



Cantos en latín: una práctica vocal indígena¹

MATTHIAS STÖCKLI



INTRODUCCIÓN

La presencia de cantos litúrgicos en latín en un país que ha sido expuesto al catolicismo romano por casi quinientos años es, en sí, ninguna sorpresa. No obstante, el hecho que el cantar en latín todavía representa una práctica religiosa y musical viva más de cuarenta años después del Concilio Vaticano II,² bien puede despertar cierto interés. Más aún si se considera que en muchos lugares de Guatemala la liturgia católica romana ha pasado ya por una transformación lingüística más, esta vez del español a los distintos idiomas mayas.

El punto es que en Guatemala el latín en general y cantos en latín en particular ya no han sido parte de contextos litúrgicos desde, a lo más tarde,

los principios de los años setenta del siglo XX.³ Tales cantos se practican, sin embargo, todavía en contextos ligados a instituciones religiosas indígenas como las cofradías o las prácticas de los sacerdotes-chamanes⁴ cuyos lazos con la Iglesia Católica son, donde los hay, bastante sueltos.

ALGUNOS DATOS HISTÓRICOS

Se puede decir que la tradición centroamericana de cantar en latín había comenzado con el desembarco de un pequeño ejército encabezado por Hernán Cortés en la costa veracruzana un Viernes Santo de 1519 cuando fray Bartolomé de Olmedo, acompañado por unos soldados, procedió a cantar un "Oficio de Tinieblas gregoriano" (José Antonio Guzmán Bravo 1986: 79). En las décadas siguientes expresiones musicales de distinto índole



¹ El presente artículo es la versión traducida y ampliada de una ponencia en inglés que el autor presentó en 2001 en Rio de Janeiro durante el 36 Congreso Mundial del *International Council for Traditional Music* (ICTM). Se basa en trabajo etnográfico llevado a cabo también en el 2001 en Nebaj y Chajul (El Quiché), además en estudios bibliográficos hechos antes y después de esta fecha.

² El Concilio Vaticano II que duró de 1962 a 1965, inició, entre otras cosas, la reformación de la liturgia y la revisión del *Missale Romanum*. Sancionó posteriormente el uso de la lengua materna en la misa para facilitar la participación activa de los feligreses. De hecho, en el período post-conciliar las lenguas vernaculares se han convertido en el idioma litúrgico principal en casi todo el mundo.

³ No obstante, en su breve "Sacramentum caritatis", publicado en marzo del año en curso, el papa Benedicto XVI ha recomendado la reintroducción del latín y del canto llano o gregoriano en la misa católica aunque, al parecer, por el momento más que todo en las misas celebradas durante las grandes reuniones internacionales de feligreses católicos. El motivo de tal reintroducción es, según el texto, poner de manifiesto "la unidad y universalidad de la Iglesia".

⁴ Sobre el uso y la definición del término "sacerdote-chamán" véase Barbara Tedlock 1992: 52-53.

jugaban un papel importante entre los métodos que las órdenes religiosas, los franciscanos y dominicos sobre todo, usaron en la conversión religiosa de los indígenas de la región.⁵ Bien conocido además es que la cofradía, institución colonial erigida para llevar a cabo el culto de los Santos católicos, era clave tanto en la propagación de la nueva religión como en la preservación transformativa de las creencias y prácticas religiosas prehispánicas.⁶

Que lo antedicho vale también en el caso del altiplano guatemalteco, lo muestran los códices de música polifónica del siglo XVI y principios del siglo XVII, y los numerosos manuscritos de canto llano guardados en el seno de cofradías locales de unos pueblos ubicados en los Cuchumatanes huehuetecos donde fueron "redescubiertos" por padres Maryknoll a principios de los años sesenta del siglo pasado (Robert Stevenson 1964: 345). Indudablemente, los hallazgos de música polífona del principio del período colonial han despertado más el interés musicológico; sin embargo, ha sido sobre todo la práctica del canto llano, es decir, del canto religioso monófono en latín, la que se ha transmitido y transformado en algunas comunidades indígenas hasta el presente.⁷

