



# La Tradición Popular

## LA MUSICA Q'EQCHI'

Alfonso Arrivillaga Cortés



COBAN, A. V., GUATEMALA  
Baile de los Diablos, según dibujo de Firmin Bocourt  
publicado en *Le Monde Illustré*,  
Paris, c. 1865.

No. 93/1993

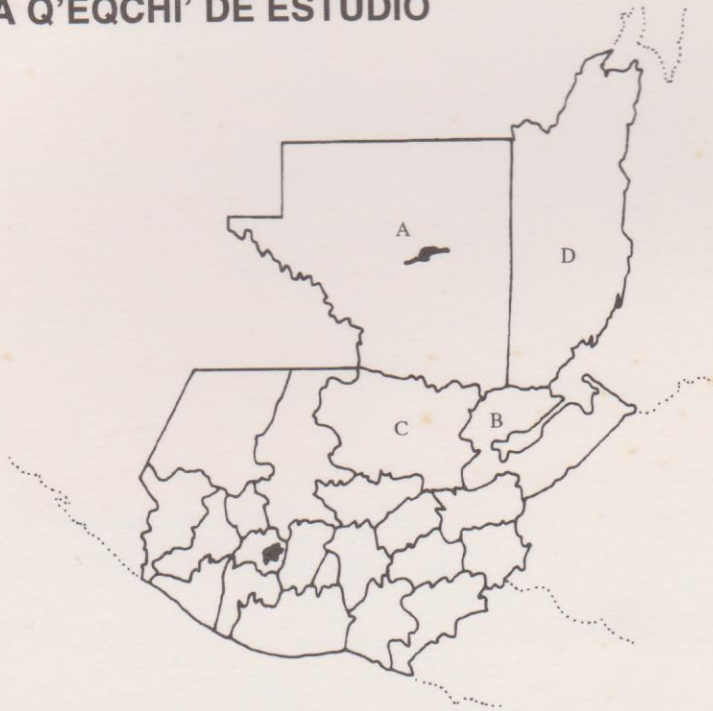
Centro de Estudios Folklóricos — Universidad de San Carlos



## AREA Q'EQCHI' DE ESTUDIO



- A - PETEN
- B - IZABAL
- C - ALTA VERAPAZ
- D - BELICE

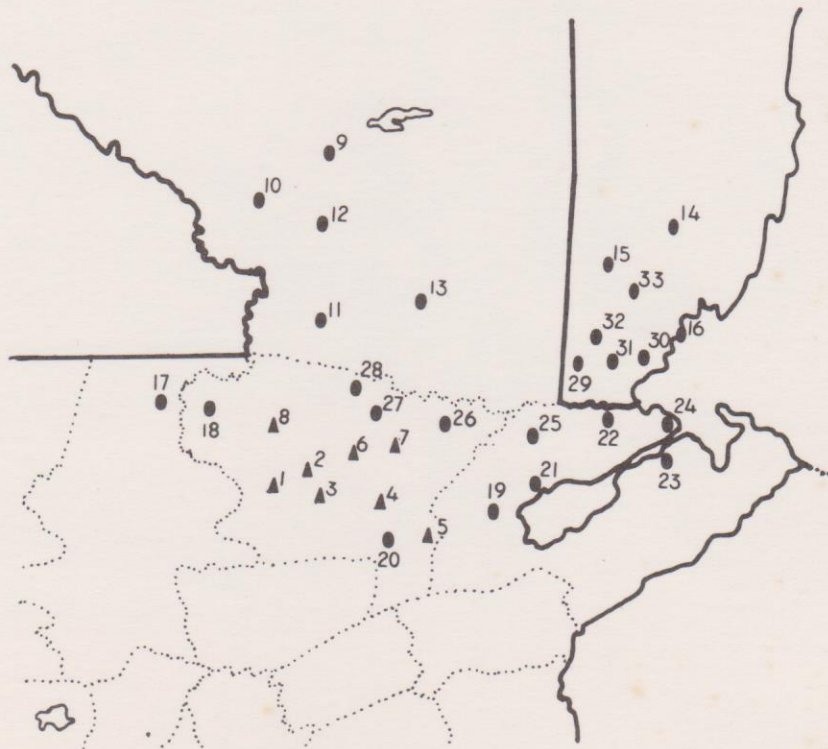


### ANTIGUOS ASENTAMIENTOS

- 1 - SANTO DOMINGO DE COBAN
- 2 - SAN PEDRO CARCHA
- 3 - SAN JUAN CHAMELCO
- 4 - SAN ANTONIO SENAHU
- 5 - PANZOS
- 6 - SAN AGUSTIN DE LANKIN
- 7 - SANTA MARIA CAHABON
- 8 - CHISEC

### SITIOS DE DISPERSION

- 9 - LA LIBERTAD
- 10 - SAYAXCHE
- 11 - EL PATO
- 12 - LOS CHORROS
- 13 - SAN LUIS
- 14 - TOLEDO
- 15 - SAN ANTONIO EL VIEJO
- 16 - PUNTA GORDA
- 17 - CANTOBAL
- 18 - SAN MARCOS
- 19 - CHICHIPATE
- 20 - LA TINTA
- 21 - EL ESTOR
- 22 - EL AGUACATE
- 23 - LAMPARA
- 24 - LIVINGSTON
- 25 - SECOTOXA
- 26 - CHAHAL
- 27 - FRAY BARTOLOME LAS CASAS
- 28 - RAXUJA
- 29 - SAN BENITO POITE
- 30 - CONEJO CREEK
- 31 - CRIQUE SARCO
- 32 - OTOXHA
- 33 - MARBILHA







## LA MUSICA Q'EQCHI'

Alfonso Arrivillaga Cortés

### Introducción

Establecer un panorama general sobre la música de cualesquiera de los grupos mayas de hoy no es tarea fácil. Si bien existen cabos sueltos sobre esta expresión, casi todo falta por hacer. En este trabajo abordamos la situación actual de las expresiones musicales de los q'eqch', con algunas anotaciones sobre la historia de esas expresiones. Partimos de un perfil de este grupo étnico, con el único afán de presentar el plano social, cultural y religioso en el que se desarrolla la música. Luego establecemos el área de la Verapaz, desde una perspectiva histórica y no de su situación geográfica actual. El particular proceso de conquista que en esta área se llevó a cabo, permitió que la música jugara un papel protagonista que hoy en día es fácil de detectar. Con ello nos adentramos en la descripción de los conjuntos de *Xolb* y *tamborón*, *Chirimía* y *Tambor*, y otras variantes de tambores. Luego nos referimos a la marimba diatónica y finalmente al conjunto de arpa, violín y guitarrilla. En todos los casos nos referimos a sus materiales y técnicas de construcción, la concepción del instrumento, las escuelas y técnicas de ejecución, los repertorios y ocasiones musicales así como a sus contextos. Finalmente se hace una descripción global del músico, y referencias generales sobre el hecho sonoro, para luego llegar a conclusiones generales, fuera de las parciales expuestas en el texto.

### La Verapaz

Debido a lo belicoso de sus habi-

tantes y a lo difícil de lograr su reducción en pueblos, los españoles denominaron a este vasto territorio con el nombre de "Tezulutlán" (tierra de guerra), el que además de lo extenso, comprendía varias naciones indígenas: q'eqch', manches, acalaes, mopanes, itzaes. Fray Bartolomé de las Casas, con una amplia experiencia de conquista en el nuevo mundo, había venido madurando nuevas ideas para continuar la conquista y la conversión. Apoyado en el principio de la bula *Sublimis Deus*, que refería la racionalidad de los indios y de su capacidad para la conversión religiosa, Las Casas logra un convenio con el entonces gobernador Alonso de Maldonado (1537) que se traduce en lo siguiente: el acceso al territorio en mención y la conversión pacífica del mismo, a cambio de que éste estuviese bajo jurisdicción de los dominicos y a las órdenes directas de la Corona. Su amplia experiencia de conquista y sus conocimientos teóricos válidos en la sustentación de su teoría de la conversión por la "verdadera paz", le permitieron el apoyo necesario para su empresa. El 30 de octubre de 1547, Carlos V cambió el nombre del territorio de "Tezulutlán" por el de "Verapaz" (Saint-lu: 1994:627-630).

En 1542 llegaron a Guatemala los misioneros Fray Luis Cáncer y Pedro Angulo, quienes pronto se trasladan a Cobán en donde inician sus operaciones de conversión, las que resultaron más difíciles de lo esperado. En realidad el primer centro de control de los dominicos fue Rabinal, un año después fundaron las reducciones de Santo Domingo de Cobán, San Pedro Carchá, San Juan

Chamelco, San Agustín de Lanquín y Santa María Cahabón (entre otras, mencionamos las que eran asiento de población Q'eqchí'). Más adelante Fray Bartolomé de las Casas es trasladado a Chiapas y nombrado obispo (30 de marzo de 1544), lo que le permite la posibilidad de la ampliación del territorio a Chiapas, el Lacandón e incluso Soconusco. En el área central de nuestro interés, la Verapaz, los religiosos se mantienen firmes, consolidando su proyecto, que se prolongaría por casi tres siglos más (Reifler Bricker: 1989:76-77).

Los años venideros no fueron fáciles, el territorio y naciones indígenas por conquistar era amplio aun. Los vecinos acalaes y lacandones al noroeste, los manches y choles al noreste y los mopanes e itzaes al norte de los q'eqchí' dieron todavía una larga y agotadora batalla antes de ser reducidos por los españoles. En estas naciones si los primeros intentos de conversión fueron pacíficos, los últimos debieron recurrir a la fuerza a través de varias expediciones militares. No fue sino hasta 1697 que se logró la conquista de los itzaes, la que tuvo éxito finalmente por los esfuerzos de Martín Urzua y Arismendi quien penetró al territorio desde la península de Yucatán (Laporte: 1994: 663-667). Esta tardía fecha nos indica cuán difícil fue la conquista en mención.

Existen otros procesos históricos que marcaron el desarrollo socio-cultural de la Verapaz y de sus habitantes, como lo fue la posterior presencia de esclavos negros africanos durante el auge





del período colonial y el establecimiento de las grandes haciendas como la de San Gerónimo en Baja Verapaz. No dudamos de los aportes que estos negros africanos hicieron a las expresiones culturales de los q'eqch' de hoy. De igual manera lo fue la presencia alemana que desde finales del siglo pasado hasta antes de la Segunda Guerra Mundial, hicieron de la Verapaz una importante región productora de café.

### La música como motor de conversión religiosa

La música fue uno de los principales aliados usados por los frailes dominicos como método de conversión de los indígenas. Desde un inicio los frailes elaboraron cantos en lengua indígena, con un sólo fin, atraerlos a la conversión, y en repetidas ocasiones solicitaron a los franciscanos el apoyo de indígenas músicos y cantores y la posibilidad de reclutarlos para estos servicios. La capacidad receptiva de los aborígenes para la interpretación de la música de los conquistadores señala por una parte sus cualidades y conocimientos musicales precolombinos que permiten la fácil adopción de las imposiciones instrumentales y musicales, que reelaboradas por los años pasan a ser parte indiscutible de su acervo cultural. Por otro lado la exoneración de responsabilidades y la obtención de ciertas prebendas se convirtió en un móvil que motivó el ejercicio de la música. Sin duda el mejor ejemplo que nos demuestra el grado de desarrollo alcanzado por los músicos indígenas lo constituye Tomás Pascual, maestro de Capilla de San Juan Ixcob, cuya obra es pionera en el nuevo continente. Los Códices de Huehuetenango donde se encuentra la obra de Pascual, incluyen además un amplio repertorio de música europea ejecutada por maestros indígenas durante el período colonial (Stevenson: 1982).

