UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

ESCUELA DE HISTORIA

AREA DE ANTROPOLOGIA

ANTROPOLOGIA DE LA MUSICA
ANALISIS ORGANOLOGICO DE LOS SILBATOS PRE-HISPANICOS Y CONTEMPORANEOS DE GUATEMALA

BIBLIOTECA CENTRAL-USAC
DEPOSITO LEGAL
PROHIBIDO EL PRESTAMO EXTERNO

TESIS PRESENTADA POR

ALFONSO ARRIVILLAGA CORTES

Previo a optar al Grado de:

LICENCIADO EN ANTROPOLOGIA

DIGITALIZADO

Guatemala, Octubre de 1985

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

14T(46)

RECONOCIMIENTOS

A la Universidad de San Carlos de Guatemala a través de su Centro de Estudios Folklóricos y a su Director Lic. Celso Lara Figueroa cuyo estímulo fue vital para la realización del presente trabajo. Dentro de la Universidad no puedo dejar de mencionar a la Escuela de Historia, de donde he obtenido el bagaje (humano y vivencial) vital del proceso de aprendizaje. A ella y a la naciente área de Antropología, mil gracias.

La mejor de mis constancias al Museo Popol-Vuh, por permitirme el acceso a sus piezas arqueológicas, ya que sin dicha colaboración, hubiese sido imposible este trabajo.

Al Lic. Francisco Rodríguez Rouanet, por sus finas y atinadas observaciones.

A Juan José y María, el mejor de los reconocimientos a su brillante tenacidad, e incondicionables esfuerzos, ésto es gran parte de su trabajo.

Y a todos ustedes, quienes por espacio y temor a olvidar no voy a mencionar, gracias.

PORQUE EL CANTO DE LOS CHACS TRAIGA LA LLUVIA DEL FIN DEL HAMBRE!

Ciudad Universitaria, Zona 12
Guatemala, Centroamérica

Nueva Guatemala de la Asunción
3 de octubre de 1985

Señores Miembros
Consejo Directivo
Escuela de Historia
PRESENTE

Señores Miembros:

Atentamente nos dirigimos a ustedes, con el objeto de rendir informe sobre el trabajo de tesis del estudiante ALFONSO ARRIVILLAGA CORTES, Carnet No. 78-00422 que se titula "ANTROPOLOGIA DE LA MUSICA. ANALISIS ORGANOLOGICO DE LOS SILBATOS PREHISPANICOS Y CONTEMPORANEOS DE GUATEMALA".

Cumplimos con examinar, estudiar y discutir el mencionado trabajo, haciéndose las observaciones que estimamos convenientes, las que fueron atendidas en la versión que ahora presentamos.

Habiendo observado tales aspectos, rendimos nuestro informe final indicando que a nuestro criterio el trabajo de tesis del estudiante ARRIVILLAGA CORTES, merece nuestra aprobación, para que pueda sustentar su examen previo a obtener el título de Licenciado en Antropología.

Sin otro particular, aprovechamos la oportunidad para suscribirnos de los Señores Miembros del Consejo Directivo, como sus atentos servidores.

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"

Lic. Celso Lara Figueroa
Presidente Comité de Tesis

Licda. Zoila Rodríguez C.
Miembro Comité de Tesis

Maestro Enrique Anleu Díaz
Miembro Comité de Tesis

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
DE GUATEMALA

Ciudad Universitaria, Zona 12
Guatemala, Centroamérica

Nueva Guatemala de la Asunción,
20 de agosto de 1985

Licenciado
Julio Galicia Díaz
Coordinador del Consejo Directivo
de la Escuela de Historia
Universidad de San Carlos de Guatemala
Ciudad Universitaria

Señor Director:

Después de saludarlo muy atentamente, me permito presentar ante usted, y por su medio a los miembros del Consejo Directivo de la Escuela de Historia, el trabajo de tesis elaborado por el estudiante ALFONSO ARRIVILLAGA CORTES - - (Carnet No. 78-00422), titulado "ANTROPOLOGIA DE LA MUSICA. ANALISIS ORGANOLOGICO DE LOS SILBATOS PREHISPANICOS Y CONTEMPORANEOS DE GUATEMALA".

En atención a la designación que ese Honorable Consejo hiciera, he actuado como asesor de tesis durante el proceso de elaboración, cuidando del cumplimiento de las formalidades teóricas y metodológicas indispensables en ese tipo de trabajos.

He revisado detenidamente su versión final, encontrándola aceptable y congruente con los objetivos inicialmente planteados.

Al aprobar el trabajo de tesis adjunto, me permito solicitar se autorice su tramite correspondiente, a fin de que el estudiante ARRIVILLAGA CORTES, pueda sustentar su examen de graduación y optar a la Licenciatura en Antropología.

Por la especialidad del tema sugiero al Honorable Consejo Directivo, se nombre como miembros del Comité de Tesis a la Licenciada Zoila Rodríguez Girón, profesora de esta Escuela del área de Arqueología, y al maestro Enrique Anleu Díaz, Investigador de la Universidad y encargado del área de Musicología del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ambos profesionales están en capacidad de examinar este trabajo conjuntamente con el suscrito desde el punto de vista antropológico, arqueológico y musicológico.

Atentamente,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"

Lic. Celso A. Lara Figueroa
ASESOR

CLF/bvdeb

0. Introducción.

1. La Cultura Popular en la Historia.

2. Música e Instrumentos Musicales Mesoamericanos.

-Etapa Prehispánica.

-Los Textos Indígenas y su Información sobre la Música.

-La Música en Guatemala desde las Crónicas Españolas.

-Los Estudios del Siglo XIX.

-Los Estudios del Siglo XX.

3. Breve Historia de la Cerámica en Mesoamérica.

3.1. Los Silbatos como Producción Cerámica.

3.2. Cerámicas de la Epoca Pre-hispánica.

-Las distintas Fases de la Cerámica Maya.

-Cerámicas de Guatemala. Cerámica actual de Rabinal.

-Alfarería de Totonicapán.

-Cerámicas elaboradas con Técnicas Pre-hispánicas.

-Cerámica de Transición.

-Cerámica elaborada con Técnicas Europeas.

-Cerámica Vidriada.

-Cerámica Mayólica.

-Cerámica Pintada.

4. Sistemas de Clasificación de Instrumentos Musicales.

-Etno-organología en Latinoamérica.

5. Clasificación, Análisis e Interpretación.

5.1. Organológica de los Silbatos Prehispánicos y Actuales.

-Clasificación, Análisis Organológico.

-Similitudes y Diferencias Organológicas entre Silbatos Prehispánicos y Silbatos Actuales.

-Clasificación Organográfica de los Silbatos según Mantle-Hood.

-Producción Sonora.

-Cómputo de Intervalos y Sonidos Producidos.

-Conclusiones.

-Bibliografía.

Apéndice I

-Diagramas de los Silbatos Analizados.

Apéndice II

-Fotografías de las Radiografías de los Silbatos Analizados.

Apéndice III

-Partitura para Silbatos Prehispánicos y Contemporáneos.

INTRODUCCION

La presenté tesis, tal y como lo indica su título, intenta hacer un estudio de los silbatos pre-hispánicos y actuales a través de sus cualidades acústicas y tímbricas. Es dentro de esta perspectiva que se intenta situar los silbatos como una manifestación de la cultura popular desde épocas prehispánicas hasta la actualidad. Y, cuando hablamos de época pre-hispánica entendemos por lugar de estudio la región conocida como Mesoamérica que, pasando el tiempo, se fue fragmentando por determinantes históricas en la ocupación sociocultural constituyéndose entre otras divisiones lo que hoy es también la república de Guatemala. Todo esto nos lleva a su vez a elaborar un seguimiento histórico de los instrumentos musicales en donde podamos estar en contacto con la evolución de los silbatos dentro del universo musical. De ahí pues que continuemos nuestra búsqueda en la historia de los instrumentos musicales populares. Debemos recordar además que, inicialmente, nuestra atención caerá sobre los grupos mayances, sobre todo, aquellos que se formaron en la preconquista y que de una u otra manera se manifiestan hasta la actualidad. Paralelo a este devenir histórico ubicamos el estudio de los silbatos (pitos) para conformar una primera etapa del análisis.

Seguidamente será el análisis de las técnicas de construcción de los silbatos parte de nuestro estudio a atender. Debido a ello he considerado de importancia dar una revisada a algunas de las facetas que conforman la historia de la cerámica en Guatemala. Y dentro de esta perspectiva, atender los silbatos, sus técnicas de construcción y, una vez establecidas atender su continuidad o cambio. En gran medida debemos recordar que las expresiones cerámicas populares serán tratadas con mayor atención. Por otro lado, los logros obtenidos a nivel cerámica, serán corroborados históricamente así como organológicamente.

Respecto al análisis organológico nos iniciaremos remontándonos a los orígenes de esta disciplina y sus diferentes etapas evolutivas. Seguidamente ubicaremos los estudios de organología en el continente y, sacando a colación la necesidad de estas investigaciones para el país. Es el análisis organológico la parte medular de esta investigación y es a través de las técnicas de esta disciplina que demostraremos por primera vez algo de las gammas sonoras y de las posibilidades gámicas de los silbatos. Así también, como mencionamos anteriormente, rasgos de continuidad y cambio serán demostrados de esta manera.

Como hemos apreciado a lo largo de esta exposición, los estudios de la música y de los instrumentos musicales sobre una perspectiva organológica son escasos, menos aún la localización de fenómenos musicales dentro de determinadas capas sociales. A fin de enriquecer la perspectiva metodológica elaboro las siguientes hipótesis:

a) Los instrumentos conocidos como silbatos son de una determinada capa social durante su historia.

b) A través del análisis organológico hay evidencias tanto de continuidad como de cambio.

c) Existe la continuidad de características artesanales y la incorporación de nuevas técnicas en la elaboración de silbatos.

d) Establecer el primer plano de las gamas sonoras (reales y posibilidades gámicas) de los silbatos estudiados. (Objetivos).

Deseo recordar que fue la clasificación organológica y el análisis de los materiales estudiados lo que constitu-

yó el eje fundamental para la ejecución de esta tesis. Cabe mencionar las consultas realizadas al Etnomusicólogo Carlos Coba de el Ecuador, Walter Guido de Venezuela y Felipe Flores de México. Estas personas, autoridades en la materia, gustosamente colaboraron y dieron valioso aporte al presente trabajo. El Lic. Celso Lara y el musicólogo Enrique Anleu Díaz dejaron también constancia de su gran supervisión al trabajo realizado sobre todo, en lo que respecta al análisis organológico. Quiero manifestar con ello que en esta tesis, solo estamos ubicando el resultado de estas investigaciones que han sido realizadas en el seno del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos.

Es mi deseo resaltar además que, en los apéndices, aparece una partitura para silbatos pre-hispánicos y actuales basada en la presente investigación. Aunque la comprobación o análisis de esta partitura escapa de la metodología de análisis aquí manifiesta, esta misma debe considerarse como ya mencionamos, producto mismo de la investigación.

Por todo lo anteriormente expuesto podemos definir los objetivos de esta tesis de la siguiente manera.

1. Generales

   a. Contribuir al estudio de las relaciones entre el fenómeno sonoro y la realidad socio-cultural guatemalteca con el debido rigor científico.

   b. Conocer las posibilidades acústicas y tímbricas de los silbatos musicales dentro de la historia.

   c. Conocer todo el bagaje teórico-metodológico para el estudio de los silbatos.

d. Caracterizar el contexto económico, social y cultural, en el que se encuentra inmerso el problema.

e. Contribuir a los estudios Etnomusicológicos y Organológicos emprendidos por el CEFOL.

2. Específicos

a. Someter a clasificación organológica los instrumentos musicales (silbatos) de acuerdo a pautas acústicas y tímbricas así como la construcción de los mismos.

b. Conocer y analizar los estudios previos (parciales) realizados anteriormente sobre la investigación.

c. Hacer manifiestos los diversos rasgos culturales musicales implícitos en los silbatos hasta la actualidad.

LA CULTURA POPULAR EN LA HISTORIA

El presente capítulo tiene como objeto demostrar la existencia de una cultura popular (algunas veces tradicional), dentro del marco de la Historia. Con ello lograremos demostrar que efectivamente sí existen mecanismos que permiten transmitir conocimientos específicos de los grupos hegemónicos dentro de la pirámide social. De esta manera podemos aseverar, con total seguridad, que los silbatos -ahora objeto de nuestro estudio- sí son una manifestación de la cultura de las clases subalternas y que se encuentran inmersos dentro de mecanismos que permiten su continuidad, cambio o transformación.

Kloskowska, al delimitar el concepto cultura en su acepción general, refiere:

> "El concepto de cultura, en su acepción global, abarca los procesos de producción, los bienes materiales producidos y los valores". Esto significa que la cultura es la "síntesis de los valores materiales y espirituales alcanzados por una sociedad", entendidos estos últimos como "el conjunto de las formas espirituales de la vida de una sociedad..., la expresión y reflejo espiritual de la práctica social de un determinado nivel de desarrollo histórico".1

Más adelante añade:

> "A estas consideraciones hay que añadir otra: la cultura no es un ente genérico, abstracto, una entelequia, sino creación humana condicionada por la estructura social".2

Más adelante, atendiendo a los postulados propuestos por Gramsci, Díaz Castillo se refiere a la existencia de una cultura popular o cultura de las clases subalternas, la cual resulta ser diferente de las concepciones de las cla-

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

clases dominantes y casi siempre se manifiesta como una cultura impugnadora.

Con todo, muchas veces esta cultura popular se encuentra altamente influida por la cultura hegemónica, ya que ésta cuenta con lo que denomina Gramsci, "Unidad histórico fundamental".3

Por su parte, Mario Margulis, al referirse al término cultura, apunta lo siguiente:

> "... la cultura es un conjunto de respuestas colectivas a las necesidades vitales..." y en ese sentido se encuentran supeditados al ambiente natural y social.
>
> "La cultura implica un lenguaje, sistemas valorativos y sistemas compartidos de percepción y organización del mundo en la conciencia de los hombres, que hacen posible la comunicación".4

Por ello podemos decir que hay culturas tanto para grupos pequeños como para grupos grandes, ya sea para toda una región o bien para una nación. De esta observación se desprende:

> "Todo grupo social tiene posibilidades de fabricar cultura; toda clase social y todo conjunto humano, puede generar sistemas de respuestas frente a sus necesidades y a la situación económico-social en que están inmersos."5

Como podemos apreciar esta definición se acerca en gran medida a lo que atendimos anteriormente como cultura popular. Así también abre la posibilidad de enmarcar otras manifestaciones culturales que no caen precisamente dentro de lo popular. Al respecto cabría destacar la cultura de masas. Esta deriva su nombre de la realidad de que esta cultura ostenta un fuerte número de personas. Ello se debe en gran medida,

Biblioteca Central

a que cuenta (la cultura de masas) a su disposición con la radio, periódicos, televisión, etc. Margulis al respecto refiere:

> "Por primera vez, los productos culturales pueden ser producidos en forma masiva por minorías que disponen de vastos aparatos tecnológicos y que toman decisiones en cuanto al contenido calidad y dirección de sus productos, en función de sus intereses y de los de sus mandantes... La cultura de masas implica un cambio cualitativo en la forma de creación de productos culturales: ya no son producto de la interacción directa de grupos humanos."6

De ahí que las cargas culturales ideológicas se encuentren identificadas con un solo grupo, el de sus impulsores. En ese sentido podemos decir que el material que se impulsa asume la forma de mercancía, y que anula la capacidad de producción de la cultura popular.

En oposición a esta cultura de masas que en un momento fue cultura dominante, surge una cultura popular, la cual funciona como una respuesta a las necesidades del grupo dominado.

> "La cultura popular es cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos, carente de medios técnicos. Sus productores y consumidores son los mismos individuos: crean y ejercen su cultura. No es la cultura para ser vendida sino para ser usada. Responde a las necesidades de los grupos populares."7

De ahí pues que esta cultura popular funcione en el sentido que mencionamos, como una respuesta de los grupos oprimidos. Hay algunas otras definiciones que si bien retoman lo ya indicado anteriormente, sobre el arte popular, nos ayudan a vislumbrar algunas otras características.

> "... el arte popular viene a ser el trabajo tradicionalista del artesano (formas, materias, técnicas) que agrega un elemento de belleza o de expresión artística al carácter utilitario del objeto o su función en la vida social."8

Es importante atender a la mención de formas, materias y técnicas, ya que estos elementos no son tratados con detenimiento en las pasadas definiciones y que en el transcurso de este trabajo tales elementos nos darán pautas de entendimiento de nuestros objeto de estudio. En este caso los silbatos.

León Durán, refiriéndose a la cultura popular, nos brinda otros elementos básicos de atender, aún y cuando está tratando la realidad socio-cultural mexicana:

> "La cultura popular es la que caracteriza a las clases dominadas y estratos marginados de la sociedad mexicana. Desde el punto de vista de su ubicación en la estructura social, los portadores y creadores de esa cultura son: campesinos -incluyendo a los indígenas-, trabajadores rurales, obreros industriales, descalzados, marginales urbanos, subempleados y los estratos bajos de la llamada clase media. Los participantes de las culturas dominante y popular hablan dos lenguajes distintos, por lo que no se entienden: tienen dos cosmovisiones y sociovisiones diferentes."9

Resulta de gran importancia atender a la separación de dos cosmovisiones y sociovisiones diferentes. Y es que la cultura popular aún y cuando se encuentra relacionada con la cultura oficial, cuenta con elementos que la hacen muy propia. Más tajante resulta esta observación, cuando uno de los elementos estudiados se hunde en la historia pre-hispánica. No debemos olvidar que los elementos de juicio y de análisis de los conquistadores y conquistados diferieron rotundamente. No olvidemos, que no en valde los conquista-

dores han sido llamados los portadores de la cultura occidental, tan lejana y diferente de la cultura popular prehispánica.

Con todo lo expuesto en las citas anteriores podemos darnos cuenta cómo, sí existe una cultura popular, capaz de ser definida y caracterizada y que cuenta con elementos de juicio que permiten el estudio de ésta dentro de la dinámica social. A continuación se hace necesario poner en relieve algunos elementos que caracterizan la existencia de una cultura popular dentro de la época pre-hispánica. Recordemos que los silbatos, ahora objeto de nuestro estudio los estamos atendiendo en su existencia desde la época pre-colombina a la actualidad. George Foster, refiere lo siguiente al respecto:

> "Probablemente puede decirse que las sociedades folk existían ya en la américa pre-hispánica donde quiera que se encontraron relaciones simbióticas entre la ciudad y el campo."10

> Gabriel Moedano, por su cuenta, manifiesta al respecto que, donde hubiese diferenciación cultural, una oposición entre lo oficial y lo popular, se encontraría una cultura folk, incluso en la américa pre-hispánica.11

Respecto a estas conclusiones valdría la pena mencionar las observaciones hechos por E. Thompson, quien constantemente hace mención a un mundo mágico-religioso entre los vasallos de la sociedad pre-hispánica.

> *Sospecho que la religión estatal del centro ceremonial ofrecía poco interés al campesino maya, que para el tenían más atractivo las sencillas ceremonias agrícolas de su pequeña y apartada comunidad... Al caer los centros ceremoniales y, según creo, ser degollados o expulsados los nobles y sacerdotes, el campesino debió entregarse

> encantado a la propiciación de sus propios dioses de la tierra, de la caza y del poblado, con rezadores locales; una religión puramente popular.*12

Con ello podemos observar cómo lo indicado respecto a una cultura popular abarca el campo relacionado con la religión dentro del ámbito pre-hispánico. El estudioso Ruz Lhuiller nos puede verificar lo ya dicho en el campo de la religión;

> *... la religión, por un lado refleja la estructura socio política de la sociedad maya, con dioses populares y otros para la élite y que por otro lado actua en forma eficaz y definitiva para asegurar la estabilidad y continuidad de un régimen en que la mayoría de la población estaba dominada y explotada por la minoría, que ejercía a la vez el poder político y el control religioso...*13

Así también el mismo autor logra demostrar las evidentes diferencias económicas que se dieron entre los distintos grupos mayances. Esta observación es interesante, ya que el establecimiento de un sistema basado en la esclavitud, tuvo que traer como consecuencia una marcada diferenciación socio-económica entre un grupo hegemónico y otro subordinado, diferenciación que abarca el campo de la cultura.14

En el capítulo dedicado a las cerámicas indicaremos con una cita del estudioso Robert Carmack, cómo estas diferenciaciones a las que nos estamos refiriendo abarcan también el campo habitacional, contando los grupos hegemónicos con una vivienda diferente a la de los grupos sometidos.

Con todo ello debemos tener claro que los hechos folklóricos o las manifestaciones de la cultura popular pue-

den estar en manos de grupos socialmente diferenciados indistintamente.

> *Por tanto, el folklore no es patrimonio de una sola clase social, sino de toda la pirá mide social*15

Esta observación resulta de interés al trabajo que realizamos ya que el estudio de los silbatos nos ha demostrado que según el acabado con que cuenta la pieza cerámica, es muy probable que la pieza perteneciera a un grupo u otro. Desafortunadamente en ello no hemos podido abundar ya que las piezas estudiadas casi siempre carecieron de un seguimiento arqueológico que nos ayudara a verificar lo que ahora manejamos como una hipótesis.

Ello nos hace pensar que los silbatos, independientemente de que no se encontraban oficializados como otros instrumentos, (que aparecen en vasos, códices, murales, grabados, etc.) sí eran poseidos por los distintos grupos sociales. Precisamente por ser patrimonio popular supervivió a los relevos en el poder de los distintos grupos sociales, llegando hasta nuestros días cuando, se manifiesta como un arte popular tradicional. Además podemos apreciarlo en uso tanto entre los grupos hegemónicos pero sobre todo en las clases portadoras de la cultura popular.

Así también, la técnica de la construcción de los silbatos obtiene un sentido de continuidad que se hace importante de atender. Creemos que es importante demostrar la continuidad o supervivencia de estas manifestaciones así como sus cambios, y de esta manera, poder tener una idea más clara de qué rumbos llevan este tipo de técnicas dentro de la dinámica cultural.

Para el efecto, para hacer evidente cómo operan estos rasgos nos auxiliaremos del análisis histórico del contexto musical dentro de los silbatos, el análisis de sus características de construcción (cerámica) y sobre todo, atendiendo a sus cualidades organológicas (construcción, tímbrica y acústica). Estos serán los hilos conductores para el análisis de nuestro objeto de estudio.

Finalmente, y antes de entrar de lleno al desarrollo del tema de investigación, queremos recordar que hemos situado la investigación de los silbatos dentro de la cultura popular tradicional, término que usamos indistintamente con folklore. En tal sentido vemos el estudio de los silbatos correspondiendo a las características ya determinadas por el folklore, de ser; colectivos, socializados y vigentes así como tradicionales y populares. No se encuentran regidos por ningún tipo de institución, se transmite de manera oral, con funciones específicas, son anónimas, además de ser geográficamente localizables.16

Celso Lara se refiere a dos aspectos que son esenciales para el entendimiento de la importancia del folklore dentro de la historia, Estos son:

> Primero, recuerda que la tradición se encuentra inmersa en el pasado y evoluciona para convertirse en un hecho histórico.
>
> Segundo, este hecho histórico debido a sus formas de transmisión va adquiriendo otras características y, estas características se manifiestan más en forma que en contenido.17

Conjuntamente con este capítulo quisiera ubicar en esencia el término Etnomusicología, ya que ella nos hará entender de mejor manera la intención de este estudio.

Al respecto Bruno Nettl, apunta:

> "Así los etnomusicólogos han trabajado por un lado como el especial tipo de etnomusicólogo que investiga la música exótica y, por otro, como el tipo de antropólogo que investiga la música más acentuadamente que otros aspectos de la cultura humana, siempre desde fuera de la cultura occidental... También para los antropólogos, los conocimientos de la música de un pueblo pueden servir para un análisis completo del mismo, principalmente cuando la música ejerce un papel importante en la cosmogonia, en la filosofía y en la vida ceremonial."18

Todo lo atinadamente expuesto en esta cita, puede también ser confrontado con el extenso y completo tratado de Alan Merrian sobre Antropología de la Música. En éste, demuestra de manera acertada, cómo el estudio de la música no occidental cabe dentro del objeto de la antropología.19

Finalmente cabría mencionar a la prestigiada investigadora del continente, Izabel Aretz, quien ha sido la impulsadora en gran medida de estos estudios.20

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

NOTAS

1. Antoanina Kloskowska, *El concepto de cultura en Marx* en Cultura, Ideología y Sociedad. Antología de Estudios Marxistas sobre la cultura. La Habana, Cuba. Cuadernos de Arte y Sociedad. Ed. Arte y Literatura, 1975. pág. 17 citado en Roberto, Díaz Castillo, Influencia ibérica de la cultura popular: Folklore y Artesanía. Inédito pág. 1.

2. Ibidem pág. 2.

3. Ibidem Pág. 2 y 3.

4. Mario Margulis, *La Cultura Popular* en La Cultura Popular. Varios autores. La Red de Jonás. Premia Editora. México, 1982. pág. 41.

5. Ibidem pág. 42.

6. Ibidem pág. 43.

7. Ibidem pág. 44

8. Martínez Peñaloza Porfirio. *Sobre varias definiciones de Arte Popular* en Antología de Textos sobre Arte Popular. Fondo Nacional para el fomento de la Artesanía. México Septiembre 1982. pág. 240.

9. Durán Leon. Cultura Popular y Mentalidades Populares en La Cultura Popular. Varios Autores. La Red de Jonás. Premia Editora. México 1982. pág. 69.

10. George Foster. ¿Qué es la Cultura Folk? Ciencias Sociales, Unión Panamericana. Vol. IV, Num. 23, pág. 209. Washington, USA, Oct. 1953.

11. Gabriel Moedano, *El Elemento lore del folklore con base en la realidad de México. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. México D.F. 1963.

12. Eric S. Thompson. Historia y Religión de los Mayas. Ed. Siglo XXI Colección Nuestra América. 5ta. Edm. México 1982. pp. 206-207.

13. Ruz Lhuiller, Alberto. *Los Antiguos Mayas* Fondo de Cultura Económica. SEP 80, México 1981.

14. _____. *Caracterización Socio Económica de la Sociedad Maya* En Revista Estudios, Num. 6, Escuela de Historia. Universidad de San Carlos, 1975. pp. 273-284.

15. Robert M. Carmack. La Estratificación Quicheana Prehispánica. Mimeo. Escuela de Historia. USAC. 1978.

15. Celso Lara Figueroa. *La Contribución del Folklore al estudio de la Historia* pág. 42, Editorial Universitaria. Universidad de San Carlos. Guatemala 1977.

16. Ibidem. pág. 36 al 39.

17. Ibidem. pág. 42.

18. Nettl, Bruno. Theory and Method in Ethnomusicology. The Free Press of Glencoe. London, 1964. Mimeo INIDEF, pág. 1.

19. Merrian, Alan. The anthropology of music Indiana University Press, 1964.

20. Aretz, Isabel. ¿Qué es la Etnomusicología?. Cuadernos INIDEF CONAC, OEA. Venezuela.

MUSICA E INSTRUMENTOS MUSICALES MESOAMERICANOS

Etapa Pre-hispánica

A pesar de ser este tema ya conocido y trabajado por algunos investigadores, es a mi parecer necesario profundizar aún más en los rasgos y características de la música dentro de su historia misma. Debemos tener bien claro que los trabajos realizados sobre esta temática corresponden más a la realidad de los grupos dominantes, de tal manera que se ha descartado la posibilidad de estudiar las manifestaciones musicales de índole popular.

De ahí que partamos del supuesto de que la mayoría de los restos arqueológicos que funcionan como evidencia de la música, coinciden con los postulados de los grupos dominantes.

De tal manera que en los lugares cercanos a centros ceremoniales, vías de comunicación, entierros, etc. se obtengan evidencias de estas manifestaciones musicales y de los instrumentos mismos. Estas fuentes, para la etapa pre-hispánica, suelen ser códices, murales, esculturas, glifos, así como los mismos restos arqueológicos. Las evidencias de estos instrumentos musicales son: silbatos, flautas simples, dobles, triples, trompetas de caracol marino, trompetas tubulares de madera delgada, raspadores de hueso, caparazones de tortuga golpeadas con asta de venados, tambores de cerámica simples y dobles, tambores de madera huehuetl, kayum, teponaztle, tun o tunkul, sonajas (chinchines), cascabeles, conchas golpeadas, etc.1

El etnomusicólogo ecuatoriano Carlos Coba propone la aparición de instrumentos musicales desde una etapa más temprana, ampliando el horizonte musical con la óptica de

un organólogo al referirse a los litófonos, instrumentos precerámicos de origen volcánico, usados como instrumentos de entrechoque, pertenecientes al género de los idiofonos. Tal y como lo asevera Coba, este asunto no fue contemplado por Samuel Martí.2

No de todos estos instrumentos musicales se ha logrado hacer reconstrucciones a exactitud, ya que muchos de los instrumentos han perecido por estar construidos con material orgánico. No obstante, se puede apreciar, en algunas manifestaciones, escenas en donde esta música obedece a funciones sagradas, mágico-religiosas, guerreras y, en algunas ocasiones, a actividades recreativas.

El Códice de Dresde presenta en su página 34 dos interesantes casos. En el cuadro superior aparece una escena de sacrificio, en la que un Dios colocado en la parte superior ejecuta una sonaja (chinchín), la cual parece estar agujereada. Esta acción es ejecutada con la mano izquierda, mientras que con la derecha se permite tocar un tambor que es sujetado con los pies.3 Así también es posible observar otra deidad que ejecuta una especie de tambor de cerámica con la apariencia de vasos comunicantes. Este tambor presenta dos vasos, uno tapado con un parche y otro del cual salen volutas sugiriendo sonidos. Enfrente de esta deidad aparece otra deidad más de color negro, ejecutando una flauta simple, la cual también cuenta con volutas que salen de la flauta sugiriendo sonido. En este mismo pliego en la escena inferior aparece un "chac" ejecutando un tambor de cerámica simple con ambas manos, que pareciera ser igual al de la escena superior, pero aquí aparece el ejecutante sentado sobre el vaso que, carece de parche.4

En cuanto a murales con escenas de músicos quizá los más representativos sean los de Bonampak en Chiapas. En ellos aparece una gran escena referida a músicos mayas.5 De la cual podemos apreciar una gran orquesta compuesta por: trompetas tubulares de madera, trompetas de concha de mar, caparazones de tortuga golpeadas con asta de venado así como el tambor de madera conocido como Huehuetl. Es importante mencionar que los ejecutantes de las sonajas en esta escena cuentan con dos sonajas por persona, a diferencia de otras escenas de contexto ritual en que aparece la ejecución de una sola sonaja. Por otro lado es importante hacer notar la existencia de un grupo de danzantes, lo que viene a fortalecer las anteriores observaciones en donde, los danzantes, casi siempre aparecen inmersos en las manifestaciones musicales. Aparte, en otra de las paredes de esta misma ciudad Maya, es posible apreciar grandes escenas referidas a la guerra, ya que hay murales en donde aparecen algunos músicos ejecutando trompetas largas de madera que se encuentran adornadas con símbolos significativos de la muerte.

Estos mismos músicos aparecen en esta ocasión ejecutando una sola sonaja con la mano opuesta a la de la ejecución de la trompeta. Lo cual nos lleva a suponer que buena parte de la función de la música pertenecía al contexto guerrero. Esta suposición la verifican algunos cronistas posteriormente.6

Es conveniente hacer mención también de la gran cantidad de vasos policromos en donde aparecen escenas de danzantes y músicos. Michel Coe7 en su libro sobre los dioses del inframundo presenta algunos vasos interesantes para analizar.

El vaso Número 3, en estilo de códice "procesión", procedente de Calakmul, sur de Campeche. En el aparece una procesión y/o baile en donde se pueden apreciar dioses familiares. Un personaje desconocido sale del cuerpo de una serpiente y ejecuta una trompeta de caracol marino. El uso de este instrumento musical (Strombus Gigas), se encuentra asociado con las cuevas y el inframundo.

El vaso Número 4 también en estilo códice es conocido como un "Rito del inframundo" de igual procedencia que el anterior. Dicha manifestación involucra a seis dioses del inframundo en un baile del sacrificio, teniendo como víctima al Jaguar, Dios del inframundo, y aparece bailando un verdugo. El Dios G1 de Palenque aparece como Dios del baile y de la decapitación.

