

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias Sociales



Continuación, innovación y experimentación. Instrumentos
prehispánicos en las prácticas musicales de tres agrupaciones
contemporáneas guatemaltecas

Trabajo de graduación en modalidad de tesis presentado por:
Juan Carlos de Jesús Figueroa Morales
para optar al grado académico de Licenciado en Antropología

Guatemala

2017

Continuación, innovación y experimentación. Instrumentos
prehispánicos en las prácticas musicales de tres agrupaciones
contemporáneas guatemaltecas

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias Sociales



Continuación, innovación y experimentación. Instrumentos
prehispánicos en las prácticas musicales de tres agrupaciones
contemporáneas guatemaltecas

Trabajo de graduación en modalidad de tesis presentado por:
Juan Carlos de Jesús Figueroa Morales
para optar al grado académico de Licenciado en Antropología

Guatemala

2017

Vo. Bo.



Dr. Matthias Stöckli

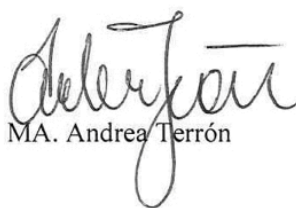
Tribunal examinador:



Dr. Matthias Stöckli



MA. Tatiana Paz Lemus



MA. Andrea Terrón

Fecha de aprobación: Guatemala 4 de diciembre de 2017

PREFACIO

En principio, puedo decir que tengo una afición por la música (que implica escucharla, tratar de comprenderla, interpretarla y cualquier otra manera de existir en relación a ella) que se ha mantenido constante e intensa con el paso de los años. Por eso pensé que era una buena idea dedicarle una parte de esa atención al objeto que serviría para culminar mis estudios de licenciatura: la tesis. Para comprender mejor cómo podía realizar este proyecto, y por la cercanía con la Antropología, me interesé en la disciplina de la Etnomusicología. Fue Tatiana Paz, directora de la carrera de Antropología/Sociología en la UVG, con quien tuve mis primeras conversaciones acerca de la etnomusicología y quien me presentó a los referentes del tema en Guatemala: Matthias Stöckli (quien luego se convirtió en mi asesor) y Alfonso Arrivillaga, ambos etnomusicólogos, quienes amablemente me introdujeron al tema, proporcionándome insumos y abriéndose a discutir sus experiencias conmigo. Convenientemente, pude complementar este interés con el curso de Introducción a la Etnomusicología que ofreció la universidad como selectivo, a cargo de Matthias Stöckli.

En cierta forma, estaba buscando un tema que me permitiera combinar estas ideas, lo que implicaba hacer una tesis sobre algún tema relacionado con la música, desde la Antropología. Existió un acercamiento previo a quienes veía como potenciales informantes; esta fue una breve relación con los músicos de un conjunto de arpa en Tactic, Alta Verapaz. Sin embargo, me sentí intimidado por mi incapacidad para hablar el idioma de estos músicos, el q'eqchi', por lo que decidí suspender este acercamiento.

Un día, mientras realizaba una visita al Museo Popol Vuh, escuché el sonido de unos silbatos integrado al recorrido. Por el contexto proporcionado por el museo y por la presencia de instrumentos musicales prehispánicos en la exhibición, quise conocer el origen de esta grabación. Andrea Terrón —por ese entonces curadora del museo— estaba

dirigiendo este recorrido, por lo que pude preguntarle acerca de estos sonidos; me contestó que los había grabado Carlos Chaclán con unos silbatos de barro. Me sorprendió especialmente la manera en que estos elementos se conjugaban en este espacio: el museo donde se exponen artefactos prehispánicos, el sonido de los silbatos como parte del recorrido y la interpretación de estos silbatos cuya grabación fue utilizada en este espacio.

Quizás ingenuamente me sentí más cercano a esta experiencia como para proponerme a realizar un proyecto de investigación relacionado. Fui formulando las preguntas que sirvieron como la guía de esta tesis. Durante este proceso contacté a los músicos M.C.H.E. de la agrupación Balam Ajpu, a quien conocí en la presentación de su primer disco en el Teatro al Aire Libre del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, a Carlos Chaclán y a Ranferí Aguilar (de la agrupación Hacedor de Lluvia) con quienes realicé extensas entrevistas exploratorias.

Agradezco la disposición de todas las personas a las que mencioné en los párrafos anteriores: Tatiana Paz, Matthias Stöckli, Alfonso Arrivillaga, Ricardo Sol, Don Ignacio, Andrea Terrón y a M.C.H.E y a los informantes de esta tesis: Carlos Chaclán, Ranferí Aguilar, Mynor García, Luis Calí, Erik Salí, Daniel Díaz, Daniel Guarcax, César (Checha) Guarcax y Luis Guarcax.

Además, agradezco a mis familiares: Ana Morales y Juan Carlos Figueroa, mis padres, por apoyarme a lo largo de mis estudios en la universidad y a Roberto Morales, mi abuelo, por sus consejos.

Agradezco también a todas las personas con las que pude conversar sobre estas ideas, que de alguna forma me aconsejaron o se interesaron en el tema, especialmente a Beatriz Herrera. También a quienes han considerado como positivo mi interés en la Antropología y, conmigo, le han dado seguimiento.

ÍNDICE

PREFACIO.....	XI
LISTA DE CUADROS.....	XV
LISTA DE FIGURAS.....	XVII
RESUMEN.....	XIX
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. OBJETIVOS.....	5
III. METODOLOGÍA.....	7
A. TIPO DE ESTUDIO.....	7
B. HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS.....	7
C. PERFIL DE LOS INFORMANTES.....	9
D. RECOLECCIÓN DE DATOS.....	9
E. MUESTRA.....	10
F. CONSIDERACIONES ÉTICAS.....	11
G. RELACIÓN ENTRE OBJETIVOS Y MÉTODOS.....	11
H. ANÁLISIS.....	12
IV. MARCO TEÓRICO.....	15
A. UN MODELO DE LA MÚSICA.....	15
B. MÚSICA CON INSTRUMENTOS PREHISPÁNICOS.....	16
C. ETNICIDAD.....	17
D. UN «NOSOTROS» SOCIETARIO.....	19
E. ETNO-MERCANCÍA (O LA IDENTIDAD COMO MERCANCÍA) Y MÚSICA.....	19
V. LO PREHISPÁNICO Y LO ANCESTRAL.....	21
A. LAS AGRUPACIONES.....	21
B. PLANTEANDO UNA MÚSICA BASADA EN INSTRUMENTOS	

PREHISPÁNICOS.....	39
C. SOBRE EL TÉRMINO «PREHISPÁNICO».....	47
D. EXPRESIÓN Y ETNICIDAD.....	76
VI. MÚSICA COMO MERCANCÍA.....	85
A. PRODUCCIÓN DE VALOR.....	85
VII. CONCLUSIONES.....	103
VIII. BIBLIOGRAFÍA.....	111
IX. DISCOGRAFÍA.....	113
X. ANEXOS.....	115
A. INSTRUMENTO DE ENTREVISTA.....	115
B. CONSENTIMIENTO INFORMADO.....	121

LISTA DE CUADROS

Tabla 1. <i>Agrupaciones e informantes entrevistados</i>	10
Tabla 2. <i>Objetivos específicos y los métodos de acercamiento</i>	12
Tabla 3. <i>Libro de códigos</i>	13

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>Diagrama de la pieza musical Alaxbel, Grupo Sotz'il, con Audio Variations Timeliner</i>	8
Figura 2. <i>Ubicación de lugar donde están establecidas las agrupaciones</i>	21
Figura 3. <i>De izquierda a derecha, Marcelino Chiyal, Daniel Guarcax y Luis Guarcax en el Centro Cultural La Casita, Florida, Santiago de Chile</i>	22
Figura 4. <i>De izquierda a derecha, Carlos Chaclán, Ranferí Aguilar y Mynor García en la presentación «Cavidades sonoras. Recreación de instrumentos musicales prehispánicos de cerámica»</i>	28
Figura 5. <i>Miembros de Música Maya Aj' posando para una foto en la presentación «Taller de música maya»</i>	32
Figura 6. <i>Diagrama de la pieza musical Kunixic. Grupo Sotz'il</i>	64
Figura 7. <i>Sonajas del Grupo Sotz'il</i>	66
Figura 8. <i>Tambor del Grupo Sotz'il</i>	67
Figura 9. <i>Flauta simple del Grupo Sotz'il</i>	67
Figura 10. <i>Diagrama de la pieza musical El fuego de los abuelos. Hacedor de Lluvia</i>	67
Figura 11. <i>Sonajas de Carlos Chaclán</i>	69
Figura 12. <i>Flautas de Carlos Chaclán</i>	69
Figura 13. <i>Presentación «Vuelta a mis raíces» en la Alianza Francesa. Se observa un tambor cerca de los pies de Ranferí Aguilar</i>	70
Figura 14. <i>Diagrama de la pieza musical Nisarqirsan, el alba. Música Maya Aj'</i>	70
Figura 15. <i>Ocarina de Luis Calí</i>	72
Figura 16. <i>Tamborón de Luis Calí</i>	72
Figura 17. <i>Caparazón de tortuga de río de Luis Calí</i>	73
Figura 18. <i>Flautas de Luis Calí</i>	73
Figura 19. <i>Sonajas de Luis Calí</i>	74

Figura 20. <i>Palo de lluvia de Luis Calí</i>	74
Figura 21. <i>Diagrama sobre construcción histórica</i>	105
Figura 22. <i>Diagrama sobre mantenimiento social</i>	107
Figura 23. <i>Diagrama sobre creación y experimentación individual</i>	109

RESUMEN

Las tres agrupaciones sobre las que escribí en esta tesis —Grupo Sotz’il, Música Maya Aj’ y Hacedor de lluvia— son las únicas que, en una trayectoria de más de 15 años, y en el contexto guatemalteco, han utilizado réplicas de instrumentos prehispánicos en sus composiciones musicales. El significado que tiene el uso de estos instrumentos, sin embargo, es diferente para cada una de las agrupaciones. Considerando los vínculos entre los integrantes —que pueden surgir desde contextos comunitarios o societarios—, las maneras en las que relacionan sus prácticas musicales con el pasado prehispánico/ancestral —algunas veces rechazando el uso del término «prehispánico»— y sus adscripciones étnicas —planteando su uso como una continuidad o como una forma de experimentar con sonidos—, en esta tesis expongo las posturas en cuanto al uso de réplicas de instrumentos prehispánicos por parte de los integrantes de las agrupaciones.

I. INTRODUCCIÓN

«Probablemente no haya etapa de la historia hispanoamericana en que en tan corto tiempo y en forma tan profunda se hayan producido cambios tan fundamentales y profundos, como en las primeras décadas del dominio español» (Luján, 2008:1). La llegada y conquista española del territorio que ahora comprende Guatemala es también el motivo que divide la existencia de los instrumentos prehispánicos como tales, con los que se fueron introduciendo después, que se fueron asimilando por distintos motivos. Se tiene evidencia de los instrumentos musicales prehispánicos por los registros arqueológicos que muestran la presencia de tambores de cuerpo de barro, trompetas de concha de mar, silbatos, ocarinas, flautas simples y dobles, raspadores, pitos, tunes, sonajas, conchas de tortuga, trompetas tubulares de madera, el huehuetl y el kayum, además de los códices (e.g. Trocortesiano, Dresden y Peresiano) y las pinturas murales que muestran escenas en los que se utilizan algunos de los instrumentos (Arrivillaga, 1982: 1).

Luego, a partir de textos etnohistóricos y de cronistas, se tiene una idea de cómo algunos de estos instrumentos siguieron estando presentes musicalmente y también de cómo se fueron introduciendo nuevos instrumentos originarios de otros continentes (como la chirimía, la marimba y el arpa) (Arrivillaga, 1982: 3-5). Estos instrumentos forman parte de la tradición musical popular guatemalteca o «música tradicional».

Los instrumentos a los que hago referencia en esta tesis son fundamentalmente los prehispánicos, es decir, los que existen a partir de la evidencia arqueológica referente al tiempo previo a la llegada de los españoles al territorio americano. Esta primera aclaración —espero— inspira un poco la misma duda que yo me hice al plantear esta tesis, específicamente qué usos y significados pueden tener los instrumentos prehispánicos en la actualidad, es decir, en expresiones musicales contemporáneas. Esto, considerando que su utilización implica un acercamiento creativo y si se busca

relacionarlo a un contexto prehispánico, un acercamiento imaginativo. Supone, además, una diferenciación poco clara entre los instrumentos prehispánicos y los de uso tradicional.

Para responder a esta pregunta, me acerqué a quienes son los referentes contemporáneos en el uso de instrumentos prehispánicos para composiciones musicales (agrupaciones con ~15 años de trayectoria). Realicé entrevistas semi estructuradas a sus miembros para explorar los espacios sociales en los que estas agrupaciones participan y sus intenciones al utilizar instrumentos prehispánicos; además, asistí a eventos en los que se presentaron ante audiencias. Es interesante que algunos de los integrantes de estas agrupaciones han participado en otros contextos musicales, con otras agrupaciones que de alguna manera también trataron de recoger un sabor de lo tradicional y de lo prehispánico.

En la música guatemalteca, han sido varios los actos musicales que han hecho referencias a tiempos prehispánicos. Por ejemplo, la «primera ópera nacional guatemalteca» (Lehnhoff, 2004: 247), *Quiché Vinak*, compuesta por Jesús Castillo alrededor del año 1917, es una obra «ambientada en en Guatemala en la víspera de la invasión española» (*ibidem*). Otros ejemplos son las dos obras reunidas bajo el título *Escenas primigenias*, encargadas a David de Gandarias para acompañar los volúmenes de la *Historia General de Guatemala* a cargo de la Asociación de Amigos del País. Dichas obras «[...] están concebidas como banda sonora de una película imaginaria que se forma en la mente del espectador. [...] recrea una incursión bélica maya, iniciando con la convocatoria del pueblo desde las grandes pirámides hasta los ataques y combates en la selva, la procesión triunfal, la ceremonia de humillación de cautivos y un lamento fúnebre al final» (*ibidem*: 261). Además, la agrupación Terracota, que «ha desarrollado un estilo musical propio que combina la electrónica con la valoración y ejecución de instrumentos autóctonos, el cual ha denominado “Nueva era maya” o también “Música maya contemporánea” [...]» (*ibidem*: 262). Esta agrupación tiene un enfoque más

cercano al de las agrupaciones presentes en esta tesis. Es más cercano en el sentido de componer, con instrumentos como marimbas, ocarinas, flautas, chirimías, caparzones de tortuga, caracoles, sintetizadores y demás instrumentos, un sonido que se incorpora a los sonidos «de la naturaleza», además de sugerir una sensación «mística y ancestral» (*ibídem*: 262). Un último ejemplo sería el rock indígena, con agrupaciones como Sobrevivencia (en la que ha participado Daniel Díaz, miembro de Música Maya Aj'), que elaboran canciones en los idiomas mam y español y que incorporan «instrumentos acústicos indígenas como pitos, tambores y marimba» (Sierra, 2013: 316) a los instrumentos comunes de una banda de rock: batería, guitarra eléctrica, bajo y teclado.

Las agrupaciones musicales que discute esta tesis se enfocaron en utilizar réplicas de instrumentos prehispánicos como base de sus composiciones musicales. Quizás esa es la mayor diferencia con otros muchos ejemplos que han existido en el repertorio de actos musicales relacionados con la «música prehispánica» o «música maya». Los integrantes de estas agrupaciones, de distintas maneras, adquieren conocimientos que les permiten tocar esta música, recrearla e imaginarla. Para esto, se basan en una herencia étnica o en un acercamiento creativo y experimental, que les permite afirmar su herencia o reimaginar los sonidos de tiempos prehispánicos. Estas agrupaciones musicales también son proyectos productivos económicamente, por lo que las relaciones económicas explican la importancia de la herencia y el permiso, por un lado, y el acercamiento creativo y experimental como punto de diferenciación entre el presente y el pasado cultural prehispánico.

II. OBJETIVOS

Se planteó una pregunta generadora y con ella tres objetivos específicos que son los que guiaron la investigación:

A. PREGUNTA GENERADORA

¿Qué usos y significados tienen los instrumentos prehispánicos dentro de los proyectos musicales de agrupaciones contemporáneas guatemaltecas?

En un inicio, los objetivos estaban enfocados en el uso de instrumentos prehispánicos y réplicas porque consideré que esta era una buena manera de iniciar un diálogo con los músicos; consultándoles sobre sus distintos usos y por ese lado interpretar sus significados. A medida que fue avanzando la investigación entendí que, aunque el enfoque en los instrumentos era valioso, tenía que enfocar los objetivos en las maneras en que estos músicos representan lo prehispánico y lo ancestral a partir de su música (sin excluir el uso de instrumentos prehispánicos y réplicas).

Los objetivos siguientes son los que planteé al inicio. Luego enlisté los objetivos finales, que se diferencian de los primeros solamente por el objetivo a.:

B. OBJETIVOS ESPECÍFICOS INICIALES

1. Describir las perspectivas de las agrupaciones sobre el significado de los instrumentos prehispánicos.
2. Explorar los espacios sociales en los que participan las agrupaciones al componer, ensayar, grabar y presentar sus composiciones.
3. Explorar las intenciones de los músicos al utilizar instrumentos de origen prehispánico en piezas representativas y presentaciones ante una audiencia.

C. OBJETIVOS ESPECÍFICOS FINALES

1. Describir las perspectivas de las agrupaciones sobre el significado de lo prehispánico y lo ancestral en su música
2. Explorar los espacios sociales en los que participan las agrupaciones al componer, ensayar, grabar y presentar sus composiciones.
3. Explorar las intenciones de los músicos al utilizar instrumentos de origen prehispánico en piezas representativas y presentaciones ante una audiencia.

III. METODOLOGÍA

A. TIPO DE ESTUDIO

Esta investigación es de tipo cualitativo. Abordó aspectos de la vida de las personas y sus significados, representando sus perspectivas, describiendo su contexto, explicando su comportamiento, conceptualizando e incluyendo distintas fuentes de evidencia en relación al tema de estudio (Yin, 2011:8). La selección de estos parámetros sirvieron para interpretar los significados que se presentan (Creswell, 2007:21).

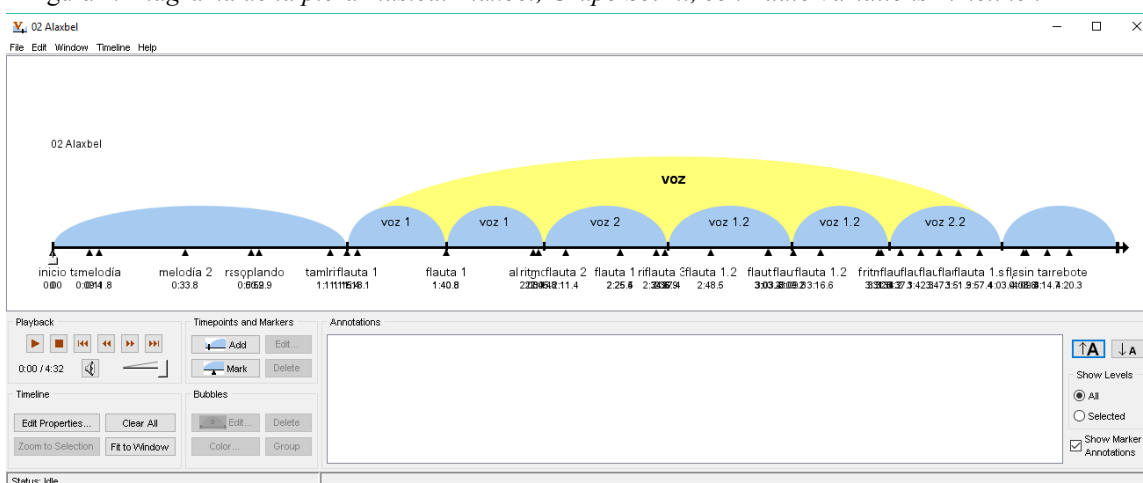
La investigación está enmarcada en el paradigma interpretativo. Esto implica que los temas de esta tesis surgieron a partir mi interpretación, basada en las descripciones de los informantes y las observaciones que realicé. La interpretación está guiada por mi interés particular en la producción del sonido prehispánico y ancestral.

B. HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS

1. Entrevistas a profundidad: conduje nueve entrevistas semi-estructuradas para conocer el contexto de los informantes (cómo su historia de vida se relaciona con sus actividades musicales), su participación dentro de la agrupación musical (en la composición de piezas, los ensayos, las grabaciones y las presentaciones ante audiencias) y sus perspectivas sobre los instrumentos que utilizan. El segmento dedicado a conocer el contexto de los informantes lo planteé a partir de los ámbitos de existencia que se recogen con la metodología de relatos de vida, que adapté a la entrevista semiestructurada: las relaciones familiares e interpersonales, la formación, la inserción laboral y el empleo (Bertaux, 1997: 41-47).

Además, enfoqué una parte de la entrevista a una pieza musical seleccionada por el informante, indicándole previamente que esta debía ser importante/representativa para el proyecto musical en el que participa. Para facilitar esta parte de la entrevista utilicé el programa Variations Audio Timeliner©, desarrollado por Indiana University Digital Library Program. Es una herramienta para hacer representaciones visuales de archivos de audio. Diagramé cada pieza seleccionada para discutir sus partes (instrumentos utilizados, ritmo, melodía, estructura) y hacer anotaciones en una versión impresa que estuvo a la disposición de los informantes.

Figura 1. Diagrama de la pieza musical Alaxbel, Grupo Sotz'il, con Audio Variations Timeliner.



Elaboración propia. 2017.

2. Observación: asistí a un evento por agrupación. En el evento, la agrupación debía de presentarse ante una audiencia, tocando y presentando una parte de su repertorio musical. Me interesé particularmente en observar cómo se producía la música y cuál era la relación entre el contexto en que estaba ocurriendo la música (e.g. el tipo de evento: un festival) y la participación de la agrupación en ese espacio.

C. PERFIL DE LOS INFORMANTES

Fue indispensable que los informantes participaran, dentro de una agrupación, en la creación, presentación y promoción de música que incluyera instrumentos prehispánicos. En otras palabras: que tocaran/interpretaran los instrumentos, tuvieran composiciones originales y que las presentaran regularmente ante audiencias. También debía existir evidencia de dicha participación (e.g. en CD). Se consideró la trayectoria de las agrupaciones en términos del tiempo y actividad: todas las agrupaciones incluidas en esta investigación, a la fecha, están activas y tienen una trayectoria de ~15 años.

Al mencionar «instrumentos prehispánicos» incluyo cualquier instrumento del que se tenga evidencia prehispánica: piezas originales, réplicas o derivados de alguno de origen prehispánico, aceptando instrumentos de todo el continente americano. La categoría de «derivados» se refiere a instrumentos que hayan sido creados como variantes de instrumentos prehispánicos (cuya relación fuera admitida por los informantes). Tomé en cuenta el uso de la voz suponiendo que su utilización, como con la de los instrumentos prehispánicos, es parte de una estructura simbólica.

D. RECOLECCIÓN DE DATOS

Los datos utilizados en esta tesis los obtuve entre marzo de 2016 y marzo de 2017. Realicé las entrevistas en los lugares que dispusieron los informantes: Ciudad de Guatemala (para la agrupación El Hacedor de Lluvia); El Tablón, Sololá (Grupo Sotz'il); y San Juan Comalapa, Chimaltenango (Música Maya Aj'). También asistí a tres eventos: el 21 de septiembre en la Universidad Rafael Landívar a la conferencia «Cavidades sonoras. Recreación de instrumentos musicales prehispánicos de cerámica» a cargo de Carlos Chaclán (miembro de El Hacedor de Lluvia); el 22 de octubre en la Universidad del Valle de Guatemala al «Taller de música maya» a cargo de la agrupación Música

Maya Aj' y el 10 de diciembre al festival «El Quinto Sol» (donde no pudo participar el Grupo Sotz'il).¹

Empecé, entre marzo y abril de 2016, entrevistando a Ranferí Aguilar, a Carlos Chaclán (integrantes de El Hacedor de Lluvia) y a M.C.H.E. (integrante de Balam Ajpú, una agrupación que no fue incluida en esta investigación porque sus integrantes no cumplían con el perfil del informante ideal). Estas entrevistas fueron no estructuradas, les pregunté a los músicos cómo habían llegado a hacer la música que incluía instrumentos prehispánicos. La información obtenida por estas entrevistas sirvió para elaborar el instrumento de entrevista (ver anexos).

E. MUESTRA

La selección de la muestra obedece a una técnica no probabilística. Incluiré a todas las agrupaciones que cumplieran con el perfil del informante ideal. Entrevisté a tres integrantes de cada una. Bajo estos parámetros incluí a nueve informantes:

Tabla 1. *Agrupaciones e informantes entrevistados.*

Agrupación	Informante
Grupo Sotz'il	Daniel Guarcax
	Luis Guarcax
	César Guarcax
Música Maya Aj'	Luis Calí
	Erik Calí
	Daniel Díaz
El Hacedor de Lluvia	Ranferí Aguilar
	Carlos Chaclán
	Mynor García

Elaboración propia. 2017.

¹El evento fue interrumpido por una falla de la estructura del escenario, probablemente empeorada por el fuerte viento, que hizo que cayera sobre la audiencia. Aún no había pasado a hacer su presentación el Grupo Sotz'il.

F. CONSIDERACIONES ÉTICAS

Tomando en cuenta lo reducida que resultó la muestra les solicité a todos los informantes que participaran en la investigación manifestando sus nombres. Obtuve el permiso antes de realizar las entrevistas a partir de un consentimiento informado donde detallé cómo manejaría la información (ver anexos).

Al principio, contacté a los informantes por correo electrónico y, cuando lo tenía disponible, por teléfono. Los contactos los obtuve a partir de referencias personales (principalmente etnomusicólogos que ya habían tenido contacto con los informantes).

En el consentimiento informado, del cual cada informante tuvo una copia y yo una versión firmada, expliqué que me interesaba utilizar el nombre de cada informante porque la muestra era muy pequeña, porque así podía hablar más específicamente de las agrupaciones musicales y porque en un futuro esta información podría servir para ubicar y relacionar a los informantes en nuevas investigaciones.