Además de la música eclesiástica basada en la polifonía y el canto llano, pronto se introdujeron instrumentos musicales como Rabes, arpas, vihuelas, una

amplia variedad de tambores y otros instrumentos como la Chirimía que fueron usados continuamente por los frailes conquistadores para el impulso de su conversión pacífica. El uso del Baile-Drama en los atrios de las iglesias se implementó como recurso pedagógico para los fines mencionados.

### Los Q'eqch'

El Q'eqch' es uno de los cuatro grupos étnico-lingüísticos mayoritarios de Guatemala, dentro de los 22 de descendencia maya registrada y se calcula su población en 361,000 habitantes (Herrera: 1884:46). Tanto el Popol Vuh como otros títulos indígenas importantes mencionan las tierras de Tezulutlán y sus pobladores. Sin embargo su panorama etnohistórico no ha sido aclarado, por lo que quedan fuertes dudas sobre su pasado cultural.

Los q'eqch' que durante la conquista habitaban los poblados centrales de Santo Domingo de Cobán, San Pedro Carchá, San Juan Chamelco, San Agustín de Lanquín y Santa María Cahabón, a lo largo de este siglo han venido desarrollando un fuerte proceso de dispersión hacia el norte de la Verapaz, de Quiché e Izabal y al sur de Petén y Belice. Sin dejar de mencionar miles de q'eqch' que producto de la violencia desatada a finales de los setentas huyeron a México en donde aun permanecen como refugiados, otro tanto se mantiene aun como poblaciones de Resistencia en la Sierra y el resto como desplazados internos.

Todo ello hace sin duda, de los q'eqch', uno de los grupos étnicos de mayor distribución espacial dentro de las figuras político-administrativas de Guatemala. Sobre su proceso de migración poco se ha estudiado; hemos podido encontrar que gran parte de estos desplazamientos se dan con la lógica de las rutas de comunicación pre-hispánica. En ese sentido la cuenca del río Polochic y la del lago de Izabal y así como la del río Dulce o bien del Sarstun, son rutas ideales para alcanzar el sur de Petén y Belice. De

Cahabón se llega al puerto de Sebol y por la ruta del Cancuén-Pasión se llega al sur de Petén. Mientras que de Chisec se alarga al río Chixoy que permite remontar territorio mexicano y el sur de Petén.

### Religiosidad Q'eqch'

Debido a su particular proceso de conquista y a la relativa autonomía que esta región ha tenido en sus etapas posteriores, los q'eqch' lograron establecer mecanismos de etnoresistencia que les permitió mantener un pensamiento mágico religioso poco contaminado. Esta particular forma de ver y entender el universo que les rodea, se pone de manifiesto a través de sus rituales que aun conservan. Sin duda su principal organización es la cofradía regularmente dirigida por un Chimán con el auxilio de otros mayordomos, *mertón*. Las cofradías centran su actividad alrededor de un santo patrono al cual rinden una serie de atenciones, que son sacralizadas por el rito de transmisión conocido como Pabanc. En los servicios al santo patrono sea velaciones, *rubel nink'e*, de fiestas, *li nink'e* o en la transmisión y recepción de cargos (a personas consideradas como iniciados), la cofradía juega un papel determinante como cohesionador de la sociedad (Cabarrus: 1979:75-86).

Por sus atributos son importantes de mencionar, el *Aj tu* (brujo) y el *Aj ilonel* (curandero), quienes juegan un papel regulador de fuerzas ocultas entre los q'eqch'. Sin embargo es en el *Zultak'a* (amo, dueño y señor de los cerros y los valles), donde se encuentra ubicada la fuerza de control más importante. Cuando una persona infringe los derechos de este dios, puede tener graves problemas por lo que siempre se le debe pedir licencia para entrar a los cerros y valles y tomar lo que en ellos hay.

El *guatesinc*, es un ritual que se usa para consagrar una imagen, una casa, una cruz o cualquier otro objeto que requiera de una atención especial. Para este trabajo es de importancia el hecho de que las máscaras, trajes e instrumentos





musicales son sometidos a esta consagración. Este se pone de manifiesto regularmente en velaciones que se acompañan de comidas y de música (Cabarrus: 1979:108).

La agricultura también se encuentra asociada a una serie de rituales, en función de la roza, *c'alek*, siembra, *awok*, limpia, *akin*, cosecha, *k'olb'al*, entroje, *kulanquil*, aporreo o desgrane, *temb'al*. Algunos de estos rituales se hacen en cuevas, lugar que atribuyen a la creación del maíz según algunas leyendas. Esto es lo que podríamos considerar parte de la pervivencia de su calendario agrícola, mientras que cuenta con otro calendario festivo asociado a novenas y fiestas procesionales a los santos patronos de su devoción.

### Antecedentes etnomusicológicos

La Verapaz es una región que a pesar de que históricamente se ha mantenido alejada del resto del país, se encuentra en ella tempranos antecedentes de investigación etnomusicológica. Las primeras referencias se las debemos al geógrafo y naturista Karl Sapper (1897: 314-323), quien nos presenta preciadas notas sobre la música y los bailes además de incluir transcripciones sobre el hecho sonoro. Fuertemente influenciado por la escuela alemana difusionista (Arrivillaga: 1989), el cobanero Vicente Narcizo realiza diferentes aportes (1910), por lo que se le debe considerar como el precursor de la etnomusicología en Guatemala. Entre 1961 y 1962 Liset Part-Limardo de Vela (1962), realiza una investigación sobre los cordofonos de Huehuetenango, Quiché y la Verapaz, en donde dedica parte de su atención al conjunto de arpa, violín y guitarra que atenderemos más adelante.

### Las expresiones musicales q'eqchí'

#### El Músico: vida, rol y status

Todos los intérpretes a los que nos

referimos son indígenas de la etnia q'eqchí, muchos de ellos monolingües y en su mayoría campesinos dedicados a la agricultura y al trabajo temporario en las fincas. La mayoría de estos campesinos viven en condiciones de extrema pobreza, lo que dificulta sobremanera la pervivencia de la tradición, ante otro tipo de necesidades primarias. Son pocos los casos en que los músicos se dedican a tiempo completo, ello depende de qué tan fuerte sea la cofradía a la que pertenezcan, de manera que los pueda absorber más allá de sus actividades cotidianas. Esto sucedía con anterioridad, pero hoy día la estructura de estas instituciones se encuentra bastante débil. Gracias a su profesión de músico, éste goza de un status particular entre su comunidad; representa además el orgullo para su comunidad cuando es llamado a tocar a lugares distantes, en tanto que se constituye en una especie de embajador cultural. Por su parte el auditorio (las poblaciones receptoras) en ocasiones prefiere alternar a un grupo diferente cada año en sus fiestas patronales, lo que le permite escuchar variedad. Los contratos siempre se dan de palabra y son altamente respetados, siendo visto muy mal entre la comunidad el incumplimiento de cualesquiera de las dos partes. El músico que muchas veces se inicia en esta actividad por un determinante de parentesco, se somete a un aprendizaje que va más lejos de la simple ejecución del instrumento, ya que este incluye una serie de conocimientos mágico-religiosos.

### Los conjuntos musicales

#### Xolb y tamborón

Esta es la forma más común con que se conoce al conjunto de flauta y tambor, aunque algunas veces le llaman equivocadamente a la flauta, *chirimic* o *chirimía*. Al tambor se le conoce de esa manera, pero lo correcto es tamborón y en algunos lugares le denominaron Moore. El conjunto de flauta, acompañada de un membranofono tiene sus reminiscencias prehispánicas, aunque las membranas se encuentran hoy transfor-

madas en tambores a la usanza europea como sucede en otras partes del país, en donde también es un conjunto conocido.

### La flauta

Es construida de carrizo o de *amay* (especie de bambú), con embocadura de taco de cera, *sajcau*. Sus seis agujeros de digitación y su bisel son hechos con una navaja caliente. Al igual que en otras regiones del país, algunos flautistas tienen instrumentos elaborados de tubo de pvc, expresando que ello permite que sus instrumentos tengan más vida. Por otro lado la dificultad para obtener la caña de castilla o el *amay*, ha fomentado el uso del material industrial.

Las medidas promedio de la flauta son de 37 1/2 cm de largo con un diámetro interno de 7 mm, y un bisel de 2 1/2 cm.

### El tamborón

Es el tambor más grande en dimensiones conocido entre los q'eqchí', por lo que se le conoce como tamborón. Lo mismo sucede en otras partes del país en donde el tambor de más grandes proporciones es el que acompaña a la flauta. Es construido de madera de cedro *yau*, ahuecado con hachuela y formón. También hemos encontrado en Cahabón un tambor con madera de *lou tee* y otros de *kiau*, (se desconocen sus clasificaciones.)

Los parches son regularmente de cuero de venado macho, *quej*, donde se ejecuta y hembra donde sale el sonido. El tamborero y constructor de San Pedro Carchá, Sebastián Pana, dice que los cueros deben de pasar dos noches en agua de cal. El tercer día se raspa y luego se cose en el bejuco (se nos indicó que una de las variantes para hacer el aro es la madera de liquidámbar). La obtención de parches en la actualidad es cada día más difícil. Los parches o membranas están sujetos al cuerpo del instrumento gracias a bejucos, *coxa caan* que hacen las veces de aros. El tensado de los parches al cuerpo del instrumento es





gracias a un lazo (este antes era de fibra de maguey, ahora se usa regularmente de naylon) en forma de "Y" y tensado con cinchas de cuero de res. Se ejecuta con dos baquetas, *ruk ikujb*, de zapotillo *muy*, coronadas de hule, *kik'che*. Para la construcción de una baqueta se debe conseguir hule fresco que viene en un guacal de morro, este se riega sobre una tabla y cuando se seca se empieza a pelar. De esta manera se obtienen la tiras de hule que se enrollarán en los palos de madera preparados para ello.

Sus medidas son de 61 cm de largo con un diámetro de 47 cm y de 52 cm de diámetro los aros con bejucos. Las baquetas tienen un largo de 33½ cm con coronas de 4 cm.

### Concepción del instrumento

Al igual que otros casos que señalaremos más adelante, los instrumentos musicales para los q'eqch' son anímicos y muchas veces sus distintas partes son identificadas como si se tratara de un cuerpo vivo. En el *Xolb*, la embocadura, *cet' bal* (para poner la boca), el canal de insuflación, *musik* (para respirar), el bisel *kiabal* (para que dé su lloro), los agujeros de digitación, *ru* (ojo) y la boca del instrumento, *duk'al* (hoyo) constituyen las diferentes partes del instrumento. Cuentan además con un limpiador, *ri sin kil li mul* (para sacar la basura), que le permite mantener el canal de insuflación limpio.

