

ALFONSO ARRIVILLAGA CORTÉS

CÓMO CANTAN LOS CUCHUMATANES. UN RECUENTO MUSICAL A PARTIR DE LA MIRA ETNOGRÁFICA

Abstract

The picture of musical and dance expressions of the indigenous people of the Cuchumatanes in Guatemala is the continuity of various historical moments, taking his basic speech at the ceremonial of dance-festivities. Throughout the twentieth century, various ethnographers visited the region to conduct research on various topics. In all these studies music and dance, is seen, in repeated interventions as a central role in people's lives. On this view and experience of field accomplished, in addition to the data provided by sound files we present the different instrumental sets (flute and tamborón; chirimía and drum, violins, guitars and guitarrias; marimbas) other musical forms such as singing, crying and hiss) or of unusual instruments (bells, flasks and rockets) their backgrounds and roles.

ANTECEDENTES

La sierra de los Cuchumatanes, un macizo no volcánico ubicado en el extremo nor-occidental de Guatemala, en el departamento de Huehuetenango,¹ es residencia, desde el período precolombino, de interrelaciones desarrolladas entre q'anjob'ales, akatekos, chujes, jakaltekos (popti's), mames y awakatekos.² Ellos protago-

¹ Colinda al este con Quiché; al sur con Totonicapán, Quetzaltenango y San Marcos; y, al oeste y al norte con el Estado de Chiapas, México.

² Las montañas de Iloom, Chajul y Nebaj, prolongación oriental de la sierra de los Cuchumatanes (Termer, 1927: 8) son habitadas por ixiles y k'iches culturalmente emparentados con awakatekos; al norte tojob'ales y al oeste tzeltales y tzotziles se suman a este universo de interrelaciones. Sobre la conformación cultural de estos pueblos y sus relaciones véase Tejada (2002: 21-51).

nizan una férrea resistencia contra los conquistadores; Gonzalo de Alvarado, relata Fuentes y Guzmán, al avanzar el asedio sobre los mames es advertido que “resonando en la campaña gran rumor de tambores, flautas y caracoles” (citado por Recinos, 1954: 478) aguardan las tropas de Kailbil Balam.

La conquista espiritual de los Cuchumatanes no fue tarea fácil; la lejanía y el dificultoso acceso hicieron que la ya reducida presencia de los clérigos fuera, además, esporádica. Los dominicos, iniciales encargados de la administración de Huehuetenango, impulsaron los poblados de: Todos Santos Cuchumatán, San Martín, Petatán, Jacaltenango y Huista en la sierra. Los asentamientos al poniente de la cordillera son cedidos, en el siglo XVI, a los mercedarios (Recinos, 1954: 465-466) que suman cuatro religiosos en 1542 y trece entre 1572 y 1574, la mayoría residente en el convento en Santiago de Guatemala (Watanabe, 2006: 54-55).

El abandono del área permite que los indígenas continúen con las idolatrías que tanto molestan a los conquistadores e impiden la conversión al cristianismo. Los bailes del tun son la representación fehaciente de ese mundo endemoniado que los misioneros combaten a partir de sucesivas prohibiciones: 1679, 1684 y 1749 (Acuña, 1975: 130). Da cuenta de estas negativas a los curas “son pena de privación de oficio y ministerio”, el obispo Cortés y Larraz en relación con “(...) los bailes de Loxtun, Trompetas-tun, Ahtret Jjet, Kalecoy, la Historia de Adán, ni otros en que intervengan figuras de diablos (...), en Retalhuleu y San Antonio Suchitepéquez” (1958: 260).

La música y los bailes-dramas resultan un aliado para la conversión, pero a la vez permiten la continuidad de una vieja estructura precolombina en la cual músicos, capitanes de baile y los propios danzantes forman parte de un importante sistema de cargos. De alguna manera, músicos y danzantes continúan teniendo el prestigio del que gozaban desde el período precolombino. Las cofradías impuestas por los españoles son las responsables de los bailes-

dramas, constituyéndose aquéllas en espacios esenciales para el desarrollo del sistema de cargos aludido.

La Iglesia instauró la capilla musical donde organistas, maestros de coro, cantores y otros actores conforman un aparato religioso ceremonial que se suma al sistema de cargos.³ Personajes importantes que a más de rezos y cantos en latín, saben leer y escribir, inscriben bautizos y funcionan como importantes mediadores comunitarios. Acompaña a estas labores adjuntas de los músicos-funcionarios un importante movimiento de producción musical que trae como resultado una profusa obra musical. Santa Eulalia, San Mateo Ixtatán, San Juan Ixcoy y San Miguel Acatán pasaron a ser, en el continente, tempranos escenarios con una destacada obra musical realizada por indígenas como los fiscales de San Juan Ixcoy, Tomás Pascual y Francisco de León (Baird, 1981; Borg, 1985).

El artículo de Paulo Alvarado incluido en esta edición nos brinda esclarecedora información sobre esta práctica musical histórica y una importante valoración patrimonial de este activo intangible (véase pp. 39-55); del que debe existir una relación con las prácticas actuales llevadas a cabo por los maestros cantores, *maxtoles*, que aunque dejaron de ser vistos como representantes de los frailes,⁴ continúan encargados de aspectos relacionados con el ámbito ceremonial, con sus rezos y cantos en latín. Práctica musical que es abordada por Ruth Piedrasanta, igualmente incluida en esta publicación, atendiendo el caso de San Mateo Ixtatán. Sus notas demuestran una prolongación en el tiempo de varios de los hechos vividos por los etnógrafos del siglo pasado (véase pp. 57-73).

³ Oakes incluye entre los funcionarios de la iglesia de Todos Santos (entre 1945 y 1947): un tamborero, un flautista y los encargados de tocar la campana de la iglesia (2001: 27).

⁴ Durante la estadia de La Farge y Byers en Jacaltenango, en 1931, los maestros de coro instruían a los niños en el catolicismo (1997: 197); mientras que en la Santa Eulalia de 1932 ocupan la posición del sacerdote ya que saben leer, recitar rezos —en español y latín— y conducen respuestas (La Farge, 1994: 110).

Paralelas a la capilla musical, las cofradías impulsan los bailes de La Conquista (conocido entre los jakaltekos como Baile de Cortés), de Moros (que en otras partes llaman Moros y Cristianos), y Toros (o Toritos). El estreno del templo de Santa Bárbara, en 1769, da muestra de esta práctica:

(...) *procesión lucida, sermón, música y, por la noche, loa, coloquio y dos danzas a la española, una de ladinos y otra de indios, presentado la historia de Santa Bárbara, todo bajo la dirección del entusiasta P. Collado*" (Recinos, 1954: 467).

Resisten con estas imposiciones dramas precolombinos como el Baile del Venado, del Tun o *Tz'unum* y variantes de Gracejos o Monos que forman parte de un panorama de expresiones danzarias que debió ser más complejo.