Esto implicó un compromiso, de mi parte, de transcribir todas las entrevistas y hacérselas llegar a los informantes para que las leyeran y revisaran antes de utilizarlas como datos para la tesis. A los informantes les hice la aclaración de que podían pedirme que eliminara ciertas partes de la entrevista si lo consideraban necesario.

Hasta que las entrevistas fueron revisadas y los informantes aprobaron las versiones fue que las incluí en el análisis y la interpretación que presento en esta tesis.

G. RELACIÓN ENTRE OBJETIVOS Y MÉTODOS

A continuación presento una tabla que indica la relación entre los objetivos específicos y los métodos utilizados para alcanzarlos:

Tabla 2. *Objetivos específicos y los métodos de acercamiento.*

Objetivo	Método
Describir las perspectivas de las agrupaciones sobre el significado de los instrumentos prehispánicos.	Entrevista a profundidad sobre el contexto del informante.
	Entrevista a profundidad sobre una pieza musical.
Explorar los espacios sociales en los que participan las agrupaciones al componer, ensayar, grabar y presentar sus composiciones.	Entrevista a profundidad sobre el contexto del informante.
Explorar las intenciones de los músicos al utilizar instrumentos de origen prehispánico en piezas representativas y presentaciones ante una audiencia.	Entrevista a profundidad sobre el contexto del informante.
	Entrevista a profundidad sobre una pieza musical.
	Observación

Elaboración propia. 2017.

Los objetivos específicos y los métodos para alcanzarlos se intercalan. Esto sucede porque la información que obtuve por medio de las entrevistas explica o se relaciona con aspectos vistos en las piezas y en las presentaciones, por lo que no pueden separarse.

H. ANÁLISIS

Realicé un *análisis clásico de contenido*², el cual consiste en identificar el cuerpo de contenido (en este caso las transcripciones de las entrevistas y las notas de campo) y luego segmentar la información (lo que generó códigos y categorías), para organizar las posturas similares y distintas. Las categorías iniciales sobre las que codifiqué la información provienen de los conceptos teóricos plasmados en el marco teórico. Armé un libro de códigos que fue cambiando y creciendo a medida que fui incorporando las entrevistas. Agrupé cada código en categorías para delimitar temas y subtemas o procesos que ocurren asociados a otros procesos.

A continuación presento un listado de los códigos y sus categorías generales definidas:

²Traducción propia de *Classical Content Analysis* (Bernard y Gravlee, 2015:542).

Tabla 3. Libro de códigos.

Llegar a los instrumentos: los informantes acceden a instrumentos.			
Origen	Acercarse a otros músicos	Investigar	Rescatar
Recordar	Manufacturar		
Llegar a la música: los informantes se plantean hacer música.			
Generar ingresos aparte	Recuperar lo perdido	Dar ideas	Origen de una idea musical
Lugar para hacer música	Sin recursos	El dinero es necesario	Descripción de la música
No esperar para grabar	Cosmovisión	Trabajo para bolos	Hacer música es malo
Parte cultural de la música	Parte espiritual de la música	Del teatro a la música	Elegir un nombre
Disposición a la música	Experiencias formales anteriores	Música étnica	Gustos
Proyecto personal	Lo que no es	Parte religiosa de la música	Lo que no es nuestro
Con recursos	Mercado de instrumentos	Otras experiencias actuales	Acercamiento socializado
No es parte de la sociedad	Comunidad	Archivar	No cambiar por el dinero
Recrear	Cuestionar	Danza y música	
Espacios: los informantes presentan su música.			
Rechazo	Otros proyectos	Audiencia sin dinero	Presión
Buena imagen	Internacional	Adecuarse	Publicidad
Venta de discos	Música para generar ingresos	Oportunidades para tocar	Representar la cultura de Guatemala
Disco	Representar culturas	Trabajar con otros músicos	La aprecian más internacionalmente
Música de fondo	Derechos/ley	No es comercial	Les dieron recursos
A beneficio de alguien más			
Usar los instrumentos: los informantes utilizan instrumentos prehispánicos o derivados			
Referencia al pasado	Descripción de los instrumentos	Valor especial	Selección
Reconocimiento de los mayas	Conexión con el instrumento		

Elaboración propia. 2017.

IV. MARCO TEÓRICO

A. UN MODELO DE LA MÚSICA

En el artículo *Toward the Remodeling of Ethnomusicology* (1987), el etnomusicólogo Timothy Rice plantea un modelo de tres partes para responder cómo los seres humanos hacen música. Influenciado por *The Interpretation of Cultures*, del antropólogo Clifford Geertz, que describe a las *estructuras simbólicas* como construidas históricamente, mantenidas socialmente y aplicadas individualmente, Rice tomó y reelaboró estos tres aspectos, llamándoles “procesos formativos” en la música. Importa mencionar las *estructuras simbólicas* porque el análisis de la información obtenida (los datos etnográficos) busca ordenarlas, ubicarlas en el terreno social y entender su importancia (Geertz, 1973:9).

Los procesos formativos en la música, definidos por Rice, se basan en cómo los humanos (1) construyen históricamente, (2) mantienen socialmente y (3) crean y experimentan individualmente la música. La definición de cada uno de los procesos es la siguiente:

1. Construcción histórica: el cambio con el paso del tiempo y el reencuentro y recreación de formas y legados del pasado en el presente.

2. Mantenimiento social: cómo las instituciones y sistemas de creencia sostienen, mantienen o alteran la música —los procesos pueden ser muy variados, pero implican acciones que relacionan a las actividades musicales (y a los músicos) con otras personas o grupos—.

3. Creatividad y experiencia: el individuo y los procesos en los que, a partir de tradiciones musicales y marcos sociales, participa e influye en la música.

Tomo de Rice la pregunta “¿cómo los seres humanos hacen música?” y sus tres procesos para responder, desde mi planteamiento de la música con instrumentos prehispánicos, cuáles son sus usos y significados en el presente.

B. MÚSICA CON INSTRUMENTOS PREHISPÁNICOS

El intento por reconstruir prácticas musicales en las que se utilizaron estos instrumentos está imposibilitado, momentáneamente, porque no existe algún registro que la describa explícitamente. Dieter Lehnhoff (2005: 9) se pregunta, sobre la música maya, «¿cómo habrá sonado esta música?» A lo que responde que «la manera ideal de reconstruir la música maya desde luego sería a través de la paleografía de algún tipo de notación musical. [...] No obstante, no se ha descubierto todavía esta notación» (*ibidem*). Se puede conocer el sonido por artefactos sonoros existentes y sus posibilidades sonoras por la experimentación que pueda hacerse con ellos, pero no la música como tal.

Existen vestigios arqueológicos, fuentes iconográficas y fuentes de información documental como los testimonios escritos por cronistas y misioneros españoles, las menciones de la música y los instrumentos musicales en la literatura de los pueblos mesoamericanos y el estudio etnológico de grupos indígenas del presente (todas ellas mencionadas por Lehnhoff como posibilidades para «el investigador que quiere reconstruir las sonoridades y la música del mundo maya» (*ibidem*)). Con esto, no quiero proponer que estoy reconstruyendo la música maya a partir de las prácticas de agrupaciones contemporáneas. Tampoco quiero tomar el término *maya* como una característica explícita de la música de estas agrupaciones. Hago mención de estas posibilidades porque veo que la música de estas agrupaciones tiene algo que ver con esta información, tomando en cuenta que lo que utilizan como instrumentos musicales, los artefactos sonoros, se relacionan (usualmente en forma de réplicas o derivados de uno prehispánico) a un contexto prehispánico.

Es bajo la premisa de *querer relacionarse* con lo prehispánico, expresada por estas agrupaciones (de maneras distintas) que trato de acercarme al significado de los instrumentos prehispánicos y las prácticas que existen alrededor de ellos. En otras palabras, respondo cómo deja de ser hipotética esta música para las agrupaciones, no asumiendo, como expone el etnomusicólogo Matthias Stöckli «que una cosa como “la música prehispánica” existiera como tal, con contenido, delimitaciones y todo lo demás» (2005:1), sino ubicándola como una expresión musical contemporánea que tiene una relación con el pasado prehispánico.

C. ETNICIDAD

Al modelo teórico de Rice me interesa incorporar el concepto *etnicidad* de los antropólogos Jean Comaroff y John Comaroff (2009:38).³ La etnicidad la definen «como un repertorio de signos lábiles y holgados por medio de los cuales se construyen y comunican relaciones; a través de los cuales una conciencia colectiva de semejanza cultural se representa sensiblemente; con referencia a la cual un sentimiento compartido se hace sustancial» (Comaroff y Comaroff, 2009:38).

Comaroff y Comaroff (2009) plantean su definición desde dos posturas: la primordialista y la instrumentalista. La primordialista define la etnicidad como un hecho biológico, un origen o una disposición innata.

De la definición primordialista tomo su función de «vehículo semiótico para hablar subjetivamente sobre afecto y afiliación» (Comaroff y Comaroff, 2009:40), es decir, cuando los informantes expresan una afiliación social basada en «genes, biología, consanguineidad, descendencia, herencia», por decir unos ejemplos. Es importante entender que se trata de algo que se reclama o se dice, y no de un hecho comprobado, por ejemplo, a partir de muestras de ADN.

³Todas las citas que provengan de Comaroff y Comaroff, 2009 son una traducción propia.

Esta postura es similar a la de Barth (1969, en Hutchinson y Smith, 1996:78) porque plantea que la integración de una persona dentro un grupo étnico depende de que esta persona se auto adscriba como parte de ese grupo. Esta es una forma de *identidad étnica* en el sentido de que se utiliza cualquier aspecto de la cultura de forma subjetiva, simbólica y emblemática para crear diferencias (Brass 1991, en Hutchinson y Smith, 1996:85)

La postura instrumentalista define la etnicidad como una reacción a amenazas a la integridad, intereses y la auto-determinación de las personas que, por motivos históricos, se imaginan a sí mismas compartiendo un destino cultural enraizado (Wallerstein 1972, en Comaroff y Comaroff 2009:39).

Tanto la auto adscripción como la noción de que se comparte un destino cultural crean categorías. Estas categorías son referentes sociales y del grupo étnico. Estas categorías son también límites en el sentido de que al existir categorías culturales también surgen mecanismos para mantener esas categorías (Nash 1989 en Hutchinson y Smith, 1996:24).

El concepto de *tradición* —el pasado de una cultura— pensándolo como poseedor de continuidad, presencia y futuro forma parte del aspecto temporal de un grupo étnico que también es parte del destino cultural enraizado, en otras palabras, una forma de compartir lazos de afiliación social. Esto le añade una dimensión de futuro, siendo la preservación y la continuación de la tradición (*ibídem*:25 y 27).

Relaciono la definición primordialista con «el reencuentro y recreación de formas y legados del pasado en el presente» del proceso de (1) construcción histórica. También, a partir de la definición instrumentalista, a la reacción que supone el mantenimiento o alteración de la música a partir de instituciones y sistemas de creencia (manejados por las

agrupaciones musicales) expresados en el proceso de (2) mantenimiento social y el de (3) creatividad y experiencia.⁴

D. UN «NOSOTROS» SOCIETARIO

La etnicidad tiene las características de un vínculo comunitario en el que se comparten creencias colectivas y raíces comunes (lazos de sangre, de territorio y/o de cultura): un «nosotros comunitario». Sin embargo, esta definición excluye al «nosotros» que no es una comunidad, sino un «nosotros societario» que es una asociación voluntaria de personas que ha escogido afiliarse deliberadamente y crearlo en cooperación. Es un colectivo que posee una significación subjetiva por los intereses comunes y valores que defiende. Es la participación con otros como compañeros que se reconocen como actores personales y a la vez sociales. Defino a los informantes como sujetos sociales y personales siendo esta dualidad «para los otros» (sujeto social) y «para sí» (sujeto personal) (Dubar, 2002:222, 229).

E. ETNO-MERCANCÍA (O LA IDENTIDAD COMO MERCANCÍA) Y MÚSICA

Incorporo a la discusión de etnicidad el aspecto de producción de valor que tiene la música por ser una parte expresiva de la cultura que, además, circula en un sistema capitalista y cuyo valor puede estar mediado por nociones de identidad y etnicidad.

La identidad implica cuestionamientos, conciencia crítica y tácticas que intervienen en la producción del valor: la venta de conocimientos, propiedad intelectual, experiencia, afecto y modos de auto-producción (Comaroff y Comaroff, 2009:25, 27-28). Hablo de la *producción de valor* porque la entiendo en relación a la identidad de los

⁴En este párrafo los números entre paréntesis hacen referencia a los tres procesos formativos de la música del apartado anterior.

informantes y sus actividades musicales. Es decir, su identidad es una parte de sus actividades musicales y también de su función como mercancía.

Entendiendo a las actividades musicales como productoras de *mercancía* y a la identidad como una característica de esta forma de mercancía. Aquí regreso a la característica de «reacción» de la etnicidad para decir que al entenderla como parte de la mercancía, esta es también una forma de actuar sobre el mundo.

El etnomusicólogo Jayson Beaster-Jones (2014:334) plantea que la música puede entenderse como algo que tiene valor de uso y que se produce para ser intercambiada. Esta idea se aplica especialmente en el contexto de su potencial intercambio. El etnomusicólogo Timothy Taylor (2007:283-284), de forma similar, argumenta que la música como mercancía está siempre en *flujo* y debe ser entendida bajo esa idea, además de estar atrapada en fuerzas históricas, culturales y sociales. Al decir «flujo» hago referencia al potencial intercambio de la música (e.g. conciertos en vivo, actuaciones, partituras, CDs). El valor que se le da a la música (en cualquiera de sus formas) también va a variar dependiendo del contexto. En este caso, el valor de intercambio no siempre va a significar un valor monetario; está en flujo tanto el valor en cuanto a cantidad y en cuanto a lo que se obtiene en el intercambio.

V. LO PREHISPÁNICO Y LO ANCESTRAL

En este capítulo introduzco a las agrupaciones basándome en sus experiencias de vida relacionadas a la música. Expongo algunas de las maneras en que comenzaron o se propusieron a hacer una música con instrumentos prehispánicos y réplicas. Luego discuto las diferentes posturas de los informantes en cuanto a su interpretación de lo prehispánico, en donde expongo el uso del término «ancestral». Finalmente, discuto las implicaciones étnicas de la producción de un tipo de música prehispánica o ancestral.

A. LAS AGRUPACIONES

Figura 2. Ubicación del lugar donde están establecidas las agrupaciones.



Google Earth, 2017.

En esta sección describo algunos eventos en las historias de vida de los informantes relacionados con la música y la formación de las agrupaciones en las que participan. Los temas generales que guían esta sección son: la forma en que los informantes se conocieron, cómo fueron invitados a formar parte de las agrupaciones, las dificultades que tuvieron porque en sus comunidades no se veía a la música como una actividad productiva, algunos de los personajes importantes en su aprendizaje musical, los primeros objetos o instrumentos que utilizaron para hacer música, sus experiencias previas a la participación en la agrupación que utiliza instrumentos prehispánicos y las diferencias con experiencias musicales anteriores. Cada sub sección está dedicada a una agrupación distinta y sus experiencias.

1. GRUPO SOTZ'IL

Figura 3. *De izquierda a derecha, Marcelino Chiyal, Daniel Guarcax y Luis Guarcax en el Centro Cultural la Casita, Florida, Santiago de Chile.*



Fotografía de Marta Cruz. 2018.

Los informantes del Grupo Sotz'il fueron Luis Guarcax, César Guarcax y Daniel Guarcax. La sede de la agrupación, que es donde están sus oficinas y realizan la mayoría

de sus ensayos, algunas presentaciones y talleres abiertos al público, está establecida en El Tablón, Sololá. La mayoría de los integrantes son originarios de esta comunidad. Son siete los músicos y danzantes que integran a esta agrupación. Los tres informantes que menciono en esta tesis fueron los que ellos consideraron como los principales.

El grupo se formó en el año 2000. La iniciativa de fundar la agrupación la tuvo el hermano de Daniel Guarcax, Lisandro Guarcax. Él influenció a varios de los integrantes para que, en ese entonces siendo aún adolescentes, se unieran a la agrupación.⁵ Algunos eventos que resaltan acerca de la formación de la agrupación son el rechazo que experimentaron por parte de su comunidad, su relación con abuelos⁶ como fuente de aprendizaje y que la mayoría de integrantes eran originarios de la misma comunidad (El Tablón) o de comunidades cercanas en Sololá.

En las siguientes citas, Luis y César Guarcax describen cómo el hecho de que se conocieran porque estudiaban juntos los llevó a formar parte de la agrupación. También sobre la forma en que otro informante se integró, siendo invitado por Lisandro Guarcax.

«La verdad que generalmente todos mis amigos son los que están ahora, lo que estamos aquí en el grupo porque nosotros estudiábamos juntos, junto con Daniel, con César [...], éramos compañeros de clase, de sección [...], creo que por eso

⁵Daniel Guarcax comenta sobre el suceso que llevó a la muerte a Lisandro Guarcax: «Bueno aquél fue como, bueno lo secuestraron, sí, lo secuestraron entonces y lo secuestraron y al día siguiente apareció muerto y torturado y diciendo de que era secuestrador y que era delincuente, por decirlo así, porque también por el simple hecho de tener el pelo largo, ahora ya están como muy acostumbrados, siento yo. Yo soy de otra, esto es El Tablón, pero está dividido por caseríos, entonces en el caserío donde yo estoy están como, en un principio eran muy diferente si ver a alguien con pelo largo, anda metido en no sé... así como pasaba con la espiritualidad que te contaba al inicio, entonces te miraban sí va o, pero, ahora en la actualidad sí ya siento que sí ya como que ya “ah, es un Sotz’il” va, o te miran [*no se entiende*] ya no hay tanto problema en ese sentido. Pero aquél en aquel entonces tenía el pelo largo y todo eso y siempre también por tenía mucho liderazgo, él tenía bastante liderazgo y mucha gente lo apoyaba y siento que por tener una voz diferente fue que lo quisieron callar porque pensaban que mucha gente lo podía seguir verdad. Pero siempre seguimos con su arte verdad y aquí estamos, ajá».

⁶Interpreto el uso del término «abuelo» no necesariamente como un lazo familiar sino denotando respeto hacia una persona mayor que también es parte de la comunidad.

que también nos animamos a meternos al grupo porque éramos amigos y siempre había como ese apoyo» (Luis Guarcax).

«Mi rollo es más jugar al fútbol y todo eso verdad. Pero me di cuenta en cuando ellos me hicieron la invitación, bueno, desde un principio no lo acepté verdad pero de allí sentía que debería de estar en el escenario con ellos. Y allí comenzó mi participación con el grupo cuando Lisandro [...], nuestro fundador, me dijo que verdad que si quería estar verdad, “bueno, ta bueno” le dije, y mi primer acercamiento fue en estar con ellos» (César Guarcax).

La formación del Grupo Sotzil comenzó con personas que se conocían, personas cercanas que tenían una relación de amistad. No parece que los integrantes se unieran por un motivo en específico, sino que fue a partir de sus propias relaciones de amistad y curiosidad que se fueron integrando, apoyándose y motivándose, manteniéndose unidos. Es importante la influencia de Lisandro Guarcax, que además era el mayor, porque los guiaba, se relacionaba con ellos e interpretaba algunos sucesos de sus vidas.

Luis Guarcax menciona el rol de Lisandro Guarcax en la siguiente cita, en relación a un sueño que tuvo. Luego, en la segunda cita, hace ver que sus prácticas musicales forman parte de sí mismo, como describiendo que era parte de un destino dedicarse a ello. Él relaciona este destino a partir de su interpretación de los nahuales, que en su caso su nahual lo predispone a la música, o lo hace considerar que la música es importante en su vida.

«[...] tuve también un sueño, yo recuerdo que sentía que no tenía las manos. Era un sueño y entonces se lo conté a Lisandro quien era nuestro coordinador entonces yo le dije “vos fijate que soñé que no tenía las manos”, “ah, es que vos podés hacer la marimba”, me dijo. “Deberíamos de practicar más mejor”, “va,

órale va”, y siento que como que fue como esa parte de motivación que siguió con la marimba» (Luis Guarcax).

«[...] mi mamá decía que siempre me calmaba con cantos o como una forma de tranquilizarme cuando era niño pero sin saber que nuestro nahual o cada cuestión que traen las personas influiría bastante. Entonces es por eso que, yo me estoy dando cuenta ahora por mi hijo, que su nahual es batz, que tiene que ver mucho con la música, con la danza y todo eso y sí es una buena forma de entretenerlo, cantándole, haciéndole bailar y siento yo que las personas o nacidas en ese día como que sí lo traen dentro siento yo» (Luis Guarcax).

Los integrantes del Grupo Sotz’il enfrentaron rechazo en su propia comunidad pues no aceptaban sus prácticas. Esto ocurrió porque no lo veían como una actividad productiva, en un sentido económico, sino como una pérdida de tiempo. Además, para la comunidad reflejaban algo negativo y lo relacionaban con actividades delictivas, por ejemplo, porque los padres de los que participaban en la agrupación no querían que se distrajeran de sus estudios. Para algunos de los integrantes llegar a la agrupación significó un cambio en sus vidas. Este cambio, por ejemplo que la mayoría comenzó a dejarse crecer el pelo, fue notable para su comunidad. Se caracterizó como “anormal” que surgiera el Grupo Sotz’il y es probable que esta característica, una especie de novedad en este espacio comunitario, creara incomodidad y rechazo.

«Entonces eso es como lo que perseguimos porque ese es el problema que nosotros tuvimos, que realmente teníamos que tomar la música, que la música fue todo para nosotros, nos encariñamos pero la parte social decía de que no teníamos que invertir mucho tiempo allí verdad» (Daniel Guarcax).

«Sí, de hecho en mi comunidad creo que soy el único que estoy haciendo este trabajo, por decirlo verdad. [...] y sí he tenido problemas. Me costó mucho, me costó bastante a nivel familiar de que me aceptaran como soy verdad porque fue otro cambio de vida lo que tuve cuando estaba con el grupo y fue muy fuerte. [...]. Y es allí donde me costó acoplarme verdad porque no aceptaban mi propuesta [...] y algo que siempre he tenido en mente y siempre lo tengo allí cuando mi mamá me dice “tenés que cortarte el pelo porque así no eres parte de la sociedad”,⁷ va púchicas para mí fue muy fuerte verdad, solo por complacerla a ella, no por complacerme a mí, para que ella esté bien verdad, para que no se sintiera así marginada porque su hijo es otra persona, lo ven como criminal, lo ven como un asesino entre la comunidad para que ella esté bien en la sociedad, hay que complacer. [...]. “No sé por qué púchicas te di el permiso para que estés con el grupo”» (César Guarca).

Las primeras experiencias musicales (que siguen siendo influyentes en las prácticas musicales del Grupo Sotz'il) son las que tuvieron con los abuelos de su comunidad y sus tradiciones musicales. Para los informantes, como describe Daniel Guarca en la siguiente cita, pudo ser impactante ver a los abuelos tocar, lo cual significó para ellos mismos un reto, uno deseable. Quisieron entender cómo tocaban los abuelos.

«[...] realmente yo no entendía la técnica en esos momentos pero ver la agilidad, la habilidad que tenía el abuelo para ejecutar las piezas muy tradicionales de nuestra comunidad era impactante y como que empecé a tener una exigencia así como que tengo que aprender va, tengo que aprender, y me empezó a llamar la atención y la exigencia fue grande en mí, empezar a aprender a aprender porque de todos los que estábamos del grupo casi no entendíamos cómo era que él se movía va [...]» (Daniel Guarca).

⁷Un rasgo distintivo de los integrantes del Grupo Sotz'il es que la mayoría de los integrantes llevan el pelo largo.

Además de las experiencias con los abuelos, los integrantes del Grupo Sotz'il experimentaron con objetos e instrumentos que encontraron en sus casas. Ellos los utilizaban sin saber mucho sobre música o sobre cómo se tocaban; por eso, experimentaban. Daniel Guarcax menciona, en la siguiente cita, ejemplos de estos objetos.

«Entonces empezamos a tocar con cajas de cartón y los instrumentos juguetes que teníamos, empezábamos a explorar como medio a tocar y hacíamos cosas ahí y me acuerdo que lo primero conmigo fue empecé a tocar un caparazón de tortuga, fue como mi primer instrumento va y estábamos no sabíamos qué realmente íbamos a tocar, era una cuestión así como de ver cuál me sale mejor y ahí me quedo va» (Daniel Guarcax).

En el Grupo Sotz'il resalta el rol de Lisandro Guarcax, quien tuvo la iniciativa de formar la agrupación y motivó a los jóvenes para que se integraran, aunque no fuera una actividad totalmente aceptada en su comunidad. Comenzaron experimentando con los objetos e instrumentos que tenían más cerca, además de presenciar las tradiciones musicales de los abuelos de la comunidad, que siguen siendo influyentes para ellos. La agrupación fue una novedad para la comunidad. Para los integrantes fue un compromiso que cambió la dirección de sus vidas.

2. HACEDOR DE LLUVIA

Figura 4. De izquierda a derecha, Carlos Chaclán, Ranferí Aguilar y Mynor García en la presentación «Cavidades sonoras. Recreación de instrumentos musicales prehispánicos de cerámica».



Fotografía propia. 2016.

Los informantes de esta agrupación fueron Ranferí Aguilar, Carlos Chaclán y Mynor García. Desde los comienzos de la agrupación, Ranferí Aguilar quiso crear un proyecto personal que le sirviera como medio de expresión, por lo que la agrupación está representada bajo su nombre. Sin embargo, se le conoce como Hacedor de Lluvia a partir de su primer disco, que tiene el mismo nombre.

La agrupación se formó en el año 2000 en la Ciudad de Guatemala, donde residen sus integrantes. Los otros dos miembros se integraron por invitación de Ranferí Aguilar. Carlos Chaclán tenía conocimientos sobre manufactura de instrumentos y Mynor García tenía la experiencia musical necesaria, además de una relación laboral y personal con Ranferí Aguilar. En la siguiente cita, Ranferí Aguilar describe su motivo para fundar la agrupación.

«El Hacedor de Lluvia lo fundé con la idea de expresarme yo como persona y como artista verdad. No quiero decir que haya querido coartar la expresión de los demás, pero sí fui muy claro desde el principio que yo necesitaba hacer un proyecto para una expresión personal verdad [...]» (Ranferí Aguilar).

