionales donde el componente indígena no es aparente. Dentro de los grupos mayances actuales su antigüedad es consecuencia de la supervivencia y continua reelaboración de elementos culturales prehispánicos mayas en juego con aportes europeos, africanos y árabes aparecidos durante la Colonia a partir del siglo XVI. Estos sones se distancian de la concepción occidental de la música como objeto estético en sí mismo, y no se ejecutan en escenarios de teatros para su exhibición, sino como parte de celebraciones religiosas y festivas anuales en diferentes pueblos y aldeas, siguiendo el calendario cristiano o el maya, de acuerdo al lugar donde ocurren. En tales ocasiones se escuchan públicamente en las calles durante ceremonias, procesiones y danzas tradicionales, pero también en casas privadas, desempeñando funciones rituales o de entretenimiento, según el caso (De Gandarias, 2014b, 805).

Los sones tradicionales ostentan una vasta riqueza musical poco conocida y que no ha sido completamente estudiada. Se observa en ellos una serie de elementos tímbricos, estructurales, tonales y rítmicos cuya naturaleza es susceptible de ubicarse entre las polaridades de lo interno-local de raigambre indígena y lo externo-extranjero (de raíz europea, africana o árabe). Estos elementos interactúan de forma diversa en sones particulares, desde los que utilizan instrumentos de origen prehispánico, como las flautas de caña y el tun, bajo procedimientos musicales lejanos al comportamiento estándar occidental, como la afinación no absoluta o el ritmo libre, hasta los que emplean versiones locales de instrumentos importados, como el violín, la guitarra o el arpa, enmarcados en procedimientos armónicos y constructivos del sistema tonal europeo, pero apropiados y modificados por los estratos subalternos y con plena funcionalidad en su contexto social. La mayor parte de los sones tradicionales se ubican en el medio de estas polaridades en un sin fin de combinaciones y eclécticas mezclas con diversos grados de predominio de los extremos. Es decir, la superficie audible de los sones tradicionales que han llegado a nuestro tiempo encierra procesos que fusionan, resaltan u ocultan los diversos aportes históricos locales e importados que subyacen en ellos.

## Historia y son tradicional

El uso del término *son* puede trazarse históricamente desde su presencia en la literatura castellana medieval a mediados del siglo XIII, en la que tiene un significado dual como sonido (del latín *sonus*) y como pieza para danzar. Así se observa en la copla 179 del *Libro de Apolonio* (Corbella, 1999, coplas 178-179). De tal momento provienen temas y personajes de leyendas caballerescas españolas e historias de moros y cristianos trasladadas al Nuevo Mundo, que aún perviven transformadas en danzas tradicionales, como *Carlo Magno*, *Los doce Pares de Francia* o *Moros y Cristianos*, donde los sones juegan un papel determinante (García 2010).

El término *son* conserva las mismas connotaciones en siglos siguientes, apareciendo en pasajes de la literatura dramática renacentista española en entremeses, farsas, bailes y mojigangas, como la *Farsa del Sacramento* de Diego Sánchez Badajoz († 1549), el entremés *La visita de la cárcel* de Jerónimo de Cáncer (1599-1625) o el baile *Los Sones* de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa (ca. 1618-1663), entre otros (Cotarelo, 1911, 165, 179, 196). Diversos diccionarios del momento confirman la asociación del vocablo a una forma genérica de hacer música para danza (Covarrubias, 1611, 32v; RAE 1739, 6, 150).

El uso que el guitarrista Gaspar Sanz hace del término a fines del siglo XVII descubre su sentido como pieza musical popular de danza adscrita a un lugar geográfico determinado al cual representaba nacionalmente (Sanz 1674, 5).. Esta connotación nacional de la palabra fue sin duda la que prevaleció en el período colonial del Nuevo Mundo para que los españoles nominaran indiscriminadamente como *sones* a las músicas locales de distintas regiones de los territorios bajo su control. Siendo estos sones diferentes en cada lugar, se incorporó el gentilicio del país donde se produjeron para así poder identificarlos: son mexicano, son costarricense, son nicaragüense, etc.