EL SIGLO XX: UN PASADO RECIENTE

La llegada de los maryknoll en 1943, la consolidación de su permanencia y el papel activo de los catequistas despertó tensión entre los practicantes de la costumbre habituados a la presencia esporádica del cura. Aunque educación y salud eran los objetivos para acercarlos a relaciones comerciales más exitosas y sacarlos de la práctica de los curanderos que los mantenían con ciertas enfermedades (Calder, 1970: 101), su presencia terminó por desatar profundas contradicciones comunitarias que llevaron a oponer costumbristas y catequistas.⁵ Si bien los misioneros no son protagonistas directos contra los portadores de la tradición, su relación con los catequistas —cada vez más radicalizados— resulta en un

⁵ Más que divisiones de derecha o izquierda, la lucha era "entre reformadores católicos ortodoxos y los maestros, por una parte, y principales mayas y tradicionalistas religiosos, por otra, por el control de sus comunidades" (Watanabe, 2006: xvi); "una sublevación contra los muertos" diría Brintnall para Aguacatán (citado por Watanabe, 2006: 10).

consentimiento a los ataques que violentan las prácticas rituales y que se dirigen particularmente contra las Cajas Reales. Estos eventos aún perviven en la memoria de los pobladores de diferentes comunidades.⁶

La difícil situación de los indígenas durante la Colonia no cambió con la Guatemala independiente y del siglo XX. A lo largo de este último siglo, la situación de pobreza obliga a q'anjob'ales, akatekos, chujes, jakaltekos, mames y awakatekos a emigrar como braceros a las fincas de café del vecino Estado de Chiapas —año con año—. Éste fue el escenario que se propuso modificar el proyecto revolucionario, que desarrolló una larga guerra cuya cúspide de 1978 a 1987 tuvo un impacto directo en las comunidades. La pobreza y la discriminación, entre otros factores, favorecieron la entrada del proyecto insurgente, trayendo para la población civil graves consecuencias que aún son sensibles hoy, a más de una década de la firma de la paz.⁷

⁶ En 1956, Wagley visita Santiago Chimaltenango y advierte una serie de cambios en la vida religiosa después de su estadía en 1937. Gregorio Martín, su amigo, le comentó que los sacerdotes (maryknoll) prohibieron a los chimanes hacer la costumbre en la iglesia (Wagley, 1957: xxv). En la década de 1970, en Jacaltenango los alcaldes rezadores dejaron de existir "como resultado de la oposición de sus actividades por la iglesia católica y como resultado de las exigencias cambiantes del Gobierno Nacional" (Casaverde, 2003: 23; para efectos de búsqueda formal citamos aquí la edición publicada de Casaverde, nosotros nos basamos en una versión mecanografiada cuyos folios corresponden a nuestros citados). Watabane resume de las palabras de un campesino, cuatro décadas después de la segunda visita de Wagley, la situación: "Cuando vinieron los padres murieron muchas costumbres (...) prohibieron que los cantores cantaran los responsorios en los funerales (...) impidieron que la marimba entrara a la iglesia por las borracheras asociadas siempre con ésta (...) nos enseñaron que los chmaan sólo nos estaban engañando por los rituales falsos" (2006: 249).

⁷ Se buscaba acabar con la vida, pero también con la cultura maya. La guerra trastocó importantes elementos de la cultura indígena: el traje, el idioma, su religiosidad, su música, que junto con otros elementos pasaron a ser objeto de persecución (además de los informes oficiales, véase Kobrak, 2003).

La consecuencia: miles de muertos y desaparecidos (300,000 reconocidos oficialmente), refugiados, comunidades en resistencia, desplazados internos huyendo del genocidio. Un período de persecución, de lamentaciones y privaciones pero, también, de nuevos aprendizajes, de nuevas prácticas que incidirán de alguna manera en la conformación de la cultura. Para los alzados la música pasó a ser un canal de denuncia. Himnos y canciones del combate (con diferentes géneros musicales) son escuchadas en las comunidades indígenas, así como algunas piezas por ellos creadas;⁸ es un período en que las músicas tradicionales pasan a ser objeto de propaganda. Expresiones como la nueva canción (influenciada por la trova cubana) tienen hasta hoy un importante ascendente entre muchos pobladores jóvenes, hijos de esa historia reciente de desplazados, refugiados, retornados, etc.

TRADICIÓN MUSICAL: ENTRE PÉRDIDA Y CONTINUIDAD

La música y la danza —variadas y complejas— son expresión importante desde el período precolombino para los pueblos de Mesoamérica (Arrivillaga, 2005). Sufrieron pérdidas, reacomodos e incorporación de nuevas formas musicales (e instrumentales) y danzarias, así como la valoración estética y social “del nuevo hecho musical” a partir de la conquista de los castellanos. Los conjuntos de cuerda: arpa, violín (rabes), guitarra y guitarrías se suman en diversas funciones más religiosas y lúdicas, a diferencia de las trompetas (clarines), redoblantes, cajas, chirimías y tambores de frecuente uso militar. Este último conjunto tendrá especial acogida entre los indígenas y pasará a ser la base musical del Baile de Cortés.

⁸ Muestra de esta valoración de la música es la edición del cancionero del EGP, que incluye canciones que muchos indígenas combatientes llevaron de regreso a sus casas (Díaz, 2008: 5).

De forma paralela a este proceso de imposición, los bailes del tun, condenados a la clandestinidad, inician un proceso de pérdida del que queda un ejemplo: el Baile del Tz'unum,⁹ de Aguacatán, acompañado de tun, trompeta y caparazón de tortuga por músicos de Chajul, Quiché. En Jacaltenango el Baile del Caballo, *Kanhal Che'*, se acompaña con *akte'* (acte' en q'anjob'al: tortuga de madera, tun) y violín. Al *akte'* también lo llaman *txtam konhob'* (“a orillas del pueblo”) en Jacaltenango (La Farge y Byers, 1997: 99) y *niman wahab'* (“gran tambor”) (La Farge, 1994: 114) en Santa Eulalia, expresiones que denotan una importancia ceremonial, más allá de su función musical. La Farge anota que el tun no es considerado un instrumento musical como la marimba, “una idea que quizá surgió por sus dos tonos” (1997: 99).¹⁰ En Jacaltenango, los alcaldes rezadores contaban con una serie de objetos sagrados “que personifican la fuente político-religiosa de estos oficios”. Entre éstos el tun, que se guarda en la Caja Real (con títulos de tierras, ropa de los primeros hombres) y “que se usa como tambor en ocasiones rituales” (Casaverde, 2003: 24).

A diferencia de otros instrumentos que son propiedad y resguardo de los músicos (aunque hay excepciones sobre esto), el *akte'* en Jacaltenango lo guarda el capitán del baile, bajo el altar de su casa; en Santa Eulalia se guardaba en la iglesia junto con la cruz de madera, cerca del altar (La Farge, 1994: 110).¹¹

⁹ Cuenta de cuando un *tz'unum*, colibrí, descubre a dios perdido en el monte; es una danza sobre los orígenes (McArthur, 1971: 71).

¹⁰ Al respecto hemos encontrado que tanto el tun como el *tz'u'* (flauta), la chirimía, las campanas, entre otros ejemplos, no son instrumentos hacedores de música propiamente, a diferencia de marimbas y conjuntos de cuerdas. La misma práctica vocal pocas veces es entendida como una práctica musical.

¹¹ La Farge dice que el tun —por él observado— era tan antiguo que requería tiras de metal en sus extremos; lo que considero más bien una característica de construcción, como lo he advertido con ejemplares jóvenes. Don Hermelindo Silvestre, encargado del Baile del Caballo, guarda el *akte'* (que también llama *teponaguastle*) construido por Tomás Felipe en 1950.