La adquisición de conocimientos musicales de Ranferí Aguilar comenzó con estudios de guitarra clásica con distintos maestros, en una escuela sinfónica de Ecuador y el Conservatorio Nacional de Música de Guatemala. Luego, tuvo algunas experiencias participando en agrupaciones, especialmente Alux Nahual, que cambió su perspectiva sobre la música.

«[...] con mis primos, ellos ya tocaban, entonces me incorporé y ellos tocaban, digamos, Álvaro tocaba como solista y Plubio lo acompañaba a veces, su hermano, y cuando me incorporé yo como guitarra eléctrica entonces vimos que ya era necesario formar un grupo formal verdad, con batería, bajo y lo que sea, entonces se formó el grupo Alux Nahual alrededor de las canciones de Álvaro. Ahí fue cuando yo también empecé a escuchar, a ver la música de otra manera con canciones populares verdad» (Ranferí Aguilar).⁸

En experiencias musicales anteriores Ranferí Aguilar no pudo expresarse como lo logró con Hacedor de Lluvia porque participaba con otras personas que tenían ideas distintas. Por eso, la agrupación Hacedor de Lluvia es su proyecto personal. Sus ideas están menos censuradas y tiene mayor capacidad de dirección. En la siguiente cita describe un poco de la relación con los integrantes de Alux Nahual, mencionando que no podía incluir todas sus ideas porque estaban en un formato distinto y probablemente no podían llegar a un consenso que les permitiera incluirlas. Esta limitación no evitó que

⁸Alux Nahual es una de las agrupaciones de rock más reconocidas de Guatemala. «Ciertamente lograron que la difusión de su música se masificara, sobre todo en 1987, cuando Alux Nahual lanza su álbum *Alto al fuego* [...]» (Sierra, 2013: 301). Álvaro Aguilar, Plubio Aguilar y Paulo Alvarado fueron sus primeros integrantes. Posteriormente Ranferí Aguilar, Javier Flores y Jack Schuster (*ibid.*).

Ranferí Aguilar aspirara a poder expresarse de una forma más individual, como ha logrado hacerlo en Hacedor de Lluvia.

«No era parte del formato de la música del grupo en el que estaba y aparte del formato podía ser que yo hiciera canciones del mismo formato y que por alguna razón no les gustara y no las incluyéramos verdad. [...] Pero sí, yo sentía que necesitaba un espacio para poder yo expresarme sin que alguien me dijera “eso no me gusta, no lo publiques”, verdad» (Ranferí Aguilar).

Carlos Chaclán se formó como ceramista y fue a partir de su trabajo en el Museo Popol Vuh, como restaurador de artefactos prehispánicos (entre ellos, artefactos sonoros), que surgió en él un interés por probar a hacer sus instrumentos. Esto no significó que Carlos Chaclán quisiera hacer música con los instrumentos que creó, sino que los veía más como objetos para experimentar. Carlos Chaclán estaba más enfocado en el proceso de manufactura de artefactos y no en su utilidad como instrumentos musicales.

«[...] yo no soy músico pues sino lo que hago es realmente cerámica y por su puesto que me gusta la música o sea y me gusta participar y colaborar, no. [...]. Pero a partir de eso yo comencé a hacer mis propios tanes como se dice verdad. En cómo manufacturar estos silbatos, los pitos, las ocarinas y flautas y todo eso no, sin pensar en ningún momento de que yo los utilizaría pues, sino yo lo que quería era experimentar cómo manufacturar» (Carlos Chaclán).

Ranferí Aguilar invitó a Carlos Chaclán a formar parte de Hacedor de Lluvia; consideró que podía utilizar los instrumentos sin tener muchas habilidades ni técnicas musicales. El proyecto se lo planteó como un espacio donde podía seguir experimentando. La profesión de ceramista de Carlos Chaclán y su interés por experimentar con los instrumentos ha sido importante para la agrupación porque les ha

permitido moldear los instrumentos y los sonidos que emiten. En la siguiente cita, Carlos Chaclán describe cómo fue invitado.

«Ya me buscó Ranferí verdad, me dijo “mirá, fijate que yo estoy con un proyectito verdad que sería como de tocar los instrumentos y...” [...]. Yo le dije “pero yo no soy músico pues”, verdad, y me dijo “nombre, vamos a hacer ensayos y la idea es muy libre, es una cuestión así bien experimental”, me dijo, “va está bueno pues”, verdad, “ya si es así, no hay nada cuadrado, perfecto verdad, yo le entro”» (Carlos Chaclán).

Mynor García también fue invitado por Ranferí Aguilar para formar parte de la agrupación. Para ese entonces (año 2006) había participado en varias agrupaciones de música tropical tocando instrumentos de percusión, en agrupaciones como Raudales, Los Vecinos, La Gran Familia, Grupo Rana, Grupo Tabaco y Orquesta Reunión. La relación previa a la integración de Mynor García a la agrupación, con Ranferí Aguilar, fue laboral y de amistad. La invitación surgió porque la agrupación El Hacedor de Lluvia necesitaba que un percusionista viajara con ellos a Europa a realizar unas presentaciones, que en el caso de Mynor García resultó el punto de entrada para ser un integrante. Mynor García ya era un músico profesional antes de integrarse a El Hacedor de Lluvia, por lo que pudo adaptarse a las necesidades de la agrupación. La siguiente cita describe la relación laboral que existía entre Ranferí Aguilar y Mynor García.

«Ya para el 2006 yo ya había trabajado con Ranferí, [...] y sabía de ellos y los miré un par de veces fijate, y yo trabajaba con Ranferí pero anuncios, jingles, me invitaba a grabar anuncios, siempre tropicales va, y hablábamos de la banda, yo siempre decía que qué bonita su banda y toda la onda va» (Mynor García).

En Hacedor de Lluvia resalta el rol de Ranferí Aguilar como iniciador y dirigente de la agrupación. Eligió a los otros integrantes por sus experiencias: a Carlos Chaclán como ceramista y a Mynor García como músico. La agrupación es para Ranferí Aguilar un espacio donde puede expresarse sin censura, donde tiene más control y por eso lo percibe como algo más personal.

3. MÚSICA MAYA AJ'

Figura 5. *Miembros de Música Maya Aj' posando para una foto en la presentación «Taller de música maya».*



Fotografía propia. 2016.

Los informantes de esta agrupación fueron Luis Calí, Erik Calí y Daniel Díaz. La agrupación Música Maya Aj' comenzó en el año 2000 por la iniciativa de Luis Calí junto a sus dos hermanos menores. En la actualidad, de los hermanos Calí, solamente Luis y Erik forman parte de la agrupación. Daniel Díaz se integró después, en el año 2014 y un cuarto músico fue integrado posteriormente. La agrupación está establecida, desde que comenzaron sus actividades, en San Juan Comalapa, Chimaltenango. Uno de los ideales

que motivó a los integrantes a formar la agrupación fue hacer algo con lo que se sintieran identificados: la música maya.

Una de las primeras experiencias musicales de Luis Calí ocurrió durante una procesión en Semana Santa, cuando tenía siete años. Uno de los músicos que acompañaban la procesión, el encargado del tambor, abandonó la procesión. Ahí, Luis Calí pudo demostrar sus habilidades para tocar un instrumento musical, tomando el papel del músico que se fue. Luis Calí tocó el tambor y acompañó la procesión luego de hablar con el músico que tocaba la chirimía y demostrarle que él le había puesto atención al ritmo. En la siguiente cita menciona al músico que tocaba la chirimía, quien lo dejó acompañarlo, luego de que el otro músico desapareciera presuntamente por quedarse tomando alguna bebida alcohólica.

«Y en eso se arreglan la procesión y toda la gente se levanta para caminar y seguir con la música y luego lo vi a él muy inquieto y qué si su compañero él dijo que solo buscaba un baño, para ir al baño verdad, y que regresaba pronto, pero como normalmente los ancianitos que van allá de toda la procesión se toman un traguito de licor para tocar con más feeling verdad que sí, y entonces eso pasó» (Luis Calí).

Luis Calí tuvo otras experiencias durante sus estudios, principalmente los que realizó durante la secundaria, relacionados con la actuación y algunas oportunidades que tuvo para cantar. Estudió un bachillerato especializado en arte, con enfoque en actuación, donde aprendió un poco sobre música. Terminó sus estudios de bachillerato en México, donde en su tiempo libre trabajaba como cantante en un restaurante. Posteriormente, regresó a Guatemala, a la capital, a trabajar en distintas obras de teatro. En una ocasión se topó con un grupo de actores ingleses. Este encuentro fue una motivación para regresar a Comalapa y armar obras de teatro con las que él se sintiera más identificado. La siguiente cita describe el encuentro con los actores ingleses, el trabajo que ellos estaban haciendo.

Luis Calí menciona que al ver a los actores ingleses haciendo algo con lo que él si se identificaba, se percató que estaba haciendo un teatro foráneo . A partir de esta experiencia se dedicó a hacer sus propias obras de arte.

«[...] venían de su país para investigar algo sobre la cultura maya y, cómo se llama, habían retomado el *Pop Wuj* y estaban tratando como bailar el son y recitar alguna frase del *Pop Wuj*. Ellos haciendo lo mío y de plano lo hacían tan mal y yo haciendo lo suyo y de plano también lo hacía tan mal. Yo dije “aquí tiene que pasar algo, voy a formar mi grupo de teatro”. Y así cuando regresé a Comalapa con todas las ganas del mundo formé mi grupo de teatro» (Luis Calí).

Luis Calí regresó a Comalapa y realizó algunas obras de teatro. Por ello, una empresa productora de documentales lo contactó para participar en un documental sobre la cultura maya. Luis Calí y su grupo de teatro fueron identificados como una referencia de la cultura maya. Ellos sirvieron para ilustrar algunas escenas. La siguiente cita describe el trabajo que estaba haciendo Luis Calí y su posterior participación en el documental.

«[...] monté tres obras, la que me recuerdo sí tuvo mucha [...] se llama *Pun para el maíz*. Así se llamó una obra que yo escribí, la hice de dramaturgo porque no hay nada escrito. Solo extraje parte del *Pop Wuj* y de lo que platican todavía los ancianos de este documento [...]. Y lo escenifiqué y quedó muy bonito y tiempo después me llaman gente de la BBC de Londres diciéndome que estaban interesados en nuestro grupo porque estaban realizando un estudio sobre lo más reciente que han descubierto de la cultura maya y que estaban terminando un documental y querían ilustrarlo con escenas [...] de actuación» (Luis Calí).

La participación en este documental significó para Luis la oportunidad de trabajar en un tema que él consideraba más cercano a su trabajo teatral, también de participar en un espacio escénico con sus hermanos, un espacio no necesariamente musical, sino donde debían mostrarse tocando instrumentos. El grupo funcionó como referencia de la cultura maya dentro del filme; también ilustraron escenas relacionadas a la música.

El diálogo de la siguiente cita comienza con las palabras de uno de los realizadores del documental; este fragmento es ilustrativo de cómo se formó la agrupación.

«[...] “no tenemos mucho presupuesto nosotros no queremos músicos indígenas, queremos trabajar con ustedes porque es lo que queda de la cultura maya”, ah bueno y eso pasó verdad. Y así. Y yo de hecho ya tocaba un poco flauta, tocaba un poco flauta y le decía “mire, yo puedo tocar”, “a ver, inténtelo”, me dice, y empecé. La ventaja que yo tenía era es que había estudiado, había sacado también mis cursos de canto y todo eso me ayudaba mucho para lo que tenía que hacer y allí fue cuando yo agarré, retomé la flauta, alquilé un tambor, recuerdo, y una escena que querían ellos que se viera una especie así de una ceremonia más música y hicimos esa escena y yo y justamente mis hermanitos, mis hermanos eran bien pequeños todavía, eran niñitos todavía y no encontraba otros personajes y como a ellos los miraba tan inquietos los puse a ensayar en la casa tarde y noche para sacar, hacer lo que tenemos que hacer, e hicieron lo que esperaba y quedó muy bien. Ya en la hora de la filmación pues ellos estuvieron en la filmación. Así empezó, retomé otro poco la música maya autóctona, digámosle así» (Luis Calí).

Luis Calí vio a su hermano menor Erik Calí, como un integrante más para la agrupación. Interpretó sus habilidades para llevar un ritmo al tocar ollas de cocina como una disposición a la música. Esta disposición a la música puede entenderse como un gusto por la música, por tocar un instrumento y poder adquirir habilidades para tocarlo.

En la siguiente cita, Erik Calí describe cómo su hermano vio algunas cualidades musicales en él y le mencionó su intención de querer formar una agrupación musical.

«Bueno, comencé aproximadamente a los seis años. No tenía nada de información o algo que [quisiera] con la música sino mi hermano Luis siempre me miraba desde chiquito tocando las ollas de mi mamá, y baño, lo que encontraba y no recuerdo más nada que él decía que yo llevaba siempre un ritmo. O sea, de todo lo que hacía siempre llevaba un ritmo o sea no no me confundía o tocaba por tocar sino siempre llevaba un ritmo. Y fue en ese momento igual con que él quería formar un grupo también y fue en ese momento donde él me llamó y me dijo “vos Erik mirá, ¿querés tocar este tambor?”» (Erik Calí).

Daniel Díaz, el informante que se integró posteriormente a la formación de Música Maya Aj', empezó a relacionarse con la música desde sus estudios de secundaria y formó parte de otras agrupaciones musicales. Fue integrante de la agrupación Sobrevivencia y participa actualmente en Aj Batz Rock, Tujal Rock, Pix Ruwach Uleu.

«Bueno, en mis principios prácticamente cuando empecé fue cuando estaba cursando pues segundo básico prácticamente. Cuando me empezó a llamar la atención lo que es la guitarra ya que en el instituto, en mi pueblo, donde estaba estudiando pues tenía una guitarra y algunos teclados. [...] me gustó la batería y entonces me integré a un grupo de mi pueblo que se llamaba, “que se llamaba” porque ahorita ya no existe el grupo, se llamaba Grupo Amistad; es un grupo así de música popular. A partir de allí fue que me interesó prácticamente dedicarme más a la música, ajá» (Daniel Díaz).

La integración de Daniel Díaz a Música Maya Aj' se dio porque conoció a Luis Calí durante su participación en un festival musical en San Juan Comalapa llamado *Katampe*.

«[...] estuvimos nosotros y otros grupos y entonces en ese ensayo donde estábamos ensayando una melodía con todos los músicos fue donde conocí así en vivo prácticamente con el director de Maya Aj': Luis. Y entonces empezamos prácticamente a ser amigos y fue ahí donde prácticamente empezó la idea o la iniciativa de formar parte del grupo Maya Aj', ajá. Pero poco fue, poco a poco» (Daniel Díaz).

La agrupación Música Maya Aj' comenzó como una agrupación familiar, liderada por Luis Calí, quien tuvo aprendizajes y experiencias cercanas a la música y al teatro. Estas experiencias, previo a la formación de la agrupación, habían sido insatisfactorias para Luis Calí. En San Juan Comalapa se dedicó al teatro y de estas actividades surgió una oportunidad para representar a la cultura maya en un documental para el que fue contratado, junto a sus hermanos. Este evento lo encaminó a hacer música con instrumentos prehispánicos, porque los consideraba más cercanos a sí mismo.

4. CONCLUSIÓN DE LA SECCIÓN. Las tres agrupaciones tienen en común que alguno de sus integrantes tuvo la iniciativa de formar la agrupación y se dedicó a invitar a otras personas para que se integraran. Sin embargo, hay diferencias en cuanto a cómo y por qué fueron invitadas. Para los informantes de El Hacedor de Lluvia, la invitación surgió por la experiencia previa que habían tenido los integrantes y que pueden aplicar a sus funciones dentro de la agrupación; Carlos Chaclán en la manufactura de instrumentos prehispánicos y Mynor García como músico profesional, ambos invitados por Ranferí Aguilar quien buscaba formar una agrupación que fuera, para él, más personal; es decir, donde pudiera expresarse sin mucha censura y con capacidad de darle la dirección que él deseara al proyecto. Esta manera de integrarse es lo que llamo en el marco teórico un

«nosotros societario», donde los integrantes provienen de contextos sociales distintos y se unen por intereses comunes, que en este caso es hacer música.

Algo distinto ocurre con el Grupo Sotz'il y Música Maya Aj'. Los inicios de estas agrupaciones están relacionados con las primeras experiencias musicales de la mayoría de sus integrantes, por lo que ocurre, aparte del proceso de formación, un proceso de crecimiento. Los integrantes de las agrupaciones provienen de un contexto social similar, que es la comunidad en donde viven: San Juan Comalapa para Música Maya Aj' y El Tablón para el Grupo Sotz'il. Este crecimiento se da a partir de las relaciones personales y cercanas que mantienen sus integrantes incluso desde antes de haberse formado las agrupaciones, porque son amigos o familiares. También porque no tienen un objetivo específico, como el que se planteó Ranferí Aguilar con un proyecto personal, sino que en el camino van descubriendo objetos e instrumentos con los que experimentan y se relacionan con otras personas que enriquecen sus conocimientos musicales, como los abuelos. Además, los problemas a los que se enfrentaron los integrantes del Grupo Sotz'il en cuanto a la percepción que tenían las personas en su comunidad sobre ellos (sobre la música como una actividad poco productiva o la imagen negativa que tenían de ellos), son distintos a los de El Hacedor de Lluvia, que no necesariamente buscaban generar ingresos con sus actividades musicales ni le daban relevancia a las formas en que pudieron haber sido juzgados o no por sus prácticas musicales porque estos juicios no representaban un obstáculo en su contexto social.

Las maneras en que se formaron las agrupaciones indican, desde ya, una diferencia en cuanto a cómo la identidad de los informantes puede hacer una diferencia en sus expresiones musicales. Unas que se expresan a partir de experiencias más cercanas a las historias de vida de los informantes y de sus relaciones personales que llamo de crecimiento y que en el marco teórico se relaciona con un «nosotros comunitario» o étnico; otras bajo un objetivo común y definido en el que participan integrantes de contextos sociales diferentes que llamo «nosotros societario».

B. PLANTEANDO UNA MÚSICA BASADA EN INSTRUMENTOS PREHISPÁNICOS

En esta sub sección abordo la manera en que las agrupaciones se plantearon hacer música utilizando instrumentos prehispánicos o instrumentos inspirados en ellos. Está presente en todas las agrupaciones la intención de recrear o inventar un tipo de música que los utilice como referencia a la cultura maya, por lo que se le conoce como «música maya» o «música prehispánica». Para los informantes ha sido necesario adquirir conocimientos sobre estos instrumentos. Lo han hecho a partir de diálogos con otras personas, tratando de encontrar información que les sirva como referente de esta música (por ejemplo, diálogos con abuelos de la comunidad o con etnomusicólogos). También lo han hecho asistiendo a museos, tratando de entender las técnicas con las que se elaboraban los instrumentos prehispánicos y experimentando con los instrumentos.

1. DIRECCIÓN DE LAS AGRUPACIONES. Algunos eventos o situaciones en las vidas de los informantes indican algo sobre qué querían hacer o expresar a través de las prácticas musicales de sus agrupaciones. Uso la palabra «dirección» no queriendo dar a entender que a partir de esta dirección haya un objetivo específico o una conclusión, sino como una palabra que agrupa los propósitos para acercarse a la música que los informantes se imaginan.

Los eventos que resaltan son los que ocurren cuando los informantes se relacionan con otros músicos y participan en sus tradiciones musicales; cuando copian algo de tradiciones ya existentes; cuando dialogan con otras personas y buscan información; cuando buscan innovar con sus prácticas musicales; y cuando experimentan con los instrumentos y con su propia creatividad.

En la siguiente cita, Luis Calí describe cómo participaba en las tradiciones musicales de los abuelos, de la iglesia y del pueblo, en San Juan Comalapa, sintiéndose

parte de esas tradiciones pero al mismo tiempo queriendo hacer algo diferente. Aunque compartía el interés de tocar con los abuelos, Luis Calí quiso hacer algo más cercano a él mismo, algo con lo que pudiera expresarse, lo cual no parecía ocurrir con los abuelos.

«[...] recuerdo de que empezamos a rescatar y decirle, decía algunas melodías que se tocaban aquí en el pueblo, lo tocaban los ancianos, con tambor y flauta en las festividades, en festividades o en eventos importantes de la iglesia o del pueblo. [...] Y nos vimos un poco allí pero conforme pasó el tiempo como todo músico, yo por lo menos sentí esa necesidad de aportar algo, empezar a componer mis propias melodías» (Luis Calí).

Luis Guarcax, en la siguiente cita, habla sobre algunas danzas que copiaban y presentaban con su agrupación. Según lo que explica, estas danzas carecen de elementos que podrían estar presentes en la música maya. Estos elementos los vio expresados en la iconografía maya, por lo que quiso agregar estos elementos a sus propias prácticas. Son elementos que no existían en estas danzas pero que desde la agrupación plantean como existentes en tiempos prehispánicos. Además, plantea una necesidad de avanzar o mejorar, es decir que de alguna forma se sentía parte de las danzas que copiaban pero veía que hacían falta algunos elementos para mejorar.

«[...] hacíamos recreaciones mismas de lo que hacía el ballet, el INGUAT, la danza del venado y nosotros mismos lo hacíamos también verdad pero sentíamos que el arte pues no solo se quedaría allí en la danza del venado, la feria de pueblo, sentíamos que no solo se quería se podía quedar allí porque si miramos los libros, la iconografía de la danza maya, pues hay movimientos sorprendentes, si se puede decir. [...] bien creo que sí se puede hacer también esos movimientos va, entonces empezamos a investigar, en un principio, a buscar en las casas de nosotros mismos qué instrumentos habían y llevarlas al grupo y poder recrear la música maya» (Luis Guarcax).

En la siguiente cita también está presente la necesidad de mejorar. Daniel Guarca describe cómo querían agregarle a sus prácticas musicales las técnicas ancestrales adquiridas a medida que fueron obteniendo información. Es decir que el avance o la mejora viene de adquirir esta información, proveniente principalmente de los abuelos, y trasladarla a sus propias prácticas:

«Sí, realmente nosotros buscábamos hacer música y danza en algún inicio [...], porque algo que tiene el Grupo Sotz'il es que investiga y siempre hemos estado así como que fue la herencia clave de Lisandro y de los que conformamos parte del Grupo Sotz'il en sus inicios: la investigación. Entonces esa investigación nos fue aclarando más cosas en el tiempo, por ejemplo éramos como tenía el formato de música y danza pero al instante de estar investigando, platicando con los abuelos, nos dimos cuenta que teníamos que hacer un arte escénico completo en donde se integra la música, se integra la danza pero también la palabra y también la imagen verdad. Entonces como que nos fuimos dando cuenta que son como las ramas de la expresión del arte maya verdad. [...]. Entonces como lo fuerte para nosotros fue la danza y la música y la imagen y la palabra se fue agregando, la palabra en nuestros cantos, la palabra en la forma que construíamos nuestros montajes de inicio a fin, la dramaturgia por decirlo así aunque nosotros no lo conocemos así verdad y no lo hacemos tan así y la imagen era nuestro vestuario, el tejido, los colores que tiene que llevar de acuerdo a la idea que queremos transmitir, las máscaras también, las expresiones al final uno y la verdad que son los abuelos que lo cuentan va [...]. Entonces eso fue otra faceta verdad, fue un cambio, pero va en el sentido de mejorar y de realmente hacer un arte como desde un técnica como se hacía ancestralmente» (Daniel Guarca).

Erik Calí, hablando de las primeras experiencias de la agrupación, indica el carácter de novedad de lo que estaban haciendo. Asumía que la música maya, en el

contexto contemporáneo, era desconocida. Sin embargo, junto con Luis Calí, creían que era algo que debió de existir en algún momento (en tiempos prehispánicos). Al querer hacer música maya y no tener información suficiente sobre cómo hacerla, se propusieron conseguir información.

«Bueno, en Comalapa fuimos los primeros, el primer grupo que existió. Así que nuestro objetivo era volver a renacer lo que estaba perdido. Ese era el objetivo, o sea, música maya no hay mucho, música maya no hay mucho, o sea, mi hermano siempre “investiguemos muchá, investiguemos yo sé que de eso hay mucho” aparte de eso, o sea las ideas también de lo que a uno se le ocurre mientras va investigando y todo lo demás o sea, igual, qué, lo que más era otro objetivo que música maya se diera a reconocer en todo el mundo, o sea, para que se diga que los mayas sí existieron» (Erik Calí).

En la siguiente cita, Ranferí Aguilar describe cómo quiso recrear la música maya a partir de su propia imaginación. Se planteó como objetivo hacer una música que retratara lo prehispánico, luego de darse cuenta que era imposible saber cómo era esta música en tiempos prehispánicos:

«[...] era como recrear lo que era la música maya, o sea, para eso pues tuve la oportunidad de entrevistar y de entrevistarme y de dialogar y asesorarme con varios etnomusicólogos verdad [...]. Porque yo lo que quería era hacer la música, o sea recrearla verdad. Con el transcurso del tiempo me di cuenta de que era imposible realmente verdad, era imposible porque no había ningún registro sonoro, no había ningún registro escrito por lo menos que se haya descubierto, notación musical verdad, donde aquellos escriban cómo eran sus ritmos y cómo eran sus melodías y todas sus armonías verdad. Entonces, esa tarea pues tuve que modificarla a hacer una composición, o sea, por otro lado me di cuenta de que yo no era un investigador científico sino de que yo era un músico y un creador.

Entonces lo que me di cuenta que tenía que hacer era eso verdad, crear música con un sentido de cultura prehispánica verdad, darle un sentido, darle un enfoque, pero no podía hacer la música que ya había sido hecha y que no quedaba ningún vestigio verdad. Entonces tuve que modificar pero ahí salió la iniciativa y la inspiración» (Ranferí Aguilar).

Carlos Chaclán, que contaba con la experiencia que le dio su trabajo de ceramista, veía en los instrumentos prehispánicos y su manufactura una posibilidad para experimentar. Una dirección de la agrupación fue que podían experimentar con los instrumentos para expresar algo que para ellos sonaba prehispánico o que hacía referencia a lo prehispánico.