### Técnicas de ejecución, afinación y escuela musical

Este conjunto se puede interpretar en movimiento, donde regularmente el tambor es mecapaleado por el flautista. Si la edad de éste es avanzada, entonces puede ayudar otra persona a mecapalear. El amarre especial que tiene el instrumento para ser cargado se le llama *Rix Cuacax* o *rij kan'kil*. Las ejecuciones en movimiento son hechas sobre todo para encabezar los recorridos procesionales.

Otra forma de ejecución es ubicada en el atrio de la iglesia desde donde siguen a la liturgia o bien son parte del desarrollo de un baile, también puede ser en el corredor de una iglesia, pero siempre estacionados en un sólo lugar, y regularmente el tamborero sentado aprisionando el tambor con sus pies y con un leño que no permite que haga contacto directo con la tierra. Si la ejecución es muy prolongada y el flautista lo prefiere, puede tocar también sentado. Antes de iniciar la ejecución el tamborero tensa bien sus parches con la ayuda de las cinchas que aprisionan los lazos del tambor. El tamborero busca al oído el tono que considera adecuado para acompañar la flauta. El flautista por su parte cuida que la flauta no tenga ninguna basura en su embocadura y regularmente le quita la "sordera" soplandola fuertemente y tapando el bisel.

El aprendizaje como en el caso de otros conjuntos se ve favorecido por estructuras de parentesco. El joven primero acompaña, luego se inicia en el tambor y al cabo de los años con mucho esmero podrá llegar a ser flautista. Acompaña además al conocimiento de ejecutar el instrumento, de su construcción, de sus repertorios y contextos, otro tipo de iniciaciones de carácter espiritual de gran importancia para su visión del mundo.

### Repertorios, ocasiones y contextos

Este conjunto también ejecuta su música en el **Baile de Moros y Cristianos**, una expresión dancística que relata la antigua guerra entre moros y cristianos y que se está perdiendo aceleradamente en la Verapaz. La mayoría de sus sonos son anónimos, y se identifican como "son" sin nombre, algunos de ellos los conocen por orden numérico, ó bien el pitero ejecuta unos compases iniciales, previos a iniciar la pieza. Cuando se toca para la liturgia, en el atrio de las iglesias, el orden de las piezas ya está establecido como en los bailes. Algunos de estos sonos son: *xben son* (para la música), *c'atoc pub* (quemada de la bomba), *sakeu*

(amanecer), *Yi banc sant* (arreglo de la imagen), *xber sinquil sant* (encaminada), *xhi xbanl sant* (desatar imagen), *ru meex* (ofrecer sacrificio).

Los sonos de las fiestas patronales no son los mismos que los del baile de Moros y Cristianos; baile que también posee sus marchas. Entre otros sonos reportamos son del rey moro, cepillo, belepson. Estos Conjuntos también participan en los rituales agrarios de la comunidad. En éstos los músicos participan sin cobrar nada ya que ellos también son agricultores y se beneficiarán con el ritual.

### *Xolb* y *China Tambor*

Esta es otra variante de ejecución de *Xolb* acompañado de un tambor pequeño denominado *China Tambor* o tamborcito. El *china tambor* es membranofono del tipo caja, y que algunas veces tiene forlonera. Lo ejecuta el intérprete que sostiene el instrumento por un cordel que cuelga de su hombro, de lado. Usa baquetas de tipo redoblante. Los parches del cuero de este instrumento son de cuero de Cotuza, con las mismas características de construcción del *Cuajb* que veremos adelante. Este tamborcito también es utilizado como instrumento de convocatoria.

### Técnicas de construcción, usos y repertorios

El *china tambor* al igual que el tamborón tiene un eminente uso para las convocatorias. Está construido con madera de liquidámbar, *ca'kok*, la que se debe cortar cuando la Luna está vieja, *tish li poo*, ya que si la Luna está tierna, *al ti poo*, la madera se pica, *se'na ma shil'*. Se corta con hacha y se limpia con formón; sus dos parches son de cabra hembra. Caracteriza a sus repertorios el hecho de identificarse como órdenes de mando: *hilan'k* (descansar), *toshik* (caminar) *bosh'la cuero* (quemada de Torito), *kat'bal mortero* (quemada de mortero). Además cuenta con los toques para el





### CHIRIMIA Y TAMBOR

San Juan Chamelco, Aldea Chamsun.

Chirimía: Francisco Cucul Cab. Tambor: Francisco Cucul Xol

**Baile de la Catarina** y para el **Baile de los Viejitos** o *Mamaes* en donde se acompaña de flauta.

### Contextos

Este conjunto es utilizado en uno de los bailes considerados más ancestrales de los q'eqch'. El Baile de los *Mamaá*, o de los viejitos, de los cuales hay variantes identificadas en mesoamérica. Esta es una danza de carácter mitológico y se encuentra dentro de una estructura mágico religiosa mayor. Dicen que los personajes del baile, *viejo mamaa* (Antonio), *vieja xaan* (Pascuala) y el *Chiip* que es el más pequeño, también conocido como *omspróspero*, eran pastores antes de Jesucristo y que al nacer éste, fueron ellos precisamente los que dieron la noticia de su nacimiento. El baile cuenta con 5 sones, uno para cada personaje y 2 para desplazamientos coreológicos. Este baile es practicado por la dirección de la cofradía de San Francisco en San Agustín de Lankín a la que pertenecen. Se representa el 25 de diciembre.

Los danzantes de este baile llevan un bastón y una sonaja que al agitar y golpear en la danza contribuyen a las

texturas sonoras. Las sonajas de morro, de proporciones pequeñas, con agujeros en su vaso de resonancia son comunes en los danzantes de los bailes tradicionales de la Verpaz. Los bastones que denominan *Xuh*, son de madera desconocida. Estos son preparados para poder ahumarse en luna llena, y ahí botan la cáscara. Los bastones ya listos son entregados al mayordomo de la cofradía, quien los guarda y es responsable de los mismos. Igual sucede con el tamborcito, máscaras, sonajas y trajes que pertenecen a la cofradía. En San Fernando Chahal se reportó el **Baile de la Catarina**, acompañado del tamborcito y el que se practica ya con poca frecuencia.

### Chirimía y tambor

Este es un conjunto más popular y frecuente que el de *Xolb* y tamborón. La chirimía suele confundirse alguna vez con el *xolb*. Este conjunto de influencia morisca, fue traído por los iberos durante el proceso de conquista. Sabemos de su uso en la Verapaz y de utilidad para que los religiosos propiciaran la conversión religiosa.

### La chirimía

Tiene un cuerpo de madera de

*xoot* 6 de *amm'che* (maderas no registradas) de proporciones más grandes y con diferencias organológicas a las registradas en el resto de Guatemala. Reportamos una Chirimía de cuerpo de madera de hormigo, *sajquiche*, de proporciones menores a las registradas en la Verapaz y otras áreas del país. La otra parte del instrumento es la embocadura elaborada con un canal de hojalata y otras veces con la caña de la pluma del chompipe. La parte de la embocadura que se adhiere al cuerpo del instrumento es bordeada con "pita" o nylon, lo que permite aprisionar bien a las dos partes y no dejar escapar el aire. La cañuela también se sujeta con pita, tal como si se tratase de la cañuela de un oboe.

Las embocaduras sin piruet, son la variante característica de la Verapaz. Sus cañuelas (que son de entrechoque) son elaboradas de hoja de palma de corozo, *xak mococho*.

### Medidas de la chirimía

Largo 36 cm; diámetro boca embocadura 2 cm y agujero para el ducto 1 cm. Tiene una parte de agujeros de digitación de 28 cm, y el largo de la campana de 8 cm, y una abertura final de 4 cm de diámetro y un agujero de 3 cm. Todos sus agujeros de digitación son de 1/2 cm, incluido el que está en la parte de atrás al empezar la campana. Cañuela de 1 cm de ancho por 1/2 cm de largo, a un canal metálico de 6 cm.

### El tambor

El tambor que acompaña a la chirimía es de menor proporción que el del *xolb* y de forma más cilíndrica. La característica de los parches de Venado de dos sexos (como en el caso del tamborón), "para que se le pegue al macho y suene la hembra". Los aros son de bejuco y el cuerpo de madera de cedro (también se registraron de madera de palo de aguacate, *o'oché* y de Cahoba, *tzutzuj*). Los lazos que aprisionan los parches sobre el cuerpo de madera, se encuentran tensados a su vez por cinchas de cuero de res, formando "Y" en forma





sucesiva. Las baquetas, *ru*, son de zapotillo y no cuentan con coronas de hule tan pronunciadas -como las del tamborón- si no más bien en forma de baquetas de redoblante. Algunos tambores presentan agujeros para que respire, *musikal*, en la parte central del parche que no es golpeado, pero lo más común es que los lleve en el cuerpo del instrumento; algunos son de forma redonda y otros cuadrados.

### Técnicas de construcción

La chirimía es elaborada con un hierro caliente para hacer el agujero del cuerpo y los agujeros de digitación. Antes de la campana de resonancia, en la parte trasera, (no en la línea de los agujeros de digitación) tiene otro agujero que no se usa, y que sólo es importante para su afinación. Los acabados finales se dan con una navaja. Regularmente son los intérpretes de los instrumentos los constructores de los mismos. En el altiplano los "chirimiteros" suelen cargar las boquillas dentro de agua para mantenerlas húmedas y facilitarles su ejecución; en la Verpaz esto no es necesario ya que la cañuela de corozo es más moldeable que la del *ek* (pie de gallo), usada en el altiplano. Lo que sí es común es que cuenten con dos o más boquillas ya armadas, las que suelen acomodarse en estuches adaptados para el efecto (frascos, botes, cuerpos de linternas, etc) que evitan que éstas se lastimen. Llevan además tiras de corozo y tijeras, de manera que podrían fabricar una cañuela si fuese necesario. Las partes de la chirimía también son catalogadas de manera peculiar, el concepto de los agujeros de digitación es *sa ru*, como sus ojos.

### Técnicas de ejecución y aprendizaje

Este instrumento al igual que el dueto de *xolb* y *tamborón* también puede ser ejecutado en movimiento. Cuando lo hace estacionado, el intérprete del tambor no siempre lo aprisiona entre sus piernas. Si tiene la posibilidad de colgarlo (de una viga) lo hace ya que le facilita

su ejecución y mejora su sonido. El elemento del parentesco es clave en el aprendizaje ya que los futuros tocadores siempre suelen acompañar a sus mayores a las "tocadas". En ellas siempre permanecen muy cerca de los músicos, regularmente al pie del tambor, instrumento con el cual iniciarán sus primeras ejecuciones. Al paso de los años pasan del tambor a ejecutar la chirimía, aunque en algunos casos hay niños que ya la ejecutan y se les permite hacerlo públicamente. Este mecanismo como el de la afinación partiendo del tensado del tambor se repite como en el conjunto de *Xolb* y *tamborón*.