Es oportuno observar que entre los y las artífices indígenas de la cultura popular tradicional guatemalteca el uso del término *son* conserva el significado identitario similar a como lo empleara Sanz. Aquí el *son* se refiere al sonido propio, la expresión sonora local con la cual las diferentes comunidades se identifican. Tal persistencia se debe al conservadurismo y resguardo de valores que practican como recurso para mantener su identidad. Su actitud corresponde al respeto que profesan a su herencia ancestral bajo una concepción sagrada de la misma «de donde deriva su mitología, rituales, arte y música» (O'Brien, 1976, 11). Este sentido de pertenencia y propiedad se proyecta a algunas formas musicales occidentales transculturadas que practican tradicionalmente desde tiempos coloniales, otras a partir de la época republicana. Esto explica por qué algunas estructuras y ritmos europeos de contradanza, marcha o vals —siendo reciclados, arreglados y/o adaptados a circunstancias locales— son considerados como sones propios (García 2010, 84;

Navarrete, 2005, 85), perdiendo la conciencia de su origen importado, de manera similar a como consideran propia la marimba, de origen africano.

Los sones guatemaltecos tradicionales, como fenómenos de la cultura espiritual de los pueblos, se conformaron a través de un proceso histórico de relaciones sociales que tiende sus raíces en el pasado. Su presencia se produce luego de un estadio de lucha en el cual los más poderosos, como estrategia de dominación, buscaron instalar su religión y cultura sobre el sector vencido, y con ello sus instrumentos y maneras de hacer música. La correspondiente resistencia dio como resultado productos híbridos de mestizaje musical. Es posible rastrear, siguiendo una línea de tiempo, el origen y los influjos culturales presentes en los diversos componentes musicales que intervienen en estos sones, partiendo cronológicamente de elementos que tienen su origen en la época prehispánica, hasta las influencias actuales proporcionadas por los medios de comunicación masiva.

### Elementos prehispánicos en el son tradicional

Existen múltiples elementos de origen prehispánico que se conservan actualmente en la práctica de un sector de la producción de sones tradicionales. Los más evidentes, por ser de índole material, son los instrumentos mayas que todavía se emplean, como el tun, los carapachos de tortuga, las sonajas, la concha de caracol y las flautas de caña. Los instrumentos sonoros mayas han sido objeto de estudio de la organología, la arqueomusicología y la historia (Arrivillaga, 2006; Stöckli, 2004; Martí, 1961). Aun cuando no es posible conocer el sistema de organización sonora de los mayas prehispánicos, pues no se cuenta con registros escritos ni sonoros del mismo, a través de estas disciplinas se han logrado importantes avances en el conocimiento de las características acústicas de los instrumentos, tipos, formas, técnicas de ejecución, agrupaciones y su función comunicativa en contextos rituales, ceremoniales y guerreros. Los murales de Bonampak muestran la práctica instrumental grupal asociada a actos protocolarios de la nobleza gobernante: doce ejecutantes tocan trompetas largas de madera, flautas, sonajas, tambor cilíndrico vertical, caparazones de tortuga y sonajas en la ceremonia de dedicación del edificio donde están los murales (De la Fuente, 1998).

El uso de estos instrumentos no cesó con la venida de los españoles. Relatos de cronistas informan sobre el empleo de tunes, tambores y trompetas de caracol en campañas guerreras durante la Conquista, en el siglo XVI. Fray Diego de Landa (1973, 39) confirmó la permanencia de los instrumentos mayas, en función ceremonial asociados a la danza, consignando el empleo de atabales, tun, trompetas largas de madera, caparazones de tortuga, silbatos de huesos de venado, flautas de caña y trompetas de caracol.