El vaso número 5 "Dios tocando la Concha" de igual procedencia que los anteriores, presenta una escena similar al vaso número 3. En es-a composición se puede apreciar al Dios N. ejecutando una concha marina, y el personaje se encuentra saliendo de las fauces de una serpiente.

El vaso 7 policromo número 17 conocido como Dioses animales bailando, con posible procedencia del norte de Petén Guatemala o sur de Campeche, México, presenta un desfile de baile de Dioses Mayas del inframundo. Es importante hacer notar que uno de los animales, posiblemente un conejo, aparece ejecutando un tambor de madera con parches de piel de jaguar (Huehuetl). Los vasos mencionados, cuentan con el texto primario standard (serie de glifos en posición dominante).

Ello es característico de las cerámicas funerarias que suponen la existencia de un ciclo mítico, incluyendo un canto explicativo para preparar a los muertos en su viaje al

más allá.

El vaso número 11 "Cuatro Dioses N y el ritual del Enema" constituye una bella pieza de cerámica policroma en la que aparecen una serie de deidades inmersas dentro de un contexto ritual muy interesante. En esta escena tres personajes idénticos al personaje número 1 aparecen como una pequeña orquesta ejecutando: sonajas, tambor de cerámica con piel de jaguar así como caparazón de tortuga golpeada con asta de venado; hay dos personajes más que parecieran estar cantando. En otro libro editado por M. Coe8 encontramos otra serie de escenas representadas en vasos muy interesantes para analizar. El vaso número 15 proveniente de Chamá, Baja Verapaz, Guatemala, conocido como "Bailadores de Armadillo" y fechado para el período Clásico Tardío 600-900, presenta dos bailarines con cabeza de armadillo, los cuales sostienen una flauta con una mano (que es llevada a la boca) y en la otra mano se ejecuta una sonaja. El texto coincide en 6 glifos en dos columnas, pintadas manualmente y son posiblemente los nombres de deidades desconocidas.

El Vaso número 31, policromo, con una escena de trono y trompetistas, proviene del norte del Petén, Guatemala o el sur de Campeche, México, también con fecha del clásico tardío 600-900. Las figuras aquí representadas cuentan con torsos fornidos, extremidades inferiores largas, caras aplanadas. Sentado en una plataforma (trono) flanqueado por la usual mujer sosteniendo un vaso, con cara brava hace gestos hacia una figura arrodillada con cabeza y brazos sumisos (es un cautivo para sacrificar), y atrás de él aparece otra figura. Tres trompetistas arrodillados promueven la música para danzador que contempla fijamente al cautivo. Las trompetas probablemente de madera tienen sus embocaduras muy cerca de la boca y se encuentran envueltos con tela.

El vaso policromo número 33, conocido por la escena del Desàngramiento, es originario del sur de Campeche o norte de Petén y tiene un fechamiento igual al anterior. Tiene una escena que dice mucho con la obsesión de la tortuga en el mundo maya. El texto se encuentra bastante erosionado.

En la parte derecha de la escena aparece un cautivo sobre un andamio teniendo colocado atrás de él una pila de ropa probablemente como ofrenda. Abajo de él un espantoso ser con una enorme cabeza saca las entrañas (manchadas de rojo) de la víctima con una lanza. Este tiene amarrado en su espalda un ornamento de papel pintado con sangre que recuerda los ornamentos de papel usados por los dioses de la muerte en el México central. El quinteto de la izquierda ejecuta en su orden 1o. una flauta, 2do. flauta y sonaja; 3ro. tambor alto (de piel desconocida) y 4to. y 5to. trompetas largas de madera. Las mejillas de estos músicos se encuentran pintadas de rojo.

Existen muchos ejemplos más sobre escenas de músicos y danzantes en vasos policromos y que en esta oportunidad sería extenso describir. Considérense los vasos mencionados como una muestra representativa de estos documentos.9 En relación a la escritura geroglífica maya hay algunos aspectos que nos llaman la atención. Daniel Brinton es el primero en aludir la primera identificación del glifo "Tun".10 Al respecto debemos mencionar geroglíficos de deidades de los trece cielos, el décimo aparece ejecutando un tambor. Debemos recordar también que la palabra maya "Tun", en Yucateco es conocida como Tunkul (tambor divino). En Quiché y en Chortí "Tun" quiere decir tambor de leño ahuecado.

En relación a los geroglíficos artefactos11 aparecen algunos importantes para nuestro interés: T24 ornamento de concha, probablemente referido a cascabeles o conchas que sonaban por entrechoque. T548 tun tambor de madera. T549 Pax para romper el tambor de madera. T686 a,b,c, tambor de cerámica.

También los mayas usaron tambores de cerámica, lo cual es incluido por Thompson en su glifo 686, que es actualmente una serie entera de glifos que comparten el hecho de que todos parecen ser representaciones de cerámica. Ello dice que hay una evidencia de ordenamiento de instrumentos musicales. El glifo de tambor de cerámica fue identificado por Brinton. Los glifos T90:829 muestran actividad musical ejecutando tambor y/o sonaja.

Algunas otras referencias documentales sobre la Música y los Instrumentos Musicales, en:

Paul, Gendrop. Arte Prehispánico en Mesoamérica; 2a. edición (México: Editorial Trillas, 1976), p. 115 y passim.

Pág. 19 Fig. 27: a,b,c,d,e,f,g. "Figurillas de barro del occidente de México, que representan escenas de la vida cotidiana en aquellas aldeas". Se pueden observar entre otros: Tamborileros, sonajeros y danzantes.

Pág. 21 Fig. 29 b: Músico tocando el "omichicahuaztli" o raspados.

Pág. 23 Fig. 31 b: Estatuilla masculina procedente de Colima, México. Ejecuta trompeta de caracol marino.

Pág. 82 Fig. 100: "Detalle de la tribuna de los espectadores en Copán, Honduras. En ella se puede apreciar una gran figura humana en bulto, ejecutando una sonaja.

Pág. 114 Fig. 134.b: Escenificación del mural de Bonampak con el conjunto de danzantes y músicos.

Pág. 210 Fig. 234: De la Artesanía Tarasca, grueso cascabel en forma de animal fundido en bronce.

Lam. XXVI. C y D: Pág. 224 y 225. Artesanía Mixteca de carácter "preciosista". Pendiente de oro con cascabeles.

Lam. XXIX b: Pág. 256-257 "Teponaztli finamente labrado en madera"

Salvador Toscano. Arte precolombino de México y de la América Central. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. México 1970. 3ra. Edición.

Foto 20: Pendiente de oro y turqueza. Cultura Mixteca. UNAM. (cuenta con cascabeles de entrechoque).

Pág. 195 y 196: Apéndice. Bonampak, con fotografía No. 21) de la cámara No. 1 de las pinturas murales de esta ciudad.

Fotos 95 y 96: Estela con danzantes. Monte Albán, Oaxaca, México. Cultura Olmeca.

Foto 121: Estela 9 de Oxkintok, Yucatán, México. Tiene probable representación de danzantes.

Foto 130: "Altar del bailarín frente al zoomorfo O". Quiriguá, Guatemala. Cultura Maya Clásica.

Foto 165: "Timbal de piedra o Teponaztle con máscara de Macuilxóchitl". Escultura Azteca. UNAM.

Fotos 179 y 180: Teponaxtle, Aztecas. Procedentes de Tlaxcala y Puebla.

Foto 181: Tambor de Madera o Huehuetl. Escultura Azteca, procedente de Malinalco, México. En el Museo de Toluca.

Foto 182: Teponaxtle de malinalco, México.

Foto 192: Pintura mural del templo I de Santa Rita, Belice. Representación de una deidad ejecutando un tambor de madera (del cual salen volutas sugiriendo sonido) con la otra mano ejecuta una sonaja.

Foto 231: Representación del vaso policromo de Ratilinxul, Guatemala. Las discusiones sobre este vaso, son numerosas. (Morl ey, Thompson) respecto al aparecimientos en el de remos, trompetas, etc.

Foto 265: Figuras policromas del occidente de México. Museo Nacional de Antropología México. Anciano ejecutando una Sonaja.

Foto 284 y 286: 296 Anillo, collares y pendientes con cascabeles. Tumba No. 7 Monte Alban. Oaxaca, México.

Roberto Díaz Castillo. La Tradición Popular No. 7. CEFOL, USAC.

Portada: Flauta prehispánica triple.

Pág. 2: Pito en forma de Loro. Kaminal Juyú. Museo de Arqueología y Etnología.

Pág. 4: Flautas Múltiples. Col. de Diego Rivera. Rev. Bellas Artes, México.

Pág. 5: Flauta Mexicana, con dos silbatos sobre su embocadura.

Pág. 6: Flauta triple de tepexpan, Veracruz, México.

Pág. 12: Flauta simple y múltiple de Colima.

Pág. 13: Músico tocando flauta doble, moldeada en barro negro.

Págs. 14,15,16,17, 18,19,20: Aparecen silbatos con figuras antropomorfas y zoomorfas. Aparece la flauta triple de San Agustín Acasaguastlán, Guatemala, Ruinas del Tambor. Todos pertenecen al Museo de Arqueología y Etnología de Guatemala.

América Precolombina, Jonathan Norton Leonard. En Time, Life. International (Nederland) N.V. Esta publicación contiene información sobre la música en las siguientes páginas con referencias.

Pág. 22, 23: Figurillas olmecas con representaciones de personajes ejecutando tambor, otro frotando un hueso (raspador) así como la ejecución de una flauta con una vasija como resonador.

Pág. 36, 37: Paraiso de Tláloc. (Mural de Teotihuacán) en donde los muertos comen, bailan y recojen flores.

Pág. 110,111,112, 113,117. Murales de Bonampak.

Pág. 154: "Códice Mendocino" representación de músico y oyente.

Robert E. Smith. Importancia de la cerámica de Uaxactún en la reconstrucción de la historia maya. En revista de Guatemala. Año 1, Vol. 11. 1 de Octubre de 1945. Este artículo tiene un apéndice titulado "Formas y Dibujos encontrados en las Cuatro fases principales de la cerámica de Uaxactun". En la lámina XVI y XVII aparecen infinidad de silbatos y figurillas Zoomorfas y Antropomorfas.

Wyllys Andrews. Flautas Precolombinas procedentes de Quelepa, El Salvador. Ministerio de Educación. Dirección de Cultura, Dirección de Publicaciones. S.S. El Salvador 1972. Es un pequeño trabajo dedicado específicamente a las flautas con bola deslizante en el interior de estas piezas.

Véase además El Museo Nacional de Arqueología y Etnología
Museo Popol-Vuh
Representaciones de los murales de Uaxactún
Museo de Magdalena Milpas Altas
Museo de Santiago Sacatepéquez
Códice de Madrid

NOTAS

1. Entre los autores que han tratado este tema con más detenimiento se encuentran:

   -Samuel Martí. Canto, Danza y Música Pre-cortesianos. (México, Fondo de Cultura Económica 1967).

   -Roberto Rivera. Los Instrumentos Musicales Mayas. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

   -Norman Hammond. "Classic Maya Music" Part I and II Archaeology 25.

   -Vicente T. Mendoza. "Horizontes de la Música pre-cortesiana".

2. Coba, Carlos. Nuevos planteamientos a la Etnomusicología y al Folklore. Revista SARANCE, Año 2, No. 3.

3. Es interesante hacer notar el uso de una sóla sonaja en contexto ritual, a diferencia de cuando aparecen dos que son usadas de manera orquestal. El uso de una sonaja agujereada constituye además un paralelo con algunos grupos caribes y arawacks de la América del Sur.

4. Entre los Dioses de la Poesía y la Música para los Mayas existe Kae Yun, al respecto Thompson apunta: "señor Cantador"; es el Dios Lacandón de la Música, su bracero tiene la forma de un tambor de cerámica; los tambores de Cerámica empleados en los ritos son blanqueados y llevan en relieve una cabeza de Dios. Kai Yun es un Dios que vive en el cielo y es ayudante de Cacoch, Dios de la Creación. Aprovechamos y mencionamos también "Ah Kin Xoc", considerado como un Dios con grandes cualidades de músico, cantor y recitador. No debemos de olvidar que gran parte de la poesía Maya era cantada. Thompson, Eric. Historia y Religión de los Mayas E. Siglo XXI, 5a. Edición.

5. Gendrop, Paul. Arte Prehispánico en Mesoamérica.

6. Los Murales de Ouaxactún en el Petén, Guatemala, así como los murales de Santa Rita en Belice presentan motivos musicales también interesantes de atender Thompson advierte que "Ah Bolón Yocté" (Dios de los nueve o más tronos) tiene íntima relación con Katun II Ahu, mencionado en los libros de Chilam Balam y Códice de Dresde "En Santa Rita, el Dios de los comerciantes, bate un tambor y agita una matraca, como además el nombre Ah Bolón Xocté hace pensar en viajes, y él es el ú

nico Dios mencionado (en los lugares) en relación con el tambor y la métrica. Ibidem Thompson (Pág. 386).

7. Coe, Michael. "Lords of the Underworld". A publication of the Art Museum pricenton University.

8. Coe, Michael D. The Maya Scribe and His world. Library of Congress Catalog card number: 73-17731.

9. El Museo Popol Vuh y el Museo Nacional de Arqueología y Etnología y algunas colecciones privadas con vasos de este tipo. Cfr. también Tzakol and Tepeu Maya Potteri Paintings, Ed. by Nicholas Hellmut.

10. Brinton, Daniel A. Primer Of. Maya Hieroghyphics University of Pensylvania Series in Philology, Literaturean Archeologycal.

11. Humiston Kelly, David. Deciphering the Maya Script.

LOS TEXTOS INDIGENAS Y SU INFORMACION SOBRE LA MUSICA

Iniciaremos este capítulo refiriéndonos al libro conocido como Chilam Balam. Existen diferentes versiones de éste, según su lugar de correspondencia, en este caso nos referiremos a la de Chumayel. Esta fue dada a conocer por Brinton (1882), quien editó una traducción comentada, con el nombre de The Records of the Count of the Baktun (Rueda profética de un doble de Baktunes).

En esta publicación el autor manifiesta que la profecía a que se refiere comenta la llegada de los "extranjeros que vinieron de oriente cuando llegaron; los que trajeron el cristianismo que hizo terminar el poder en el oriente y llorar al cielo..." Se encuentra, en su contenido, juntamente con ideas astrológicas, tablas de series de Katunes, simbolismo ritual, por lo que es interesante la mención y asociación de ideas a instrumentos o acciones musicales. Así se aprecia en las siguientes citas:

> "Bajarán ramilletes perfumados del cielo. Sonará el atabal, sonará la sonaja (...) degollado será en su época Yaxal Chuen, Gran Mono artífice, Ixhayultá, preciosa-garganta. Dispersados por el mundo serán las mujeres que cantan y los hombres que cantan y todos los que cantan. Canta el niño, canta el viejo, canta la vieja, canta el hombre joven, canta la mujer joven..."1

Para la profecía llamada en un Kantun 13 Ahau Ahau, "La Palabra de Oxlahum Tiju" menciona:

> "Entonces vendrá la castidad y la abstinencia para los grandes meleros lascivos y libidinosos de la hun Chaan, Dios poderoso. Soplará en su flauta Chactenel Ahau, señor de la flauta roja, encenderá fuego con las raíces de sus pies (...) resplandecerá cuando haga su algazara chactenel Ahau, señor de la Flauta Roja

> y haga música Sactenel Ahau, señor de la flauta blanca, en el 13 Ahau". "Podrá escucharse al Ah Bobat, profeta, se escucharán sus ocarinas."2
>
> "...Entonces será el imperio de Tzintzin Loc Xul, Concha de tortuga musical -de vara de Tzintzin Bac Toc, Hueso-Musical- Tostado, los de lloroso, los de rostro descarnado."3

Es obvio a través de las citas anteriores que el papel de la música entre los grupos mayas de Yucatán, (México) jugaba un papel muy importante. Debemos recordar además que estos escritos fueron elaborados, con la venida de los conquistadores.

Más que conocida es ya la importancia del Popol-Vuh, libro sagrado de los Quichés y que arroja gran cantidad de datos de interés a las diferentes disciplinas de las Ciencias Sociales. Para el estudio de la Música y la Danza presenta lecturas vitales para el entendimiento de estas Artes dentro de ese momento histórico.

De la segunda parte en su relato sobre los héroes gemelos se presentan las siguientes citas:

> "Todas las artes les fueron enseñadas a Hunbatz y Hunchovén, los hijos de Hun-hunahpú. Eran flautistas, cantores, tiradores con cerbatana, pintores, escultores, joyeros, plateros: esto eran Hunbatz y Hunchoven."4

Cuando los padres de estos jóvenes actores son invitados a ir a Xibalbá, adiverten a sus hijos lo siguiente:

> "Vosotros ocupáos de tocar la flauta y de cantar, de pintar, de esculpir; calentad nuestra casa y calentad el corazón de vuestra abuela" (pág. 120). Al ser derrotados los padres de estos son sacrificados. Hun-hunahpu logra perpetuarse convirtiéndo

se en fruto. Y después premia a Ixquic quien engendra a Hunapu e Ixbalanqué. Los cuales más tarde vencen a los de Xibalbá burlándolos."

Mientras tanto se dice de Hunbatz y Hunchovén lo siguiente:

"Solo se entretenía en tocar la flauta y cantar, en pintar y esculpir, en lo que pasaba todo el día y eran el consuelo de la vieja" (Pág. 131)

Estos dos no querían el nacimiento de sus hermanos, los rechazaron, querían su muerte.

"Hunbatz y Huncho én eran grandes músicos y cantores; habían crecido en medio de muchos trabajos y necesidades y pasaron por muchas penas, pero llegaron a ser muy sabios. Eran a un tiempo flautistas, cantores, pintores y talladores; todo lo sabían hacer" (pág. 133) -más adelante-" La sola ocupación de Hunbatz y Hunchouén era tocar la flauta y cantar" (pág. 134).

Después de mucho soportar Hunahpú e Ixbalanque a sus dos hermanos mayores deciden cambiarles la forma. LLevándolos a una treta los convierten en monos, así fueron vencidos Hunbatz y Hounchouén. Luego se indica a Hunahpú e Ixbalanque como músicos por primera vez.

"En seguida se pusieron a tocar la flauta, tocando la canción de Hunahpú Qoy5. Luego cantaron, tocaron la flauta y el tambor, tomando sus flautas y su tambor. Después sentaron junto a ellos a su abuela y siguieron tocando y llamando con la música y el canto, entonando la canción que se llama Hunahpú Qoy". (pág. 136) Estos llegan y bailan, pero la abuela los espanta con su risa repetidas veces hasta que no regresan más.

"Aquellos eran invocados por los músicos y los cantores, por las gentes antiguas" (pág. 137). Es importante hacer notar que los que fueron los músicos y los cantores se convirtieron en animales. Y recordar la gran cantidad de representaciones de animales, personajes ataviados con máscaras de animales, ejecutando instrumentos musicales.

Hay una parte del relato más adelante de interés. Cuando Hunahpú e Ixbalanque van a jugar pelota al reino de Xibalba.

"Alli estuvieron toda la noche repitiendo sus mismos gritos y cantos (...) Ixpurpoyec, Ixpurpouec, decía el uno en su grito. Puhuyú-Puhuyú contestaba el otro en el suyo."6

Seguidamente después de la muerte de los personajes y de las diferentes apariciones de éstos, hay un párrafo que refiere lo siguiente, cuando aparecen como dos viejitos.

"Y era poca cosa la que hacían. Solamente se ocupaban en bailar el baile del Puhuy (lechuza o chotacabra), el baile del Cux (comadreja) y el Iboy (armadillo) y bailaban también el Ixtzul (ciempies) y el Chitic (el que anda sobre zancos." (pág. 165)7

El Memorial de Sololá

Es otro de los textos indígenas importantes de cuidar como fuente de información para el estudio de la música. Escrito a finales del S. XVI, fue recogido en Sololá por el Padre Francisco Vásquez.

El origen de sus historias las inicia en Tulán. Los primeros padres fueron:

"Gagavitz y Zactecauh, los que llegaron a Tulán, los dos varones que nos engendraron a nosotros los Xahila"8 (pág. 39).

Seguidamente las tribus nos dice llevaban consigo:

"...se componía únicamente de piedras preciosas (jade) metal, guirnaldas cosidas con plumas verdes y azules y pinturas y esculturas. Ofrendaban flautas, canciones, calendarios rituales..." (pág. 43).

Estas tribus van a Tulán, en donde son acosados. Aparece aquí un párrafo que nos llama la atención:

"...LLegó a cantar un animal llamado Guardabarranca... luego otro animal llamado Tucur... después cantó otro animal en suelo llamado perico... (acusando y asustando esta ave al igual que las otras) pero nosotros le dijimos a este animal: ¡Callate! tú no eres más que la señal del verano. Tú cantas primero cuando sale el verano y después que cesan las lluvias: entonces cantas." (pág. 47)

En el viaje que hicieron encontraron muchas personas, en uno de esos pasajes dice:

"Luego se encontraron con los de Mimpokom y los de Raxchich cuyo pueblo se llama Pazaktzuy. Los Pocomanes pusieron a la vista todos sus presentes y bailaron sus danzas." (pág. 56).

Las tribus curiosas de saber lo que pasa manda al animal Zakbin (comadreja) para que expiara.

"LLegó, por fin la señal de Zakbin, el sonido de una calabaza y una flauta de reclamo... grande es su poder y están bailando una danza magnífica (pág. 57) cuando se preparan para el ataque menciona:

"Así dijeron y poco después entraron a servir llevando los arcos y los tambores" (pág. 57). Los dos personajes que propician la batalla que sugiere el párrafo anterior, son de nuevo citados."

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

"Salieron de allí y llegaron a Tunacotzih9 y Gahinak Abah. Loch y Xet probaron allí sus arcos y tambores y por haber tocado sus tambores se dio lugar el nombre de Tunactzih."

Más adelante del relato, cuando van haciendo el viaje hacia Tulán, dicen:

"Luego lo ataron con los brazos extendidos contra un álamo para asaetearlo. En seguida comenzaron a bailar todos los guerreros. La música con que bailaban se llama el canto de Tolgom. A continuación comenzaron a dispara las flechas, pero ninguna de ellas iba a dar en las cuerdas (con que estaba atado), sino iban a caer más allá del árbol de jícaras, en el lugar de Qakbatzulú, a donde iban a caer todas las flechas. Por fin lanzó su flecha nuestro antepasado Gagavitz, la cual fue a dar al punto al sitio llamado Cheetzulu10 y se clavó en Tolgom." (pág. 63). Es obvio que la música fue de vital importancia tanto para la guerra como para los (contextos) actos rituales.

El Título Coyoi, del siglo XVI, nos amplía la información sobre las danzas, así como hace referencia a ciertas variantes de flautas que no aparecen tan especificadas en otros textos.

(...) "Ellos tenían sus parasoles con flautas de hueso y flautas pequeñas, (tambores) (...) "más adelante: "El baile del tambor con el baile de la guerra (...) ellos le dijeron a ellos así los tres (...) canciones acompañadas por la flauta de los señores (...)."11

Sin embargo el Rabinal Achí es el único documento indígena que desarrolla a cabalidad un baile drama.12 Dado a conocer por el Abate Brasseur de Borbourg a través de su primera publicación en Francia en 1962. En la representación que se hizo el 20 de enero de 1856. En la parroquia

mica de dicho baile por Colash López, alumno del abate. En el prefacio de la edición hecha por George Raynaud se apunta lo siguiente:

> "En 1856 la orquesta del Rabinal Achí sólo comprendía dos trompetas y un tun (Tunkul en Yucatán, México, Teponastli en México) o gran tambor sagrado. También tenían otros instrumentos de madera o de barro, como flautas (xul), silbatos de diferentes sonidos, calabazas huecas o llenas de granos o piedrecillas, con un mango para agitarlos o sirviendo de caja de resonancia de un rudimentario instrumento de cuerda montado sobre una especie de arco, etc.13

NOTAS

1. El libro de los libros del Chilam Balam; 2a. edición (México Fondo de Cultura Económica, 1963), pp. 49-50. En el Boletín de la Tradición Popular No. 36, el autor hace la siguiente observación. "Tiene una nota interesante referente a la expresión doble, "sonará el atabal, sonará la sonaja", asociándola a los frescos de Santa Rita (ya mencionados) en Belice, donde aparece un personaje que agita con una mano una sonaja y con la otra golpea un Huehuetl para hacerlo sonar. Más adelante agrega: "LLeva en su cuerpo una calavera de cuya boca surge una doble corriente de volutas que representa el sonido, una baja y otra sube; además del parche del atabal sube una tercera corriente que alcanza el sol."

2. Ibidem, pág. 93 otras informaciones consultar las págs.: 59, 72, 94, 105, 107, 118, 119, 184.

3. En otra cita hay una interesante nota, respecto a la mujer que canta: "Kay Nicte significa cantar a la flor o canto de la flor es decir, cantar al amor", lo cual se refiere a un antiguo rito para atraer al amante realizado por las mujeres en los cenotes. Consistía en danza y recitado de formulas mágicas para cumplir el cometido. (Citado en L.T. P. No. 36).

4. Popol Vuh. Traducción y Notas de Adrián Recinos. Fondo de Cultura Económica. México 1953. 281 págs. Ah Chuen significa artesano, en maya. La cualidad artesanal para el músico en ciertos instrumentos es una característica que se cumple hoy día.

5. Hunahpú-Qoy, el mono de Hunahpú. Quiza el registro más antiguo de los personajes Mono en los bailes del país.

6. En la edición de Recinos hay una interesante nota, refiriéndose a la derivación onomatopéyica de los nombres respecto del canto y los gritos, del Mochuelo o Lechuza (chotacabra-cuerporuin). Recordemos que el canto nomatopéyico es de las primeras manifestaciones musicales.

7. A este último baile hace referencia Fray Diego de Landa. Este párrafo nos indica además el por qué se le llame tradicionalmente "Bailes" a las danzas en el territorio nacional.

8. El Memorial de Sololá. Anales de los Cakchiqueles. Ed. Piedra Santa, Guatemala 1980. Versión Adrián Recinos. Xahila, de Xua, bailar. Probablemente eran los bailarines que ejecutaban danzas sagradas.

9. Tunactzih, tocar el tun o tambor. Nótese que se confunde tambor y tun como actualmente sucede.

10. "El baile al pie del Arbol"., por la danza que hicieron frente al tolgom. Se menciona también Baile Ixtzul, ciempies. Baile de las máscaras pequeñas así como el baile del flechamiento.

11. Título Coyoi, Guatemala; Escuela de Historia, Universidad de San Carlos de Guatemala, (mem), pp. 21-84. También presenta información en las páginas 12, 36, 37 y 41.

12. Rabinal Achí, Traducción de Luis Cardoza y Aragón . México, Ed. Porrúa, 1972.

13. Existe una excelente investigación de René Acuña, introducción al estudio del Rabinal Achí que puede ser consultada para ahondar sobre este tema (México: Centro de Estudios Mayas, UNAM, 1975).

LA MUSICA EN GUATEMALA DESDE LAS CRONICAS ESPAÑOLAS

El trabajo de los cronistas españoles resulta básico para entender el período colonial y constituye el inicio de los trabajos de carácter científico; en ellos se manifiesta claramente la necesidad del conocimiento de la cultura aborigen. Empezaremos por mencionar al Padre Fray Bernardino de Sahagún, pionero de estos estudios. Aunque su trabajo se realiza en el altiplano mexicano, es de todos conocida la influencia de los pueblos de esta región respecto a los pueblos de la meseta guatemalteca antes de la conquista de los españoles.

Señala el Frayle Dominico:

> "De la casa de los cantores y de los atavíos del areito. Había otra sala que se llamaba Mixcoacalli. En este lugar se juntaron todos los cantores de México y Tlatilulco, aguardaron a lo que les mandase el señor, si quisiesen bailar o probar u oir algunos cantares de nuevo compuestos y tenían a la mano aparejados todos los atavíos del Areito, atambor tamboril con sus instrumentos para tañer el atambor y unas sonajas (...) y flautas con todos los maestros tañedores y cantores y bailadores y los atavíos del areito para cualquier cantar."1

Esta pequeña referencia nos ofrece datos valiosos sobre lo importante que era la música y el papel que desempeñaba. Recordemos que las artes fueron, entre nuestros antepasados precolombinos, especializaciones de tiempo completo, lo que permitió que alcanzaran un grado superlativo.

Diego de Landa nos informa sobre unos instrumentos para la región mesoamericana, de mayor raigambre y vigencia, ya que las tierras bajas del sur de México (Yucatán) y del

altiplano guatemalteco presentan mayor similitud histórica-cultural que el altiplano mexicano con el guatemalteco.

> "Tienen atabales pequeños que tañen con la mano (Zacatún o Huehuetl) y otro atabal de palo hueco, sonido pesado y triste que tañen con un palo larguillo con leche de un árbol puesta al cabo (Teponaztle) y tienen trompetas largas y delgadas de palos huecos y al cabo unas largas y tuertas calabazas; tienen otro instrumento que hacen de la tortuga entera con sus conchas y sacan la carne, tañendo con la palma de la mano y con un sonido lúgubre y triste."2

Bernal Díaz del Castillo, por su parte, nos apunta interesantes datos para la música. En el Capítulo LXIII, refiriéndose a las difíciles y peligrosas sostenidas con los Tlascaltecas:

> "(...) e yendo así como como dicho tengo, viénese a encontrar con nosotros dos escuadrones, que habría seis mil, con grandes gritas, atambores y trompetas, y flechando y tirando y tirando varas, y haciendo como fuertes guerreros."3

En el capítulo CLXXI, refiriéndose ya a la pacificación de poblados más al sur del territorio mejicano, habla de las batallas sostenidas con los de Chamula (pueblo actual del estado de Chiapas) y entre las menciones de la gran variedad de armas y tácticas guerreras, dice:

> "(...) e con muchas voces e grita e silbidos e alaridos, y atambores y caracoles, que era cosa de poner ese canto a quien no los conociera (...)"4

Todo ello nos ilustra desde otra óptica lo que podrían ser aquellas escenas de los murales de bonampak en donde vemos a muchos guerreros ejecutando trompetas con símbolos de la muerte y con sonajas en las otras manos.

Las actas del cabildo de la ciudad nos presentan otros datos a atender:

> "(...) En el cabildo de 26 de enero de 573 se anuncia la venida del presidente Villalobos y se nombra al Licenciado Vásquez... que le vaya a recibir (...) y se ordena así mismo aderezar la ciudad y camino con hojas y ramas y otros usos, que se aperciban los trompetas y flautas y atabales y otras músicas que tuvieren los naturales."5

A pesar de que el tratado de Fray Bartolome de las Casas, sobre la destrucción de las indias es una denuncia sobre las atrocidades cometidas por los españoles en las indias y, en él se preocupa de hacer resaltar algunos pasajes sobre sus danzas y música como parte destacada de sus costumbres, refiriéndose a los indios de la corte de Montezuma dice:

> "Y entre otras fiestas que le hacian era en las tardes; hacer por todos los barrios e placas de la ciudad; los bailes y danzas... que ellos llaman Mitotes como en las Islas llaman Areytos... porque es la principal manera de regozijo y fiestas. Y los más nobles y caballeros de sangre real según sus grados: hacían sus bayles e fiestas mas cercanas a las casas donde estaba poderoso su señor."6

Más adelante al referirse en su capítulo sobre la Provincia y reino de Guatemala, menciona:

> "LLegando al dicho reyno hizo en la entrada del mucha matanca de gente: e no obstante esto saliole a recibir en unas andas e con trompetas e atabales e muchas fiestas al señor principal con otros muchos señores de la ciudad de Altaslan cabeza de todo el reino."7

Es en los siglos XVII y XVIII cuando el mestizaje se consolida como fenómeno cultural en el Nuevo Mundo. Recordemos que hacia 1750 se inicia un período interesante en cuanto que llega a España el movimiento de la Ilustración. Se organizan las expediciones científicas patrocinadas por los reyes Borbones, alentadas por Carlos III, y con ello se impulsan las exploraciones con mayor criterio científico, atendiendo aspecto como la flora, fauna y demografía.