ETNOGRAFÍA

Aún hoy en día, la cofradía representa uno de los contextos principales de la transmisión de cantos en latín; es sobre todo durante las procesiones en que se cargan las imágenes de los Santos por las calles del pueblo, cuando se ejecutan. No obstante, también se cantan en vigili-

as y ritos funerarios, en la iglesia y en rituales llevados a cabo frente a altares y lugares sagrados.⁸

Los ejecutantes son especialistas reconocidos, capaces de leer los textos, memorizar las melodías y saberse los cantos apropiados para cada ocasión específica. Siempre se trata de hombres; además es un oficio llevado a cabo en el presente generalmente por hombres ya bastante grandes. Algunos de ellos son encargados de prestar sus servicios por un período determinado mientras que otros son contratados cada vez que la ocasión requiere de su presencia.

En Momostenango, Totonicapán, cantar y rezar en latín es uno de varios oficios en los que un sacerdote-chamán puede especializarse después de haber concluido su entrenamiento básico en el manejo de los calendarios. (Tedlock 1992: 74).

Los cantos pueden ejecutarse por una o varias personas. Tedlock habla de la contratación de un solo *ajbix* para

⁵ Para más detalles acerca de la educación musical e inductinación religiosa simultáneas de los indígenas, especialmente de los niños pertenecientes a la nobleza local, véase Lourdes Turrent 1996: 122 en adelante.

⁶ Véase por ejemplo Flavio Rojas Lima 1988.

⁷ No obstante, vale mencionar el ejemplo de Santiago Atitlán donde existió hasta muy poco una tradición de cantos en latín a tres voces, cantados de modo homófono. En efecto, a pesar de un cambio reciente de la letra en latín al español, la estructura musical de estos cantos que se ejecutaron y siguen ejecutándose durante la Semana Santa en la iglesia de la localidad, no parece haberse alterado (Linda O'Brien-Rothe, comunicación personal). No excluimos que semejantes prácticas polífonas se hallarían todavía en otros lugares de Guatemala también.

⁸ Véase Tedlock 1992, Glen A. Horspool 1982: 100-105.

los rituales realizados en momentos determinados del aprendizaje de los sacerdotes-chamanes de Momostenango (ibid. 62; 66)⁹, Rojas Lima también del puesto de un solo cantante asociado a la estructura jerárquica de las cofradías de San Pedro Jocopilas en El Quiché (1988: 153, 157) y Oliver La Farge halló ya en 1932 en las procesiones de la fiesta patronal de Santa Eulalia, Huehuetenango solamente a un hombre que desempeñó el cargo de “maestro cantor” (1994: 114 en adelante). En cambio, Charles Wagley quien realizó investigaciones etnográficas en Santiago Chimaltenango, Huehuetenango entre 1937 y finales de los años cuarenta, encontró en “todas las fiestas y procesiones importantes” los cantos en latín entonados por cuatro “cantores principales” más un aprendiz (1957: 239-240).¹⁰

Entre los ixil conjuntos de dos cantantes parecen representar cierta norma; así no solamente lo indican mis propios datos etnográficos, sino también grabaciones realizadas en 1992 y, más atrás, en 1964 en el área.¹¹ Este número se refleja además en dos términos de origen colonial que parecen denotar un estatus y una función distintos de los dos cantantes: “maestro de coro” de un lado, y “fiscal” o “fiscal de la vara” del otro;¹² éste último siendo el cantante que carga una vara coronada de pequeñas campanas.¹³

Según Sebastián Ceto, un “maestro de coro” residente de Nebaj, antes se cantaba a veces con el acompañamiento de un arpa y también Wagley menciona la presencia de instrumentos musicales – en este caso de una marimba – durante la realización de los cantos en Santiago Chimaltenango (1957: 239-240).¹⁴

Los cantos en latín se transmiten por dos medios: vía escritura y vía oralidad. De tal sentido representan, al igual que ciertas danzas, ejemplos de tradiciones expresivas indígenas que se sirven de los dos medios de un modo complementario. En el caso de los cantos, de forma escrita se transmiten los textos y las indicaciones



⁹ De todos modos, una de sus fotografías tomada obviamente en el transcurso de un ritual muestra la presencia de dos cantores en el mismo lugar (ibid., 63).

