

La Tradición Popular



Introducción a la historia

de los Instrumentos Musicales

de la tradición popular

guatemalteca.

Alfonso Arrivillaga Cortés

Fotografías: J. Manuel Guerra Caravantes

1. Los registros arqueológicos

Guatemala se encuentra incluida en el área cultural denominada Mesoamérica¹, y, como tal, atesora infinidad de piezas arqueológicas producto de la civilización maya y de los diferentes grupos mayenses que se derivaron de aquélla². Entre dichas piezas podemos apreciar una gran variedad de instrumentos musicales, los que son de nuestro peculiar interés.

Hemos tenido oportunidad de estudiar silbatos de figuras zoomorfas y antropomorfas, así como ocarinas procedentes de la costa sur, el altiplano y el golfo de Honduras, fechados clásico tardío (600-900 de.c.). Dichas piezas podemos apreciarlas como excelentes trabajos de cerámica, de muy buen acabado. Cuentan con uno o dos agujeros que producen entre uno y cuatro sonidos diferentes.

En el Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala hay una serie de instrumentos, entre los cuales se aprecian: tambores de cuerpo de barro (Samuel Martí se refiere a la existencia, entre los mayas, de tambores dobles de barro), trompetas de concha de mar, silbatos y ocarinas, flautas simples y dobles, raspadores. El Museo Popol-Vuh cuenta con una buena colección de pitos y ocarinas. Samuel Martí, por su parte, menciona entre los instrumentos musicales mayas: el **teponastle** o **tun**, raspadores y sonajas (**chinchines**), conchas de tortuga (**ayotl**), trompetas de concha de mar y trompetas tubulares de madera, muy delgadas, con calabazas al final, silbatos, ocarinas y flautas simples, dobles y triples; **huehuetl**, **kayum** y grandes tambores de barro cocido³.

Dos importantes fuentes de información para el estudio de la música maya son los códices prehispánicos (**Trocortesiano**, **Dresdense** y **Peresiano**) y las pinturas murales. Ambas fuentes han ilustrado y corroboran lo que los restos arqueológicos aportan. Así, en el **Códice de Dresde** (Facsímil I. A. H. G.) aparecen algunos músicos que ejecutan chinchines, tambores y flauta.

En el Museo de Arqueología y Etnología de Guatemala se encuentra una copia de los Murales de Uaxactún, donde se observa a algunos músicos que ejecutan tambores y sonajas (**chinchines**). Pero quizá la muestra por excelencia para mostrarnos la variedad de instrumentos utilizados por los mayas del Nuevo Imperio, sean los Murales de Bonampak⁴, donde aparecen, además de los instrumentos mencionados anteriormente, trompetas tubulares, de madera, de concha de mar, tortugas, etc. Existe también una buena cantidad de vasos policromos de excelente acabado, los cuales contienen escenas de músicos y danzantes. Estas ilustraciones ayudan a visualizar de mejor manera nuestro objeto de estudio.⁵

Las evidencias citadas nos llevan a la conclusión de que los pueblos mesoamericanos creaban música y que obviamente esta ocupó un lugar especial en la organización socio-cultural de dichos pueblos; las fuentes documentales que trataremos después nos ayudarán a comprobar esto. Por ahora sólo recordaremos que el eje fundamental de la sociedad maya fue la teocracia; de ahí que las manifestaciones artísticas tuvieran un carácter religioso y sea lícito hablar de la música en un sentido ritual y solemne.⁶

2. Fuentes etnohistóricas

Las fuentes etnohistóricas son los textos indígenas escritos con caracteres latinos, que aparecen en los siglos XVI al XVIII; y los cronistas españoles, sobre todo quienes escribieron en el siglo XVI. Dichas fuentes son de gran utilidad y arrojan una buena cantidad de información.

1 cfr. Celso A. Lara, **Los terremotos de San Gilberto (1976) y la protección del patrimonio cultural de Guatemala** (Panamá: UNESCO, 1982), p. 6.

2 Roberto Carmack, **Evolución del Reino Quiché** (Guatemala: Piedra Santa, 1979), pp. 7-36 y 73-122.

3 Samuel Martí, **Canto, danza y música precortesianos** (México: Fondo de Cultura Económica, 1967), p. 33 cfr; también Roberto Rivera, **Los instrumentos musicales mayas**, quien presenta una panorámica de dichos instrumentos sometidos a la clasificación de Hornbostel-Sachs (HS) (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1980).

4 Paul Gendrop, **Arte prehispánico en Mesoamérica**; 2a. edición (México: Editorial Trillas, 1976), p. 115 y passim.

5 El Museo Popol-Vuh y el Museo Nacional de Arqueología y Etnología y algunas colecciones privadas cuentan con vasos de este tipo. cfr. **Tzakol and Tepeu Maya Pottery Paintings**, ed. by Nicholas M. Hellmuth (Foundation for Latin American, Anthropological Research) Figuras No. 2, 18, 19, 53, 54.

6 S. Martí, *op. cit.*, pp. 47-66.

2.1 Textos indígenas

Para la Región de Yucatán se halla, entre otros, el libro del **Chilam Balam**.

La versión de Chumayel es la menos conocida. Brinton (1882) fue el primero en editarla, traducirla y comentarla, con el nombre de **The Records of the Count of the Baktun** (rueda profética de un doble de Baktunes).

La profecía que se refiere comenta la llegada de los "extranjeros que vinieron de oriente cuando llegaron; los que trajeron el cristianismo que hizo terminar el poder en el oriente y llorar el cielo (...)"'. Se encuentran en su contenido, juntamente con ideas astrológicas, tablas de series de katunes, simbolismo ritual, por lo que es interesante la mención y asociación de ideas a instrumentos o acciones musicales.

Así se aprecia en las siguientes citas:

bajarán ramilletes perfumados del cielo. Sonará el atabal, sonará la sonaja (...) degollado será en su época Yaxal Chuen, Gran Mono-artífice, Ixkanyultá, preciosa-garganta. Dispersados por el mundo serán las mujeres que cantan y los hombres que cantan y todos los que cantan. Canta el niño, canta el viejo, canta la vieja, canta el hombre joven, canta la mujer joven...⁷

La anterior profecía, llamada en un Katun 13 Ahau, "La Palabra de Oxlahum Tiju" menciona: "Entonces vendrá la castidad y la abstinencia para los grandes meleros lascivos y libidinosos de la hun chaan, diez-poderoso. Soplará en su flauta chactenel Ahau, señor de la flauta roja, encenderá fuego con las raíces de sus pies (...) resplanderá cuando haga su algazara chactenel Ahau, Señor de la flauta roja y haga música Sactenel Ahau, señor-de-la-flauta-blanca, en el 13 Ahau". (...) "Podrá escucharse al Ah Bobat, profeta, se escucharán sus ocarinas".⁸

... Entonces será el imperio de Tzintzin loc Xul, Concha de tortuga -musical- de vara de Tzintzin Bac Toc, Hueso -Musical- Tostado, los de lloroso, los de rostro descarnado.⁹

Realmente significativos son los textos anteriormente expuestos. En ellos podemos apreciar tanto la presencia de instrumentos de música como el papel que ésta juega en la sociedad. El **Popol-Vuh**, considerado el libro sagrado de los quichés, habla sobre la formación del mundo y relata parte de la historia de aquel pueblo. Incluye aspectos de mitología y constituye una de las fuentes documentales más importantes para el período prehispánico (aproximadamente un período histórico que abarca 200 años antes de la venida de los españoles, así como los primeros años de la conquista). Tanto para la música como para las otras artes y una infinidad de aspectos de la cultura maya-quiché, su consulta es ineludible.

