

Conjunto de arpa, violín y guitarra: una reminiscencia hispánica o un producto del sincretismo entre los Maya-Q'eqchí'

Alfonso ARRIVILLAGA CORTÉS

Universidad de Guatemala

Resumen

Este trabajo constituye un primer panorama de acercamiento al punto de partida para el estudio de la música de los q'eqchí' y en particular del conjunto de arpa, violín y guitarra, expresión 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.

Aspectos generales ¹

Guatemala es uno de los siete países que conforman Centroamérica. Tiene fronteras al oeste y al norte con México, al este con Belize y al sureste con Honduras y El Salvador. Cuenta con una superficie territorial de 108'889 km². En 1993 contaba con 10'029'844 habitantes (más de la mitad menores de 17 años) en un 60% ubicados en el área rural. En términos culturales y de ocupación prehispánica ² pertenece a mesoamérica y hoy en lo político-administrativo a centroamérica. Producto de sus diferentes fases de desarrollo y conformación cultural el país cuenta con más de veintitrés grupos étnicos y culturales siendo los diferentes grupos maya hablantes la mayoría (en más de 70%), seguidos por los ladinos o mestizos, y finalmente microgrupos como el xinca o garífuna. De esta realidad se desprenden diferentes niveles de identidad y de roce inter- e intraétnico.

Sus índices en salud y nutrición son bajísimos, más del 60% de niños menores de 5 años padece de desnutrición, más del 60% de la población no cuenta con los servicios básicos, incluyendo el uso de agua potable. En educación el índice de analfabetismo alcanza el 70%, situación que afecta en su mayoría a las mujeres. A partir de 1984 se anunciaron nuevos rumbos en la educación y se institucionalizó la educación intercultural bilingüe, sensibilizando por primera vez el contexto de la educación oficial. En esta línea, han aparecido organizaciones mayas, las que además del estudio y reflexión sobre su cultura promueven la defensa de la misma. La base principal de la economía nacional es la agricultura (café, algodón, azúcar, banano); además de encontrarse insertada en la economía doméstica, siendo aquí el cultivo del maíz el bastión fundamental de subsistencia, realidad que viene desde el período prehispánico.

Es en este escenario en el que se manifiesta la cultura q'eqchí' como la de los otros grupos mayas, quienes a base de sorprendentes «construcciones» han permitido la continuidad de esa cultura ancestral, hoy más que nunca amenazada.

Q'eqchí'

El grupo cultural y lingüístico q'eqchí' pertenece a la rama del k'iché' mayor. Esta rama incluye el propio k'iché' (k'iché', kak'chikel', tzutujil, el zipacapeño y sacapulteco) uspanteco, pocomchí, pocomam y q'eqchí'. El q'eqchí' ha sido un idioma distinto dentro de la rama desde alrededor de 300 d.C. Los q'eqchí' son uno de los cuatro grupos étnico-lingüísticos en Guatemala dentro de los 22 grupos de descendencia maya, y se les calcula una población de 361'000 habitantes (HERRERA 1984: 46). De los q'eqchí' así como de otros grupos choles que habitaban la región se tienen noticias prehispánicas e incluso los textos indígenas más importantes (como el Popol-Vuh) hacen mención de ellos. No obstante hace falta mucho más para mejor conocer su pasado.

Los maya-q'eqchí' durante la colonia fueron reducidos a los pueblos de Santo Domingo de Cobán, San Juan Chamelco, San Pedro Carchá, y al norte en territorio fronterizo, San Agustín de Lankín y Santa María Cahabón. En este territorio protagonizaron la historia de la Verapaz que referiremos luego y que sin duda constituye con otras experiencias del Nuevo Mundo algo particular.

Desde finales del siglo pasado, con el inicio del desarrollo y auge de la producción del café, la Verapaz fue testigo de una dinámica que trajo el despojo de las tierras. Por estas razones y por su conocimiento de la selva, acompañaron siempre a los primeros expedicionarios en sus incursiones al territorio de Petén y el Lacandón, por lo que fueron emigrando al sur de Petén (hoy alcanzan también el norte), al norte de Izabal y al sur de Belize. A este perfil de dispersión deben sumarse muchos q'eqchí' que, producto

¹ El presente artículo es la versión revisada y por partes abreviada de un trabajo presentado anteriormente en una publicación guatemalteca (ARRIVILLAGA 1993: 1-16).

