

Una muestra de marimbas de tradición en Huehuetenango *Mam, Q'anjob'al, Akateka, Popti', Chaltiteka y Tektiteka*

MATTHIAS STÖCKLI – ALFONSO ARRIVILLAGA



Aclaración

Por medio de convenio suscrito entre la Dirección del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala, y Aportes para la Descentralización de la Cultura ADESCA, el área de Etnomusicología colaboro en la realización del disco compacto sobre las marimbas de Huehuetenango. Este trabajo ha llegado a feliz término, y reproducimos ahora el cuadernillo editado con este disco.

Presentación

El fronterizo departamento de Huehuetenango, el más noroccidental de Guatemala, cuenta con un universo variado de pueblos de tradición maya, la mayoría de ellos enclavados en la cordillera de los Cuchumatanes. El grupo q'anjob'alano: q'anjob'al, akateko, chuj, y popti' al norte, los lindantes mames al sur. Dos grandes naciones con sus historias particulares y puntos de convergencia. El pueblo mam con una particular extensión desde Todos Santos Cuchumatán (el más septentrional), hasta la costa sur. Luego, al este, ya en las estribaciones de la cordillera, se encuentran los aguakatekos y chaltitekos, y al sur de la cuenca del río Selegua los Tektitekos. Este complejo universo de relaciones inter- e intraétnicas tiene su correspondencia en las expresiones musicales de la gente que lo habitan. Con la recopilación de conjuntos marimbísticos de siete pueblos mayas se espera hacer conocer esta riqueza musical, sabiendo que la muestra de ninguna manera es concluyente.

Las marimbas del tipo representado en esta selección forman parte importante de la tradición musical de los grupos indígenas de Guatemala. Se conocen como marimbas sencillas. Campesinos, comerciantes, artesanos, e incluso músicos profesionales, bilingües en su mayoría (lengua materna y español), cercanos a prácticas sincréticas reconocidas como *la costumbre de los abuelos*, son los portadores de esta tradición. Aprendieron desde niños, muchas veces de sus padres, quienes a menudo eran dueños de los instrumentos que aun poseen. Esta tradición de parentesco es una característica de los conjuntos, formados a menudo por hermanos, padres e hijos, tíos y sobrinos.

Las marimbas sencillas cuentan con un teclado diatónico compuesto aproximadamente de 40 teclas (de 5 a 6 octavas). Para efectuar cambios de la tonalidad los músicos pegan bolas de cera bajo las teclas cuya altura desean alterar. El ámbito total suele ser subdividido en tres o cuatro registros funcionales, llamados desde lo agudo a lo grave: *requinto* (en el caso de cuatro registros), *tiple* o *prima*, *centro* y *bajo*. La parte melódica se toca principalmente en el tiple (secundada por el requinto -si fuese el caso-), mientras que el acompañamiento armónico y rítmico se ejecuta en el centro y en el bajo. Los músicos tocan con dos, tres o cuatro baquetas coronadas con hule, las que varían levemente en grosor y peso para cada registro. El uso adicional de un tambor como acompañante rítmico (véase la Marimba Sq'inál Konob' de Santa Eulalia) es una práctica poco común. Las marimbas son construidas muchas veces por los músicos, o bien por artesanos que han desarrollado habilidades particulares al respecto. De esta cuenta existen talleres reconocidos en un ámbito más allá de sus fronteras cercanas; tal es el caso de las marimbas de Santa Eulalia.

Los repertorios son anónimos y se han transmitido y mantenido por vía oral-auditiva. Debido a su antigüedad algunas piezas ya se conocen solamente como sones *sin nombre*, *tradicionales*, o *antiguos*. Al parecer dentro del movimiento de revitalización actual algunos de estos sones han sido rebautizados.¹ Las formas musicales más comunes a las que se hace referencia, son: el *son* (de baile y de danza), el *zapateado*, la *zarabanda* y el *barreño*. Son formas que no solamente cuentan con ciertas características musicales distintas, sino a menudo también con asociaciones contextuales específicas. La frecuente referencia a los sones como tradicionales remite a una estructuración del repertorio en base de conceptos émicos sobre la profundidad histórica de las distintas formas musicales y su posible valorización, mientras que la riqueza en toponímicos que demuestra la nomenclatura de las piezas, revela una conexión estrecha entre la producción musical y conceptos y sentimientos acerca de la localidad.