El trabajo de Murdo Macleod Historia Socio Económica de la América Central Española 1520-1720 es una buena guía para entender el proceso al cual nos estamos refiriendo ahora. No podríamos empezar a estudiar esta época de la historia guatemalteca sin atender al ilustre Antonio De Fuentes y Guzmán quien proporciona información de interés respecto a los instrumentos musicales y las danzas; ratifica los instrumentos mencionados para la época prehispánica por otras fuentes: flautas, caracoles, teponaxtles y trompetas largas de madera negra; nos habla de las danzas del volador que perduran actualmente en Joyabaj; menciona también el baile de Oxtum y al hacerlo se refiere a la música como algo difícil y molesto de escuchar.8

Más adelante se refiere:

> "Vienen estos con mucha tropa de danzantes a la plaza donde está la fiesta y el público, teatro de aquella representación festiva, danzando al son del teponaguastle y otros instrumentos de flautas y caracoles..."9

En otras partes del texto aparecen citas a los instrumentos introducidos por los españoles y cómo van siendo estos utilizados por las clases populares, esas que en gran medida van recayendo en el mestizaje.

En los viajes de Tomás Gage en la Nueva España hay un capítulo dedicado a los instrumentos y las danzas. En esta obra escrita entre 1625-1637 se hace referencia a los preparativos de los indígenas para celebrar sus fiestas, casi siempre dedicadas a una imagen de la virgen o de un Santo, costumbre que con el tiempo se ha fortalecido (como fenómeno sincretizado) y ha alcanzado un verdadero carácter popular.

> "En todo aquel tiempo no se oye otra cosa, todas las noches, mas que gentes que cantan, que aullan, que dan golpes contra conchas y que tocan fagotes y flautas."10

Es obvio que el fagote que se está refiriendo Gage es la chirimía, introducida por los hispanos tiempo después de la conquista. Este instrumento, junto a otros, fue utilizado para la conversión a la fe cristiana. (Recordemos que la educación y las artes fueron de las principales armas de los misioneros en su labor de evangelización).

Al tun lo nombre Gage Tepenabad, y agrega:

> "(...) se sirven de una gran diversidad de cánticos y tono en esta danza con pequeño tepenabad y muchas conchas tortuga o bien con jarros cubiertos de cuero sobre los cuales pegan como sobre el tepenabad, acompañado por flautas (...)"11

Gage también es el primero en mencionar los instrumentos de cuerdas usados por los aborígenes12 así como la influencia que empieza a ejercer la cultura negra.

Al referirse al baile del tocontín se lee:

> "De esta manera bailan en círculo tocando sus guitarras, repitiendo todos a un tiempo una coplilla o dos de tiempo en tiempo (...) ade-

más de estas danzas bailan también nuestras zarabandas y la de los negros con castañuela."[13]

Es obvio que el Archivo General de Centro América así como muchos otros archivos eclesiásticos han de contar con infinidad de información sobre aspectos relacionados con la música. Saco ello a colación ya que estamos tratando de hacer obvio el instrumento de gran utilidad en que fue convertida la música para conversión. Veamos algunos títulos de folios del archivo general de Centro América.

1) Diecinueve de febrero de mil quinientos setenta y uno. Real Cédula. Para que tanto las autoridades civiles como eclesiásticas, dicten las providencias necesarias a fin de evitar los excesos que puedan ser cometidos por los músicos y cantores. (Sig. al 24 Lef. 2195 Exp. 15749 Fol. 142).

2) Veintinueve de julio de mil quinientos sesenta y cinco. Su majestad recomienda el uso de "...todo género de instrumentos de música y cantores que hay en trompetas reales y bastardas, clarines, chirimias, sacabuches, dulcaynas y pífanos, biguelas de arco y rabeles y otros géneros de música que comúnmente hay en muchos monasterios..." "y de ello se sirven grandes males y vicios porque los oficiales de ellos y tañedores de los dichos instrumentos, como se crian desde niños en los monasterios aprendiendo a cantar y a tañer los dichos instrumentos, son grandes olgazanes y desde niños conocen todas las mujeres del pueblo y destruyen las mujeres casadas y doncellas y hacen otros vicios anexos." Sig. al 2.4 Leg. 2195 Fol. 214 u.

3) Once de mayo de mil seiscientos cinco. R.C. para que la audiencia rinda dictamen en el proyecto con fecha 1 de abril del año anterior, había presentado el obispo

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

de Guatemala sobre que los músicos de raza indígena, de planta en los templos de los lugares de indios o en otros poblados, se les exonera de todo tributo y de ir en mandamientos a servicio personales. Sig. a. 1,23 Leg. 1514 Fol. 64.

Remesal en su libro segundo, menciona al respecto:

"El orden de cantar los niños y niñas la doctrina con los tonos de los Salmos e himnos de la iglesia."14

Más adelante, en el Capítulo XXV se refiere:

"Es también muy digno de ponderar lo mucho que los indios teniendo asentados los pueblos, se dieron a la música, así de voces como de instrumentos.(...)"15

En 1635 aparece la primera publicación del capitán Martín A. Tovilla y en ella nos relata la vieja costumbre de salir con música a recibir a las autoridades en su llegada a los pueblos, tradición que aún se conserva.

-Notose además que se refiere a la chirimia con ese nombre:

"Estaba aderezado todo el pueblo con arcos, y danzas y fiestas a su usanza sin que faltaran las trompetas ni las chirimias, que estas siempre salen media legua del pueblo a recibir a su Alcalde mayor."16

-El arzobispo Pedro Cortés y Larraz, en su Descripción Geográfica-Moral de la Diócesis de Goatemala se refiere a la música en un sinfín de oportunidades. Mencionaremos algunas de éstas. Respecto a la parroquia de San Sebastián:

(...)"Que en esta feligresía se halla extendido el abuso de las velaciones de los párvulos difuntos, en que se forman tronos suntuosos y músicas, en las que

concurren personas de ambos sexos con el atrac
tivo también de las bebidas (...)"17

-Más adelante para la parroquia de Caluco nos dice:

(...)"Luego que muere alguno, párvulo o adul-
to, se hace gran fiesta con mucha bebida de
chicha, música y cánticos deshonestos; que el
vicio más dominante es la embriaguez (...)"18

-Sobre la parroquia de San Pedro Carcha afirma:

(...)"El día que se hace la fiesta las llevan
(las imágenes) por lo regular a la iglesia
con tambores y clarines; y hecha la fiesta
las vuelven a su casa y aquel día es el de
sus huelgas, bailes y embriagueces (...)"19

-Es evidente que de alguna manera Cortés y Larraz no está de acuerdo con muchas de estas manifestaciones, aunque intentó comprender el comportamiento de los indígenas y adaptar el Cristianismo lo más posible a sus prácticas y creencias.

Los Estudios del Siglo XIX

Es en el Siglo XIX cuando el mestizaje ya se encuentra definido y ha tomado forma. En la música aparece de nuevo una confirmación de los instrumentos mencionados con anterioridad. Así también vemos aparecer algunos más.

El presbítero Domingo Juarros es el primero en mencionar la marimba20. Fue en 1680, apunta Juarros cuando con motivo de la bendición de la Santa Iglesia Catedral de Guatemala:

"Iba por delante una tropa de cajas, atabales,
clarinetes, trompetas, marimbas y todos los
instrumentos que usan los indios."21

Observemos que también se hace mención de las cajas (pequeño tambor) de donde posiblemente se deriven la cajita y otros tambores de origen español que los indígenas usan en la actualidad. No es sino hasta 1878 cuando aparece el primer tratado específico sobre música guatemalteca. José Sáenz Poggio elabora una historia de la música y, aunque se refiere con mayor énfasis a los estudios de la música erudita, también nos ofrece algunos datos sobre la música popular, en particular de los indios. Sáenz Poggio menciona algunos cordófonos a los cuales no se les ha prestado atención con anterioridad. Nos habla de las variantes introducidas en el arpa armónico-forte, arpa cromática, de doble movimiento, de simple movimiento, arpa doble y aérea o eolea. Es la primera la que aún se escucha tocar por los grupos populares en el país. Sáenz menciona la guitarra y las variantes de ésta, muchas aún vigentes en Guatemala.22

Así, la guitarra de 5 cuerdas, previa a la de 6 cuerdas, se conserva en las verapaces. También se menciona el requinto, un poco más pequeño que la guitarra, con 6 cuerdas y con dos tonos más altos que la guitarra. La jarana, como el requinto, pero de 5 cuerdas y colocadas estas al contrario. También se refiere a la bandola, bandolín o bandurria, con una caja de resonancia como una nuez; y la guitarrilla o triple de cuatro cuerdas, la cual es templada al gusto.*

-Menciona también el rabel de tres cuerdas, que aún se escucha en ciertas regiones indígenas. Se refiere asimismo a las cajas de música, ahora extintas y que en algún tiempo fueron escuchadas en nuestro país con música de autores nacionales.23

En cuanto a la música de los departamentos, Sáenz nos aporta un dato interesante, al referirse a la música de estos lugares como un espejo de la ciudad (en el sentido erudito). Cuenta el autor que los departamentos llegaron a tener varias bandas militares; por ejemplo en 1877 Sacatepéquez contaba con una banda militar de 21 músicos y Quetzaltenango con una de 36; Suchitepéquez, Totonicapán, Huehuetenango y San Marcos llegaron a contar también con una banda; en Chiquimula llego a existir una sostenida con fondos particulares.

Es muy probable que de este tipo de conjunto musical se desprenda lo que hoy conocemos como zarabanda indígena. Gran parte de los instrumentos de ésta forman las zarabandas hoy conocidas.24

Todos los cordófonos que hemos mencionado fueron introducidos por los españoles y adaptados de manera sorpredente por los grupos indígenas, lo cual nos da muestra de su habilidad como músicos; actualmente el violín (rabel), el arpa, y la guitarrilla constituyen uno de los tríos de cuerda de mayor tradición, tanto en la región indígena como en la ladina.

El capítulo octavo del libro de Sáenz Poggio está dedicado exclusivamente a la música de los indios y se refiere en gran parte a los instrumentos ya descritos. Vale hacer notar:

> "El atabal o reunión de 7 tambores cuyo volumen disminuye desde uno bastante grande hasta otro bien pequeño". Dichos atabales aún se pueden apreciar en las fiestas de Concepción en el departamento de Sololá.25

Sáenz menciona también los pitos de tecomate, la quijada de burro, la zambumbia, el tún, la trompeta y como da

to de especial interés, la caramba, actualmente ya en la memoria de los abuelos.

> "Instrumentos que figura un arco de flecha, cuya cuerda es de alambre, no se mantiene floja sino tensada. Lo tocan también con una varilla de alambre, y el ejecutante aproxima su boca a la cuerda métalica, con el objeto de comunicarle las inflecciones de su voz, sin dejar que los oyentes la persiban. La parte inferior de la caramba la toma él què, toca con los dedos de su pie izquierdo, para irla aplicando según convenga en un guacal que hace caja sonora."26

Este es uno de los primeros y de los pocos registros que, de la caramba se tienen en nuestro país. No deja de mencionar también Sáenz Poggio el tambor cuadrado, llamado Aduf por los indígenas y actualmente en uso.

A finales del siglo XIX aparece el libro Tiempo Viejo, de Ramón A. Salazar. Es evidente que la cultura mestiza antes mencionada se encuentra para entonces completamente conformada y ello ha provocado que en la música aparescan una serie de manifestaciones que son resultado del mestizaje.27

Por un lado se habla de las loas y de las fiestas de pascua, acompañadas al son de chinchines, pitos de agua* (esta es primera mención), tambores así como villancicos y cantos.

Se hace mención de la pirotecnia, de uso importante hoy. Se habla de bailes como el "barreño" (ritmo, que ac-

---

*Es muy probable que exista una conexión estrecha entre estos silbatos y las vasijas-silbatos de la época prehispánica. A pesar de tener principios sonoros diferentes, en ambos el agua juega un papel primordial.

tualmente se escucha en San Marcos, Guatemala) el "jarabe", "zapateado" (ritmo que es bailado en algunas partes del Petén en la actualidad) y se refiere a la manera en que han ido cayendo en desuso los bailes.

Salazar habla de las tonadas con guitarras y guitarrillas, en donde se podía valorar las cualidades de la gente "echando bombas"28 lo cual daba ocasión de apreciar el espíritu del pueblo; al final del capítulo agrega:

> "El piano era entonces un instrumento que sólo se veía en la casa de los ricos."29

Arturo Taracena se refiere en cambio a la marimba y los pitos como instrumentos de la música de los pobres.30 (Las tonadas son una expresión musical bastante generalizada hoy en el Oriente de la República).

-En sus relatos sobre las festividades del mes de diciembre en la ciudad de Guatemala, Salazar nos habla del baile de moros y cristianos el cual, va a ser adoptado por la población mestiza e indígena de tal manera que quiza sea uno de los que perduran con mayor solidez hoy en día en nuestro país. Menciona también ese tambor que encabeza siempre los rezados y cortejos profesionales festivos dedicados a la Virgen de la Concepción así como el uso de cohetería con que se celebraban (y se celebran aún hoy) las fiestas.31 En la actualidad la cohetería forma parte esencial de la textura sonora de las fiestas.

Nos señala Salazar el Baile del Venado dedicado a la Virgen de Concepción y transcribe sus parlamentos. Desgraciadamente no habla de los instrumentos usados en él pero deducimos que eran como en la actualidad, marimba, chinchines y chicotes.32

L. Stephens en su libro de viajes (1839) no deja de mencionar algunos violines usados en festividades populares. Habla también de los pitos de caña y palillos golpeados entre sí y del tamborón y pito que acompañan los bailes de diablos en la fiesta de Concepción.33 (En la actualidad tanto en Palín, Escuintla y Ciudad Vieja, Sacatepéquez estos bailes se ejecutan acompañados de Sambumbias, Quijadas de Burro, Castañuelas, Campanitas, Guitarra de 4 y de 6 cuerdas, etc.) Se refiere asimismo a las matracas que suenan en lugar de las campanas el viernes santo.34 Más adelante habla de los tambores y violines usados para acompañar las procesiones.35

-Jacobo Haefkens, al relatar su viaje a Guatemala y Centro América, menciona:

> "los monótonos acordes de algunas chirimías y tamboriles de un bloque vaciado de madera"36 que escuchó durante su estadía en Guatemala.

-A mediados del siglo pasado la Gaceta de Guatemala publica algunos artículos que logran poner en relieve la existencia de Silbatos y su evidente uso popular. Refiriéndose a la feria de Jocotenango dice:

> "...méndigos y tratantes, empellones, tropel y la desagradable música de centenares de pitos de Patzún, ésto es lo que conforma el extraño conjunto de lo que se llama feria de Jocotenango; a la que va todo el mundo porque...así es costumbre..." (18 de agosto de 1854, Tomo VII No. 17).

En otra nota de la "Sociedad Económica" el 13 de agosto de 1876, se refiere a la música en el siguiente contexto:

> "...la fiesta de Jocotenango, tendrá que contentarse con Pepián tradicional y el revolca-

> cado legendario: gran consumo de tayuyos, pishtones y chuchitos, y chifladura general por la patojera con los pitos de Patzún y muchos chascos con las nueces vacías de Momostenango..."

Los estudiosos del Siglo XX

Adrián Recinos se refiere a los aspectos musicales en las primera décadas del Siglo XX. En su ensayo "Los Instrumentos Musicales de los Indios de Guatemala" corrobora la existencia de todos los instrumentos que hemos señalado como de prosapia indígena.

En dicho capítulo incluye un análisis respecto al origen de la marimba y la caramba, este último muy pocas veces mencionado y atendido. Con base en el estudio etnohistórico nos demuestra, como hemos mencionado anteriormente, la tardía aparición de estos dos instrumentos y su increible similitud en cuanto al respectivo nombre con que son designados en el Africa. Se refiere a la dispersión de estos instrumentos por la América y cómo su aparecimiento coincide con el arribo de los españoles a este continente.

Al aludir Recinos a un comentario del doctor Sapper sobre la caramba, apreciamos que situa dicho instrumento en la región de las verapaces:

> "tiene 6 pies de largo y lleva los nombres de caramba, marimbache y arpache".37

El escritor Cubano Juan Ignacio Armas en "Orígenes del lenguaje criollo" incluye las palabras caramba y marimba entre las de origen africano. Los indígenas también designaron a la marimba con el nombre de bog que significa "hacer gemir o llorar" lo cual alude a la sensación de tristeza que provoca el escucharla.38 Aunque a mi parecer ello es muy subjetivo.

Los primeros estudios sobre Música Tradicional

No es sino hasta principios de la década de los años cuarenta en el siglo XX, cuando aparecen los primeros estudios sistemáticos de la música tradicional de los indígenas que se deben al maestro Jesús Castillo quien, en su libro titulado La Música Maya Quiché, informa sobre el origen e historia de la música indígena, su organología y algunos registros de danzas, inseparables respecto de la música.

-Es el trabajo de Jesús Castillo el primero en someterse al equilibrio entre lo etnográfico y lo musicológico. El maestro Castillo no se limita a la descripción de instrumentos, sino que se refiere a su función social, religiosa, etc.

También señala las dificultades del trabajo y la manera como logra solventarlas. Analiza el fenómeno sonoro y lo transcribe al pentagrama lo que más tarde le permite descubrir la similitud que existe entre los silbatos y ocarinas de las indígenas.39

-Entre los más importantes aportes del maestro Castillo está haber esclarecido las variantes de flauta que antes habían sido mencionadas pero no descritas a cabalidad.

Castillo se refiere al Tzijolaj (variante de flauta más pequeña, con solo dos o tres agujeros de digitación y escala pentatónica), cuyo nombre significa "elevador de oraciones". Es utilizado en la música ritual:

> "Técnicamente considerado, el tzijolaj no es más que un flautín construido totalmente de caña (la que en el país se llama comúnmente caña de carrizo) con embocadura recta como la de los tubos de órgano. No presenta más

> que tres agujeros (cuatro a lo sumo) de entonación, y su timbre es dulce y agradable aunque llano y de mediana intensidad.40"

En la revista de la Sociedad de Geografía e Historia (1945) apareció una lista de los bailes de la Baja Verapaz en la cual se menciona el baile del Aj Ecc, para el cual se tocaba un:

> "tamborcito pequeño y un pito largo de unas tres cuartas; el ejecutor toca este solo con una mano y con la otra el tamborcito; son dignas de notar las modulaciones de su tocata."41

También se mencionan cadenas que se hacen sonar en el baile de Nimá Xajoj; respecto al baile de Aj Tun se habla de monedas de plata usadas en platos y chachales que con el movimiento producen sonido.42

En cuanto a los tambores Jesús Castillo apunta:

> "En la actualidad el tambor indígena está reducido a tres tamaños cada uno con distinto empleo. El más voluminoso, llamado vulgarmente "tamborón", sirve para acompañar el "Zu" aparato guiador del Baile de Moros. El mediano es el compañero inseparable de la chirimía, instrumento morisco importado por los conquistadores y que marca los pasos y escenas del Baile de la Conquista. En cuanto al último, que presenta dimensiones verdaderamente exiguas, suele verse aún en Chichicastenango; es el que en algunas ocasiones acompaña el Tzijolaj."43

Hace referencia también a un raspador-especie de guiro caribeño-, elaborado de hueso con incisiones transversales. Habla también de un Tzicahuzatli, especie de tambor, pero no nos da mayores detalles.

Jesús Castillo es quien propone en este siglo el estudio riguroso de la música y los instrumentos indígenas.

Conforma su obra como el primer trabajo serio de etnomusicología para el país; de ahí se desprende su importancia capital para la historia de la música guatemalteca.

Sobre la música indígena "estilizada" -urbanizada-, Rafael Vásquez se refiere a la Zarabanda Indígena de Jorge Larrazábal y señala lo siguiente:

> (...)"su zarabanda es un forma de composición europea, construida por la melodía, la armonía y el ritmo. El ha peculiarizado cada uno de estos elementos y los ha enmarcado dentro de la forma establecida. El ritmo es regional, la armonización llana y simple, como corresponde al hieratismo racial y la melodía clara y limpia, impregnada de esa tristeza inmanente que caracteriza a las razas vencidas y humilladas."44

-El autor hace referencia también a los cantos de navidad: alabados, avemarías, letanías y canciones del rosario, siendo éstas de un corte totalmente popular para la región urbana de la ciudad de Guatemala y adyacentes.45 Al respecto apunta que:

> "Muchos villancicos conservan el movimiento invertido del acompañamiento del son, lo que no excluye la modulación, la modalidad menor, la accidentación y otros caracteres que no admite aquel."46

René Acuña por su parte, contribuye a ese tipo de estudios con el trabajo antes mencionado sobre el Rabinal Achí, donde es analizado e interpretado este drama.47

Franz Termer, etnólogo Alemán de gran importancia para la interpretación de nuestra cultura, escribió un ensayo dedicado al baile de la Culebra. Contribuye así el limitado registro de danzas de la región indígena.48

Enrique Anleu Díaz preparó un esbozo histórico social de la música en Guatemala que constituye uno de los aportes más recientes al estudio de la música nuestra, y en el que se ofrece un equilibrio entre lo que es la música indígena y la música occidental. El autor nos relata la historia, la evolución y la manifestación actual de la música guatemalteca.49

Quizá los aportes más consistentes a los estudios actuales de etnomúsica sean los de Manuel Juárez Toledo, quien realizó algunos estudios sobre la marimba y sus rituales e hizo contribuciones significativas para el estudio de la etnomusicología Guatemalteca. Funda en el seno del Centro de Estudios Folklóricos el área de Etnomusicología, única en su género en el país y en Centro América.

Linda O'Brien nos aporta también algunos datos sobre instrumentos de nuestro especial interés. Hace un análisis de la música folklórica guatemalteca, de sus diferentes géneros y de su evolución, atendiendo con especial interés al Xul (pito), que sitúa entre los Tzutujiles y Cackchiqueles del lago de Atitlán. Este instrumento reviste especial interés, ya que es una flauta transversal poco utilizada y poco conocida en el país. O'Brien lo describe así:

> "Cerrado en la embocadura por una bola hueca de cera negra de abejas. En este vacío se introducen unos cascabeles de culebra de este nombre y en la punta de la bola hay una apertura sobre la cual se extiende una película de tripa que sirve de mirliton."50

Se refiere también a la "zambomba", un tambor de fricción con bolíos fijos, y a la caramba o zambumbia:

> "un instrumento musical compuesto de una cuerda única tendida sobre una caja de resonancia de calabaza que se toca con un arco."51

Presenta en este caso una pequeña variante para el término con que se refiere asimismo a la chirimía, el tun, la marimba de cajas (cromatica), los cantos religiosos, específicamente los del grupo Tzutuhil; también alude al son como danza nacional, todo ello como parte de un excelente trabajo sobre algunos aspectos de educación musical.52 Es al maestro Manuel Juárez Toledo a quien debemos la sistematización de los estudios de Etnomusicología en el país. Los esfuerzos de este personaje y de otro grupo de personas logran la fundación del Area de Etnomusicología del Centro de Estudios Folklóricos. Y escribe varias obras importantes.(53)

-Finalmente cabría mencionar mi ponencia presentada a la Sociedad Mexicana de Antropología. En ella, de manera ágil, se presentan los estudios de etnomúsica y organología realizados por el Centro de Estudios Folklóricos desde 1977.54

NOTAS

1. Sahagún, Fray Bernardino de. Historia general de las cosas de Nueva España.

2. Landa, Fray Diego de. Relación de las Cosas de Yucatán. La obra de este autor presenta otros datos más sobre los bailes.

3. Díaz del Castillo, Bernal. Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España.

4. Ibidem. p. 242.

5. Actas del Cabildo. Citado también en Memorias para la Historia del Antiguo Reino de Guatemala. Francisco de Paula García Peláez.

6. De Las Casas, Bartolomé. Brevísima relación de la destrucción de las Indias.

7. Ibidem. p. 66.

8. Fuentes y Guzmán, Antonio de. Recordación Florida.

9. Ibidem. p. 365.

10. Gage, Tomás. Los Viajes de Tomás Gage en la Nueva España.

11. Ibidem. p. 130.

12. Los instrumentos de cuerda no fueron conocidos por los mayas a excepción del arco musical, que algunos autores alegan su uso por estos grupos, sin que exista evidencia hasta ahora de dicho uso.

13. Que perseverancia tan llena de calidad ardiente pondrían en práctica (Los primeros misioneros) para disponerlos a que aprendiesen la música del culto divino así en canto llano como de órgano con todo el ceremonial de las iglesias, y tanta variedad de instrumentos graves y sonoros como órganos, ministriles, sacabuches, flautas, trompetas y chirimías, cantos y devotos en sus lenguas (...) Francisco Borgoa (1605-1691) en Gages Op. Cit. p. 135.

14. Remesal, Fray Antonio de. Historia General de las Indias Occidentales y particular de la Gobernación de Chiapas y Guatemala.

15. Ibidem. Tomo III. p. 1259.

16. Tovilla, Martín Alfonso. Relación Histórico-descriptiva de la Provincia de la Verapaz y del Manche.

17. Cortés y Larraz, Pedro: Descripción geográfico-moral de la diócesis de Goatemala. Prólogo de Adrián Recinos.

18. Ibidem. p. 82.

19. Ibidem. p. 16, Tomo II.

20. Sobre el presente tema la Marimba, advertimos que no será tratado con la debida profundidad ya que consideramos que dicho tema es merecedor de una atención especial e incluso de la dedicación de toda una tesis sobre este tema. Deben tomarse en cuenta las múltiples discusiones que se dan en este país sobre el origen del mencionado instrumento. De ahí que por este motivo remitimos bibliografía especializada al respecto.

    Cfr. Sáenz Poggio, José. Historia de la Música Guatemalteca. Vela, David. La Marimba. Taracena, Arturo, citado posteriormente en el presente trabajo. Armas, Marcial. Origen de la Marimba en: El Renacimiento de la Danza Guatemalteca". Ortiz, Fernando. La Afroamericana Marimba en Guatemala Indígena. Vol. VI, No. 4. O'Brien, Linda. Marimbas of Guatemala: The African Connection. En The World of Music. Vol. XXV, No. 2. Garfias, Roberto. La Marimba en Centro América y México en La Sabiduría Popular. Memorias de la Primera Mesa Redonda de Folklore y Etnomusicología.

21. Juarros, Domingo. Compendio de la Historia de la Ciudad de Guatemala.

22. Sáenz Poggio, José. Op, Cit. p. 76. Es en el norte y oriente del país donde muchos de estos cordófonos existen en la actualidad.

* En estricto sentido musical el requinto es un instrumento cordófono con seis cuerdas afinado cinco tonos más alto que la guitarra.

23. Ibidem. p. 77.

24. Ibidem. p. 78.

25. Ibidem. p. 79.

26. Existe una gran polémica en torno al origen de la caramba. La mayoría de los autores se refieren a este instrumento como de ascendencia africana, cf..Adrián Recinos "Los instrumentos musicales de los indios de Guatemala", en Doña Leonor de Alvarado y otros estudios. No obstante algunos autores cuestionan este postulado argumentando su posible origen en las tribus del Norte de América, a la altura de la Sierra Nevada. Cfr. S. Martín, Op. Cit. p. 334-335.

27. Salazar, Ramón A. Tiempo Viejo, y Cfr. Celso Lara. Los Trovadores del Pueblo. Poesía popular de Guatemala en la Tradición Popular No. 20. pp. 3-8.

28. Salazar, Ramón A. Op. Cit. p. 27.

29. Ibidem. p. 46.

30. Taracena Arriola, Jorge Arturo. La Marimba: ¿Un instrumento nacional? Tradiciones de Guatemala, No. 13. p. 1-15.

31. Salazar, Ramón A. Op. citada pp. 105-117.

32. Op. cit. Salazar, pág. 117.

33. Stephens, L. Incidentes de viaje en Centroamérica y Chiapas.

34. Ibidem, p. 176.

35. Ibidem, Tomo II, p. 181.

36. Haefkens, Jacobo. Viaje a Guatemala y Centro América.

37. Recinos, Adrián. op. cit. p. 196.

38. Cfr. Adrián Recinos, Op. cit. p. 199. En la región del altiplano se le llamó a este instrumento con el nombre de la marimba. La similitud fonética entre estos dos términos, caramba y marimba, es muy estrecha. Ambos instrumentos llevan calabazas como resonadores, lo cual pudo haber facilitado el contagio lingüístico.

39. Castillo, Jesús. La Música maya-quiché, región de Guatemala. Debo insistir en que por la calidad de los trabajos de este autor y por el momento cuando empezó a realizarlos hemos de considerarlo como un precursor de los estudios de etnomusicología en el país.

40. Ibidem, p. 71.

41. Cfr. Celso Narciso Teletor. Apuntes para una monografía de Rabinal, B.V. y algo de nuestro Folklore.

42. Según se nos ha informado de igual manera sucede en Quetzaltenango y Totonicapán. Debemos suponer además a estos instrumentos como un paralelo con los cascabeles, capanas, etc., de entrechoque usados en la época prehispánica.

43. Castillo, Jesús, Op. cit. p. 86.

44. Vásquez A., Rafael. Historia de la Música en Guatemala.

45. Ibidem, p. 41.

46. Ibidem, p. 43.

47. Acuña, René, Op. cit.

48. Termer, Franz. Los Bailes de la culebra entre los indios quichés en Guatemala.

49. Anleu Díaz, Enrique. Esbozo histórico social de la música en Guatemala.

50. O'Brien, Linda. La Música folklórica de Guatemala.

51. Loc. Cit.

52. Juárez Toledo, Manuel. Una experiencia etnomusicológica. Aportes para el estudio de la Etnomusicología Guatemalteca.

53. Ibidem, pp. 11-17.

54. Arrivillaga, Alfonso. Investigación Etnomusicológica y Organológica realizada en Guatemala de 1977 a 1982. En prensa Memorias de la Sociedad Mexicana de Antropología. O la Sabiduría Popular, Escuela Superior de Música de la UNAM.

BREVE HISTORIA DE LA CERAMICA EN MESOAMERICA

LOS SILBATOS COMO PRODUCCION CERAMICA

CERAMICAS DE LA EPOCA PRE-HISPANICA

Por ser característica de los silbatos en estudio su construcción alfarera, haré un breve análisis de la cerámica y su historia, con el objeto de que podamos entender la construcción de los silbatos dentro de un denominador común histórico.

-Al hacerlo debemos tener presente lo afirmado por Carmack respecto a las evidentes diferencias de clase y sus formas de vida. Dice Carmack:

> "Las casas de los vasallos eran humildes, de palo y lodo, con techo pajón. Al contrario, los señores vivían en palacios. Nuestras excavaciones en Utatlán y las de Guillermín en Ixinché confirman lo que dijeron los conquistadores, es decir que se sintieron tan cómodos como si estuvieran en sus propias casas de España"1

El mismo autor, más adelante, cita a los artesanos como un grupo diferente de los vasallos y de los señores. Díaz Castillo refiere que todo ello situa las expresiones cerámicas dentro del marco de una cultura popular, impugnadora del status oficial.2

Es necesario además aclarar que el origen y desarrollo de las cerámicas mayas es más complejo de lo aquí descrito, contando con infinidad de fases y subfases no descritas en este trabajo. Nos remitiremos únicamente a describir las más importantes en su contexto histórico.

-El estudio de la cerámica, tal y como lo afirma Noguera,3 es de gran utilidad para la Etnohistoria. Entre sus carac

terísticas sobresalientes podemos destacar la posibilidad de establecer contactos y relaciones culturales entre los distintos pueblos. Gracias a sus dibujos y decoración, se obtienen reflejos del medio que rodeó al grupo que fabricó la cerámica, así como su mentalidad. Por otro lado, pueden ser visualizados aspectos religiosos gracias a la infinidad de dioses y deidades que representa.

-Para la confección cerámica se requiere imprescindiblemente de barro, el cual se encuentra compuesto básicamente de silicato de aluminio, y según la calidad del material puede absorber mucha o poca agua. Entre otros materiales contiene hierro, alcalis y tierras alcalinas. Antiguamente se acostumbraba agregarle arena, cuarzo y otras sustancias que le dieran plasticidad.

-En cuanto a los métodos de fabricación vale la pena destacar: primero, el moldeado directo del bloque de barro; segundo, la elaboración de la pieza por medio de enrollado; el tercero, más avanzado, que fue por molde. Finalmente tenemos la técnica de torno, que no fue manejada por los indígenas pre-colombinos.