² El tiempo prehispánico se divide en tres períodos: preclásico 2500 a.C. - 1 d.C., clásico 1 d.C. - 900 d.C. y postclásico (900 d.C. - 1524 d.C.)

de la violencia, debieron buscar el refugio en México o como desplazados internos en las Comunidades de Población en Resistencia (CPR). Por estas razones nos encontramos ante uno de los grupos étnicos que mayor distribución espacial tienen dentro del país.

El apoyo en las rutas naturales marcadas por los ríos ha sido determinante en su movilización y les ha permitido un desplazamiento rápido y de largo alcance. Por el río Polochic y luego el Lago de Izabal, seguido del río Dulce y del río Sarstun, se puede alcanzar el norte de la Verapaz y el sur de Petén y Belize. De Cahabón se llega al puerto de Sebol y por la ruta del Cancún-Pasión se llega al sur de Petén, mientras que por la vía de Chisec y el Ixcán se puede navegar el Chixoy que luego se une al Pasión y forman el río Usumacinta entre Petén y el territorio mexicano de Chiapas y Tabasco.

La Verapaz

Con este nombre fue bautizado el territorio al que los conquistadores habían denominado Tezulutlán (tierra de guerra), y que dentro de su vasta extensión comprendía varias naciones de indígenas: q'eqch'i, manches, mopanes, acalaes, itzaes, entre otros. Este vasto territorio fue entregado a Fray Bartolomé de las Casas, quien con su experiencia de conquista y bajo su sólida formación de fraile dominico maduró ideas³ que dieron como resultado la bula *Sublimis Deus*. Ella refería que los indios sí podían ser sometidos a la conversión religiosa. Las Casas logró un convenio con el gobernador Alonso de Maldonado en 1537 que se traduce en lo siguiente: 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 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 Tezulutlán por el de Verapaz (SAINT-LU 1993: 627-630).

En 1542 llegaron a Guatemala los misioneros Fray Luis Caceres 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 Rabinal⁴, un año después fundaron las reducciones de Santo Domingo de Cobán, San Pedro Carchá, San Juan Chamelco, San Agustín de Lankín y Santa María de Cahabón (entre otras, mencionamos las que eran asiento de población q'eqch'i). Más adelante, Fray Bartolomé de las Casas es trasladado a Chiapas y nombrado obispo el 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 prolongará por casi tres siglos más (BRICKER 1989: 76-77).

Los años venideros no fueron fáciles, el territorio y naciones indígenas por conquistar era amplio aún. Los vecinos acalaes y lacandones al noroeste, los manches y choles y los mopanes e itzaes al norte de

los q'eqch'i, 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 1993: 663-667). Esta tardía fecha nos indica cuán difícil fue la conquista en mención.

Existen otros procesos históricos que marcan 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 Jerónimo en Baja Verapaz. No dudamos de los aportes que estos negros africanos hicieron en las expresiones culturales de los q'eqch'i 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 solo 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, re-elaboradas por los años, pasaron a ser parte indiscutible de su acervo cultural. Por otro lado, la exoneración de responsabilidades y la obtención de ciertas prebendas se convirtieron en móviles que motivaron 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 Ixcay, 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 1964: 341-352).

³ Fray Bartolomé de las Casas redactó en latín *De unico vocationis modo*, en el que gracias a una buena cantidad de citas argumentaba la libre atracción a la conversión a través de modos pacíficos.

⁴ Pueblo *achí* (ubicado en la región que hoy se conoce como Baja Verapaz) con mucha vigencia de sus expresiones de cultura oral. Es aquí en donde todavía se representa el único baile-drama de carácter prehispánico conocido como *Rabinal-achí*.

Además de la música eclesiástica basada en la polifonía y el canto llano, pronto se introdujeron instrumentos musicales como rabeles, 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.

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 etno-resistencia 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 los rituales que aún conservan. Sin duda, su principal organización es la cofradía⁵, 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 *paabanc*. En los servicios al santo patrono, sean velaciones *rubel nink'e*, de fiestas *li nink'e* o en la transmisión y recepción de cargos (a personas consideradas como iniciadas), la cofradía juega un papel determinante como cohesionador de la sociedad (CABARRÚS 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 las fuerzas ocultas entre los q'eqch'. Sin embargo, es en el *Zuitak'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.