La marimba sencilla se ejecuta en eventos que marcan la vida ceremonial - religiosa y cotidiana - secular de los pueblos. Así se encuentran tocando tanto en romerías, serenatas a los santos, toques en cofradías, danzas ceremoniales como el baile del venado, la quema de toritos, etc., como en cantinas, bailes de pareja, fiestas cívicas y actos oficiales. Las ejecuciones se realizan a solicitud de personas encargadas y cuentan con una remuneración. Una jornada de trabajo puede durar hasta 24 horas.

Históricamente, se puede ver a la marimba sencilla como precursora de la marimba doble, conjunto que hoy en día tiene mucho más auditorio y difusión a nivel nacional.

¹ Este esfuerzo de bautizar piezas anónimas también ha generado en algunos casos autores concretos. El tema de los Derechos de Autor es una preocupación de muchos de los conjuntos marimbísticos tradicionales, dado que alegan que han sido víctimas de apropiaciones de sus acervos musicales por parte de grandes disqueras. Este CD se realizó con el consentimiento de los músicos cuyos derechos se reconocen y valoran.

Es por ello que varios miembros de los conjuntos registrados en este disco compacto cuentan con agrupaciones musicales mayores. Se trata de conjuntos conformados por dos marimbas dobles (cromáticas) de diferente tamaño, saxofones, trompetas, teclado, bajo eléctrico y batería. Para estos músicos, ambas formas son válidas y gustan a la gente, no sin antes recordar que la marimba cromática permite la interpretación de una gama mayor de repertorios de acuerdo a lo que dictan los medios de comunicación masiva.

Sobre la muestra y la grabación

Ninguna selección es fácil, todo proceso de este tipo lleva consigo tener que optar por un número limitado de ejemplos, que sin embargo sea representativo para el universo musical con que se trabaja. Hemos optado aquí por los criterios de la diversidad melódica y rítmica, y de la consignación contextual de los repertorios. También hemos tomado en cuenta las consideraciones de los portadores quienes en ciertos casos han solicitado la inclusión de algunas piezas.

La mayoría de las grabaciones se efectuaron en una pradera cercana al cementerio del Barrio Carrizal, zona 3, Huehuetenango, bajo unos pinos umbrosos con vista a los Cuchumatanes. Solamente las marimbas de San Rafael La Independencia y Tectitán se grabaron en recintos en los lugares de origen. En todos los casos se utilizaron una grabadora digital portátil (*Tascam DA-P1*) y dos micrófonos de condensador (*AKG C 1000 S*). Así, las grabaciones se realizaron en una mezcla de sesión de estudio y evento en vivo. Es por ello por ejemplo que sonidos del ambiente (viento, voces, algún animal doméstico) fueron captados ocasionalmente. Como formato temporal se estableció artificialmente una duración de más o menos dos minutos y medio, una fijación que no corresponde a la realización de las piezas "en vivo". Sin embargo, creemos que ésta se justifica tanto por el objetivo de documentar una variedad de sones de cada una de las siete marimbas grabadas, como por ciertas características estructurales de los sones en sí. El fuerte zumbido ("charleo") que se entremezcla con los tonos de las marimbas es una característica del timbre de este tipo de instrumentos. Por ende, no se hizo ningún intento de mitigarlo (en favor de una audición supuestamente más clara, por ejemplo), ni durante la grabación ni en la edición y masterización. Vale mencionar que con pocas excepciones se grabaron las piezas en una sola toma.

Unas palabras sobre el proyecto

Comité de la Marimba de Huehuetenango

Hablar de la marimba sencilla implica hablar del instrumento como tal y de la música que en ella se ejecuta. Sin embargo, sus raíces se hunden en el tiempo, las dudas o el misterio. No obstante y a pesar de estudios serios llevados a cabo, nuestro instrumento pareciera ir cayendo en las sombras de la indiferencia o la transculturación marginante. El Comité de la

Marimba de Huehuetenango cree que urgen proyectos cuya realización rescate estas raíces y otras expresiones del arte musical maya, que aún vive entre cerros, caminos de herradura, casas de adobe y tapancos de madera. A través de estas expresiones, matemática del alma colectiva y cósmica, y distribuidas a lo largo y ancho de nuestro Huehuetenango profundo, los pueblos mayas testimonian que han ganado - hasta hoy - la batalla a la muerte, los siglos y el olvido.

