

RAÍCES DE LA MÚSICA TRADICIONAL INDÍGENA EN GUATEMALA: EL CASO DE LA CHIRIMÍA

Matthias Stöckli*

Las raíces históricas de la música tradicional indígena en Guatemala son tan variadas como sus formas y prácticas contemporáneas. Por lo tanto, es preciso delimitar aquí drásticamente el campo de estudio, enfocándolo primariamente en un solo instrumento musical: la chirimía. Luego de proporcionar unos pocos datos sobre el instrumento y su uso actual, se saltará hacia atrás, al siglo XVI, al principio de la Colonia cuando la chirimía se arraigó en el país, y finalmente serán evidenciados algunos de los problemas historiográficos que se contraponen al intento de relacionar ambos momentos históricos, el colonial y el contemporáneo. Además, se hará una breve digresión sobre el tráfico y las redes de distribución de artefactos, prácticas y conceptos musicales en el Nuevo Mundo, particularmente en Guatemala, durante el primer siglo después de la conquista española.

Datos organológicos y etnográficos sobre la chirimía

La chirimía es un instrumento de viento cuyos elementos constitutivos son un cuerpo hueco longitudinal hecho de madera y una embocadura compuesta por dos lengüetas hechas de hojas vegetales, cortadas éstas en forma de “V” y amarradas a un pequeño tubo de metal —tudel— que, a su vez, se introduce en el extremo proximal del cuerpo tubular. En Guatemala existen actualmente diferentes tipos de este instrumento; sin embargo, el tipo más difundido hoy en día es una chirimía de cuerpo y taladro interior cilíndrico de entre 26 y 28 cm de longitud, y de una embocadura formada por dos lengüetas, un tudel cónico y un piruet hecho más a menudo de un carrete de hilo cortado en medio y puesto sobre el extremo proximal del tudel. Cuenta con seis agujeros de digitación en la parte delantera del cuerpo,

* Universidad del Valle de Guatemala.

más tres agujeros de afinación taladrados en línea horizontal debajo de una especie de engrosamiento del cuerpo, el cual termina en una bocina falsa.



Junto a un tambor cilíndrico de doble parche y mediana talla, tocado con un par de baquetas coronadas de hule, la chirimía representa uno de los conjuntos fijos del ámbito de las prácticas musicales indígenas de Guatemala. Formado por dos músicos, ejecuta en una amplia gama de contextos religiosos y cívicos; no obstante, el contexto que determina buena parte de su repertorio de piezas musicales, es el Baile de la Conquista.¹ Se trata de una danza que por medio de la palabra, el vestuario y la máscara, la coreografía y la música relata la llegada de los españoles, la derrota de los k'iche' y la conversión de los indígenas sobrevivientes a la fe cristiana.

¹ Esto vale al menos para el altiplano central de Guatemala. En la Alta Verapaz y los Cuchumatanes huehuetecos el conjunto suele acompañar otra danza de temática bélica llamada *Baile de Cortés*.



Raíces coloniales

La práctica de tocar la chirimía forma parte del legado español y su presencia en el Nuevo Mundo puede rastrearse hasta los primeros años de la Colonia.² Pese a su fuerte asociación actual con el Baile de la Conquista, la chirimía no pertenecía, a diferencia del tambor de dos parches, al instrumental militar español y, por ende, no participó en el primer “choque cultural-musical”. Sin embargo, se encontraba, según Juan de Torquemada, entre los instrumentos musicales de tipo europeo fabricados a nivel local inmediatamente después del establecimiento de las primeras estructuras e instituciones coloniales: “Los primeros instrumentos construidos en estas tierras fueron flautas; después, oboes [i. e. chirimías], y más tarde, violas, fagotes y cornetines. Poco tiempo después no había un solo instrumento que se tocara en las iglesias, que los indios de las grandes poblaciones no supiesen construir y tocar. No fue necesario ya importarlos de España.” (Torquemada, *Veynte i un libros rituales*, 1615, citado por Stevenson, 1986: 12).

² Hasta la fecha no existe evidencia del principio de la doble lengüeta en el instrumental maya prehispánico.