Algunas piezas cuentan con una característica especial que se conoce con el nombre de engobe: esta técnica consiste en dar un acabado más preciso a la pieza, así como color. Ello se logra gracias a una sustancia muy fina de barro preparada con anticipación.4

El Cocimiento

Este es uno de los pasos más importantes en la fabricación de las cerámicas. Se compone de varias etapas que son:

Inicialmente secar la cerámica en la sombra y luego en el sol. Gracias a ello gran parte de su agua desaparece (30%), de lo contrario la pieza se rajaría al pasar al cocimiento. Una vez pasada al cocimiento pierde su elasticidad y se contrae en volumen. Es, según el tiempo de cocimiento y de los compuestos del barro que se obtienen diferentes tonos en la pieza. Por otro lado, si la pieza es cocida entre 1000°-1400° centígrados nos encontramos cerca de la fabricación de la porcelana. El cocimiento en la mesoamérica pre-hispánica fue al aire libre. La combustión bajo este sistema es imperfecta y debido a ello se obtienen diferentes tonalidades según su quemado.5

La Decoración

Existen técnicas tradicionales que se pueden aplicar antes y después del cocimiento según los resultados que se deseen obtener. Quizá la forma más primitiva de la decoración sea la impresión de dedos o de algún material natural. Entre los tipos más comunes de decoración vale mencionar: pulimento con la mano mojada, pulimento con alguna pieza natural, ennegrecimiento por cocción, así como lustre por frotación.

-Respecto a las técnicas de decoración mencionaremos:

-Decoración grabada: la que se practica cuando el barro está fresco.

-Decoración incisa o raspada: la que se practica cuando el barro está duro. Es muy probable que esta técnica apareciera antes que la pintura.

-Decoración en relieve: cuenta con los mismos principios que el raspado, pero se distingue por dejar espacios mayores y más profundos que la anterior técnica.

-Decoración Modelada o de Pastillaje: se practica con la mano o algún instrumento y consiste en adherir pequeñas o grandes cantidades de barro con diferentes motivos a una pieza ya trabajada. Esta técnica es muy común y aparece desde el pre-clásico en mesoamérica.

-Decoración Sellada: también una técnica muy antigua, consistiendo en la aplicación de sellos cuando el barro aún está fresco.

-Decoración Incrustada: como su nombre lo indica se trata de incrustados en las piezas. Esta técnica es bastante rara en mesoamérica.

-Decoración Eloisonné: consiste en aplicar pequeñas capas de pigmentos a la pieza ya terminada, luego se hacen incisiones con un instrumento agudo a manera de formar figuras realistas o geométricas. Una vez finalizada parece tener aspecto de mosaico.

-Decoración al fresco: análoga a la anteriormente descrita, se distingue en alguna medida por la técnica que utiliza, ya que aquí no hay incisión en su primera capa.

-Decoración negativa o cera perdida: consiste básicamente en dibujar la pieza con cera, oscurecida gracias al carbón y, sometida después a baños de agua hirviendo. Al someter la a esta cocción se pierde la cera y los dibujos aparecen de diferente color al del resto de la vasija.

-Decoración Monócroma: una de las formas más naturales de como se presenta la cerámica, ya que consiste en dibujar la pieza en un solo color.

-Decoración Policroma: tal y como su nombre lo indica son varias lacas de color aplicadas sobre la vasija una vez quemada y perfectamente pulida.6

LAS DISTINTAS FASES DE LA CERAMICA MAYA

Para objetivos de nuestro interés la primera pista viene a dar en 1320-200 a.C. en Santa María, Chiapas, México. Esta se encuentra asociada a la alfarería cruda de la fase Chiapa o Cotorra, la cual es considerada como pre-clásica y se distingue por su cerámica naranja. Cuenta con fecha inicial 1500 a.C. No obstante en el pacífico chiapaneco se localiza una fase ligeramente anterior llamada Barra (1600 a.C.) Dicha fase cuenta con una gran cantidad de cambios y se asocia a la encontrada en la Victoria, San Marcos, Guatemala. Esta es conocida como fase Ocós y es levemente más contemporánea. Es muy probable que las técnicas utilizadas en esta fase vinieran desde el Norte. A pesar de que este período cuenta con sus monticulos, lo característico de él son los silbatos monocromos y figurillas de barro crudo elaboradas a mano. Además de la fase Ocós, aparecen Jocotal, Conchas, -que cuentan con silbatos-, y Crucero, todas del Pre-clásico. Contemporánea a la fase Ocós y Chiapas I está la fase Yuramela I situada en el río Comayagua, Honduras.

-Posteriormente a lo mencionado y cerrando las fases del pre-clásico temprano se encuentra la fase Arévalo de Kaminal Juyú. Dicha alfarería al igual que todas las del preclásico carecieron de policromía teniendo más bien un solo color, crema opaco, rojo, negro parduzco o gris. Así también tenemos la fase Sacatepéquez que se caracteriza por su cerámica Blanca con decoración púrpura.

La Fase Miraflores cuenta con dos sub-fases Verbena y Arenal. La primera se caracteriza por la cerámica roja incisa y es desarrollo directo de la fase Sacatepéquez. La fa

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

se Arenal se caracteriza por la cerámica Usulutlán contando con gran cantidad de piezas con soportes trípodes mamiformes y sonajas.7

Charcas (1000-600 a.C.) parece ser la continuación de la fase Arévalo, cuenta con una gran cantidad de silbatos. En este mismo período se da la fase Chiapas II, la cual se ve fuertemente influenciada por la cultura Olmeca.

Conchas I y II (600-300 a.C.) es la que sigue a la fase Ocós en las Victorias. Esta se encuentra muy ligada con la fase Charcas, continuación de la fase Arévalo en Kaminal Juyú. (Dicha alfarería se encuentra muy ligada a los cultivos de maíz). Por los vestigios de esta cultura es muy difícil hablar de grupos primitivos y cabe destacar que casi siempre se encontraron silbatos modelados con motivos de la fauna que les rodeaba. Del 900-500 a.C. se desarrolla una cerámica sin estilo definido. Al final de las Charcas aparece la alfarería Usulutlán, la cual fue identificada en Cerro Zapote, en El Salvador. Se caracteriza por vasijas Tetrápodes con patas mamiformes sonajas (cascabel)8.

En las notas a la tercera edición del Arte Precolombino de México y Centroamérica, Beatriz de la Fuente, cita como contemporánea a la fase Mamón (900 y 600 a.C.) de Uaxactún, algunos sitios de tierras altas como las Charcas de Kaminal Juyú, las conchas en la Victoria y Chiapas II en Chiapas.9

Todas las anteriores; Arévalo, Ocós, Chiapas I se sitúan dentro del pre-clásico (1000-300 a.C.) y corresponden a lo que Toscano refiere como cerámica pre-maya.10 Uaxactún, Tikal y otros sitios de tierras bajas produjeron cerámica de la denominada fase Mamón (900-500 a.C.) la que contó con mucha similitud con la fase Charcas. Esta fase de desarrollo es sorprendentemente avanzada y algunos autores se refieren a ella de la siguiente manera:

"También se fabrican silbatos, ocarinas y sellos planos de arcilla, los cuales pueden haber tenido algún significado religioso. Algunos silbatos que representaban efigies pueden haber sido usados en la cacería para imitar el canto de los pájaros o el llamado de otros animales".11

-Es importante destacar la mención que hace Doris Stone de algunas piezas con rostros los cuales pareciese que silbarán y cuentan con una boquilla sobre la cabeza y con uno o más agujeros de digitación. Finalmente refiere a que la mayoría de los silbatos obedecen a representaciones de pájaros, venados, murciélagos, pecarís, pizotes y lagartijas.12

En síntesis, las fases más importantes del área maya central son:

Período I (Mamón 600-300 a.C.), caracterizado por ollas sin engobe casi siempre elaboradas en barro negro y en color gris, cuentan con decoración por estrillas aplicadas generalmente antes del baño. En este período aparecen gran cantidad de silbatos modelados.

-Período IB (Chicanel 300 a.C. - 300 d.C.): En éste, las vasijas son de borde divergente, la decoración es por estrillas en el cuello y carece de engobe.

-Período II (Tzakol 300-600 d.C.): Este se inicia en el Horizonte clásico, las vasijas son de reborde basal y con decoración policroma. La pintura al fresco alcanza alto grado de desarrollo.

-Período III (Tepeu 600-900 d.C.): En éste período las vasijas son de borde volteado hacia adentro y de forma muy

elaborada. Tanto los soportes pedestales la decoración policroma y las bandas de glifos son características de este período, también el modelado alcanza gran expresión y se encuentran muchas figurillas humanas y silbatos así como tambores.

-Las vasijas más características son los vasos cilíndricos o en forma de barril que cuentan con base plana, baño pulido en el exterior y la cara interior es gris o amarilla.13

Tepeu II está lleno de grandes cambios en la vida social y religiosa. La cerámica conocida como playa de los muertos y se localiza en la planicie de Sula. La diferencia de esta fase con las Charcas y su contemporánea Mamón radica en grandes cementerios, entierros múltiples, arreglos mortuorios y fuerte señalización de una estratificación social.

-Entre las imágenes más importantes de este período se tienen los "Dios Hacha" o "Hacha votiva" construidos de jadeíta.

-Por los rasgos señalados y otras características más podemos decir que la cultura de playa de los muertos es verdaderamente sincrética. Por todo ello se llega incluso a manifestar que esta cultura pudo haber estado presente en el período formativo de los mayas de El Petén.

-Probablemente contemporánea a la cerámica de playa de los muertos en la fase Monocroma Yojoa, situada en los Naranjos en el extremo Norte del lago Yojoa en Honduras. Esta cerámica es sencilla, platos, cajetes, ollas sin baño pero alisadas. En algunas ocasiones lleva su borde pintado de rojo, pero no se generalizan los motivos decorativos. En

cuanto a los períodos decorativos Yuramela I, II y III se desarrollan casi uno detrás del otro. Siendo el último período análogo al "Ulúa Bicroma", que aparece en río Comayagua (300 a.C.), íntimamente asociado al período "arcaico" de Copán.14
RI Ulúa Bicroma se caracteriza por ollas con cuellos verticales que tienen motivos incisos pintados en anaranjado.15

-En la costa sur de Guatemala, cercano al pueblo de Santa Lucía Cotzumalguapa se encuentran tres sitios conocidos como Bilbao, El Baúl y El Castillo. Y estos caracterizan el artístico Cotzumalguapa en el Período Clásico. Probablemente el sitio más representativo es Bilbao (750 a.C.) iniciándose con la fase Algo es algo. Dicha región mantuvo gran contacto con otros sitios importantes, ello es verificable con las fases Ocós y Cochas.

En el 600 a.C. Chiapas presenta su fase Chiapas III, la cual revela presencias foráneas especiales. Cuenta con una combinación del Maya formativo y el Olmeca provincial.

-Acá es importante mencionar el parecimiento de la vasija-silbato asociado a la fase Monte Albán en Oaxaca (790-390 a.C.).

> "Este curioso artefacto es hecho en dos secciones, una abierta por arriba, y la otra cerrada pero con un pequeño agujero. La mitad cerrada está decorada por la efigie de un animal, ave o ser humano, o solo la cabeza de alguno de éstos, en grande o miniatura. Un tubo hueco conecta estas dos secciones por subase. Cuando se introduce el líquido por la sección abierta, el aire es empujado por el tubo hueco y forzado a través del pequeño agujero de la sección cerrada. Se produce así un silbido y crea la impresión de que proviene de la figura decorativa."16

-Seguidamente podemos mencionar la fase Providencia del altiplano guatemalteco como contemporánea de la fase Chicanel de Uaxactún (550 a.C. a 100 d.C.) en los finales del pre-clásico medio y tardío.

-En esta época aparece una generación de cerámica similar a otros sitios de Guatemala. Siendo de origen sureño el complejo cerámico de mayor difusión. La cerámica se incluye bajo el término cerosa paso caballo y engloba la técnica usulutlán. Acá encontramos el soporte mamiforme que funciona como sonaja.

-La última fase de importancia en el período pre-clásico medio de Kaminal Juyú fue miraflores, (500-300 a.C.). Esta se caracteriza por la elaboración de figurillas. A finales de este período se da la fase Chiapas IV, y seguidamente Chiapas V (300-500 a.C.) y Chiapas VI (100 a.C. 100 d.C.).

-El pre-clásico tardío en Kaminal Juyú principia con la fase Arenal, caracterizándose por sus muchos motivos religiosos y viéndose fuertemente influenciado por la cultura olmeca.17

-El período Clásico (600 a 900 d.C.) presenta en su parte temprana la fase laguneta, en la costa sur de Guatemala.

-Mientras tanto en el altiplano guatemalteco aparecen las fases Aurora y Esperanza. Las tierras bajas en el pre-clásico tardío han salido de la fase Tzacol I y continúan con las fases Tzacol 2 y 3. Estas fases se caracterizan por el estilo maya, aunque no presentan fisonomía pura. La cerámica es pintada en negro y seguidamente es grafiada (Holmul, Uaxactún, Kaminaljuyú), contando con influencias decisivas de teotihuacán y Monte Alban.18 Recordemos que después del 700 d.C. hay un colapso en teotihuacán, provo

cando la dispersión de sus habitantes por distintas partes de mesoamérica trayendo consigo la nahualización del mundo maya.

-En Uaxactún la cerámica Saxché se inicia durante la fase tepeu I (600 d.C.) y finaliza seguida por fases Tepeu II y III. Esta cerámica caracteriza la época clásica tardía cuenta con altos vasos cilíndricos y policromos pintados con escenas de la vida cotidiana y aspectos mitológicos. Se distingue por su fondo naranja con colores rojo oscuro, negro, blanco y amarillo.19

-Durante la fase Tepeu I se dan los policromos de Ulúa20, y la cerámica naranja fina. Mientras tanto en el altiplano se inician la fase Amate.

-La influencia Nahuatl se hizo sentir en la costa sur de Guatemala, específicamente en Cotzumalguapa, en los mencionados sitios de Bilbao y el Baúl (650 a 925 d.C.). Durante período se diagnóstica la fase Santa Lucía. (Además de la cerámica San Juan Plumabate, que es elaborada con pasta ferruginosa uniforme, que fue exportada a Kaminaljuyú, San Agustín Acaseguastlán y Tajumulco).

-Es en el clásico temprano (300-600 d.C.) cuando las manifestaciones mayas llegan a su plenitud. Se establecen grandes centros ceremoniales, cisternas para el abastecimiento de agua, curvas de nivel para la producción agrícola, con el objeto de alimentar obreros calificados e intelectuales. Aparecen vasijas ceremoniales finamente adornadas. Se escriben los códices y se desarrolla la escritura geroglífica que llega a ocupar un papel primordial. Es muy probable que los toques estéticos de este período fueran provocados por los artesanos de origen Nahuatl (300 a 350 d.C) que llegaron del altiplano central mexicano

-En Kaminal Juyú, la fase Aurora y la siguiente, Esperanza, no escaparon a la influencia teotihuacana.

-Honduras Británica (Belice) se caracteriza por su cerámica San José que cuenta con las siguientes fases:

-San José I: Cerámica sin engobe usada básicamente para almacenamiento, su decoración son eslabones en cadena entre el cuerpo y cuello de la olla. Cuenta con cerámica roja y tiene platos de borde volteados hacia afuera y adentro.

-San José II: Cerámica sin engobe, es usada para almacenamiento, y tiene el cuerpo globular de cuello largo.

-La cerámica roja: son ollas globulares de cuello recto y con decoraciones incisas en esta parte del cuerpo. Cuenta además con cerámica negra y son vasos trípodes cilíndricos, similares a la cerámica roja.

-San José III: Cerámica es sin engobe, de forma globular, y cuello alto casi vertical, es de silueta sencilla y cuenta con bases anulares; a diferencia de ello la cerámica negra son vasos en forma de barril, con sus lados ligeramente divergentes, la base es plana y la decoración es por acanaladuras.

-San José IV: También esta cerámica es sin engobe, las vasijas son usadas para almacenamiento y los vasos tienen protuberancias cónicas. La cerámica roja tiene cajetes profundos, base anular con decoración de muescas a la mitad del cuerpo de los cajetes.

-San José V: Es también sin engobe con el cuello bañado en rojo, los cuerpos son globulares usados para el almacenamiento. Hay incensarios. La cerámica roja tiene olla con cuello más angosto en su cúspide, base anular, decoración de cabezas grotescas de monos en bajo relieve. Su cerámica roja tallada, consiste en vasijas en forma de pera sobre soportes anulares y vasijas trípodes. Hay colores canela, negra, pizarra, yucateca, anaranjada, sin engobe.21

-Para el período post-clásico (900-1500 d.C.) hay influencia en la región mayance. El panteón de las deidades se ve transformado y en él se incorporan nuevos dioses. La movilización de grandes grupos humanos sobre la región fue representativa y deja huella de su paso en las manifestaciones culturales. Son momentos en que los grupos mayances van en busca de una segunda patria.

De la cerámica de Alta Verapaz podemos mencionar sitios de importancia como Chamá, Chipal, Tambor, Chihuatal, Ratilinxul, Kixpeck y son clasificados sobre varios períodos:

-Período I: La cerámica es ahumada de coloración negra o café. Sus formas más comunes son el cajete y tecomate. Hay soportes tetrápodos.

-Período II: Se caracteriza por combinar colores como crema sobre rojo y policromos de tres y cuatro colores. Cuentan

con escenas históricas y mitológicas, además aparecen glifos. Las formas generales son vasijas cilíndricas, platos, ollas de cuello corto, vasos cilíndricos, trípodes e incensarios. La colocación de un borde negro es característico de Chamá.

-Período III: Las cerámicas que lo caracterizan son rojas, café claro, anaranjado fino y plomizas. De uso ordinario, tienen formas cilíndricas y base de sonaja, así como vasijas trípodes. La cerámica plomiza y anaranjada son características del período III Tardío.

-Período IV: Cerámica roja, ahumada y de diversos usos ordinarios. Entre las formas más usuales está el cuello corto. La decoración es bastante grotesca en rojo sobre ocre.22 Otra de las características de este período son los vasos moldeados pequeños o esculpidos. El centro de producción más importante es el Sur de Yucatán.

-Es en Yucatán donde nacieron los primeros estudios de la cerámica maya, usándose como centro de investigaciones el sitio de Chichen Itzá. Esta región se clasifica en cuatro etapas o períodos:

-La etapa formativa de Yucatán; se encuentra dividida en antigua, media y última. La Subetapa más antigua fue localizada en el cenote de maní.

-Etapa Regional: cuenta con varios complejos cerámicos y varios tipos regionales.

-Etapa Florecente: la caracteriza la cerámica pizarra.

-La influencia mexicana viene de un período inferior procedente de Maní. El período medio lo distingue la cerámica monocroma (roja) con engobe. Mientras que el período supe

rior es monocromo con baño rojo y negro, anaranjado, blanco o gris.23

-La cerámica de Campeche, presente para el Pre-clásico la fase Pinzón, para el protoclásico el complejo Torpán, mientras que para el clásico temprano el complejo península aparece en aguacatal con una cerámica roja sin engobe. En la fase conchada hay gran variedad de cerámica monocroma negra y roja. La fase mangle en el post-clásico tempra no se caracteriza por cajetes hemisféricos, tecomates y ollas de cuello corto. Finalmente tenemos el complejo Plan tación con cerámica naranja en el interior y exterior; se sitúa en el post-clásico tardío.24

-La cerámica de Tabasco, México, cuenta con dos horizontes: Jonuta, en el clásico tardío y post-clásico, en donde aparece la cerámica anaranjada fina Z. Sus característica son múltiples y prolongadas de detallar. Vale mencionar gran cantidad de figurillas que se fabrican con moldes y entre las que destacan silbatos y sonajas. El Horizonte Cintla, cuenta con cerámicas de anaranjado fino. Cuenta con estilos denominados en "V" y la decoración es incisa. Hay figurillas huecas hechas en molde.25

-Quizá la única cerámica que no cuenta con elementos mexicano sea la tohil del altiplano, ampliamente usada en el comercio. Entre sus formas hay vasos trípodes, cilíndricos, así como vasijas en formas antropomorfas y zoomorfas.

-Así también no podemos dejar de mencionar la cerámica Peor es nada en la costa Sur de Guatemala. Así como la cerámica anaranjada fina y plumbate de El Salvador, ambas con gran influencia extranjera, sobre todo la última, donde los

caracteres de la policroma nicoya resaltan a la vista.

-En la planicie de Sulúa, Honduras se encontraron silbatos con rostros humanos o de pájaros que estaban formados por dos bulbos.26

La Cerámica Plomiza y Nicoya en la América Central.27

Es característica del período post-clásico es muy diferente a las cerámicas anteriores. Floreció después del ocaso maya, con fuerte influencia extranjera.

-Cerámica Plomiza: se caracteriza por la calidad aplomada de su barro, por su forma y calidad semi-vidriada en superficie de colores gris metálico o anaranjado.

Esta cerámica se encuentra expandida por toda mesoamérica. Su origen inicialmente se fijó en Guatemala, aunque posteriormente se remitió para El Salvador. Finalmente los hallazgos verificaron el origen en territorio guatemalteco. E. Thompson remite esta cerámica para el Este de Chiapas, elaborada por los grupos Mixes y Zoque (1150 y 1450). Los motivos generalmente aparecen en alto relieve o en bulto al frente de la vasija o en simples ollas en forma de peras.

-Entre las deidades modeladas podemos mencionar: Tláloc, Huehuetéotl (Dios Viejo), xipe, etc. Aunque hay motivos zoomorfos son más generalizados como Guajolotes, tortugas, armadillos, jaguares, cocodrilos con rasgos humanos, etc., es de hacer notar que muchas de las representaciones de silbatos coinciden con las representaciones antes mencionadas.

-Cerámica Nicoya:28 según Torquemada los nicoyas "Mangues" procedían de Soconusco donde convivieron con los Nicaraos hasta que los Olmecas los expulsaron de Centro América. Los nicaraos viajando por el pacífico, dejaron a los Pipiles (Izalco, Mita, Escuintla) hasta llegar a Nicaragua. Los Nicoyas llegaron hasta Costa Rica y Nicaragua en donde encontraron ya asentados a los Olmecas "olleros". Dichas relaciones Nicaraos-Chiapanecos son factibles de verificar por el tronco lingüístico. Esta migración se da hacia 1150 d.C. y su producción cerámica florece entre los siglos XII y XV. Es a los Olmecas, Nicoyas y Nicaraos a quienes se les atribuye la producción de la cerámica policroma nicoya que aunque no alcanzó la difusión de la plomiza es comparable en calidad.

-Hasta acá hemos descrito a muy grandes rasgos algunas características de los diferentes estudios de la evolución cerámica en mesoamérica. A continuación haremos un breve panorama de las cerámicas actuales en Guatemala, de manera que podamos apreciar lo pre-hispánico y lo actual dentro de un mismo marco de evolución histórica. Vale advertir que tenemos conocimiento de piezas manufacturadas en el período colonial, pero desafortunadamente el difícil acceso a éstas no nos permite hablar de ellas con autoridad. No obstante, los dos polos históricos estudiados cuentan con suficientes caracteres que si nos permiten hablar de una continuidad.

NOTAS

1. Carmack, Robert M. La estratificación quicheana prehispánica. Congreso Internacional de Americanistas, Septiembre de 1974. México, Edición mecanografiada. Pág. 9. Citado por Roberto Díaz Castillo en Tradiciones de Guatemala No. 11-12. Centro de Estudios Folklóricos, USAC. Guatemala, 1979.

2. Díaz Castillo, Roberto. Alfarería y Alfareros de Totonicapán en Tradiciones de Guatemala No. 11-12. CEFOL, USAC. Guatemala 1979, pág. 42.

3. Noguera, Eduardo. La Cerámica Arqueológica de Mesoamérica. Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM, México, 1975. pp. 9.

4. Ibid. pp. 33.

5. Ibid. págs. 36 al 38.

6. Ibid. págs. 39 al 44. Cfr. también Salvador Toscano. Arte Precolombino de México y de la América Central. UNAM, Instituto de Investigación Estético. México 1970, pág. 157.- Así como Rodríguez Girón, Zoila. "La Cerámica de Sepila". Relaciones Internas y Externas durante la Epoca Clásica. (Ribera noroeste del Río Polochic). Tesis de Graduación, Escuela de Historia, USAC. 1980. Págs. 22-23.

7. Toscano, op. cit. pág. 459.

8. Stone, Doris. Arqueología de la América Central. Editorial Piedra Santa, 1976. Guatemala, pág. 30.

9. Notas de Beatriz de la Fuente, en Toscano op. cit. pág. 221.

10. Ibidem. pág. 157.

11. Stone, Doris. Op. cit. pág. 35.

12. Ibidem. Pág. 36. En el capítulo dedicado al análisis organológico se hace mención a la característica señalada, es decir, piezas con su boquilla en la parte superior.

13. Noguera, Eduardo. Op. cit. Págs. 465 al 477.

14. Viel, René. Cronología Cerámica de Copán. Revista Yaxkin, Vol. IV No. 2. Honduras, Diciembre 1981. Págs. 103 a 105.

15. Noguera, Eduardo. Op. cit. Págs. 503 a 505.

16. Stone, Doris. Op. cit. pág. 43.

17. Viel, René. Op. cit. pág. 104.

18. Toscano, Salvador. Op. cit. pág. 158. La fabricación de figurillas en molde o a mano viene desde el horizonte Tzacol, considerándose la Isla de Jaina quizá el centro más importante en este tipo de producción. Gran cantidad de los silbatos analizados en este trabajo proceden del Museo Popol-Vuh, y en ellos se encontraron gran similitud con las figurillas de la Isla de Jaina.

19. Ibidem, pág. 158. Muchas de las escenas aquí descritas son de gran interés para nuestro estudio, y aparecen señaladas en el capítulo dedicado a la historia de los instrumentos musicales.

20. Stone, Doris. "Una interpretación del Policromo de Ulúa" en Revista Yaxkin, Vol. III, No. 3, Junio 1980. Honduras, págs. 151-170. Al igual que la nota anterior, en este artículo se hace constante mención a danzantes que aparecen representados en distintas escenas de esta cerámica.

21. Noguera, Eduardo. Op. cit. págs. 509-514.

22. Ibidem, págs. 480-483.

23. Ibidem, págs. 484-490.

24. Ibidem, págs. 495.

25. Ibidem, pág. 497.

26. Stone, Doris. Op. cit. 1980 pág. 170.

27. Toscano, Op. cit. pág. 161-162.

28. Toscano, Op. cit. pág. 162.

CERAMICAS DE GUATEMALA

CERAMICA ACTUAL DE RABINAL

Esta cerámica es producida en el municipio de San Pablo, Rabinal, departamento de Baja Verapaz. Colinda en el norte con el municipio de Uspantán, en el sur con El Chol, en el oriente con San Miguel Chicaj y en el occidente con Cubulco. Se encuentra a 27 km. de la cabecera de Salamá. Cuenta con los ríos: Negro, Cacyiu o Cajiup, Chipochec, Tiquerán, Tuculacán. (Evidentes centros de producción prehispánica). Desde tiempos antiguos esta comunidad ha sido mencionada siempre. Entre las citas que vale destacar está:

> El Título de Izquin Nehaib, así como El Rabinal Achí, dado a conocer por el abate Brasseur de Borbourg. Existe un primer asentamiento, siempre en el Valle del Urrám, a 8 kms. del actual pueblo, el cual fue fundado como San Pablo de Rabinal, y que actualmente es llamado Chuitinamit.1

Cerámica de Uso Cotidiano u Hogareño

El barro es traido de los montes y cerros, y se compra el derecho de extracción por año. Una vez este material se encuentra en casa, se pulveriza y se pone a podrir. Luego se amasa y se procede a formar las partes de la olla. Al inicio, una olla quebrada sirve de molde, pero es la habilidad manual la determinante. Una vez finalizado este proceso, se seca al sol. Luego es alisada y terminada de moldear con un aro de morro. O bien se hace con un pequeño palito. Seguidamente se moja la pieza de nuevo, para así poder alisarla usando artefactos de madera y se le vierte un líquido rojo preparado con agua y barro rojo. La quema es realizada al aire libre con auxilio de estiércol.

-Los objetos elaborados básicamente consisten en ollas, cantaros, escudillas, etc. Su comercialización es realizada por los mismos artesanos en la plaza del pueblo. Esta alfarería es elaborada por hombres y mujeres sin distinción de edad. Cada familia confecciona un tipo de pieza diferente a las otras.2

Cerámica Ceremonial

El proceso de fabricación es bastante similar a la cerámica utilitaria anteriormente descrita. Una vez obtenido el barro, se pone a podrir y luego se amasa, seguidamente se moldea mano. La producción semanal se quema junta. Esta quema es hecha en una especie de poyo o pila cubierta de tejas, el fuego se logra con ayuda de cáscaras de pino y estiércol. Una vez quemados se pintan con añilinas mezcladas con colores rojo, amarillo y azul conservando el fondo blanco. Es dentro de este pequeño rubro que debemos estudiar la construcción de silbatos de Rabinal. De ello solo existe una breve referencia hecha por Díaz Castillo.3

Lázaro Román, artesano de Rabinal, ha respondido lo siguiente refiriéndose a la construcción de los silbatos:4

"Es mi trabajo, ese ese, huilo se llama, porque suena y esos, huilos cada uno, si es sólo, solo. Y si es cuache, cuache. Se oye como tren y eso le hace sus adornitos y se toca, vea.

¿Qué forma le da a los Huilos?

pues siempre con las manos...así en el aire, se puede hacer cualquier forma por Ej.: de Buey o de gente o de cualquier cosa se le puede hacer.

¿Los huilos qué uso tienen?

Los huilos eso lo usan por complacer juguetes de los patojos. Si pues, uno que no conoce pues lo puede tener uno y lo puede tocar uno.

¿Y lo usan para los bailes?

No, solo para juguetes."

-Elisea Cruz, respecto a la construcción de los huilos informó lo siguiente:5

-¿Doña Elisea antes hacían huilos grandes (1 pie de alto?
-No. No es cierto, no así de ese tamaño. Sí porque lo hacía mi abuelito Socorro Román de ese tamaño (normal) así le hacía, cuache, grandotote, no porque usted dice quiere un grande, así no, por gusto, porque no pita.
-¿Cuál es el secreto para que el Huilo Pite?
-¡Ah! ese es solo el trabajo. De eso es que lo que se hace huilos, huilos le decimos nosotros esos pitos que dicen huilos. Es que fíjese que ese trabajo pues, un hay dos varitas delgadas pa' que suenen los huilos. Ese es entonces con esa varita pa que suenen esos pajaritos, sea pajarito o sea pero son huilos, son varitas, así pequeñitas, es para que dé sonido los huilos. Es cuando están haciendo es para que hace sonido. Son dos varitas lo que trabajan. Varitas son de caña de tañil entonces con eso trabajamos nosotros pa' que da sonido los pajaritos esos huilos.

Pastores de Navidad

-Se dividen en dos clases según las técnicas con que se elaboran: 1) Los hechos por las niñas, siendo moldeados a mano por partes, las cuales finalmente se adhieren. Luego se secan al sol, seguidamente se queman y se pintan. 2) En el otro tipo de piezas muchas partes se moldean a mano y otras con ayuda de palitos. Las diferentes partes del cuerpo se elaboran por separado y luego se unen. Finalmente se secan, luego se queman y se pintan con añilinas.

-En ambos casos la quema es realizada con gran similitud a

la cerámica ceremonial.

-La comercialización es hecha en la plaza de Rabinal y de Salamá por los mismos artesanos. Para la distribución de la cerámica en radios más grandes se recurre a los revendedores. Tampoco aquí se da la división del trabajo, ya que todos participan indistintamente. La función de estas piezas es básicamente ceremonial. Finalmente debemos agregar la existencia de cerámicas elaboradas en torno en Rabinal. Estas han sido introducidas por mecanismos que consideramos ajenos a la cerámica tradicional.6

Alfarería de Totonicapán

-Totonicapán (del náhuatl pájaro; nica cerro y el sufijo locativo pan; lugar o cerro de pájaro, no obstante otros autores lo denominan como "sobre al agua caliente"), colinda al Norte con Huehuetenango, al Sur con Sololá, al Este con el Quiché y al Oeste con Quetzaltenango. Teniendo su foco de producción Alfarera en los municipios de Totonicapán (suca becera) y San Cristóbal Totonicapán.7

-En la mayoría de los textos indígenas se hace mención a las artes desarrolladas en estas tierras. Entre estos textos tenemos El Popol Vuh, el Título de los Señores de Totonicapán, la Historia Quiché de Don Juan Torres, etc. En ellos encontramos información sobre la música, sus instrumentos, la danza, costumbres, etc. Mucha de esta información es tratada en el capítulo dedicado a la Historia de los Instrumentos Musicales.8 Así también los trabajos de cronistas como Antonio de Fuentes y Guzmán y Domingo Juarros hacen mención a las cualidades y características de la cerámica de esta región.