De la fiesta de los frijoles nuevos o “tamales de pito”, *b'itx xuhew*, durante la cual se sacrifican pitos de barro dentro de la olla de frijoles y se regalan tamales de frijoles (La Farge y Byers, 1997: 177; La Farge, 1994: 104), no obtuve noticias. Supe del sacrificio de silbatos —en Jacaltenango— para la fiesta de difuntos (Arrivillaga y Shaw, 1995).¹² Es indudable que es una práctica precolombina como la extinta costumbre que cuando las mazorcas verdes maduran “se acostumbra a tocar una flauta de barro [talil, anotación nuestra] en las milpas” (La Farge, 1994: 104) para que el “santo maíz” crezca felizmente, algo que no todos practican por el temor de atraer vientos malos.¹³ En Jacaltenango los silbatos eran sacrificados después de tocarlos, para predecir el éxito de la cosecha.

La referencia al Baile de las Tinajas, en Jacaltenango, fue develada como precolombina. En la década de los setentas, cuando se presentó la última vez, el evento fue fotografiado; me presentaron las imágenes para que me hiciera una idea del baile, pero debo confesar que con mis ojos occidentales sólo logré visualizar una escena de proyección folklórica. Fue con las explicaciones que pude imaginar una rogativa para la lluvia, un ritual de oraciones, copal y música, donde las mujeres dejan caer agua a la tierra con sus tinajas, pidiendo a los dioses que la concedan. Oía el relato y no podía quitar de mi mente la escena del Códice de Dresden donde Chac deja caer agua sobre la faz de la tierra con ayuda de una tinaja.

Complementarias a la transcripción musical que presentó Wilhelm Heinitz (1933), de una recopilación de Franz Termer del conjunto de dos chirimías y un tambor,¹⁴ son las referencias de Siegel sobre

¹² Healy (1988) refiere, entre otros, para el período precolombino, la asociación de silbatos con enterramientos.

¹³ Densmore refiere un paralelo con Nuevo Méjico (citada por La Farge, 1994: 233).

¹⁴ Sobre esta recopilación y transcripción véase, en esta revista, el trabajo sobre Termer que presenta Stöckli (pp. 121-135).

este trío (Siegel y Grollig, 1996: 26-29) que La Farge menciona como “la banda de los principales”¹⁵ (1994: 115), una práctica que debió ser común durante la primera mitad del siglo XX y que nos remite a los conjuntos de la Europa renacentista. En la actualidad este tipo de ensamble sólo lo hemos encontrado en San Sebastián. Muchos de los músicos entrevistados cuentan con dos cuerpos de chirimías —de formología distinta— y sus respectivas boquillas, las cuales, explican, tienen diferente uso: para el Baile de Cortés y para toques ceremoniales.

El arco musical igualmente formó parte de los instrumentos de los jakaltecos y aún lo conocen como *marimpa ah* (Camposeco, 1992: 54; Arrivillaga y Shaw, 1995). Por su nombre y ausencia en fuentes indígenas y europeas lo asocio con un vínculo africano —al igual que la marimba—, una carga histórica poco reconocida en el mestizaje guatemalteco.

La llegada de la radio a los poblados significó un profundo impacto, de pronto se tuvo acceso a nueva información pero, sobre todo, a nuevos repertorios musicales que privilegiaban la música mexicana. Más adelante se convertiría en un espacio para la promoción de grupos locales, sobre todo marimbísticos. Los maryknoll, con un sistema de radios de una sola frecuencia, una especie de circuito cerrado, dieron paso a importantes programas educativos y a una programación radial identificada con sus radioescuchas (Arrivillaga y Shaw, 1995). Dentro de este marco se dotó de grabadoras de carrete a colaboradores cercanos que recopilaron música, un capítulo por descubrir en la etnomusicología guatemalteca.¹⁶

¹⁵ “(...) dos chirimías y un tambor de celada más grande, de unos 60 centímetros de diámetro, que se asocian especialmente con las funciones de organización ceremonial” (La Farge, 1994: 115).

¹⁶ Ironía del destino: por un lado, los maryknoll condenaron viejas prácticas, como los alcaldes rezadores; por el otro, apoyaron el resguardo de expresiones vitales para la identidad de los popl't's.

Luego de la radio, aparatos de amplificación y reproducción electrónica igualmente pasaron a ser claves en las comunidades. La Iglesia fue la primera en auxiliarse de éstos para imponer su voz sobre el bullicio de las prácticas rituales —rezos, música, quema de cohetes y repique de campanas—. Luego se sumaron los conjuntos de marimba. Esta intervención eléctrica amplió la percepción de la audiencia gracias al bajo eléctrico y mejores juegos de percusiones, a los que hoy se suman efectos visuales.¹⁷

Entre otros factores que llevaron a la pérdida de las danzas, está la misma rivalidad de grupos, como aconteció en Aguacatán con los bailes de *Tz'unum*, *Muxtec* y *Moros*. A raíz de desacuerdos por encabezar la procesión de la fiesta del pueblo y la decisión de turnarse año con año, la Danza de *Moros* se retiró en 1958. Este evento, narrado por McArthur (1971), es recordado con bastante fidelidad por uno de los músicos entrevistados en esa localidad. Pero en este marco de adversidad no todo parece estar perdido. Diversos mecanismos han surgido a lo largo de la historia para hacer de las imposiciones reapropiaciones y para la permanencia de las expresiones rituales. Éste es el caso que Carlos René García aborda en esta impresión, el estudio de una "danza unificada", como llama a la pervivencia de distintas tradiciones danzarias que terminan formando una (véase pp. 93-106). A juzgar por la dinámica y el mestizaje cultural a que han sido sometidos estos pueblos, no dudo que esto se trate de una recomposición más a lo largo de la historia danzaria de Guatemala.

¹⁷ Hoy el mercado sigue de acuerdo con las tecnologías de discos compactos y DVD con música que oyen millones a lo largo del continente. Repertorios que los conjuntos de marimba están prestos a cumplir, sumados a la base de repertorios tradicionales, para satisfacer a todo tipo de público.

LA MÚSICA EN EL SISTEMA FESTIVO-RITUAL

La estructura ritual de hoy se basa en un tejido entre los sistemas de conteo calendárico precolombino y el calendario festivo cristiano y, en ella, la música tiene una participación central. De esta cuenta, en los calendarios rituales va desde: la celebración del año nuevo maya por los alcaldes rezadores; los cambios de rezadores, capitanes de baile y de cajas reales;¹⁸ la celebración de petición para la lluvia (Siegel y Grollig, 1996: 28) —entre otras fechas—;¹⁹ a la celebración de los santos patronos o de devoción especial en la comunidad. Componen esta parte del ciclo ritual la celebración de carnaval que regularmente incluye el Baile de los Gracejos (Siegel y Grollig, 1996: 27; La Farge, 1994: 112) y otras sátiras; la Semana Santa, considerada un período delicado y envuelto por una compleja serie de ritos;²⁰ el Día de la Cruz, Corpus Christi, el Día de los Santos y los finados,²¹ Noche Buena y Año Nuevo.