Trás la rapidez y capilaridad de este proceso de transculturación musical, propulsado sobre todo por la ideología misionera, debe ocultarse un intenso tráfico de ideas y conceptos, de artefactos —libros, instrumentos, repuestos— y, por supuesto, de seres humanos cuyas dimensiones y condiciones se empiezan a conocer poco a poco.

Una de las redes de distribución musical más importantes la formaba el clero regular, otra los músicos o ministriles seculares —instrumentistas, cantantes, maestros de capilla y de coro— que llegaron en gran número al Nuevo Mundo, algunos contratados ya desde España, la mayoría con la esperanza de encontrar trabajo aquí. Una tercera red finalmente la formaban mercaderes, es decir, exportadores e importadores especializados en el comercio de utensilios musicales, pero también boticarios o tenderos ordinarios que pusieron en venta libros e instrumentos musicales junto a clavos, hierbas medicinales, espejos, telas finas y vino, todo de proveniencia europea (Sarno, 1986: 101).

Algunas de las dimensiones del tráfico “musical” se muestran bien en la famosa colección de San Miguel Acatán, denominada así porque fue en este pueblo ubicado en los Cuchumatanes huehuetecos donde se reunieron en 1963 una serie de libros y manuscritos de los siglos XVI y XVII hallados en San Juan Ixcóy, Santa Eulalia y San Mateo Ixtatán por dos padres Maryknoll. La colección se compone de libros impresos y de copias de libros de canto llano —gregoriano— y de música polifónica, o sea, de copias de composiciones europeas, pero también ya de composiciones originales de varios compositores indígenas (Alvarado, 2008; Stevenson, 1964: 345 y ss.).

Son como mínimo tres niveles en los que, en este caso, el tráfico de libros musicales se vuelve tangible mediante dicha colección:

1. El tráfico a nivel local que se revela a través de las concordancias entre los manuscritos provenientes de los tres pueblos mencionados, remitiendo aquéllas a un intenso intercambio de copias de composiciones polifónicas. Además, una nota agregada en uno de los folios de Santa Eulalia y dirigida al maestro de capilla de Chiantla demuestra que este intercambio se extendió sobre toda el área.
2. El tráfico a mediana distancia al cual remite la presencia de la edición de un salterio dominico (*Psalterium chorale secundum consuetudinem sancti Dominici*), impreso ya en 1563 en la ciudad de México por Pedro de Ocharte.
3. El tráfico en ultramar finalmente representado, entre otros, por un procesionario dominico (*Processionarium secundum ritum et morem fratrum predicatorum*) proveniente de Venecia. Este libro fue adquirido en 1561 por el alcalde de San Juan Ixcóy.

Al respecto del tráfico de instrumentos musicales me limito a mencionar un solo ejemplo: en el verano de 1600 salió desde España una flota de tres navíos hacia Veracruz, llevando entre su mercancía varios pedidos de utensilios musicales. Entre ellos, un pedido de cuerdas de vihuela, destinadas a un boticario de Santiago de Guatemala (Sarno, 1986: 101), y otro que consistió en una gran cantidad de distintos instrumentos de viento: flautas de varios tamaños, un bajón y un sacabuche, dos cornetas, dos cornamusas —gaitas— y, finalmente, “dos ternos de chirimías”.

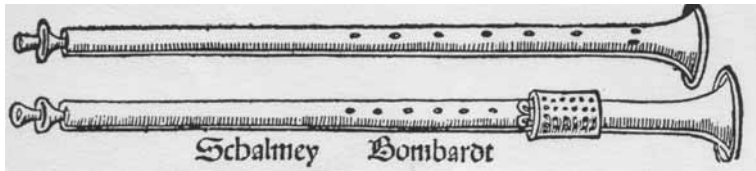
La fecha de estas exportaciones relativiza la observación de Torquemada citada anteriormente de que desde muy temprano ya no era necesario importar instrumentos musicales desde España.³ Aún así, la reproducción local de modelos musicales europeos, sea en forma de copias de libros, de instrumentos y de la música misma, ejecutada por coros y conjuntos instrumentales indígenas o compuesta localmente, era de suma importancia para la distribución tan rápida del legado musical europeo en el Nuevo Mundo. Y es desde allí donde debe haber empezado la larga serie de reinterpretaciones de este legado, ininterrumpida hasta nuestros días.