Buena parte de los sones guatemaltecos tradicionales que han sido grabados se encuentran asociados a la danza (De Gandarias, 2014a, 39), similarmente a

lo que ocurría con músicas precolombinas, de lo cual queda evidencia, entre otras, en pinturas sobre vasos cerámicos (Kerr 1996, 3463). Los sones danzados del baile drama *Rabinal Achi* (perteneciente al grupo lingüístico kiche'-achi de Rabinal, Baja Verapaz), considerada la más importante pieza del teatro precolombino, son ejecutados por un ensamble de dos trompetas largas con acompañamiento de tun (idiófono de percusión de doble lengüeta). Aquí las trompetas de metal sin émbolos, de origen renacentista europeo sustituyen a las de madera ya extintas. La música fue registrada en audio por primera vez en 1945 junto a otro baile drama también de filiación precolombina, el *Baile de las Canastas* (del grupo ixil, en San Gaspar Chajul del departamento del Quiché), en el que una sola trompeta es acompañada por tun y carapacho de tortuga (Yurchenco, 1978, Lado A, 1a, 1b, y 2a-c). Emparentado con ellos se encuentra el *Baile de Ma'Muun*, vigente en la comunidad poqomchi' en San Cristóbal Verapaz (García 2005; Stöckli 2005).

El manejo de diversos parámetros musicales en estos sones que acompañan piezas de argumentos teatrales, coreografía y timbre precolombino evidencia comportamientos ajenos a los formatos de construcción musical estándar introducidos por los españoles desde el siglo XVI (ver adelante: Elementos coloniales en el son tradicional). Se trata del minimalismo de su discurso (realizado con mínimos materiales constructivos), el empleo del ritmo libre, esto es, la organización del tiempo sin participación de esquema métrico alguno (Clayton 1996, 323) ó de su textura heterofónica, entendida como juego libre de varias voces sin regirse a relaciones motivicas o de compás entre ellas (Aretz, 1977, 50). La ausencia de evidencia de la importación de estos recursos desde Europa en tiempos coloniales, excepto por el ritmo libre del canto llano entonado en latín, del cual perduran vestigios aislados relacionados a oraciones y canciones para difuntos, entre los Chuj, en el occidente de la república (Piedrasanta 2008, 57), denota la inexistencia de intención alguna en los conquistadores y luego los colonos europeos en utilizarlos en su propia música popular y menos en tratar de imponerlos a los pueblos sojuzgados. Este hecho permite inferir su origen local e hipotetizar sobre su posible presencia desde tiempos precolombinos.

Estos elementos constructivos son compartidos, en mayor o menor grado, por un grupo considerable de sones tradicionales, muchas veces mezclados e integrados con elementos del sistema musical hegemónico occidental. A ellos se agregan otros procedimientos como el uso de gamas no tonales, la asimetría en la extensión de las frases, la asincronía entre partes instrumentales, la variación improvisada sobre motivos melódicos o la afinación no absoluta (no apegada al estándar de entonación convencional occidental, i.e. La = 440) de los instrumentos. Linda O'Brien (1976, 12) ha señalado acertadamente algunas de estas características como definidoras del estilo de la música tradicional guatemalteca.

Por su parte, Navarrete (2005) sugirió raíces prehispánicas en la práctica musical actual de los y las indígenas achi de Rabinal, manifiestas en el principio

de dualidad proveniente de esferas mitológicas. La dualidad de las deidades y de los primeros artistas consignada en el *Popol Vuh* se proyecta musicalmente en la separación de los instrumentos en dos familias principales (percusión y viento), la división del repertorio en dos grupos: sones adscritos a indígenas y piezas vinculadas a los ladinos y las ladinas (población mestiza), ensambles instrumentales de dos instrumentos, como estructura dominante, repertorio de sones para las mujeres y piezas para los hombres, adscripción de género a los instrumentos musicales y relaciones de liderazgo musical estructural (melodía-acompañamiento).