En otras fases relevantes de la vida de los pueblos (eventos especiales civiles, construcción de carreteras, restauración de la iglesia) y de los individuos (casamientos y velaciones de difuntos, a las que

¹⁸ Las ceremonias de cambio se acompañan de cohetes, marimbas, baile ceremonial, procesiones encabezadas por chirimía y tambor, flauta y tamborón o marimba, alcaldes rezadores, cantores (Oakes 2001: 184; Siegel y Grollig, 1996: 26, 29; Watanabe, 2006: 136).

¹⁹ Del calendario maya Oakes señala: *b'atz'*, marimba; *aj*, tambor y chirimía en procesión; *kyq'iq'*, baile en casa del alcalde rezador; *ob'al*, baile día y noche; *k'ech*, baile; *choj*, baile de noche, *ob'al*, baile en casa del capitán del baile (2001: 181-184).

²⁰ En Santa Eulalia, San Miguel Acatán y Santiago Chimaltenango la parte más elaborada es el Viernes Santo: toques de clarín y acordeón en la alborada (La Farge, 1994: 121); cantos en latín (Siegel y Grollig, 1996: 26-29); marimba con un intérprete, tambor y chirimía (Watanabe, 2006: 145).

²¹ Tocan "para las almas que regresan y las marimbas proporcionan la música para su diversión" (Watanabe, 2006: 45); "convocando en versos en latín los almas en pena. Se contrataron 24 marimbas y los bailarines del venado para entretener en las sepulturas" (Siegel y Grollig, 1996: 26).

se suman bautizos, primeras comuniones, construcción de una casa,²² etc.) la música y la danza cumplen determinadas funciones.

Las lamentaciones presentan una práctica sonoro-musical que hacen las mujeres: “una especie de cántico sollozante y agudo que se llama *b’it*, el nombre general para cantar” (La Farge y Byer, 1997: 87),²³ y se acostumbra en los funerales. Es muy probable que este tipo de plañideras tenga una función importante desde el período precolombino aunque también es una práctica europea. Durante el desenlace funerario los cantores acompañan el cuerpo cantando en latín camino al cementerio (La Farge, 1997: 87-88), con guitarras (Oakes, 2001: 20), violín (La Farge, 1994: 69), o marimba (Siegel y Grollig, 1996: 129), aunque este gasto y otros relativos a la parafernalia del evento se supeditan a las posibilidades económicas de los familiares.

El recuento de los conjuntos instrumentales (marimbísticos, de cuerdas —guitarra, violín, guitarra—, chirimía y tambor —mediante—, y flauta y tamborón), expresiones vocales (rezos, cantos en latín, siseos y lamentaciones) e instrumentos públicos (como las campanas con repiques rituales,²⁴ funerales de niños y adultos,²⁵

²² El primer día de construcción pasan la noche con música y enfiestados evitando que el demonio, *naq matz’wulil*, entre en casa (La Farge y Byers, 1997: 40); al finalizar se coloca la cruz en el altar y “hay música, bebida y baile” (La Farge, 1994: 52).

²³ A diferencia de otros lugares del área maya donde el canto no es común, en la sierra de los Cuchumatanes parece lo contrario. En 1978, Manuel Juárez Toledo reportó, en Todos Santos, una serie de cantos a capella, una especie de lamentaciones en *mam* y cantos de trabajo (disco compacto: “Senderos de la música”, ejemplos del 26 al 28; Arrivillaga y Stöckli, 2007) hasta ahora sin parangón. La tejedora *popti’ Elena Cota* nos ha dado el privilegio de continuar con estos hallazgos, mostrando en el canto y el siseo que acompaña su faena de tejedora una importante práctica musical.

²⁴ Dos *alsiil* con repiques llaman a los cantores *xnaq’tzoon* para celebrar la misa sagrada (Watanabe, 2006: 141).

²⁵ Para los difuntos un toque “doble”, para los niños el “repique es más ‘alegre’” (Siegel y Grollig, 1996: 129).

de convocatoria, procesionales y de uso público,²⁶ matracas y tamborones);²⁷ los repertorios (ceremoniales, festivos y danzarios —en los que al hecho musical se suma la quema de cohetes y el bullicio—); las ocasiones y los roles de músicos y danzantes, muestran un panorama complejo y rodeado de significantes.

BAILES TRADICIONALES: REFUGIO DE IDENTIDAD Y ACERVO DE REPERTORIOS MUSICALES

Los bailes tradicionales son centrales en la vida comunitaria, en ella, grupos de bailadores inician una serie de actividades para realizar el baile. La participación como danzante suele significar una serie de sacrificios de carácter económico (Oakes 2001: 172-173; McArthur, 1972: 72), por lo que son más que un entretenimiento como lo supone Bode (citado por McArthur, 1972). Los danzantes buscan el cumplimiento de una promesa,²⁸ quedar bien con sus ancestros²⁹ y dioses,³⁰ el reconocimiento social,³¹ la adscripción

²⁶ En la fiesta de Todos Santos Cuchumatán los pobladores tocan la campana ya que da buena suerte (Oakes 2001: 171).

²⁷ Caminan los mayordomos encabezados por un *miyoll* con un tambor y un *alsiil* con una matraca (Watanabe, 2006:141-143).

²⁸ Porque “se le metió en la cabeza el dueño del cerro, el dueño de los bailadores” (Oakes, 2001: 175).

²⁹ Bailar es liberar a los muertos evitando enojo y castigo, una forma de prolongar la vida y asegurar la producción de sus necesidades diarias, es una bendición que incluye lo material (McArthur, 1972: 76-77).

³⁰ El *ajaw* es el patrono del baile (Siegel y Grollig, 1996: 145), “El baile sale en un día propicio, con preferencia el grupo Chinax, K’aq, Ajaw y continua con la reaparición de Ajaw” (La Farge, 1994: 114).

³¹ “Cada niño aspira a participar en estos bailes cuando sea más grande, porque la participación concede el derecho de llevar plumas de gallo en el sombrero de ahí en adelante” (Oakes 2001: 175).

espacial,³² una renovación de tradición;³³ todas actividades que se reflejan en la oralidad.³⁴ Los bailes cuentan con una compleja estructura social: dueños del baile o capitanes; maestros de pasos, rutinas —movimientos coreológicos— y parlamentos; músicos y los propios danzantes que interactúan con principales (ancianos, alcaldes rezadores, mayordomos y otras figuras de la conducción ritual³⁵). Por estas características los llaman “bailes grandes” (La Farge, 1994: 111), y son un vehículo para que los ancestros puedan bailar, ya que son ellos quienes dan vida al traje y al personaje detrás de la máscara.

Totonicapán es un centro para la obtención de trajes, allí se hallan varias “morerías” donde acuden los grupos para alquilar trajes y libros con la historia de la representación danzaria conocidos como “originales” (aunque la mayoría de ellos son copias).³⁶ También salieron de ahí maestros y músicos para enseñar un baile en particular, cuando algún grupo buscaba instalar nuevas representaciones danzarias.³⁷ El viaje por la obtención de trajes constituye un rito

³² Como la organización en cantones de Aguacatán: Chalchitán y Batzalan Baile del Tz'unum; Río Blanco Chiquito, el Múxtec; Aguacatán, los Moros; y Sak wi' (traído desde Santiago Momostenango por k'iches que emigraron previamente) (McArthur, 1972: 71).

³³ El derecho sobre el baile es para toda la vida y se hereda a los hijos; se asocia de manera voluntaria por toda la vida (La Farge, 1994: 111).