... Eran adivinos aquí en la tierra, de buena índole y buenas costumbres. Todas las artes les fueron enseñadas a Hunbatz y Hunchouen. Eran flautistas, cantores, escultores, joyeros, plateros, esto eran Hunbatz y Hunchouen...¹⁰

Más adelante continúan apareciendo personajes y, cerca de ellos, la música jugando un papel importante. Se hace referencia siempre a instrumentos como la flauta y también al uso del canto. Aparecen asimismo manifestaciones de la danza, atendiendo de nuevo a la concepción de que la música y la danza nacen juntas en todos los pueblos del mundo, en forma ritual, pues están vinculadas con el mundo de lo sagrado.

7 El libro de los libros del Chilam Balam; 2a. edición (México: Fondo de Cultura Económica, 1963), pp. 49-50. Tiene una nota interesante referente a la expresión doble, "sonará el atabal, sonará la sonaja", asociándola a los frescos de Santa Rita, en Belice, donde aparece un personaje que agita con una mano una sonaja y con la otra golpea un huehuetl para hacerlo sonar. Más adelante agrega: "Lleva en su cuerpo una calavera de cuya boca surge una doble corriente de volutas que representan el sonido, una baja y otra sube; además del parche del atabal sube una tercera corriente que alcanza el sol".

8 Aparece citado y también asociado este personaje a los héroes quichés del **Popol-Vuh**, Hun-Batz y Hun Chouen lo que más adelante trataremos. Se agrega también la gran cantidad de vasos que se conocen en el área de Yucatán, "vasos, sonajas y flautas decoradas con monos".

9 En otra cita hay una interesante nota, respecto a la mujer que canta: "Kay nicté significa cantar a la flor o canto de la flor, es decir, cantar al amor", lo cual se refiere a un antiguo rito para atraer al amante, realizado por las mujeres en los cenotes. Consistía en danzas y recitado de fórmulas mágicas para cumplir el cometido.

10 **Popol Vuh**; versión y prólogo de Adrián Recinos (México: Fondo de cultura Económica, 1953) p. 93.

Arturo Castiglioni apunta al respecto:

...El uso mágico de la música y la danza del sonido y el ritmo, preceden sin duda al de las palabras, las cuales son esencialmente humanas. Es indudable que factores mágicos son deducidos de la naturaleza y constituyen imitaciones de los ritmos naturales o de los actos de los animales...¹¹

El **Popol-Vuh** nos puede ilustrar respecto del tema:

En seguida se pusieron a tocar la flauta, tocando la canción de Hunahpu-Qoy*. Luego cantaron, tocaron la flauta y el tambor, tomando sus flautas y su tambor. Después sentaron junto a ellos a su abuela y siguieron tocando y llamando con la música y el canto, entonando la canción que se llama (El Mono de) Hunahpu-Qoy (...) Tocarón de nuevo la flauta y volvieron los monos bailando.¹²

El **Título de Coyoi**, del siglo XVI, nos ofrece amplia información sobre las danzas así como valiosa documentación sobre algunas variantes de flautas que no incluye el **Popol-Vuh**. Veamos algunas referencias: (...) "ellos tenían sus parasoles con flautas de hueso y flautas pequeñas, (tambores)(...)" y más adelante: "El baile del Tambor con el baile de la guerra (...) ellos le dijeron a ellos; así los tres (...) canciones acompañadas por la flauta de los señores (...)"¹³

Las apariciones que tienen la danza y la música en el **Título de Coyoi** son un buen ejemplo de lo importante que eran éstas para los pueblos prehispánicos guatemaltecos; obsérvese que se hace referencia a ellas en momentos importantes de la vida de los quichés, no obstante que el texto es un título de tierras.

El **Rabinal Achi** es el único documento indígena que desarrolla de manera específica un baile-drama.¹⁴ Fue descubierto por el abate Brasseur de Bourbourg y publicado por primera vez en Francia, en 1862. En la representación que se hizo el 20 de enero de 1856, en la parroquia de Rabinal, fue anotada musicalmente la base melódica y rítmica de dicho baile por Colash López, alumno del abate. En el prefacio de la edición de este texto, hecho por George Raynaud, se apunta lo siguiente:

En 1856 la orquesta del Rabinal-Achí sólo comprendía dos trompetas y un tun (tunkul en Yucatán, teponaztli en México) o gran tambor sagrado. También tenían otros instrumentos de madera o de barro, como flautas (Xul), silbatos de diferentes sonidos, calabazas huecas o llenas de granos o piedrecillas, con un mango para agitarlos o sirviendo de caja de resonancia de un rudimentario instrumento de cuerda montado sobre una especie de arco, etc.¹⁵

2.2 Los cronistas españoles

El trabajo de los cronistas españoles resulta básico para entender el período colonial, y constituye el inicio de trabajos de carácter científico; en ellos se manifiesta claramente la necesidad del conocimiento de la cultura aborigen. Empezaremos por mencionar al Padre Fray Bernardino de Sahagún, pionero de estos estudios. Aunque su trabajo se realiza en el altiplano mexicano, es del todo conocida la influencia de los pueblos de esta región respecto a los pueblos de la meseta guatemalteca antes de la conquista de los españoles. Señala el fraile dominico:

De la casa de los cantores y de los atavíos del areito. Había otra sala que se llamaba mixcoacalli. En este lugar se juntaron todos los cantores de México y Tlatilulco, aguardando a lo que les mandase el señor, si quisiesen bailar o probar u oír algunos cantares de nuevo

11 Arturo Castiglioni, **Encantamiento y magia**, 2a. edición en español (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), p. 90.

* Hunahpú-Qoy, el mono de Hunahpú: quizá sea éste el registro más antiguo de los bailes de monos o de micos, que aún perduran.

12 *Op. cit.*, pp. 115-136.

Ah Chuen significa artesano, en maya. La cualidad artesanal para el músico de ciertos instrumentos es una característica que se cumple hoy en día.

13 **Título Coyoi**, (Guatemala: Escuela de Historia, Universidad de San Carlos de Guatemala, (mim.), pp. 21 y 184. También presenta información en las páginas 12, 36, 37 y 41.

14 **Rabinal Achí**, traducción de Luis Cardoza y Aragón (México: Editorial Porrúa, 1972), p. 9.

15 Existe una excelente investigación de René Acuña, **Introducción al estudio del Rabinal-Achí** que puede ser consultada para ahondar sobre este tema (México: Centro de Estudios Mayas, UNAM, 1975).

compuestos y tenían a la mano aparejados todos los atavíos del Areito, atambor y atamboril con sus instrumentos para tañer el atambor y unas sonajas (...) y flautas con todos los maestros tañedores y cantores y bailadores y los atavíos del areito para cualquier cantar.¹⁶

Esta pequeña referencia nos ofrece datos valiosos de lo importante que era la música y del papel que desempeñaba. Recordemos que las artes fueron, entre nuestros antepasados precolombinos, especializaciones de tiempo completo, lo que permitió que alcanzaran un grado superlativo.

Landa nos informa sobre unos instrumentos para la región mesoamericana, de mayor raigambre y vigencia, ya que las tierras bajas del sur de México (Yucatán) y el altiplano guatemalteco presentan mayor similitud histórico-cultural que el altiplano mexicano con el guatemalteco:

Tienen atabales pequeños que tañen con la mano (Zacatun o huehuetl) y otro atabal de palo hueco, sonido pesado y triste que tañen con un palo larguillo con leche de un árbol puesta al cabo (Teponastle) y tienen trompetas largas y delgadas de palos huecos y al cabo unas largas y tuertas calabazas; tienen otro instrumento que hacen de la tortuga entera con sus conchas y sacada la carne, tañendo con la palma de la mano y con un sonido lugubre y triste.¹⁷

Es en los siglos XVII y XVIII cuando el mestizaje se consolida como fenómeno cultural en el Nuevo Mundo. Recordemos que hacia 1750 se inicia un período interesante en cuanto que llega a España el movimiento de la Ilustración. Se organizan las expediciones científicas patrocinadas por los reyes borbones, alentadas por Carlos III, y con ello se impulsan ya las exploraciones con mayor criterio científico, atendiendo aspectos como la flora, fauna y demografía.