Fuera de la evidencia instrumental precolombina en sones actuales, se puede señalar la existencia de paralelismos entre las expresiones sonoras mayas precolombinas y un amplio sector de la producción de sones tradicionales indígenas, en el sentido de que ambos muestran conexiones funcionales con la religión, el ritual, el culto y la danza. Además, comparten la oralidad (no se han localizado vestigios de escritura musical maya) y son expresiones comunales anónimas (de Gandarias 2014a, 43).

### Elementos coloniales en el son guatemalteco tradicional

El dominio español de Guatemala, iniciado con la invasión y conquista liderada por Pedro de Alvarado a partir de 1524, significó la implantación de un sistema social fundamentado sobre bases religiosas. La iglesia, asociada al Gobierno militar, funcionó como centro de poder político, social y cultural desde el que emanaban las directrices educativas, morales y estéticas de la vida colonial. Este sistema instaló primero el esclavismo y luego el servilismo de los y las indígenas, proscribiendo sus manifestaciones religiosas y rituales, de las que participaba la danza y la música, al considerarlas extrañas, demoníacas y peligrosas, ya que dificultaban el sometimiento y la cristianización (De Gandarias, 2002, 51).

A la resistencia indígena y la necesidad de conversión se sumó la influencia africana recién importada, para dar lugar desde el inicio al surgimiento y gradual consolidación de expresiones musicales mestizas que fueron arraigándose como elementos identitarios del nuevo orden social. Inicialmente, la música jugó un importante papel como herramienta pedagógica en la conversión y conquista pacífica de algunos pueblos indígenas. De acuerdo con Remesal, en 1537 Bartolomé de las Casas, junto a otros misioneros dominicos, empleó con éxito cantos evangelizadores en lengua local acompañados de tun y chichines para dominar al pueblo de Tezulutlán en la región de la Verapaz (Remesal, 1932, 185). Posteriormente, en 1624, mientras que unas danzas y rituales prehispánicos iban desapareciendo por motivo de las prohibiciones y castigos — como la *Danza del Tum Teleche*, en la que se representaba el sacrificio de humanos a las deidades locales: «Movidos de un son horrísono y triste que hace unas trompetas largas y retorcidas a la manera de sacabuches, que causa temor oírlas» (Chinchilla, 1951, 18)—,



otras tuvieron continuidad en forma oculta o siendo toleradas abiertamente, como la del *Volador*, que permanecía aún intacta a fines del siglo XVII, en la cual se ejecutaban, de acuerdo al cronista Fuentes y Guzmán (1932 I, 364), el *tepunagüastle* (tun), flautas y caracoles.

Paralelamente, a partir del siglo XVI, se introdujo en Guatemala la ya añeja práctica española de danzas de *Moros y Cristianos* (Montoya, 1970, 15). Los frailes además alentaron la representación de farsas y danzas populares modificadas por ellos mismos, conservando parte del contenido originario, pero que concluían con dar la razón a la conquista y el abrazamiento del cristianismo por parte de los y las indígenas (Anleu, 1991, 99). A fines del siglo XVII Fuentes y Guzmán citó el caso del *Baile del Peñol* o el *Baile del Volcán*, que simbolizaba la derrota de los caciques Sinacam y Sequechul en manos de los indios tlaxcaltecas, amigos y representantes de los españoles (Fuentes, 1932, 367). Parte de la cultura nativa continuó amalgamada así con las imposiciones hispanas, conservando en forma velada creencias, costumbres y prácticas musicales.

Como ocurrió en todos los territorios dominados por los españoles en el Nuevo Mundo, los instrumentos traídos por ellos, como vihuelas, rabeles, tambores, arpas, bajones, chirimías y trompetas, así como formas específicas de comportamiento musical europeo presentes en la polifonía sacra renacentista o en villancicos semisacros y jácaras, se fueron incorporando entre los dominados a través de la iglesia. Se promovían por medio de misiones y curatos en el área rural y en las catedrales, parroquias y conventos del área urbana (Grebe, 1969, 7). Dentro de los instrumentos que han pervivido en la ejecución de sonos tradicionales se encuentran los conjuntos conformados por versiones artesanales de violín y arpa y la guitarra (la guitarrilla), así como de violín y adufe, en el grupo q'eqchi' localizado en el departamento de Alta Verapaz, mientras diversas combinaciones de violín, guitarrilla, guitarra y arpa tienen presencia en regiones del centro y noroccidente de la República.