### Ocasiones y repertorios musicales

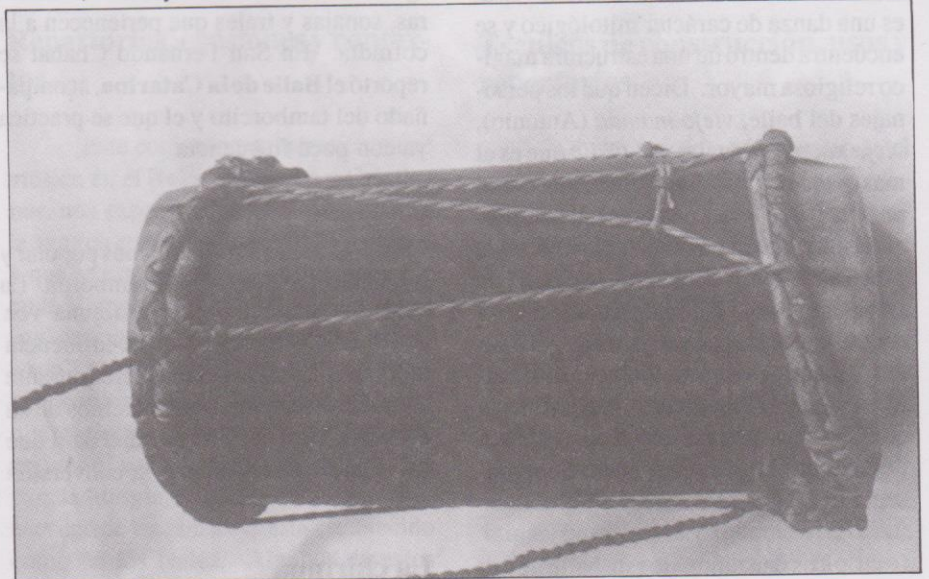
El pareamiento coreológico más importante de este conjunto es el **Baile de Cortés**, mismo que es bastante popular entre los q'eqch'. Este baile al igual que otros, cuenta con sones para los desplazamientos coreológicos y para los personajes del baile: Hernán Cortés, Tecún Umán, las malinches, los españoles, los quichés, para los ladinos en el coro, pantango, etc. Aun perduran los sones del extinto **Baile del Cholkuink** o **Baile de Jicaques**. Esta danza recordaba a los hombres choles, los hombres de la selva de arco, flecha y lanza. Es curiosa la nota

que a este baile también lo denominen de Jicaques, uno de los grupos étnicos de la selva hondureña que los dominicos también intentaron convertir. El drama trata de unos indios "salvajes" con taparrabo, arcos, flechas, lanzas y cerbatanas, que tributan al rey sus productos de la cacería. Entre los sones registrados tenemos: son del *Cholkuink*, y del primer hombre al séptimo hombre. La persistencia en la memoria de este baile y de sus sones además refuerza la teoría, de que de sus vecinos Choles, tomaron muchos elementos y claves que fueron vitales en el posterior desarrollo de la cultura q'eqch'. En el área de San Juan Chamelco se reportaron sones para el **Baile del Tarecint** que no pudimos observar.

Tiene este conjunto también sones para los recorridos procesionales de las fiestas de los santos patronos y para ellos: Dolores, Santa María, San Andrés, San Vicente. También su música aparece en los rituales agrarios, en los que participan acompañando las velaciones, aunque no con la frecuencia de los conjuntos de cuerdas y marimbas.

### Cuajb

Algunos conjuntos de chirimía se acompañaron de un tambor denominado *cuajb*, que es intermedio entre los regis-



Cuajb, una de las variantes de los tambores q'eqch'





trados para chirimía, y los tamborcitos y sus técnicas de ejecución son iguales a la caja europea. El sujetador de su cuerpo se llama *jolonquil*. Algunos ejemplares registrados estaban contruidos sus cuerpos con tubería de PVC y no con madera. Los parches son de cotuza o bien de cotuza y de venado. Sus características de construcción son similares a las de otros cordófonos mencionados. Sus amarres con lazo de maguey, se llaman *xbacha*. Algunos ejemplares presentaban forlonera, teniendo de forlón cañas de la pluma del chompipe (atravesados y sostenidos por un cordel o sólo por una pita anudada en diferentes partes), para que los parches vibren. Las baquetas eran de madera de zapotillo, *muy*, y con una corona a veces de la madera misma de la baqueta.

### China Cuajb

Es un tambor con parches que pueden ser de cotuza, *akam*, o de venado tierno y en éstos, no importan los sexos por tratarse de tambores asexuados. La madera es *cakok* o *camtaj* (desconocidas), bejucos (en función de aros), tensado con pitas de maguey y cinchas de cuero de res "pa" socarlo y que suene bien".

En Cahabón reportamos este conjunto acompañado de la caparazón de una tortuga y de un *china cuajb* (tamborcito). En las escenas pre-hispánicas donde hay información sobre la música, encontramos entre otros instrumentos la caparazón de tortuga golpeada con una asta de venado, y sostenida en un brazo -semi abrazada-. En la actualidad la caparazón se cuelga de un lazo sobre el cuello y se golpea con una baqueta de *xilote*.

Este conjunto ejecuta su música en el **Baile de Pastores**, con los sonos que siempre hay para los desplazamientos coreológicos, encadenado, cruzadas, medias vueltas, y para los personajes. En Santa María Cahabón lo bailan del 22 al 25 de diciembre, en honor a José y María. Se compone de cuatro pastores, dos mujeres y dos hombres. La función principal de este baile es alegrar la venida del

Niño Dios.

### Pur (trompeta de Caracol) y Cuajb

El uso del *pur* (la trompeta de caracol marino-*Strombus gigas*-), tiene sus orígenes desde tiempos pre-hispánicos. Existen abundantes pruebas de su uso y además de la relación que tiene este instrumento con el inframundo, lugar que sin duda es de gran importancia para los q'eqchi' de hoy debido a la gran cantidad de ritos que practican en las cuevas que hay en su territorio. A pesar de su importancia pre-hispánica, es un instrumento, que hemos visto poco usado por parte de los mayas contemporáneos. El ejemplar reportado procedía de Livingston, Izabal, y contaba con su extremo cerrado cercenado para formar la boquilla y la hoja de su campana agujereada para llevar una pita y cargarlo o sujetarlo en la ejecución.

### Contextos y repertorios

El *Cuajb* es un instrumento con carácter de convocatoria, (por ejemplo para avisar de una emergencia, de una reunión, que hay carne, etc). Además es usado en la quema del torito. En otras regiones del país también hemos visto la caja asociada a la quema de pólvora. Los toques de mando para arrear o pastorear ganado también llevan algunos textos de pastoreo o arreo con "canto disfrazado" y que algunas veces se usan como parte del contexto sonoro del baile de toritos. También tiene toques para pasadas en donde se acompañan de caparazón de tortuga y sonajas.

### Otras notas sobre los tambores

La variación de tipo de parches en los tambores q'eqchi' puede expresar una persistencia de carácter pre-hispánico. A pesar de las características acústicas de tipo europeo en la construcción de los tambores, las variantes del uso de membranas, venado (macho o hembra y/o tiernos), cotuza y cabra, recuerdan antiguas representaciones de los instrumen-

tos que son ejecutados por diferentes animales, que representan diferentes tipos de cueros de venado, tigre, mono. Por otro lado debemos recordar que los tambores mayas pre-hispánicos eran de un sólo parche, con cuerpos de cerámica (copa, vasos comunicantes, olla), o de madera (con pies para sostenerse solo). En el pensamiento mágico de los q'eqchi' de hoy, como para otros grupos mayas, el uso del tamborón es propiciatorio de los rayos que llaman las lluvias, tan importantes para el logro de buenas cosechas. El mismo tipo de poder se le atribuye a las bombas que además con el tamborón, suele agrandar a los dioses. A diferencia de éstos, la caja o los tamborcitos, son de convocatoria y usados en la cuaresma y Semana Mayor.

Aun es una hipótesis para nosotros, pero suponemos que el tamborón es una superposición de las funciones del *Panhuenue* pre-hispánico. En el *Cuajb* y *China Cuajb* podrían encontrarse los atributos de uso de otras variantes de tambor de cerámica pre-hispánicos. El tambor de Chirimía a pesar de que tiene un origen mozárabe, se encuentra también influenciado por lo pre-hispánico, en el uso de los parches. La caja o tamborcito es sin duda el instrumento menos contaminado por las influencias pre-hispánicas y con un fuerte arraigo ibérico en cuanto a su concepción. Todo ello con la salvedad que los tambores que hoy se ejecutan tienen un origen o una conexión europea. Sin embargo insistimos que es en las variantes del sexo y tipo de parche donde debe haber otras explicaciones a nuestras hipotéticas pervivencias.

### Marimbas

#### Marimba de bambú

De los conjuntos instrumentales estudiados ninguno tiene la popularidad que registran los conjuntos de marimba. Sobre el origen de este instrumento existe una inútil polémica en el país, además de estar mal fundamentada. En ella se pretende atribuir la existencia del





instrumento en la etapa pre-hispánica, sin contar con las pruebas fehacientes. Históricamente todo parece apuntar que aquí y en Mesoamérica la marimba tiene una conexión africana. La marimba característica de las verapaces es la que denominamos Marimba de Bambú, ya que sus resonadores son de este material y en ocasiones los resonadores más pequeños son elaborados de tubo de *Amay* (desconocemos su clasificación). La marimba con resonadores de bambú puede ser considerada una variante regional de las verapaces. Los teclados son elaborados de madera de Hormigo hembra, que es el más apropiado y que se escoge por sus hojas.

### Marimba con resonadores de pino

También hay marimbas sencillas con resonadores de madera semejando la forma de los tecomates. Estas marimbas son menos fruecuentes, y se obtienen en las fábricas donde se construyen instrumentos, ya que para la elaboración del encajonado se requieren instrumentos de mayor precisión. Las marimbas, para transportarlas los de un lugar a otro, lo hacen de manera mecapaliada y pueden ejecutar en movimiento con la ayuda de



MARIMBA SENCILLA CON RESONADORES HECHOS DE MADERA "Reina Sampedrana", San Pedro Carchá.

Tiple: Francisco Chun. Centro: Julio Caal. Bajo: Jorge Mario Jagan.

personas que las cargan. Sin embargo la forma más común para ejecutarla es estacionada en un lugar.

Estas marimbas son diatónicas de tres registros: tiple (melodía), centro (armonía) y Bajo (bajos), y en algunas ocasiones con cuatro intérpretes, sumándose un contratiple o pícolo. Se encuentran afinadas en escalas mayores, regu-

larmente en Fa Mayor o Sol Mayor. Esto permite trasladar medios tonos a algunas notas y pasar a otras escalas mayores. Sin embargo esto no fue una práctica tan común en el altiplano de Guatemala. Los intérpretes usan baquetas coronadas con hule de diferentes pesos y proporciones (debido al tamaño de las teclas de su registro), y llevan regularmente el tiple, dos baquetas en la mano derecha y una en la izquierda, el centro cuatro baquetas, dos en cada mano y el bajo una en cada mano, aunque estos órdenes pueden cambiar. Cuando hay contratiple éste toca con dos baquetas o con el mismo orden que el tiple.