«[...] la idea de esto es como dar a conocer las posibilidades sonoras que se pueden lograr con estos instrumentos verdad. Algunos pues son, cómo se llama, no tenemos ninguna pieza original va, o sea auténtica o prehispánica va, porque no es posible pues pero sobre todo las que yo he realizado pues están inspiradas en ellos no, en lo prehispánico. Yo creo que el objetivo básicamente, creo, primero experimentar y segundo pues satisfacer ciertas necesidades artísticas verdad como un medio de expresión» (Carlos Chaclán).

En la dirección que se han planteado las agrupaciones hay un sentido o necesidad de mejorar algo o de buscar precisión. Esto, en relación a sus prácticas musicales y los usos que hacen de instrumentos prehispánicos. En las etapas iniciales de las agrupaciones existía este deseo, por lo que se planteaban buscar información referente a lo prehispánico para adaptarla a sus prácticas y lograr hacer música que sonara prehispánica o que lo reflejara. También buscaban hacer algo propio, algo que los identificara, que fuera personal. Es distinto el planteamiento que se hace Daniel Guarca en comparación a Ranferí Aguilar en cuanto a la expresión personal. Daniel Guarca ve la necesidad de mejorar sus prácticas, es decir agregando o adaptando los nuevos conocimientos que

adquiría a las prácticas musicales en las que ya participaba, las de los abuelos, para expresar algo que para él sería más preciso; en cambio Ranferí Aguilar ve desde el principio que es imposible hacer una música maya, por lo que, aunque sus recursos sean similares (como consultar a otras personas), entiende esta práctica musical como algo imaginado y que viene de su propia creatividad. Luis Calí comparte algo de ambas visiones porque aunque participa en las tradiciones musicales de San Juan Comalapa, con los abuelos, ve la necesidad de hacer algo propio y nuevo para su contexto social.

2. RECOLECTAR INFORMACIÓN. Hay algunas fuentes de información a las que los informantes se han acercado para ampliar sus conocimientos sobre los instrumentos prehispánicos y la música que pudo haberse hecho con ellos. Principalmente, son personas que tienen algún conocimiento especializado, como etnomusicólogos, o personas de sus mismas comunidades que tienen recuerdos. También museos que exponen instrumentos prehispánicos. Esta no pretende ser una descripción exhaustiva de las fuentes exactas de donde pudieron obtener información, sino una explicación general de las fuentes y temas que les importan a los informantes.

En la siguiente cita, Ranferí Aguilar describe una de sus experiencias al buscar a personas que pudieran resolver sus preguntas, personas con conocimientos sobre la cultura maya en relación a los instrumentos prehispánicos.

«Tenía muchas preguntas. En primer lugar me estaba metiendo con el mundo maya que era una cosa totalmente... no sabía a dónde me estaba metiendo, todo era investigarlo, todo era hablar con investigadores porque yo no podía investigarlo lo tenía que platicar con los que habían investigado verdad y era tanta la incógnita hasta empezando por los instrumentos que íbamos a usar, hasta por los temas que íbamos a tratar, hasta por el respeto que había que tenerle a la cultura, hasta por descubrir cómo era la cosmovisión, todo verdad, todo, o sea, yo tenía ciertas ideas y por eso me quería dedicar a eso, por eso quería iniciar eso, pero no tenía certeza de muchas cosas, no tenía de primera mano las

investigaciones verdad, tuve que viajar, tuve que hablar con gente, tuve que preguntarle a mucha gente, fue una aventura total verdad» (Ranferí Aguilar).

En la siguiente cita, César Guarcax describe la necesidad que tuvo de acercarse a personas de su misma comunidad. En este caso, la comunidad representa una herencia porque quienes pertenecen a ella recuerdan cosas acerca de esta herencia. La fuente, entonces, son las personas de la comunidad al mismo tiempo que estas personas pueden contar algo sobre su herencia, reflejada en los conocimientos que puedan tener sobre los instrumentos musicales. César Guarcax, además, se ve como parte de esa comunidad y por lo tanto como parte del legado que considera necesario conocer y adaptar a sus prácticas musicales.

«Entonces tenés esa necesidad de preguntar, porque ellos también tienen recuerdos, tienen muchas cosas y eso te llena, te llena desde acá verdad y eso forma parte de tu inspiración, forma parte de la palabra que ellos dijeron para poder transmitirlo a través de un instrumentos musical verdad y es allí donde se transforma todo y todo ese legado no es del grupo sino que es de la misma comunidad verdad y es allí donde abres la mente» (César Guarcax).

Los museos también han sido una fuente de información para los informantes. En los museos, los instrumentos musicales son fuentes originales. En la siguiente cita, César Guarcax describe algunas de las impresiones que ha tenido al ver instrumentos prehispánicos en museos. Nuevamente, es parte de la dirección de estas agrupaciones adquirir conocimientos sobre estos instrumentos, conocimientos precisos, que probablemente aún no tienen.

«Cuando tenemos un instrumentos nuevo, púchicas es como nuestra inspiración de poder investigar, de poder indagar y creo que eso es lo que buscamos verdad,

de poder tener toda esa dimensión de los instrumentos que crearon nuestros ancestros. Y ahorita estamos luchando allí, haciendo algunas cosas pequeñas verdad pero, ayer queremos ver todo eso porque vamos a los museos y a veces uno se queda “pfff, cómo manejaron todo eso”, va, los timbales, las flautas, las ocarinas, los incensarios con flautas verdad, no hemos llegado aún» (César Guarcax).

Los informantes han consultado a distintas personas para obtener información. Hay una diferencia entre preguntarle a alguien que esté investigando algo sobre la cultura maya, como un etnomusicólogo o arqueólogo, y preguntarle a personas de la propia comunidad. Que un informante consulte a alguien de su comunidad y que luego interprete esta información como referente a una herencia indica pertenencia a esa comunidad y a esa información que le están transmitiendo, lo cual no podría ocurrir desde una fuente externa, como un investigador, porque el conocimiento que ha generado proviene de un contexto distinto. La forma en que se apropia la información es la que cambia, porque una persona puede considerarse como parte de la comunidad y que en esta se refleje algo de su identidad, mientras que la otra puede servir como herramienta para llegar al objetivo de tocar una música que «suene» prehispánica. En cuanto a los instrumentos prehispánicos expuestos en museos, estos siempre son originales, aunque sacados de su contexto original, por lo que están abiertos a interpretaciones. Sin embargo, son una muestra de que existieron personas que los crearon y utilizaron de alguna forma.

3. CONCLUSIÓN DE LA SECCIÓN. La forma en que se apropia la información también define la dirección que han tomado las agrupaciones. El Hacedor de Lluvia tiene una dirección enfocada en que es imposible recrear una música maya, por lo tanto la inventan a partir de su creatividad e imaginación. Los que tienen un lazo de herencia desde sus propias comunidades, Grupo Sotz’il y Música Maya Aj’, consideran que están recreando la música porque se apropian de la información que obtienen tanto de personas de sus comunidades como de lo que puedan ver en museos, porque ellos se ven como

parte de esta herencia y buscan adaptar y mejorar sus prácticas musicales a partir de estos conocimientos.

C. SOBRE EL TÉRMINO «PREHISPÁNICO»

El término «prehispánico» puede servir para hacer referencia a un tipo de música en la que intervienen instrumentos prehispánicos. Esto significa que cualquier instrumento musical que haya existido antes de la llegada de los españoles a América podría considerarse como prehispánico y podría servir para hacer esta música. Esta es una conceptualización que existe a partir de períodos históricos específicos, que para los informantes puede estar alejada de las maneras en que conciben la música que hacen. Otras veces su uso es poco complicado, porque hace referencia a instrumentos musicales que los informantes han visto en museos o libros y replicado para utilizarlos. El objetivo de esta sección es entender el término prehispánico desde los informantes. Exploro otras formas de conceptualizar la música y los instrumentos de estas agrupaciones para resaltar elementos que no podrían comprenderse si hablara solamente de un período histórico específico.

1. ¿SON PREHISPÁNICOS? Durante las entrevistas, el término «prehispánico» me sirvió para referirme a los instrumentos musicales que utilizan los informantes en su música. En las siguientes secciones describo qué otras formas existen para clasificar tanto los instrumentos como la música que hacen. Esta primera sección se trata sobre cómo es aceptado su uso, refiriéndome específicamente a los instrumentos. En las siguientes tres citas, los informantes hablan sobre los instrumentos prehispánicos.

«Bueno mira, este, pues yo diría que sí están, la mayoría de los instrumentos que usamos sí están en esa categoría de instrumentos prehispánicos, incluso, aunque algunos sí son ya creados por la agrupación pero también siempre se está

pensando en en cómo son los instrumentos en esa época. O sea que no se hace un instrumento que solo por hacerlo, porque me gusta, porque suena, sino que siempre va basado en algún parecido, porque prácticamente no se puede hacer exactamente lo mismo, algún parecido de los instrumentos que que están en los códices, sí» (Daniel Díaz).

«Ah, pensaría que la mayoría, de los que yo toco, la mayoría tienen una relación porque yo he recreado los instrumentos y digamos, por ejemplo, tengo flautas pequeñas que sólo tienen cuatro agujeros y estos no tienen ninguna afinación específica. Considero que digamos las piezas prehispánicas fueron trabajadas más o menos en ese mismo sistema no [...]» (Carlos Chaclán).

«Sí, generalmente todos los instrumentos que tenemos ahí, algunos son intercambio con otras culturas y lo otro son recreaciones, todas las que miramos ahí son recreaciones de instrumentos, otros que sí son originales, que las tenemos ahí también, pero siempre por el miedo a que se quiebren, todo eso, entonces las hemos replicado y la mayoría de los instrumentos que toco sí son mayas excepto el tambor de doble parche verdad que eso no es del área, no es el verdadero tambor maya verdad, que el verdadero tambor maya solo es de un parche» (Luis Guarcax).

Las citas anteriores describen la relación entre los instrumentos que utilizan los informantes con los instrumentos prehispánicos. Esta relación se evidencia especialmente en el proceso de manufactura porque quienes los crean deben pensar en el proceso necesario para llegar al instrumento. Cuando un informante fabrica un instrumento prehispánico tiene que ubicar una fuente que le muestre cómo puede ser, como Daniel Díaz que menciona los códices como una fuente. Al ser un proceso, la manufactura de un instrumento se relaciona con el proceso por el que pudo pasar uno prehispánico, como menciona Carlos Chaclán; para Carlos, los instrumentos que ha fabricado son

prehispánicos porque fueron creados a partir de un proceso similar. También es posible que los informantes usen artefactos prehispanicos originales, lo cual los categoriza como prehispanicos.

Un instrumento prehispanico creado contemporáneamente existe a partir de una fuente (un instrumento original/un artefacto prehispanico); esta fuente es una representación, que luego es usada, copiada o reinterpretada.

2. ANCESTRAL Y NO PREHISPÁNICO. El término prehispanico puede ser comprendido y aceptado por los informantes. Sin embargo, un instrumento prehispanico y la música que se haga de él, si se conceptualiza como «ancestral», tiene otros significados que lo hacen más adecuado para algunos informantes. En las siguientes tres citas, los informantes hablan sobre lo inadecuado que les parece el término prehispanico y la diferencia que supone el uso del término ancestral.

«Si tratáramos de adecuarlo tal vez sí nos gustaría más por ejemplo en vez de prehispanico ancestral va, por ejemplo, para nosotros va. [...] pero nuestra ancestralidad ancestral sí siento que se habla un poquito más de que no, como lo prehispanico se está manejando a un sentido más histórico, más científico, en cambio decir ancestral es como decir de que, apropiarse de eso, y decir de que tiene un valor importante verdad, lo ancestral va, eso es lo que yo siento va. Porque en el idioma maya siempre es así, las cosas no se ven como algo, como muy frías, no se les da un nombre bien frío verdad, sino que se les da un nombre siempre con energía, ver las cosas no como objetos sino que tienen vida también verdad» (Daniel Guarcax).

«Bueno, en nuestro idioma creo que tenemos otra forma de decirlo verdad, pero ya en el idioma español occidental verdad pues si es prehispanico es prehispanico

verdad, allí es como lo consideran. Pero para nosotros es como, es una pieza, es como un legado para nosotros, es un legado ancestral o es como un gran abuelo que está dentro de nosotros verdad. Es así como lo consideramos estas piezas» (César Guarcax).

«Entonces desde el momento que uno, yo nunca, tal vez lo usé algunas veces, pero conforme fui leyendo, fui adentrando más en la cultura me di cuenta que para, es como que como que los españoles nos hayan hecho bien cuando uno dice prehispánico y yo uso más el término ancestral. Sí, eso eso prácticamente. Yo por lo menos no, nunca, nunca le llamo música prehispánica. [...] pero siento que la música siempre es música haciéndolo, no importa qué lugar, qué tiempo también, pero de que sí es cierto es, para acercarme más a lo que hago es, yo le llamo así música, uso más el término ancestral, sí sí» (Luis Calí).

Para los informantes de las agrupaciones Grupo Sotz'il y Música Maya Aj' el uso del término prehispánico, para referirse a los instrumentos y la música que hacen, es poco adecuado porque hace que se sientan excluidos del origen de los instrumentos. Lo consideran como un concepto histórico, científico y del idioma español. El término ancestral, aunque esté en español, tiene otra connotación; Daniel Guarcax dice que en el idioma maya (su idioma es el kaqchikel) a los objetos se les da un nombre con energía, también tienen vida. El término prehispánico es «frío» y no le adscribe vida al objeto, a diferencia de ancestral. Bajo la definición de ancestral, un instrumento es parte de un legado, porque representa a los abuelos (ancestros). Usar estos instrumentos los hace sentir parte de algo importante, los incluye.

Vale la pena resaltar aquí que Hacedor de Lluvia no puede reclamar ancestralidad, lo que les deja fuera de esta posible discusión.

3. SIGNIFICADO DE LO ANCESTRAL. En la sección anterior expliqué el significado del término ancestral en comparación con el término prehispánico. En esta

sección hago una descripción más profunda del significado ancestral de los instrumentos. El uso de este término se da entre los informantes de las agrupaciones Grupo Sotz'il y Música Maya Aj'.

En la siguiente cita, Daniel Guarcax habla sobre cómo la música puede ser ancestral. Los abuelos ejemplifican cómo puede ser ancestral porque sin importar qué instrumentos utilizan ni quiénes los fabrican, las composiciones tienen una inspiración o sentimiento ancestral. Son los abuelos los que le dan el carácter ancestral a la música.

«[...] por ejemplo hoy en día hay abuelos que ejecutan arpa, violín, también guitarra o algún otro instrumento que viene de afuera, realmente no son, o la chirimía, no son instrumentos ancestrales o creados por los abuelos pero lo importante de eso, como decía Lisandro, lo importante es que la inspiración sí es ancestral por decirlo de alguna manera, lo que cambia es el instrumento y pasa mucho hoy en día va, o sea, sacás una composición de equis compositor en el tiempo va y lo podés sacar en marimba, lo podés sacar en arpa, lo podés sacar en trompeta entonces es lo mismo verdad, entonces nosotros tampoco descartamos eso va, todas las piezas que se ejecutan en violín y aunque sean abuelos [...] nosotros la consideramos maya incluso ancestral por esa cuestión de que el sentimiento, la inspiración de composición, aún es ancestral verdad de alguna manera» (Daniel Guarcax).

Como mencioné anteriormente, las prácticas musicales del Grupo Sotz'il se relacionan con las tradiciones musicales que los abuelos practican. Estos pueden ser abuelos «contemporáneos»: personas en sus comunidades, con las que los informantes interactúan, o abuelos «ancestros». No hay una delimitación muy clara entre ambos, la diferencia es que los abuelos «actuales»/«contemporáneos» representan también a los ancestros, por lo que pueden entenderse como una extensión de ellos o como personas

con una «inspiración» similar, es decir, que tienen consigo mismos una herencia de los abuelos, que incluso pueden expresar con instrumentos de distintos orígenes.

En la siguiente cita, Luis Guarcax describe cómo los abuelos (ancestros) se inspiraron en la naturaleza y sus sonidos para crear instrumentos y luego reproducirlos. Esta es una naturaleza con elementos y sonidos que ya no existen y a la cual los abuelos tuvieron acceso, como algo con lo que podían relacionarse.

«[...] es el sonido de todo lo existente en la madre naturaleza verdad, siento que por allí va como el sentido y la definición de la música maya porque todos todos son sonidos de la naturaleza y otros muy diferentes pero siento que también son sonidos que el oído humano pues ya no lo capta porque la tierra al agrietarse hace un sonidos, entonces que los abuelos pues supieron mantener ese equilibrio o supieron mantener esa estabilidad de poder conectarse con la madre naturaleza y a base de eso pues crearon sus instrumentos para poderlos reproducir después verdad» (Luis Guarcax).

Luis Calí plantea una relación con otro ser vivo, un ave, como una forma de inspiración. Describe a los abuelos (ancestros) como capaces de captar a las aves en los instrumentos que crearon. No es claro si esta forma de captarlas se refiere solamente al sonido que producen los instrumentos y su similitud con el que producen las aves o a la forma que tienen algunos de los artefactos prehispánicos que representan aves. De cualquier forma, plantea que los instrumentos representan aves y, similarmente a lo que plantea Luis Guarcax, una relación entre los abuelos (ancestros), algo que produce sonidos (la naturaleza, un ser vivo: un ave) y una forma de captar ese sonido (el instrumento).

«Si hablamos de las aves en sí, siento que mis ancestros adoraron, adoraron las aves y el simple hecho de hacer música con un instrumento que tiene la presencia

de un ave es porque hay un sentimiento muy humano hacia otro ser vivo verdad, en este caso al ave» (Luis Calí).

En la siguiente cita, César Guarcax habla sobre la forma que tienen algunos artefactos prehispánicos, esto se relaciona con la naturaleza y lo que existe en ella (animales y plantas).

«[...] pero nuestros abuelos es la forma como le dieron a cada una de estas piezas, es la forma o el animal, la planta o todo lo que vemos en la naturaleza, es allí donde lo pudieron dejarlo como un poco más visual por decirlo, un poco más concreto, es allí es donde te puedo decir que se desarrolla toda esa parte verdad, la forma» (César Guarcax).

Daniel Guarcax habla de una forma de acceder a la naturaleza. Es diferente a las formas anteriores porque describían a la naturaleza y a los seres vivos en relación a los abuelos (ancestros) y su capacidad especial para inspirarse en los sonidos que se producían en la naturaleza para luego captarlos y reproducirlos con instrumentos musicales. El acceso a la naturaleza sucede, para Daniel, de forma directa porque es algo que aún existe. Esta naturaleza también se relaciona con los abuelos (ancestros) porque ellos tuvieron acceso a ella, pero eso no significa que él ya no tenga acceso a ella. Esta es una naturaleza que no cambia o que es «virgen» en algunas partes. La naturaleza puede seguir siendo un lugar de donde viene la inspiración, una inspiración ancestral accesible, que requiere solamente estar ahí, presencialmente. No plantea necesariamente un pasado ni un presente, sino que es un espacio, un lugar al que los abuelos (ancestros) accedieron y al que Daniel Guarcax también puede acceder.

«¿Porque realmente lo ancestral dónde lo adquirimos nosotros?, lo adquirimos todavía en la naturaleza porque sigue, podríamos decir, virgen, algunas partes

naturales acá, los barrancos y son espacios donde estuvieron nuestros abuelos y nosotros todavía vivimos o llegamos a estar allí también» (Daniel Guarca).

Otro elemento que mencioné brevemente en el sub capítulo inicial es el de los sueños. Daniel Guarca describe los sueños como espacios que representan ancestralidad. Un sueño es un espacio de ancestralidad porque muestra cómo se ejecutaba un instrumento, cómo sonaba y por el hecho de que la persona está soñando ella se relaciona a sí misma con ese espacio. Además, descubre algo de un instrumento que conoce fuera del espacio del sueño.

«A través de los sueños te enmarcan también, allí es donde el sentido de conexión también y allí ya lo interpretas en el instrumento verdad o sueñas con el instrumento también, ejecutando el mismo instrumento y supuestamente estás en un ambiente ancestral, entonces uno dice “bueno, entonces eso eran los sonidos” o “así se ejecutaban”» (Daniel Guarca).

Carlos Chaclán plantea una interpretación distinta a la «naturaleza» como el origen de los sonidos y los instrumentos. Para él los instrumentos pueden ser originales o réplicas pero las maneras de tocarlos y los sonidos que emiten son el producto de una experimentación; es decir que los sonidos que se hagan con el instrumento surgen por las capacidades y el sentimiento de quien lo interpreta. Los instrumentos no necesariamente imitan sonidos de la naturaleza porque para Carlos Chaclán no se sabe cómo fueron utilizados en el pasado.

«Si nosotros lo podemos hacer, haciendo los instrumentos ya como con cierta condición verdad entonces ellos debieron haber hecho también estos instrumentos para eso no, para poder experimentar con ellos pues verdad. Porque algunos dicen “ah, es que ellos imitaron todo lo que es lo de la naturaleza”, pero una flauta,

una flauta con cuatro o cinco agujeros, no necesariamente tiene que hacer solo los sonidos de los pájaros verdad, sino puede hacer una melodía, puede hacer, o sea, lo que sucede es que es tan difícil poder, cómo se llama, saber qué es lo que ellos hicieron no, nadie lo sabe, nadie, verdad. Algunos dicen “ah, es que estamos haciendo música maya”, está mal dicho va porque lo maya ya pasó pues verdad, ellos hicieron con sus instrumentos lo que pudieron hacer no, o lo que realmente sintieron, pero uno lo hace, hace con él lo que puede y lo que siente va» (Carlos Chalcán).

La cita anterior ejemplifica la forma en que los informantes de El Hacedor de Lluvia responden a la limitación que supone crear una música prehispánica, que es distinta a la manera ancestral de entender los instrumentos y la música de Grupo Sotz'il y Música Maya Aj'. Es distinto porque su recurso principal (o su inspiración) es la creatividad personal (el «sentimiento» que describe Carlos Chalcán) y la experimentación (fabricando e interpretando instrumentos). La conceptualización ancestral es similar porque también describe sentimientos y experiencias, pero esta no puede ser solamente personal, sino que se plantea en relación a algo más (como el acceso al espacio de la naturaleza y los abuelos/ancestros).

4. RESPUESTA A LAS LIMITACIONES. Podría considerarse lo ancestral como un recurso que sirve para hacer música e instrumentos (para entender cómo tocarlos y usar sus sonidos). Este no es el único recurso disponible, ni todos los informantes tienen acceso a él (e.g. porque no son parte de un legado ancestral, no tienen sueños en un espacio ancestral, no se inspiran en el espacio de la naturaleza). En la siguientes citas, Luis Guarcax describe cómo, a partir de un elemento contenido en el instrumento, una «energía», él obtiene direcciones para interpretarlo.

«[...] aquí nosotros hablamos de un valor energético y espiritual verdad, del instrumento y del ejecutante o los ejecutantes que haya tenido este instrumento.

Sí, entonces realmente no se puede saber cómo es que usaban el instrumento y todo eso pero yo creo que esos valores energéticos del instrumento y de los ejecutantes que haya tenido le ayudan a uno a realmente ubicarse cómo fue ejecutado el instrumento, la posición, creo que el mismo instrumento te indica también cómo es que posiblemente se ejecuta» (Luis Guarcax).

Para Luis Guarcax, el instrumento indica por sí mismo cómo puede ser tocado. El instrumento tiene una energía que le ayuda a entender a quien interpreta cómo puede hacerlo; este valor energético es adquirido por el instrumento a partir de los intérpretes anteriores que haya tenido y por el nuevo intérprete que está recibiendo esa energía al mismo tiempo que le transmite la propia. El valor energético no dirige totalmente la acción del nuevo intérprete, pero lo ayuda a entender las posibilidades para interpretarlo. Este, sin embargo, es aún un recurso cercano al del acceso a lo ancestral porque la energía en el instrumento se plantea en relación a sus ejecutantes anteriores al mismo tiempo que le instruye al nuevo ejecutante cómo puede ser tocado.

Para Ranferí Aguilar no es posible recrear la música con instrumentos prehispánicos. Los interpreta usando su creatividad e imaginándose en un espacio; es una música que describe un ambiente o una situación. Este ambiente o situación viene de lo relacionado con la cultura maya (glifos, iconografía, piezas arqueológicas) y de los sonidos que logra producir con los instrumentos, experimentando con ellos. Ranferí Aguilar supone que se hizo música con los instrumentos prehispánicos, pero al no poder conocerla se plantea hacerla desde su propia creatividad. En otras palabras, hay una distancia entre lo prehispánico, cuyo contexto musical, en términos de estructuras musicales, no se conoce, lo cual da coherencia con la postura de «imaginar», porque no necesariamente plantea una continuidad porque no existe una conexión con el objeto de la continuidad (el contexto prehispánico). En la siguiente cita, Ranferí Aguilar expone cómo se planteó hacer esta música; es un objetivo creativo.

«[...] Pero dado que eso está un poco difícil, nadie lo ha logrado hacer realmente porque no existía música maya prehispánica, nadie sabe cómo es verdad, o sea nadie sabe cómo era, no existen registros o por lo menos si hubo escritura musical nadie la ha descubierto como es verdad. Hasta pocos años que empezaron a ver qué era lo que significaban los glifos verdad y entonces nadie, hasta donde yo sé, ha podido descubrir si hay alguna notación musical, alguna melodía, algún ritmo, algo que... Lo único que se sabe es que sí habían instrumentos por la iconografía que hay en los vasos polícromos y todo eso verdad. Entonces, pero dado que era muy difícil por esa razón recrear la música entonces hubo que hacer un acercamiento creativo verdad, tomarlo como una excusa creativa acercarse a ese sonido, acercarse como hacer una película de ciencia ficción y llevarnos a esa época y meternos dentro de lo que es la vida, los sonidos prehispánicos y hacer música con ese ambiente verdad» (Ranferí Aguilar).

Carlos Chaclán también habla del aspecto personal presente al momento de interpretar estos instrumentos. Enfatiza en la experimentación con una base (el instrumento que ya existe), que puede entonces modificar pero que tiene un origen claro (prehispánico). Pone en práctica su creatividad para hacer las modificaciones que desee. La creatividad viene de sus sentimientos personales; la experimentación es una parte de esta creatividad, porque la plantea como una forma de expresión personal. Luego, busca interpretar los instrumentos prehispánicos como parte de un objetivo, que es hacer música con ellos. Para Carlos Chaclán, este proceso de plantearse un objetivo es el mismo por el que pudo pasar una persona en el pasado para crear un instrumento y luego interpretarlo. La diferencia es que Carlos Chaclán ya cuenta con el instrumento, empezando desde un original y experimentando con réplicas, modificándolas a partir de ideas que surgen desde su propia creatividad. La siguiente cita describe este proceso.