El trabajo de Murdo Macleod, *Historia socio-económica de la América Central Española 1520-1720*, es una buena guía para entender el proceso al cual nos estamos refiriendo ahora.

No podríamos empezar a estudiar esta época de la historia guatemalteca, sin atender al ilustre Antonio de Fuentes y Guzmán, quien proporciona información de interés respecto a los instrumentos musicales y las danzas; ratifica los instrumentos mencionados para la época prehispánica por otras fuentes: flautas, caracoles, teponaxtles y trompetas largas de madera negra; no habla de las danzas del volador, que perduran actualmente en Joyabaj; menciona también el baile de Oxtum y al hacerlo se refiere a la música como algo difícil y molesto de escuchar.¹⁸ Más adelante refiere:

Vienen estos con mucha tropa de danzantes a la plaza donde está la fiesta y el público teatro de aquella representación festiva, danzando al son del teponaguastle y otros instrumentos de flautas y caracoles...¹⁹

En otros lugares del texto se citan ya los instrumentos introducidos por los hispanos y se señala cómo iban siendo utilizados por las clases populares.

En *Los viajes de Tomás Gage en la Nueva España*, hay un capítulo dedicado a los instrumentos y las danzas. La obra de Gage fue escrita entre 1625-1637; no está de más decir que de nuevo se insiste en que no podemos hablar de música sin pensar en la danza y que ambas cumplen funciones sociales importantes.

En la referencia siguiente Gage habla de los preparativos que hacían los indígenas para celebrar sus fiestas, casi siempre dedicadas a una imagen de la Virgen o de un santo, costumbre que con el tiempo se ha fortalecido y alcanzado un carácter verdaderamente popular.

En todo aquel tiempo no se oye otra cosa, todas las noches, más que gentes que cantan, que aúllan, que dan golpes contra sus conchas y que tocan fagotes y flautas.²⁰

16 Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*; 6a. edición (México: Editorial Porrúa, 1979), p. 468.

17 Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán* (México: Editorial Porrúa, S. A., 1973), p. 109.

18 Antonio de Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1932) pp. 18-19.

19 *Ibidem*, p. 365.

20 Tomás Gage, *Los viajes de Tomás Gage en la Nueva España*, vol. 7 (Guatemala: Tipografía Nacional, 1946), p. 127.

Es obvio que el fagote al que se está refiriendo Gage es la chirimía, introducida por los hispanos tiempo después de la conquista. Este instrumento, junto a otros, fue utilizado para la conversión a la fe cristiana. (Recordemos que la educación y las artes fueron de las principales armas de los misioneros en su labor de evangelización).

Al tun lo nombra Gage **Tepenabad**, y agrega:

(...) se sirven de una gran diversidad de cánticos y tono en esta danza con pequeño tepenabad y muchas conchas de tortuga o bien con jarros cubiertos de cuero sobre los cuales pegan como sobre el tepenabad, acompañado con flautas (...)²¹

Gage es el primero también en mencionar los instrumentos de cuerda usados por los aborígenes,²² así como la influencia que empieza a ejercer la cultura negra.

Al referirse al baile del Tocontín se lee:

De esta manera bailan en círculo tocando sus guitarras, repitiendo todos a un tiempo una coplilla o dos de tiempo en tiempo (...). Además de estas danzas bailan también nuestras zarabandas y la de los negros con castañuelas.²³

En 1635 aparece la primera publicación del capitán Martín A. Tovilla, y en ella nos relata la vieja costumbre de salir con música a recibir a las autoridades en su llegada a los pueblos; tradición que aún se conserva.

Nótese además que se refiere a la chirimía con ese nombre:

Estaba aderezado todo el pueblo con arcos, y danzas y fiestas a su usanza sin que faltaran las trompetas ni las chirimías, que estas siempre

salen media legua del pueblo a recibir a su alcalde mayor.²⁴

El arzobispo Pedro Cortés y Larraz, en su **Descripción Geográfico-Moral de la Diócesis de Goathemala**, se refiere a la música en un sinnúmero de oportunidades. Mencionaremos ahora algunas de estas. Respecto a la Parroquia de San Sebastián:

(...) Que en esta feligresía se halla extendido el abuso de las velaciones de los párvulos difuntos, en que se forman tronos suntuosos y músicas, en las que concurren personas de ambos sexos con el atractivo también de las bebidas (...)²⁵

Más adelante, para la parroquia de Caluco nos dice:

(...) luego que muere alguno, párvulo o adulto, se hace gran fiesta con mucha bebida de chicha, música y cánticos deshonestos; que el vicio más dominante es el de la embriaguez (...).²⁶

Sobre la Parroquia de San Pedro Carchá afirma:

(...) El día que se hace la fiesta las llevan (las imágenes) por lo regular a la iglesia con tambores y clarines; y hecha la fiesta las vuelven a su casa y aquel día es el de sus huelgas, bailes y embriagueces (...).²⁷

Es evidente que de alguna manera Cortés y Larraz no está de acuerdo con muchas de estas manifestaciones, aunque intentó comprender el comportamiento de los indígenas y adaptar el cristianismo lo más posible a sus prácticas y creencias.

3. El siglo XIX

Es en el siglo XIX cuando el mestizaje ya se encuentra definido y ha tomado forma. En la música aparece de nuevo una confirmación de los instrumentos mencionados con anterioridad. Así también, vemos aparecer algunos más.

21 *Ibidem*, p. 130.

22 Los instrumentos de cuerda no fueron conocidos por los mayas, a excepción del arco musical, que probablemente fue usado por ellos, sin que exista evidencia hasta ahora de dicho uso.

23 (...) qué perseverancia tan llena de calidad ardiente pondrían en práctica (los primeros misioneros) para disponerlos a que aprendiesen la música del culto divino así en canto llano como de órgano con todo el ceremonial de las iglesias, y tanta variedad de instrumentos graves, y sonoros como órganos, ministriles, sacabuches, flautas, trompetas y chirimías, cantos y devotos en sus lenguas (...) Francisco Borgia (1605-1681) en Gage, *op. cit.* p. 135.

24 Martín Alfonso Tovilla, **Relación histórico-descriptiva de la Provincia de la Verapaz y del Manché** (Guatemala: Editorial Universitaria, 1960), p. 205.

25 Pedro Cortés y Larraz, **Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Goathemala**, prólogo de Adrián Recinos (Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, Biblioteca "Goathemala", volumen XX, 1958), t. I. p. 31.

26 *Ibidem*, p. 82.

27 *Ibidem*, tomo II, p. 16.

El presbítero Domingo Juarros es el primero en mencionar la marimba.²⁸ Fue en 1680, apunta Juarros, cuando, con motivo de la bendición de la Santa Iglesia Catedral de Guatemala:

Iba por delante una tropa de cajas, atabales, clarinetes, trompetas, marimbas y todos los instrumentos que usan los indios.²⁹

Observemos que también se hace mención de las cajas (pequeño tambor) de donde posiblemente se deriven la cajita y otros tambores de origen español que los indígenas usan en la actualidad.

No es sino hasta 1878 cuando aparece el primer tratado específico sobre música guatemalteca. José Sáenz Poggio elabora una historia de la música, y aunque se refiere con mayor énfasis a los estudios de la música erudita, también nos ofrece algunos datos sobre la música popular, en particular de los indios.