¹⁰ Como Wagley no proporciona ninguna información sobre la manera de cantar, cabe cierta posibilidad que se trataba en este caso también de cantos polifonos y no monófonos, comparables a los cantos de Tinieblas en Santiago Atitlán, ejecutados por tres “Sacristanes”. (Véase *Pie de página 7*)

¹¹ Véase INGUAT / Casa de la Cultura de Nebaj 1995 y Jacques Jangoux 1969 / 1973 respectivamente.

¹² Al principio de la Colonia, puestos como cantor, maestro de capilla o fiscal fueron ocupados a menudo por egresados de las escuelas anexas a los monasterios (Turrent 1996: 156 en adelante).

¹³ En Chajul, esta diferenciación corresponde además a una diferenciación habitacional: los “maestros de coros” residen en el Cantón Iloom, los “fiscales” en el Cantón Chajul.

¹⁴ Linda O'Brien-Rothe a su vez reporta el acompañamiento ocasional de cantos en latín por un violín en contextos ligados al culto a los muertos en Santiago Atitlán (Comunicación personal). Vale de todos modos tomar en cuenta que la presencia de instrumentos musicales no necesariamente significa el tipo de interacción musical entre canto y instrumentos que se asocia comúnmente con el término “acompañamiento”. Por ejemplo, hacia el final de la grabación que Jangoux hizo de dos cantores durante una procesión en honor a la Santa Patrona de Nebaj (1973), se escucha de repente una marimba y una flauta que antes no estaban presentes y que obviamente tocaron independientemente del canto (y posiblemente, independientemente una de la otra además). De hecho, la realización simultánea de distintos “textos musicales” por distintos conjuntos en el mismo lugar es un fenómeno que se encuentra muy frecuentemente durante procesiones y fiestas aún hoy día; no obstante, es un fenómeno cuyo sentido fácilmente puede escapar al observador inexperto. Por otro lado, el acompañamiento instrumental aún del canto gregoriano no fue ni es algo insólito.

de su lugar dentro del orden del año eclesiástico, de forma oral las melodías.¹⁵

Dos tipos de fuentes escritas hay, ambos considerados como legados de los antepasados: libros originales y copias de ellos. A veces los originales pertenecen a los cantores mismos, a veces solo se encuentran en su posesión por un tiempo limitado. El original que el ya mencionado Sebastián Cesto guardó sobre el altar erigido en su casa, perteneció efectivamente a la cofradía cuyos principales le encargaban el servicio. Trató este libro – un “Missale Romanum” de dos tomos y con fecha de 1879¹⁶ – con mucho respeto, pero usó para la realización de los cantos sus numerosas copias efectuadas a mano.

EL LATÍN COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

Durante siglos el latín cumplía dos funciones básicas en la Iglesia católica romana: la de un idioma secular y por lo tanto, de una *lingua franca* del clero, y la de un idioma ritual, es decir, la del lenguaje oficial usado en contextos litúrgicos. De las dos funciones el latín ha mantenido la segunda en el ámbito religioso indígena de hoy en día. Es decir, cantos y rezos en latín siguen siendo realizados cada vez que la comunicación ritual con poderes sobrenaturales lo requiere. No obstante, aparte del latín hay otras formas lingüísticas y sonoras en aquel ámbito que sirven del mismo objetivo: rezos y “presentaciones” vernaculares,¹⁷ rezos e himnos en español, de cierta manera la también música instrumental. La cuestión es entonces de qué modo las distintas formas de comunicación se relacionan entre sí en

dicho ámbito. Para dar una respuesta vale tomar en consideración ciertos aspectos de la teología tradicional indígena.

En la creencia tradicional, los seres sobrenaturales pueden clasificarse por medio de un esquema que contiene tres categorías principales: *Dios mundo*, *Dios ánimas* y *Dios cielo* (Garrett Cook 1986: 140).¹⁸ Cada una de las tres se compone de una multitud de seres: a la categoría de *Dios mundo* pertenecen espíritus (“mundos”) asociados con una amplia gama de fenómenos naturales; *Dios ánimas* a su vez comprende la totalidad de las almas de los antepasados; *Dios cielo* finalmente es un conjunto de seres compuesto por Dios, Jesucristo y los Santos católicos, manifestándose en el sol, las estrellas y fenómenos atmosféricos, en la tierra también en iglesias, capillas e imágenes (ibid., 141 en adelante).