### Técnicas de construcción

No todos los intérpretes pueden construir una marimba, ni tampoco cualquier carpintero. Para ello se requiere de ciertos conocimientos especiales y además de cierta sensibilidad para su trabajo. El hormigo es la única madera que llena las expectativas para un teclado sonoro. Esta madera cuesta cada vez más conseguirla, hay que viajar a las tierras bajas calientes para obtener de buena calidad. La madera se pone a secar a la sombra, en los tapancos o techos falsos de la vivienda q'eqch'i y muchas veces donde pegue el humo del fogón para que



MARIMBA CON RESONADORES DE BAMBU

"Flor Santiaguito", Baltimore, Izabal

Es tocada por q'eqch'i, sobre todo en los bailes de venados, que es el más común en grupos q'eqch'i en áreas de dispersión.





así la madera sude y esté lista para su utilización. Luego se corta con machetes los formatos de teclas que se van desgastando hasta tener la afinación esperada, la que se verifica suspendiendo la tecla con los dedos de una mano y golpeándola con la otra.

Las clavijas y la mesa del instrumento son de madera de pino (también se reportó madera de *tzaaj*, no clasificada), así como las vigas de suspensión de los bambús o resonadores de madera, los que van siendo cortados por su boca, hasta lograr la sonoridad requerida, para lo que sostienen con los dedos de una mano "el cajón" y golpean con la otra. Casi siempre es un intervalo menor que no pase de  $\frac{1}{2}$  tono. Para fijar este sonido el cajón de resonancia ya debe tener su agujero, con el anillo de cera y la tripa de coche adherida para que éste dé su particular charleo. El tipo de anillo en esta región de Guatemala es más bien doble, distinto al sencillo reportado en el resto del país. La acción de construir una marimba es más compleja de lo aquí descrito y además se encuentra envuelta en un mundo mágico-religioso que hemos omitido aquí por completo. De las marimbas q'eqchí' registradas todas fueron construidas por ellos. Sin embargo se encontró una construida en Santa Eulalia Huehuetenango, uno de los centros

artesanales más importantes en Mesoamérica en la construcción de marimbas.

Respecto a la concepción del instrumento, la marimba también tiene una particular forma de ser vista por los q'eqchí', y de la que sólo reportamos algunas cuestiones generales. Las teclas, *ru* (que es lo que queda sobre alguna cosa); clavijas, *la xic* (aretes); la mesa, *caxon*; los resonadores, *li rubel maxim*; la vara que sostiene a los resonadores, *xvaril li rubel*, y las patas de la mesa, *rok*. A las baquetas se le llama *ruk marim ó li ruk*.

### Contextos y ocasiones musicales

Sin duda el baile tradicional más popular de la Verapaz sea el **Baile de Venados**, mismo que se acompaña de marimba. En éste, además, los danzantes llevan sonajas de morro fabricadas por ellos mismos. En Santa María Cahabón se registraron bailadores ejecutando campanas, con un papel sobresaliente en las indicaciones del desarrollo musical del baile. Los bailadores expresan durante el drama gritos e insuflaciones vocales, además de los parlamentos con la voz disfrazada por la máscara, que deben ser considerados como parte de la textura sonora del baile. En tal sentido las

campanas de la iglesia, la quema de morteros y el bullicio de la gente son parte de la mencionada textura. Para este baile las marimbas cuentan con su repertorio para desplazamientos coreológicos y para cada uno de los personajes; un son para cada venado, son de los viejos, de los chuchos, de los monos, del caporal. Para los recorridos procesionales su repertorio es diferente, lo mismo que para *paabank* o para los rituales agrarios.

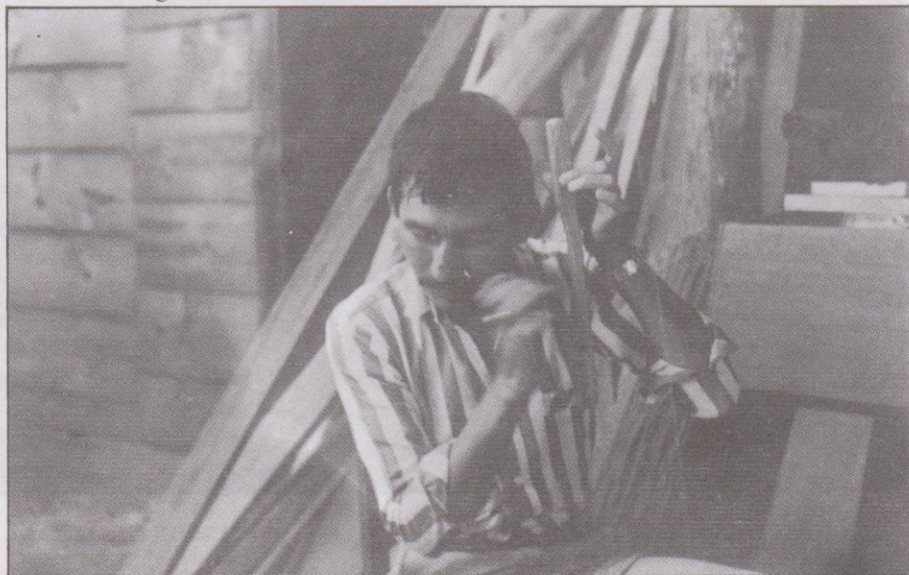
En ocasiones más espontáneas se incluye música de marimba, lo que prueba la popularidad de este instrumento. La marimba es requerida en bautizos, piñatas, primeras comuniones, casamientos, aniversarios y otras festividades civiles en donde usan repertorio tradicional y muchas veces otro determinado por las piezas de moda.

### Técnicas de aprendizaje

Al igual que en los otros conjuntos mencionados, las líneas de parentesco propician la posibilidad de iniciarse en la música. Los niños hijos de intérpretes siempre los acompañan y es muy común que ellos pasen durante todo el tiempo de la ejecución, a un costado del instrumento observando esta acción. Luego se le inicia en el bajo o en el centro, y finalmente en el tiple. Pudimos apreciar a niños que les ponen un pequeño banco para que puedan alcanzar el teclado. La enseñanza es oral y cada maestro va desarrollando sus técnicas pedagógicas.

### Repertorios

El repertorio de marimba es uno de los más extensos que se conocen en la Verapaz. Sus ocasiones musicales varían, a las que se acomodan repertorios específicos. Las hemos ordenado por la alusión a su título, lo que además nos permite conocer sobre la visión de su mundo. Todos los sones que mencionamos a continuación son bailables (de carácter espontáneo - no como los bailes drama-), dentro de los contextos festivos, y también tienen una implicación sagrada.



JORGE MARIO JAGAN

Gran constructor de marimbas, afinando una tecla.





Sones de Animales: *zot cashlan* (gallo), *jequet'son* (los chuchos que viven en la milpa), *xalamje* (pájaro tijerete), *sotsol* (zopilote), *mishito* (gato), *xu lul* (animalito de la montaña), *pirpichu ó china pajarit* (pajarito pequeño). De personas y situaciones; *yantox* (Sebastian Tox), *janalich* (doña Lionza-una mujer conocida de la región de Cahabón), del viejo, *son camate'c* (una viejita), *cuachiman* (compadre), *xmal caan* (viuda), *Kimarin nola* (veni chula), *aya na lain xin lala* (hay mama me embolé), *ne'baa son* (los pobres), *ixnale senahu* (costumbre senahu) *ma tat xic ma inka tatxic* (se va ó no se va), *re xic se ha camoc ha* (ir a traer agua). De lugares: *Sacual* (rabinal), *Litz tinamit* (Cahabón), *a lan li b'e* (en el camino), campamento. Locativos: San Pedranita. De carácter sagrado para los santos: Santa Lucía, Santa Rosario, Virgen de Dolores, San Martín, Milagroso señor de Esquipulas, San Vicente, Santa María y otros como *kanawac ruli Dios* (conozcamos a Dios), *xcabal li son sa marimba* (son para marimba). Para la quema del diablo, la marimba de Cahabón tiene repertorios específicos, los que se conocen como sonos largos, *ninkli son*. Además de los sonos del **Baile de Venados** se reportaron sonos para los siguientes bailes: **Tacuasín**, *aj uch*, **del Chompipe**, *ac ach*, **del mico** y **baile de Fieros**.

Este amplio repertorio nos habla además de las formas de ver la naturaleza y de abstraerla. En algunas piezas se rememora ocasiones determinadas o se recuerda algún personaje que hizo historia y que es parte hoy de su memoria colectiva. En los repertorios hay referencia a sitios geográficos, a su gente y a sus costumbres. Todo ello sumado a los contextos y ocasiones específicas de ejecución de las piezas, hace de esta manifestación sonora un complejo tejido de relaciones: música, naturaleza y sociedad.

Piezas como *kimarrim Nola* (veni chula), *Yan Tox* (Sebastian Tox), *Ne' baa son* (son de los pobres), *Mishito* (gato), son conocidas y ejecutadas tanto en marimba como en el conjunto de arpa,

violín y guitarrilla. Además son piezas bastante populares conocidas a veces por los ladinos ya que han sido usadas por los medios de comunicación masiva.

Los nombres de los conjuntos musicales o de las marimbas también son muy ilustrativos de su visión particular. Tenemos de lugares, San Juan Nila. Con referencia a la naturaleza, Flor de la montaña, Flor del Valle, **Ratsum Senahuc** (flor de Senahu), de personas, Linda Senahuteca, India Maya, Rey Don Juan Matalbatz. De situaciones, Llanto de Alameda.

### Marimba de cincho o de acero

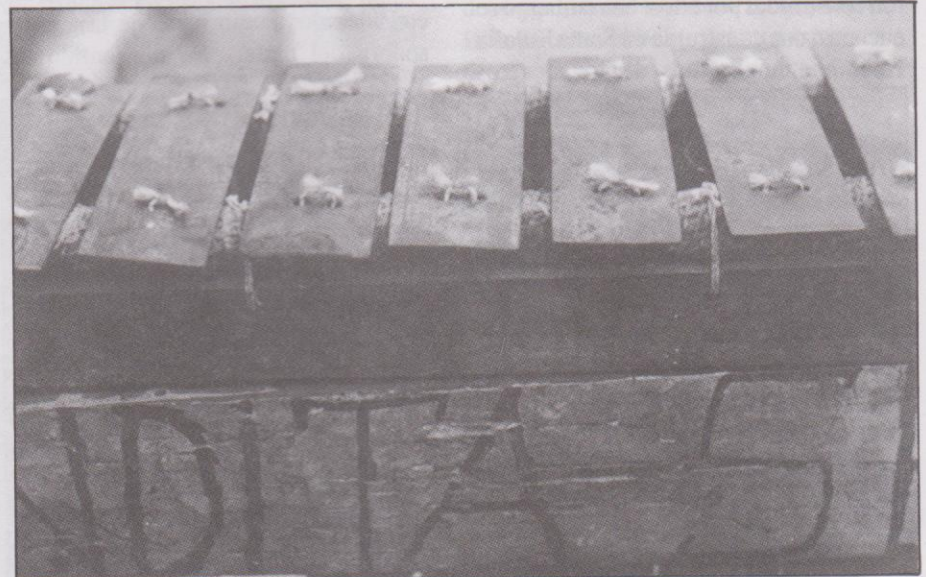
La región de Senahú cuenta con una variante no reportada para el resto de Guatemala. Es la marimba usada para el **Baile de los Micos**. Este instrumento cuenta con un teclado de metal elaborado con hojas de mache o con cinchas metálicas usadas en los barriles de madera contruidos por los alemanes. Las proporciones de esta marimba son menores al resto de las reportadas (en la región) y la ejecuta un sólo intérprete acompañado de guitarra de seis cuerdas. Las baquetas de este instrumento son de madera y una

de ellas -la izquierda- la encargada de llevar el acompañamiento tiene dos cabezas en forma de T, lo que le permite ejecutar en terceras sin mayor esfuerzo. La principal característica de este instrumento no es su teclado metálico, sino las fibras de plátano "majagua" en las que descansan cosidas las telas, sobre sus caras, y no sobre el sistema de cordón y clavijeros. Esta es otra de las características africanas de suspensión de teclado.