Uno de los tipos de villancicos más comunes que se venían practicando en España durante las fiestas navideñas y que fue trasladado a América es el llamado villancico étnico (Baker, 1998, 4), en el que se aludía satíricamente a características culturales de las minorías étnicas y grupos marginales desde la óptica castellana dominante. Se trataba de villancicos de gallegos, asturianos, vizcaínos, portugueses, gitanos y negros (Stevenson 1994, 68), a los que se sumó el villancico de indios en el siglo XVII. La peculiar textura homófona, el ritmo métrico en 6/8 y el uso extensivo de la hemiola, vaciado en un sistema tonal europeo que ostentaban estos villancicos, derivaron dentro de los estratos marginados indígenas en sonos tradicionales del tipo rítmico regular, con métrica binaria compuesta (6/8) y uso de hemiola, que son los de uso más extendido actualmente en el territorio nacional (de Gandarias 2014a, 53).

En dicha gestación interviene paralelamente la influencia africana que se había hecho sentir en la península, aunque anecdóticamente, en los guineos mencionados, pero que se manifestaba plenamente en chaconas, zarambeques y zarabandas, danzas populares que ocupaban plazas y fiestas públicas hispanoamericanas. Gage (1648, 155) confirma la popularidad de la zarabanda en Guatemala a principios del siglo XVII, junto a otras danzas morisco-hispanas, bailes ingleses y tocotines llegados de la Nueva España, todas ejecutadas por indígenas. Asimismo, existe evidencia de músicos mulatos que ejecutaban sones con violín y guitarra en velorios de niños y niñas a fines del siglo XVIII (Chaclán, 1993, 84-85). Mucha de la población africana recién llegada convivía en comunidades indígenas con españoles pobres. Navarrete (2005, 76) sugiere que en estos ambientes festivos, de contextos multiétnicos populares e iletrados, surgió la marimba africana, que fue absorbida por las comunidades indígenas. Se han constatado similitudes actuales entre elementos rítmicos y estructurales de la música de marimba de los sissala de Ghana - construida precisamente en métrica binaria compuesta y uso de hemiola - y los sones tradicionales para marimba de San Jorge La Laguna, en Sololá (O'Brien 2006, 142).

Por otra parte debe considerarse el influjo que ejerció la práctica de diferentes danzas populares españolas, primero dentro de los peninsulares y luego reproducidas por los grupos subalternos mestizos, indígenas y negros (García, 2010, 283). Dentro de ellas debemos destacar el canario y el fandango, por su característica hemiola. Los sones tradicionales despertaron el interés de los sectores criollos y mestizos letrados, quienes, bajo el influjo constante del villancico, llegaron a cristalizar, a mediados del siglo XVIII, el *son de Pascua* y luego el *son galante*, transmitidos en forma escrita. Los sones de Pascua estuvieron inicialmente al servicio exclusivo de la iglesia, siendo después trasladados a las calles, adquiriendo popularidad urbana (De Gandarias, 2012, 32). Los zapateados, sones tradicionales mestizos del Petén, son herencia de esos momentos históricos.

Otro aporte musical colonial, pero de origen árabe, es la chirimía, instrumento de aliento de doble lengüeta, antecesor del oboe, utilizada regularmente junto a un tambor para acompañar el *Baile de la Conquista*, dispersa en el altiplano occidental y central de Guatemala. Se sabe que fue introducida desde inicios de la Conquista en la Nueva España por músicos peninsulares que acompañaban al conquistador Hernán Cortés (Díaz 2006, 674).