Por ello, este comité ha presentado a ADESCA (Aporte para la Descentralización Cultural), el proyecto para grabar un disco con marimba sencilla que contenga la música de siete etnias huehuetecas, a lo cual se han unido felizmente CEFOL (Centro de Estudios Folklóricos) y el Ministerio de Cultura y Deportes. Este disco ha sido concebido como fuente de regocijo, investigación y difusión de nuestra cultura musical, pero sobre todo como un homenaje a los portadores. Se presenta a los habitantes de las respectivas etnias, a instituciones pertinentes y a las generaciones venideras, ya que la transmisión honesta de las diversas raíces culturales de la sociedad contribuye a la superación de grietas generacionales. El disco contiene música de los pueblos: mam, q'anjob'al, chuj, chalchiteko, pop'ti, akateko y tektiteko; el objetivo -al presentar estas marimbas- es sensibilizar al público y para que se tomen acciones precisas de rescate de la vertiente musical -singular y caudalosa- de estos pueblos que aún demuestran que no son devotos de la superficialidad, lo desechable, lo efímero.

Los Conjuntos:

Marimba Los Pablos

Todos Santos Cuchumatán (Mam)

Tiple: **Tomás Pablo Martín**

Centro: **Cruz Pablo Pérez**

Bajo: **Rosalío Pablo Ramírez**

Marimba de los Hermanos Luna' (Velásquez)

Aldea Xolpic, Chaltitán, Aguacatán (Chaltiteco)

Requinto: **Pascual Bailón Escalante**

Tiple: **Francisco Solís Velásquez**

Centro: **Gaspar Ortíz de León**

Bajo: **Gaspar Mendoza Segundo**

Marimba Ixtia Ixtateca

San Mateo Ixtatán (Chuj)

Tiple: **Mateo Carmelo Juan**

Centro: **Juan Hernández Diego**

Bajo: **Diego Hernández Diego**

Marimba de San Rafael La Independencia

Aldea Achi (Akateko)

Requinto: **Francisco Pedro**

Tiple: **Francisco de Francisco**

Centro: **Miguel Francisco Pergens**

Bajo: **Mario Francisco Pergens**

Marimba Voces de la Selva

Cantón Tuisboche, Aldea Chisté, Tectitán (Tektiteko)

Tiple: **Arcángel Robledo Ortiz**

Centro: **Fermín Gálvez Gonzáles**

Bajo: **Oscar Velásquez Robledo**

Marimba Sq'inál Konob'

Santa Eulalia (Q'anjob'al)

Requinto: **Pedro García**

Tiple: **Juan Díaz**

Centro: **Diego Mateo Hernández**

Bajo: **Daniel Toledo Ramírez**

Tambor: **Alberto Díaz**

Marimba Tzi Kin Witz

Concepción Huista (Pop'ti')

Requinto: **Miguel López Pérez**

Tiple: **Felipe Salucio Gaspar**

Centro: **David López Alvarado**

Bajo: **Pedro López Pérez**

Créditos:

Organización y responsables del evento:

Comité de la Marimba de Huehuetenango

(Alejandro Pérez Guevara, Felipe Osorio, Rocael Carrillo, Francisco Sosa Ruiz).

Grabación, registro de terreno, selección y notas:

Matthias Stöckli (MS) y Alfonso Arrivillaga Cortes (AAC)

Edición y Masterización: Ranferí Aguilar / Kyria Estudios, MS y AAC

Diseño de portada y diagramación: XXXXXXXX

Producción: MS, AAC y Sylvia Shaw (Casa Laruduna).