-Para ilustrar las cerámicas de la región es necesario tener en mente las características cerámicas pre-hispánicas ya que estas se fusionarán con técnicas traidas pòr la conquista. Trataremos este tema con más detenimiento en el transcurso de este capítulo.

Recordemos pues que, se elabora el barro con piedra de moler, luego se mezcla con agua, raíces y vegetales. Seguidamente se limpia con una calabaza agujereada e instrumentos análogos a fin de dejarlo blando y de fácil manejo. Todo ello corresponde a lo que conocemos como técnicas prehispánicas. La labor de modelado manual se auxilia con la piedra rayo (obsidiana). Finalmente se secan al sol las piezas y se queman en lecho de tierra con fuego de leña y hojas. Todo ello también corresponde a las técnicas prehispánicas referidas.

-Respecto a las técnicas introducidas por la conquista, la más trascendental es el torno o rueda de alfarero, así también el horno de ladrillo y la técnica del vidriado a base de óxidos (plomo, estaño, cobalto, etc.). Las piezas son sometidas con sus respectivos baños a temperaturas de 900 grados centígrados, convirtiéndose de esta manera en barnices. Ello tiene como consecuencia la formación de una cerámica híbrida. Ejemplo de ello son las cerámicas que ahora son producidas en Totonicapán: vidriadas y mayólicas.

> "El ejemplo contemporáneo más ilustrativo de esa cerámica, de origen prehispánico que los indígenas aprendieron a vidriar durante el dominio colonial son los pitos de Totonicapán."9

Así también Totonicapán cuenta con una alfarería colonial, en las vajillas de diferentes colores y estilos. Esta pertenece a la modalidad mayólica que mencionaremos más adelante. Debemos mencionar además la cerámica pintada,

hecha con barro recocido al horno y luego recubierta con pinturas de aceite. Esta tiene una función recreativa (infantil) y ornamental. Dentro de los apuntes sobre la cerámica de este departamento debemos mencionar al artesano Pablo Francisco Gutiérrez, del barrio Palín, municipio de Totonicapán.10 Don Francisco Gutiérrez es quien elabora los silbatos motivo de estudio del presente trabajo. Los pasos en su construcción son los siguientes:

-El barro se adquiere en terrones, se tritura con piedra de moler y luego se afina con un cernidor. Se mezcla con agua y se hacen pellas. Los silbatos se modelan a mano...

> "El pitón (agujero donde se sopla el pito) se hace con un palito de caña de bambú ("bardal") cuando el barro está no muy aguado ni muy duro."
>
> "Para un sonido chiquito -dice Juan José Gutiérrez- se usa un palo chiquito. Y para un sonido más grande el hoyo se hace al puro cálculo."11

-La cabeza del silbato se pega después de su construcción. En algunas de las piezas estudiadas encontramos que le son adheridas, partes que funcionan como colgantes, elemento que también apareció en muchos de los silbatos pre-hispánicos estudiados. Seguidamente las piezas son secadas al sol. Luego son quemadas en un horno de ladrillo. Finalmente es molido el plomo, y colado para ser pasado a los depósitos llamados campanas. Entonces la pieza sujetada con la mano es bañada y se quema una segunda vez para obtener su vidriado.

Recapitulado todo lo anteriormente dicho podríamos mencionar una gran variedad de cerámicas elaboradas en el país.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

Cerámicas elaboradas con Técnicas Pre-hispánicas

Guatemala es un país con un pasado rico culturalmente, por lo que heredó una tradición alfarera de mucho abolengo. Cuenta con productores enclavados en sus mismos territorios previos a la venida de los españoles, entre ellos podemos mencionar: Chinautla, Santa Apolonia, Rabinal, San Luis Jilotepeque, e infinidad de aldeas y caseríos en el occidente del país, en donde se fabrican cerámicas ceremoniales y domésticas muy ligadas a modelos prehispánicos.12

Estas actividades como ya se dijo son mencionadas en los Textos Indígenas, así como por los cronistas de la época.13

Entre las características de la cerámica de origen pre-hispánico podemos manifestar que:

La cerámica es utilitaria y ceremonial. Es fabricada por mujeres aunque, existe una excepción para la cerámica elaborada en Totonicapán y Huehuetenango. Entre las Técnicas podemos mencionar que es fabricada a mano, con ausencia de vidriados, esmaltes y tinturas que no sean de origen natural. Cuenta con decoraciones fitomórficas (Chinautla), Zoomorfas (Jilotepeque-Rabinal), antropomorfas (Rabinal). Los instrumentos de trabajo son rudimentarios y se usa la fogata de quema al aire libre.14 Así también la comercialización de esta mercancía es restringida. Mencionaremos además que esta cerámica no solo tiene carácter utilitario, sino que contiene además estrecha relación con la cosgomonía indígena y con la de la conquista. Es decir, es sincrética. Ejemplo de ello es la cerámica coloreada de Rabinal, vinculada al ritual de los muertos el dos de noviembre.15

Biblioteca Central

Debemos indicar que los colores: rojo, amarillo, verde y blanco tienen una ascendencia precolonial. Muchos de los silbatos analizados contaron con ese color dentro de sus representaciones.

> "Antropológicamente, significa que la cerámica se convierte de objeto profano en lugar sagrado en él -sentido de Mircea Flores- que hunde sus raíces en el mundo de los antepasados."16

-Finalizaremos señalando que es la región del occidente del país, donde se encuentran los núcleos productores de este tipo de cerámica.

En cuanto a la cerámica de oriente podemos decir que es muy rica y variada, pero no hemos rastreado aún con exactitud sus raíces. Esta cuenta con las técnicas de la región occidental y es predominantemente utilitaria.17

Cerámica de Transición

Existe un corte en la tradición alfarera pre-hispánica en el siglo XVI por la cerámica introducida por los Españoles. Esta la localizamos específicamente en Huehuetenango (Barrio El Calvario) y en San Cristóbal Totonicapán (Cantón Xecanxavoch). Esta cerámica de transición (vidriada simple) cuenta con técnicas pre-hispánicas como: taller de mujeres, instrumentos rudimentarios, fogata al aire libre. En cuanto a las técnicas coloniales podemos mencionar: uso de piedra de alfarero, esmalte a base de mineral; óxido de cobre y plomo. Finalmente señalaremos que se encuentra muy ligada a concepciones mitológicas; los jarro-pato, que representa a Gucumatz (pájaro-serpiente) con toda una connotación mitológica. Tiene además una gran función ceremonial en las cofradías de Totonicapán.18

Cerámica elaborada con Técnicas Europeas

Además de las concepciones de la vida y del mundo, las técnicas de trabajo y producción también fueron impuestos. La cerámica adoptó técnicas en boga, para la Europa renacentista y que se encuentran definidas aquí en Guatemala.19

Cerámica Vidriada

De origen europeo, usa el torno o piedra de alfarero, y cuenta con esmaltes provocados por óxido de cobre y hierro, plomo, antimonio, estaño, etc. El horno es cerrado, y en el taller existe una división de tareas (contando con la especialización de funciones, ejemplo de ello lo es el maestro y el aprendiz), cuenta además con la combinación de fuerza de trabajo familiar y asalariada.

Los sitios productores de este tipo de cerámica son: Antigua Guatemala, La Nueva Guatemala de la Asunción, San Cristóbal y San Miguel Totonicapán, así como Huehuetenango.20

Cerámica Mayólica

Esta es una variante de la vidriada y se llama también vidriada compleja o loza blanca. Cuenta con un proceso de distribución del trabajo idéntico al anterior. Su raíz de origen es Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo España.

-Esta cerámica se caracteriza por su fondo blanco, logrado por el óxido de estaño y decorado además con varios colores. Su función es utilitaria. Se fabrican: vajillas, floreros, azulejos, etc. A pesar de su origen europeo, el elemento indígena se encuentra presente en la fabricación de los incensarios, candeleros, etc. los cuales son usados por los

cakchiqueles cercanos a los centros de producción. Entre estos centros podemos mencionar: Antigua Guatemala, taller de la familia Montiel, y San Miguel Totonicapán, familia López Tumax. Guatemala es de los pocos países latinoamericanos que cuentan con este tipo de cerámica.21

Cerámica Pintada

Es de origen Europeo, caracterizándose por miniaturas de carácter decorativo: pájaros, pastores, nacimientos, etc.

El trabajo es individual, cada uno prepara barro, modea, quema y pinta. Se fabrican alcancías con modelos de la época de dominación española. Entre las figuras y representaciones podemos mencionar: ranas, tecolotes (con inspiración mágica ya que se cree que multiplican el dinero), frutas, calaveras (posible resabio de algún ritual extinguido, ejemplo San Pascual Bailón).

Entre sus principales productores tenemos Antigua Guatemala, con la familia Rodenas y en San Miguel Totonicapán con los hermanos Ixcaquic Xul.22

Con todo lo anterior expuesto tenemos a grandes rasgos la que podríamos denominar un panorama de la Historia de las cerámicas en mesoamérica y específicamente en Guatemala. Con el objeto de que todos los apuntes tomen mayor sentido, indicaremos los fechamientos y orígenes de los silbatos analizados en el presente trabajo. De esta manera podemos apreciar cómo el estudio de estos silbatos también pueden ser interpretados a través de su construcción cerámica.

Silbatos Pre-hispánicos Procedencia	Epoca
Kaminal Juyú	1500- 300 a.C.
Cuenca del Motagua	600- 900 d.C.
Cultura Pipil	600- 900 d.C.
Región Cotzumalguapa	600- 900 d.C.
Chimaltenango	900-1500 d.C.
Golfo de Honduras	900-1500 d.C.
Región Ixil	900-1500 d.C.
Maya Itzá	(Sin fechamiento)

Silbatos Contemporáneos	
Rabinal	Actual
Totonicapán	Actual

Es muy probable que el universo musical y la construcción de los mismos silbatos se remonte más atrás de los fechamientos aquí indicados. Sin embargo es el listado anteriormente descrito así como el desarrollo de este pequeño capítulo, el que nos verifica que aún no han sido estudiados los silbatos y su relación cerámica con detenimiento. No obstante a través de lo expuesto podemos hacer algunas consideraciones que a la vez pueden ser consideradas como conclusiones. Para el efecto véase el capítulo de Conclusiones.

NOTAS

1. Diccionario Geográfico de Guatemala, Tomo II. pp. 86-87.

2. Alvarez, Rosa María. Cerámica de Rabinal. Págs. 34 al 38.

3. Díaz Castillo, Roberto. Cerámica Coloreada de Rabinal.

4. Cfr. también Alfredo Gómez Davis. Consulta de su cuaderno de campo para proyecto de tesis.

5. Ibidem.

6. Alvarez, Op. cit. pág. 41-42.

7. Diccionario Geográfico de Guatemala. Tomo II. pág. 345.

8. Díaz Castillo, Roberto. Alfarería y Alfareros de Totonicapán. Pág. 43.

9. Ibidem, pág. 46.

10. Ibidem, pág. 63.

11. Ibidem, pág. 63.

12. En el presente trabajo solo se atienden silbatos producidos en Rabinal y en Totonicapán. Tenemos conocimiento de silbatos producidos en El Manché, Antigua Guatemala, en Chinautla, Guatemala, y en Quetzaltenango, los cuales no son incluidos dentro de este estudio por no ser considerados de corte tradicional popular. No obstante, hacemos mención de ellos debido a que es relevante su producción cerámica. A diferencia de los mencionados, San Sebastián Huehuetenango cuenta también con silbatos dentro de su producción alfarera. Desafortunadamente el no poder contar con ejemplares no permitió que fuesen incluidos en el presente estudio.

13. Lara Figueroa, Celso. Síntesis Histórica de las Cerámicas populares de Guatemala. 1981. pág. 43.

14. Ibidem, pág. 44.

15. Ibidem, pág. 44 al 46.

16. Ibidem, pág. 46.

Biblioteca Central

17. Morales, Italo. Cerámica Tradicional del Oriente de Guatemala.
18. Lara Figueroa. Op. cit. pág. 46 al 48.
19. Ibidem, pág. 68.
20. Ibidem, pág. 99.
21. Ibidem, pág. 101.
22. Ibidem, págs. 157 al 159.

SISTEMAS DE CLASIFICACION DE INSTRUMENTOS MUSICALES

-Ha sido inquietud del hombre durante su historia elaborar y utilizar tablas de clasificación para los instrumentos musicales. Ello como una inquietud dentro de su preocupación por el estudio de la música.

En ese sentido muchos siglos antes de Cristo algunas civilizaciones habían desarrollado sistemas de clasificación. Así, los Chinos desarrollaron un sistema de clasificación basado en los materiales de los instrumentos: metal, piedra, arcilla, cuero, seda, calabaza, bambú, madera, etc.

-Los Indúes por su parte utilizaron sistemas de clasificación basados en cuatro grupos: I) platillos, gong, campanas y similares; 2) tambores; 3) cuerdas; y 4) alientos.

Es hasta los siglos XVII y XVIII cuando los europeos plantean sus primeras pautas de clasificación, las cuales ahora son consideradas como tradicionales: cuerdas, vientos y percusión.

Carlos Coba en "Los Instrumentos Populares del Ecuador", advierte que a mediados del siglo pasado, cuando el universo musical europeo se ve rodeado de una serie de descubrimientos y de nuevas necesidades de clasificación, abre un cuarto casillero bajo el rubro de "varios." Seguidamente cita a Tirso de Olozaball quien amplía un poco más los criterios de esta clasificación:

Instrumentos de Cuerda
- Cuerda frotada
- Cuerda percutida
- Cuerda punteada

Madera

Instrumentos de Viento

Metal

Sonido determinado

Instrumentos de Percusión

Sonido indeterminado

-El curador del museo del Conservatorio de Música de Bruselas, Víctor Mahillón hace una reconsideración de los sistemas de clasificación (1880). Está de acuerdo con la clasificación de cuerdas y vientos los cuales conserva, mientras que casilleros como percusión y otros desaparecen. Su propuesta queda de la siguiente manera:

Autófonos: Percutidos, punteados, frotados. (Con sus respectivas subdivisiones)

De Membrana: Percutidas y frotadas (con subdivisiones)

De Viento: De lengueta, de embocadura, polífonos con depósito de aire, de boquilla.

De Cuerda: Frotados, punteados y percutidos2.

-Es importante hacer notar que Mahillón establece como principio a sus clasificaciones todo lo que vibra.

> "La materia de que están hechos es rígida pero no tanto que impida su vibración" (Citado por Carlos Coba)3.

Es para 1914 cuando Erick M. Von Hornbostel y Kurt Sach, presentan un trabajo de clasificación de instrumentos musicales que cuenta con la aprobación de los estudiosos y se coloca en la vanguardia en lo que respecta a sistemas de

clasificación.4

Dicho sistema de clasificación retoma los postulados fundamentales, elaborados por Mahillon. Además se corrige el término "Autófono", el cual es sustituido por "Idiófono". Por otro lado es interesante mencionar que las divisiones que se aplican van en el orden de: clase, sub-clase, órdenes y sub-órdenes.

Esta tabla a su vez es sometida al "sistema de enumeración" de equivalentes decimales elaborado por Deway. Este revolucionario sistema permite la elaboración de nuevas sub-divisiones conforme el trabajo de clasificación las requiera.5 Finalmente las propuestas clasificatorias quedan de la siguiente manera:

-Idiófonos, Membranófonos, Cordófonos, y Aerófonos. Carlos Coba en su libro Instrumentos Musicales Populares registrados en el Ecuador, menciona seguidamente al musicólogo Belba F. A. Geavaert; quien clasifica los instrumentos en tres grupos:

1) Instrumentos de entonación libre (producen sonidos por cualquier vibración).

2) Instrumentos de entonación variable. (Los que producen sonidos únicamente en ciertas frecuencias).

3) Instrumentos de entonación fija: (aquellos que producen sonidos en frecuencia predeterminadas).

-Gevaert toma como punto fundamental para su clasificación la frecuencia sonora de los cuerpos.6

-El doctor George Montandon, en 1919, hace una nueva reubicación para los instrumentos musicales, rechazando a Manti

llon por la superficialidad de sus clasificaciones, mientras que Hornbostel y Sachs la consideran como una tabla demasiado extensa. A pesar de que reconoce la división de los cuatro grandes grupos, Montandón, también es motivado para la reclasificación por aspectos de índole embriogenético y filogenético. Aunque estas características ya habían sido señaladas por otros autores, Montandon, recalca sobre la atención que se le debe de dar a estos asuntos. De esta manera el autor enuncia 9 principios y enseguida da su origen y evolución. Principios: entrechoques, percusión, sacudimiento, raspadura, punteado, soplo en cinta, contra una arista, soplo entre cortado en un tubo, soplo entre cortado por una lengueta doble, cimbreamiento de aire.7

El Organólogo Frances Andre Schaeffner, encargado del departamento de etnología musical en el museo de Etnografía del Trocadero apunta en 1931, un nuevo criterio de clasificación en su "Proyecto de una clasificación nueva de los instrumentos de música".8

-En este trabajo se limita a la presentación de cuadros.

-Al año siguiente en la Revve Musicales (Paris 1932) aparecen nuevas consideraciones sobre su trabajo, y en 1936 publica su libro "Origine des Instruments de Musique" (Paris).

-Es en esta última publicación donde Schaeffner alcanza un alto grado de originalidad.

-Aceptando las 4 divisiones propuestas por Mahillón-Hornsbostel Sachs: Idiófonos, Membranófonos, Cordófonos, Aerófonos, agrupa los tres primeros grupos en "Instrumentos de cuerpo sólido vibrante" y opone a este grupo el denominado "Instrumentos de aire vibrante". Por otro lado recalca la importancia de atender la materia en vibración y no la forma en cómo se hace vibrar. Aduce para ello que el material determina

el timbre. Es decir, propone la materia como un criterio de sub-división. (Vega, por su parte, indica que la división por la materia sólo tiene vigencia entre los idiófonos).

El Musicólogo Aleman Kurt Reinhara presenta en 1943 (Munich) su tesis sobre Instrumentos Musicales y Circuitos Culturales. Posteriormente aparece con el título de "Contribución a una nueva sistemática de los Instrumentos Musicales" en la revista Die Musikforschung Vol. XIII, pp. 160-166. Kasel 1960.

En ella reconoce la eficacia y contribución de los trabajos de Hornbostel y Sachs y estando su teoría de acuerdo con la de ellos su aporte es solamente un complemento. Reinhara propone la clasificación, a través de la diferencia de instrumentos de un solo tono (Gong) e instrumentos de muchos tonos (arpa) y los diferencia a su vez por su forma de ejecución. Por otro lado atiende a su mayor o menor frecuencia, las posibilidades rítmicas y la expresión tonal de los estilos.

Así también se refiere a un sonido continuado (soplado) y a un sonido decreciente (punteado) Reinhara continua revisando aspectos tales como las posibilidades de volumen del sonido e incluye la posibilidad de ordenarlo en sonidos débiles (arco musical) y en fuertes (campana) para el género de los tonos invariables. O en el caso de la cajita de música, a un órgano para los tonos variables. Debe observarse además si el instrumento es ejecutado al aire libre o en una habitación. Y el estudio del timbre a su vez resulta de vital importancia atendiendo a timbres sensuales, tranquilos, fuertes, etc.

-En la actualidad existe infinidad de aparatos que pueden ayudarnos a realizar estos análisis de mejor forma, tales como el strobocom.

Además de estos criterio generales Reinhara propone otros que sólo se pueden aplicar a una parte del instrumental. "La existencia de cuerdas que resuenan por simpatía en instrumentos de una sola voz nos prueba la necesidad de una ampliación tonal" (Esrax Indu y Saragi). O bien, los instrumentos que producen los sonidos armónicos (birimbao). Además debe considerarse la ejecución de uno o varios tonos, independientemente de los sonidos variables o invariables como los bordones o roncones de sonido fijo.

Reinhara dice:

> "Si uno conoce el instrumental de una época o de una cultura se pueden resumir juicios sobre el estilo y la actitud fundamental en relación con la música." En esta presentación incluye un anexo: "Resumen sobre los instrumentos musicales más importantes en grandes círculos culturales de la música" teniendo como principio ordenador las variantes de un tono o varios tonos, variabilidad o invariabilidad.9

Citando finalmente, la obra del musicólogo Español Jaime Pahissa (1880-1969). En su libro "Los grandes problemas de la música" realiza las siguientes consideraciones para su clasificación. Según su materia sonora: líquidos, sólidos y gaseosos. Por otro lado la manera de producir vibración: fruición, pulsación y percusión. Además considera la posibilidad de dividir los instrumentos en nobles y vulgares, aunque estas consideraciones son inadmisibles para la organología.10

Para finalizar este citado sobre estudiosos de la organología musical, mencionaremos a Mantle Hood. Dicho au-

tor en base a los trabajos de Hornbostel y Sachs, propone un seguimiento organográfico. Con cláusulas muy precisas retoma lo dicho por Hornbostel y Sachs, e idealmente lo grafica. Las mencionadas gráficas incluyen la posibilidad de registrar el número de piezas participantes si el instrumento es en juego, el material de manufactura del instrumento, la posición del ejecutante, función social o religiosa del instrumento, etc.11

Para los objetivos del presente estudio nos auxiliaremos de las tablas de Hornbostel y Sachs. Estas a su vez serán graficadas por el sistema de Mantle Hood. Así también los aspectos tocados por Reinhara no serán descuidados sobre todo en lo que compete al registro de los sonidos emitidos por el instrumento.

Esta pequeña reseña histórica sobre los estudiosos de la Organología, nos muestra esa preocupación que ha tenido el hombre de clasificar sus diferentes instrumentos musicales. Es de hacer notar que esta búsqueda y aplicación organológica ha sido hecha por estudiosos europeos, circunscribiendo su marco de acción a la "luthiería" de su continente, así como el africano y el asiático. El caso del continente americano fue levemente descartado (obviamente por aspectos históricos) habiendo sido incluido únicamente algunos instrumentos musicales de algunas culturas aborígenes brasileiras. No obstante ha sido preocupación de los etnomusicólogos del continente la elaboración de las respectivas clasificaciones del repertorio instrumental. Citaremos a continuación las clasificaciones organológicas más importantes hechas en el continente. Es importante señalar que todos estos autores han usado las tablas de Hornbostel y Sachs como punto de partida.

ETNO-ORGANOLOGIA EN LATINOAMERICA

Empezamos citando el trabajo de Helza Cameu, publicado en 1977 sobre la música Indígena Brasileira.12 En él, partiendo de las crónicas, enmarca los instrumentos musicales dentro de un contexto histórico. Esta sección incluye los cantos "tupis" colectados por Jean Ley en 1585. Seguidamente se refiere a los intervalos y afinación de los instrumentos, puntuación y lógica de construcción de las frases musicales, unidad y ritmo, cromatismo, nivel, estilo, carácter, etc. A continuación se refiere a los instrumentos musicales, categorías y material de construcción. A pesar de que los instrumentos no están clasificados según H-S (Hornboste and Sachs), se encuentran ordenados de una manera bastante afín al referido sistema de clasificación. Seguidamente menciona la sexualización del instrumento y la función religiosa. Finalmente contiene un suplemento musical, con transcripciones de la música colectada por Ribeiro en 1948, Boudin en 1948, Schaden en 1949.

Carlos Vega, por su parte, constituye uno de los principales bastiones en lo que respecta a los trabajos organológicos del continente. En su libro "Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de Argentina"13 desarrolla una reseña sobre la historia de la Organología. En ella aparecen las primeras traducciones al Español de muchos de los trabajos de clasificación organológica desarrollados por los Europeos. Entre estas traducciones mencionamos las tablas organológicas de Hornbostel-Sachs. Finalmente somete a los instrumentos musicales de Argentina a la mencionada Taxonomía organológica. La discípula de este connotado maestro, la Dra. Isabel Aretz realiza un trabajo similar. En esta oportunidad aplicado al territorio venezolano. En él aparecen los instrumentos musicales sometidos a las tablas

de H-S. Así también se incluye descripción de estos, uso, función social, etc.14

El Instituto Nacional de Cultura, en el Perú, edita en 1978 un trabajo sobre la localización de los Instrumentos Musicales de uso popular en dicho país.15 En un primer capítulo se atiende a los instrumentos musicales de la sierra y costa del Perú. El segundo capítulo se refiere a los instrumentos musicales de la selva. Todos estos instrumentos se encuentran debidamente clasificados según Hornbostel-Sachs y acompañados de textos explicativos. Cuenta con mapas de difusión de los instrumentos así como cuadros sinópticos de la clasificación de los diferentes géneros instrumentales. Toda explicación se encuentra auxiliada por un dibujo por lo que hace más asequible la descripción dada para cada instrumento.

El etnomusicólogo Carlos Coba, en su libro Instrumentos Musicales Populares registrados en el Ecuador16 desarrolla una síntesis de la historia de los sistemas de clasificación organológica. Seguidamente somete a las tablas de H-S y de Hood los instrumentos registrados. Incluye además descripciones, localizaciones, sistemas de construcción, circuito de sonido, dimensiones, transcripciones, dibujos, etc. La calidad del trabajo desarrollado por Coba, hace de este primer volumen una herramienta de gran utilidad para los estudiosos de cualquier región del continente.

Quizá las citas anteriores sean las de mayor importancia para los estudios de organología realizados en el sur del continente. Respecto a los trabajos realizados en el centro y norte del continente, diremos que son más escasos y la elaboración más actual.

Roberto Rivera17 edita en 1980 un folleto sobre los

Instrumentos Musicales Mayas. En él clasifica una serie de instrumentos según las tablas de H-S. Desafortunadamente es imposible hacer un seguimiento más detenido de los instrumentos respecto a sus cualidades organológicas.

Flores Dorantes y Flores García (México 1981) realizan un trabajo de organología aplicada a los silbatos maya prehispánicos18 en el que se estudia detenidamente los silbatos desde una perspectiva organológica. Y estos son sometidos a las clasificaciones de H-S y Hood. El grado de perfeccionamiento tecnológico del estudio hacen de la obra una útil herramienta de consulta y comparación. Su último capítulo sobre Procedimientos y Resultados quizá resulte ser de los más beneficioso a otros estudios de organología Prehispánica.

Felipe Ramírez Gil19 en la primera mesa redonda de Folklore y Etnomusicología en México, presenta una ponencia sobre la Organografía y los Instrumentos Prehispánicos. En ella somete a las tablas de H-S y Hood, tres instrumentos musicales prehispánicos. Teponaztli, Ayotl y Caracol marino.

Arturo Chamorro por su parte, somete a la clasificación de H-S y Hood los instrumentos musicales del mundo Purepecha en México. El análisis Organológico que realiza nos da una idea clara de la utilidad de este método de análisis.20

Para el área de Guatemala, el suscrito elaboró un catálogo de instrumentos musicales populares del país. Dicho catálogo contiene los instrumentos musicales sometidos a las tablas de clasificación de H-S. Así también contiene información sobre la pieza, uso, material, medidas, etc. Finalmente, en colaboración con el Dr. Celso Lara se hace una propuesta preliminar sobre la dispersión geográfica de

las músicas tradicionales en el país.21

Cabría agregar las clasificaciones de algunos de los instrumentos tradicionales populares costarricenses elaborados por el Etnomusicólogo Rodrigo Salazar.22

NOTAS

1. Olozabal, Tirso de. Acústica Musical y Organología. Ver apéndice citado por Carlos Coba. Cfr. además B. Cattoi. Apuntes de Acústica y Escalas Exóticas.

2. Mahillón, Víctor. Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatorie Royal de Musique de Bruxelas (ver apéndice).

3. Coba, Carlos. Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador. Tomo I.

4. Von Hornsbostel, Erich M. y Kurt Sachs. "Systematic der Musik Instrumente" Tomo XLVI.

5. Mantle, Hood. The Ethnomusicologist.

6. Gevaert, Francois. "Historia y teoría de la Música antigua". Tomo I y II.

7. Montandon, George. Citado por Carlos Vega en: "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos del Argentina". págs. 57-63 (ver apéndice).

8. Shaeffner, Andre. "Projet D'une clasification Nouvelle des Instruments de Musique".

9. El documento mimeografiado, INIDEF. Caracas. Aparece con una nota de R. Arias 1977. Carlos Vega, capítulo a incluir en su libro sobre instrumentos musicales en futura edición. Los criterios aquí expuestos pertenecen a este documento.

10. Citado por Carlos Coba. Pahissa, Jaime. Los grandes problemas de la Música.

11. Mantle, Hood, Op. cit. págs. 331-351.

12. Caméu, Helza. Introdúcao ao Estúdo da Música Indigena Brasileira. 295 p.

13. Vega, Carlos. Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos del Argentina.

14. Aretz, Isabel. Instrumentos Musicales de Venezuela.

15. Instituto Nacional de Cultura. Mapa de los Instrumentos Musicales de uso popular en el Perú. Oficina de Música y Danza. Instituto Nacional de Cultura. Lima, Perú. 1978.

16. Coba, Carlos. Op. cit. pág. 26.

17. Rivera R., Roberto. Los Instrumentos Musicales Mayas.

18. Flores D., Felipe. Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos. Silbatos Mayas.

19. Ramírez Gil, Felipe. La organografía y los instrumentos prehispánicos en la sabiduría popular. COLMICH/ COPSIFE. México 1983. El mismo autor en la segunda mesa redonda de etnomusicología y folklore, presentó una ponencia referida al análisis organológico de tres aerófonos de la región del golfo. En esta misma mesa redonda Jaime González, presentó una ponencia referida a el Análisis Estrobocópico de 8 flautas pre-hispánicas.

20. Chamorro, Arturo. Instrumentos Musicales en las Fuentes Pictográficas del Mundo Purepecha.

21. Arrivillaga Cortés, Alfonso. Catálogo Exposición de instrumentos musicales de la tradición popular de Guatemala. Centro de Estudios Folklóricos. USAC. 1982. Con ocasión del montaje de la primera Exposición de Instrumentos Musicales Populares.

22. Salazar, Rodrigo. La Música Tradicional de Barba.

_____. Música Popular Afro Limonense (Disco).

CLASIFICACION, ANALISIS E INTERPRETACION ORGANOLOGICA DE LOS SILBATOS PREHISPANICOS Y ACTUALES

Con introducción presento una tabla titulada "Computo de silbatos analizados" en donde aparecen dos cuadros. A) Silbatos Prehispánicos y B) Silvatos Actuales. En esta tabla se encuentra el recuento de las piezas analizadas, conteniendo información referida a: grupo (clasificación organológica), procedencia (sitio, región, etc. de la pieza) colección (persona o institución a quien pertenecen), época (fechamiento de la pieza) y finalmente el número de las piezas analizadas con subtotales y totales. Dicho cuadro se presenta como una guía a fin de orientarse entre todo el monto de los silbatos sometidos al análisis organológicos.

COMPUTO DE SILBATOS ANALIZADOS

1) Silbatos Prehispánicos.