En algunas regiones de Guatemala la hemos podido apreciar la suspensión de las teclas con agujeros en sus caras y no sobre sus costados, pero siempre usando el sistema de clavijero. Las teclas en esta marimba tienen soldados plomos sobre sus caras cumpliendo con la función de las ceras para afinar alguna tecla. Para bajar la tonalidad usan una lima, que ayuda a quitarle peso a la tecla. Sus cajones de resonancia son de *amay* y cuenta con anillado de cera y entelado.

### Otras observaciones sobre la marimba

Por supuesto que en la Verapaz también existe una larga tradición de marimbas dobles o cromáticas, las cua-



MARIMBA DE CINCHO

"Indita Senahuteca, Barrio San Antonio, Senahu.

Véase el detalle de la ausencia de clavijas y teclas aujereadas en su cara sobre un colchon de "majagua" (fibra de plátano), y ausente el uso de clavijas.





les sin duda tuvieron un desarrollo paralelo a otras regiones de Mesoamérica y específicamente en Guatemala, y las que han logrado un grado de desarrollo único en su género. Por no ser estas específicamente de la tradición q'eqchi no serán incluidas en este trabajo.

## El conjunto de arpa, violín y guitarra q'eqchi'

Sin duda uno de los ejemplos instrumentales más tradicionales de la música de la conquista que aun perduran entre los indígenas y mestizos de América sea el uso de los cordófonos. Arpas, violines, y vihuelas, entre otros instrumentos, vinieron al nuevo mundo con los conquistadores quienes los usaron frecuentemente en su tarea evangelizadora. De esta manera surgieron variantes de cordófonos que hoy caracterizan de manera específica ciertas regiones. Esta realidad también abarcó el ámbito maya donde perduran diferentes estilos y formas de los instrumentos en mención.

A partir del siglo XVI los q'eqchi' inician la adopción de este conjunto de procedencia europea y que perdura hasta la actualidad. El conjunto consiste generalmente de arpa, violín y guitarra. En algunos casos el grupo cuenta con dos guitarrillas o dos violines, o sólo dos de cualesquiera de estos instrumentos, o bien sólo uno de éstos. El violín y el arpa también interpretan como solistas, pero ello es más común para el arpa. El conjunto no suele tener un nombre que lo identifica, aunque hemos reportado algunos como "La Flor de Chisec" o "Alma India". A partir de mediados de este siglo se incorporó una percusión, la que consistió en otro músico que golpea la caja del arpa, con las manos o con baquetas coronadas con cabezas blandas elaboradas con tela y nylon. A la acción de golpear y dar sonido al arpa se llama *xtem bal yab li son* y al que golpea y da sonido al instrumento se le llama *ajtenol son*. En otras áreas le llaman *Pikan'k*.

### Los instrumentos

#### El arpa

El arpa tiene un cajón de madera



### CONJUNTO DE ARPA, VIOLIN Y GUITARRILLA

Plan Grande Tatín, Livingston, Izabal.

Ejecutan su música para el día del Santo patrono, San Isidro Labrador, en la fiesta del mismo nombre, en donde el roce inter-étnico, es uno de los elementos claves de la dinámica cultural.

de cedro, *yau* o caoba, *sutzuj* (también reportamos un arpa construida de madera de *O'oco*, variedad de madera no clasificada) y su tapadera en ocasiones es de palo amarillo, *can'che*; el brazo es de laurel, *suchaj* o bien de madre cacao, *can'te*; el clavijero puede ser de cedro o de Caoba, y las clavijas de guachipilín, *can'pat* o de *tzaaj* (desconocida). El clavijero regularmente se encuentra adornado con motivos zoomorfos: murciélagos, tigres, monos, culebras, gavilanes, representando a dos animales iguales o distintos. Estos animales son considerados los protectores del instrumento. Los pies del instrumento son de cedro o de caoba. La tapadera del instrumento suele tener tres agujeros de diferentes proporciones para que su sonoridad se expanda.

#### La guitarra

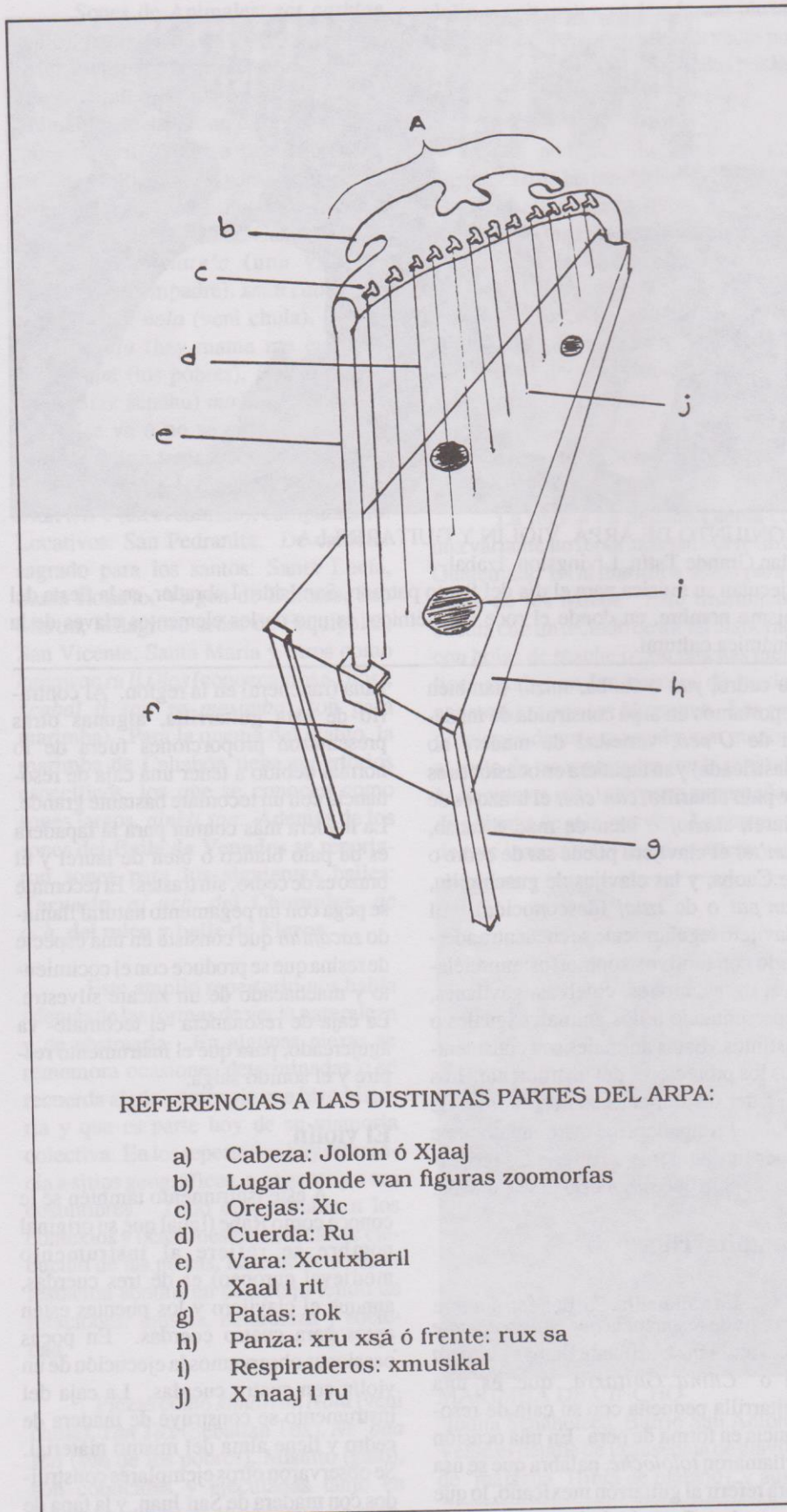
La guitarra, *Zu*, debe su nombre a la caja de resonancia que es de *tecomate zu*. También se le puede llamar *guitarra su* o *China Guitarra*, que es una guitarra pequeña con su caja de resonancia en forma de pera. En una ocasión le llamaron *tololoche*, palabra que se usa para referir al guitarrón mexicano, lo que prueba la influencia de la música mexi-

cana (ranchera) en la región. Al contrario de esta guitarra, algunas otras presentaron proporciones fuera de lo normal debido a tener una caja de resonancia con un tecomate bastante grande. La madera más común para la tapadera es de palo blanco o bien de laurel y el brazo es de cedro, sin trastes. El tecomate se pega con un pegamento natural llamado *zacantun* que consiste en una especie de resina que se produce con el cocimiento y machacado de un zacate silvestre. La caja de resonancia -el tecomate- va agujereado, para que el instrumento respire y el sonido salga.

#### El violín

A este instrumento también se le conoce como *Rabe* (igual que su original nombre se refiere al instrumento medieval europeo) es de tres cuerdas, aunque el clavijero y los puentes estén aptos para cuatro cuerdas. En pocas ocasiones observamos la ejecución de un violín con cuatro cuerdas. La caja del instrumento se construye de madera de cedro y tiene alma del mismo material. Se observaron otros ejemplares contruidos con madera de San Juan, y la tapa de





#### REFERENCIAS A LAS DISTINTAS PARTES DEL ARPA:

- a) Cabeza: Jolom ó Xjaaj
- b) Lugar donde van figuras zoomorfas
- c) Orejas: Xic
- d) Cuerda: Ru
- e) Vara: Xcutxbaril
- f) Xaal i rit
- g) Patas: rok
- h) Panza: xru xsá ó frente: rux sa
- i) Respiraderos: xmusikal
- j) X naaj i ru

Palo de Sangre. Algunos clavijeros también llevan incluidos diseños zoomorfos, que al igual que en las arpas, representan al protector del instrumento. El arco usa crin de caballo en la mayoría de veces, aunque en otras también puede ser de fibras de maguey. En ambos casos usan una resina del copal o de brea de pino para untar al arco -en función de pez- y así procurar mejor sonoridad. Esta resina suele estar adherida al cuerpo del violín ya sea en la parte posterior de la unión del brazo con la caja de resonancia o en la parte donde se encuentra el remate final de las cuerdas.

#### Otras observaciones

Los instrumentos generalmente no se pintan, fueron excepciones los que tenían esta característica. Incluso algunos habían sido despintados debido a que demeritaban su sonido. Algunas veces los instrumentos también tenían inscripciones escritas como el nombre del conjunto, su procedencia, fecha y constructor. O bien se encontraban adornados con calcomanías producidas por los medios de comunicación masiva. El uso de pegamentos naturales (se reportaron otros distintos al *zacantun*) o de cera negra de abeja también se dio en el violín y el arpa. Esto sucedió sobre todo en los instrumentos antiguos, ya que los nuevos muchas veces estaban ensamblados con clavos de origen industrial.