«Pero también hay que experimentar no pensando en eso sino simplemente hacer algo que tenga unos agujeros y que de eso salga algo, ¿no? Y la verdad es que

muchas veces o casi todas las veces siempre se puede hacer algo con ese instrumento, ¿no? Y ese algo es porque uno lo hace con un determinado sentimiento, ¿no? Es un sentimiento personal. Insisto, si ellos hubieran podido grabarlo, lo hubieran hecho verdad. Pero si uno tiene sentimiento, ellos es exactamente lo mismo, ¿no?, ellos vivieron otro tiempo de vida pero ellos fueron muy hábiles pues [...]. Y hay cosas que uno dice “¿cómo se lo inventaron?”, o sea, cómo se les ocurrió verdad, porque a mí no es que se me ocurra sino que es porque ya está hecho entonces es tan, a mí, por mi trabajo se me facilita pero eso, cómo, o sea, los primeros que le entraron a eso, cómo, en qué momento, qué los inspiró para llegar a eso, ¿no?, o sea, como digo, para mí ya todo está hecho, ¿no? O sea, no he creado nada sino simplemente lo que estoy haciendo es como ponerlos en juego otra vez, eso es todo verdad» (Carlos Chaclán).

No se puede saber exactamente cómo se utilizaron los instrumentos prehispánicos y si se hacía música con ellos. Ante esta limitación los informantes responden de distintas formas. Luis Guarcax plantea que los instrumentos tienen energías y que le informan al intérprete cómo utilizarlos, a diferencia de Carlos Chaclán y Ranferí Aguilar que explican esta forma de interpretar los instrumentos como parte de una experimentación. Ellos ponen en práctica su creatividad, planteada como algo personal, a diferencia de Luis Guarcax que explica que la energía se va acumulando a partir de los intérpretes anteriores; es un proceso que incluye a otras partes (quizás personas), quienes le transmitieron al instrumento una forma para ser tocado.

5. INSTRUMENTOS, SONIDOS Y PIEZAS MUSICALES. No todos los informantes tienen acceso a instrumentos prehispánicos originales. Usualmente es un privilegio tocarlos y esto ocurre en ocasiones especiales.

Carlos Chaclán menciona que ha podido utilizar instrumentos de origen prehispánico por su trabajo como restaurador de cerámica prehispánica. Sin embargo,

estas experiencias le han servido para replicar los instrumentos y los sonidos que producen.

«Bueno, mi relación con los instrumentos musicales surgió porque yo soy restaurador de cerámica prehispánica, o sea yo estudié, bueno, tomé cursos de restauración fuera de Guatemala, entonces por la misma cuestión de la restauración es que yo empecé a tener la oportunidad de tener estos instrumentos en mis manos verdad, para restaurarlos por un lado, para limpiarlos, para algo, ¿no?, ¿para conservarlos básicamente no?» (Carlos Chaclán).

«En muy pocas ocasiones se tiene la oportunidad de escuchar los sonidos originales verdad, o sea, de las piezas originales, ¿no?. Y muy pocos hemos tenido ese privilegio de poder ejecutarlos, ¿no?. [...]. Pero yo de mi experiencia como ceramista y como restaurador de cerámica prehispánica, he tenido la oportunidad de ver flautas con cinco, seis agujeros de digitación pues» (Carlos Chaclán).

Erik Calí, de Música Maya Aj', y César Guarcax, de Grupo Sotz'il, mencionan que han tenido acceso a instrumentos «antiguos» (que asumo denotan una relación con un instrumento de origen prehispánico), pero que solamente los utilizan en ocasiones especiales.

«Bueno, por el momento todos los instrumentos así antiguos le hemos dado un espacio un poco más valorizado, ¿por qué?, porque no lo vamos a tocar un instrumento, por ejemplo, de una elección de reinas indígenas cuando andan pasando las señoritas, o sea, ese instrumento se toca cuando en realidad te están prestando atención, o sea son esos momentos en donde se sacan esos instrumentos, o sea, para nosotros hemos dado ese espacio, o sea, no lo tocamos en cualquier parte, o sea sí tiene su propio espacio, sí sí» (Erik Calí).

«Bueno, con el simple hecho de tener mucho mucho tiempo de vida, con ese simple hecho uno se siente o lo ve y dice wow, qué instrumento, o sea igual qué, cómo te diría, no creo que alguien llegaría en estos tiempos llegaría a hacer algo igualito, es algo muy difícil» (Erik Calí).

«Y como grupo pues estamos recuperando verdad, tenemos algunos instrumentos allí que para nosotros casi no lo tocamos porque lo tocamos cuando debe ser el momento cuando lo ejecutás y cuando lo sacás también y no podés darle a quien para que lo toque o que lo manipule también verdad, para nosotros esos instrumentos tiene otra forma de ver, de sentir, de estar cerca verdad» (César Guarcax).

El acceso a un instrumento antiguo —es decir, que para los informantes no es una réplica— sí plantea una diferencia en cuanto a cómo se utiliza en comparación a una réplica. Una diferencia se plantea en términos de cuáles son las condiciones necesarias para poder utilizarlos, como Erik Calí que menciona la importancia de que se les preste atención mientras los tocan. Otra diferencia se plantea a quiénes y cómo utilizan estos instrumentos, como César Guarcax que explica que estos instrumentos se utilizan de otra manera (aunque no especifica cuál).

Estos instrumentos se valoran de forma diferente, pero esto no significa que sus prácticas musicales basadas en réplicas se alejen de la relación que plantean con la ancestralidad. Siguiendo esta lógica, un instrumento de origen prehispánico es una versión antigua y representativa de un pasado al cual los informantes se relacionan, pero que está abierto a los cambios que suponen la fabricación de nuevos instrumentos (como las réplicas).

Hay otras cuestiones que los informantes consideran importantes y que relacionan la fabricación de las réplicas con los instrumentos originales. Resulta importante el material con el que se fabrican los instrumentos y la manera en que se elaboran porque

permite emular mejor la forma de uno prehispánico y probablemente también su sonido. Esta manera de fabricarlos es también parte de lo ancestral, porque el proceso de manufactura es como el de uno prehispánico.

«Bueno, de hecho casi todos los instrumentos, puedo decir que un 95% de los instrumentos está basado, está inspirado o simplemente se ha retomado estos instrumentos sonoros y volverlos a proyectar en nuestros tiempos modernos verdad es lo que ha pasado prácticamente. No tenemos ningún instrumento de metal, no usamos ningún instrumento de metal y, cómo se llama, [...], nos inspiramos mucho en la cultura misma, sí sí» (Luis Calí).

«Nosotros como grupo siempre hemos tratado, siempre empezamos de cuidar que todos nuestros instrumentos tuvieran una relación con la ancestralidad y no meter algún instrumento que no tuviera nada que ver porque estábamos en esa búsqueda, en esa exploración de hacer algo, rescatarlo lo que es originalmente. [...]. Entonces yo lo separo o lo integro de esa manera verdad, que el instrumento [...] puede ser que no sea muy antiguo pero que realmente su forma de que lo construimos nosotros hoy en día es de la misma manera como lo hicieron nuestros abuelos, o sea, la técnica es ancestral en su forma de construcción» (Daniel Guarcax).

Mynor García y Ranferí Aguilar hablan específicamente de algunos instrumentos musicales que no son originalmente prehispánicos pero que sirven para crear una atmósfera. Para ellos, esta atmósfera hace referencia a lo prehispánico, tratan de crear un «sentimiento» con esta mezcla de instrumentos, un «sentimiento prehispánico». Esta manera de describir la mezcla de instrumentos musicales presentes en las piezas es un poco vaga, lo cual habla de la dificultad de los informantes de transformar en palabras la manera en que algo (o varias cosas —una pieza musical entera—) suena. Utilizar la palabra «sentimiento» es una forma bastante abstracta de describir el propósito de un

sonido, porque hace referencia a la manera particular en que una persona puede captar un sonido, que no va a ser igual para otra persona.

«[...] lo que uso yo son tambores, son puramente tambores, tratamos de no meter ningún, hasta donde se pueda, no meter metal en el proyecto sino que todo sea madera verdad y pero sí lo usamos verdad, qué te digo, uso platos, uso un hi-hat, uso un cajón peruano, uso djembés y tratamos también de meter tambores nacionales verdad, tambores de Chichicastenango, esos tamborones que has visto, tratamos de meter eso verdad [...]» (Mynor García).

«A veces tiene guitarra, a veces tiene voces, a veces inclusive tienen letra algunas, muy pocas verdad, hasta tiene sonidos electrónicos en algunos casos. Pero siempre que te evoquen a eso verdad, siempre que te evoquen a ese sentimiento prehispánico de alguna manera y sería muy raro desligarlo de esos sonidos verdad. O sea, un Hacedor de lluvia que no tuviera esos sonidos es difícil concebirlo verdad. Inclusive con los sonidos de percusiones corporales que realmente no se puede decir que son prehispánicos ni poshispánicos ni de aquí ni de allá pues son humanos verdad, porque es el cuerpo humano el que suena verdad. Pero el sentido que se le da es ese verdad, y se habla y si las palabras o los sonidos que se emiten son o evocan ciertos vocablos de idiomas, fonemas, mayas verdad o de culturas prehispánicas que hacen recordar eso, de alguna manera» (Ranferí Aguilar).

Luis Calí menciona que el sonido «evoca» algo del pasado, porque se está reproduciendo nuevamente a partir de un instrumento musical. Así, entiende que se crea una conexión entre un tiempo pasado y uno presente. En ese sentido, se «evoca» el pasado en el presente a partir del sonido del instrumento.

«Y entonces yo siento que sí conecto, conectamos el pasado a través del sonido, porque desde el momento que tomamos una pieza que en una época antigua tuvo una presencia y vuelve a surgir ese sonido en el hoy, estás conectando, estás conectando espacio, estás conectando tiempo y a la vez el sonido. Por supuesto, los tiempos son diferentes, los tiempos son diferentes, quizá estamos en épocas modernas pero también nuestros ancestros, en su época, tuvieron su tiempo moderno, verdad que sí, porque ninguna cultura es estática sino todo es cambiante» (Luis Calí).

Para los informantes de Música Maya Aj' y Grupo Sotz'il, el sonido de su música representa algo del pasado, o existe para crear una conexión con ese pasado. Es algo similar a lo que menciona Ranferí Aguilar cuando dice que buscan evocar lo prehispánico como un sentimiento. La diferencia está en que no se da una apropiación de ese sonido en relación a un origen con el que se identifica, como lo hace Luis Calí. Se apropia del sonido para hacer algo creativo que lo incluye, interpretándolo él mismo, es decir, dándole un carácter personal.

Para profundizar en algunas de las relaciones que existen entre los instrumentos prehispánicos y los sonidos que producen, realicé durante las entrevistas una parte enfocada a piezas musicales. Aclaro que la elección de las piezas la hicieron los informantes; yo únicamente les pedí que eligieran una pieza que consideraran representativa del proyecto musical. En ese sentido, la interpretación que ellos hicieron de estas piezas es posterior a su creación, lo que implica varios años de estar familiarizados con ellas y quizás ir formando una narrativa alterna que es la que me dieron a mí. En ese sentido, quizás las piezas fueron asimilando significados con el paso de los años, significados cuya determinación fiel va más allá de las posibilidades de este análisis porque no estoy comparando un antes y un después, sino la interpretación actual del significado de las piezas y los instrumentos musicales presentes. Durante las entrevistas, mantuve un lenguaje general al referirme a los instrumentos (e.g. «flauta» en

lugar de «flauta globular de cerámica») que fue el que en común también utilizaron los informantes.

Hablaré de las narrativas que se relacionan con las piezas y algunas características en la música, de forma que ilustren las metáforas a las que los informantes hacen referencia. Para cada pieza elaboré un trazador de línea de tiempo que ilustra las partes y los elementos de las piezas musicales. Esto no pretende ser un indicador exhaustivo de todos los elementos presentes, sino de los que pude delimitar a partir de las entrevistas. También quiero hacer notar que en los párrafos uso un lenguaje cercano al que utilizaron los informantes al hacer referencia a las piezas musicales. Específicamente en estas secciones identifiqué las palabras de la jerga de los informantes con cursivas, pero sin hacer una división entre estas palabras y mi interpretación, con el fin de narrar y así ilustrar mejor las metáforas de cada una de estas tres piezas musicales, presentadas a continuación.

a. PIEZA MUSICAL: *KUNIXIC*⁹. A PARTIR DE LA ENTREVISTA CON CÉSAR GUARCAX DEL GRUPO SOTZ'IL

Figura 6. Diagrama de la pieza musical *Kunixic*, Grupo *Sotz'il*.



Elaboración propia. 2018.

El título *Kunixik* se refiere a la curación de un ser querido. La pieza es parte de una obra teatral “Oxlajuj Baktun”, compuesta por la agrupación . En ella, dos personajes luchan con elementos presentes en el espacio donde ocurre la danza, a los cuales llaman

⁹En el álbum: Grupo Sotz'il. 2015. *Rachik' Sotz'*. Guatemala.

energías. Los personajes son *danzantes*; durante la lucha uno de ellos es *herido*. Ahí empieza la *curación* con *elementos* como el fuego, el agua y los cantos. Se da la *curación* y comienza una *regeneración* con la idea de ir *olvidando* el pasado y *disfrutando* el presente, donde nuevamente hay *armonía*.

Las ideas de la curación están asociadas a prácticas que ocurren en el espacio donde viven los músicos, a su comunidad. En la pieza se enfatiza la necesidad de una curación enfocada en el pensamiento, el cuerpo y la energía de cada persona. Para que se dé la curación es necesaria una comunicación con los *elementos*, una forma de apoyo de otros *seres*.

Elementos presentes:

Parte 1: llamado/conexión/predisposición.

1) La melodía de la flauta representa el *llamado* de la persona, la que necesita apoyo, y luego el acercamiento con la energía. También abre una *dimensión*, permite hablar con los ancestros (abuelos) y con las *energías*, también va abriendo un *camino*.

2) El ritmo de tambor representa un *llamado*, una *conexión* y una *predisposición* a la ayuda.

3) Las voces están abriendo una *dimensión*, es un diálogo con las *energías*, van *ubicando* y *ayudando* al *danzante* herido.

4) La voz femenina representa a la *mujer*, que es la que *cura* porque puede comunicarse mejor con las *energías*, con el *ambiente*, que le es más comprensible que al *hombre*.

Con las melodías suceden dos cosas: una es el llamado de la persona que necesita ayuda y la otra es el acercamiento que se da con las *energías*. Es un diálogo del ser que está *herido* con las *energías* que están con él. Estas *energías* están esperando a que se dé

la comunicación. Las melodías en esta pieza están hechas principalmente por las voces y las flautas.

Parte 2: incremento de fuerza.

5) El ritmo del tambor aumenta su intensidad. Representa cambios entre *niveles* o *dimensiones*. Para hablar con una *energía fuerte* hay que saber dialogar, no se puede iniciar un diálogo con poca *fuerza*, tiene que ir incrementando. Este diálogo también es una petición, un *permiso*: a veces las *energías* dicen que no y no se puede *avanzar*, otras veces sí. El ritmo va creciendo a medida de lo que el *danzante* pida, hay un enlace entre su baile y la intensidad del ritmo.

Parte 3: libertad.

6) Al final, la melodía representa un momento que se *disfruta*, es también un momento de *agradecimiento*, en el que el danzante se siente *libre*.

Figura 7. Sonajas de Grupo Sotz'il.



Fotografía de Daniel Guarca. 2018

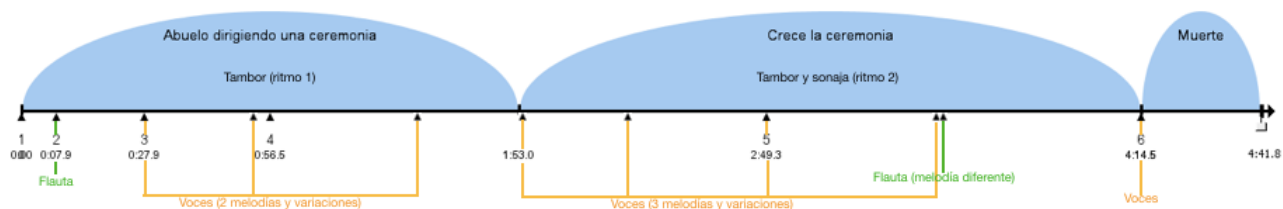
Figura 8. *Tambor de Grupo Sotz'il.*

Fotografía de Daniel Guarcax. 2018.

Figura 9. *Flauta simple del Grupo Sotz'il.*

Fotografía de Daniel Guarcax. 2018

b. PIEZA MUSICAL: *EL FUEGO DE LOS ABUELOS*¹⁰. A PARTIR DE LA ENTREVISTA CON RANFERÍ AGUILAR DE HACEDOR DE LLUVIA.

Figura 10. *Diagrama de la pieza musical El fuego de los abuelos, Hacedor de Lluvia.*

Elaboración propia. 2018.

¹⁰En el álbum: Ranferí Aguilar. 2006. Las mujeres jaguar. Guatemala.

Un *abuelo* está tocando un tambor junto a un *fuego ceremonial*, es un *abuelo sabio*, él dirige la ceremonia. Otra persona está tocando la flauta. Luego empieza a reunirse un grupo de personas, una *comunidad* y empiezan a cantar una misma melodía frente al *fuego*. Le *preguntan* al *fuego* sobre sus *problemas* y sus *vivencias* y el *fuego* les responde. Al final baja la intensidad del fuego. El tambor, que representa un corazón latiendo, se detiene. Es como el *ciclo* de la *vida* y la *muerte*.

La pieza comienza con el tambor y la flauta, luego entra un *anciano* y crece, luego entra la *comunidad* y crece más. La intensidad baja pero *entra* otra *comunidad* para que crezca más. Canta una *mujer*, la *dejaron sola* para que se expresara *en todo su esplendor*. Luego se unen todos.

Elementos presentes:

Parte 1: *abuelo* dirigiendo una *ceremonia*.

1) El *abuelo* usa su tambor para *evocar* al *fuego*, para que le *responda* sus *preguntas*. El tambor representa el latido del corazón y la vida. El *fuego habla*, da indicaciones sobre el futuro, la vida y las decisiones que la comunidad tiene que tomar.

2) La flauta es un puente que comunica con lo *espiritual*, una comunicación entre la *tierra* y el *cielo*.

3) El *abuelo* canta solo, dirigiendo la ceremonia. Representa un llamado para entrar en *sintonía ceremonial*.

4) Las otras voces simbolizan a la *comunidad*, acompañan al *anciano*, lo *amplifican*, lo hacen más grande.

Parte 2: crece la ceremonia.

5) La *voz femenina* entra para no *olvidar* que todos tienen una *parte femenina*.

Parte 3: muerte

6) Cuando el tambor deja de sonar representa la *muerte física*.

Figura 11. *Sonajas de Carlos Chaclán.*



Fotografía propia. 2018.

Figura 12. *Flautas de Carlos Chaclán.*



Fotografía propia. 2018.

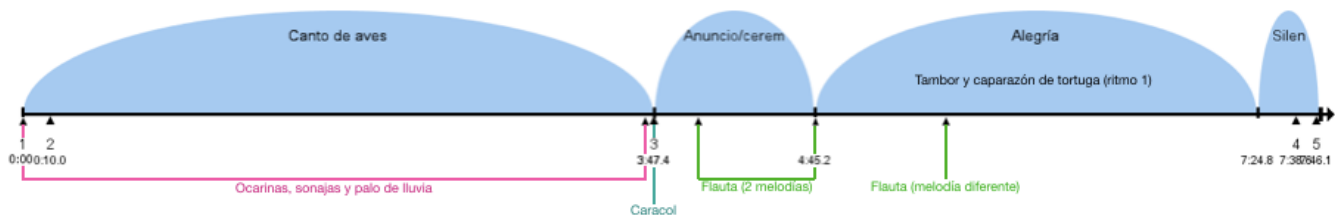
Figura. 13 Presentación «Vuelta a mis raíces» en la Alianza Francesa. Se observa un tambor cerca de los pies de Ranferí Aguilar.



Fotografía de Carlos Chaclán. 2018.

c. PIEZA MUSICAL: *NISARQIRSAN, EL ALBA*¹¹. A PARTIR DE LA ENTREVISTA CON LUIS CALÍ DE MÚSICA MAYA AJ’.

Figura 14. Diagrama de la pieza musical *Nisarqirsan, el alba*. Música Maya Aj’.



Elaboración propia. 2018.

El título *Nisarqirsan*, si se traduce al español, significa “está amaneciendo”. La pieza se divide en cuatro partes, que están relacionadas a la *espiritualidad maya*. Empieza con el canto de las *aves*, luego una parte *ceremonial*, una con un ritmo suave y al final una parte alegre. Lo que se representa es que detrás de un día «normal» *cabe* la historia de un *ave*, la de un *árbol*, la del ser *humano*; la *vida* en general. Los *seres vivos* ven cómo el sol cae, cuando se va el día, cuando se va la luz, estos *seres vivos* no saben si van a

¹¹En el álbum: Música Maya “Aj’”. 2004. *Descendencia Maya. Nisarqirsan. El Alba*. Guatemala.

estar presentes para el siguiente día. Los *humanos declinan o mueren*, como *cualquier ser vivo*.

El motivo de esta pieza musical es hacer ver que los *seres humanos* se han *dedicado a destruir el planeta* y que ahora, desde que *amanece*, hay que *llevar una vida diferente*, buscando *unión*, antes de que la *humanidad se quede en silencio*.

Elementos presentes:

Parte 1: canto de *aves*.

1) El rimo representa el latido del corazón. El ritmo también puede representar la *vida*. «El ritmo de vida», la vida cotidiana, el trabajo, las actividades del ser humano.

2) Los silbatos imitan el canto de las aves. Representan una *enseñanza de la tierra*, que es como una *madre* a la que se *respeta y quiere*. Es también el *comienzo del día*, que *se recibe con alegría y entusiasmo*.

Parte 2: anuncio/ceremonia.

3) El caracol está *anunciando* que ha *surgido el día* y está *llamando* a la *comunidad* para decirles que ha iniciado la parte más *sagrada* de *nuestra existencia*, es de *carácter ceremonial*.

Parte 3: alegría

Parte 4: silencio/muerte.

4) Cuando el ritmo se va, representa la muerte de *alguien*.

5) Luego el *silencio* representa el *final de la muerte*. El *silencio* es un *complemento*, tanto en la *música* como en la *vida*. Es un *complemento de la vida*.

Figura 15. *Ocarina de Luis Calí.*



Fotografía propia. 2018.

Figura 16. *Tamborón de Luis Calí.*



Fotografía propia. 2018.

Figura 17. *Caparazón de tortuga de río de Luis Cali.*



Fotografía propia. 2018.

Figura 18. *Flautas de Luis Cali.*



Fotografía propia. 2018.

Figura 19. *Sonajas de Luis Calí.*



Fotografía propia. 2018.

Figura 20. *Palo de lluvia de Luis Calí.*



Fotografía propia. 2018.

6. CONCLUSIÓN DE LA SECCIÓN. El uso del término «prehispánico» puede resultar inadecuado o puede carecer de la profundidad necesaria para describir instrumentos musicales que forman parte de un legado. Está claro que cualquier instrumento original, es decir, que está dentro de la temporalidad prehispánica, será indisputablemente prehispánico. Las réplicas que se hagan de estos instrumentos, aunque nunca serán originales, guardan una relación con los prehispánicos porque están basados en ellos. Pero más allá de considerar a los instrumentos como prehispánicos o no prehispánicos, puede ser más adecuado el uso del término «ancestral» para describir estos

instrumentos. Esto ocurre con los informantes de Música Maya Aj y Grupo Sotz'il, quienes plantean «ancestral» como un término más cercano a su idioma (Kaqchikel). Además, sienten una relación más profunda con los instrumentos «ancestrales» porque denotan un legado del que se consideran parte. Lo ancestral, como acceso, es representado a partir de elementos como la «naturaleza», que significa, por ejemplo, el canto de las aves, los bosques, los sueños y los mismos abuelos. Los abuelos, en este caso, son una representación viva de los ancestros. Los instrumentos musicales son parte de este acceso porque los abuelos que los manufacturaron plasmaron en ellos los sonidos, por ejemplo, de la naturaleza. Esta naturaleza puede considerarse como algo que ya no existe, pero que puede representarse/reproducirse con un instrumento ancestral. En otro ejemplo, Daniel Guarca explica que esta naturaleza aún es accesible para él, por lo que puede acceder a estos sonidos al igual que sus ancestros y entonces representarlos con instrumentos quizás diferentes pero que se basan en la naturaleza como objeto de inspiración. El uso del término «ancestral» es un marcador étnico en sí mismo porque se define a partir de la relación que tiene el instrumento con el pasado —una forma de tradición— y el presente; una temporalidad que los informantes plantean como parte de su identidad, como algo en lo que participan.

Es diferente lo que ocurre con los informantes del Hacedor de Lluvia, quienes no se perciben como parte de este legado o no acceden a este legado como parte del uso que hacen de los instrumentos musicales. Traen de frente que su acercamiento es creativo, experimental y personal. No es que lo ancestral no implique experimentación y creatividad. La diferencia está en que la forma de usar un los instrumentos no hace referencia al legado sino a la creatividad personal o la experiencia personal.