Clasificación Organológica	Procedencia	Colección	Epoca	No. de Piezas
Grupo "a"				
421.221.42	Golfo de Honduras	Tejada CEFOL	900-1500 d.C.	6
	Región Ixil	M. P-V	" "	12
421.221.41	Golfo de Honduras	Tejada CEFOL	900-1500 d.C.	1
Grupo "b"				
421.222.41	Región Ixil	M.P-V	900-1500 d.C.	1
Grupo "c"				
421.211.42	Cotzumalguapa, región Ixil, Cuenca del Motagua, Chimaltenango	Tejada CEFOL M.P-V B. Arroyo	600- 900 d.C. 900-1500 d.C.	2 3
421.211.41	Región Ixil, Re-	Tejada	600- 900 d.C.	2

	gión Pipil, Cuenca del Motagua	CEFOL M. P-V Arrivillaga		1 1
Grupo "d"				
421.212.41	Región Ixil	M. P-V	900-1500 d.C.	2
Grupo "e"				
421.212.12	Cotzumalguapa	M. P-V	900-1500 d.C.	1
Grupo "f"				
421.222.31	Maya Itzá	M. P-V	900-1500 d.C.	2
Grupo "g"				
421.131.22	Kaminal Juyú	Tejada CEFOL	900-1500 d.C.	1
Grupo "h" 421.111.12	Costa Sur	M. P-V	900-1500 d.C.	1
Grupo "i"				
421.111.22	Cuenca del Motagua	M. P-V	600- 900 d.C.	1
Grupo "j"				
421.221.11	Cuenca del Motagua	M. P-V	600- 900 d.C.	1
M. P-V = Museo Popol Vuh			Total	38

2) Silbatos Actuales

Grupo "a"				
421.211.42	Rabinal	Tejada CEFOL	Actual	9
	Totonicapán	Arrivillaga Arroyo, Lara Pérez	Actual	8
Grupo "b"				
421.212.42	Rabinal	Arrivillaga,	Actual	1
421.212.41		Pérez de Lara	Actual	1
			Total	19

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE GUATEMALA
Biblioteca General

-Para poder realizar este corpus documental (silbatos) en este cuadro, fue necesario previamente someter los silbatos a una ficha discutida antes de ser aplicada. A continuación coloco un modelo de esta cédula de procesamiento y seguidamente indico la forma en que debe de ser llenada. Debo aclarar que en gran medida se tomaron como guía los conceptos vertidos en la obra ya citada sobre organología prehispánica.1

-Así también debo señalar que la información arqueológica está tomada de las cédulas de identificación de las piezas. Y que únicamente fueron revisados aspectos como: tipo de objeto (silbatos y variantes), materia prima (arcilla, hueso, madera, etc.), técnicas de construcción, estado de conservación, representación, etc. Y respetando la información revertida por la cédula arqueológica en lo que respecta a: cultura, procedencia y época.

En cuanto a las técnicas utilizadas para poner de manifiesto las cualidades organológicas (acústicas y tímbricas) de los silbatos en la completación de las mencionadas fichas podemos advertir:

A) Al restaurar algunos canales de insuflación y luego buscar la posibilidad de producir sonido en éstos, notamos que los residuos de tierra (sobrantes de la limpieza ejecutada), circulaban desde el canal hacia el interior o exterior de la cámara de resonancia (a través del bisel), de manera diferente según el ataque (de la corriente de aire) que se le diése al instrumento.

B) La utilización de humo para observaciones del mismo tipo resultaron positivas.

C) En algunos casos contamos con silbatos golpeados en su canal u otra parte del cuerpo, permitiendo realizar ob-

servaciones en su interior.

D) Para el caso de algunos silbatos contemporáneos nos hemos permitido sacrificar algunos ejemplares y realizar las respectivas observaciones de su interior.

E) Aunque económicamente nos fue imposible radiografiar todas las piezas estudiadas, furon escogidas las representativas de los distintos grupos y radiografiadas, permitiéndonos ello, establecer características del interior (cámaras de resonancia) de los distintos grupos.

F) Así también la ejecución de los silbatos nos enriqueció las observaciones de tipo organológico.

G) En algunas ocasiones se utilizó una linterna, para observar su interior permitiéndonos hacer importantes observaciones. En cuanto a la apreciación sonora de los silbatos, nos auxiliamos con el uso del diapasón metálico, (que emite el "la" 440), así como de un Chromatic Pitch-Instrument.

H) Así también la mayoría de los silbatos fueron sometidos al Estrobocón Chromatic Tuner, marca Korg wt-12, hecho en el Japón. Este aparato tiene la capacidad de registrar los sonidos emitidos por los instrumentos y calibrarlos en cents y en hertz. Ello nos permitió darnos cuenta de la capacidad sonora de los instrumentos.

En la operación de apreciación sonora siempre se registró una afinación en frio (el instrumento sin calentar) y otra caliente. Ya que los silbatos alteraron su afinación inicial ½ tono aproximadamente, conforme tomaban calor al ser ejecutados. Por otro lado la infinidad de ataques a que eran sometidos los instrumentos nos determinaron al máximo las posibilidades sonoras.

-Quisiera agregar que pareciese muy sencillo llegar a la clasificación de un instrumento (organológicamente), emitiendo el ser del instrumento por una cifra X. Pero al llegar a una deducción tan concreta y resumida de un instrumento a un simple número, implica la participación de todo un proceso anterior de análisis.

-Durante los primeros talleres de análisis organológico, la discusión circundó en clasificar los silbatos bajo el rubro tapadillo o bien vascular. Al respecto hay algunas indicaciones teóricas ya realizadas en el continente americano y que pueden dividirse claramente en dos clasificaciones distintas, la del hemisferio sur y la del hemisferio norte, esta última finalmente también dividida entre sí, (me refiero a los distintos criterios de clasificación organológica, expuesto por distintos autores en el capítulo sobre los estudios de organología).

<u>De la manera en que debe ser llenada la cédula o ficha de clasificación</u>. (Arqueológica, organológica y producción sonora de la misma).

Ficha No. Deberá de ser un número progresivo según su ingreso al procesamiento.

Registro de la Pieza. Museo, colección, institución, otros, etc.

Elaborada por. Investigador que llena la ficha.

Fecha: en que se realiza el análisis de la pieza.

1) <u>Clasificación de la pieza</u>

Cultura o grupo sociolingüístico al que nos referimos.

Tipo de objeto: silbato y su variante que lo caracteriza.

Procedencia: Sitio, región, etc.

Epoca: Fecha de la que data la pieza (aproximadamente).

Técnicas de construcción: a mano, con molde, con instrumentos, etc.

Estado de conservación: en relación al funcionamiento sonoro del instrumento, bueno, roto, rajado, erosionado, restaurado, etc.

Representación: que da la pieza, fitomorfa, zoomorfa, antropomorfa, etc.

2) Clasificación Organológica H-S

Aplicación de las tablas organológicas de Hornbostel-Sachs a los silbatos.2

3) Descripción Organológica del Instrumento

Embocadura: por su clase estas pueden ser directas o indirectas.

Forma: Puede ser de pico (o filo), y de borde (pastillaje).

Posición: Hemos dividido las partes de los silbatos en los siguientes cuadrantes. Cara (donde se da la representación) trasero (donde no hay representación) a su vez dividido el cuerpo en parte superior media e inferior, (ver diagrama Apéndice I).

Forma del canal: Entendemos por canal al "Tubo o conducto por donde entra el aire que insufla el instrumentista, dispuesto en tal forma para que choque con el bisel y produzca el sonido; se conoce también como caño, aereoducto, aereoconducto, canal de insuflación o portaviento"3.

Las formas pueden ser entre otras: prisma cuadrangular, prisma rectangular, cónico, truncado, cónico elipsoide truncado, etc.

Forma de la Boca: Entendiendo por boca:

"La abertura en la pared de los silbatos, dispuesta convenientemente para que la corriente de aire que viene por el canal, choque y se rompa contra el bisel." "El bisel es el labio superior de la boca, el cual está cortado oblicuamente y colocado en la posición adecuada para que el aire que viene por el canal choque en él generando así el sonido."4

Las formas de la boca pueden ser entre otras; cuadrangulares, trapezoidales, circulares, etc. Para mayores datos consúltese la obra sobre la Organología en los silbatos mayas (obra citada).

Posición de la Boca: Esta se determina en relación al canal.

Número de agujeros: tantos como el silbato cuente para digitación.

Canal Desviado: Dependiendo si este rasgo aparece en el silbato, se indicará.

Otros: como la forma de la caja de resonancia y otras observaciones dignas de indicar.

4) Medidas del Instrumento.

Todas las medidas deben de ser registradas en milímetros, atendiendo desde el objeto, canal de insuflación, boca, de los agujeros, etc. para mayor compresión véase los diagramas de las distintas partes en que se divide la apreciación especial de los silbatos.

5) Registro Sonoro

Se cuenta con dos pentagramas y de ser necesario se pueden utilizar más para indicar en ellos la producción sonora de los silbatos.

Cents: Ello se hará con la ayuda del estrobocom.

6) Detalles Técnicos

Peso del instrumento: se deberá registrar en gramos.

Radiografías: Se deberá indicar en la ficha si fue tomada radiografías de la pieza.

Fotos: Al igual que el anterior se deberá indicar.

Dibujos: Indicar si está en hoja adjunta o en la misma ficha de trabajo.

Diagramas: También indicar la existencia o no existencia de los mismos.

7) Observaciones Generales

Indicar si hay rasgos u otras características de importancia. Seguidamente veremos un ejemplo de cada principio organológico aplicado a una ficha de procesamien

Modelo de la ficha utilizada para el procesamiento de silbatos.

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N.

Registro de la Pieza _____

Elaborada por _____

Fecha _____

1) Clasificación de la Pieza
Cultura:
Tipo de Objeto:
Procedencia:
Epoca:
Materia Prima:

Técnica de Construcción

Estado de Conservación:
Representación:

2) Clasificación Organológica H-S:

3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura:
Forma:
Posición:
Forma del canal:
Forma de la boca:
Posición de la boca:
No. de agujeros:
Canal desviado:
Doble Pisel:
Otros:

4) Medidas del Instrumento:

Del objeto: Altura
Ancho
Espeso

Canal de Insuflación: Ancho A
Ancho B
largo exterior
largo interior
alto A
alto B

Roca: Ancho:
Altura:

De los agujeros: Izquierdo
Derecho
Otro

5) _____

C Cents:

6) Detalles Técnicos:

Peso del Instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

7) Observaciones Generales:

Canal de insuflación habilitado.

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N. 49

Registro de la Pieza Silbato Quiche M. p-V 1430
Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortes
Fecha 28/3/84.

1) Clasificación de la Pieza
Cultura: Grupo sociolingüistico Ixil
Tipo de Objeto: Silbato
Procedencia: Región Ixil
Epoca: post-clasico 900- 1524 D.C.
Materia Prima: Barro Naranja (arcilla)
Técnica de Construcción: moldeado a mano con incisiones en el cuerpo del animal.
Estado de Conservación: Bueno
Representación: Escorpión. Boca del animal usada como canal de insuflació

2) Clasificación Organológica H-S:

4 aerófono
42 de soplo verdadero
421. de filó ó flauta
421.21 con canal externo
421.211 aislada
421.211.4 vascular
421.211.42 con agujeros

421.211.42

3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura: ~~indirecta~~
Forma: de borde cuadrangular
Posición: superior frontal (en la boca del animal).
Forma del canal: piramidal truncado
Forma de la boca: cuadrangular
Posición de la boca: continua al canal, sobre la caja del instrumento.
No. de agujeros: - uno-
Canal desviado: sobre la izquierda
Doble Pisal: Presenta una pared continua a la pared superior del canal
Otros: de insuflación. Esta se dirige hacia la caja sonora del instrumento.

Camara globular.

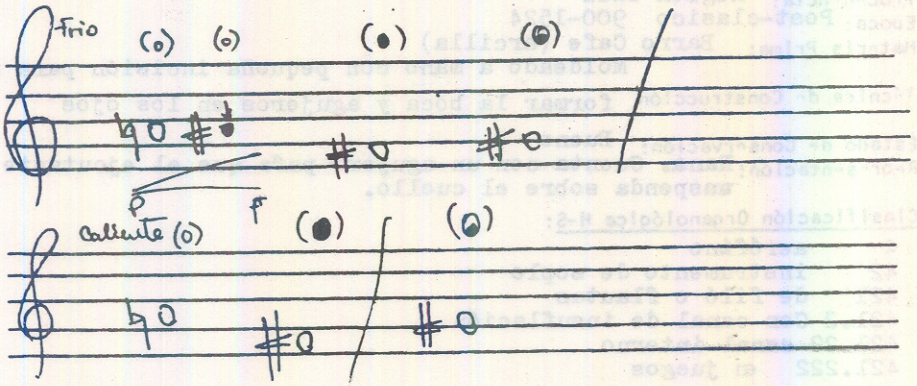
4) Medidas del Instrumento:

Del objeto: Altura 22.9 mm
Ancho 54 mm
Espeso 75.3 mm

Canal de Insuflación
Ancho A 6 mm
Ancho B 4 mm
largo exterior 12 mm
largo interior 12 mm
alto A 2 mm
alto B 1 mm

Roca: Ancho: 5.2 mm
Altura 8.9 mm

De los agujeros: Izquierdo
Derecho
~~Otro~~ Central 1.1 mm

5) 

C Cents:

6) Detalles Técnicos:

Peso del Instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

7) Observaciones Generales:

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N. 33

Registro de la Pieza Silbato Quiche
Museo P-V 1432

Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortes

Fecha 28/3/84.-

1) Clasificación de la Pieza

Cultura: Grupo Sociolinguistico Ixil.
Tipo de Objeto: Silbato
Procedencia: Región Ixil
Epoca: Post-clasico 900-1524
Materia Prima: Barro Cafe (arcilla)
Técnica de Construcción: Moldeado a mano con pequeña incisión para formar la boca y agujeros en los ojos
Estado de Conservación: Bueno
Representación: Rana. Cuenta con un agujero para que el ejcutante lo suspenda sobre el cuello.

2) Clasificación Organológica H-S:

4 aerófono
42 instrumento de soplo
421 de filó o flautas
421.2 Con canal de insuflación
421.22 canal interno
421.222 en juegos

421.22214 vascular
421.222.41 sin agujeros

421.222.41

3) Descripción Organológica del Instrumento:

Embocadura: Indirecta
Forma: de pico ó filo
Posición inferior trasera
Forma del canal: cuadrangular con leve elevación para que choque con el bisel.-
Forma de la boca: cuadrangular
Posición de la boca: continua al canal
No. de agujeros: -no-
Canal desviado: Uno sobre la derecha y el otro a la izquierda hacia sus patas.
Doble Bisel: Si, sobre todo en el izquierdo. Este ademas
Otros: cuenta con una pequeña pared hacia la caja de resonancia.

Los canales de insuflación son independientes . Habiendo sido exprofesamente desviados hacia el centro de la camara.
Las camaras de resonancia son independientes y totalmente vasculares.

4) **Medidas del Instrumento:**

Del objeto: Altura 59 mm
Ancho 79.1 mm
Espeso 57.7 mm

Roca: erecha
- Ancho: 5.1 mm
Altura: 6.1 mm

Izquierda 6 mm y 7 mm.

De los agujeros: Izquierdo
Derecho
Otro

Izquierdo frio Drecha Frio Caliente I y D

Derecho

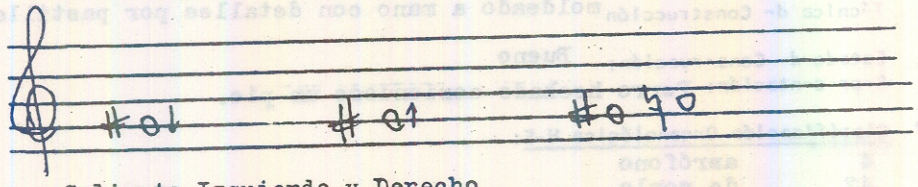
Canal de insuflación

Ancho A	6 mm
Ancho B	4 mm
largo exterior	12 mm
largo interior	12 mm
alto A	2.5 mm
alto B	1 mm (aprox)

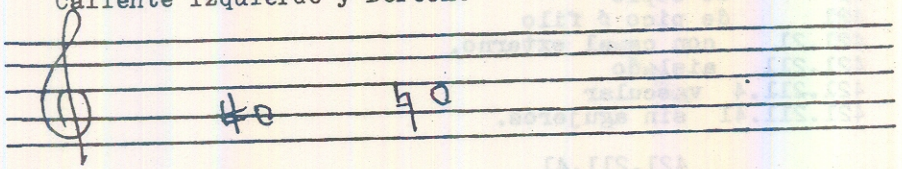
Izquierda

	5.3 mm
	5.2 mm
	15 mm
	11.1 mm
	1.7 mm
	2 mm

5)



Caliente Izquierdo y Derecho



C **Cents:**

6) **Detalles Técnicos:**

Peso del Instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

7) **Observaciones Generales:** La embocadura funciona tambien como base del instrumento. En este caso cuadrupedo (ya que es en juego) y no tripoidal (enmo en los silbatos aislados.)

Las cajas de resonancia tienen forma como las patas mamiformes , las cuales en algunos platos suele ser sonajas a su vez, siendo esta una caracteristica del pre clasico superior.

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS N. 51

Registro de la Pieza Silbato Museo P-V 706

Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortes.

Fecha 15/6/84.-

1) Clasificación de la Pieza
Cultura: Maya. (Motagua)
Tipo de Objeto: silbato
Procedencia: cuenca del motagua
Epoca: Clasico Tardio 600- 900 d.c.
Materia Prima: arcilla

Técnica de Construcción moldeado a mano con detalles por pastillaje.

Estado de Conservación: Bueno
Representación: Perro hechado comiendose un pie.

2) Clasificación Organológica H-S:

4	aerófono
42	de soplo
421	de pico ó filo
421.21	con canal externo.
421.211	aislado
421.211.4	vascular
421.211.41	sin agujeros.

421.211.41

3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura: indirecta
Forma: se forma en la cola del animal. rectangular
Posición: inferior medio
Forma del canal: rectangular
Forma de la boca: circular
Posición de la boca: sobre el lomo del animal, continua al canal
No. de agujeros: - no hay-
Canal desviado: levemente
Doble Pisel: unicamente atravez de la pared de reforzamiento
Otros: Camara Vascular.

4\ Medidas del Instrumento:

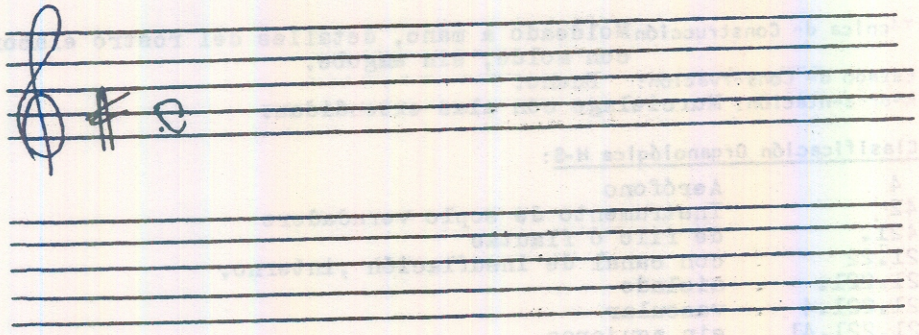
Del objeto: Altura 60 mm
Ancho 90 mm
Espeso 170 mm

Canal de Insuflación
Ancho A 10 mm
Ancho B 11 mm
largo exterior 20mm
largo interior 21 mm
alto A 4 mm
alto B 2 mm

Roca: Ancho: 13 mm
Altura: 9 mm

De los agujeros: Izquierdo
Derecho
Otro

5\



C Cents:

6\ Detalles Técnicos:

Peso del Instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

Observaciones Generales:

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N.26

Registro de la Pieza Mario Tejada Cefol-2a.9
Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortés
Fecha 21/1/84.-

1) Clasificación de la Pieza
Cultura: Maya
Tipo de Objeto: Silbato
Procedencia: Golfo de Honduras
Epoca: Clasico Tardio
Materia Prima: Barro Naranja

Técnica de Construcción Moldeado a mano, detalles del rostro elaborados con molde, sin engobe.
Estado de Conservación: Bueno.
Representación: Murcielago con alas extendidas.

2) Clasificación Organológica H-S:

4	Aerófono
42	Instrumento de soplo veradadero
421.	de filo ó flautas
421.22	con canal de insuflación ,interno.
421.221.	aislado
421.221.4	vascular
421.221.41	sin agujeros

421.221.41

3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura: ~~indirecta~~ de pico ó filo cuadrangular
Forma:
Posición: inferior trasera
Forma del canal: Conica elipsoide el cuerpo-cuadrangular el canal.
Forma de la boca: cuadrangular
Posición de la boca: continua al canal
No. de agujeros: - no-
Canal desviado: lijeramente a la izquierda
Doble fisel: - si- colocado en una de las paredes del canal que es mas larga que la otra.
Otros: Camara Vascular

4) Medidas del Instrumento:

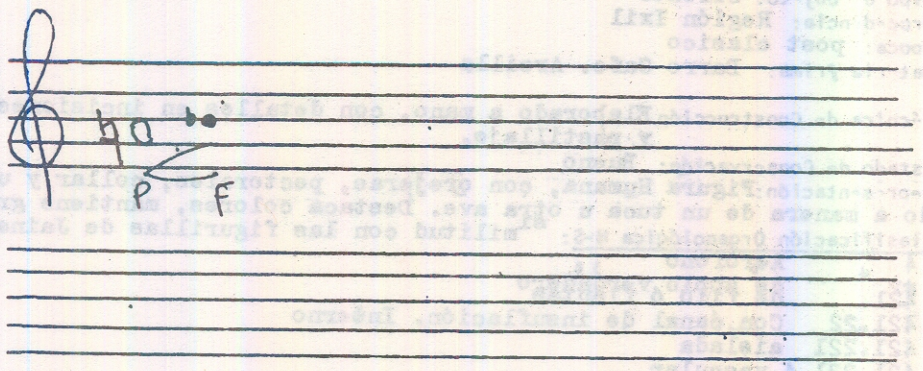
Del objeto: Altura 67 mm
Ancho 85.3 mm
Espeso 59.7 mm

Canal de Insuflación: Ancho A 6 mm
Ancho B 5 mm
largo exterior 20 mm
largo interior 15 mm
alto A 4 mm
alto B 3 mm

Boca: Ancho: 6 mm
Altura: 10 mm

De los agujeros: Izquierdo
Derecho
Otro

5)



C Cents:

6) Detalles Técnicos:

Peso del Instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

7) Observaciones Generales:

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N. 42

Registro de la Pieza Silbato Quiche 0062 M. P-V
Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortes
Fecha 31/3/84.-

1) Clasificación de la Pieza
Cultura: (grupo sociolinguistico, Ixil).
Tipo de Objeto: Silbato
Procedencia: Región Ixil
Epoca: post clasico
Materia Prima: Barro Cafe. Arcilla

Técnica de Construcción: Elaborado a mano, con detalles en incisiones y pastillaje.
Estado de Conservación: Bueno
Representación: Figura Humana, con orejeras, pectorales, collar y un tocado a manera de un tuca u otra ave. Destaca colores, mantiene gran similitud con las figurillas de Jaina,.

2) Clasificación Organológica H-S:
4 Aerófono
42 de soplo verdadero
421. de filo o flautas
421.22 Con canal de insuflación. Interno
421.221 aislada
421.221.4 vascular
421.221.42 Con agujeros

421.221.42

3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura: indirecta
Forma: pico o filo. cuadrangular
Posición: inferior trasera. embocadura parte de la base del instrumento.
Forma del canal: cuadrangular
Forma de la boca: cuadrangular
Posición de la boca: continua al canal
No. de agujeros: dos
Canal desviado: sobre la derecha
Doble bisel: -no- se manifiesta con una pared mas larga en el canal de insuflación. Pero probablemente la pared inferior de este hace que funcione un doble bisel.
Otros:

4) Medidas del Instrumento:

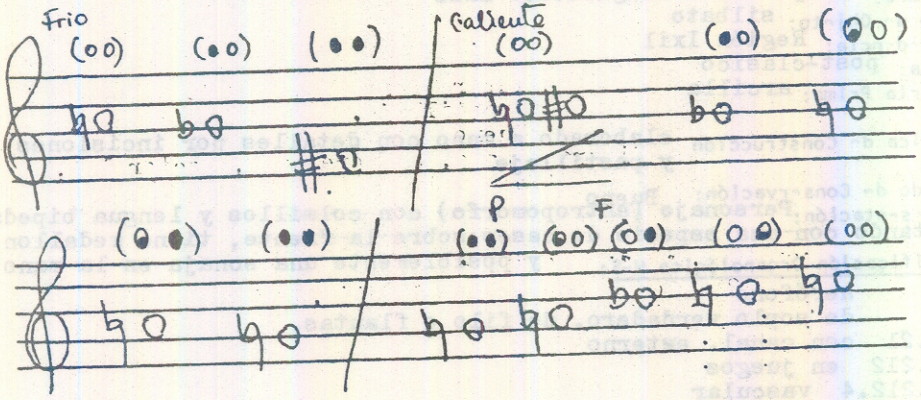
Del objeto: Altura 10.9mm
Ancho 50mm
Espeso 60.7 mm

Canal de Insuflación
Ancho A 10.2mm
Ancho B 9 mm
largo exterior 20.3mm
largo interior
alto A 3mm
alto B 1.1 mm

Roca: Ancho: 10.2 mm
Altura: 8 mm

De los agujeros: Izquierdo 6 mm
Derecho 6 mm
Otro

5)



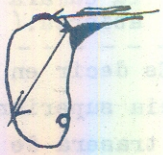
C Cents:

6) Detalles Técnicos:

Peso del Instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

7) Observaciones Generales:

Este silbato tiene mucha brillantes en su sonido.



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N. 56

Registro de la Pieza Silbato quiche 1424 M.P-V
Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortes
Fecha 10/4/84.

1) Clasificación de la Pieza
Cultura: Grupo socio linguistico Lxil
Tipo de Objeto: silbato
Procedencia: Región Ixil
Epoca: post-clasico
Materia Prima: arcilla

Técnica de Construcción elaborado a mano con detalles por incisiones y pastillaje

Estado de Conservación: Bueno
Representación: Personaje (antropomorfo) con colmillos y lengua bipeda contando con una especie de casco sobre la frente, tiene medallon y ppsiblemente una sonaja en la mano I.

2) Clasificación Organológica H-S:
4 aerófono
421 de soplo verdadero. de filo o flautas.
421.21 con canal. externo
421.212 en juegos
421.212.4 vascular
421.212.41 sin agujeros

421.212.41

3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura: Indirecta
Forma: de borde o pastillaje (en este caso es bastante grande).
Posición: en la parte media, trasera de la pieza. (1)
Forma del canal: cuadrangular
Forma de la boca: cuadrangular
Posición de la boca: continua al canal, al centro de las 2 cajas de resonancia.
No. de agujeros: - no-
Canal desviado: ligeramente sobre la derecha
Doble Pisal: - si-
Otros: La camara superior es cerrada(vascular) y la inferior es abierta.(ver diagrama)

- - - - - - - - — - - - - - - - - -

(1) Es decir en la parte inferior trasera de la camara de resonancia superior. Podriamos decir a su vez que en la parte superior trasera de la segunda caja de resonancia.

4) Medidas del Instrumento:

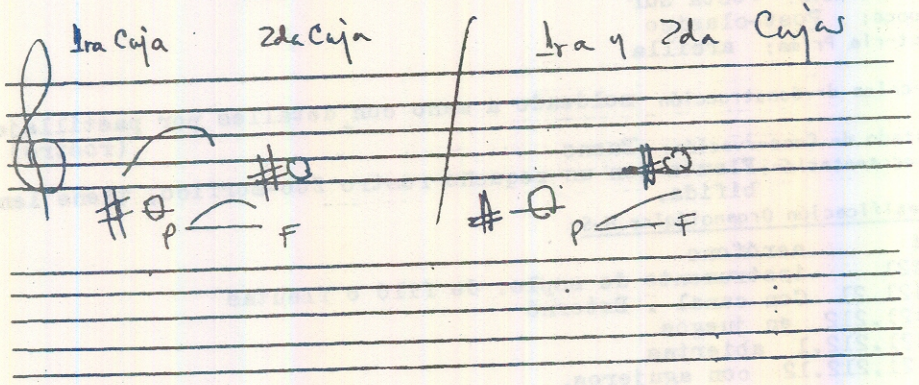
Del objeto: Altura 121.3 mm
Ancho 78.9 mm
Espeso 86.4 mm

Canal de Insuflación

Ancho A 8.3 mm
Ancho B 5 mm
largo exterior 22 mm
largo interior 20 mm
alto A 3 mm
alto B 2 mm

Roca: Ancho: 8 mm
Altura: 12.7 mm

De los agujeros: Izquierdo
Derecho
Otro

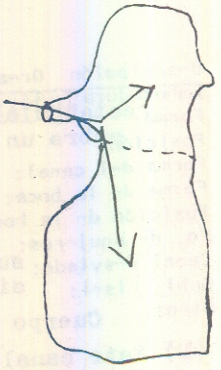
5) 

C Cents:

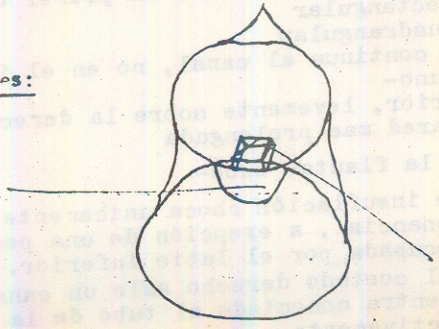
6) Detalles Técnicos:

Peso del Instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

Al sonarlo suave unicamente es activada la primera camara. Pero al atacer mas fuerte en la ejecución la corriente se desvia a la camara mas grande.



7) Observaciones Generales:



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N. 55

Registro de la Pieza M. P-V 1033
Flauta-silbato
Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortes.
Fecha 10/4/84.

1) Clasificación de la Pieza
Cultura: Maya (Cotzulmalguapa)
Tipo de Objeto: Flauta-silbato
Procedencia: Costa Sur
Epoca: Post-clasico
Materia Prima: arcilla

Técnica de Construcción moldeado a mano con detalles por pastillaje. (rostro)

Estado de Conservación: Bueno
Representación: Flauta con un pequeño rostro Zoo-morfico, tiene lengu bifida.

2) Clasificación Organológica H-S:

4 aerófono
421 instrumento de soplo. de filó o flautas
421.21 Con canal . Externo
421.212 en juegos
421.212.1 abiertas
421.212.12 con agujeros.

421.212.12

3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura: Indirecta
Forma: rectangular
Posición: sobre un borde del tubo tiene un primer canal. (1)
Forma del canal: rectangular
Forma de la boca: cuadrangular
Posición de la boca: continua al canal, no en el inicio del tubo.
No. de agujeros: - uno-
Canal desviado: superior, levemente sobre la derecha, inferior, idemn.
Doble Bisel: si pared mas prolongada
Otros: Cuerpo de la flauta- tubo-

(1) Este canal de insuflación choca unicamente a un bisel. no tiene caja de resonancia , a exepción de una pequeña cavidad que debe de se r ocupada por el labio inferior. En una saliente del tubo sobre el costado derecho sale un canal de insuflación, el cual se encuentra conectado al tubo de la flauta y lo hace accionar efectivamente.

4) **Medidas del Instrumento:**

Del objeto: Altura 160 mm
Ancho 25 mm
Espeso 25 mm

Canal de Insuflación

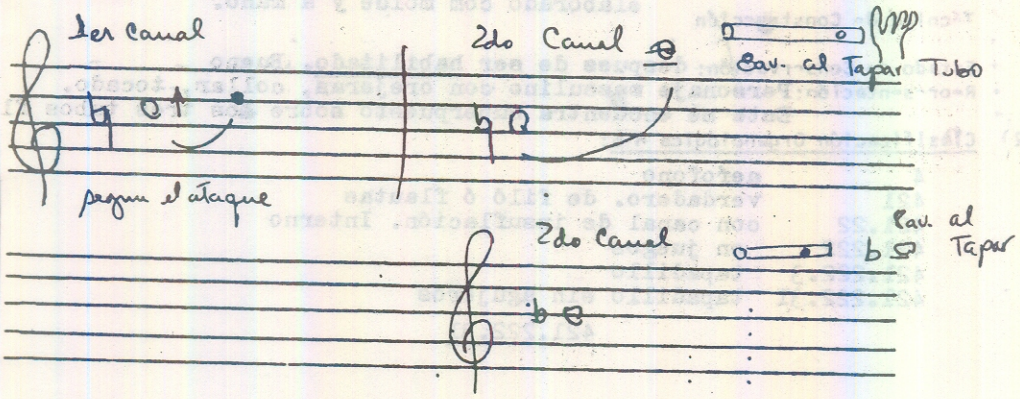
A-
Ancho A 7 mm
Ancho B 6 mm
largo exterior 8 mm
largo interior 8 mm
alto A 2 mm
alto B 2 mm

Roca: a Ancho: 7 mm
Altura: 7 mm
b 5 mm
7 mm

B-
7 mm
5 mm
17 mm
14 mm
3½ mm
2½ mm

De los agujeros: Izquierdo
Derecho
Otro 6 mm

5



C **Cents:**

6 **Detalles Técnicos:**

Peso del Instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

7 **Observaciones Generales:**

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SIBBATOS

Ficha N. 47

Registro de la Pieza Silbato-flauta Motagua 711 M.P-V

Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortes

Fecha 2/6/84.