En realidad los cerros son clasificados en diferentes jerarquías haciendo de ellos el territorio de lo sobrenatural. Alrededor de los cerros se desarrollan, además, una buena cantidad de mitos y leyendas que regulan el bien y el mal en la cotidianeidad de este grupo étnico.

El *guesinc* 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 sean sometidos a esta consagración. Éste se pone de manifiesto regularmente en velaciones que se acompañan de comidas y de música (CABARRÚS 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 y desgrane *temb'al*. Algunos de estos rituales se hacen en cuevas, lugares a los que algunas leyendas atribuyen la creación del maíz. Esto es lo que podríamos considerar parte de la pervivencia de su calendario agrícola, mientras que cuentan con otro calendario festivo asociado a novenas y fiestas procesionales a los santos patronos de su devoción.

Antecedentes etnomusicológicos de la Verapaz

La Verapaz es una región que a pesar de que históricamente se ha mantenido alejada del resto del país, se encuentran 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. Influenciado por la escuela alemana difusionista, el cobanero Vicente Narciso realizó diferentes aportes en 1910, por lo que se le debe considerar como el precursor de la etnomusicología en Guatemala (ARRIVILLAGA 1989). Entre 1961 y 1962, Liset Part-Limbardo de Vela (PARET-LIMBARDO 1962) realiza una investigación sobre los cordófonos de Huehuetenango, Quiché y la Verapaz, en donde dedica parte de su atención al conjunto de arpa, violín y guitarra que atenderemos más adelante.

Desde principios de esta década empecé mis estudios sobre los q'eqch', los que ya había reportado desde la perspectiva del roce interétnico cuando trabajaba con el grupo étnico garífuna. A partir del 1993 Matthias Stöckli ha iniciado un estudio sobre las expresiones de chirimía y tambor dentro de la línea de los bailes de conquista⁶.

Los instrumentos a cuerdas en los grupos mayas de Guatemala

Por el carácter de la conquista en Guatemala y por la ya consabida capacidad musical de sus pobladores, diferentes grupos étnicos adoptaron diferentes instrumentos de cuerdas que tras un largo proceso de adopción pasaron a ser parte primordial de sus conjuntos instrumentales. Además sin duda estos instrumentos y las expresiones de las que eran portadores se manifestaron en un desenlace de conversión, de ganar adeptos y hacerlos fervientes creyentes a través de la atracción de la música. Hoy día entre los *popti'*, *kanjobales'*, *chujes*, *ixiles*, *k'ichés*, se ejecutan instrumentos de cuerda en su mayoría ya casi todos de origen industrial, mientras que los de la Verapaz continúan siendo elaborados por los constructores-músicos-intérpretes. Con todo entre mandolinas, contrabajos, tololoche (guitarrón o bajo de música nortea mexicana), violines, guitarras, tiples, arpas, los mayas han elaborado un variado panorama de asociaciones o conjuntos instrumentales. Sin embargo muchas de estas adopciones tienen un origen posterior, debido a que a partir de los años '60 el movimiento catequista impulsó la adopción de muchos de estos instrumentos, sustituyendo por ejemplo el uso de la guitarra tradicional por el dela guitarra convencional. Con todo los conjuntos perviven en muchas comunidades mayas cumpliendo su función, una de tradición y otra popular pero inmersa en recreaciones propias de su cultura musical.

⁵ La cofradía y el gremio son instituciones hispánicas que entraron en el tiempo de la colonia, habiéndose adaptado y re-elaborado su uso como un instrumento de etno-resistencia.

⁶ Véase su ensayo sobre la chirimía y el tambor en un «baile de la conquista» en este *Bulletin*, pp. 35-38.

El músico q'eqchí': su 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 en día la estructura de estas instituciones es débil. Gracias a su profesión de músico éste goza de un status particular dentro de su comunidad; representa, además, el orgullo para su comunidad cuando es llamado a tocar a lugares distantes, en tanto en que se constituye en una especie de embajador cultural.