## El son tradicional en el período republicano

A fines del siglo XVIII la contradanza, ya estilizada en España, se trasladó a América como parte de las danzas que se interpretaban en los intermedios de las tonadillas escénicas que hacían furor en la península (Eli, 2010, 93). En



Guatemala la contradanza se hizo popular, junto a otros bailes de salón como la polca, la mazurca y el vals, entre los grupos privilegiados de la sociedad, teniendo su máxima popularidad en la época republicana durante el siglo XIX (De Gandarias, 2008). Entre los sectores subalternos los ritmos de contradanza, al igual que las marchas y los vales, fueron reelaborados e incorporados a danzas tradicionales, principalmente de *Moros y Cristianos*, de *La Conquista* y de *Vaqueros*, llegando, a través de un proceso transcultural, a ser asimiladas por la población indígena considerándolas como sonos propios. Un ejemplo del ritmo de contradanza en sonos tradicionales lo ofrece el son de entrada de la danza *El Costeño* de la región de Baja Verapaz.

A fines siglo XIX Laureano Mazariegos escribió un son barreño mestizo cuyo particular acompañamiento en arpeggios se difundió en relación interétnica llegando a funcionar actualmente como son tradicional dentro del grupo kaqchikel.

## Desplazamiento del son tradicional en el siglo XX

Las influencias musicales surgidas en el siglo XX que afectaron el son guatemalteco tradicional provienen de dos vertientes principales: la primera referida al desarrollo de la marimba doble (cromática) y a la difusión de su repertorio, incluyendo sonos mestizos, llevados a cabo por este sector dominante de la sociedad guatemalteca. La segunda: la difusión de la canción ranchera proveniente de México. Ambos influjos contaron con el apoyo del emergente medio tecnológico del momento: la radio.

A finales del siglo XIX la marimba sencilla (diatónica) ya se había posicionado como el instrumento más utilizado en la ejecución de sonos tradicionales entre las comunidades indígenas y aparecía también en festividades principales de los mestizos (Vela 2006, 72). En esos momentos el instrumento evolucionó estructuralmente hacia la marimba doble cromática en manos de marimbistas mestizos. Esta transformación posibilitó que el repertorio de música de salón para piano de moda (vals, chotis, paso doble, mazurca, polca y luego el fox-trot) fuera ejecutado por grupos mestizos de marimba. El son mestizo para marimba se irguió en esos momentos como contraparte local de ese repertorio, ganando aceptación popular (De Gandarias, 2008, 61). Paralelamente, algunos conjuntos mestizos de marimba cromática fueron apoyados gubernamentalmente con fines políticos y populistas, a lo que se sumó, desde mediados del siglo, la difusión radial de sonos mestizos. Bajo estas circunstancias se establece la hegemonía del son mestizo como danza nacional.

Los grupos de marimba sencilla y sus sonos tradicionales no fueron tomados en cuenta ni por el Estado ni por los medios de comunicación bajo control mestizo. Esta marginación y la falta de interés y conocimiento tienen continuidad

actualmente, evidenciando el desigual sistema racista, de origen colonial, que persiste en Guatemala a inicios del siglo XXI. Dicha situación ha servido de acicate a algunos músicos tradicionales que, en busca de reconocimiento, difusión y apoyo (estatal o privado), siguen los modelos del son mestizo de marimba, apegados a los principios y esquemas constructivos y tonales del sistema hegemónico europeo. En algunos casos llegan a sustituir la marimba sencilla por la marimba cromática. En otros se abandonan las formas de difusión tradicional, aprovechando la grabación y la parafernalia publicitaria, surgiendo autores y autoras de nuevos sones en busca de reconocimiento, dejando de lado el anonimato prevaleciente en el comportamiento tradicional. Como resultado algunas expresiones tradicionales desaparecen, pasando a la esfera de la música popular.