Acompañamiento: Centro de Estudios Folklóricos

Universidad de San Carlos de Guatemala

Ministerio de Cultura y Deportes

Con el financiamiento de:

ADESCA

Agradecimientos:

A los Alcaldes municipales de San Mateo Ixtatán: Pedro Pérez Pascual; Todos Santos Cuchumatán: Julian Mendoza Bautista; Concepción Huista: Gaspar Jiménez Ramírez; Tectitán: Delmar Misael González Barrios, y alcalde entrante Dilmar Abimael González Velásquez. A las Hermanas Francine Fournier, y María José Jiménez, de la Parroquia de San Rafael la Independencia. Así como a Cipriano Marroquín y Francisca Isabel Vásquez de Marroquín, Catarino López, Efraín Rodríguez López, Alberto Rodríguez Hernández, Juan Antonio Díaz, los hermanos Andrés y Basilio López Escobar, Alfonso Bautista, Nazario García.

Repertorio

Marimba Los Pablos, Todos Santos Cuchumatán

- 1) **Son sin nombre** 2:41
- 2) **Canto del pájaro Chojix** 2:27
- 3) **Zapateado** 2:23
- 4) **Zapateado** 2:12

Marimba de los Hermanos Luna' (Velásquez), Aguacatán

- 5) **Son San Francisco** 2:53
- 6) **Maxhenk** 2:21
- 7) **Wareño** 2:37
- 8) **Son para la Fiesta de la Virgen** 1:23

Marimba Ixtia Ixtateca, San Mateo Ixtatán

- 9) **Son tradicional** 2:37
- 10) **Zarabanda** 1:45
- 11) **Son del Mayordomo del Baile del Venado** 2:01
- 12) **Son de despedida** 2:04

Marimba de San Rafael La Independencia

- 13) **Zarabanda** 2:49
- 14) **Margado** 2:43
- 15) **Son antiguo** 2:48

Marimba Voces de la Selva, Tectitán

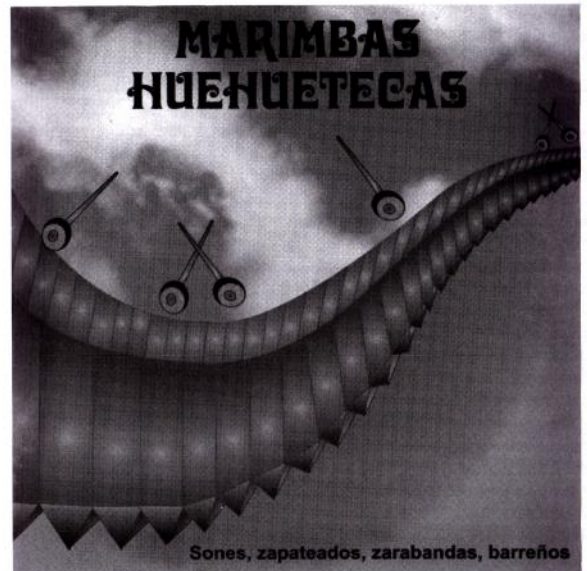
- 16) **Zapateado** 1:24
- 17) **Zapateado** 1:39

Marimba Sq'in al Konob', Santa Eulalia

- 18) **Tayxin Ewul** (para la patrona Eulalia) 2:36
- 19) **Kanal tx'amb'alej** (Baile del Pañuelo) 4:56
- 20) **Yalan na'** 2:40

Marimba Tzi Kin Witz, Concepción Huista

- 21) **Mareado** 2:53
- 22) **Usep** 2:29
- 23) **Son** 2:49
- 24) **Son de la Quema del Torito** 2:58



IGOR DE GANDARIAS

Repertorio Nacional de Música (Antología) Música Guatemalteca de los Siglos XVIII y XIX

Dirección General de Investigaciones.
Universidad de San Carlos. Guatemala 2002. pp. 412.