#### Cuerdas

Todos estos instrumentos usaban hasta antes de mediados de este siglo cuerdas de tripa de coche entorchadas, las cuales se lograban de diferentes calibres y eran muy preciadas por su sonoridad (más pastosa y menos aguda que las cuerdas metálicas o de nylon). Muy pocos ejemplos de estos quedan, y aunque la mayoría de los intérpretes las recuerdan, todos indicaron que ya son muy difíciles de conseguir. En algunos casos se apreció algunas cuerdas de pita entorchada para el arpa, pero no fue un caso frecuente. En la actualidad es más frecuente el uso de cuerdas de cordel de





pescar variando el uso de sus calibres de la siguiente manera: Arpa (registrada en San Juan Chamelco) de 26 cuerdas ordenadas con cuerdas de guitarra: las quince primeras de 2da de guitarra, las siguientes cinco de 3ra, las dos seguidas de 4ta, dos de 5ta y dos de 6ta.

### Técnicas de construcción

Las maderas usadas en la construcción de los instrumentos deben ser cortadas en "luna tierna", *cuarli poo*, lo que le permite más vida a la madera (que no le entre polilla) y su cuerpo suena mejor. Por supuesto que para derribar el árbol que proporcionará la madera se debe pedir licencia al *zultakaj*. El corte del árbol se hace con hacha y el trabajo de la madera con machete. Cuando el instrumento es construido en una carpintería y se logran utilizar herramientas de mayor precisión, los instrumentos son mejor acabados. También hay algunos músicos que nunca han construido otro instrumento a excepción del propio, y se encuentran satisfechos con los resultados.

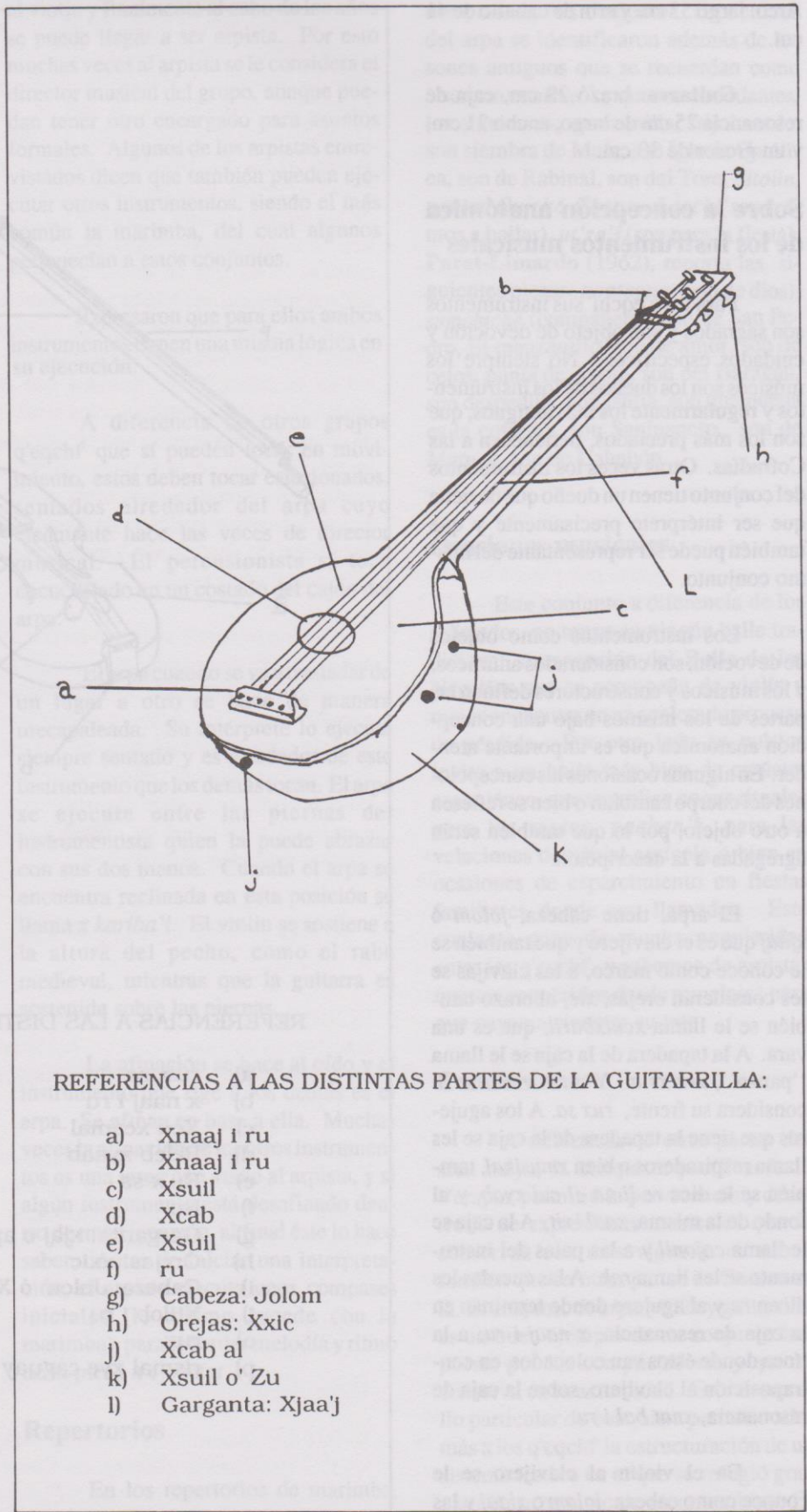
Los constructores siempre tienen conocimientos de ejecución de los instrumentos y algunas veces guardan patrones de diapasones para las escalas de los mismos, pero ello pasa más en otros conjuntos que en este juego de cordófonos.

### Medidas de los instrumentos

Las medidas de los instrumentos no siempre fueron las mismas, pero todos fluctuaron con medidas muy cercanas, reportamos las siguientes:

**El arpa:** caja, largo 1.20 m, ancho 43 cm en la parte más ancha y 6 cm en su parte más angosta. Brazo 1.2 m, con un marco de 70 cm. Patas de 12 cm.

**Violín:** brazo 16 cm, clavijero 12 cm, cuerpo 37 cm. Ancho caja de 21 cm, en la parte inferior y 18 cm en la parte superior (continua al brazo) y en su cintura 15 cm. Grosor de la caja de 5 cm.



### REFERENCIAS A LAS DISTINTAS PARTES DE LA GUITARRILLA:

- a) Xnaaj i ru
- b) Xnaaj i ru
- c) Xsull
- d) Xcab
- e) Xsull
- f) ru
- g) Cabeza: Jolom
- h) Orejas: Xxic
- i) Xcab al
- k) Xsull o' Zu
- l) Garganta: Xjaa'j





Arco: largo 53 cm y crin de caballo de 41 cm.

**Guitarra:** brazo 28 cm, caja de resonancia 25 cm de largo, ancho 21 cm, y un grosor de 30 cm.

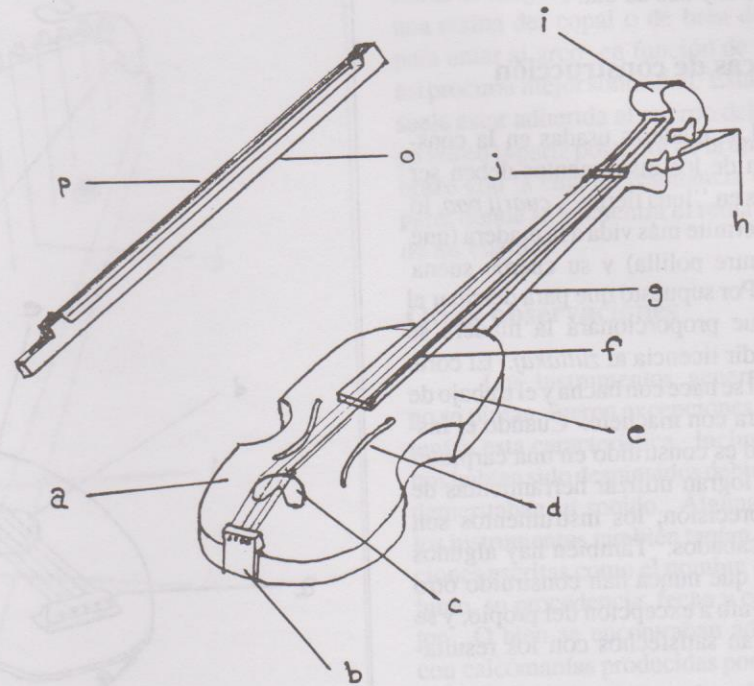
### Sobre la concepción anatómica de los instrumentos musicales

Para los q'eqch' sus instrumentos son sagrados y son objeto de devoción y cuidados específicos. No siempre los músicos son los dueños de los instrumentos y regularmente los más antiguos, que son los más preciados, pertenecen a las Cofradías. Otras veces los instrumentos del conjunto tienen un dueño que no tiene que ser intérprete precisamente y que también puede ser representante del mismo conjunto.

Los instrumentos como objetos de devoción, son considerados anímicos, y los músicos y constructores definen las partes de los mismos bajo una concepción anatómica que es importante atender. En algunas ocasiones las concepciones del cuerpo cambian o bien se refieren a otro objeto, por lo que también serán agregadas a la descripción.

El arpa, tiene cabeza, *jolom* ó *xjaaj* que es el clavijero y que también se le conoce como marco, a las clavijas se les consideran orejas, *xic*, al brazo también se le llama *xcutxbaril*, que es una vara. A la tapadera de la caja se le llama "panza", *xru xs'a*. Y otras veces se le considera su frente, *rux sa*. A los agujeros que tiene la tapadera de la caja se les llama respiraderos o bien *xmusikal*, también se le dice *re li na el cui xyab*, y al fondo de la misma, *xaal i rit*. A la caja se le llama *cajonil* y a las patas del instrumento se les llama *rok*. A las cuerdas les dicen *ru* y al agujero donde terminan en la caja de resonancia, *x naaj i ru*; a la línea donde éstos van colocados, en contraposición al clavijero, sobre la caja de resonancia, *xnat bal i ru*.

En el violín al clavijero se le conoce como cabeza, *jolom* o *xjaaj* y las



#### REFERENCIAS A LAS DISTINTAS PARTES DEL VIOLIN:

- a) ru'x sa
- b) x naaj i ru
- c) Xcu xcamal
- d) Releb xyaab
- e) Ru'x sa
- f) Ru
- g) Garganta: xjaj o apretado: apip'bal
- h) Orejas: xxlc
- i) Cabeza: Jolom ó Xjaaj
- j) Xtilob i ru
- o) rux
- p) rismal xye caguay





clavijas como orejas, *xxic*. Al brazo se le llama garganta, *xjaj* o bien se dice que está apretado, *apip'bal*, al puente entre el clavijero y el brazo, *xtilob i ru*. A los bigotes o agujeros de la caja de resonancia se les llama *releb xyaab*, a la caja, *ru'x sa*, que es frente, a el alma, *rraan*, al puente de la caja, *xcut xcamal*, donde se sostienen las cuerdas, mientras que al agarrador final de las cuerdas se le llama *x naaj i ru*, y a la parte donde se sujeta a la caja, *xtux*. Al fondo de la caja se le dice *xkat xsa* y a las cuerdas se les llama *ru*. Al arco se le llama *ruk* y se considera como la mano del instrumento; a la crin se le dice *rismal xye caguay*. A la pez del arco se le dice *xiz'a aquil* que sería como su cemento y a este material se le llama algunas veces como *xkoli chay* y cuando es brea de pino, *oj chay*.