Por su parte el auditorio (las poblaciones receptoras) en ocasiones prefieren alternar a un grupo diferente cada año en sus fiestas patronales, lo que permite escuchar variedad. Los contratos siempre se dan de palabra y son altamente respetados, siendo mal visto dentro de la comunidad el incumplimiento de cualquiera de las dos partes. El músico que muchas veces se inicia en esta actividad por un deter-

minante de parentesco, se somete a un aprendizaje que va más lejos de la simple ejecución del instrumento ya que éste incluye una serie de conocimientos mágico-religiosos.

El conjunto de arpa, violín y guitarrilla q'eqchí'

Sin duda uno de los ejemplos instrumentales más tradicionales de la música de la conquista que aún perdura 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'eqchí' inician la adopción de este conjunto de procedencia europea, el que a lo largo del tiempo se conservó con características que los hicieron propios. El conjunto consiste generalmente de arpa, violín y guitarrilla. 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



III. 1: Conjunto de arpa, violín y guitarrilla.- *Plan Grande Tatín, Livingston, Izabal*; foto tomado por Sylvia Shaw A. (Casa Larú-Duna).- Los músicos tocan para el día del Santo patrono, San Isidro Labrador, en la fiesta del mismo nombre. (El violonista está medio tapado por el golpeador de caja en primer plano).

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 del 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 *ajtenoi son*. En otras áreas se le llama *pikan'k*.

Los instrumentos

Los comentarios de este capítulo se refieren a la organología de los tres instrumentos del conjunto incluyendo a la taxonomía vernacular de las partes de los instrumentos. Se hace referencia también a sus medidas respectivas, a la construcción y demás particularidades de los instrumentos.

• El arpa

El arpa tiene un cajón de madera de cedro, *yau* (*Cedrella odorata*; *Meliaceae*) o de caoba, *sutzuj* (*Swietenia macrophylla*; *Meliaceae*). También reportamos un arpa construida de madera de *o'oco*, variedad de madera no clasificada. La tapadera del arpa es en ocasiones de palo amarillo o cortéz, *can'che* (*Tabebuia guayacana*; *Bignoniaceae*); el brazo es de laurel, *suchaj* (*Cordia alliodora*; *Boraginaceae*) o bien de madre cacao,

can'te (*Glericidia guatemalensis*). El clavijero puede ser de cedro o de caoba y las clavijas de guachipilín (*Diphyssa carthagenensis*) *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 guitarrilla

La guitarrilla, *zu*, debe su nombre a la caja de resonancia que es de tecomate, *zu*. También se le puede llamar «guitarra su» o también «china guitarra», que es una guitarra pequeña con su caja de resonancia en forma de pera. En una ocasión fue reportada por *tololoche*, palabra que se usa para referir al guitarrón mexicano, lo que prueba la influencia de la música mexicana (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.



III. 2: Guitarrilla (de cinco cuerdas).- Foto tomado por Sylvia Shaw A. (Casa Larú-Duna).

- El violín

A este instrumento también se le conoce como rabé (igual que su original nombre, rabel, se refiere al instrumento medieval europeo), es de tres cuerdas, aunque el clavijero y los puentes están aptos para 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 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 la 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.

- Medidas de los instrumentos

Las medidas de los instrumentos no siempre fueron las mismas, pero fluctuaron entre medidas muy cercanas. Reportamos las siguientes:

Arpa Caja: largo 120 cm; ancho 43 cm en la parte más ancha, 6 cm en su parte más angosta y 30 cm de fondo. Brazo: 120 cm, 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 (continúa el brazo) y en su cintura 15 cm. Grosor de la caja de 5 cm. Arco: largo 53 cm y crin de caballo de 41 cm.
Guitarra	Brazo 28 cm, caja de resonancia de 25 cm de largo, ancho 21 cm y un grosor de 30 cm.

- 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 apreciadas por su sonoridad (más pastosa y menos aguda que las cuerdas metálicas o de nylon). Muy pocos ejemplos de éstos 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 pesca variando el uso de sus calibres de la siguiente manera: arpa (registrada en San Juan Chamelco) de 26 cuerdas ordenadas con cuerdas de guitarra de la siguiente manera: las quince primeras de 2^{da} de guitarra, las siguientes cinco de 3^{era}, las dos seguidas de 4^{ta}, dos de 5^{ta} y dos de 6^{ta}.