³⁴ Oakes presenta la historia de un joven bailarín que agobiado por no poder enfrentar los gastos pacta con el dueño del cerro (2001: 179-180).

³⁵ Los “principales” incluyen alcalde rezador, adivinos y capitanes del baile (La Farge y Byers, 1997: 143).

³⁶ En Santa Eulalia hay libro del Baile del Venado, pero no del de Cortés y el de los Moros, que alquilan al igual que los trajes (en Totonicapán); antes lo traía el maestro aunque el cobro era alto (La Farge, 1994: 113).

³⁷ Éste es el caso del Baile de San Miguelito de Aguacatán.

migratorio —seguramente fundado en una práctica precolombiana— central en la construcción del baile hasta hace poco.³⁸

No siempre los requerimientos para el desarrollo de un baile han venido de Totonicapán. En Jacaltenango, el Baile del Venado se implementó con la ayuda de maestros, músicos y originales provenientes de Mazatenango (tierra del venado), un dato que corrobora —según lo escuchado por nosotros— La Farge y Byers (1997: 104-105).³⁹

Los bailes referidos: de Cortés y de la Conquista (en realidad el primero una variante del segundo),⁴⁰ de Moros (en otras partes de Guatemala se nombra de Moros y Cristianos); Venados y Toritos⁴¹ corresponden a lo que La Farge llamó “bailes grandes”. Sólo el Baile de Moros —como sucede en otras partes del país— se ha dejado de practicar y, con ello, la pérdida de los intérpretes del *tz'u'* y el tamborón.

De carácter más informal encontramos algunos bailes, desprovistos de ensayos, trajes (las máscaras e instrumentos musicales per-

³⁸ El complejo ceremonial: salida, alquiler, vencimiento de trechos difíciles, retorno y recepción (La Farge y Byers, 1997: 103; La Farge, 1994: 113; Oakes, 2001: 177), sufre una primera modificación con los transportes automotrices, luego con las morerías más cercanas y, hoy, cuando los trajes son objeto de financiamiento las morerías son relegadas “a talleres de producción”.

³⁹ En 1976, Julio Silvestre instaló una morería en Jacaltenango, al regresar de estudiar en la morería de don Antonio Chuj, en San Cristóbal Totonicapán, contaba además con los conocimientos de su abuelo, Baltazar Quiñónez, capitán de varios bailes durante muchos años. Julio Silvestre cuenta con máscaras e historias del baile que alquila con sus trajes en las aldeas vecinas y algunas de Todos Santos y Chiapas.

⁴⁰ Igualmente conocido con el nombre de un son, Baile de *Tekum*, o bien por el instrumento que le acompaña: *Baile de la Chirimía* (que también se llama *tz'u'*, flauta, y del mismo modo a ésta suelen llamarla *chirimía*).

⁴¹ Tanto el de Venados como el de Toritos se bailan con música de marimba, pero sólo al primero se le conoce también como Baile de la Marimba.

tenecen al grupo)⁴² y cooperación económica, que La Farge llama “bailes pequeños” como el Baile del Toro (*K'eq Kanal*, en Santa Eulalia) (La Farge, 1994: 112), *Masay* o *Kanhal Hiq* (en Jacaltenango) (La Farge y Byers, 1997: 110).⁴³ Los Bailes de Gracejos o Máscaras, *Kanal Koq* o las parodias de *xil*⁴⁴ *Cortés* o *xil Marimba* son representaciones cómicas que recuerdan lo descrito por Landa para los indígenas de Yucatán (La Farge, 1994: 112). Se acompañan con marimba —a excepción del de Cortés, que desconocemos qué instrumental le acompaña— sin un repertorio preciso, usando de preferencia música popular y no la de carácter tradicional.⁴⁵

Este recorrido por una serie de eventos danzarios se muestra complejo. Las variantes dan muestra de un rico acervo con diversas imprevistas y cargas culturales. Son estos esfuerzos de representación la continuidad de eventos que, desde los periodos precolombino, colonial y republicano, las comunidades han llevado a cabo. Los músicos de estos bailes conservan con especial recelo los sones de los bailes, sólo aquí tienen sentido; es por ello que son cerrados a intervenciones de otros melos, que dejan de cumplir las funciones de los repertorios. En contraposición, la práctica musical —festiva— resulta una expresión sincrética implícita inmersa en un mayor dinamismo. La música de los bailes forma parte de una tradición estructurada que acoge a los melos más antiguos o con menos cambio; es claro que con la desaparición de las danzas los repertorios de igual forma se condenan a su extinción, o viceversa.

⁴² En Santa Eulalia el dueño, *jajaw*, tenía las máscaras y los instrumentos, así como los conocimientos para enseñar las rutinas (La Farge, 1994: 113).

⁴³ Acompañan “una pequeña marimba, tocada por un solo hombre, y un pequeño tambor de celada (...) el tamboreo es bastante complicado” (La Farge, 1994: 112).

⁴⁴ *Xil*: “harapos, ropas viejas” (La Farge, 1997: 108).

⁴⁵ Se suman a estos bailes menores (de los que, sin duda, escapan muchos): *La Vera*, que ridiculiza aventuras amorosas e incidentes personales; y *El peluk*, que incluye pintura negra (La Farge y Byers, 1997: 110); *El mixtec*, baile de cintas y *El sak wi'*, máscara blanca (McArthur, 1972: 71).

LOS CONJUNTOS DE CUERDAS: VIOLINES, GUITARRAS Y GUITARRÍAS

La tradición de los conjuntos de cuerda tiene su inicio en la actividad eclesial colonial donde estos instrumentos fueron parte esencial de los oficios religiosos. De aquí saltaron al gusto popular, lo que llevó a su cultivo y desarrollo en diferentes tipos de contextos ceremoniales y festivos. De esta manera, los instrumentos ganaron un espacio en las sociedades indígenas que los adoptaron y desarrollaron desde la interpretación solista a diversos números de ensambles y, finalmente, a los conjuntos que hoy se conocen como estudiantinas. Orden dentro del que se usaron diferentes fórmulas: violín o guitarra, guitarras y violín, guitarra, guitarría y violín, las mismas más un violón que luego será sustituido con un guitarrón (el toloche mexicano) para satisfacer contextos diversos.

La fuerza de las modas dictadas por la radio y la televisión, la cercanía y, muchas veces, la vida en el vecino México han llevado a introducir formas musicales donde las cuerdas —guitarra, toloche, jarana— continúan siendo acompañadas por el acordeón, éste es el caso de la música nortea (tex-mex). Por fortuna, aunque este tipo de influencias era una preocupación de Paret-Limardo (1962), las transcripciones que esta investigadora presenta sobre las melodías de violín del departamento nos acercan a las fórmulas tradicionales.

Los instrumentos de cuerda tuvieron una gran movilidad, la variación de conjuntos y organizaciones instrumentales así como su uso por mayas y mestizos dan cuenta de esto.⁴⁶ Si bien la construcción de violines, guitarras y guitarrías fue común en las comuni-

⁴⁶ Maryknolls y evangélicos introducen instrumentos de cuerda para formar estudiantinas, además de los adquiridos tradicionalmente en Comitán y San Cristóbal (ambos en Chiapas) y Huehuetenango.

dades indígenas, particularmente entre los jakaltekos, la adquisición de instrumentos industriales cada vez fue más frecuente. Esta preferencia por los instrumentos industriales también pesó en los mestizos que junto con los *popti'* perdieron la tradición guitarría.⁴⁷ Este instrumento de cinco cuerdas dobles fue hasta hace poco construido por los jakaltekos, en un proceso que denota una gran habilidad y conocimiento, un tema al que nos introduce el trabajo de Carol Ventura, sobre la guitarría jakalteka, incluido en esta tirada (véase pp. 107-118).