¹⁵ Aunque algunos cantores entrevistados cuentan con libros de canto con las melodías anotadas y aunque estén bien conscientes de la función de tal notación, no encontré a ninguno que supiera descifrarlas. Sin querer negar su importancia no es el lugar aquí entrar a una discusión sobre la cuestión cómo este hecho influye sobre la transmisión fiel de las melodías codificadas en aquellas notaciones. Para el presente ensayo basta que los cantores mismos afirmen que están ejecutando los cantos de igual manera como sus antepasados.

¹⁶ Entre los demás libros litúrgicos que logré ver e identificar, destaca un Breviario Romano de 1892, de casi la misma antigüedad entonces. Perteneció a Gaspár Marcos Lainez, otro *maestro de coro* originario de Nebaj.

¹⁷ “Presentaciones” son súplicas en que el sacerdote-chamán quien funge como intermediario, expone el nombre del solicitante, su parentesco y lugar de origen, la súplica misma y las razones por las cuales aquella debería ser atendida por parte del destinatario sobrenatural (Horspool 1982: 102).

Teológicamente, los límites entre las tres categorías no son trazados rigurosamente; al contrario, existen numerosos traslapes y relaciones entre ellas. Tampoco la práctica ritual clasifica los elementos de los que se sirve, de un modo rígido; a menudo las distintas formas lingüísticas y sonoras se manifiestan sucesiva o simultáneamente en el mismo evento. Como dice el “fiscal” Gaspar Marcos Laínez de Chajul al referirse a los rezadores quienes rezan en ixil: “Sólo rezan, nosotros cantamos con el libro. Una parte es poner copal [y rezar], otra parte somos nosotros. Somos los dos. En el mismo lugar.”¹⁹ Aún así, existen ciertas distinciones que parecen corresponder a la estructuración teológica del mundo sobrenatural. Una de éstas se halla en la manera apropiada para dirigirse a los representantes de las tres categorías. Así que los cantos en latín, pero también rezos en español tales como el Padrenuestro o el Ave María son a menudo considerados como modos particularmente aptos para la comunicación con la esfera de *Tiox* o *Dios cielo*, pero menos apropiados para dirigirse directamente al dueño de un cerro o al alma de un antepasado.²⁰ Del otro lado, rezos que invocan a espíritus ancestrales o *mundos*, son por lo general en lenguaje vernacular, aunque no en su forma cotidiana, sino en forma recitada y de estructura poética.²¹

Por un lado el latín no parece ser concebido como idioma extranjero por parte de los cantantes sino simplemente como el modo lingüístico apropiado para las ofrendas rituales a los Santos. Es apropiado y no extranjero porque ya los antepasados lo usaban de tal manera. Por el otro, es obviamente un idioma extranjero y

eso no solamente para los profanos, sino también para los especialistas en su uso. “*Cuestan mucho*”, me explicó una vez uno de ellos. Lo que comprenden de los textos en latín es la selección apropiada para la ocasión religiosa, el momento justo de su realización en el transcurso de una procesión o de un ritual y su función de comunicación con y ofrenda a la esfera de *Tiox*. Es esta comprensión y una vez más, la idea que ya fueron realizados de tal manera por parte de los antepasados, las que rinden sentido al latín, aunque quede como idioma en sí por lo general incomprensible y, de un modo particular, esotérico.

EL LATÍN, LENGUAJE DE “AUTORIDAD TRADICIONAL”

El recurrir a la autoridad de los antepasados es, por supuesto, justamente la actitud que se espera de representantes



¹⁸ Cook propone este esquema basándose en datos obtenidos primariamente en Momostenango. Tedlock quien investigó en el mismo pueblo, se refiere a las tres categorías por medio de una terminología ligeramente distinta y más vernacular: *Mundo* (Dios mundo), *Nantat* (Dios ánimas) y *Tiox* (Dios cielo) (1992: 41).