III. 3: Violín (de tres cuerdas) con arco.- Foto tomado por Sylvia Shaw A. (Casa Laru-Duna).

• Técnicas de construcción

Las maderas usadas en la construcción de los instrumentos deben ser cortadas en «luna tierna» *cuaril poo*, lo que permite más vida a la madera (que no le entre polilla) y su cuerpo suena mejor⁷. 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.

• 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.

Sobre la concepción anatómica de los instrumentos musicales

Para los q'eqchi' sus instrumentos son sagrados y son objeto de devoción y de 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 serán agregadas a la descripción.

El arpa tiene cabeza *jolom* o *xjaaj* que es el clavijero y que también se le conoce como marco, a las clavijas les consideran orejas *xxic*, al brazo también se le llama *xcutxbarli* que es una vara. A la tapadera de la caja se le llama panza (estómago) *xru xs'a*. 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 cul xyab*,

y al fondo de la misma, *xaal i rit*. A la caja se le llama cajonil y a las patas (piernas) 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, *knaat bal i ru*.

En el violín al clavijero se le conoce como cabeza *jolom* o *xjaaj* y a las clavijas como orejas *xxic*. Al brazo se le llama garganta *xjaaj* o bien se dice que está apretado *apip'bal*. Al puente entre el clavijero y el brazo *xtiob 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. Al 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 sxa* 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 *xtz'a aqui* 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 xjaaj*. La caja de resonancia *xcuil* y a sus agujeros incluida la boca del instrumento *xcab lai*. 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.

⁷ Con esto nos referimos a la etapa lunar conocida como luna menguante ya que la madera cortada en dicha etapa lunar dura más. La explicación es que este tiempo coincide con el receso de la savia en los vasos ligníferos, provocando este fenómeno la escasez de sustancias que son atractivas para los insectos xilófagos.

A diferencia de otros grupos q'eqchí' que sí pueden tocar en movimiento, éstos deben tocar estacionados. El violinista y el guitarrista sentados alrededor del arpa, cuyo ejecutante hace las veces de director musical. El percusionista toca acucillado a un costado del cajón del arpa.

El arpa, cuando se va a trasladar de un lugar a otro, se hace de madera mecapaleada. Su intérprete lo ejecuta siempre sentado y es alrededor de éste 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 rabel 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 demás 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, o bien la tararea o la silba suavemente a sus compañeros del conjunto.

Repertorios

Existen en los repertorios de marimba algunos sonos que son comunes para el conjunto de arpa, violín y guitarra, como el son «*Kin Marrin Nola*» (Vení pa'cá, chula); «*Yantox*» (Sebastián Tox); «*Ne'baa Son*» (el son de los pobres) y el «*Son del Mishito*» (gato). Específicos del conjunto se identificaron – además de los sonos antiguos que se recuerdan como «sonos sin nombre» y que abundan – los siguientes: «*Manzanilla*», «*Frijol Verde*», «*Son Siembra del Maíz*», «*Son Iglesia Católica*», «*Son de Rabinal*», «*Son del Toro*», «*Sitolín Pantan Quiché*», «*Chepeya*», «*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 Pedro*», «*El Manzanillo*», «*Son del Amor*», «*Son de Celos*», «*Punta de Ayote*», «*Son del Haragán*», «*Son Despedida*», «*Son Ishitá*», «*Son Qué Buena Es la Cofradía*», «*Son Sanjuanero*», «*Son de Maruca*», «*Son de Cahabón*».

De ello podemos desprender también que los repertorios musicales ubican varios planos: el del medio y la agricultura como subsistencia, de lugares (toponimias), de situaciones o personajes y del mundo religioso.

Ocasiones musicales

Este conjunto no toca en ningún baile tradicional⁸, 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 al 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'eqchí', y sabemos de arpistas que son requeridos desde muy lejos para que vayan a ejecutar su arte, situación que les da un status particular. Es indiscutible que las ocasiones musicales de este conjunto se encuentran ubicadas en los planos de lo sagrado. En ese sentido el conjunto (músicos e instrumentos) juega un rol particular en la conservación de la costumbre.