1) Clasificación de la Pieza

Cultura: Clasificado como maya pipil. Aunque me inclino por Maya-Itza.
Tipo de Objeto: Silbato Flauta triple
Procedencia: Cuenca del motagua ? Seguñ yp Peten Itza. (1)
Epoca:
Materia Prima: Arcilla

Técnica de Construcción elaborado com molde y a mano.

Estado de Conservación: despues de ser habilitado. Bueno
Representación: Personaje masculino con orejeras, collar, tocado.
Este se encuentra superpuesto sobre los tres tubos flauta

2) Clasificación Organológica H-S:

4	aefofono
421	verdadero. de filó ó flautas
421.22	con canal de insuflación. Interno
421.222	en juegos
421.222.3	tapadillo
421.222.31	tapadillo sin agujeros

421.222.31

3) Descripción Organológica del Instrumento:

Embocadura: Indirecta
Forma: Sobre una especie de tapadera se logra accionar con ayuda de la mano.
Posición: en la base del instrumento
Forma del canal: semi cirdular
Forma de la boca: semi circular
Posición de la boca: en la base inferior de los tubos sobre la camara de aire
No. de agujeros: - no-
Canal desviado: - no-
Doble Bisel: unicamente provocado por una pequeña prominencia en el cuerpo del tubo
Otros: Independientemente que cada tubo tiene su propio canal de insuflación, estos son accionados en una camara de aire comun para todos los tubos.

(1) Este silbato se encuentra clasificado en el museo como motagua. Pero debemos recordar que desafortunadamente muchas de las piezas de este museo carecen de seguimiento arqueologico. Las caracteristicas organologicas en este caso nos remiten al lago de Itza por lo que nos inclinamos por esta posibilidad.

4) **Medidas del instrumento:**

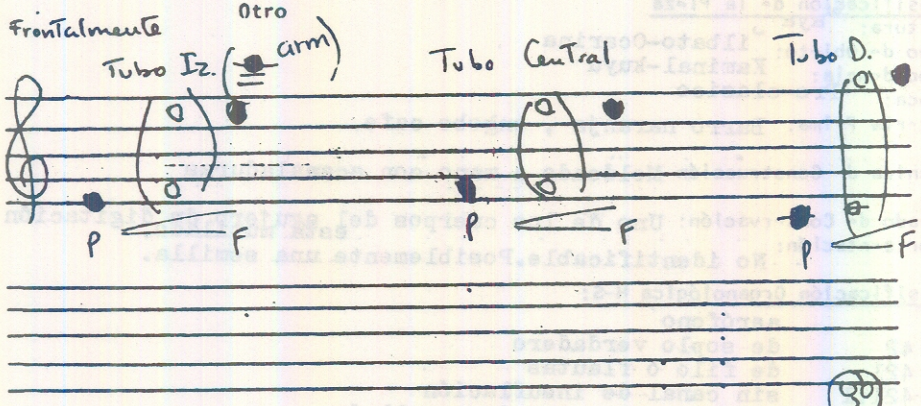
Del objeto: Altura
Ancho
Espeso

Canal de insuflación Ancho A
Ancho B
largo exterior
largo interior
alto A
alto B

Roca: Ancho:
Altura:

De los agujeros: Izquierdo
Derecho
Otro

5) Frontalmente

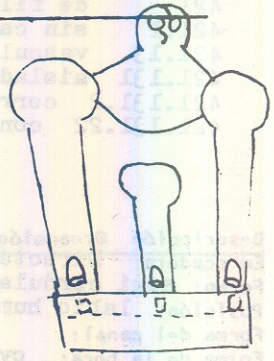


(1)

C **Cents:**

6) **Detalles Técnicos:**

Peso del instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:



7) **Observaciones Generales:**

(1) Al soplar suaverente los tubos estos emiten sus notas mas graves. Al intensificar el ataque se presenta la posibilidad de sonar grave ó bien agudo. Si el ataque es exesivo uricamente sonaran las notas agudas.

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N. 53

Registro de la Pieza Mario Tejada Cefol Nº 16
Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortes.
Fecha 23/284.

1) Clasificación de la Pieza
Cultura: Maya
Tipo de Objeto: Silbato-Ocarina
Procedencia: Kaminal-kuyu
Epoca: Pre-clasico
Materia Prima: Barro naranja , engobe cafe.

Técnica de Construcción Moldeado a mano con acanaladuras

Estado de Conservación: Uno de los cuerpos del agujero de digitación está mutilado.
Representación: No identificable.Posiblemente una semilla.

2) Clasificación Organológica H-S:

	aerófono
42	de soplo verdadero
421	de filo ó flautas
421.1	sin canal de insuflación
421.13	vascular sin pico desarrollado
421.131	aislada
421.131.2	cerrada
421.131.22	con agujeros

3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura: Directa
Forma: semi cirdular
Posición: labio humano inferior sobre la parte superior del instrumento
Forma del canal:
Forma de la boca: ovalada
Posición de la boca: en la parte delantera superior
No. de agujeros: - tres-
Canal desviado: no
Doble Pisal: no
Otros: cuerpo ó camara de resonancia glovular

4) Medidas del instrumento:

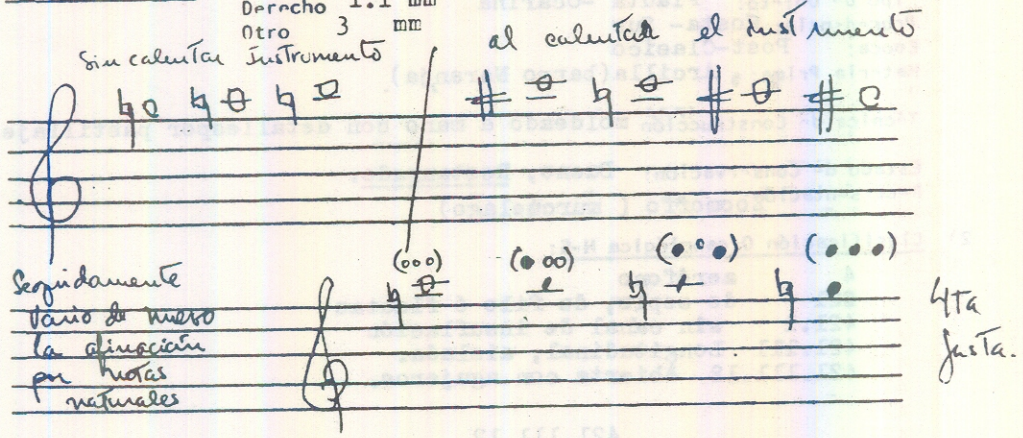
Del objeto: Altura 30.4 mm
Ancho 30.7 mm
Espeso 20.3 mm

Canal de insuflación
Ancho A
Ancho B
largo exterior
largo interior
alto A
alto B

Roca: Ancho: 12 mm
Altura: 6 mm

De los agujeros: Izquierdo 2 mm
Derecho 1.1 mm
Otro 3 mm

5)



C Cents:

6) Detalles Técnicos:

Peso del instrumento
Radiografías D-f 49 oclusal (comparte la radiografía con el ejemplar maspequeño encontrado para la cultura maya)
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

7) Observaciones Generales:

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N. 54

Registro de la Pieza Flauta-Ocarina Musep Popol-Vuh
Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortes
Fecha 22/6/84.

1) Clasificación de la Pieza
Cultura: maya (pipil ó cotzulmalguapa)
Tipo de Objeto: Flauta -Ocarina
Procedencia: Costa- Sur
Epoca: Post-Clasico
Materia Prima: Arcilla(barro Naranja)
Técnica de Construcción moldeado a mano con detallespor pastillaje.
Estado de Conservación: Bueno, Restaurado.
Representación: Zoomorfo (murciélago)

2) Clasificación Organológica H-S:

4 aerófono
421 de soplo, de filo ó flautas
421.1 sin canal de insuflación
421.111 Longitudinal, aislada.
421.111.12 Abierta con agujeros.

421.111.12

3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura: Directa
Forma: Semi.circular
Posición: parte superior del tubo
Forma del canal:
Forma de la boca: semi circular
Posición de la boca:
No. de agujeros: cuatro
Canal desviado: levemente a la izquierda
Doble tisel:
Otros:

El presente instrumento es una flauta de embocadura directa , sin canal y se encuentra formada aparentemente por varias vasculas.

4) Medidas del Instrumento:

Del objeto: Altura 200 mm
Ancho 40 mm
Espesor 35 a 30 mm

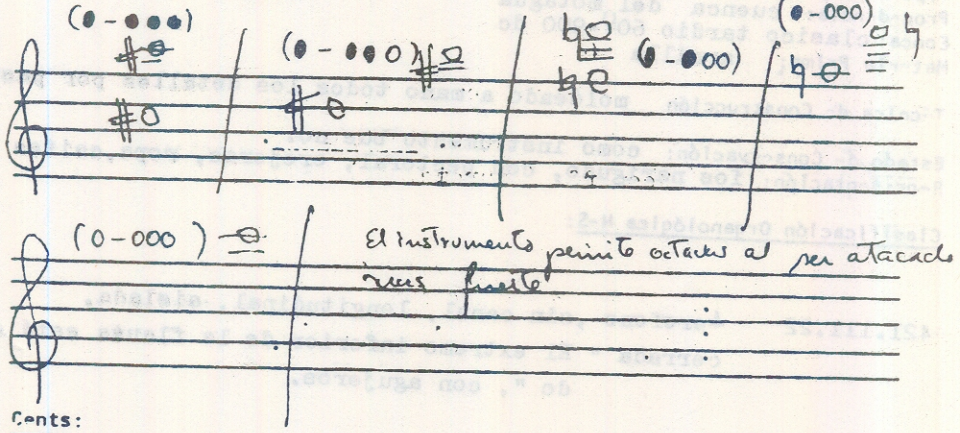
Canal de insuflación
Ancho A
Ancho B
largo exterior
largo interior
alto A
alto B

Roca: Ancho: 12 mm
Altura: 8 mm

De los agujeros: Izquierdo
Derecho
Otro

Los cuatro tienen 8.mm de diametro.

5)



C Cents:

6) Detalles Técnicos:

Peso del Instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

7) Observaciones Generales:

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N. 52

Registro de la Pieza Ocarina -silbato M.I-V 723

Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortes.

Fecha 15/6/84.

1) Clasificación de la Pieza
Cultura: maya
Tipo de Objeto: silbato-ocarina
Procedencia: cuenca del motagua
Epoca: clasico tardio 600-900 dc
Materia Prima: arcilla

Técnica de Construcción moldeado a mano todos los detalles por pastilla

Estado de Conservación: como instrumento bueno.
Representación: ios narigudo, con pectoral, orejeras, ropa, caites

2) Clasificación Organológica H-S:

421.111.22 Aerofono ,sin canal, longitudinal, aislada, cerrada " El extremo inferior de la flauta está cerrado ", con agujeros.

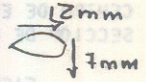
3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura: directa
Forma: semi circular
Posición: superior
Forma del canal:
Forma de la boca:
Posición de la boca:
No. de agujeros: tres- dos con protuberancias
Canal desviado:
Doble Pisel:
Otros: Camaras vasculaes a formar un tubo.

Por el uso de una linterna logramos deducir que la parte donde esta la embocadura, se forma por una primera camara de resonacia, y la parte de los agujeros estan imersos dentro de una forma de tubo.

4) Medidas del Instrumento:

Del objeto: Altura 195 mm
Ancho 145 mm
Espeso 95 mm

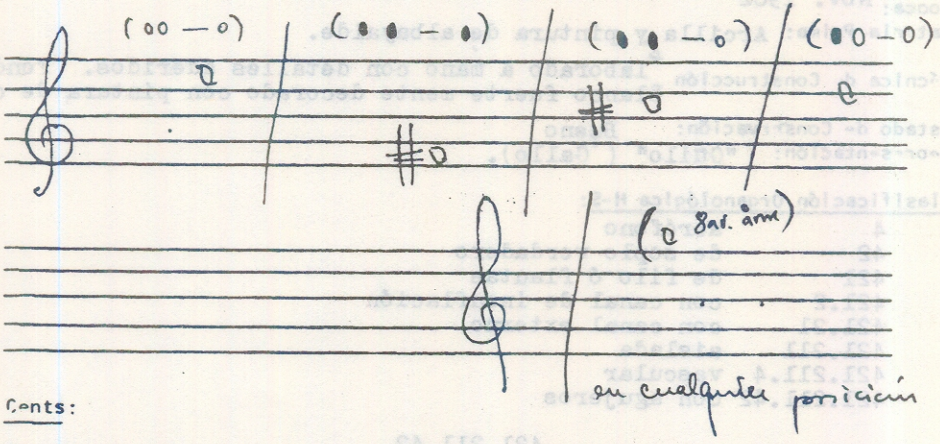
Canal de Insuflación: Ancho A, Ancho B, largo exterior, largo interior, alto A, alto B



Roca: Ancho:
Altura:

De los agujeros: Izquierdo
Derecho
Otro

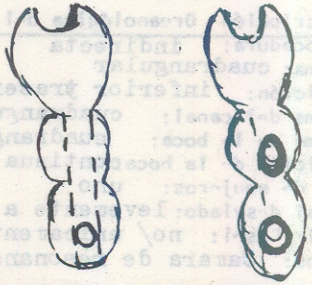
5)



C Cents:

6) Detalles Técnicos:

Peso del Instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:



7) Observaciones Generales:

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N. 3

Registro de la Pieza Colección Barbara Arroyo Nº 24 a

Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortes

Fecha 15/2/84.

1) Clasificación de la Pieza
Cultura: Achí
Tipo de Objeto: silbato
Procedencia: San Pablo Rabinal, Baja Verapaz.
Epoca: Nov. 1982
Materia Prima: Arcilla y pintura de albayalde.
Técnica de Construcción: Elaborado a mano con detalles aderidos. Fondo blanco fuertemente decorado con pintura de color.
Estado de Conservación: Bueno
Representación: "Guilo" (Gallo).

2) Clasificación Organológica H-S:

4	aerófono
42	de soplo verdadero
421	de filo ó flautas
421.2	con canal de insuflación
421.21	con canal externo
421.211	aislada
421.211.4	vascular
421.211.42	con agujeros

421.211.42

3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura: indirecta
Forma: cuadrangular
Posición: inferior trasera
Forma del canal: cuadrangular
Forma de la boca: cuadrangular
Posición de la boca continua al canal pero levemente mas pequeña en tamañ
No. de agujeros: uno
Canal desviado: levemente a la derecha colindando con el agujero de digit
Doble Bisel: no/ unicamente pared de reforsamiento hacia la camara
Otros: Camara de resonancia en forma ovoidal

El cuerpo del instrumento tiene dos patas al igual que muchos otros observados y el canal de insuflación funciona como una tercera pata.

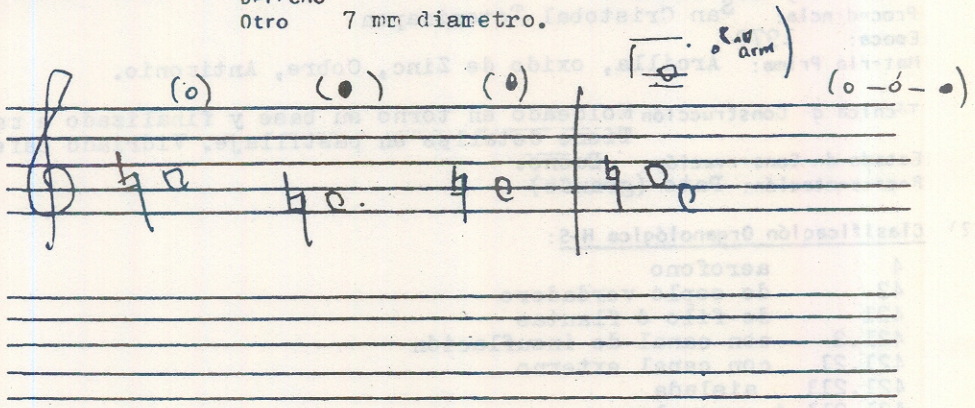
4) **Medidas del Instrumento:**

Del objeto: Altura 177.2 mm **Canal de Insuflación** Ancho A 9 mm
Ancho 65,1 mm Ancho B 8 mm
Espeso 77.3 mm largo exterior 27 mm
largo interior 27 mm
alto A 3 mm
alto B 2 mm

Boca: Ancho: 9 mm
Altura: 13 mm

De los agujeros: Izquierdo
Derecho
Otro 7 mm diametro.

5)



C **Cents:**

6) **Detalles Técnicos:**

Peso del Instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

7) **Observaciones Generales:**

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N. 12

Registro de la Pieza Pato Cafe Grande
S. C. Totonicapan Col Celso Lara F.
Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortés.
Fecha 3/2/84.-

1) Clasificación de la Pieza
Cultura: Quiche
Tipo de Objeto: silbato
Procedencia: San Cristobal Totonicapan
Epoca: 1970
Materia Prima: Arcilla, oxido de Zinc, Cobre, Antimonio.

Técnica de Construcción: Moldeado en torno su base y finalizado a mano. Tiene detalles en pastillaje. Vidriado cafe,.
Estado de Conservación: Bueno.
Representación: Pato (grande)

2) Clasificación Organológica H-S:

4	aerofono
42	de soplo verdadero
421	de filo ó flautas
421.2	con canal de insuflación
421.21	con canal externo
421.211	aislada
421.211.4	vascular
421.211.42	son agujeros

3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura indirecta
Forma: cuadrangular
Posición: inferior trasera
Forma del canal: cuadragunlar con una pared mas prolongada
Forma de la boca: cuadrangular
Posición de la boca: continua al canal
No. de agujeros: uno
Canal desviado: lijeramente hacia la izquierda
Doble Pico: si
Otros: amara de resonancia globular.

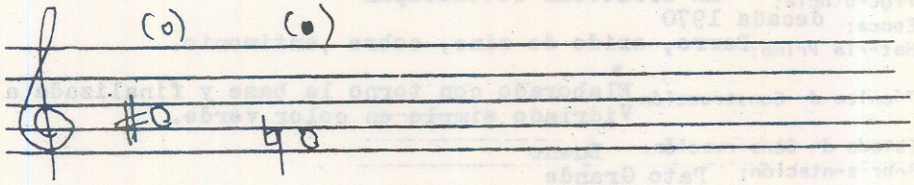
4) Medidas del Instrumento:

Del objeto: Altura 77.7 mm
Ancho 63.9 mm
Espesor 106 mm

Canal de Insuflación
Ancho A 120 mm
Ancho B 110 mm
largo exterior 17 mm
largo interior 25 mm
alto A 6 mm
alto B 5 mm

Roca: Ancho: 11 mm
Altura: 15 mm

De los agujeros: Izquierdo
Derecho
Otro 7 mm diametro

5) 

C Cents:

6) Detalles Técnicos:

Peso del Instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

7) Observaciones Generales:

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N. 13

Registro de la Pieza Pato Verde
S.C. Totonicapan. Col Celso Lara.
Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortes.
Fecha 2/2/84.-

1) Clasificación de la Pieza
Cultura: Quiche
Tipo de Objeto: silbato
Procedencia: San Cristobal Totonicapan
Epoca: decada 1970
Materia Prima: Barro, oxido de zinc, cobre ,antimonio.
Técnica de Construcción: Elaborado con torno la base y finalizada a mano. Vidriado simple en color verde.
Estado de Conservación: Bueno
Representación: Pato Grande

2) Clasificación Organológica H-S:

4	aerófonb
421	de sopló, de filó o flautas
421.21	con canal de insuflación, externo
421.211	aislada
421.211.42	Vascular. con agujeros.

421.211.42

3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura: indirecta
Forma: cuadrangular
Posición: inferior trasera
Forma del canal: cuadrangular con una pared mas larga
Forma de la boca: cuadrangular
Posición de la boca: continua al canal
No. de agujeros: uno
Canal desviado: ligeramente sobre la izquierda
Doble Pisel: si
Otros: camara de resonancia glovular

4) Medidas del Instrumento:

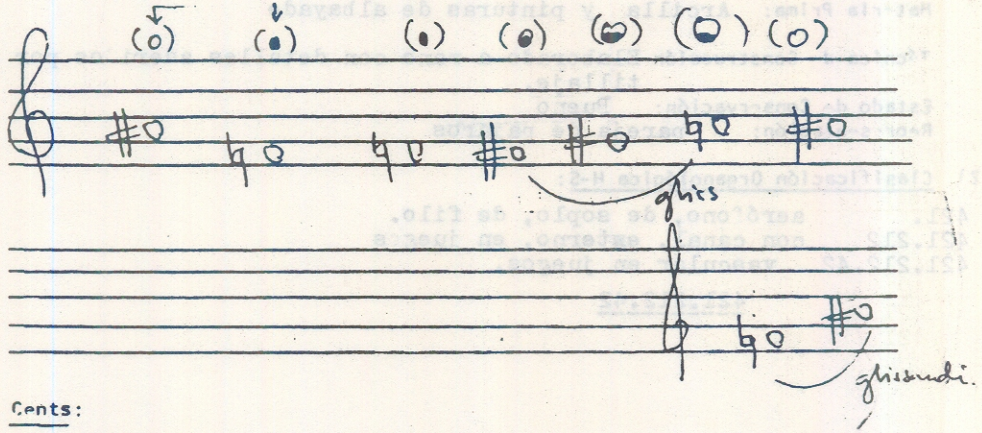
Del objeto: Altura 89 mm
Ancho 64.3 mm
Espeso 104 mm

Canal de Insuflación
Ancho A 7 mm
Ancho B 6 mm
largo exterior 14 mm
largo interior 20 mm
alto A 3 mm
alto B 2 mm

Roca: Ancho: 7 mm
Altura: 11 mm

De los agujeros: Izquierdo
Derecho
Otro 7 mm

5)



C Cents:

6) Detalles Técnicos:

Peso del Instrumento
Radiografías
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

7) Observaciones Generales:

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS
SECCION DE ETNOMUSICOLOGIA

FICHA PARA LA CLASIFICACION DE SILBATOS Ficha N. 2

Registro de la Pieza Pareja de ~~pajaros~~ Rabinal Col A. Arrivillaga
Elaborada por Alfonso Arrivillaga Cortes
Fecha 9/2/84.-

1) Clasificación de la Pieza
Cultura: Achí
Tipo de Objeto: Silbato
Procedencia: San Pablo Rabinal, Baja Verapaz.
Epoca: 1975
Materia Prima: Arcilla y pinturas de albayade
Técnica de Construcción Elaborado a mano con detalles aderidos por pastillaje.
Estado de Conservación: Bueno
Representación: pareja de pajaros

2) Clasificación Organológica H-S:

421. aerófono, de soplo, de filo.
421.212 con canal, externo, en juegos
421.212.42 vascular en juegos.

421.212.42

3) Descripción Organológica del Instrumento:
Embocadura: ~~indirecta~~
Forma: cuadrangular
Posición: inferior trasera
Forma del canal: cuadrangular
Forma de la boca: cuadrangular
Posición de la boca: continua al caral de insuflación
No. de agujeros: uno
Canal desviado: respectivamente sobre la derecha e izquierda
Doble Pisal: pequeña pared interior sobre el labio inferior a manera
Otros: de refuerzo.

Camaras de resonancia. Apesar de estar en juegos los cuerpos se encuentran debidarente separados.

4) Medidas del instrumento:

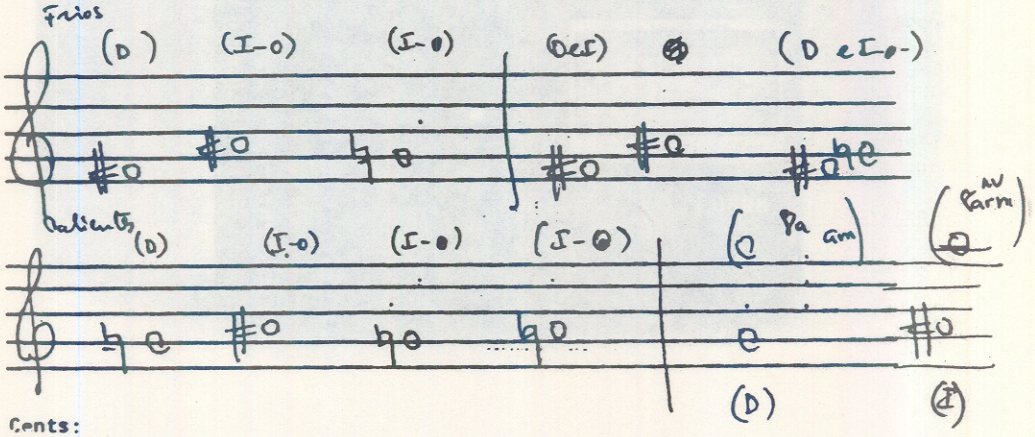
Del objeto: Altura 99.2 mm
Ancho 49 mm
Espesor 71 mm
izquierda 90.2 mm
43.3 mm
72 mm

Roca: Ancho: 8 mm
Altura: 8 mm

Canal de insuflación
Ancho A 9 mm
Ancho B 7 mm
largo exterior 22 mm
largo interior 22 mm
alto A 3 mm
alto B 2 mm
Izquierda idem.

De los agujeros: Izquierdo
Derecho 6 mm
Otro

5)



C Cents:

6) Detalles Técnicos:

Peso del instrumento
Radiografías Df- 49 oclusal Nº 2
Fotos:
Dibujos
Diagramas:

7) Observaciones Generales:

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA.
Biblioteca Central

FOTOGRAFIA DEL CHROMATIC TUNER

Utilizado en el registro sonoro de los silbatos analizados.

CLASIFICACION, ANALISIS ORGANOLOGICO E INTERPRETACION

A continuación presentaré las distintas clasificaciones organológicas de los silbatos que fueron sometidos a las tablas de Hornbostel-Sachs-Hood. Cada uno de los grupos representados en la clasificación organológica, se hará acompañar de su respectivo análisis organológico. De ahí pues que las diferentes agrupaciones aquí manifiestas correspondan a los principios acústicos y tímbricos de los distintos grupos de silbatos. El orden con que aparece se encuentra fijado por la frecuencia con que aparecieron los distintos tipos organológicos de las muestras documentadas. No se quiere con ello, delimitar la posibilidad de abundancia de otros tipos organológicos. Además, una vez sea referido un grupo organológico se obviará la descripción de éste en los grupos organológicos posteriores. Sobre todo tomando en cuenta que el principio de los tres items es universal para cualquier silbato. También haremos una separación entre silbatos prehispánicos y silbatos actuales.

1) Silbatos Prehispánicos

Grupo A) Silbatos de Canal Interno, Vasculares con y sin agujeros. (Ver diagrama correspondiente, Apendice I)

Iniciaremos estas descripciones con el grupo de silbatos quizá más característicos en el mundo maya pre-hispánico. Su clasificación organológica tomada de H-S es la siguiente:

4	aerófono
42	instrumento de soplo verdadero
421	de filó o flautas
421.2	con canal de insuflación
421.22	con canal interno
421.221	aislada
421.221.4	vascular
421.221.41	sin agujeros
421.221.42	con agujeros

-Con la clasificación anterior queremos indicar lo siguiente:

aerófonos, en cuanto que el aire es el principal motor para producir sonido. Seguidamente advertimos que son de soplo verdadero ya que "el aire vibrante se encuentra limitado por el instrumento mismo", se clasifican de filo o flautas en cuanto que "una corriente de aire en forma de cinta choca contra un filo". Con canal de insuflación porque "una hendidura estrecha lleva la corriente de aire, en forma de cinta, contra el borde afilado de un corte lateral".

-Debemos señalar que hasta esta altura de las clasificaciones organológicas existe un denominador común para los distintos grupos de silbatos, por lo que la explicación de estos rubros no será repetida.5

Continuando con el análisis del presente grupo diremos que tiene Canal interno ya que "el canal está en el interior del tubo". Aisladas ya que no están acompañadas de otros cuerpos sonoros. Vasculares por la forma en que se caracteriza su caja de resonancia. Sin agujeros o con agujeros según la posibilidad que tengan estos de ser obturados y alterar sus sonidos producidos.

Análisis Organológico

Gracias a la clasificación organológica anteriormente expuesta podemos manifestar las siguientes características a continuación.

Silbatos de embocadura indirecta (requieren de una pared para conducir el aire), ya que con sólo ser soplados producen sonido. En cuanto a las embocaduras estas son de filo, teniendo como posición la parte inferior trasera. Es

importante hacer notar que esta posición tiene como consecuencia la utilización de la embocadura como un tercer soporte del instrumento mismo. (En los silbatos con figuras Antropomorfas y Zoomorfas que cuentan con base tripoidal, el canal se encuentra en una de estas patas). Seguidamente observamos que la medida de los silbatos pequeños (menos de 10 mm., cuentan con canal y boca en forma cuadrangular o similar. Pero a medida que estos van creciendo la boca y el canal van tomando forma esferoidal. Debemos indicar además que en la mayoría de los casos estos silbatos cuentan en su canal de insuflación con una pared más larga que la otra. (La pared que no toca al suelo). Así también mostraron encontrarse levemente desviados los canales y bocas del instrumento, siendo estos dirigidos tanto a la derecha como a la izquierda.

-Es muy probable que al ser agujereado el cuerpo del instrumento para la elaboración de su boca se tratara de que la arcilla desplazada se adhiriese a la pared continua al canal de insuflación sobre el interior de la caja de resonancia, de manera tal que reforzase con esta pared al segundo bisel provocado por la pared más larga del canal de insuflación. (Ver diagrama Apéndice I).

Respecto a su caja o cámara de resonancia, debemos indicar que ésta por su forma entra en el rubro de "vascular." Por otro lado debemos indicar que estos instrumentos van desde la ausencia de agujeros de obturación, seguido por otro grupo que cuenta con dos digitadores (el más generalizado) y algunos silbatos que presentaron entre 4 y 5 agujeros de obturación,6 como es el caso de los silbatos más grandes. También los agujeros aparecen en la parte trasera del cuerpo del instrumento a nivel medio. Aunque si nos remitimos exclusivamente a la caja de resonancia, los

agujeros resultan estar casi en la parte superior de la cámara globular. Es decir que estos agujeros se encuentran del lado opuesto a la boca del instrumento.

Grupo B) Silbatos de Canal Interno, Vasculares, sin agujeros, en juegos. (Ver diagrama correspondiente, Apéndice I)

Dentro del grupo mencionado anteriormente, mencionamos un ejemplar encontrado con las características organológicas señaladas pero con la peculiaridad de encontrarse en juego. En este caso se trata de dos silbatos independientes (en su canal y cajas de resonancia), los cuales se encuentran unidos formando un solo silbato. Decimos un solo silbato, en cuanto que se requiere de la misma técnica para su ejecución que cuando es un solo silbato. No obstante si se logra atacar un solo canal de insuflación será un solo cuerpo de resonancia el que se accione.

4	aerófono
42	de soplo verdadero
421	de filo o flautas
421.2	con canal de insuflación
421.22	con canal interno
421.222	en juegos
421.222.4	vascular
421.222.41	sin agujeros
42	con agujeros

Análisis Organológico7

Tan solo mencionaremos que, también tiene un canal de insuflación desviado que a su vez mantiene una elevación para que de esta manera el aire pueda chocar contra el bisel. Su característica particular en relación al grupo A es encontrarse en juegos. Es decir que varios cuerpos dentro de una misma estructura funcionan como productores de sonido y cajas de resonancia. Con las demás característi-

cas, del grupo "A", hay similitud.