Sin embargo, aunque sabemos que estos procesos ocurrían primariamente en el seno de instituciones que llegaban a constituir “la costumbre”, entre las que destaca la de la cofradía (Rojas, 1988: 164 y ss.), en muchos otros aspectos la escasez y relativa imprecisión de las fuentes se interponen al intento de documentar dichos procesos con detalle.

Este problema historiográfico se plantea, por ejemplo, cuando se trata de comprobar una continuidad entre los distintos tipos de chirimías que actualmente están en uso en Guatemala, y los instrumentos del mismo nombre testimoniados por las fuentes del siglo XVI. Es de asumir que estos últimos, ejecutados en la esfera de la música eclesiástica y en ciertos ámbitos de la música secular —entre ellos el ámbito cortesano—, se distinguieron marcadamente de los primeros no sólo en su tamaño, la forma de su tubo interior o el número de sus agujeros de digitación, sino también en cuanto a ciertos aspectos tecnológicos generales relacionados con su hechura y acabado. En concreto: mientras que las chirimías de los siglos XVI y XVII, cuyos contextos de ejecución acabamos de mencionar, contaban por lo general con un tubo interior cónico, con un tamaño que aún en el representante más pequeño —y no muy común— de esta familia instrumental no bajaba de 45 cm, y con una

³ El hecho de que en el *registro de ida* de la flota varios de los instrumentos enviados a las colonias son calificados como “usados” o “viejos” (Sarno, 1986:103) parece sostener aún más la suposición de una demanda continua de instrumentos de hechura europea.

norma de siete agujeros de digitación, los tipos de chirimías contemporáneas usadas en Guatemala suelen tener seis agujeros de digitación, una largura que apenas sobrepasa los 35-37 cm —con la embocadura puesta— y un tubo interior cilíndrico. Además, su acabado —al respecto de los agujeros de digitación o del tubo interior, por ejemplo— muestra por lo general un cuidado menor que el de los instrumentos renacentistas.



Como no creemos que baste constatar una relación histórica directa solamente basada en el principio de la doble lengüeta, pero al mismo tiempo no disponemos de suficientes fuentes para perseguir los cambios y persistencias morfológicos de este instrumental a través de los siglos —de hecho, los dos tipos vigentes hoy en día se pueden rastrear apenas hasta las primeras décadas del siglo XX—, nos queda por el momento nada más que imaginarnos trayectorias hipotéticas generales, algunas de las cuales voy a discutir brevemente aquí:

1. Existe una relación histórica directa entre los instrumentos coloniales y los contemporáneos, en tal sentido que los últimos resultarían de una adaptación radical de los modelos originales a conceptos estéticos y circunstancias sociales y tecnológicas locales.⁴ Dichos conceptos y circunstancias hipotéticos pueden concebirse de diferentes maneras: como una pérdida de conocimientos y habilidades tecnológicos acerca de la hechura del instrumento; una suerte de economización de los recursos materiales y tecnológicos invertidos en su hechura; un acercamiento morfológico y acústico a ciertos tipos de flautas con una trayectoria local ya más larga,⁵ el abandono de ciertas propiedades instrumentales por considerarlas como estéticamente superfluas o hasta

⁴ Estamos pensando aquí, al menos para el principio de la Colonia, en conceptos y circunstancias ya establecidos, es decir, de descendencia prehispánica.

⁵ En efecto, la chirimía y la flauta de caña (“pito”, “xul”, “xolb”) son percibidas hoy en día en muchos aspectos como muy afines. Esto se revela, entre otros puntos, en el uso ocasional del término “pito” para denominar el cuerpo de la chirimía, la cual se convierte así en un instrumento distinto de la flauta hasta el momento en que se le agrega la embocadura de doble lengüeta.

indeseables, para solamente mencionar unas pocas. Esta adaptación del instrumento puede haber ocurrido rápido y relativamente temprano, es decir, ya en los primeros instantes de su reproducción local, o a través de una transformación gradual en el tiempo.