Sáenz Poggio menciona algunos cordófonos, a los cuales no se les ha puesto atención con anterioridad. Nos habla de las variantes introducidas en el arpa armónico -forte, arpa cromática, de doble movimiento, de simple movimiento, arpa doble y aérea o eolea. Es la primera la que aún se escucha tocar por los grupos populares en el país. Sáenz menciona la guitarra y las variantes de ésta, muchas aún vigentes en Guatemala.³⁰

Así, la guitarra de 5 cuerdas, previa a la de 6 cuerdas, se conserva en las Verapaces. También se menciona el requinto, un poco más pequeño que la guitarra, con 6 cuerdas y con 2 tonos más altos que la guitarra.* La jarana, como el requinto, pero de 5 cuerdas y colocadas éstas al contrario. También se

refiere a la bandola, bandolín o bandurria, con una caja de resonancia como una nuez; y la guitarrilla o tiple de cuatro cuerdas, la cual es templada al gusto.

Menciona también al rabel de tres cuerdas, que aún se escucha en ciertas regiones indígenas. Se refiere asimismo a las cajas de música, ahora extintas, y que en algún tiempo fueron escuchadas en nuestro país con música de autores nacionales.³¹

En cuanto a la música de los departamentos, Sáenz nos aporta un dato interesante, al referirse a la música de estos lugares como un espejo de la ciudad. Cuenta el autor que los departamentos llegaron a tener varias bandas militares; por ejemplo, en 1877 Sacatepéquez contaba con una banda militar de 21 músicos y Quezaltenango con una de 36; Suchitepéquez, Totonicapán, Huehuetenango y San Marcos llegaron a contar también con su banda; en Chiquimula llegó a existir una sostenida con fondos particulares.

Es muy probable que de este tipo de conjunto musical se desprenda lo que hoy conocemos como zarabanda indígena. Gran parte de los instrumentos de ésta forman las zarabandas hoy conocidas.³²

Todos los cordófonos que hemos mencionado fueron introducidos por los españoles y adaptados de manera sorprendente por los grupos indígenas, lo cual nos da una muestra de su habilidad como músicos; actualmente el violín, el arpa y la guitarrilla constituyen uno de los tríos de cuerda de mayor tradición, tanto en la región indígena como en la ladina.

El capítulo octavo del libro de Sáenz Poggio está dedicado exclusivamente a la música de los indios y se refiere en gran parte a los instrumentos ya descritos. Vale hacer notar "El atabal o reunión de 7 tambores cuyo volumen disminuye desde uno bastante grande hasta otro bien pequeño".³³ Dichos atabales aún se pueden apreciar en las fiestas de Concepción, en el departamento de Sololá.

28 La marimba es objeto de polémica en nuestro país, sobre todo atendiendo a su origen, el cual no trataremos aquí detenidamente, por merecer un estudio mucho más detenido. Pueden consultarse varios estudios que podrán ampliar un poco más el panorama sobre este tema. cfr. José Sáenz Poggio, *Historia de la música guatemalteca* (Guatemala: Imprenta Aurora, 1878). David Vela, *La marimba* (Guatemala: Pineda Ibarra, 1962). Arturo Taracena, citado posteriormente en el presente trabajo. Marcial Armas "Origen de la marimba" en: *El renacimiento de la danza guatemalteca* (Guatemala: Centro Editorial "José de Pineda Ibarra" 1964) pp. 159-180. Fernando Ortiz "La afroamericana marimba" en: *Guatemala Indígena*, vol. VI, No. 4, Guatemala Instituto Indigenista Nacional (1971), pp. 9-44.

29 Domingo Juarros, *Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala* (Guatemala: Editorial Piedra Santa, 1981), p. 399.

30 José Sáenz Poggio, *op. cit.*, p. 76. Es en el norte y oriente del país donde muchos de estos cordófonos existen en la actualidad.

* En estricto sentido musical el requinto es un instrumento cordófono con seis cuerdas y afinado cinco tonos más alto que la guitarra.

31 *Ibidem*, p. 77.

32 *Ibidem*, p. 78.

33 *Ibidem*, p. 79.

Sáenz menciona también los pitos de tecomate, la quijada de burro, la zambumbia, el tun, la trompeta y, como dato de especial interés, la **caramba**, actualmente en proceso de extinción:

Instrumento que figura un arco de flecha, cuya cuerda es de alambre, no se mantiene floja sino tensada. Lo tocan con una varilla también de alambre, y el ejecutante aproxima su boca a la cuerda metálica, con el objeto de comunicarle las inflexiones de su voz, sin dejar que los oyentes la perciban. La parte inferior de la caramba la toma el que la toca con los dos dedos de su pie izquierdo, para ir aplicando según convenga en un guacal que hace de caja sonora.³⁴

Este es uno de los primeros y de los pocos registros que, de la caramba, se tienen en nuestro país. No deja de mencionar también Sáenz Poggio el tambor cuadrado, llamado **Aduf** por los indígenas y actualmente en uso.

A finales del siglo XIX aparece el libro **Tiempo viejo**, de Ramón A. Salazar. Es evidente que la cultura mestiza antes mencionada se encuentra para entonces completamente conformada y ello ha provocado que en la música aparezcan una serie de manifestaciones que son resultado del mestizaje.³⁵

Por un lado se habla de las loas y de las fiestas de Pascua, acompañadas al son de chinchines, pitos de agua (primera mención), tambores, así como villancicos y cantos.

Se hace mención de la pirotecnia, de uso importante hoy. Se habla de bailes como el "barreño" (que actualmente se escucha en San Marcos), el "jarabe", "zapateado", y se refiere a la manera en que han ido cayendo en desuso los bailes.

Salazar habla de las tonadas acompañadas con guitarras y guitarrillas, en donde se podían valorar las cualidades de la gente "echando bombas"³⁶, lo cual daba ocasión de apreciar el espíritu del pueblo; al final del capítulo agrega: "el piano era entonces un instrumento que sólo se veía en la casa de los ricos"³⁷. Arturo Taracena se refiere en cambio a la marimba y los pitos como instrumentos de la música de los pobres.³⁸ (Las tonadas son una expresión musical bastante generalizada hoy en el oriente de la república).

En sus relatos sobre las festividades del mes de diciembre en la ciudad de Guatemala, Salazar nos habla del baile de moros y cristianos, el cual va a ser adoptado por la población mestiza e indígena de tal manera que quizá sea uno de los que perduran con mayor solidez hoy en día en nuestro país. Menciona también ese tambor que encabeza siempre los rezados y cortejos procesionales festivos dedicados a la Virgen de Concepción, así como la infinidad de cohetería con que se celebraban (y celebran aún hoy) las fiestas.³⁹ En la actualidad la cohetería forma parte esencial de la textura de las fiestas.

Nos señala Salazar el Baile del Venado, dedicado a la Virgen de Concepción, y transcribe sus parlamentos. Desgraciadamente no habla de los instrumentos usados, pero deducimos que eran, como en la actualidad, marimba, chinchines, chicotes.⁴⁰

L. Stephens, en su libro de viajes (1839), no deja de mencionar alguna vez los violines usados en las festividades populares. Habla también de los pitos de caña y palillos golpeados entre sí, el tamborón y el pito, que acompañan los bailes de diablos en la fiesta de Concepción.⁴¹

34 Existe una gran polémica en torno al origen de la caramba. La mayoría de autores se refieren a este instrumento como de ascendencia africana, cfr. Adrián Recinos, "Los instrumentos musicales de los indios de Guatemala", en: **Doña Leonor de Alvarado y otros estudios**. (Guatemala: Editorial Universitaria, 1958), p. 197-198. No obstante, algunos autores cuestionan este postulado argumentando su posible origen en las tribus del Norte de América, a la altura de la Sierra Nevada. cfr. S. Martí, **op. cit.**, pp. 334-335.

35 Ramón A. Salazar, **Tiempo viejo** 2a. edición (Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1957), pp. 28 y cfr. Celso A. Lara Figueroa "Los trovadores del pueblo. Poesía popular de Guatemala", en: **La tradición popular**, N-20 (Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos, 1978), pp. 3-8.