En la producción bibliográfica hay materiales destinados a constituirse en esenciales libros de consulta. Este es el caso de: *El Repertorio Nacional de Música (Antología) Música Guatemalteca de los Siglos XVIII y XIX* de Igor de Gandarias. Hasta antes de esta edición los trabajos igual poco conocidos de Sáenz (18XX), Díaz (1928) y Vásquez (1950), solo ayudaban a formar un esbozo del desarrollo musical, a referir a los actores de este movimiento y en algunos casos abundar datos sobre ellos. Aun en los círculos musicales el material de música histórica de Guatemala era poco conocido y a no ser por Maestros como Humberto Aystas, Manuel Alvarado y Enrique Anleu, en el gremio poco se sabría de estos autores, y menos cómo fue su expresión musical. El trabajo de Gandarias, constituye un importante retrato de la historia musical de los Siglos XVIII y XIX. Una fuente para investigadores, pero también para cultores del arte musical. Respuesta que ha sido inmediata, en tanto que músicos jóvenes han acudido a esta contribución para refrescar sus repertorios y propuestas musicales.

El Repertorio Nacional de Música constituye una iniciativa inédita del entonces Presidente José María Reina Barrios (1892-1898). La decisión para recopilar el material fue lanzada el 4 de septiembre de 1892, dando inicio un año después a la elaboración de 10 tomos con 529 obras pertenecientes a 31 compositores. La actividad finalizó en 1895, y con el tiempo fueron olvidados. En un país en donde su riqueza patrimonial día a día se pierde por falta de recursos, decidida, ignorancia, mala fe, el trabajo de Gandarias además adquiere un carácter de rescate.

Su antología constituye la presentación de 50 obras de los diez tomos correspondientes a los autores más representativos de los diversos momentos que caracterizan esta parte de la historia musical de Guatemala. La antología inicia con una rigurosa reconstrucción de momentos de la historia de la música en Guatemala. Ubica el orden de la bibliografía producida al respecto, además del uso de nuevas fuentes de archivo, y pone en perspectiva estos esfuerzos, valorado con ello los aciertos y señalando algunas imprecisiones.

Antes entrar de lleno en el esbozo de los periodos que abarcan el RNM, ubica los antecedentes del desarrollo de la música oficial colonial, que tiene su principal escenario en la música

catedralicia, y que proyecta su impronta hasta mediados del siglo XIX en América Latina (Behague:1983:24, citado por Gandarias:2002:51). Trata del papel central que juega la música como instrumento de conversión usado por la iglesia centro rector de la vida colonial. Si bien recoge alguna cita de cronistas como Remesal, y de otros cronistas, es a partir de la descripción de las primeras obras que llegaron de Europa a Guatemala y que incluían a grandes del mundo europeo: Giovanni de Palestrina (1525-1594), Cristóbal de Morales (1500-1553), Francisco Guerrero (1529-1599), Tomas Luis de Victoria (1545-1611), y otras de autores desconocidos (Stevenson: 1964:343, citado por Gandarias: 2002:51) que el lector puede ir formándose un mejor juicio del movimiento musical.

Es en este marco en el que se da la polifonía renacentista producida por los emigrantes que se involucraron en las actividades de la música catedralicia de finales del siglo XVI y a inicios del Siglo XVII. Hernando Franco (1532-1585), Pedro Bermúdez (que floreció cerca de 1584-1603), Gaspar Fernández (floreció cerca de 1590-1629), provenientes de la catedral de Cusco, desarrollaron parte de su obra en Guatemala antes de ser trasladados a la Catedral de Puebla (Stevenson:1970:33-35)

En las primeras décadas del siglo XVIII, Europa cede paso al desarrollo de la ópera italiana, también de gusto de la corona española. Varios son los maestros que en Guatemala se encargaron que el movimiento tuviese eco, copiaron sus obras, las ejecutaron y las hicieron parte del repertorio de catedral. Simón Castellanos (fungió como maestro de catedral de 1730 a 1736), José Manuel de Quiroz (siguió entre 1738 a 1765), y su sobrino Rafael Antonio Castellanos (quien lo sucedió de 1769 a su muerte en 1791).