La guitarra continúa gozando de gran popularidad, sobre todo entre los jóvenes, quienes, aunque influenciados por los medios de comunicación masiva —más que por sus tradiciones—, cultivan con pasión el instrumento reproduciendo los repertorios que marcan los éxitos mediáticos. Excepciones hay al respecto, caso de jóvenes que vivieron en el refugio, quienes fueron a estudiar a la “cabecera” o a la “capital” o que por otras vías escucharon repertorios de cantautores alternativos. Ellos, más desenfadados en el apego riguroso de la tradición, construyeron propuestas musicales dignas de considerar; la semilla de un movimiento que alza la voz de tradición y modernidad en que navegan estas generaciones.

LA MARIMBA, RESONANCIA DE LOS CUCHUMATANES

Si un instrumento musical es característico de los Cuchumatanes es la marimba.⁴⁸ Entrañablemente preciada por los pobladores, con abundantes intérpretes y conjuntos y un auditorio que la demanda para funciones sociales y lúdicas. Cada localidad desarrolla, a partir de la tradición, un estilo musical que marca

⁴⁷ La guitarría *popti'* responde al patrón de la guitarría huehueteca usada en conjuntos de mestizos, al dejar de hacerse dio paso al requinto entre los ladinos y a la mandolina entre los jakaltekos, ejecutada en ambos casos con plectro.

⁴⁸ Existe además la tesis de que *chinab jul* es una composición lingüística que significa marimba de hoyos (Castillo, 1927: 17).

una diferencia reconocida por las vecindades.⁴⁹ Como toda tradición, las líneas de transmisión son determinantes, ya fuese por la tutelaridad —y parentesco— en el aprendizaje o por su audición en el espacio comunitario, siendo más común la primera, como sucede con otras tradiciones musicales. Las tradiciones cuentan con estilos particulares que se dictan a partir de intérprete destacados, “los que recogieron la tradición antigua”, que marcan el distintivo con otras tradiciones. Sumándose a su papel destacado de músico, juegan un papel en la dirigencia del conjunto, son dueños del instrumento, componen música, dirigen a los otros intérpretes, realizan los contratos.

Vinculados con la tradición y los sellos musicales comunitarios se encuentran los repertorios. Grandes colecciones de músicas que constituyen una plataforma común compartida por cultores locales, y que les diferencia de sus vecindades étnicas. En otro nivel de estas parcelas de identidad musical local se encuentran melos de transcendencia regional incorporados a otras tradiciones locales (éste es el caso de los sones: *Xap*, *Santa Eulalia*, *Sal Negra*), o desde otras tradiciones se refieren a las vecindades (sones como *Coludos San Pedranos*, *Batanecos*, etc.). Acompañan a los sellos locales de interpretación formas de baile igualmente distintivas (“el paso doble arrastrado típico de Chimal”, Watanabe, 2006: 144), identificables de una u otra comunidad.⁵⁰ Estilos coreográficos

⁴⁹ Watabane dice sobre Santiago que “es famoso por sus marimbistas virtuosos. Los ritmos claros y alegres del son tradicional suenan festivos y solitarios al mismo tiempo” (2006: 45). Al indagar sobre los estilos propios de éstos o aquéllos, varios conjuntos marimbísticos me ofrecieron tocar al estilo de aquella u otra localidad.

⁵⁰ Más complejo resulta el desarrollo y adopciones intercomunitarias de sones, un nivel que se amplía a lo regional y nacional a partir de préstamos musicales más allá de la vecindad. Esto fue advertido por Paret-Limardo (1962) en las relaciones interétnicas sostenidas en la costa sur por grupos de diversas procedencias. Para las comunidades de nuestro interés, estos puntos de contacto se amplían a las fincas de café del vecino Estado de Chiapas. Por otro lado, la gran cantidad de repertorios referidos y la dificultad de adscribirlos a un estilo, un momento o un autor dan muestra de una larga historia de usos.

desarrollados por un auditorium que con sus movimientos caracterizan a determinado lugar.

En la década de los setentas varias disqueras buscaron en la provincia conjuntos marimbísticos de prestigio reconocido para impulsarlos con diversas producciones. Todas las marimbas seleccionadas fueron huehuetecas adscritas a las tradiciones locales.⁵¹ Los discos y los tiempos de difusión radial llevaron a un reconocimiento en el departamento y a un descubrimiento a nivel nacional de estos conjuntos de "marimba pura" y su música.

Este paso de lo local a lo nacional así como las diversas valoraciones de lo que consideramos formas particulares, sellos del intérprete y la frontera de estas formas con lo tradicional, es parte del trabajo que recoge el estudio de Matthias Stöckli sobre Antonio Malín (véase pp. 75-92). Fértil tema en un panorama complejo de expresiones, estilos y auditorios, así como de la validez social y ritual de los eventos en que se expresan estos conjuntos.

El uso de "ceras" para pasar el instrumento y "cambiar la voz" a otras formas mayores, más allá de un elemento técnico para los sonos tradicionales responden a la necesidad de desarrollar nuevos repertorios. La calidez, sonido, volumen, charleo del instrumento son elementos valorados tanto por los intérpretes como por la audiencia.

En correspondencia con este ambiente prolífero de marimbas e intérpretes se localizan varias tradiciones de construcción del instrumento. Con diferentes valoraciones no por ello menos exitosas, a la luz de la demanda que tienen, se localizan diversas fábricas

⁵¹ En Santiago Chimateno, La Única Chimalteca (familias Martín Pérez y Martín Hernández); en San Sebastián, La Flor Bataneca (de los hermanos Mata); en San Pedro Necta, Rancho Alegre (de los hermanos Ramírez); en Jacaltenango, Ixtia Jacalteca (de Antonio Malín, una rama de la tradición de Timoteo Díaz de la marimba Independencia, también de Jacaltenango).

cas de marimbas. Fuera de las tradiciones locales de construcción del instrumento (como la de Ramón Mendoza Hurtado, Ramón Mikin, en Yinch'ewex, Jacaltenango, o la Calarampio Francisco Marcos del caserío Malpais de Santa Cruz Barrillas), encontramos dos centros de producción: Santa Eulalia (Pascual Mateo Juan, nieto de Juan Pascual, *Xhun Kuín*) y Xalaj, San Miguel Acatán (Gaspar Tomás Lorenzo, *Caxhin Tumaxh Lolen*, e hijos). El mercado de estos centros varía: para Santa Eulalia la demanda es mayor fuera del departamento, mientras que las de Xalaj son altamentepreciadas por jakaltekos⁵² y todosanteros; ambas, además, son comercializadas en Chiapas.