Análisis de la manifestación sonora y de su mensaje

Como hemos podido apreciar a lo largo del trabajo el conjunto de arpa, violín y guitarra fue impuesto como instrumento para la conservación religiosa. Estos a su vez fueron apropiados por los indígenas quienes sobrepusieron sus estructuras mágicas dentro de las formas musicales (entre otros), elaborando en este ámbito respuestas a la conservación de la tradición. El simple hecho que los instrumentos cuenten con sus dueños o animales protectores, así como la concepción anatómica del instrumento o las estructuras rituales en las que se encuentra inmerso el conjunto, nos advierte que no se trata tan sólo de un resabio, de una imposición, sino más bien de la re-elaboración de estructuras que les ha permitido fusionar su «ser ancestral» con su «ser dinámico». En ese mismo sentido, la música también conserva un sentido político que rompe con espacio y tiempo para ser parte esencial de un «tiempo sagrado».

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 guitarra 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'eqchí' 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 cotidianeidad del q'eqchí' 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,

⁸ Referimos con ello a los bailes-drama que bailan los mayas en la Verapaz y en el resto del país, y que requieren de una preparación.

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'eqchí', cuenta con mecanismos que permiten la transmisión y vigencia del hecho sonoro.

La música q'eqchí' como resultado de lo anterior cuenta con una amplia capacidad de abstracción en la que recoge el mundo que le rodea (la naturaleza), 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'eqchí', 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 fundamentalistas 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: católicos y evangélicos, y para los objetivos de este trabajo, costumbres vs. modernidad o Satán vs. Dios. 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 del Señor» es la música. Ésta, que se emite desde los nuevos templos, ampliada y de manera estridente, se constituye en el nuevo ruido de irrupción en 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.

Bibliografía

- ARRIVILLAGA C[ORTÉS]. Alfonso
1989 «Investigación etnomusicológica realizada en Guatemala».- *Tradiciones de Guatemala* (Guatemala) 32: 87-116.
1993 «La música q'eqchí'».- *La Tradición Popular* (Guatemala) 93: 1-16.
- BRICKER Victoria R[EIFLER].
1989 *El Cristo indígena, el Rey nativo: el sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*.- México: Fondo de Cultura Económica.- 528 p. [engl.: 1981]
- CABARRÚS Carlos Rafael
1979 *La cosmovisión K'ekchi' en proceso de cambio*.- San Salvador: UCA Editores.- 132 p. (Colección Estructuras y Procesos vol. 5)
- HERRERA Guillermina
1984 *Situación actual de los idiomas mayas hablados en Guatemala*.- Guatemala: Univ. Rafael Landívar.- 28 p.
- LAPORTE Juan Pedro
1993 «La población del norte de Verapaz, sur de Petén e Izabal», in: FUNDACIÓN PARA EL DESAROLLO Y LA CULTURA (ed.), *Historia general de Guatemala*, pp. 663-667.- Guatemala: s.n. (Tomo II)
- PALET-LIMARDO [DE LA VELA] Lise
1962 *Folklore musical de Guatemala*.- Guatemala: Tipografía Nacional.- 67 p.
- SAINT-LU André
1993 «La Verapaz: siglo XVI», in: FUNDACIÓN PARA EL DESAROLLO Y LA CULTURA (ed.), *Historia general de Guatemala*, pp. 627-640.- Guatemala: s.n. (Tomo II)
- SAPPER Carl
1897 *Das nördliche Mittel-Amerika nebst einem Ausflug nach dem Hochland von Anahuac*.- Braunschweig: F. Vieweg.- 436 p.
- STEVENSON Robert
1964 «European Music in 16th-Century Guatemala».- *Musical Quarterly* (New York) 50(3): 341-352.

Résumé

Ce travail propose un premier panorama introductif à l'étude de la musique des Q'eqchí' et notamment de l'ensemble harpe, violon et guitarrilla, une matière qu'il convient de considérer dans un cadre élargi. De là nous espérons rendre plus explicite le lien entre musique et rituel, son impact en tant que ferment de cohésion sociale et générateur de la tradition.

Zusammenfassung

Diese Arbeit bietet einen ersten allgemeinen Überblick zur Musik der K'ekchi' und insbesondere zum Ensemble von Harfe, Geige und Guitarrilla. Es lohnt sich, diese Musik in einem grösseren Rahmen zu betrachten. Wir hoffen damit, die Verbindung zwischen Musik und Ritual, sowie deren Rolle für den sozialen Zusammenhalt und für die Weiterführung von Tradition zu verdeutlichen.