36 Ramón A. Salazar, **op. cit.**, p. 27.

37 **Ibidem**, p.46.

38 Jorge Arturo Taracena Arriola, "La marimba: ¿un instrumento nacional?": **Tradiciones de Guatemala**, No. 13 (1980), pp. 1-15.

39 Ramón A. Salazar, **op.cit.**, pp. 105-117.

40 **Loc.cit.**

41 L. Stephens, **Incidentes de viaje en Centroamérica y Chiapas**; 2 tomos; 2a. edición (San José de Costa Rica: EDUCA, 1971), p. 209.

Se refiere asimismo a las matracas que se suenan en lugar de las campanas el viernes santo.⁴² Más adelante se habla de los tambores y violines usados para acompañar las procesiones.⁴³

Jacobo Haefkens, al relatar su viaje a Guatemala y Centro América, menciona "los monótonos acordes de algunas chirimías y tamboriles de un bloque vaciado de madera"⁴⁴ que escuchó durante su estadía en Guatemala.

4. Los estudiosos del siglo XX

Adrián Recinos se refiere a los aspectos musicales en las primeras décadas del siglo XX. En su ensayo "Los instrumentos musicales de los indios de Guatemala" corrobora la existencia de todos los instrumentos que hemos mencionado como de prosapia indígena.

En dicho capítulo incluye un análisis respecto al origen de la marimba y la caramba, este último muy pocas veces mencionado y atendido. Con base en el estudio etnohistórico nos demuestra como hemos mencionado anteriormente, la tardía aparición de estos dos instrumentos y su increíble similitud en cuanto al respectivo nombre con que son designados en el Africa. Se refiere a la dispersión de estos instrumentos por la América y cómo su apareamiento coincide con el arribo de los españoles a este continente.

Al aludir Recinos a un comentario del doctor Sapper sobre la caramba, apreciamos que sitúa dicho instrumento en la región de las Verapaces: "tiene 6 pies de largo y lleva los nombres de caramba, marimbache y arpache".⁴⁵

El escritor cubano Juan Ignacio Armas en "Orígenes del lenguaje criollo", incluye las palabras caramba y marimba entre las de origen africano. Los indígenas también designaron a la marimba con el nombre de **bog**, que significa "hacer gemir o llorar", lo cual alude a la sensación de tristeza que provoca al escucharla.⁴⁶

4.1 Los primeros estudios sobre música tradicional

No es sino hasta principios de la década de los años cuarenta, en el siglo XX, cuando aparecen los primeros estudios sistemáticos de la música tradicional de los indígenas y que se deben al maestro Jesús Castillo, quien en su libro titulado **La música maya quiché** informa sobre el origen e historia de la música indígena, su organología y algunos registros de danzas, inseparables respecto de la música.

Es el trabajo de Jesús Castillo el primero en someterse al equilibrio entre lo etnográfico y lo musicológico. El maestro Castillo no se limita a la descripción de instrumentos, sino que se refiere a la función social, religiosa, etc., de éstos. También señala las dificultades del trabajo de campo y la manera como logra solventarlas. Analiza el fenómeno sonoro y lo transcribe al pentagrama, lo que más tarde le permite descubrir la similitud que existe entre los silbatos y ocarinas de los indígenas.⁴⁷

Entre los más importantes aportes del maestro Castillo está el haber esclarecido las variantes de flauta que antes habían sido mencionadas, pero no descritas a cabalidad.

Después del **tun**, don Jesús se refiere al **tzijolaj** (variante de flauta más pequeña, con sólo dos o tres agujeros de digitación y escala pentatónica), cuyo nombre significa "elevador de oraciones". Es utilizado en la música ritual:

Técnicamente considerado, el **tzijolaj** no es más que un flautín construido totalmente de caña (la que en el país se llama comunmente caña de carrizo) con embocadura recta como la de los tubos del órgano. No presenta más que tres agujeros (cuatro a lo sumo) de entonación, y su timbre es dulce y agradable aunque llano y de mediana intensidad.⁴⁸

42 *Ibidem*, p. 176.

43 *Ibidem*, t. II, p. 181.

44 Jacobo Haefkens, **Viaje a Guatemala y Centro América** (Guatemala: Editorial Universitaria, 1969), p. 293.

45 Adrián Recinos, *op.cit.*, p. 196.

46 *Cfr.* Adrián Recinos, *op.cit.*, p. 199. En la región del altiplano se le llamó a este instrumento con el nombre de marimba. La similitud fonética entre estos dos términos, caramba y marimba, es muy estrecha. Ambos instrumentos llevan calabazas como resonadores, lo cual pudo haber facilitado el contagio lingüístico.

47 Jesús Castillo, **La música maya-quiché, región Guatemala** (Guatemala: Editorial Piedra Santa, 1979), pp. 87-105.

48 *Ibidem*, p. 71.

En la *Revista de la Sociedad de Geografía e Historia* (1945) apareció una lista de los bailes de la Baja Verapaz, en la cual se menciona el baile del **Aj Ecc**, para el cual era tocado un "tamborcito pequeño y un pito largo de unas tres cuartas; el ejecutor toca este sólo con una mano y con la otra el tamborcito; son dignas de notar las modulaciones de su tocata."⁴⁹

También se mencionan cadenas que se hacen sonar en el baile de **Nimá Xajoj**; respecto al baile de **Aj Tun** se habla de monedas de plata usadas en platos y chachales, que con el movimiento producen sonido.⁵⁰

En cuanto a los tambores, Jesús Castillo apunta:

En la actualidad, el tambor indígena está reducido a tres tamaños, cada uno de ellos con distinto empleo. El más voluminoso, llamado vulgarmente "tamborón", sirve para acompañar el "ZU", aparato guiador del Baile de Moros. El mediano es el compañero inseparable de la chirimía, instrumento morisco importado por los conquistadores y que marca los pasos y escenas del **Baile de la Conquista**. En cuanto al último, que presenta dimensiones verdaderamente exiguas, suele verse aún en Chichicastenango, es el que en algunas ocasiones acompaña al Tzijolaj.⁵¹

Hace referencia también a un raspador —especie de **güiro** caribeño—, elaborado de hueso con incisiones transversales. Habla también de un **tzicahuzatli**, especie de tambor, pero no nos da mayores detalles.

Jesús Castillo es quien propone en este siglo el estudio riguroso de la música y los instrumentos indígenas. Conformó su obra como el primer trabajo serio de etnomusicología para el país; de ahí se desprende su importancia capital para la historia de la música guatemalteca.

Sobre la música indígena "estilizada" —urbanizada—, Rafael Vásquez se refiere a la **Zarabanda indígena** de Jorge Vásquez Larrazábal y señala lo siguiente:

(...) su zarabanda es una forma de composición europea, construida por la melodía, la armonía y el ritmo. El ha peculiarizado cada uno de estos elementos constitutivos y los ha enmarcado dentro de la forma establecida. El ritmo es regional, la armonización llana y simple, como corresponde al hieratismo racial y la melodía clara y limpia, impregnada de esa tristeza inmanente que caracteriza a las razas vencidas y humilladas.⁵²

El autor hace referencia también a los cantos de navidad: alabados, ave-marías, letanías y canciones del rosario, siendo éstas de un corte totalmente popular para la región urbana de la ciudad de Guatemala y adyacentes.⁵³ Al respecto apunta que:

muchos villancicos conservan el movimiento invertido del acompañamiento del son, lo que no excluye la modulación, la modalidad menor, la accidentación y otros caracteres que no admite aquél.⁵⁴

René Acuña, por su parte, contribuye a este tipo de estudios con el trabajo antes mencionado sobre el **Rabinal Achí**, donde es analizado e interpretado este drama.⁵⁵

Franz Termer, etnólogo alemán de gran importancia para la interpretación de nuestra cultura, escribió un ensayo dedicado al Baile de la Culebra. Contribuye así al limitado registro de danzas de la región indígena.⁵⁶

Enrique Anleu Díaz, preparó un **Esbozo histórico social de la música en Guatemala**, que constituye uno de los aportes más recientes al estudio de la música nuestra, y en el que se ofrece un equilibrio entre lo que es la música indígena y la música occidental. El autor nos relata la historia, la

49 Cfr. Celso Narciso Teletor, **Apuntes para una monografía de Rabinal (B.V.) y algo de nuestro Folklore** (Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1965), p. 60.