Muchos más son los campos en que se puede advertir el instrumento y su música con una importancia social y, sin duda, marca su más alto parangón la explicación mitológica de su origen (Lima, 1992: 50; Camposeco, 1992: 56).⁵³

SINCRONÍAS Y DIACRONÍAS, DE MODOS MAYORES

Y MENORES: ROCK MAM

Las últimas décadas han sido de grandes cambios para los pueblos de los Cuchumatanes. Salieron de una guerra que buscaba cambiar una serie de condiciones que perduran, hoy la migración temporaria ha cambiado por un nuevo destino, "el norte" (los Estados Unidos de América) con permanencias más prolongadas. Los accesos han mejorado y el transporte es frecuente, los servicios

⁵² Dado que las marimbas de Xalaj tienen gran demanda entre los jakaltekos, el heredero de esta tradición trabaja hoy en Jacaltenango. La actividad que mantienen estos centros es intensa y denota una importante demanda por el instrumento.

⁵³ Pascual Mateo, heredero del taller de construcción de marimbas de Santa Eulalia, narra la creación del instrumento: gracias al hallazgo de unos aldeanos que ven cuando un pájaro carpintero, *tzaq'*, saca sonidos del corazón de una rama que resistió a un incendio en el bosque; ellos relatan al adivino lo sucedido, quien lo interpreta como un instrumento musical (Lima, 1992: 50).

telefónicos son accesibles a todos y en las cabeceras municipales es fácil conectarse a Internet. Los cambios son múltiples: nuevas religiones, comida rápida (pollo rostizado, tacos), ropa de paca, acceso a electrodomésticos, entre una infinidad de opciones. Aun así, las comunidades continúan con su traje, idioma, maíz, espiritualidad, bailes y conjuntos marimbísticos, entre otras expresiones propias.

Esta oleada de modernidad ha significado sobre todo para los jóvenes un mundo dinámico y múltiple de propuestas estéticas y movimientos musicales. Así, la balada, el rock, el reggae, el ska han ganado adeptos. Si antes los jóvenes se lanzaron al canto nuevo, ahora el contexto lleva por nuevos derroteros: las bandas de rock. Las incursiones en este género atinadamente buscaron asistencia en su tradición, encontrando no sólo en repertorios sino en las posibilidades melódicas de chirimías y silbatos o rítmicas de caparazones de tortuga, chichines y tamborones, un complemento para la propuesta básica a cargo de guitarra, bajo y teclados eléctricos y batería. Éste es el contexto que da lugar a la primera propuesta de "rock mam" en San Idelfonso Ixtahuacán, en 1997, constituyéndose en una importante vanguardia que muestra los senderos... por donde transitan las postmodernidades sonoras de los jóvenes mayas de Huehuetenango.⁵⁴

⁵⁴ Ese año, Eduardo Ramírez y Xulen Ortiz Sales hicieron su primera presentación con el nombre de Sobrevivencia, B'itzma, más tarde se sumaron otros amigos. Hoy cuentan con tres producciones discográficas: Twi'witz (En la cima del cerro); B'itzma (Canto y expresión maya) y Qxq'antz'unil (Cordón umbilical), además de anunciar su primer DVD; y giras al interior del país, México y los Estados Unidos de América. Indicadora de su nueva búsqueda y de por dónde transitan es la selección de propuestas musicales como: "El Grito" —música de Everardo de León y letra de José Ernesto Monzón (músico huehueteco, originario de Todos Santos, y destacado compositor, es considerado el *cantor del paisaje*; falleció en 2003)—, el "Son tradicional Hijo del Rey Quiche" y "El Xap" (son antiguo).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arrivillaga Cortés, Alfonso y Silvia Shaw Arrivillaga
1995 *Los Popti': una aproximación a la música y a la danza*. La Tradición Popular 102.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso y Matthias Stöckli (editores)
2007 *Por los senderos de la música. 30 años del Área de Etnomusicología, CEFOL-USAC*. Centro de Estudios Folklóricos, USAC, Guatemala.
- Baird, Sheila Raney
1981 *Santa Eulalia M. Md. 7: A Critical Edition and Study of Sacred Music from Colonial Northwestern Guatemala*. Tesis de Maestría, North Texas State University, Denton.
- Borg, Paul
1985 *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library Indiana*. Tesis de Doctorado, Indiana University, Indiana.
- Calder, Bruce
1970 *Crecimiento y cambio de la Iglesia Católica guatemalteca, 1944-1966*. Seminario de Integración Social Guatemalteca, Guatemala.
- Camposeco M., José Balvino
1992 *Te'son, chinab' o k'ojom. La Marimba de Guatemala*. Colección Tierra Adentro 13. Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, Guatemala.
- Casaverde, Juvenal
2003 *Estructura social y política jakalteka*. Fundación Yax Te', Estados Unidos.
- Castillo, Jesús
1927 *La música autóctona*. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala IV*, pp. 14-23.

Cortés y Larraz, Pedro

1958 *Descripción geográfico-moral de la diócesis de Guatemala, 1768-1770*. Biblioteca Goathemala, Tomo II, Guatemala.

Díaz Hurtado, Baltazar

2008 *La guerra de los huistas*. Inédito.

Healy, Paul F.

1988 Music of the Maya. En *Archeology* 41(1), pp. 24-31.

Heinitz, Wilhelm

1933 Chirimía- und Tambór-Phonogramme aus Nordwest-Guatemala. En *Vox: Mitteilungen aus dem Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg* 19/ 1-2, pp. 4-12.

Kobrak, Paul

2003 *Huehuetenango: historia de una guerra*. Centro de Estudios y Documentación de la Frontera Occidental de Guatemala (CEDFOG), Guatemala.

La Farge II, Oliver y Douglas Byers

1997 *El pueblo del cargador del año*. Fundación Yax Te', Plumsock Mesoamerican Studies y Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA), Guatemala.

La Farge, Oliver

1994 *La costumbre en Santa Eulalia*. Ediciones Yaxte', Guatemala.

McArthur, Enrique

1972 Los bailes de Aguacatán y el culto a los muertos. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* 1-4, pp. 68-85.

Oakes, Maud

2001 *Las dos cruces de Todos Santos*. Editorial Cultura y Fundación Yax Te', Guatemala.

Paret-Limardo de Vela, Lise

1962 *Folklore musical de Guatemala*. Tipografía Nacional, Guatemala.

Recinos, Adrián

1954 *Monografía del departamento de Huehuetenango*. Editorial del Ministerio de Educación Pública, Guatemala.

Siegel, Morris y Francis X. Grollig

1996 *Konob' Samuel Yet Peyxa. San Miguel Acatán, 1938-1959*. Ediciones Yaxte, Guatemala.

Tejada Bouscayrol, Mario

2002 *Historia social del norte de Huehuetenango*. Centro de Estudios y Documentación de la Frontera Occidental de Guatemala (CEDFOG), Guatemala.

Termer, Franz

1927 Observaciones geográficas en los altos Cuchumatanes. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* IV, pp. 7-13.

Wagley, Charles

1957 *Santiago Chimaltenango*. Seminario de Integración Social Guatemalteca, Guatemala.

Watanabe, John M.

2006 "Los que estamos aquí". *Comunidad e identidad entre los mayas de Santiago Chimaltenango, Huehuetenango, 1937-1990*. Plumsock Mesoamerican Studies y Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA), Guatemala.