No hay mucha diferencia al momento de tratar con instrumentos prehispánicos tanto si se les relaciona con lo ancestral como si no, pero sí hay diferencia en las maneras en que los informantes se relacionan con ellos y entienden o le dan sentido a sus prácticas musicales. El uso del término ancestral implica una apropiación. Lo ancestral se percibe

como una herencia a la cual se puede acceder. Es accesible a partir de la relación que se construye con abuelos «contemporáneos» y abuelos «ancestros» quienes se habrían inspirado en la naturaleza (una naturaleza que contiene objetos que producen sonidos, como árboles y plantas) y plasmaron esa inspiración en los instrumentos que crearon. En este sentido, es interesante la narrativa que surge a partir de las piezas musicales por su carácter visual. Vemos que ocurren en ambientes *ceremoniales*, en los que coexisten *seres* o *energías* que marcan ritmos de *vida*, definen ciclos, y otorgan alivio o *curan* algún problema. Estos son temas comunes en apenas tres piezas musicales. Son temas explicados a manera de metáforas que representa, además de sonidos, imágenes. Las diferencias entre las agrupaciones, en ese sentido, están más relacionadas con las construcciones simbólicas que hagan sobre su acceso a los instrumentos y no precisamente a la narrativa de sus piezas musicales y los instrumentos presentes en ellas, aunque haría falta profundizar más incluyendo piezas musicales con otras temáticas narrativas.

La relación que tenga un instrumento prehispánico con el pasado se valora de formas diferentes. Por un lado, este valor representa una herencia, una parte de la identidad étnica o «nosotros comunitario». Por otro lado, puede ser una limitación que obliga a pensar en las posibilidades que existen de utilizarlo para hacer música y a ser creativo (considerándose como un sujeto personal que interpreta el instrumento).

D. EXPRESIÓN Y ETNICIDAD

Describir la música bajo el concepto de etnicidad implica, en principio, que una persona o un grupo de personas está expresando algo de esa etnicidad a través de su música, o que esa música es un indicador cultural de su etnicidad, expresada a través de otros elementos además del musical. Cualquier tipo de música, en este sentido, puede considerarse como una expresión étnica. En este capítulo exploro cómo este tipo particular de música es una forma de expresión étnica, explicando cómo las personas que

utilizan estos instrumentos (los informantes) se relacionan a otras personas y a su cultura. Esta manera de describir a los informantes desde el concepto de etnicidad ayuda a comprender los distintos significados que tiene su música.

1. EXPRESAR. Todos los informantes admiten que la música es una forma de expresión; es algo que les permite expresarse. Cuando digo «expresarse» no me refiero a expresar cualquier cosa, sino específicamente a expresar algo que los incluye a ellos mismos; es decir, que viene desde sus propias ideas y desde decisiones conscientes.

«Obviamente uno no trabaja solo para la audiencia verdad, uno trabaja por la necesidad de expresar verdad, por la necesidad de expresar algo que tenés adentro verdad, pero es importante que vos te sintás auténtico y al fin y al cabo la audiencia también lo va a sentir verdad, ese es, por lo menos esa es la teoría» (Ranferí Aguilar).

«Creo que todo artista lo que busca es buscar un estilo propio, buscar una técnica que lo identifique, que eso lo haga ver ante todos que es único. Y un poco en esa búsqueda, a todo artista le pasa y poco en esa búsqueda y me di cuenta que para llegar a hacer algo muy auténtico lo tenía tan cerca» (Luis Calí).

La música, para los informantes, es una especie de vehículo que lleva a la vista algunas de sus características personales, un vehículo transforma «algo que está dentro de ellos» en sonidos organizados, coherentes y asimilables para otras personas. Es una especie de invitación que surge desde la expresión; una expresión de ellos mismos para los demás.

2. EXPRESAR PARA REPRESENTAR. Los elementos que algunos informantes representan a través de su música son también elementos que hacen referencia lo que

plantean como sus orígenes culturales. Son elementos clave por la manera que tienen los integrantes de relacionárseles y de plantearlos como una parte esencial de sus prácticas musicales.

«[...] la música que nosotros hacemos es como que esa unión entre pueblos porque se maneja un idioma dentro de la música y es allí esa dimensión verdad y si no hablas en tu idioma no podés transmitir esa música dentro de los instrumentos verdad, porque al final no se entiende lo que estás diciendo, porque [deben de] entender el contexto las personas verdad, debe entender tu dimensión, si realmente eres de la comunidad, eres de la ciudad o eres una persona académica verdad, es allí donde se refleja tu música, esa es la jerarquía, si no, si soy muy académico aunque hago música maya verdad pero si vas en la comunidad nunca te van a comprender [...]» (César Guarca).

«Pero siempre nosotros tratamos de vernos como un todo verdad y no solo kaqchikeles va o no solo de Chot'ak'aj que es así como se llama esta comunidad, Chot'ak'aj o del Tablón por ejemplo va. Entonces tratamos de vernos así pero también respetamos en algunos momentos porque quién es digno de representar a otra cultura también, nosotros cuidamos esta parte. Unos momentos es necesario decir “es música maya kaqchikel” por ejemplo va, para tampoco tratar de acaparar todo “esto es música maya” va. Entonces tratamos, si es para bien, tratamos de representar a los pueblos va y cuando realmente no es necesario, puede haber otra mala interpretación decimos “somos kaqchikeles” va, incluso “esta es la música maya del Tablón” por ejemplo, sin decir kaqchikeles también porque pueden haber muchas expresiones a nivel kaqchikel va que llega por Chimaltenango, aquí en Sololá, alguna parte de Quiché hay kaqchikeles todavía va, a veces lo hacemos así también va, o “del Grupo Sotz'il” va porque también hay personas muy radicales también en el pensamiento entonces las críticas y todo eso va, pero en la

medida que se puede y nos dejen, nosotros nos gusta representarnos como una civilización grande va, de muchas etnias» (Daniel Guarca).

El idioma y la comprensión que surge al compartirlo con alguien más, el lugar donde se habita, la región donde se habita, el idioma que se habla en esa región y un pasado histórico en común son algunos de los elementos que agrupan a personas con los que las agrupaciones, a través de su música, buscan representar. Estas adscripciones son flexibles y dependen del contexto en el que se estén desarrollando los informantes. Plantearse un origen, además de representar un acercamiento a otras personas (en el pasado) es también una forma de reaccionar ante una desposesión, es decir, de buscar una raíz común, una identidad que luego se va construyendo de forma paralela al desarrollo de la agrupación musical. La búsqueda de un pasado común, desde jóvenes y a través de un proyecto musical es una forma de reaccionar ante esta desposesión, lo cual sugiere que existió una insatisfacción con lo que se conocía del pasado.

«Es el conocer cuál es nuestra raíz como kaqchikeles verdad, creo que es desde allí viene todo ese conocimiento también de quiénes fueron nuestros ancestros o de dónde venimos, desde allí partimos también nosotros.Cuál es nuestra función como kaqchikeles porque cada pueblo también tiene una función [...]. Pero nosotros como kaqchikeles creo que eso es nuestra base, del saber de dónde somos, cuál es nuestra raíz, cuál es nuestra función en esta sociedad» (César Guarca).

Hablo de una reacción que sugiere insatisfacción porque los informantes han afirmado que sus actividades musicales han implicado aprendizajes que no se dieron en la cotidianidad (como podría ser desde el parentesco). Es un pasado que, para los informantes, resulta recién descubierto, cuando comenzaban a preparar sus proyectos musicales.

3. CONSULTA Y CAMBIOS. Una parte del contexto cotidiano en el que participan los informantes de las agrupaciones Música Maya Aj' y Grupo Sotz'il se evidencia por las consultas o permisos que piden a guías espirituales o abuelos de sus comunidades. Estas consultas han definido la elección de los nombres de sus agrupaciones, los eventos a los que acceden tocar, las grabaciones de sus piezas musicales y la venta de su música.

«Por ejemplo cuando yo funcioné con Marc Anthony cómo lo verían, yo sí los convoqué, “cómo lo ven ustedes, como guías espirituales que todo”, o sea, es eso, yo siempre he dicho primero que nada soy una persona y hago un poco de arte, si me llaman artista está bien, si no me llaman no hay problema, me da igual, pero desde el momento que hacés algo cultural y algo que ha tenido una raíz muy espiritual como es la música maya yo sí he tenido esa necesidad de decirles “miren señores guías, tengo esta oportunidad, ¿es bueno o es malo?, ayúdenme”, algunos dicen “no, no vayás, es puro lucro lo que hacen con el arte”, otros “no, tenés que ir Luis, es una oportunidad y siempre decimos que otros nos representan por qué ahora que hay una oportunidad para que nos representen no nos representás”, o sea, la gente te pone qué pensar, pero también tomo mis decisiones como persona y ya va a depender de mí cómo recibir los comentarios que se hagan» (Luis Calí).

«Creo que cuando salimos o cuando hacemos nuestras consultas ceremoniales buscamos esa parte de la complementariedad verdad, de sernos complementos y es como esa forma de decidir verdad: estamos bien, estamos mal, y siempre hay un acompañamiento espiritual dentro de lo que hacemos verdad. Antes quizá no nos habíamos dado cuenta pero cuando ya el grupo ya tomó como esa incidencia social y es allí hasta la misma gente te dice “púchica ustedes están así, deben de ser algo” [...]. Porque ya no es como agarrar un instrumento, nuestras máscaras, nuestros trajes, que todo lo que nos genera ese saber, ese conocimiento, también

son ellos con los guardianes como los abuelos también verdad y es allí donde viene nuestro aprendizaje desde lo espiritual. Dice lo que nosotros somos verdad [...]» (César Guarcax).

Esta necesidad de conseguir el permiso de los guías o abuelos de las comunidades es una manera de asegurar que estas personas (autoridades) están de acuerdo con la manera en que los representan; también es una forma de no salirse de los límites que suponen las decisiones que se toman independientemente de la opinión de las autoridades. Los abuelos, además, son el enlace vivo con origen que estas agrupaciones también han intentado de representar. Esta validación, que ocurre en la actualidad, no solo supone una validación desde el punto de vista del origen, como afirmando un enlace a este origen, sino también a que este origen, en su vigencia, cambia y se adapta al contexto contemporáneo de quienes lo expresan (las agrupaciones).

«[...] que muchas cosas surgieron en el pasado y cumplieron su función en el pasado pero hay cosas que ya se deben de dejar también, es decir, “esto muchá sirvió para los abuelos hace 500 años” y nosotros lo valuamos, “¿nos sirve todavía hoy en día?, no” entonces hay que buscar otra línea de cómo hacer las cosas verdad, hay cosas que se tienen que dejar, que ya no sirven hoy en día entonces y siempre creo que lo que nos une aquí es que todo sea en bienestar a la vida, en defensa de la vida, del universo, de la naturaleza, con que haya ese fin se puede ir construyendo otras prácticas, nuevas prácticas también verdad, porque tampoco hay mucha gente que se esfuerza por encontrar evidencia de una cosa en el pasado, que ya es muy difícil va, lo mejor es crear, cómo hacerlo nuevamente y no tanto depender de llevarte toda tu vida y quedarte allí buscando buscando y nunca lo encontrás sino que todo lo que encontrés y ahora ya, bueno, hay que crear nuevas cosas verdad con lo que se sabe porque somos evolutivos verdad, algo que decía Lisandro, somos una cultura en constante evolución también» (Daniel Guarcax).

Una forma de representación distinta es la de Hacedor de Lluvia. En esta agrupación, no se habla de orígenes que justifiquen la búsqueda de relacionar la identidad propia con la agrupación (como en Grupo Sotz'il y Música Maya Aj'), sino que se ubican en un plano que reconoce la existencia de distintas culturas en el territorio guatemalteco. Ellos se plantean, entonces, como una representación de la coexistencia de las distintas culturas; es decir que ellos consideran a su agrupación como un ejemplo de esta coexistencia al agrupar a personas de distintos orígenes. Es una forma de reconocer las diferencias étnicas entre ellos mismos y lo que consideran como maya (lo cual no es parte de su identidad étnica o no consideran adecuado inscribirse en ese discurso), al mismo tiempo que les permite tomar algunos elementos y representarlos desde sus propias experiencias y habilidades musicales.

«Siempre ha sido como nuestro mensaje o nuestra manera de presentarnos el, digamos, el ser un ejemplo de cómo se puede convivir teniendo culturas diferentes dentro de un mismo país verdad, tratando de que esto sea un proyecto donde confluyan varias culturas. Gente con diferentes orígenes que se unen para hacer un proyecto, no separados verdad, no cada quien haciendo su proyecto sino algo que nos involucre a todos porque al fin y al cabo nuestra sociedad así es verdad y tenemos que aprender a conocernos, a comprendernos, a ponernos en los zapatos del otro y a disfrutar en última instancia la cultura de todos» (Ranferí Aguilar).

«Algo relacionado con eso, que era lo que quería decir, a nosotros también nos interesa mucho hacer la fusión no solo de la música sino de la gente que trabaja con nosotros verdad. Por eso, por ejemplo, Carlos Chaclán que es de pueblo k'iche' de Totonicapán, es una parte muy importante y muy esencial para nosotros, que no hagamos un grupo de ladinos que haga ese tipo de música verdad y tampoco, con todo el respeto, no solo músicos mayas verdad, porque claro los músicos mayas hacen su música y es muy valioso, pero para mí lo importante en

este grupo es que hay una fusión de los músicos verdad. Que hay tanto músicos ladinos como mayas trabajando juntos y eso es un mensaje muy importante porque casi no se da» (Ranferí Aguilar).

Cuando se contrasta la manera en que los informantes de Hacedor de Lluvia buscan representarse con el concepto de etnicidad, es posible entender que ellos, como sujetos individuales, no han planteado a la agrupación desde sus propios lazos étnicos. En cambio, han utilizado estas diferencias y se han apropiado de sus recursos para plantear el ejemplo de la coexistencia. Es una representación basada en lo ejemplar, que se alimenta de los aportes culturales de sus distintos miembros, pero nunca buscando apropiación ni representación, porque no existe un sentido de unión a partir de lazos étnicos en común.

4. CONCLUSIÓN DE LA SECCIÓN. La música es algo que los informantes sienten que es propio o que los distingue. Dan a entender que pertenecen a algún lugar (e.g. Comalapa, El Tablón). Entre los informantes pueden hacerse diferencias de identidad y es en el espacio de la agrupación donde estas coexisten, como ocurre con El Hacedor de Lluvia. Esta agrupación representa una forma de cooperación o afiliación que existe por intereses comunes entre los informantes, pero que no ha surgido desde lo comunitario; sus integrantes no comparten raíces comunes (como lazos de sangre, territorio y/o cultura). Las agrupaciones Música Maya Aj' y Grupo Sotz'il son una referencia de una identidad colectiva y esta referencia depende de la aprobación de un grupo cercano de personas cercanas, como los abuelos o guías espirituales.

VI. MÚSICA COMO MERCANCÍA

A. PRODUCCIÓN DE VALOR

En este apartado describo cuáles son los medios que utilizan las agrupaciones para producir, difundir y financiar su música. Estos medios sirven, en un sentido económico para *producir valor*. Este valor también se crea a partir de la identidad de los informantes y las maneras en que la expresan en sus actividades musicales. Las prácticas musicales de los informantes (que se relacionan al proyecto con instrumentos prehispánicos) sirven para generar ingresos, aunque esto no significa que todos puedan trabajar a tiempo completo en ellas. Este factor es importante porque las actividades que hacen productivas a las prácticas musicales representan las posturas que tienen los informantes para obtener o no obtener ingresos por ellas y para participar o no participar en ciertos espacios.

1. GENERAR INGRESOS. Algunos informantes se dedican solamente a su proyecto musical y por ello generan los ingresos suficientes para su cuidado personal; también realizan otros trabajos —no siempre relacionados a la música—, para generar ingresos; o se dedican a actividades musicales que no se relacionan al proyecto con instrumentos prehispánicos. A continuación, incluyo citas que describen los distintos trabajos que realizan los informantes, distribuyéndolos dependiendo de la agrupación a la que pertenezcan.

En las siguientes citas, dos de los informantes de Música Maya Aj' describen cuáles otros trabajos, aparte de la agrupación que integran realizan para generar ingresos.

«[...] aproximadamente hace dos años que empecé a abrir un negocio, un negocio que es una cafetería, solo eso y el grupo» (Erik Calí).

«[...] ahorita me estoy dedicando a las manualidades, ajá. Tenemos una pequeña tienda que es, por ejemplo, para, de tarjetas, tarjetas para invitaciones, para cumpleaños, todo esas, accesorios para fiestas, entonces a eso me he estado dedicando. Y también pues me dedico a clasificar ejote para exportar. [...]. Pero también bueno aparte sí me dedico a la docencia en cuanto a música.» (Daniel Díaz).

Dos de los integrantes de Música Maya Aj' han recurrido a algunos trabajos completamente distintos a sus actividades musicales. Desconozco el detalle de esta situación para Luis Calí, aunque durante la entrevista mencionó que ha trabajado como agricultor, actor de teatro y compositor para documentales y películas. Es posible que algunas de estas actividades sigan siendo un complemento de su trabajo con la agrupación musical.

Las actividades de los informantes de Hacedor de Lluvia están más relacionadas a la música, pero ellos consideran que su participación en la agrupación no les genera ingresos suficientes para su cuidado personal.

«[...] me empecé a dedicar a hacer grabaciones, entonces ahora pues tengo un estudio de grabación y grabo ya sea a otros artistas, grabo mi propia música, hago música para audiovisuales, para películas, para documentales, anuncios para radio y televisión, grabo, todo lo que se refiera al audio y a los arreglos musicales, eso me dedico bastante» (Ranferí Aguilar).

«Pero obviamente como no es un, el proyecto no es de fiesta entonces hay menos oportunidades de trabajo. Entonces obviamente sí, económicamente no podría pensar que eso podría ser suficiente va, entonces sí tengo que acudir a otra bandas

para estar... verdad. Y cuando se da el caso del Hacedor pues enhorabuena va» (Mynor García).

«[...] porque yo tengo cosas qué hacer pues verdad, o sea yo si viviera sólo de eso tal vez estaría encima con Ranferí y “mirá vos verdad, conseguí un concierto por que yo necesito trabajar” verdad, una cosa así no. Pero gracias a dios no, no yo, cómo se llama, yo tengo mis cosas qué hacer va que a veces tengo un proyecto de exposición y entonces me meto en mis cosas y ya si Ranferí me dice “mirá fijate que hay un toquesito” verdad, “juntémonos y ensayamos”, “va, está bueno, sólo que yo si puedo sólo a tal hora mano, no puedo verdad porque si no que no sé qué” bueno, o sea, condicionar un poco no» (Carlos Chaclán).

Ninguno de los informantes de Hacedor de Lluvia puede trabajar exclusivamente en esta agrupación y generar ingresos suficientes. Ranferí Aguilar y Mynor García trabajan en actividades relacionadas con la música, más como sus actividades laborales principales que como complementos a su participación en la agrupación. Carlos Chaclán se dedica, como trabajo principal, a la fabricación de piezas cerámicas u objetos artísticos que vende. Aunque eventualmente generen ingresos, no existe una necesidad de que la agrupación sea productiva económicamente.

Para los informantes de Hacedor de Lluvia y Música Maya Aj’ no es posible generar de sus proyectos musicales un ingreso económico suficiente, por lo que buscan realizar otras actividades. Eso no implica que sus proyectos no generen algunos ingresos:

«Fijate que como músicos es nuestra forma de vida va. Creo que es el proyecto en el cual cuando estoy tocando y estoy ensayando es el proyecto donde menos pienso en la plata va. Pero dejame contarte que sí, sí, hemos tenido proyectos donde el pago ha sido muy bueno verdad. Muchos conciertos donde vamos y no hay plata verdad, fijate. Y pues sí, esa es la respuesta va. Definitivamente somos

músicos y de esto vivimos y en su momento pues esperamos siempre el pago» (Mynor García).

«Bueno, casi la mayoría en estos tiempo sí sí, a la mayoría, bueno, a todos se cobran porque igual como te decía muchos, bueno todos ahorita de los integrantes de Música Maya Aj' tenemos otras cosas que hacer. Por ejemplo, como te digo yo tengo la cafetería y si no estoy ahí tengo que pagar un empleado y no puedo pagar un empleado y yo irme, o sea, a regalarme por decirlo así. O sea, tengo que ver cómo salir bien económicamente y me imagino todos los, todos los igual compañeros de este grupo están en lo mismo: uno es maestro y no puede dejar el trabajo por ir, qué, a tocar gratis, o sea no, ya no se puede, no se puede, sí» (Erik Calí).

Es diferente para los informantes del Grupo Sotz'il, quienes trabajan principalmente en su proyecto musical y algunas en algunas temporadas complementan sus ingresos con otras actividades productivas.

«[...] siempre procuramos de que lo que nos gusta hacer nos cree bienestar en ese sentido para mantener a nuestras familias verdad, porque también es necesario y viene un poquito al problema que te comentaba de que al final uno puede dedicarse más a otra cosa porque allí gana bien pero siempre el arte va a quedar en segundo plano y se va a estar perdiendo verdad, entonces de alguna manera nosotros creamos alguna fuente de ingreso también con lo que hacemos para que estemos allí siempre trabajando en el arte verdad, por el bien nuestro y por el bien del mismo arte maya también» (Daniel Guarcax).

Los informantes del Grupo Sotz'il han encontrado apoyo en proyectos de cooperación internacional para financiar sus proyectos:

«[...] organizaciones fuera del país te apoyan en un proceso entonces nosotros como músicos tratamos de trabajar en eso y estamos aquí, qué te digo, tres meses, cinco meses, un año, dos años, trabajando en algo seguro en donde uno también puede dedicarse a tiempo completo en lo que hace verdad. Cuando no tenemos algún proyecto o algún apoyo lo que hacemos es, con los compañeros, retoman sus trabajos va [...].Entonces los compañeros tienen sus cultivos, algunos han creado sus propios negocios personales entonces ahí se mantienen cuando no tenemos nada, sólo programamos un ensayo por la noche o día domingo y creamos, ensayamos, después cada quien de lunes a viernes está en lo otro verdad que pues lamentablemente es eso va, es eso lo que sucede» (Daniel Guarca).

El enfoque hacia la *producción de valor* del Grupo Sotz'íl se diferencia del de las otras agrupaciones en que dedican tiempo a platear los proyectos que guían sus actividades musicales. Esto, porque los proyectos son presentados como parte de los requisitos que exigen las organizaciones que luego los financian. Los informantes de las agrupaciones Música Maya Aj' y Hacedor de Lluvia sí generan ingresos con sus agrupaciones, pero complementan sus ingresos con otras actividades —musicales y no musicales—. Conseguir financiamiento se convierte en algo necesario para que los informantes puedan dedicarse exclusivamente al trabajo de las agrupaciones, sin embargo, esto supone que ninguna de las agrupaciones, a pesar de los esfuerzos requeridos, se sostiene como un proyecto independiente y que además permita generar ingresos para el cuidado personal de sus miembros.

2. FINANCIAMIENTO. Los informantes tienen distintas posturas en cuanto a buscar y aceptar financiamiento de agentes externos a la agrupación y a la compra de los derechos de canciones para vender en discos. Aquí resalta la importancia de *vender*, es decir, producir valor al otorgarle un precio a su trabajo y en un contexto regido por derechos de autor. A continuación describo las distintas posturas:

a. NO ACEPTAR CUALQUIER TIPO DE FINANCIAMIENTO. La agrupación Música Maya Aj' se ha mantenido independiente, sin el financiamiento de agentes externos. Tampoco han vendido los derechos de las canciones de sus discos, o aceptado algún contrato con disqueras que financien su producción. Los informantes de la agrupación han respaldado todos los gastos necesarios.

«Una vez, cuando estuvimos en Alemania, tuvimos la oportunidad de grabar para una disquera que vende el disco de diferente música del mundo y no lo aceptamos aunque nos pusieron buena cantidad de dinero. Es tan necesario el dinero pero también está la otra parte que está representando una comunidad, está representando una cultura entonces y un poco con esos cuidados también no lo hemos hecho y igual con el grupo nos han pedido hacer publicidad de alguna radio, de alguna medio de comunicación, hemos sido muy muy muy, en ese caso, muy delicados, o sea, somos trabajamos eso con mucha delicadeza porque nos está observando el pueblo entero y lo representamos de alguna manera a través de la música» (Luis Calí).

Para la agrupación Música Maya Aj' resulta preocupante que la música que ellos le dedican a la espiritualidad maya sea también un objeto de valor económico. Ellos ven como una medida de respeto que esa música sea para la espiritualidad maya, los ancianos, los guías espirituales y no intervenga la necesidad de producir valor colocando estas piezas musicales en discos financiados por agentes externos. Sin embargo, ellos producen sus propios discos, que luego regalan a quienes se los dedican y también venden durante presentaciones ante audiencias. No están dejando de producir valor con los discos, pero no permiten que alguien más, que no sea parte de la agrupación, se beneficie de estos.

Sí existe un espacio en el que venden los derechos de algunas de sus piezas, pero son piezas elaboradas específicamente con esa función. Ocurre con las piezas que son

elaboradas para documentales o películas, y que se sabe que existe una intención de ambientar o musicalizar este producto.

«Sí, cada productor trabaja de una manera diferente pero normalmente es que se compra el derecho de utilización de la pieza o eso sucede o el mismo productor dice “quiero una composición única para mi corto o para mi película”, verdad, entonces ahí las cosas cambian porque se está haciendo un trabajo único, exclusivo para un proyecto, toma un costo diferente porque así es, así es» (Luis Calí).

b. ACEPTAR FINANCIAMIENTO. Las actividades del Grupo Sotz'il están englobadas por el financiamiento que consiguen para llevar a cabo sus proyectos. Esto no significa que cedan los derechos de sus piezas musicales a agentes externos, sino que se da de forma separada el financiamiento de sus actividades musicales y el valor que se produce a partir de esas actividades. Por ejemplo, pueden trabajar por un tiempo en sus actividades musicales, sustentadas por el financiamiento, generando piezas que luego graban y venden en discos; además de ser productos del proyecto planteado, se convierten en objetos que pueden vender en presentaciones ante audiencias o en tiendas. La producción de valor, para los integrantes, está en poder dedicarle tiempo a su trabajo (que se traduce en calidad).

«Entonces el enfoque aquí es vender cosas pero profundas, conscientes, originales, un trabajo bien hecho, profesional, con una técnica profesional, la categoría de cómo hacen arte los otros países y [venderlo] también verdad, pero no vender algo solo como show, algo muy vacío, que eso estaría muy mal verdad, hay que vender algo bueno y nítido en todo el sentido de la palabra va» (Daniel Guarca).

También es una preocupación (como Música Maya Aj') obtener permiso de las personas a las que representan y tratan de encontrar opciones adecuadas para sentirse cómodos al producir valor con su trabajo.