50 Según nos han informado, de igual manera sucede en Totonicapán y Quezaltenango.

51 Jesús Castillo, *op.cit.*, p. 86.

52 Rafael Vásquez A., **Historia de la música en Guatemala** (Guatemala: Tipografía Nacional, 1950), p. 61.

53 *Ibidem*, p. 41.

54 *Ibidem*, p. 43.

55 René Acuña, *op.cit.*

56 Franz Termer, "Los bailes de la culebra entre los indios quichés en Guatemala", en **Estudios**, No. 2, revista semestral del círculo José Joaquín Pardo, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala (1968), pp. 69-80.

evolución y la manifestación actual de la música guatemalteca.⁵⁷ Quizá los aportes más consistentes a los estudios actuales de etnomúsica sean los de Manuel Juárez Toledo. Realizó algunos estudios sobre la marimba y sus rituales e hizo contribuciones significativas para el estudio de la etnomusicología guatemalteca. Con Juárez Toledo se inician los estudios sistemáticos de etnomusicología en Guatemala. Funda en el seno del Centro de Estudios Folklóricos el área de etnomusicología, única en su género en el país y Centro América.

Linda O'Brien, por su parte, nos aporta también algunos datos sobre instrumentos de nuestro especial interés. Hace un análisis de la música folklórica guatemalteca, de sus diferentes géneros y de su evolución, atendiendo con especial interés al xul (pito), que sitúa entre los tzutujiles y cakchiqueles del lago de Atitlán. Este instrumento reviste especial interés, ya que es una flauta transversal poco utilizada y poco conocida en el país. O'Brien lo describe así:

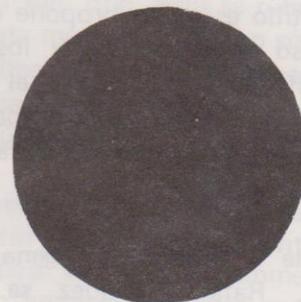
Cerrado en la embocadura por una bola hueca de cera negra de abejas. En este vacío se introducen unos cascabeles de culebra de este nombre y en la punta de la bola hay una apertura sobre la cual se extiende una película de tripa que sirve de mirliton.⁵⁸

Se refiere también a la "zarabanda", un tambor de fricción con bolíos fijos, y a la caramba o zambumbia "un instrumento musical compuesto de una cuerda única tendida sobre una caja de resonancia de calabaza que se toca con un arco".⁵⁹ Presenta en este caso una pequeña variante para el término con que se designan los instrumentos que antes describimos. O'Brien se refiere asimismo a la chirimía, el tun, la marimba de cajas (cromática), los cantos religiosos, específicamente los del grupo tzutuhil; también alude al son como la danza nacional, todo ello como parte de un excelente trabajo sobre algunos aspectos de educación musical.⁶⁰

4. Conclusión

Es evidente que la cultura guatemalteca que hoy conocemos ha pasado por distintas etapas de evolución y en ellas la música ha ocupado un puesto especial, tanto a nivel popular como erudito. Sabemos que no bastó a los grupos aborígenes conservar por medio de la tradición oral el uso de una serie de instrumentos de tipo precolombino, hoy manifiestos a través de una larga transformación. Es algún tiempo después de la conquista cuando algunos instrumentos introducidos por los españoles empiezan a manifestarse con carácter verdaderamente popular, y a tomar sentido entre las clases subalternas del país.

La infinidad de géneros musicales que subsisten hoy en día en el país, son el mejor ejemplo de la cultura sincrética que constituimos. Recordemos que el verdadero acervo cultural de un pueblo constantemente se está matizando, como producto de los contactos culturales que se dan con los pueblos vecinos.



57 Enrique Anleu Díaz, *Esbozo histórico social de la música en Guatemala* (Guatemala: Departamento de Actividades Literarias de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes de Guatemala, 1978).

58 Linda O'Brien "La música folklórica de Guatemala", en: *Tradiciones de Guatemala*, No. 5, Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos (1976), p. 12.

59 *Loc. cit.*

60 *Ibidem*, pp. 11-17.

FLAUTA Y TAPPA DE ORO PREHISPANICO, AREA MAYA,
MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE GUATEMALA



VISTA POSTERIOR DE UNA OCARINA PREHISPANICA.
OBSERVESE EL CANAL DE INSUFLACION Y LOS AGUJEROS DE
DIGITACION. (EXPOSICION DE INSTRUMENTOS MUSICALES.
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS).



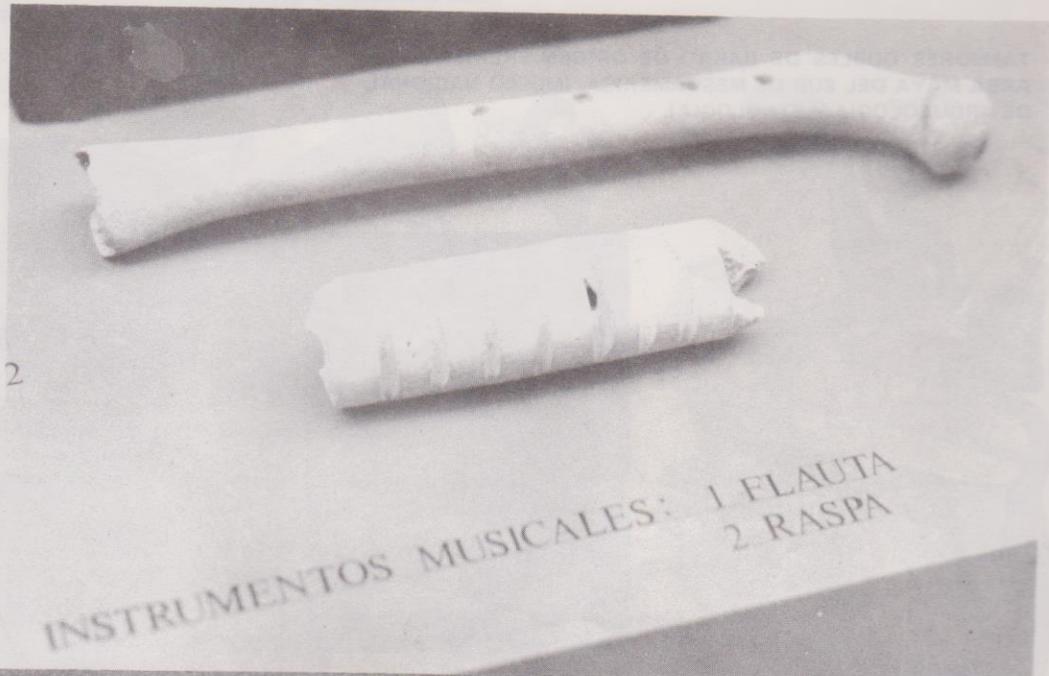
OCARINA PREHISPANICA DE TIPO ZOOMORFO, VISTA DE
FRENTE (EXPOSICION DE INSTRUMENTOS MUSICALES.
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS).