Foto No. 1

Manuel Díaz Cruz (Manel Tik), tamborón, y Ramón Quiñónez, tzu' (flauta), con una princesa del Baile de Moros. Aldea Lupina, Jacaltenango (década de 1970 aproximadamente).

(Foto: Ramona Ramírez Hernández)



Foto No. 2

Manuel Díaz Cruz (Manel Tik), chirimía, y Gabriel Díaz (Kap Moro), tambor. Música del Baile de Cortés. Jacaltenango (década de 1970 aproximadamente).

(Foto: Ramona Ramírez Hernández)



Foto No. 3

En la habitación de Pascual Pérez Ramírez, intérprete de chirimía, acompañado de Lucas Pascual Morales en el tambor. San Marcos, Jacaltenango.
(Foto: Alfonso Arrivillaga Cortés)



Foto No. 5

Hermelindo Silvestre al violín y Lucas Silvestre con el *akte'*, interpretando un son del Baile del Caballo, *Kanhal Che'*.
(Foto: Alfonso Arrivillaga Cortés)



Foto No. 4

Lucas Pascual Morales con el tambor del Baile de Cortés. San Marcos.
(Foto: Alfonso Arrivillaga Cortés)



Foto No. 6

El *akte'* usado en el Baile del Caballo, *Kanhal Che'*, de Jacaltenango, presenta las características del cinchado en sus extremos, como observó La Farge. El capitán del baile, don Hermelindo Silvestre, es el encargado del mismo.
(Foto: Alfonso Arrivillaga Cortés)



Foto No. 7

Los Chichimitos (chimanes) y Monos siguen a Pedro de Alvarado.
Baile de Cortés en la Ermita de San Juan en Jacaltenango, 22 de enero de 1992.
(Foto: Sylvia Shaw Arrivillaga, Casa Laruduna)



Foto No. 8

Hernán Cortés y Montezuma seguido por las Malinches.
Baile de Cortés en la Ermita de San Juan en Jacaltenango, 22 de enero de 1992.
(Foto: Sylvia Shaw Arrivillaga, Casa Laruduna)



Foto No. 9

Chirimía, Bartolo Hernández, y tambor, Pablo López Domínguez, en el desarrollo
de los sones del Baile de Cortés.
(Foto: Sylvia Shaw Arrivillaga, Casa Laruduna)



Foto No. 10

Ernesto Ortiz interpreta la marimba del Baile de San Miguelito, Aguacatán, en una sesión de grabación.
(Foto: Alfonso Arrivillaga Cortés)



Foto No. 11
Vicente Montejo y su acordeón.
(Foto: Sylvia Shaw Arrivillaga, Casa Laruduna)



Foto No. 12
Durante una sesión de grabación, Baltazar Díaz Hurtado al violín y en la guitarra
José Julián Montejo López, Jacaltenango.
(Foto: Alfonso Arrivillaga Cortés)



Foto No. 13
Doña Elena Cota escucha la grabación de una de sus interpretaciones.
(Foto: Alfonso Arrivillaga Cortés)

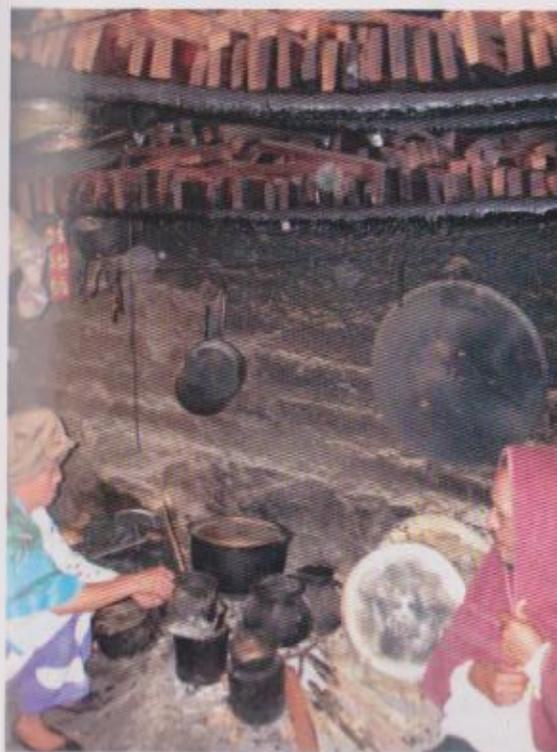


Foto No. 14
El taller de marimbas del akateko de la aldea Yalaj, Gaspar José (Caxin) en Jacaltenango.
(Foto: Alfonso Arrivillaga Cortés)



Foto No. 15

La famosa marimba jakalteka La Independencia de Timoteo Díaz García, intérprete de la prima, acompañado de Ángel Custodio Domingo en la tercera, José Díaz en el centro y Antonio Hurtado en el bajo (aproximadamente 1979).

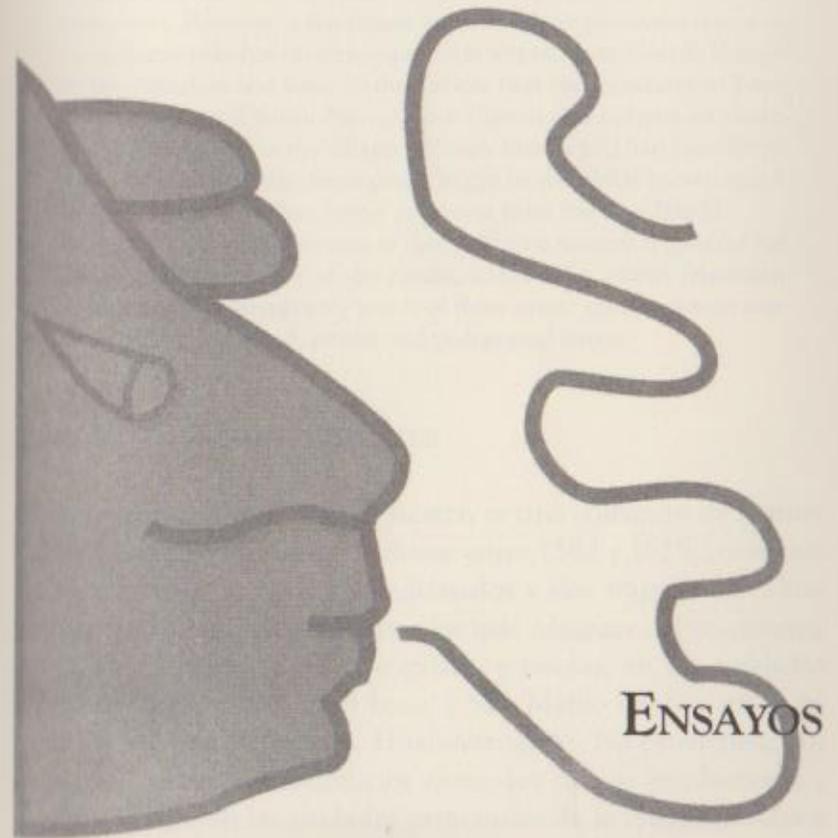
(Foto: Manuel Juárez Toledo)



Foto No. 16

El pintor José Cupertino Delgado Camposeco sostiene el retrato de Timoteo Díaz García, ejecutando su marimba Independencia (cuadros sobre la serie de personajes ilustres –fallecidos– de Jacaltenango).

(Foto: Alfonso Arrivillaga Cortés)



ENSAYOS