«[...] tenemos una postura como grupo del qué es lo que nos conviene porque también entra en la consulta verdad, que tenemos que preguntarnos nosotros mismos verdad qué es lo que estamos haciendo. Estamos haciendo algo para la comunidad o simplemente estamos ganando dinero solo para trabajar con la empresa Claro o Tigo verdad, pff, allí sí no entramos verdad. Entonces siempre hay esa consulta grupalmente y comunitariamente. Porque vamos a nombre de un pueblo y el pueblo quién es, es el grupo. O sea que no podemos meternos las patas o darnos nuestro lujo verdad porque estamos, no en la mira verdad, sino que porque el pueblo nos dijeron que “eso es su trabajo, háganlo, pero hablen a nombre de nosotros y que no nos callen va”» (César Guarcax).

La preocupación se maneja a partir de la representación y del beneficio. Una representación de ellos mismos, de sus comunidades y de sus valores y un beneficio que les permita realizar su trabajo sin sacrificar esta manera de representarse. Esta manera de representarse es un compromiso con su visión.

«No es igual también que alguien te patrocine, alguna empresa, algún estudio de grabación o, que eso no lo hemos hecho nosotros va. Que te diga por ejemplo “mirá, yo invierto y según como salga el producto la regalías las vamos a dividir así” o qué se yo va, no nos hemos metido a eso, no es porque lo miremos malo o qué cosa, yo creo que todo está bien cuando uno está consciente de lo que está haciendo, no hemos tenido y al momento no está en nuestro interés. Simplemente de que las cooperaciones ayudan en el sentido de que ellos quieren fortalecer la identidad cultural de los pueblos o cuando tienen alguna misión de ese tipo verdad» (Daniel Guarcax).

«Creo que nosotros no llegamos a esa dimensión de que nos digan qué es lo que tenemos que hacer o, por ejemplo, de los donantes que nos digan “esto es lo que deben de hacer” verdad, “esto”, ahí no entramos nosotros verdad, nosotros somos un poco más abierto verdad, de las necesidades, de la problemática, de la educación que nuestro arte también forma parte de otras artes que existen verdad y que sea eso como el fundamento de lo que nosotros hacemos» (César Guarca).

La relación con las agencias de cooperación es efectiva porque éstas tienen intereses que se relacionan con los de la agrupación, especialmente en el aspecto de hacer expresiva su identidad y su cultura.

Por otro lado, Hacedor de Lluvia ha buscado financiamiento de la embajada de Noruega, pero como el proyecto musical no está enfocado en generar ingresos que permitan su subsistencia, este financiamiento ha sido ocasional.

En las siguientes citas, Ranferí Aguilar describe la relación de la agrupación con la embajada noruega y de su trabajo en la producción de discos:

«Entonces ellos tienen amistad con nosotros, nos llevaron a Noruega, hemos trabajado muchos proyectos juntos, fueron los que nos llevaron a Chajul la primera vez, hicimos un taller con artistas, diferentes artistas plásticos guatemaltecos, entonces llegamos a visitar este lugar que es como una escuelita, o más bien es un como kindergarten donde llegan los niños que no van a la escuela, como una guardería o algo parecido, entonces llegan los niños porque sus papás no los pueden mandar a la escuela pero ahí se les da alguna atención, se les da algún... en esa ocasión se les dieron unos talleres de arte y yo di unos talleres de música y la idea original es que al tomar las voces de los niños para incluirlos que cantaran algo y hacer un disco sobre ellos y sobre su realidad» (Ranferí Aguilar).

«Sí, en el último disco fue Clínica Noruega, nos hizo un aporte para la grabación porque ellos están trabajando con los niños de Noruega y así fue, a través de ellos fue que los conocimos y entonces ellos aportaron. Fue una cantidad digamos que no tan voluminosa pero siempre ayuda verdad, para hacer, hay que pagar que las portadas, hay que mandar a reproducir los discos y con el tiempo del estudio lo costeo yo verdad, yo mismo, no se lo cobro a nadie porque no tengo a quién cobrárselo, me lo cobraría a mí mismo verdad, pero sí es un montón de trabajo y más si uno se pone a experimentar verdad, es un montón de trabajo y editar y a esto y lo otro pero es el gusto de uno verdad. Por eso los discos salen como salen porque uno le gusta experimentar con las grabaciones también, aparte de la composición mismo, los arreglos y finalmente la grabación, sí, es parte del arte sientto yo» (Ranferí Aguilar).

Para Hacedor de Lluvia el financiamiento ha significado una complemento para el trabajo que ya realizan los integrantes independientemente de que exista el financiamiento. En todo caso, este financiamiento sirve para enfocar su trabajo en algunas actividades, por ejemplo produciendo discos y generando oportunidades para presentarse ante audiencias. Sin embargo, la búsqueda de este financiamiento no genera preocupaciones al nivel de la identidad (como ocurre con Grupo Sotz'il y Música Maya Aj'), porque no existe una etnicidad o comunidad a la que explícitamente representen.

3. GRABAR. En el proceso de grabación también intervienen aspectos financieros. Este tema hace explícitas algunas relaciones entre las agrupaciones, la forma en que financian sus proyectos, las herramientas que tienen a su disposición y los resultados que consiguen, usualmente, en forma de discos que luego distribuyen.

El Grupo Sotz'il ha resuelto conseguir financiamiento para sus grabaciones y la producción de sus discos.

«Pero generalmente lo hemos resuelto con iniciativas, con proyectos, trabajamos con organizaciones, entonces a veces los usamos como estrategia porque quiérase o no de otra forma no se podría porque si fuera, si nos quedamos también solo con que uno lo quiera hacer, quizás sí, quizás si se pueda, pero el proceso sería muy largo porque quizás podrías alquilar el estudio un día por ejemplo o lo podás alquilar dos días al, qué, medio año por ejemplo, eso es lo que te dan y lo alquilas por dos días y vas, grabás algo y se queda allí verdad, conseguís dinero, lo alquilás otra vez, lo vas y así vas acumulando verdad. Entonces lo hemos resuelto así, aunque eso implique que tengás que poner el logotipo del que te apoyó, por ejemplo, pero de alguna otra forma sí se podría pero sería muy lento, el proceso sería muy lento» (Luis Guarca).

La agrupación Música Maya Aj', al no recibir financiamiento de agentes externos, se enfoca en ahorrar dinero proveniente de sus presentaciones y la venta de sus discos y en ensayar la mayor cantidad de tiempo antes de llegar a un estudio de grabación. Esto para pasar menos tiempo grabando y así gastar menos dinero en ese proceso.

«El caso nuestro, no contamos con estudio ni con recursos económicos como para tomarnos tiempo en un estudio. Lo que hacemos es centrarnos en el proceso de ensayo. Ensayamos demasiado, o sea ensayamos mucho, tenemos que estar bien claros en lo que hacemos y para guardar la música, en este caso, en disco y o sea hacer ese proceso de grabación y pues pedimos el servicio de algún, qué, de algún estudio de grabación y hacemos el proyecto como tal y vamos a las cabinas de grabación a grabar las piezas musicales» (Luis Calí).

«[...] sacar un disco en un estudio de grabación es muy muy caro, es muy caro. Pero sí es casi todo con el bolsillo de uno, sí, no hay ni un, ni un qué, ni una institución que nos ayude, igual no nos gustaría, no nos gustaría. Si yo recuerdo

que sí ha habido pero no, no nos gusta; o sea, es mejor, mucho mejor que te salga del bolsillo, saber que sí te costó a que solo te lo regalen» (Erik Calí).

Los integrantes de El Hacedor de Lluvia tienen a su disposición las herramientas para manejar un estudio de grabación. Ranferí Aguilar ha sido el que ha cubierto los gastos en forma del trabajo que realiza en su estudio de grabación.

«Pues es el estudio de aquel va vos. Obviamente si se hiciera en otro lado tendría que, tendrías que pagar va. Entonces el estudio de aquel, el proyecto es de aquel verdad, obviamente es una inversión verdad y pero es su proyecto y es su estudio entonces creo que ahí es donde nos sentimos cómodos» (Mynor García).

«Sí, totalmente, digamos que si no fuera por eso tendría que ir a un estudio y creo que lo que se limita es el tiempo, por el costo obviamente verdad, no puede ir uno a grabar a otro lado y empezar a “cambiamos aquí, quitamos acá, a ver apagá esta pista a ver cómo suena”, así pasarte cinco horas ahí, hay un momento que el del estudio te va a decir “no, mirá, pensalo bien en tu casa y venís a hacer aquí lo que tenés que hacer”, si es que es un trato por, ahora si es por hora feliz él verdad, pero saldría carísimo, imaginate la hora de estudio cuánto puede costar y uno ahí cambiando, quitando, borrando, volviendo a grabar y no, no me gustaría porque sería absurdamente caro» (Ranferí Aguilar).

Para los informantes de Hacedor de Lluvia, tener un estudio de grabación a su disposición les permite un manejo más cuidadoso del proyecto: de las grabaciones, de experimentar y tomar el tiempo que consideren necesario para producir piezas musicales. Los informantes de Grupo Sotz'il acceden a estudios de grabación a partir del financiamiento que consiguen, como parte de su proyecto, mientras que los de Música

Maya Aj' se enfocan más en ensayar para pasar la menor cantidad de tiempo en un estudio, además de que tienen que ahorrar dinero de sus ingresos.

Una diferencia importante es que, al tener el recurso del estudio de grabación se tiene control de cuándo y cuánto se quiere trabajar en él; estos son factores definitivos para las agrupaciones que buscan financiamiento o auto financian sus proyectos porque se traducen en limitaciones del producto que buscan realizar.

4. FLUJO EN EL INTERCAMBIO: DISCOS Y PRESENTACIONES ANTE AUDIENCIAS. Además de que los discos producidos por las agrupaciones puedan ser vendidos, hay otro tipo de intercambios que no suponen un ingreso de dinero. Esto, porque no en todas las ocasiones las agrupaciones buscan vender sus discos, sino que también los regalan; estas diferencias se dan dependiendo de quién sea la persona a la que le hagan el regalo. Algunas veces funcionan como medios de promoción, otras como medio para generar ingresos y en otras ocasiones para que las personas cercanas a sus comunidades los tengan.

Cuando las agrupaciones acaban de terminar un disco, es usual que realicen un evento para presentarlo ante una audiencia. En este espacio, personas de la audiencia pueden comprar los discos. Otras veces, en sus páginas de internet, colocan algunas piezas musicales de los discos para que cualquier persona las escuche y tenga una idea de qué tipo de música hacen y, si lo desea, pueda contactarse con las agrupaciones para comprarlos.

«Entonces usamos la web también para promocionar nuestra música, por ejemplo nuestra página web ahorita está tenemos lanzado tres temas verdad pero tampoco queremos tirar todo verdad porque sabemos también de que cuando se dan las cosas así fácil a veces pierden su valor también verdad, entonces tratamos de que solo tener una muestra en la web y de allí pues si quieren pues escucharlo en vivo o tener el disco pues tienen que solicitarlo también va» (Daniel Guarcax).

«Pues más Facebook, la página igual de del grupo, o sea, la de www, sí sí esa y cuando salimos a presentaciones, o sea, tenemos alguien que nos ayude a ofrecer las a veces, más eso igual porque a veces mucha gente cada presentación dice “no tengo dinero pero sí necesito uno de sus discos, ¿qué podemos hacer?”, y hubo un tiempo, yo creo que sí todavía hay pero no recuerdo exactamente cuáles son los lugares pero sí tenemos en tres lugares ventas de discos de nosotros, solo conozco uno que se, qué, en Jocotenango, en el Centro la Azotea, ahí siempre hay, sí sí» (Erik Calí).

«Sí, lo que se ha hecho es que cuando, por ejemplo, cuando salió el primer disco que era como el primer trabajo va y entonces había que darle difusión y todo entonces se hizo un concierto en un restaurante para entregar el disco y eso y se invitaron los medios verdad, se invitaron a, cómo se llama, algunos periodistas y pues se le hizo un poco de bulla no. Y en el segundo igual. También se hizo una entrega en otro espacio verdad porque yo pienso que si no lo hace uno de esa manera no pasa nada no, eso hay que, de todas maneras haya que hacer un poco de bulla verdad, hay que buscar el apoyo de los medios» (Carlos Chaclán).

El precio de los discos puede ser menor si es para alguien de la propia comunidad; otras veces, por el tipo de actividad en la que estén participando, los discos pueden ser un regalo. En el contexto en el que se regala o vende a un menor costo el disco a una persona de la comunidad, es una muestra de respeto o aprecio hacia esa persona, buscando que se sienta parte del trabajo de la agrupación y en ese sentido, como un elemento de lo que representan: la comunidad. Otras veces, durante presentaciones, los discos pueden ser regalados a personas de la audiencia para mantenerlos interesados y atentos en la presentación. También pueden ser enviados a personas conocidas, o instituciones que puedan difundirlos. Estos contextos son promocionales.

La siguiente cita ejemplifica cuándo se regala o se da a menor precio un disco.

«[...] si una persona de nuestra comunidad llega a pedirte tu disco no le vas a dar el mismo precio a como lo pensás vender verdad porque sabemos también las necesidades, también eso ha sido una forma de distribuir y acá localmente también los hemos distribuido en las radios comunitarias. Entonces generalmente siempre hay como dos tres por acá que son como la mayoría de nuestra gente la que escucha entonces tratamos de que también se les pueda llegar esos discos verdad, en Sololá, en radios también de la capital, las más conocidas si se le puede decir así, se le llega, se les hace llegar [...]» (Luis Guarcax).

La siguiente cita, ocurrida durante una presentación ante una audiencia, ejemplifica la manera de mantener atentas e interesadas a las personas en la audiencia.

«[Luis Calí] Antes esperen antes antes, quién de ustedes nos puede decir qué significa aj'. La primera persona que nos diga qué...

[Persona de la audiencia] Caña.

[Luis Calí] Yo creo que el compañero allá lo dijo primero, traeme un disco original para el compañero (*ruido, aplausos*)».

Esta variación en el intercambio de un disco es lo que llamo *flujo*. Depende del contexto en el que se esté dando el intercambio y las personas involucradas. Las variaciones tienen como fin comunicar respeto hacia alguien cercano a la comunidad, generar interés o vender.

Otro contexto que ejemplifica el flujo en el intercambio es en la decisión de cobrar o no cobrar una presentación ante una audiencia. Varía el cobro que se hace

dependiendo del espacio, el motivo de la presentación o la persona o personas que lo solicitan.

«Mirá, se da de todo. Depende de lo que sea verdad. Hay veces que nosotros mismos lo platicamos, digamos, hace algún tiempo que hicimos una presentación para un grupo de gente especial verdad. Era para, y cabal lo hicimos con Francis Dávila, era una pasarela y ellos querían y era con telas típicas. Entonces iba con el concepto verdad. Entonces la primera parte la hicimos nosotros bien étnico y pasaba la gente modelando y nosotros hacíamos la música étnica. No tiene porqué ser electrónica siempre todo el tiempo verdad, dance, pero la segunda parte entró Francis Dávila va y entonces hicimos el mix y funcionó re bien verdad. Entonces en esa ocasión no cobramos nada nosotros porque era precisamente para recaudar fondos para esa asociación verdad. Y así lo hemos hecho, siempre que nos nace hacer algo lo hacemos» (Ranferí Aguilar).

«Hasta cierto punto pero también recordemos que es algo bien cultural lo que estamos haciendo. Entonces para no caer en un desbalance pues y no estar para el pueblo. Siento que es como algo así como por conciencia social, sí, uno comparte con el pueblo y saber que el arte que uno hace de ahí surge y sí lo hacemos, lo hacemos y existe mucha, muy buena comunicación con esa gente que de alguna manera hemos intercambiado la cultura misma y es bonito ir a dar que recibir» (Luis Calí).

«Pero otras veces, a veces, nosotros vemos la música como un sentido de ofrenda, a veces no nos invitan porque tal vez la gente piensa que no puede dar las condiciones y les da pena y a veces nosotros les decimos “miren, si quieren marimba aquí estamos” va, ah, y nos dicen “sí” y vamos va» (Daniel Guarca).

Los motivos por los que las agrupaciones deciden participar en una presentación ante una audiencia sin cobrar se relacionan a actos benéficos, en los que su participación sí funciona para generar ingresos económicos pero que no son percibidos por las agrupaciones, como el ejemplo anterior de Hacedor de Lluvia; también como muestra de respeto hacia la propia comunidad o pueblo, buscando acercarse a las personas, como el ejemplo de Música Maya Aj' o como un ofrecimiento que se hace al participar en un contexto específico, en el que se convierte en ofrenda, como el ejemplo de Grupo Sotz'il.

El flujo en el intercambio, tanto si se habla de discos o de presentaciones ante audiencias, está relacionado al cobro que se pueda hacer de ambos. Ambos son objetos potencialmente productivos económicamente, pero pueden cumplir también con otros objetivos, como agradar a la propia comunidad o buscar que las personas se acerquen a las agrupaciones y generar interés o un promover un sentido de comunión.

5. CONCLUSIÓN DE LA SECCIÓN. Existen diferencias importantes en cuanto a si los informantes pueden dedicarse, en términos de trabajo, solamente a las actividades relacionadas con la agrupación o si tienen que complementarlas con otros trabajos para su cuidado personal. Esto implica, algunas veces, que los informantes tengan que dedicarse a trabajos totalmente distintos, no relacionados a la música o no relacionados a sus agrupaciones pero sí a la música. Para Hacedor de Lluvia que se generen ingresos como agrupación no es una preocupación porque sus actividades están más establecidas en otros trabajos. Para Música Maya Aj, los informantes siempre buscan complementar sus ingresos con otros trabajos. Para Grupo Sotz'il, el trabajo está enfocado solamente en la agrupación, a la que dedican su tiempo. Existen posibilidades, como encontrar agentes externos que financien los proyectos musicales, pero no todas las agrupaciones lo encuentran aceptable. Música Maya Aj' y Grupo Sotz'il tienen procesos totalmente distintos (Grupo Sotz'il beneficiándose de financiamiento y Música Maya Aj' negándose a aceptarlo), mientras que Hacedor de Lluvia, al no tener la necesidad de generar ingresos con la agrupación, acepta financiamiento pero no lo busca constantemente. Esto supone

algunos problemas en el sentido de lo que representan las agrupaciones (o a quienes representa). Las agrupaciones con identidad comunitaria solicitan permiso a las personas/ autoridades de sus comunidades (abuelos, guías espirituales) para aceptar financiamiento e incluso para participar en ciertos espacios. Esto ocurre también con la venta de los discos que producen, los cuales se facilitan a estas personas dándoles un precio más bajo o regalándoselos. Los discos también se facilitan a las personas o instituciones que los promuevan (como radios). Esto es interesante en el sentido de que el disco funciona como una garantía. Es decir, cualquier persona si lo desea puede acceder al disco, a su contenido, pero este no pierde su valor de representación como ocurriría si las agrupaciones participaran en espacios que los abuelos o guías espirituales consideren inadecuados. Los discos «guardan» este valor sin vender sus derechos.

VII. CONCLUSIONES

En el contexto guatemalteco, las tres agrupaciones mencionadas en esta tesis — Grupo Sotz'il, Música Maya Aj' y Hacedor de lluvia— son las únicas que, en una trayectoria de más de 15 años, han utilizado instrumentos prehispánicos en sus composiciones musicales. En este tiempo, las tres han tenido experiencias similares en cuanto a sus acercamientos a la música, aunque también diferencias importantes. En esta tesis, estas similitudes y diferencias se explican principalmente desde la identidad, la etnicidad y el mercado. Estos mismos temas están conjugados con un modelo teórico básico de la etnomusicología presentado por Timothy Rice en 1987. Este modelo se basa en tres procesos formativos en la música, los cuales utilizaré como base de las conclusiones a continuación.

Las tres agrupaciones juegan con lo permanente y lo contingente de maneras distintas. Quizás lo único permanente son los instrumentos prehispánicos y las evidencias de prácticas que se les relacionan. Lo contingente es lo que hace posible que puedan relacionárseles en términos de identidad, dándoles significados particulares, experimentando y creando nueva música.

(1) Construcción histórica:

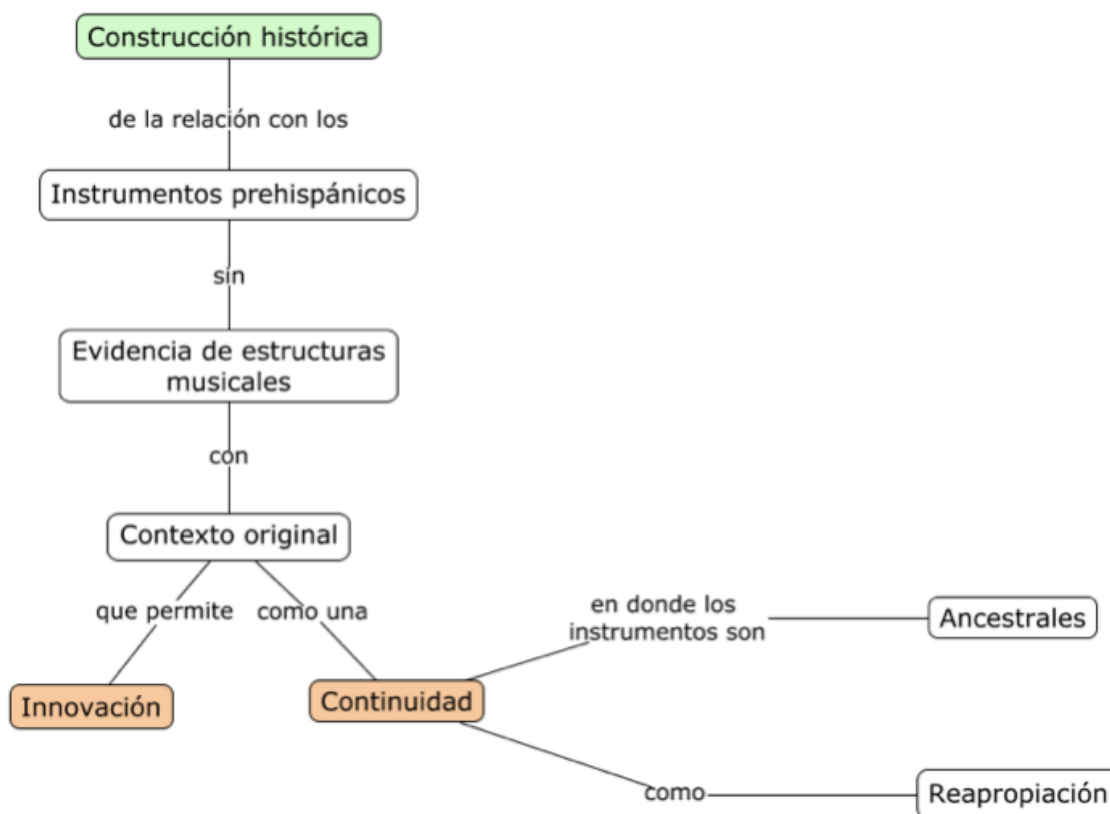
El uso de instrumentos prehispánicos se relaciona, en principio, con la época prehispánica, lo cual supone un acercamiento al contexto original de los instrumentos prehispánicos. Por un lado, los informantes de Música Maya Aj' y Grupo Sotz'il ven su relación con la historia como una continuidad. En ese sentido, los instrumentos no son «prehispánicos» porque este término hace referencia a una división temporal, sino que son «ancestrales» porque ven a los instrumentos como un elemento más de su herencia, de origen maya. Esta intención de relacionarse a elementos del pasado como parte de una continuidad la entiendo como una reapropiación. Por otro lado, los informantes de

Hacedor de lluvia no problematizan el uso del término «prehispánico» porque no necesitan hacerlo. Además de que no se relacionan a una herencia de origen maya, no se ven a sí mismos como parte de una continuidad. Sus expresiones musicales están enmarcadas en la innovación, con base en instrumentos prehispánicos, y no en la reappropriación, que además del uso de instrumentos musicales prehispánicos influye en otros aspectos de la vida social.

En común, las tres agrupaciones comprenden que no existe evidencia de estructuras musicales de épocas prehispánicas, pero para ello tienen diferentes acercamientos o respuestas.

Para Música Maya Aj' y Grupo Sotz'il existen rupturas en su concepción de la historia porque aunque se relacionan con las tradiciones musicales de sus abuelos (e.g. sones), que las entienden como parte de su herencia, buscan hacer música nueva y diferente. Es una ruptura en el sentido de que no se insertan en estas tradiciones específicamente, aunque participan en ellas y las incluyen como parte de sus repertorios. Los informantes de Hacedor de lluvia explican que lo maya es una cuestión del pasado, lo cual simplifica su relacionamiento con los instrumentos prehispánicos e imágenes sonoras/visuales que pretenden representar, porque son símbolos de un contexto que se abre a su disposición para experimentar e innovar. Es una ruptura en el sentido de que ven lo prehispánico y maya como algo del pasado, pero cuyos elementos existen (e.g. instrumentos musicales) y pueden utilizar.

Figura 21. Diagrama sobre construcción histórica.



Elaboración propia. 2017.

(2) Mantenimiento social:

Los integrantes de Música Maya Aj' y Grupo Sotz'il tienen vínculos comunitarios, es decir, con personas de sus comunidades, en los que se comparten creencias colectivas y raíces comunes (un «nosotros comunitario»). Estos vínculos obligan a los informantes a pensar en cómo su música y su participación ante audiencias representa a más personas.

Esta forma de representación, en sus contextos sociales, implica pedir permisos para realizar ciertas prácticas (como participar en conciertos o vender música). No rompen los vínculos comunitarios, sino que buscan convivencia y aceptación. Estos vínculos, según los informantes, se han ido estrechando con el tiempo; en un principio, sus expresiones musicales eran nuevas para las personas en sus comunidades, pero los informantes han percibido que poco a poco se han ganado su respeto y apoyo porque las

personas se identifican con sus expresiones musicales. También importa que los informantes de estas agrupaciones hayan comenzado a desarrollar sus proyectos musicales juntos, siendo jóvenes, en cierta forma «creciendo» al mismo tiempo; lo cual incluye a su contexto social comunitario porque fue el lugar en el que esto ocurrió.