¹⁹ Alguien que ya muy temprano, o sea, en la segunda mitad del siglo XVI observó tal sincretismo en el ámbito del canto, fue el dominico Diego Durán: “Y es cierto que no miento, que he oído en semejantes días [i.e. días de fiesta] cantar en el areito unos cantares de Dios y del santo, y otros mezclados de sus metáforas y antiguallas que el demonio se las enseñó y sólo él las entiende.” (1967: 235)

²⁰ El hecho que existen repertorios de cantos en lengua vernacular como las *Canciones de Faz-de-la-Tierra* (*bix rxin Ruch'lew* en tz'utujil) de Santiago Atilán (véase Linda O'Brien-Rothe 2006, 1975) que se dirigen, entre otros seres sobrenaturales, también a ciertos Santos, no representa por supuesto, ninguna contradicción.

²¹ Una serie de tales rezos en k'iche'se encuentran reproducidos en Tedlock 1992: 222 en adelante.

de culturas definidas comúnmente como “tradicionales”. No obstante, aún allí existen obviamente diferencias acerca del grado y alcance concedidos a dicho recurso. Maurice Bloch (1974) ha dedicado hace más de treinta años un ensayo a los modos en que se revelan tales diferencias a través del uso de distintas formas de comunicación verbal en el ámbito político y religioso.

El argumento de Bloch es que la alta formalización del lenguaje, que caracteriza por lo general los recursos lingüísticos usados en contextos religiosos o rituales, es nada más que la expresión máxima de autoridad tradicional que busca aniquilar cualquier apariencia de creatividad verbal propia del orador individual. Dicho de otra manera, consciente o inconscientemente el orador, al anclarse en un lenguaje rígido y preconcebido, proyecta la idea de un poder que sobrepasa su propia individualidad y la de sus oyentes. Es esta idea que le da peso y fuerza específicos a “su” argumento. Para demostrar el funcionamiento de tal formalización Bloch expone un esquema de diferencias graduales que toma como punto de partir el lenguaje cotidiano para terminar en el otro extremo en expresiones musicales ya no vocales sino instrumentales. Por medio de este esquema describe un movimiento opuesto de pérdida gradual de libertad de expresión individual y de “fuerza proposicional” y capacidad discursiva – más aún: dialógica – del habla de un lado y de creciente rigidez y aumento de “fuerza ilocucional” o “performativa” del lenguaje del otro (ibid., 67). Un paso importante en este proceso de creciente formalización es el que lleva del habla al canto, o sea, de las palabras habladas a las cantadas; un paso que significa, según

Bloch, la fijación de dos parámetros más del lenguaje: la entonación y el ritmo.

En el *continuum* de formalización lingüística, Bloch proporciona un buen instrumento para un ordenamiento interpretativo de las distintas formas lingüísticas y sonoras empleadas en los contextos rituales tradicionales indígenas de Guatemala. Permite determinar las diferencias entre estas formas en cuanto al alcance concedido a la autoridad de la tradición y ubicar los cantos en latín dentro de la escala de creciente formalización; más allá por ejemplo de las “presentaciones” parcialmente improvisadas, adaptadas a los requerimientos cambiantes del momento.

Lo que Bloch no contempla en base de su propio material etnográfico sobre los *merina* de Madagascar, es la presencia de idiomas distintos dentro del mismo complejo ritual. Sin embargo, por ser un idioma virtualmente ininteligible para los cantores mismos el cual además no se convierte en lenguaje ritual por medio de una transformación gradual de recursos vocabularios y sintácticos del lenguaje cotidiano, sino es lenguaje ritual desde un principio y nada más que eso, no es difícil ubicar el latín en un extremo del proceso de formalización, en cierto sentido a la par de la música instrumental ubicada allí por Bloch mismo.

Nada que ver con dicho *continuum* tiene otro aspecto de los lenguajes rituales de tradición indígena, a saber, la manera en que su uso contemporáneo refleja la historia colonial particular de Guatemala: la imposición forzada de elementos culturales ajenos y su adaptación a y transformación por conceptos y prácticas indígenas.

Aunque se haya puesto en este artículo cierta énfasis en la complementariedad de la teología y práctica ritual tradicionales, es de suponer que la simultaneidad de un idioma extranjero y virtualmente ininteligible y de un idioma nativo (aún de forma alterada) indique unas diferencias profundas acerca de la proximidad o distancia religiosas, emocionales y, hasta cierto punto, sociales que rigen las relaciones entre los vivos y los habitantes de esferas sobrenaturales distintas.