En la guitarrilla el clavijero es la cabeza, *jolom*, y las clavijas son orejas, *xxic*, a los puentes del brazo y final de la caja de resonancia les llaman *xnaaj i ru*. Al brazo, garganta, *xjaaj*; en la parte donde no se digita y al grosor del brazo, *rix jaaj*. La caja de resonancia, *xsuil* y a sus agujeros incluido la boca del instrumento *xcab lal*. A las cuerdas también se les dice *ru*.

### Técnicas de aprendizaje, de ejecución y afinación

Regularmente existe una relación determinante en el parentesco para iniciarse en el conocimiento de la música, aunque esto no sucede siempre. De esta manera son frecuentes los conjuntos musicales compuestos por un núcleo familiar de padre-hijos. La enseñanza es oral, se da por el ejemplo, es un proceso largo y continuo y no sólo consiste en aprender a ejecutar el instrumento; hay también toda una serie de conocimientos mágico-religiosos en torno a su instrumento, sus ocasiones musicales y a su producción sonora. En el caso de la ejecución, existe una jerarquía dentro del conjunto que se asocia a los procesos del aprendizaje. De ahí que se inicia, siendo el *pikan'k* que es el que lleva la percusión, luego se pasa a la guitarra y después

al violín y finalmente al cabo de los años se puede llegar a ser arpista. Por esto muchas veces al arpista se le considera el director musical del grupo, aunque puedan tener otro encargado para asuntos formales. Algunos de los arpistas entrevistados dicen que también pueden ejecutar otros instrumentos, siendo el más común la marimba, del cual algunos pertenecían a estos conjuntos.

Expresaron que para ellos ambos instrumentos tienen una misma lógica en su ejecución.

A diferencia de otros grupos q'eqch' que sí pueden tocar en movimiento, estos deben tocar estacionados, sentados alrededor del arpa cuyo ejecutante hace las veces de director musical. El percusionista sí toca encucillado en un costado del cajón del arpa.

El arpa cuando se va a trasladar de un lugar a otro se hace de manera mecapaleada. Su intérprete lo ejecuta siempre sentado y es alrededor de este instrumento que los demás tocan. El arpa se ejecuta entre las piernas del instrumentista quien la puede abrazar con sus dos manos. Cuando el arpa se encuentra reclinada en esta posición se llama *x kariba'l*. El violín se sostiene a la altura del pecho, como el rabe medieval, mientras que la guitarra es sostenida sobre las piernas.

La afinación se hace al oído y el instrumento que rige a los demás es el arpa. Se afinan en base a ella. Muchas veces la afinación de los otros instrumentos es una tarea que atañe al arpista, y si algún instrumento está desafinado dentro de una ejecución, al final éste lo hace saber. Antes de iniciar una interpretación, el arpista ejecuta unos compases iniciales (lo mismo sucede con la marimba), para recordar melodía y ritmo de la pieza a ejecutar.

### Repertorios

En los repertorios de marimba, referimos algunos sonos que son comu-

nes para ambos conjuntos. Específicos del arpa se identificaron además de los sonos antiguos que se recuerdan como "son sin nombre" y que son abundantes, los siguientes; manzanilla, frijol verde, son siembra de Maíz, son Iglesia Católica, son de Rabinal, son del Toro, *Sitolin*, *pantan Quiché*, *Chepeyal*, *tachi'son* (vamos a bailar), *ut'za'j* (son para la fiesta). **Paret-Limardo** (1962), reporta las siguientes piezas: *pontegua* (son de dios), *sumchiché* (compañera), son de San Pedro, El manzanillo, son de amor, son de celos, punta de Ayote, son del Haragán, son despedida, son ishtía, son qué buena es la cofradía, son Sanjuanero, son de Maruca, son de Cahabón.

### Ocasiones musicales

Este conjunto a diferencia de los señalados, no tocan en ningún baile tradicional, a excepción del **Baile de los Negritos** que se acompaña de violín y que se encuentra en un acelerado proceso de pérdida. Por otro lado su música invita a un baile más bien de carácter espontáneo, que se realiza en sus rituales para los santos, *paaban'k*, para las velaciones del ritual agrícola o bien en ocasiones de esparcimiento en fiestas familiares donde son llamados. Este conjunto goza de mucha popularidad entre los q'eqch', y sabemos de arpistas que son requeridos desde muy lejos para que vayan a ejecutar su arte.

### Conclusiones

A diferencia de otras partes del área maya, la conquista pacífica de la Verapaz permitió la pervivencia y desarrollo de expresiones musicales que se conservan con más vigencia en uso y función que en otras partes de Guatemala. El conjunto de arpa, violín y guitarrilla es un buen ejemplo de un conjunto impuesto por los conquistadores y que se conserva en la actualidad. Este desarrollo particular de conquista permitió además a los q'eqch' la estructuración de un sistema festivo en el que se refugió gran parte de su patrimonio precolombino. Es





en su sistema mágico-religioso y ritual donde la música conserva un papel especial. También en los bailes existe un sentido de tradición que muchos luchan por conservar como un legado de sus antepasados y en donde la música no se puede desligar.

Por otro lado la cotidianidad del q'eqch' se debate entre sus labores de campesino y el mundo anímico que le rodea. Un profundo conocimiento de su medio le permite obtener los materiales precisos para la fabricación de sus instrumentos musicales, que además son considerados, más que útiles sonoros, instrumentos para la comunicación con ese mundo que le rodea, aparentemente inanimado. Constructor-instrumento, intérprete-música, son categorías que se encuentran regidas por planos rituales. En tal sentido luthier-intérprete requiere además del conocimiento acústico, tímbrico e interpretativo, una serie de principios religiosos. En la estructura familiar, la forma más sencilla de organización social q'eqch', cuenta con mecanismos que permiten la transmisión y vigencia del hecho sonoro.

La música q'eqch' como resultado de lo anterior cuenta con una amplia capacidad de abstracción en la que recoge el mundo que la rodea (la naturaleza), a las personas (personajes o locativos), lugares o sitios (toponimias), situaciones (ocasiones y circunstancias), y un espectro más amplio de conocimientos largo de enumerar aquí.

En el proceso de la diáspora q'eqchi', ellos emigraron con su acervo de tradición a un mundo más dinámico. La música fue parte de esos elementos que lo acompañaron y que han pervivido con un sitio clave en su mundo mágico-religioso. Sin embargo han existido otros hechos a los que la tradición musical no ha podido vencer. Con la llegada de las sectas protestantes a la región, los procesos de conversión religiosa se han acelerado dentro de amplios sectores de la sociedad. Ello ha provocado una profunda incisión dentro del tejido social, enfrentando a dos polarizados sectores ca-

tólicos y evangélicos y para los objetivos de este trabajo, costumbre vrs. modernidad. El fundamentalismo protestante ha satanizado la tradición, lo que se ha constituido en un certero golpe a la permanencia de expresiones ancestrales como la música. Es significativo que uno de los motores usados ahora por los nuevos "conquistadores de la palabra", es la música. Esta que se emite desde los nuevos templos, ampliada y de manera estridente, se constituye en los nuevos ruidos de irrupción de la tradición musical en la comunidad. Sonidos que al igual que los transmitidos por los medios de comunicación masiva han provocado fuertes rupturas en la percepción de su medio. En tal sentido, costumbre y acústica forman parte particular de un universo cultural de apreciación y estética hoy seriamente amenazado.

Este trabajo constituye un primer panorama de acercamiento al punto de partida para el estudio de la música de los q'eqch' la que sin duda es importante atender dentro de un espectro mayor. Esperamos a partir del mismo poder hacer más explícita la unión entre la música y el ritual y su papel de cohesionador social y reproductor de tradición.

## BIBLIOGRAFIA

HERRERA GUILLERMINA. Situación actual de los idiomas mayas. hablados en Guatemala. Universidad Rafael Landívar.

LAPORTE, Juan Pedro: "La Población del norte de Verapaz, sur de Petén e Izabal". En *Historia General de Guatemala*, Tomo II, Fundación para la Cultura de Guatemala, 1993.

PARET-LIMARDO DE LA VELA, Lise, Dra.: *Folklore musical de Guatemala*. Tipografía Nacional de Guatemala, 1962.

SAINT-LU, André: "La Verapaz: Siglo XVI". En *Historia General de Guatemala*, Tomo II, Fundación para la Cultura y el Desarrollo, Guatemala, 1993.

SAPPER, Carl: *Nordliche Mittle-América. Einem Ausflug Nach den Hochland von Anahuac. Reisen und Studien aus den Jahren 1888-1895*. Braunschweig, 1897.

SEDAT S., Guillermo: *Nuevo Diccionario de las lenguas K'ekchi' y Española*. Segunda Edición. Instituto Lingüístico de Verano. Guatemala, 1971.

SOCIEDAD MEXICANA DE ANTROPOLOGIA: *Traducciones mesoamericanistas Tomo II*, Mexico, D. F., 1968

STEVENSON, Roberto: "Música europea en Guatemala en el siglo XVI". En *Revista Tradiciones de Guatemala*, No. 17-18. CEFOL-USAC, Guatemala, 1982.





**MARIMBA DE BAMBU**

"Sonora Quetzal", Barrio Cementerio, Senahu  
Dueño: Santos Coa Caal. Bajo: Eduardo Cann.  
Centro: Pedro Choc. Tiple: Marcos Yascal Rax.



**CONJUNTO DE ARPA, VIOLIN Y GUITARRILLA**  
Aldea Lámpara, Livingston, Izabal.  
Arpa: Toribio Cuc. Violin: Nicolás Pán Chup.



**FELIX CHOC**

San Pedro Carchá.  
Ejecuta el violín con la posición como se hacía con el Rabé medieval en Europa.



Director:  
Haroldo Rodas Estrada

Investigador musicólogo:  
Enrique Anleu Díaz

Investigadores titulares principales:  
Celso A. Lara Figueroa  
Ofelia Columba Déleon Meléndez  
Elba Marina Villatoro

Revisión de estilo y asistencia editorial:  
Erwin Israel Soto Barillas

Area de fotografía:  
Jorge Estuardo Molina Loza

Investigadores titulares:  
Claudia Dary Fuentes  
Alfonso Arrivillaga  
Carlos René García Escobar

Diseño y Diagramación:  
Edgar Estuardo Wong

Fotografías de este boletín:  
Casa Laruduna. Sylvia Shaw A.



## CONJUNTO DE ARPA, VIOLIN, GUITARRILLA Y XTIMBAL

San Pedro Carchá, Aldea Quiha.

Guitarrilla: Sebastian Quib Pana. Arpa: Ignacio Quib Pana. Xtimbal: Pedro Pana.

Violín: Felix Choc.



*La Tradición  
Popular*

Centro de Estudios Folklóricos