**OCARINA PREHISPANICA DE TIPO ANTROPOMORFA
PROCEDENTE DE LA COSTA SUR DE GUATEMALA. (EXPOSI-
CION DE INSTRUMENTOS MUSICALES. CENTRO DE ESTUDIOS
FOLKLORICOS).**



**OCARINA PREHISPANICA PROCEDENTE DE LA COSTA SUR DE
GUATEMALA. (EXPOSICION DE INSTRUMENTOS MUSICALES.
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS).**

FLAUTA Y RASPA DE ORIGEN PREHISPANICO. AREA MAYA,
REALIZADOS EN HUESOS. (MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA Y ETNOLOGIA).

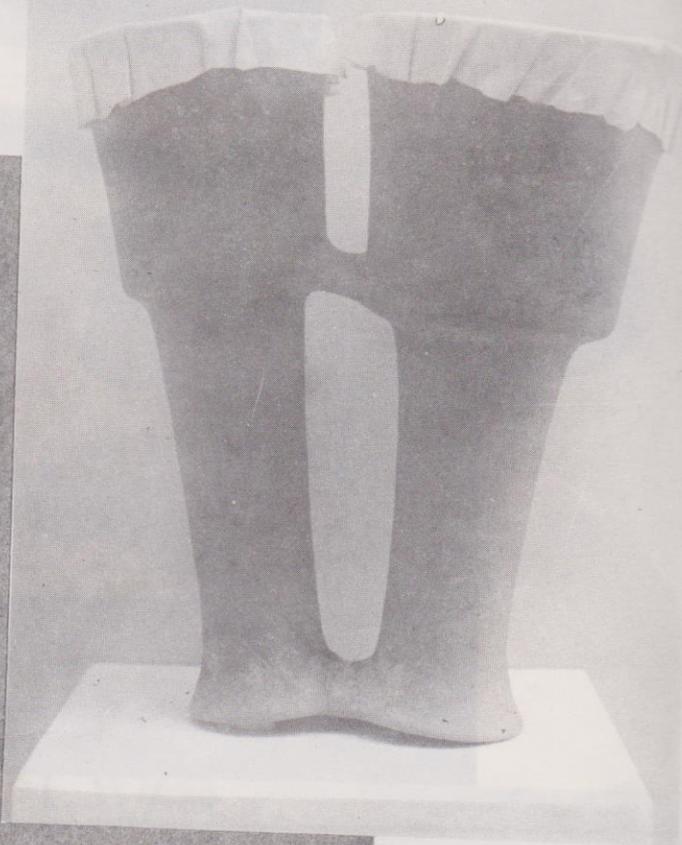


INSTRUMENTOS MUSICALES: 1 FLAUTA
2 RASPA



CARACOL MARINO DE ORIGEN PREHISPANICO CON INCISIONES Y DECORACION. OBSERSE EL CANAL DE INSUFLACION. (MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA Y ETNOLOGIA).

TAMBORES DOBLES DE BARRO DE ORIGEN PREHISPANICO.
AREA MAYA DEL SUR DE MESOAMERICA. (MUSEO NACIONAL
DE ARQUEOLOGIA Y ETNOLOGIA).

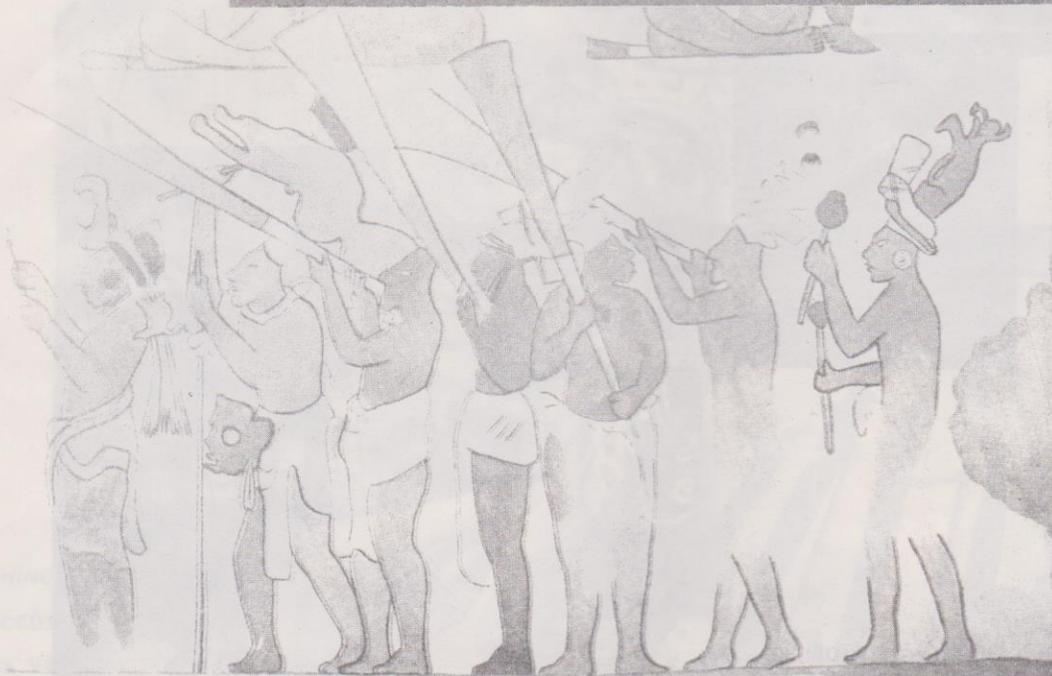


TAMBOR DE BARRO, TIPO GLOBULAR, PROCEDENTE DEL
AREA MAYA DEL SUR DE MESOAMERICA (MUSEO NACIONAL
DE ARQUEOLOGIA Y ETNOLOGIA).

MUSICOS Y BAILARINES MAYAS. MURALES DE BONAMPACK.
SUR DE MESOAMERICA. YUCATAN, MEXICO.