2. Los modelos de la chirimía contemporánea no se hallan entre aquellos instrumentos renacentistas de los cuales hay evidencia física, pictórica y descriptiva, sino entre instrumentos de otros ámbitos sociales y culturales, posiblemente populares, que pueden haber llegado al continente americano en cualquier momento después de la Conquista. Trás esta hipótesis está la suposición de que el tráfico entre el Viejo y el Nuevo Mundos debe haber incluido, además de lo históricamente tangible, innumerables tradiciones musicales no documentadas.⁶

Se podrían plantear hipótesis semejantes también acerca de otras cuestiones relacionadas con la historia local de la chirimía. Por ejemplo, en cuanto a la discrepancia intrigante entre la polifonía de cuatro voces en contrapunto, que supuestamente prevelece en la ejecución de este instrumento al principio de la Colonia, y la monofonía melódica que en la actualidad rige la música de la chirimía indígena guatemalteca.⁷ No obstante, concluyo este escrito reiterando que hay poca duda de que los precursores de las chirimías actuales de Guatemala se encuentren en instrumentos europeos. Por lo tanto, el problema historiográfico es en este caso no tanto la identificación de las “raíces” de un fenómeno musical

⁶ En este contexto vale mencionar la hipótesis, expuesta por el arquitecto José Asturias Rudeke, que el precursor del tipo de chirimía más difundido hoy en día en Guatemala habría que buscarlo en el puntero de ciertos tipos de gaita, instrumento que de hecho es históricamente tangible.

⁷ En mis propias investigaciones sobre el conjunto de tambor y chirimía, llevadas a cabo a partir de los años noventa del siglo pasado en distintas regiones de Guatemala, nunca he encontrado que un conjunto estuviera compuesto por más de una chirimía, ni que los músicos hubieran recordado una práctica polifónica de sus antepasados. No obstante, la existencia de una combinación de dos chirimías y un tambor está documentada a finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Así lo refiere Carl Sapper (1897: 317/18), quien reporta tal conjunto en el área k'iché', describiendo además el desarrollo de una pieza musical con suficiente detalle para hacerse una idea bastante clara del tipo de estructura polifónica ejecutada en ese entonces (Stöckli, 2005). Franz Termer graba en 1927 en Santa Eulalia, Huehuetenango, la música de este mismo conjunto (Heinitz, 1933) cuya existencia continúa en el pueblo, según lo confirma Oliver La Farge todavía a principios de los años treinta (1994: 114).

indígena contemporáneo, sino la identificación de su trayectoria y de los factores que la determinaron.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, Paulo (2008), "Notas para un acercamiento al Repertorio de San Miguel Acatán". En *Senderos. Revista de Etnomusicología*, núm. 1, pp. 39-56.
- Heinitz, Wilhelm (1933), "Chirimía und Tambor-Phonogramme aus Nordwest-Guatemala". En *Mitteilungen aus dem Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg*, vol. 19, núm. 1-2, pp. 4-12.
- La Farge, Oliver (1994), *La costumbre en Santa Eulalia*. Rancho Palos Verdes, California: Ediciones Yax te'.
- Rojas Lima, Flavio (1988), *La cofradía, reducto cultural indígena*. Guatemala: Seminario de Integración Social Guatemalteca.
- Sapper, Carl (1897), *Das nördliche Mittel-Amerika nebst einem Ausflug nach dem Hochland von Anahuac: Reisen und Studien aus den Jahren 1888-1895*. Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn.
- Sarno, Jania (1986), "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el comienzo de una investigación". En *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*, núm. 16, pp. 95-108.
- Stevenson, Robert (1964), "European Music in 16th-Century Guatemala". En *Musical Quarterly*, núm. 50, pp. 341-352.
- Stevenson, Robert (1986), "La música en el México de los siglos XVI a XVIII". En Estrada, Julio (ed.), *La música de México*, vol. I/2. México: UNAM, pp. 7-74.
- Stöckli, Matthias (2005), "Karl Sapper (1866-1945) y la música: un ejercicio en la interpretación de un documento etnomusicológico histórico". En *Tradiciones de Guatemala*, núm. 63. Guatemala: CEFOL-USAC, pp. 79-92.
- Stöckli, Matthias (2006), *Chirimías en Guatemala: un ejercicio organológico*. Guatemala: CEFOL-USAC.