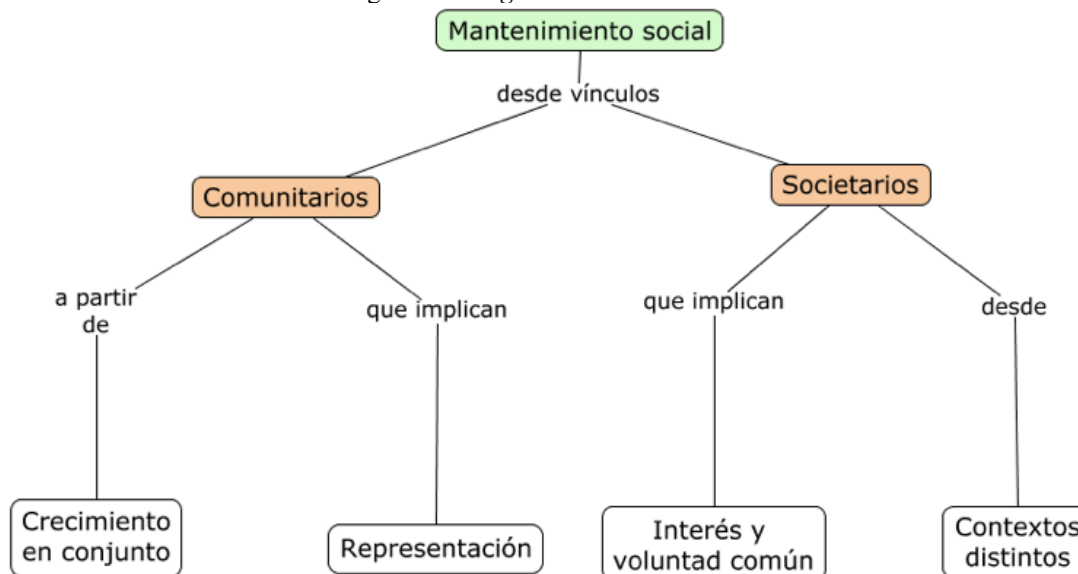
Hay diferencias importantes entre estas dos agrupaciones en relación al financiamiento que aceptan o no. Grupo Sotz'il abiertamente acepta financiamiento de instituciones de cooperación internacional, mientras que Música Maya Aj' nunca lo ha hecho. Grupo Sotz'il explica que estos fondos, desde su origen, están destinados a asociaciones enfocadas en temas de identidad, por lo que ven como positivas estas oportunidades ya que no afectan sus motivaciones ni la dirección que quieran darle a la agrupación. Música Maya Aj' tiene una postura más estricta, que les garantiza una total independencia. Ambas formas son, según los informantes, correctas ante los ojos de las comunidades a las que pertenecen, porque además buscan el permiso y consejo de las autoridades (e.g. guías espirituales).

El vínculo que existe entre los informantes de Hacedor de Lluvia es un «nosotros societario», es decir, que depende de la voluntad y el interés común de los informantes de participar en la agrupación. Un aspecto importante de este tipo de vínculo, para Hacedor de Lluvia, es que sus informantes no crecieron ni se desarrollaron musicalmente juntos, sino que antes ya se habían desempeñado en otros contextos musicales y artísticos y por su experiencia y capacidades pudieron ser parte de la agrupación. En ese sentido, su contexto social está enmarcado en el de sus propias prácticas, que no tienen relación a una comunidad en un contexto geográfico específico, sino con sus otras prácticas (e.g. Ranferí Aguilar y su participación en la agrupación de rock Alux Nahual, Carlos Chaclán y su experiencia como ceramista).

En un sentido económico, los informantes de Hacedor de Lluvia no dependen de ningún tipo de financiamiento, aunque cuando han surgido oportunidades lo han aceptado. Sus actividades musicales con Hacedor de Lluvia no dependen de los ingresos que puedan generar, por lo que tienen una postura más abierta en este sentido, además de que sus actividades musicales no buscan ser una herramienta de representación de otras

personas. Pueden decir que su expresión es «étnica», con lo cual indican que recogen elementos étnicos (como los instrumentos prehispánicos y las imágenes sobre cómo es una ceremonia maya), aunque los informantes no se relacionen cotidianamente con estos elementos o prácticas.

Figura 22. Diagrama sobre mantenimiento social.



Elaboración propia. 2017.

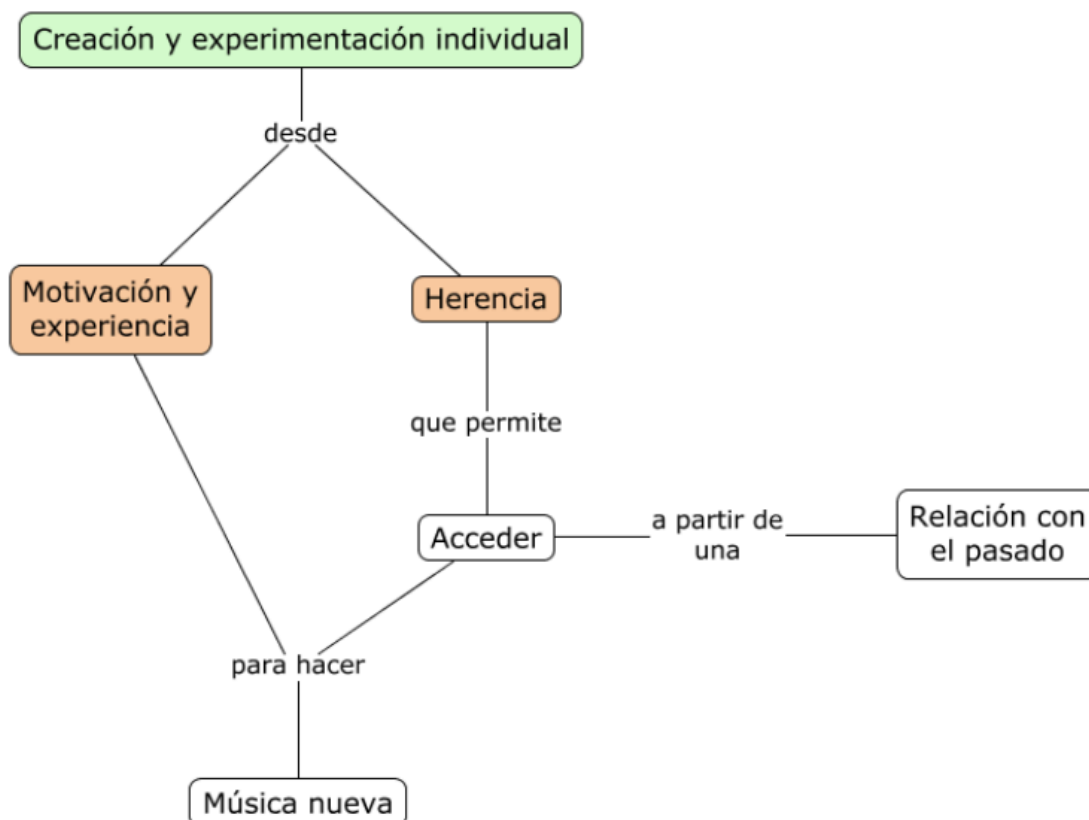
(3) Creación y experimentación individual:

No hay una única tradición musical que los informantes tomen como referente. Aunque los los informantes de Música Maya Aj' y Grupo Sotz'il tengan como referentes a los abuelos y sus prácticas musicales, también hay una ruptura con estas prácticas y una búsqueda por hacer música para ellos nueva y distinta. Para los informantes de Hacedor de lluvia no existe la figura directa de los abuelos en sus historias de vida y tampoco tienen referentes musicales específicos. Son similares en el sentido de que, basándose en instrumentos prehispánicos, exploran sonidos y ritmos que los diferencian de los tradicionales. Sin embargo, tienen diferentes acercamientos.

Se vuelve importante considerar la etnicidad como elemento de acceso a una forma de conocimiento. Los informantes de Música Maya Aj' y Grupo Sotz'il se consideran parte de una herencia maya, mientras que los informantes de Hacedor de lluvia no tienen este acercamiento. Para Música Maya Aj' y Grupo Sotz'il, esta identidad maya es el punto más general y amplio, porque juegan con esta adscripción entendiendo que también pueden ser más específicos (e.g. ser de El Tablón, de San Juan Comalapa, ser kaqchikeles). El acceso se da desde una relación de herencia con el pasado, una relación que se percibe como real y directa (e.g. aprender melodías en sueños, a partir de la relación con la naturaleza). Para los informantes de Hacedor de lluvia la experimentación sucede desde las motivaciones personales y la experiencia, usando los instrumentos e imaginando, probando, jugando con ellos.

Si consideramos ambos acercamientos en términos de lo que significa una tradición (el pasado de una cultura, su preservación y continuidad) y de cómo la música de las agrupaciones se relaciona o no se relaciona a una, los informantes de Música Maya Aj' y Grupo Sotz'il relacionan sus prácticas a las tradiciones ancestrales, las de sus comunidades y las expresadas por sus abuelos, aunque sabiendo que sus expresiones musicales varían. El juego, la prueba y la experimentación no es muy distinto al de los informantes de Hacedor de lluvia, aunque trae consigo todo el peso que implica relacionarse en identidad y en cotidianidad con sus comunidades. Las expresiones de Grupo Sotz'il y Música Maya Aj' no son expresiones «tradicionales», pero se relacionan con lo tradicional como una parte nueva (que no suena igual pero que está hecha por personas del mismo grupo), que se plantea como una continuidad. El acercamiento de los informantes de Hacedor de lluvia no busca relacionarse a ninguna tradición, sino que remarcan que su concepto es innovar y experimentar. Es una innovación que no depende de la representación de otros, sino de aportes personales e individuales en el contexto de la agrupación, lo cual también implica experimentación.

Figura 23. Diagrama sobre creación y experimentación individual.



Elaboración propia. 2017.

Esta tesis es un acercamiento al significado del uso de los instrumentos prehispánicos en el contexto contemporáneo guatemalteco, aunque tiene algunas limitaciones. Es importante realizar un análisis musicológico de los ritmos y melodías de las piezas musicales y compararlos a detalle con piezas de repertorios tradicionales que se identifiquen como similares o como referentes. Es necesario entender cuál es la percepción externa que existe acerca de las agrupaciones que utilizan estos instrumentos; es decir, la percepción que tienen las distintas audiencias de estas agrupaciones. También habría que abordar más profundamente el uso del lenguaje al momento de nombrar y entender estos instrumentos, que en este caso se dio a partir de la traducción que algunos de los informantes hicieron de algo que afirman comprender mejor desde su idioma

materno, el kaqchikel. Finalmente, habría poner atención a otras agrupaciones musicales, probablemente más recientes y de menor trayectoria, que podrían tener acercamientos similares o distintos al uso de los instrumentos.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- Arrivillaga, Alfonso. 1982. Introducción a la historia de los Instrumentos Musicales de la tradición popular guatemalteca. En *La tradición popular*. No. 36. Págs. 21.
- Beaster-Jones, Jayson. 2014. Beyond Musical Exceptionalism: Music, Value, and Ethnomusicology. En *Ethnomusicology* (58), 2:334-340.
- Bernard, H. Russel y Gravlee, Clarence C. 2015. *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*. 2ª ed. Londres: Rowman & Littlefield. Págs. 775.
- Bertaux, Daniel. 1997. Los relatos de vida. Traducción de González, Godofredo. 2005. Barcelona: Edicions Bellaterra. Págs. 143.
- Comaroff, Jean y Comaroff, John. 2009. *Ethnicity, Inc.* Chicago y Londres: The University of Chicago Press. Págs. 234.
- Creswell, John. 2007. *Qualitative Inquiry & Research Design. Choosing Among Five Approaches*. 2ª ed. EE.UU: Sage Publications. Págs. 395.
- Dubar, Claude. 2002. *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*. Barcelona: Edicions Bellaterra. Págs. 279.
- Google Earth. 2017. 14°41'24.45"N 90°42'29.53" O. Elevación 1861m.
- Hutchinson, John; Smith, Anthony D. (1996). *Ethnicity*. Oxford: Oxford University Press. Págs 448.
- Lehnhoff, Dieter. 2005. *Creación musical en Guatemala*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Fundación G&T Continental. Págs. 358.
- Luján, Jorge. 2008. *Inicios del dominio español en Indias*. Guatemala: Editorial Universitaria. Universidad de San Carlos de Guatemala. Págs. 466.
- Rice, Timothy. 1987. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 31(3): 469-488.
- Sierra, Jorge. 2013. «Capítulo XXX. La música en Guatemala. Desde la contrarrevolución (1965-1996)» *Guatemala: historia reciente (1954-1996)*. Tomo V.

Cultura y arte en un país en conflicto. Guatemala: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Págs. 243-332.

Stöckli, Matthias. 2008. Music Making in a Pre-Hispanic Perspective in Contemporary Guatemala. *StudienzurMusikarchäologieVI*: 571-577

_____. 2005. ¿Una música maya prehispánica? Incursiones en la arqueomusicología. En Conferencias del Museo Popol Vuh. <http://www.popolvuh.ufm.edu.gt/Stockli2005.pdf> [05/05/2016]

Taylor, Timothy. 2007. The Commodification of Music at the Dawn of the Era of «Mechanical Music». En *Ethnomusicology* (51), 2:280-305.

Yin, Robert. 2011. *Qualitative Research from Start to Finish*. Nueva York: The Guilford Press. Págs. 347.

IX. DISCOGRAFÍA

Grupo Sotz'il. 2015. *Rachik' Sotz'*. Guatemala.

Música Maya "Aj". 2004. *Descendencia Maya. Nisaquirsan. El Alba*. Guatemala.

Ranferí Aguilar. 2006. *Las mujeres jaguar*. Guatemala.

X. ANEXOS

A. INSTRUMENTO DE ENTREVISTA

INSTRUMENTOS PRESHIPÁNICOS EN LA MÚSICA DE AGRUPACIONES CONTEMPORÁNEAS GUATEMALTECAS

Explorar los espacios sociales en los que participan las agrupaciones al componer, ensayar, grabar y presentar sus composiciones.

Contexto del músico

- 1) ¿Cómo se inició en la música?
 - A) ¿Cuántos años tenía?
 - B) ¿Qué le atrajo de la música?
 - C) ¿Tuvo alguna dificultad? (para escuchar, tocar, practicar)
 - a) ¿Qué decisiones tuvo que tomar a partir de estas dificultades?
 - b) ¿Recibió apoyo de su familia?
 - c) ¿Recibió apoyo de sus amigos?
 - D) ¿Cómo fue su formación musical?
 - a) ¿Con qué instrumentos comenzó?
 - b) ¿Cómo aprendió a tocar?
 - c) ¿Qué le gustaba escuchar?
- 2) Aparte de la música, ¿a qué otras actividades se ha dedicado? (laborales, artísticas, educativas)
 - A) ¿Alguna de estas actividades es remunerada?
- 3) ¿Alguna de estas actividades estaba relacionada con sus actividades musicales?

- A) Si no fue así, ¿cómo hizo / ha hecho para realizar ambas actividades?
- 4) ¿Antes del proyecto actual participó en algún otro?
- A) Si fue así, ¿qué tipo de música tocaban?
- B) ¿Cuál era su papel dentro del proyecto?
- C) ¿El proyecto/s sigue o decidió salir de él? Si es así, ¿por qué?

Agrupación con instrumentos prehispánicos

- 1) ¿Cómo llegó a formar parte de la agrupación _____?
- 2) ¿Cuál es su papel dentro de la agrupación? ¿Cuáles han sido sus aportes?
- 3) ¿Qué instrumentos toca dentro de la agrupación?
- A) De estos, ¿cuáles son prehispánicos?, ¿cuáles son sus nombres?, ¿qué tipo de instrumentos son?
- 4) ¿Qué ideas buscaban desarrollar en su música al inicio del proyecto?
- 5) En general, ¿cómo describiría la música del proyecto?
- 6) ¿Desde cuándo se conformó la agrupación _____?
- A) ¿Han tenido que detenerse o suspender el proyecto?
- a) Si es así, ¿por qué ha ocurrido?

Componer

- 1) ¿Cómo describiría el proceso musical de la agrupación?
- A) Normalmente, ¿cómo se originan las composiciones? ¿Qué las inspira?
- ¿Qué ideas buscan plasmar?
- a) ¿Qué detalles se van agregando?
- b) ¿Cómo saben que el proceso ha concluido?
- B) ¿Qué papel toma usted al componer?

- C) ¿Existen otras influencias que puedan afectar el proceso?
- a) Además de los integrantes de la agrupación, ¿intervienen otras personas en el proceso?
- 2) ¿Tienen algún lugar donde pueden dedicarse a desarrollar sus composiciones?
- A) ¿Cómo es trabajar en ese lugar?
- 3) ¿Trabajan bajo algún tipo de presión?
- A) ¿Eso puede afectar el proceso?
- B) ¿Hay algo que los obligue a terminar en un determinado tiempo?
- C) ¿Existen dificultades económicas que interrumpan o dificulten el proceso?

Ensayar

- 1) ¿Tienen alguna rutina de ensayo?
- A) ¿Es distinto ensayar para una presentación que para otro tipo de actividad (grabar, practicar)? Si es así, ¿cómo cambia?
- 2) ¿En qué lugar/es físico/s ensayan?
- A) ¿Este lugar está siempre disponible para ensayar?
- a) ¿Qué beneficios tiene este lugar para ensayar?
- b) ¿Tienen algún problema o dificultad al ensayar en este lugar?
- c) ¿Cada integrante se encarga de los instrumentos que toca?
- (transporte, instrumentos propios, instrumentos de otros músicos)
- 3) Durante los ensayos, ¿también dedican tiempo a componer / desarrollar otras piezas musicales?

Grabar

- 1) ¿Cómo ha sido el proceso de grabación de sus composiciones?

- A) ¿Siempre están desarrollando material para grabar?
- B) ¿Hay composiciones que pueden quedar fuera de un álbum?
- a) ¿Cómo estructuran sus álbumes?
- 1b) ¿Todos se desarrollan bajo una idea inicial, de la que luego parten, o son más parecidos a compendios de composiciones que tratan de distintos temas?
- 2b) ¿Cómo se diferencian los distintos álbumes que han publicado?
- 2) ¿Qué papel toma usted en el proceso de grabación?
- 3) ¿El proceso de grabación lo llevan a cabo por su cuenta?
- A) ¿Cómo resuelven o tratan el tema de los gastos que implica una grabación?
- a) ¿Buscan apoyo de instituciones o personas particulares?
- 1a) ¿Ha afectado el proceso de grabación o ha sido una influencia en las composiciones? ¿De qué manera?
- 2a) ¿Diría que la agrupación cuenta con total libertad artística para desarrollarse?
- b) ¿Tienen algún tipo de contrato u obligación para grabar?
- B) ¿En qué lugares han grabado?
- a) ¿Qué tipo de apoyo han encontrado en estos lugares?
- b) ¿Se han topado con alguna dificultad? ¿Cómo cuál/es?
- C) ¿Cómo es el proceso de distribución del material?
- a) ¿Qué medios utilizan? (electrónicos, cds, videos, prensa)

Presentar

- 1) ¿Cuáles son los espacios usuales donde pueden presentar su trabajo?
- a) ¿Reciben invitaciones para presentarse?
- b) ¿Deben buscar ustedes, por su cuenta, lugares para presentarse?

c) ¿Existen espacios donde no han podido presentarse? ¿Por qué ha sucedido?

D) ¿Han tenido la oportunidad de presentarse en el extranjero?

a) ¿Cómo surgieron esas oportunidades?

b) ¿En qué espacios se presentaron?

c) ¿Participaron con otras agrupaciones o músicos?

1c) Si es así, ¿los proyectos eran similares o distintos entre sí?

¿Qué los hacía distintos o similares?

E) ¿Buscan relacionarse con otras agrupaciones musicales?

a) ¿Se han presentado en conjunto?

1a) ¿Estas agrupaciones son similares o distintas a _____?

b) Además de presentarse, ¿han trabajado más extensamente con otras agrupaciones? ¿Cómo ha sido el proceso?

2) ¿Buscan recibir alguna remuneración por sus presentaciones?

3) ¿Cuál es el espacio más adecuado para presentar su música?

A) ¿Cómo debe responder la audiencia?

B) ¿En qué caso sería difícil presentar?

E) ¿Podría darme ejemplos de sus presentaciones y de cómo han sido, cómo se han diferenciado entre sí?

Analizar las perspectivas de las agrupaciones sobre el significado histórico y actual de los instrumentos prehispánicos.

1) Pensar en los instrumentos prehispánicos. ¿Es una categoría adecuada?

A) ¿Conoce otras maneras para nombrar estos instrumentos?

B) ¿Qué características tienen estos instrumentos?

2) ¿Estos instrumentos se utilizan de formas similares en el presente?

A) ¿Cómo los utiliza usted?

a) ¿Cómo se relacionan con el pasado?

3) ¿Cuáles de las consideraciones anteriores están presentes en sus composiciones?
(aspectos históricos, regionales, sobre sus usos)

A) ¿Cómo las representa?

Explorar las intenciones de los músicos al utilizar instrumentos de origen prehispánico en piezas representativas y presentaciones ante una audiencia.

Para las piezas:

Luego de escuchar la pieza musical:

- Revisar la estructura propuesta
- Agregar elementos que puedan faltar
- Preguntar qué instrumentos son los que toca el músico en la pieza
- ¿Cómo fue el proceso creativo?
- ¿La pieza musical cuenta una historia? ¿Tiene un tema?
- ¿Qué función tienen los instrumentos prehispánicos en la pieza? (preguntar por instrumentos específicos y sus relaciones entre sí)
- ¿Qué relación tienen con el tema? (preguntar por instrumentos específicos y sus relaciones entre sí)

Abordar:

- Características rítmicas (patrones)
- Características melódicas (formas, frases, duración, tonos finales, intervalos)
- Características dinámicas (tempo, volumen)

Para las presentaciones (observación), identificar:

- El contexto de la presentación (cómo se produce la música)

- La relación entre el contexto y la música en sí

B. CONSENTIMIENTO INFORMADO

Universidad del Valle de Guatemala

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Antropología y Sociología

CONSENTIMIENTO DE PARTICIPACIÓN

TÍTULO DE LA INVESTIGACIÓN: *Instrumentos prehispánicos en la música de agrupaciones contemporáneas guatemaltecas.*

PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN: Esta investigación se está conduciendo para explorar cuáles son los usos que se les ha dado a los instrumentos prehispánicos dentro del contexto de agrupaciones artísticas contemporáneas guatemaltecas. Los resultados de esta investigación serán utilizados en la elaboración de una tesis para optar por el grado de Licenciatura en Antropología en la Universidad del Valle de Guatemala.

Usted está invitado a participar en esta investigación; por favor, tómese el tiempo necesario para considerar su participación, la decisión es solamente suya. Lea este consentimiento y, si acepta participar, por favor coloque su nombre, firma y la fecha de hoy en el espacio al final del texto.

Si tiene preguntas sobre este estudio puede preguntarle al investigador en cualquier momento para que las resuelva.

PLAN DE ENTREVISTA: Se ha solicitado su participación en esta entrevista por su trayectoria como músico y su participación en una agrupación musical que utiliza

instrumentos prehispánicos en sus composiciones. Aproximadamente 15 personas formarán parte de este estudio, exclusivamente en Guatemala.

Si acepta participar, se le pedirá que forme parte de dos entrevistas. Estas pueden realizarse en dos o varias sesiones dependiendo de su disponibilidad de tiempo. Una de las entrevistas está enfocada en su historia como músico y participación en la agrupación, mientras que la otra abordará una pieza musical en la que usted haya colaborado y una presentación ante una audiencia. Aproximadamente, cada entrevista tendrá una duración de 1 hora, y se llevará a cabo en un lugar acordado entre usted y el investigador.

Puede dejar de participar en la investigación en cualquier momento, aunque se le solicita hablar con el investigador antes de tomar esta decisión.

CONFIDENCIALIDAD: Para mantener segura la información que usted nos proporcione solamente el investigador tendrá acceso a las grabaciones y transcripciones que se hagan de las entrevistas, junto con cualquier material escrito que haya sido utilizado. Estas entrevistas se guardarán en un disco duro, al cual solamente el investigador tendrá acceso.

Para esta investigación, le solicitamos que nos permita incluir su nombre y algún otro tipo de identificador (como el nombre de su agrupación) en el producto final, que será una publicación en forma de tesis. Tomando en cuenta que algunos de los temas que se aborden en las entrevistas pueden guardar cierta sensibilidad, usted tendrá acceso a las transcripciones de las entrevistas y, si usted lo considera necesario, podrá pedirle al investigador que elimine cualquier parte que usted no quiera que se incluya en la investigación. Se le entregarán las transcripciones antes de elaborar el trabajo escrito, por el medio que usted solicite más conveniente. Las transcripciones se le entregaran en un tiempo máximo de tres semanas después de haber realizado la entrevista.

Si existiera la posibilidad de publicar en un medio distinto al de la tesis (como un artículo científico), el investigador se contactará con usted.

RIESGOS: Existe un número limitado de riesgos asociados a su participación en esta investigación. Es posible que este estudio pueda causarle algún problema en cuanto a las relaciones que mantenga con otras personas de su misma agrupación o de otras agrupaciones porque pueden conocer su opinión o su postura sobre los procesos del proyecto musical en el que participa o sobre otros proyectos. Esto también puede generarle preocupación por la imagen que mantiene frente a otras personas, tanto al nivel de la agrupación como de las instituciones relacionadas a su proyecto (por ejemplo, los medios de comunicación). Sin embargo, esta investigación no busca, de ninguna manera, crear algún tipo de polémica.

BENEFICIOS: Si acepta participar en esta investigación, no habrá un beneficio directo para usted. Sin embargo, la información que se obtenga servirá para entender mejor el significado de los instrumentos prehispánicos y sus usos en el territorio guatemalteco. Indirectamente, esta investigación puede servir para que se conozca más este tipo particular de música y los aportes que ha realizado cada músico y agrupación.

INVESTIGADOR: Juan Carlos Figueroa Morales. TELÉFONO: 5050-0206.

CORREO: fig11525@uvg.edu.gt

ASESOR DE TESIS: Matthias Stöckli. **CORREO:** mstockli@uvg.edu.gt

DECANO DE LA FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, UVG: Andrés Álvarez. **CORREO:** aalvarez@uvg.edu.gt

Nombre y firma

Fecha