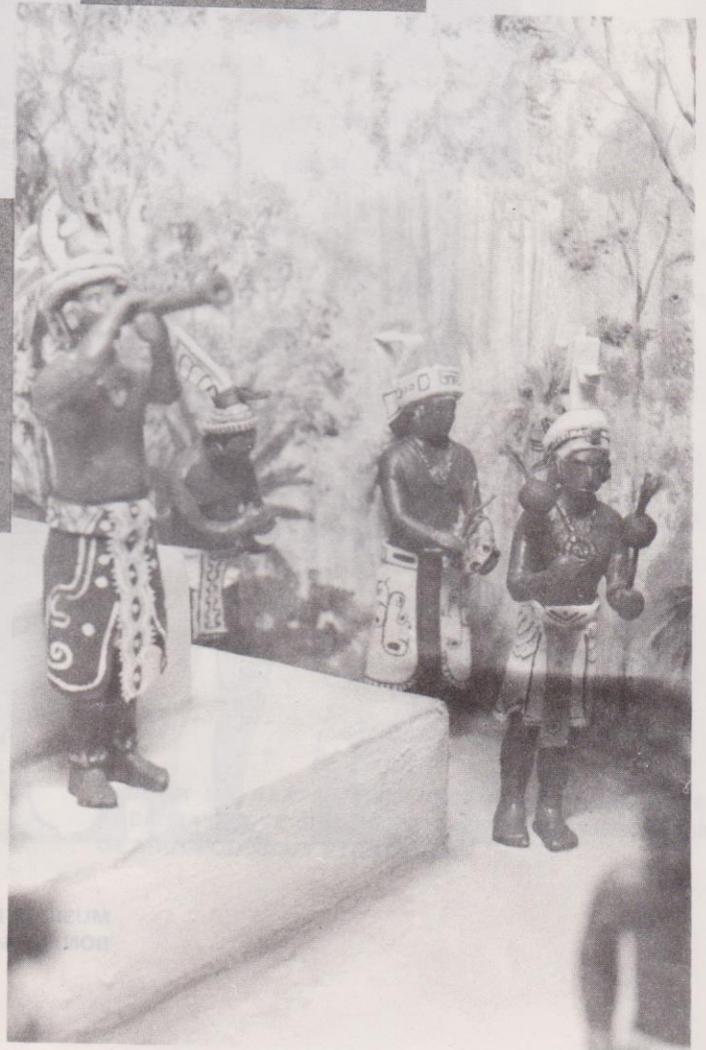
TORTUGA (MYOTZ)
DE PERCUSION.
PROCCIDENTE DE LA
QUATUNALAT



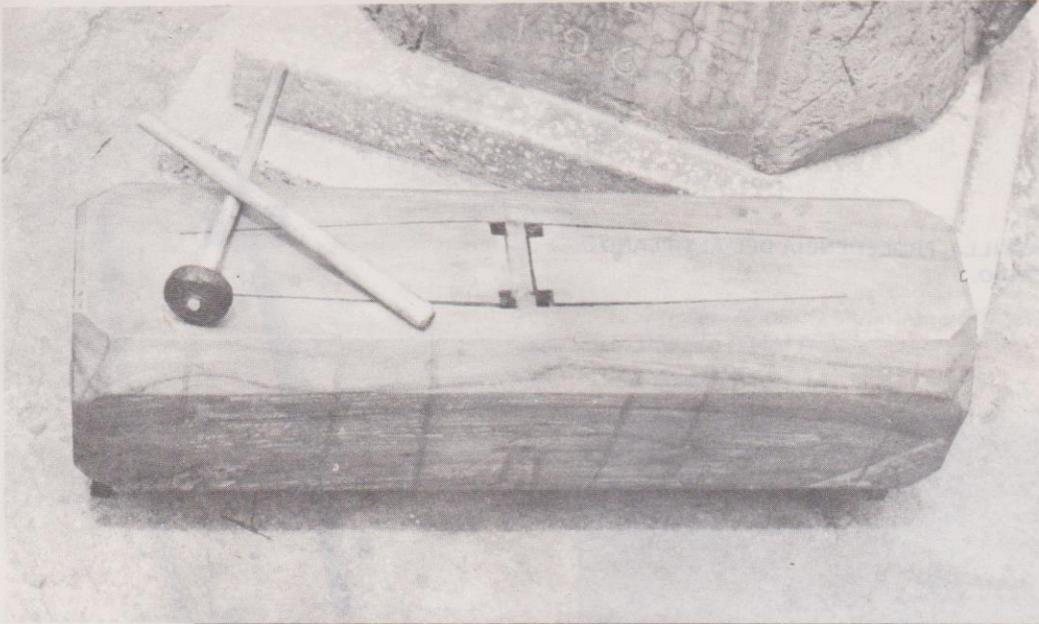
MUSICOS MAYAS CON TROMPETAS Y SONAJAS. MURALES DE
BONAMPACK. SUR DE MESOAMERICA. YUCATAN, MEXICO.



RECONSTRUCCION CONTEMPORANEA IDEAL DE MUSICOS
MAYAS TOCANDO TROMPETA Y CARACOL. (MAQUETA DEL
MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA Y ETNOLOGIA).

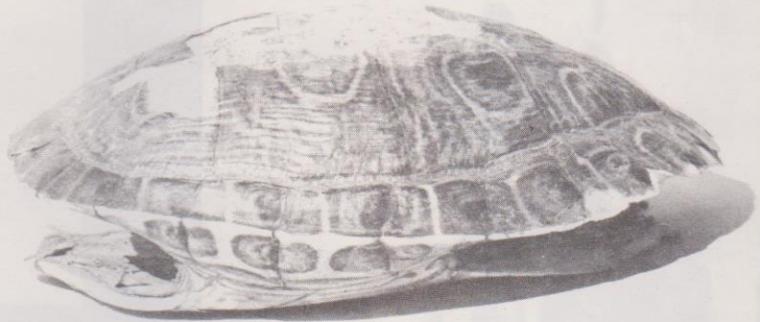


RECONSTRUCCION CONTEMPORANEA IDEAL DE MUSICOS
MAYAS TOCANDO TROMPETA, TAMBOR, TORTUGA Y SONAJAS.
(MAQUETA DEL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA Y
ETNOLOGIA).



TUN. OBSERVESE LA LENGUETA
Y CAJA DE RESONANCIA
PROCEDENCIA: JACALTEMA
HUEHUETE

TORTUGA (AYOTL) INSTRUMENTO
DE PERCUSION.
PROCEDENTE DE LA COSTA SUR DE
GUATEMALA.



CHINCHINES (SONAJAS),
PROCEDENTES DE RABINAL
BAJA VERAPAZ



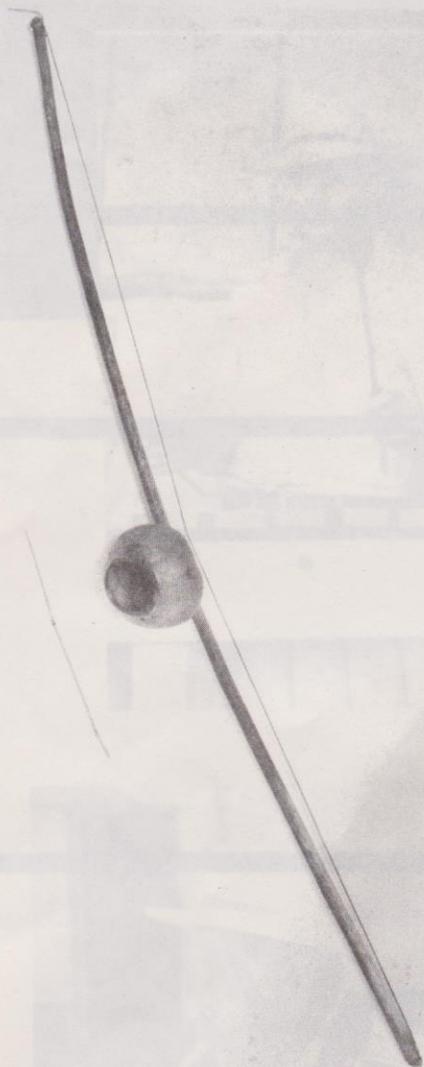
PITOS DE CAÑA DE CASTILLA. PROCEDENCIA DEL ALTIPLANO CENTRAL GUATEMALTECO.



CHIRIMIA DEL AREA DE SACATEPEQUEZ, MESETA CENTRAL DE GUATEMALA.

CARAMBA CON RESONADORES DE BAMBU PROCEDE DE
SAN ANTONIO RITO Y TAMBORON, SAN JUAN POCQUIE,
CHIMALTENANGO, GUATEMALA

CARAMBA. ARCO MUSICAL. PROCEDE DEL ALTIPLANO NORTE DE GUATEMALA.



ASPECTO DE LA EJECUCION DE LA CARAMBA. OBSERVESE LA CAJA DE RESONANCIA.

MUSICOS TOCANDO RITO Y TAMBORON, SAN JUAN POCQUIE,
CHIMALTENANGO, GUATEMALA

MARIMBA CON RESONADORES DE BAMBU PROCEDENTE DE SAN ANTONIO HUISTA, HUEHUETENANGO.



MUSICOS TOCANDO PITO Y TAMBORON. SAN JUAN POAQUIL, CHIMALTENANGO.

**LA TRADICION POPULAR
CENTRO DE ESTUDIOS
FOLKLORICOS**

DIRECTOR:

Celso A. Lara Figueroa

INVESTIGADORES ADJUNTOS:

Ofelia Déleon Meléndez
Elba Marina Villatoro

AUXILIARES DE INVESTIGACION:

Norma O. Duarte Ordoñez
Claudia Dary Fuentes
Alfonso Arrivillaga Cortés

Av. de la Reforma 0-09, Zona 10
Guatemala, Centroamérica.

DISEÑO:



año 89

n° 36