En otras ocasiones la relación interétnica respeta la oralidad y el comportamiento tradicional, como en el caso de sones mestizos escritos originariamente para marimba que han sido adaptados para ser interpretados por bandas en cortejos procesionales indígenas, arraigándose en la comunidad y funcionando como sones tradicionales. Es el caso del son *Las Tortugas* de Cupertino Soberanis (1909-1997). Por otra parte, la influencia del son mestizo ha originado un reflujo creativo de expresiones intermedias que han trascendido nacional e internacionalmente. Tal es el caso de la marimba *Ixtia Jacalteca* de Antonio Malín, en Huehuetenango, que cruza en vaivén las fronteras entre lo indígena y lo mestizo, lo local y lo nacional (Stöckli, 2008, 88-90).

Los sones tradicionales indígenas han sido fuente nutricia para la música mestiza (popular y académica) desde la época colonial. Su presencia esencial en los sones mestizos ha tenido repercusiones a nivel nacional. Ambos tipos de sones han sido utilizados en proyecciones folklóricas sinfónicas, de cámara y en música para piano desde inicios del siglo XX. Actualmente siguen teniendo vigencia como motivos principales de obras electroacústicas.

La vertiente de influencia mexicana se manifestó desde la primera mitad del siglo en la presencia de la canción ranchera que invadió Latinoamérica, luego del establecimiento del mariachi como el ensamble nacional y del desarrollo de la radio y la cinematografía mexicana en la década de los treinta (Simonett, 2014, 130-131). En sectores rurales de Guatemala dejos melódicos en estilo ranchero son incorporados y adaptados a sones tradicionales en el Baile de Mexicanos en su versión actual. Este baile es introducido en la misma época en Totonicapán, siendo sus sones ejecutados con marimba diatónica y dos saxofones (García, 2010, 229).

## Referencias

- Anleu, E. (1991). *Historia Crítica de la Música en Guatemala*. Guatemala: Artemis y Edinter.
- Aretz, I. (1977). *Qué es la etnomúsica*. Venezuela: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore.
- Arrivillaga, A. (2006). *Aj Instrumentos Musicales Mayas*. Universidad Intercultural de Chiapas, México.
- Baker, G. (1998). *The ethnic villancico and racial politics in Seventeenth-century Latin America*. International Conference. Secular Genres in Sacred Contexts?: The villancico and the Cantata in the Iberian world, 1400-1800. London Senate House, Institute of Romance Studies.
- Casares, R. et al. (2000). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana IX: 1145-1147*. Sociedad General de Autores y Editores.
- Clayton, Martin R. L. (1996). Free rhythm: ethnomusicology and the study of music without metre. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 59(2), 323-332.
- Corbella, D. (1999). *Libro de Apolonio*. Madrid, España: Cátedra. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-apolonio--0/html/fedc1e46-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-apolonio--0/html/fedc1e46-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html).
- Cotarelo, E. (1911). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid, España: Casa Editorial Bailly/Bailliere.
- Covarrubias, S. (1611). *Tesoro de la lengua Castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez (impresor)
- Chaclán, J. (1993). Sobre averiguar la forma en que se celebran los velorios de los párvulos en el pueblo de Santiago de Apastepeque. Año 1769. *Boletín del Archivo Histórico Arquidiocesano «Francisco de Paula García Peláez»*, III(3), 83-86.
- Chinchilla, A., E. (1951). La danza del tum-teleche o Loj-tum. *Antropología e Historia*, III(1), 17-20.
- De Gandarias, I. (2014a). *El son guatemalteco tradicional. Caracterización, tipos y distribución étnico-geográfica* [informe de investigación inédito]. Dirección General de Investigación, Universidad de San Carlos de Guatemala.
- \_\_\_\_\_. (2014b). Sones guatemaltecos. En D., Horn et al. (Eds.). En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World IX* (pp. 805-809). Bloomsbury Academic.