BIBLIOGRAFÍA

Bloch, Maurice

1974 Symbols, Song, Dance and Features of Articulation: Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority?. En *Archive of European Sociology* 15, pp. 55-81. [Reeditado por Kay Kaufman Shelemay en *Garland Library of Readings in Ethnomusicology* 3, Garland, New York, 1990, pp. 205-231].

Cook, Garrett

1986 Quichean Folk Theology and Southern Maya Supernaturalism. En *Symbol and Meaning beyond the Closed Community: Essays in Mesoamerican Ideas* (editado por Gary H. Gossen). Institute for Mesoamerican Studies, Albany, pp. 139-154. (Studies on Culture and Society 1).

Durán, Diego

1967 *Historia de los indios de Nueva España e islas de tierra firme* II. Porrúa, México.

Guzmán Bravo, José Antonio

1986 La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España. En *La música de México* I/ 2 (editado por Julio Estrada). UNAM, México, pp. 75-146.

Horspool, Glen Arvel

1982 *The Music of the Quiche Maya of Momostenango in its Cultural Setting*. Tesis de Doctorado. University of California at Los Angeles.

La Farge, Oliver

1994 *La costumbre en Santa Eulalia*. Ediciones Yax Te', Rancho Palos Verdes (Ca.).

O'Brien-Rothe, Linda

2006 Dos canciones de "Faz-de-la-Tierra". En *Etnomusicología en Guatemala* (editado por Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés). Tradiciones de Guatemala 66, pp. 11-20.

1975 *Songs of the Face of the Earth: Ancestor Songs of the Tzutuhil-Maya of Santiago Atilán, Guatemala*. Tesis de Doctorado. University of California at Los Angeles.

Rojas Lima, Flavio

1988 *La cofradía: reducto cultural indígena*. Seminario de Integración Social Guatemalteca 46, Guatemala.

Stevenson, Robert

1964 European Music in 16th-Century Guatemala. En *Musical Quarterly* 50/ 3, pp. 341-352.

Tedlock, Barbara
1992 *Time and the Highland Maya*.
University of New Mexico Press,
Albuquerque.

Turrent, Lourdes
1996 *La conquista musical de México*.
Fondo de Cultura Económica, México.

Wagley, Charles
1957 *Chimaltenango*. Seminario
de Integración Social Guatemalteca 4,
Guatemala.

Discografía

INGUAT y Casa de la Cultura de Nebaj
1995 *Música tradicional y popular
de el Ixil, Quiché*. Colección
"Músicos de la Tradición popular
de Guatemala", 5, Guatemala.

Jangoux, Jacques
1969 *Music of Guatemala* (vol. 1).
Asch Mankind Series AHM 4212, New
York.

1973 *Music of Guatemala* (vol. 2).
Folkways FE 4213, New York.

Aspang se haya puesto en este artículo
esta énfasis en la complementariedad de
la teología y prácticas rituales tradicionales.
es de suponer que la simultaneidad de
un idioma extranjero y virtualmente
indistinguible y de un idioma nativo (sin de
formas específicas) indican una distinción
profundas acerca de la proximidad o
distancia religiosa, emocional y
hasta cierto punto, sociales que rigen las
relaciones entre los vivos y los habitantes
de estas sociedades distintas.

BIBLIOGRAFÍA

Block, Marjorie
1972 Symbolic Song Dance and
Features of Aesthetics: Is
Religion an Extreme Form of
Traditional Authority? *Ethnology*
10, pp. 25-32.
Revisado por Kay Kaufman
Sheehy en *Cultural Library of
Ethnology in Ethnology* 2,
Cardinal, New York, 1980, pp.
304-311.

Cook, Robert
1986 Guatemalan Folk Theology and
Sustainable Maya Superstitions:
An Ethnographic Study of
the Chimaltenango Region
in Guatemala. *Journal of
Latin American Studies* 18,
pp. 159-178. (Studies on Culture
and Society 1)

Davis, Diego
1967 Historia de los indios de Nueva
España e Ixil de Nueva España II. *Formas
de la Cultura*