Inicia la caracterización del material incluido en el Repertorio Nacional de Música con los llamados autores del Barroco Hispánico de finales del siglo XVII y principios del XVIII. Músicos que heredaron la tradición musical anterior y el impulso operístico barroco de influencia italiana. Los autores referidos para este período son: Lorenzo Gómez del Valle, Ventura Portillo, Bernabé Sáenz, Pedro Nolasco Estrada, Ciriaco Barahona, Miguel García, Vicente Saenz. Autores que vivieron el traslado de la ciudad de Santiago de los Caballeros a la Nueva Guatemala. Continúa los músicos que participan del estilo clásico instrumental, y que están enmarcados en la vida de la independencia y los años de vida federal. El más representativo de este momento es José Eulalio Samayoa, pero también se suman a este movimiento, Mateo Sáenz (de la familia musical Sáenz), Francisco Antonio Godoy, Cándido Reyes, Juan de Jesús Fernández, Gregorio Catalán, José Antonio Aragón. Este grupo de maestros marcan la transición del estilo barroco y la proliferación de la música instrumental (marchas, tocatas y divertimentos) que da paso a las formas clásicas. El desarrollo de la música sacra alcanza a villas cercanas a la Nueva Guatemala, como Amatitlán (Gregorio Catalán) y Mixco (Cándido Reyes), "*quienes practican las grandes formas en latín como la misa pero también pequeñas tonadas e himnos en castellano*" (Gandarias:2002:62).

Continua el florecimiento de la ópera, y practica las formas clásicas conservadoras. Los grandes impulsores Anselmo Sáenz y Benedicto Sáenz en el siglo XIX, permearon a la alta sociedad guatemalteca al gusto de los compositores italianos: Gioacchino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835) y Giuseppe Verdi (1813-1901). Su música ingreso a los templos, "con la complacencia de los feligreses, como un climax del espíritu profano de la época, en la iglesia" (Gandarias:2002:78). Ya el siglo anterior se habían elaborados algunas "contrafactas "a lo divino" en arias y dúos de piezas dramáticas italianas que nunca se representaron, pero que ahora emergían en creaciones locales marcadas con el sabor de espectáculos operísticos que, tanto los compositores como la población podía ver con sus propios ojos" (Gandarias:2002:78).

En la música religiosa Remigio Calderón siguió jugando un papel importante. Sin embargo otros se ampliaron a la música de piezas ligeras de salón y baile (Fulgencio Mejía, y Manuel Sosa). Entra al análisis de los autores, Pedro Barrera, Pantaleón Andriño, José León Zeron, Antonio Blanco, Francisco Apolinario Paniagua, Pablo Paniagua, Fulgencio Mejía, Tranquilino Pellecer, José Pablo Galicia, Quiñónez Basilio Cordero, Lorenzo Morales y Marcelino Luarca. Compositores como Manuel Moraga, Salvador Iriarte, Lorenzo Morales, Albino Paniagua, Valentín Lafuente, Lucas Paniagua, así como Mejía, componía, mazurcas, valces y sones, al igual que misereres, misas e invitatorios, como música de conciertos (Gandarias:2002:86). Se trata del gran momento del surgimiento de las Sociedades de Baile, y el paso de la adopción de sus composiciones a esferas populares. Finaliza el carácter de este último periodo la música de salón y el desarrollo del son "*galante como expresión musical mestiza de raíz indígena*", una expresión que se venía desarrollando a partir de son de pascua que con timidez había iniciado en las fiestas navideñas asociadas a la iglesia.

Este gran campo de descripción y ordenamiento temporal de acuerdo a los estilos a partir de una renovada lectura de las fuentes permite al lector y sobre todo al investigador una doble herramienta de análisis. Este esfuerzo se acompaña en respuesta a la antología con una serie de Cuadros, sobre autores, obras, épocas, ubicaciones, además de las entradas propiamente del Catalogo del RNM. Esfuerzo que como apuntamos e insistimos le convierte en una herramienta de consulta. Balanceando este grueso de información encontramos la paleografía y transcripción de 50 obras representativas de los momentos sugeridos. Pero todo este esfuerzo no se queda ahí. Esta bien cuidada edición de la Dirección General de Investigaciones, con apoyo del Centro de Estudios Folklóricos ambas instituciones de la Universidad de San Carlos, se hace acompañar de un CD con una selección de ejemplos musicales referidos en la Antología. Estos se encuentran debidamente señalados dentro del texto lo que hace más didáctico la presentación del material en conjunto.

Por esto para cerrar, es indudable que se hace necesaria una nueva edición para ampliar ese universo de consulta.