- \_\_\_\_\_. (2012). *El son guatemalteco mestizo en el siglo XIX. Historia, tipos y representantes* [informe de investigación inédito]. Dirección General de Investigación, Universidad de San Carlos de Guatemala.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Música guatemalteca para piano. Antología histórica, siglos XIX-XXI*. Guatemala: Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- \_\_\_\_\_. (2002). *El Repertorio Nacional de Música*. Dirección General de Investigación, Universidad de San Carlos de Guatemala.
- De la Fuente, B. (1998). *La pintura mural prehispánica en México*, (2 Vol.). Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma, México.
- Díaz, B. (2006). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Eli, V. (2010). Nación e identidad en las canciones y bailes criollos. En C., Carredano y V., Eli (eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Música en Hispanoamérica en el siglo XIX* (tomo 6; pp. 71-124). Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, F. (1932). *Recordación Florida. Discurso, historial y demostración natural, material, militar y política del Reyno de Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- García, E., C. (2010). *Atlas Danzario de Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- \_\_\_\_\_. (2005). La danza del Ma' Muun o de las Guacamayas. Una versión prehispánica pocomchi del rapto de la doncella. *La Tradición Popular*. No. 153. Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Gage, T. (1648). *A new survey of the West Indias...* London: R. Cotes.
- Grebe, M. E. (1969). Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica. *Revista Musical Chilena*, No. 7, 7-31.
- Kerr, J. (1996). Maya vase data base. (En línea). Recuperado en <http://www.famsi.org/spanish/research/kerr/index.html>
- Landa, D. (1973). *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Editorial Porrúa.
- Martí, S. (1961). *Canto, danza y música precortesianos*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Montoya, M. (1970). *Estudio sobre el baile de la Conquista*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- Navarrete, S. (2005). *Maya Achi Marimba Music in Guatemala*. Philadelphia: Temple University Press.
- O'Brien, L. (2006). Marimbas de Guatemala: la conexión africana. En M., Stöckli y A., Arrivillaga (eds.), *Etnomusicología en Guatemala* (pp. 141-146). Guatemala: CEFOL/USAC.
- \_\_\_\_\_. (1976). La música folklórica de Guatemala. En *Tradiciones de Guatemala*, No. (5), 7-17.
- Piedrasanta, R. (2008). Los maxtoles o maestros de coro entre los chuj. En *Senderos* (1), 57-73.
- Real Academia Española (1729-39). *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* (6 Vol.). Madrid: Francisco del Hierro.
- Remesal, A. (1932). *Historia general de las Indias Occidentales, y particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala* (tomo I; 2.<sup>a</sup> ed.). Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia. Biblioteca Goathemala.
- Sanz, G. (1647). *Instrucción de musica sobre la guitarra española y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza...* Recuperado en <[http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1351880217119~577&usePid1=true&usePid2=true](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1351880217119~577&usePid1=true&usePid2=true)>
- Simonett, H. (2014). Canción ranchera. En D., Horn et al. (Eds.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World IX* (pp. 128-133). Bloomsbury Academic.
- Stevenson, R. (1994). Ethnological impulses in the Baroque Villancico. *Inter-American Music Review*, XIV (1), 67-70).
- Stöckli, M. (2004). «Conversaciones musicales» en el espacio doméstico: interpretaciones de datos provenientes del sitio arqueológico de Aguateca. *Tradiciones de Guatemala*, (61), 109-115.
- Stöckli, M. (2008). Antonio Malín: entre lo local y lo nacional. *Senderos. Revista de Etnomusicología*, (1), 75-92.
- \_\_\_\_\_. (2005). Primeros apuntes sobre la música del Baile Ma' Muun de Santa Cruz Verapaz. En *Tradiciones de Guatemala*, (64), 123-132.
- Vela, D. (2006). *La Marimba*. Guatemala: Editorial Cultura.

Yurchenco, H. (Ed.). (1978). *Music of the Maya-Quiches of Guatemala. The Rabinal Achi and Baile de las Canastas* [LP]. Estados Unidos: Ethnic Folkways Records, FE 4226.