Grupo C) Silbatos de Canal externo, vasculares, con y sin agujeros. (Ver diagrama correspondiente, Apéndice I)

Por la frecuencia con que aparecieron estos silbatos podemos pensar que se trata de otros de los principios más generalizados. Organológicamente lo clasificamos de la siguiente manera:

4	aerófono
42	de soplo verdadero
421	de filo o flautas
421.2	con canal de insuflación
421.21	con canal externo
421.211	aislada
421.211.4	vascular
421.211.41	sin agujeros
42	con agujeros

Iniciaremos recordando en esta explicación organológica que los cuatro primeros numerales de las tablas de clasificación coinciden con los del grupo anteriormente descrito.8 De ahí que nos remitamos solo a describir los numerales siguientes:

Canal Externo; ya que este se encuentra "afuera de la pared de la flauta... se cuenta entre estos también el canal formado por el plano oblicuo de la pared y un anillo ceñido arriba o de modo semejante." Respecto a las descripciones de aislado, vascular, con y sin agujeros, señalaremos que coinciden con las descripciones anteriormente hechas.

Análisis Organológico

Estos silbatos cuentan con su canal externo en la parte media del instrumento, en el caso de las figuras Antropomorfas. Y en el caso de silbatos con rostro en la parte superior de la pieza.

Existe un ejemplar con motivo zoo-morfo que cuenta con el canal en la parte superior frontal (boca del animal). No obstante estas observaciones no deben de ser consideradas como una generalidad.

Es en algunos silbatos de canal externo que aparecen agujeros de digitación al centro de la parte delantera de la pieza. Pero por la colocación de la boca del instrumento, estos aparecen en oposición a la boca misma. De tal manera que conservan toda la lógica acústica de los otros silbatos analizados con anterioridad. Así también con uno o dos agujeros de digitación y el tamaño de estos está en relación al tamaño de la caja de resonancia.

A diferencia de los silbatos de canal interno, que tienen una embocadura de pico o filo. Estos presentan una embocadura de borde o pastillaje. Es decir que gracias al modelado se logra adherir una pared al cuerpo del instrumento a manera de formar un canal de insuflación (externo por cierto.) Por otro lado tanto los canales como las bocas del instrumento tienden a tener una forma circular.

-Algunos ejemplares contaron con una pared levemente más larga que la otra en su canal de insuflación, teniendo además una pared de reforzamiento hacia el centro de la cámara al finalizar el canal de insuflación. A este principio le hemos llamado "doble bisel" como anteriormente indicamos.

Grupo D) Silbato de Canal Externo, Vascular, sin agujeros, en juegos. (Ver diagrama correspondiente, Apéndice I).

Seguidamente nos referiremos a un nuevo grupo de silbatos cuya clasificación organológica es similar al grupo anteriormente expuesto, teniendo como peculiaridad el encontrarse en juegos.

4	aerófono
42	de soplo verdadero
421	de filo o flautas
421.2	con canal de insuflación
421.21	con canal externo
421.212	en juego
421.212.4	vascular
421.212.41	sin agujeros

La modalidad de este tipo de silbatos ya ha sido referida, con la única diferencia que el grupo descrito perteneció a los de canal interno. No obstante su forma de activar el sonido es digna de apreciar. Las cajas de resonancia de este tipo organológico se encuentran superpuestas, una encima de la otra. Contando con un solo canal de insuflación, el cual se encuentra dirigido hacia la primera cámara o cámara superior (completamente cerrada).

Así también este silbato es activa do por un solo canal de insuflación, pero comparte su producción sonora con dos cámaras de resonancia. Las cuales tienen forma esferoidal, encontrándose una abierta y la otra cerrada. Ambas carecen de agujeros de digitación. Respecto a sus cualidades organológicas como canal externo, en juegos, etc. no haremos ninguna observación en cuanto que los grupos anteriormente descritos cuentan con estos items.

Análisis Organológico

Señalaremos que las cámaras de resonancia se encuentran superpuestas una encima de la otra, contando con un solo canal de insuflación, el cual se encuentra dirigido hacia la primera cámara o cámara superior, (completamente cerrada). La boca o bisel de dicho canal se encuentra practicamente dividiendo la cámara superior de la inferior. (Esta última, abierta en la parte cercana a la boca y el canal de insuflación.)

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

-Todo ello trae como consecuencia que cuando se ataca (sopla) más fuerte el instrumento la primera cámara anula su producción musical, (debido a que su caja se encuentra totlamente ocupada por el aire) pasando la corriente de aire a formar sonido a la segunda cámara. Dicho canal de insuflación aparece en forma de pastillaje o borde. El cual se encuentra desviado y con una pared levemente más prolongada que la otra formando lo que conocemos como doble bisel. Debemos señalar que este principio organológico nunca antes ha sido enunciado, por lo que consideramos que este es uno los principios acústicos que por su originalidad destacan en este estudio. Los principios físicos y acústicos de este grupo, nos dan una idea de lo original y auténtico que eran muchos de los instrumentos musicales. Además se plantea por primera vez el principio de un instrumento en juegos pero activado por un canal de insuflación común y no como en otros casos que los silbatos requieren canales como cámaras tengan.

Grupo E) Silbato-flauta, canal externo abierta, en juegos. (Ver diagrama correspondiente Apéndice I).

4	aerófono
42	de soplo verdadero
421	de filo o flautas
421.2	con canal de insuflación
421.21	con canal externo
421.212	en juegos
421.212.1	abierta
421.212.12	con agujeros

-De este silbato podemos señalar que es considerado abiertas en cuanto que su estructura principal es la de un tubo a manera de flauta, el cual se encuentra abierto.9 El cuerpo no obstante cuenta con un silbato como veremos más adelante. El cuerpo de la flauta cuenta con un agujero de digitación.

Análisis Organológico

Este tubo cuenta con un canal de insuflación en uno de los costados del mismo. Ocupa uno de sus extremos (el cerrado) otro canal de insuflación. Este se encuentra anulado al finalizar su construcción y no requiere del cuerpo de la flauta para hacer efectiva su producción sonora, ya que el canal y una pequeña cavidad continua a éste, hacen que al reposar el labio inferior (del ejecutante) en dicha cavidad forme una pequeña caja de resonancia. Debemos señalar que ambos canales se encuentran levemente desviados en relación a la cámara resonadora. Así también cuentan los canales de insuflación con una pared más prolongada (de las dos), tomando por ello la característica de doble bisel. Ambos canales pertenecen al género de borde o pastillaje. Tanto la forma del canal como de la embocadura fueron cuadrangulares.

A pesar de que el cuerpo del instrumento es el de una flauta, el primer canal funciona como un silbato, por lo que hemos clasificado la pieza como "flauta silbato".

En gran medida este principio organológico nos demuestra el conocimiento y control que se tenía sobre la construcción de silbatos. Ya que pareciese accesorio el silbato instalado sobre esta flauta. Tenemos conocimiento de otras piezas (Incensarios, muñecos, vasij s, etc.) que cuentan con silbatos incorporados.

-Regresando a los silbatos de canal interno, mencionaremos un grupo que por sus características organológicas hacen de él un silbato digno de apreciar.

Grupo F) Silbatos-flautas con canales internos, tapadillos, en juegos, sin agujeros. (Ver diagrama correspondiente Apéndice I).

4	aerófono
42	de soplo verdadero
421	de filo o flautas
421.2	con canal de insuflación
421.22	canal interno
421.222	en juegos
421.222.3	tapadillo
421.222.31	sin agujeros

-La descripción organológica de este grupo, la partiremos del séptimo numeral, en cuanto que los anteriores ya han sido explicados.10 Es "tapadillo" sin agujeros en cuanto que presenta una cámara de resonancia a manera de tubo de flauta (en otros casos se combina con la forma de una vásCula al final), la cual se encuentra sin agujeros de digitación.

Advertimos además que cada tubo cuenta con su propio canal de insuflación y su boca o bisel, pero compartiendo éstos (los cuerpos de la flauta) una embocadura común. Esta se encuentra en forma de tapadera en donde los tubos del instrumento reposan. Dicha tapadera funciona como embocadura y conforma a su vez una cámara de aire común, la cual provee de aire a los canales de insuflación. Característica que no sucede con los silbatos de canal interno, en juegos; en donde se puede independizar el sonar de un cuerpo y del otro.

Análisis Organológico

Organológicamente este instrumento es digno de apreciar y constituye al igual que el grupo 421.212.41, casos especiales por sus características en su construcción. Este

grupo cuenta con elementos acústicos no antes descritos, viniéndonos a verificar lo complejo del universo musical maya. LLama la atención de nuevo la presencia de una embocadura común de la cual dependen varios canales y biseles para su producción sonora.

De este instrumento desconocemos su forma de ejecución, pero en los talleres-sesión sobre la ejecución de estos silbatos hemos logrado explotar sus cualidades sonoras. Por lo que diremos que con el auxilio de las manos se logró conformar junto con la tapadera una sola cámara o bóveda de aire. La cual una vez llena comienza su desplazamiento lento e independiente a cada uno de los respectivos canales de las flautas. Pudiendo cambiar los sonidos emitidos por una descarga más fuerte de aire.

Es probable que este instrumento haya sonado por vapor, pero ello deberá de ser verificado posteriormente, comprobando el fenómeno con piezas réplica. Mencionaremos que los canales tenían forma semicircular, al igual que sus bocas, las que teniendo una pequeña prominencia en el cuerpo del tubo, reforzaban la función de bisel. Por sus características se considera de embocadura indirecta.

A continuación nos referiremos al análisis y descripción de un grupo de silbatos organológicos diferentes, en alguna medida, a los ya analizados.

Grupo G) Silbato, sin canal de insuflación, vascular sin pico desarrollado. (Ver diagrama correspondiente Apéndice I).

4	aerófono
42	instrumento de soplo verdadero
421	de filo o flautas
421.1	sin canal de insuflación

421.13 váscula sin pico desarrollado
421.131 aislada
421.131.2 cerrada
421.131.33 con agujeros

Los tres primeros numerales de este grupo organológico son comunes a los otros silbatos ya analizados. Su primera particularidad está en el cuarto numeral; sin canal de insuflación es decir que "El ejecutante mismo produce con los labios una corriente de aire en forma de cinta" y es vascular sin pico desarrollado, ya que "el cuerpo de la Flauta no es un tubo, sino un Vaso". Encontrándose este totalmente cerrado a excepción de los agujeros de digitación.

Análisis Organológico

Inicialmente diremos que cuenta con una embocadura directa, de forma semir-circular. Teniendo su cavidad para la entrada del aire, en su parte superior. Cabe señalar que los agujeros de digitación cuentan con pequeñas elevaciones en sus bordes, los cuales provocan amplitud en su sonido, a pesar de lo pequeño del instrumento. Esta característica se presenta en otras flautas sin canal de insuflación.

-Es muy probable que de este principio de silbatos de embocadura transversal, se deriven posteriormente las flautas verticales con la embocadura mencionada. Y en donde lo que caracteriza la formación del cuerpo del instrumento es la sucesión de varias vásculas, una después de otra. Por su característica de embocadura transversal este principio de silbatos es llamado por muchos autores como ocarina. La justa definición de esta palabra en los silbatos pre-hispánicos mesoamericanos, aún no se encuentra plenamente desarrollada, por lo que evitamos su uso.

Bajo el mismo rubro de silbatos sin canal tenemos dos clasificaciones más:

Grupo H) Silbatos, sin canal de insuflación, longitudinal, abierto. (Ver diagrama correspondiente Apéndice I).

4	aerófono
42	de soplo verdadero
421	de filo o flautas
421.1	sin canal de insuflación
421.11	longitudinal
421.111	aislada
421.111.1	abierta
421.111.12	con agujeros

De este grupo debemos señalar que el numeral longitudinal indica "El ejecutante sopla contra el borde agudo de la abertura superior de un tubo" contando además con la característica de abierta porque "El extremo inferior de la flauta está abierta".11

Análisis Organológico

-Cuenta con una embocadura directa de forma semi-circular, en la parte superior del tubo. El canal se encuentra levemente desviado. Presenta un agujero de digitación en la parte posterior del tubo, el cual es de gran utilidad para la transportación de escalas.

Algunos ejemplares presentaban en sus formas exteriores pequeñas vasculas continuas aunque su interior se encontraba conformado por un tubo. De hecho en las flautas ocarinas, la parte inicial del tubo (la embocadura) tiene forma de una váscula. Recordemos los silbatos flautas ya analizados que representaban claras combinaciones de tubo y vásculas y en ese caso cerradas. Este grupo organológico es un claro ejemplo de las posibles evoluciones de formas en los instru-

mentos. Es muy probable que las vásculas fuesen las primeras formas acústicas elaboradas y que de la sucesión de estas a manera de formar un tubo, nacieran los aerófonos de tubo abierto, sin forma de vásculas en su parte exterior.

Grupo I) Silbato sin canal de insuflación, longitudinal, cerrado. (Ver diagrama correspondiente, Apéndice I)

4	aerófono
42	de soplo verdadero
421	de filo o flautas
421.1	sin canal de insuflación
421.11	longitudinal
421.111	aislada
421.111.2	cerrada
421.111.22	con agujeros

-De la clasificación mencionada solo aclararemos el rubro cerrada diciendo que "el extremo inferior de la flauta está cerrado" Las demás características serán obviadas en cuanto que ya han sido señaladas."12

Análisis Organológico

Este grupo de silbatos concuerda básicamente con el anteriormente descrito, en cuanto que sus características son similares a excepción del rubro cerradas. La característica de contar los agujeros con un pequeño borde de elevación también se presentó.13

Debido a que las tablas organológicas remiten el rubro abierto antes que el cerrado hemos mencionado al grupo H antes que éste. No obstante, la lógica nos indica que los silbatos cerrados son una manifestación previa a los silbatos abiertos. Y que como consecuencia de los silbatos cerrados vienen los silbatos abiertos.

Grupo J) Silbato, Canal Interno, abierto. (Ver diagrama correspondiente, Apéndice I)

-Es posible que muchos lectores se pregunten por qué no clasificamos este silbato dentro del grupo "a", pero debido a sus radicales variaciones en los últimos rubros organológicos, hemos decidido crear un nuevo grupo para esta clasificación.

4	aerófono
42	de soplo verdadero
421	de pico o filo
421.2	con canal de insuflación
421.22	con canal interno
421.221	aislado
421.221.1	abierta
421.221.11	sin agujeros

Análisis Organológico

Del presente grupo organológico referiremos detenidamente los rubros abierto sin agujeros. Los demás items serán obviados como en otros grupos, ya que éstos han sido tratados anteriormente. Las características de canal desviado, doble bisel con pared de reforzamiento, además de tener el canal una pared más elevada que su boca, se encontraron presentes en este silbato. Quizá lo que más nos llamó la atención fue el gran tamaño de este silbato. Por otro lado al encontrarse totalmente abierto el silbato, se caracterizó éste, dentro de un grupo organológico nuevo. Es muy probable que a esta terminación abierta le fueran colocadas otras partes, pero no encontramos señales de ello. En cuanto a su producción sonora encontramos elementos dignos de atender, pero ellos serán descritos más adelante.

II) Silbatos Contemporáneos

A continuación haremos referencia a los silbatos de e

laboración actual. La identificación organológica de éstos nos permitirá encontrar similitudes y diferencias con los silbatos de elaboración prehispánica. Iniciaremos describiendo el grupo organológico más representativo.

Grupo A) Silbatos, de canal externo, vascular, con y sin agujeros. (Ver diagrama correspondiente Apéndice I)

4	aerófono
42	de soplo verdadero
421	de filo o plantas
421.2	canal de insuflación
421.21	canal externo
421.211	aislado
421.211.4	vascular
421.211.41	sin agujeros
421.211.41	con agujeros

-La clasificación organológica expuesta, no será analizada en su totalidad debido a que estos items son iguales a los ya tratados en los silbatos prehispánicos. De ahí que solo referiremos algunos señalamientos que escapan a la tabla.14

Análisis Organológico

Estos silbatos al igual que los pre-hispánicos contaron en su mayoría con una base en forma tripoidal, en donde el canal de insuflación (externo) hace las veces de un tercer soporte. Por lo cual la embocadura aparece en la parte inferior trasera y se forma por pastillaje. Por las características señaladas la embocadura es indirecta. Y las formas más comunes para los canales y bocas son las cuadrangulares.

Los silbatos presentaron una de las paredes de sus canales de insuflación levemente más prolongada que la otra, formando el doble bisel.

Por otro lado el canal de insuflación contaba con una pared de reforzamiento, alargando su pared prolongada hacia el centro de la cámara. De esta manera daba la impresión de haber sido formada por los residuos de pared que debieron de ser movilizados para la elaboración de la boca del instrumento. Señalaremos además que los canales de insuflación se encontraban levemente desviados tanto a la derecha como a la izquierda. Las formas vasculares de las cajas de resonancia eran obvias. Cabe señalar que los silbatos que presentaron agujeros de digitación, el tamaño de estos fue mayor que los silbatos prehispánicos. Por otro lado la colocación de estos resultó ser igual a la dirección de la boca del instrumento. Muchas veces llegó a encontrarse en línea recta con el canal de insuflación.15

Dentro de la misma línea de clasificación tenemos el siguiente grupo:

Grupo B) Silbato, de canal externo, vascular, en juegos, con y sin agujeros. (Ver diagrama correspondiente, Apéndice I).

4	aerófono
42	de soplo verdadero
421	de filo o flautas
421.2	con canal de insuflación
421.21	canal externo
421.212	en juegos
421.212.4	váscula
421.212.41	sin agujeros
421.212.42	con agujeros

-El grupo aquí clasificado mantiene gran similitud con las piezas prehispánicas analizadas, diferenciándose únicamente por tener este canal de insuflación externo y para cada cámara de resonancia. Muchas de estas cámaras de resonancia cuentan con agujeros de digitación. Los demás items organológicos corresponden a los mismos tratados en los

grupos anteriores.

Análisis Organológico

Señalaremos la independencia existente entre una y otra cámara de resonancia, ya que estos silbatos a pesar de estar en juegos cuentan con un canal de insuflación para cada cámara. De ahí que pueda obtenerse independencia en la ejecución de un silbato en juegos, haciendo sonar uno solo, de los del juego. Es importante notar que los agujeros de digitación contaban con agujeros de un tamaño bastante grande, lo que traía como posibilidad aumentar la gama sonora al ser obturados estos. En lo que respecta a su canal de insuflación, éste se encontraba colocado en uno de los soportes del silbato. Tal y como apreciamos en la descripción del grupo anterior.

Por otro lado se volvió a repetir la constante de agujeros de digitación en relación a la boca del instrumento e incluso en línea recta sobre el canal de insuflación.

Detalles como doble bisel, con su pared de reforzamiento y elevación de la pared sobre el bisel, canal desviado y formas de canales y biseles cuadrangulares estuvieron presentes. Las concepciones de acústica y tímbrica en lo que respecta a la construcción han sufrido continuidad y variación, al poder dilucidar estos elementos será un útil indicador de las pautas que ahora buscamos.

SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ORGANOLOGICAS ENTRE SILBATOS PRE-HISPANICOS Y SILBATOS ACTUALES

Como hemos podido observar durante el desarrollo anterior, las similitudes entre los silbatos contemporáneos y los pre-hispánicos, resulta sorprendente, por lo que nota-

mos que las pautas de construcción de éstos han sido transmitidas por los distintos grupos humanos durante su historia.

Similitudes

1) El canal interno o externo, vasculares, con o sin agujeros, aislados o en juegos, es un grupo común para silbatos pre-hispánicos y contemporáneos.

2) La característica de doble bisel; es decir, una pared más prolongada que la otra en los canales de insuflación. O bien una pared de reforzamiento para la pared más prolongada hacia el centro de la cámara de resonancia. Es otro de los principios inherentes para ambas épocas.

3) La existencia de canales desviados fue otro elemento en común.

4) La variabilidad de tamaños para los silbatos es vastísima, obteniéndose paralelos en todos los tamaños para ambas épocas.

5) Es común para ambos la representación de silbatos con motivos zoomorfos y antropomorfos.

Diferencias

1) Los agujeros de digitación aparecen en los silbatos pre-hispánicos colocados en posición opuesta ala boca del instrumento, y casi siempre atrás de la representación del silbato.

2) En algunos casos los agujeros de los silbatos pre-hispánicos, aparecen sobre la parte delantera de las piezas, pero la dirección de la boca se encuentra invertida, conservando la posición mencionada, acústicamente.

Este grupo organológico, casi siempre contó con su canal de insuflación en los brazos (de las figuras antropomorfas), elaborado éste por pastillaje. Los silbatos contemporáneos no suelen llevar su canal de insuflación en esa parte del cuerpo del instrumento.

3) A diferencia de ello los silbatos actuales contaron con sus agujeros de digitación sobre la cara de las representaciones, pero esta vez en relación común a la posición de la boca o bisel del instrumento.

4) En uno de los ejemplares analizados (de Rabinal), el canal de insuflación tenía la boca (bisel) en posición invertida hacia el lado de afuera. Dicho canal formaba una línea recta en relación a su agujero de digitación, llegando a coincidir, casi diríamos, con lo que conocemos como aerófonos de soplo verdadero, abiertos.

5) Es importante señalar la gran diferencia que existe de principios organológicos, entre los silbatos pre-hispánicos y los de manufactura actual. La existencia de muchos más tipos organológicos dentro de la sociedad prehispánica a diferencia de la actual, nos demuestra un decremento de la variedad organológica. Si bien es cierto se fusionaron muchos elementos organológicos y muchos otros lograron subsistir, la gran variedad de "curiosidades" acústicas desapareció. Es probable que la gran cantidad de nuevo instrumental musical impuesto, fuera obligando poco a poco al desaparecimiento de muchas de las especies mencionadas.

NOTAS

1. Flores Dorantes, Flores García. Op. cit. pág. 10.

2. Hornbostel, Erich M. von, y Curt Sachs. Systematik der Musikinstrumente.

3. Ibidem. pág. 23.

4. Ibidem. pág. 27.

5. Los distintos grupos organólogicos que se trabajen más adelante y que cuenten con los principios organológicos ya señalados, serán únicamente remitidos para su confrontación.

6. A mi parecer, de los silbatos de 5 agujeros, efectivamente solo deben de ser obturados 4 (agujeros). Ya que la digitación del 5o. agujero resulta bastante difícil. Más bien se me ocurriría que estos silbatos son los modelos que más se van acercando a lo que podríamos llamar "silbatos abiertos", de gran similitud con las flautas. Uno de los ejemplares de 5 agujeros contaba con el 5o. agujero obstruido.

7. Cfr. Vid Infra, nota de pie de la pág. del primer grupo analizado.

8. Cfr. Vid Infra, nota de pie de pág. del primer grupo analizado.

9. De este grupo organológico solo hacemos la debida adecuación del rubro abierto ya que los anteriores items han sido tratados anteriormente. Cfr. Vid Infra Grupo A.

10. Cfr. Infra Nota pie de pág. del primer grupo analizado.

11. Los otros items organológicos han sido comentados con anterioridad para el efecto Cfr. Infra, Notas del primer grupo analizado.

12. Cfr. Infra, Nota pie de pág. del Grupo A desarrollado al inicio.

13. Es interesante hacer la observación de que los anillos que rodean los agujeros de digitación, tienen particular similitud con los anillos colocados en los resonadores de la marimba. Para mayores datos consúltese; Arrivillaga Cortés A.; R. Chocano; O. Villatoro. Restau

ración de Marimbas Tradicionales en Tradiciones de Guatemala, No. 12/20.

14. El número de piezas contemporáneas analizadas es menor que el número de silbatos pre-hispánicos, debido a que el número de variantes, resultó ser menor en la actualidad. No obstante fueron observadas grandes cantidades de silbatos, lo que nos vino a corroborar que organológicamente todos los silbatos fueron construidos bajo los mismos principios.

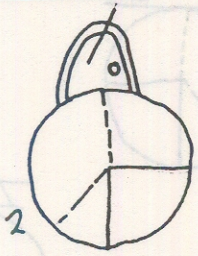
15. Nótese que todas las características descritas con los silbatos contemporáneos, coinciden con los grupos de silbatos prehispánicos expuestos.

CLASIFICACION ORGANOGRAFICA DE LOS SILBATOS SEGUN MANTLE-HOOD.1

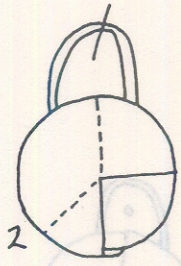
-A continuación presentamos las distintas gráficas de clasificación organológica según Mantle-Hood, aplicada a los silbatos.

Silbatos Pre-hispánicos

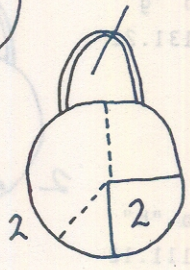
Grupo "a"
421.221.42



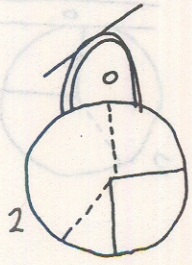
421.221.41



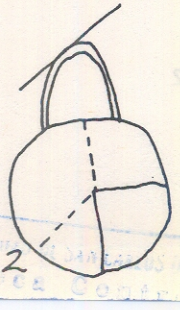
Grupo "b"
421.222.41



Grupo "c"
421.211.42

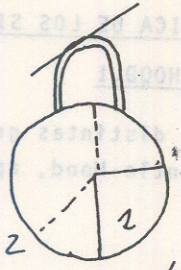


421.211.41

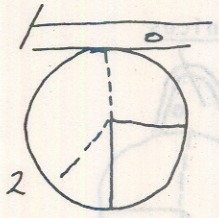


PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
BIBLIOTECA CENTRAL

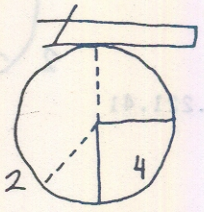
Grupo "d"
421.212.41



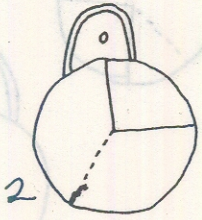
Grupo "e"
421.212.12



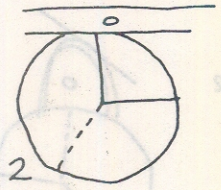
Grupo "f"
421.222.31



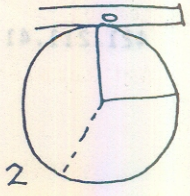
Grupo "g"
421.131.22



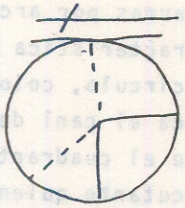
Grupo "h"
421.111.12



Grupo "i"
421.111.22

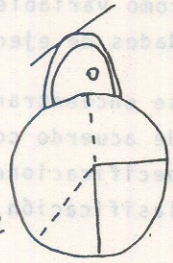


Grupo "j"
421.221.11

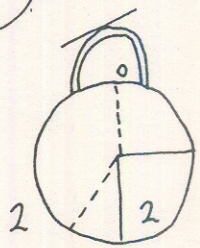


Silbatos Actuales

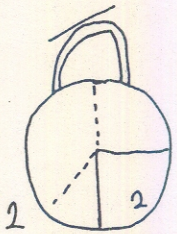
Grupo "a"
421.211.42



Grupo "b"
421.212.42



421.212.41

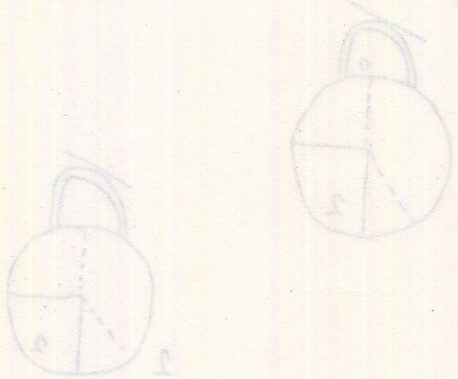


-Tomando en cuenta que los silbatos han sido clasificados con ducto interno y externo, se ha hecho necesario, variar levemente las gráficas propuestas por Hood. En ese sentido hemos adoptado la barra fuera de los arcos como ducto externo: 421.211.41 a diferencia de la barra que atraviesa los arcos considerada como ducto interno.

Así también todos los silbatos con ducto externo cerrado

421.211 fueron modificadas sus barras por arcos, ya que estos silbatos cuentan con la característica de ser vasculares. El cuadrante dentro del círculo, colocado en posición inferior izquierda, significa el canl de insuflación externo, , mientras que el cuadrante superior izquierdo nos indica que es el ejecutante quien produce la cadena de aire, . En cuanto a su posición de ejecución los hemos clasificado como variable, ya que todos presentaron diferentes posibilidades de ejecución .

-Finalmente el material con que se encuentran construidos, lo hemos representado con un 2 de acuerdo con lo indicado por Mantle-Hood. Para otras especificaciones consultar la obra citada al inicio de esta clasificación. (Cita 1)



NOTAS

1. Mantle, Hood. The Ethnomusicologist.

PRODUCCION SONORA

Grupo A) Prehispánicos y actuales: 421.211.41 y 42, 421.22.41

Grupo B) Prehispánicos y actuales: 421.211.41 y 42

Grupo C). Producción Sonora:

-Ya que sus características más comunes corresponden a las aquí señaladas, podríamos decir que el género organológico de estos grupos es común en sus características de producción sonora.

-Estos grupos cuentan con elementos en común en su producción sonora a definir de manera similar como se ha dado con ciertos principios organológicos.

Estos son:

1) Los silbatos sufren una variación casi siempre de ½ tono. Lo que sucede mientras el instrumento se templa (calienta) debido a las corrientes de aire provocadas por el ejecutante.

2) La posibilidad de hacer sugerencias labiales o vocales es mínima debido a su categoría indirecta.

3) Muchos de los silbatos estudiados aceptaron al ser ejecutados fuertes descargas de aire. Ello traía consigo la obtención de armónicos en dos y hasta tres octavas. Algunos silbatos aún en diferentes posiciones de obturar produjeron los mismos armónicos.

4) Mientras más grandes son los agujeros, mayores son las posibilidades de obturación. Esto trae consigo el aumento de sus posibilidades tonales.

5) Aunque muy subjetivamente, solo cabría agregar que los sonidos emitidos por estos silbatos se caracterizan por ser muy dulces y me atrevería a decir que algunas veces reflejan la naturaleza sonora, de los animales del medio ambiente.

-Para ejemplos exactos sobre la producción sonora de cada uno de estos silbatos, pueden verse los ejemplos de las fichas, colocadas al principio de este capítulo.

Grupo D) 421.212.41

Producción Sonora:

Este es otro grupo que por su clasificación organológica, sus características sonoras resultan verdaderamente especiales. El contar con dos cámaras de resonancia permite un juego sonoro verdaderamente especial. Además la ejecución de dos sonidos a la vez son de nuevo muestra de ese mundo musical ya planificado.

-Por otro lado existe la posibilidad de que el ejecutante pueda hacer retirar o acercar la barbilla del agujero de la segunda cámara, pro ando un aumento o disminución (piano-forte) de su sonido. Además dependiendo de la habilidad del ejecutante se logra hacer un juego sonoro que provoca texturas especiales.

Grupo E) 421.212.12

Producción Sonora:

Por la colocación de los canales este "silbato-flauta" no puede ser accionado por una sola persona, requiriéndose para su ejecución la participación de dos personas. (Lo que le da una connotación muy especial al instrumento respecto a sus técnicas de ejecución). Además de sus posibi-

lidades de ejecución a través de la digitación, al tapar el tubo abierto de la flauta con la mano, se logran producir octavas de las notas dadas. Ambos canales producen la misma nota con la separación de una octava. Se corrobora de nuevo el control de los artesanos en la producción de una gama sonora determinada en sus piezas.

Grupo F) 421.222.31

Producción Sonora:

Se requiere en ellos del concurso de una o de las dos manos para que junto con la tapadera se logre formar una cámara de aire la que seguidamente, producirá el sonido en cada una de las flautas como ya hemos indicado. Hemos dicho además que según el ataque, los sonidos serán graves o agudos y en algunos casos, se logrará la oscilación entre ambos. Esto permite al ejecutante formar diferentes gamas sonoras en espacios cortos de tiempo, según la habilidad del ejecutante. Todos estos instrumentos aceptaron fuertes descargas de aire convirtiendo los tubos en armónicos. La posibilidad de sugerencias vocales en este instrumento es muy limitada a diferencia de las de embocadura directa. La originalidad organológica de estos instrumentos es determinante en su producción sonora. La combinación armónica de sus diferentes sonidos, son un buen indicador del rico mundo musical maya. Lograr resolver un juego armónico de tan exquisita manera a través de tan original composición organológica es muestra verdadera de ese universo musical.

Grupo G) 421.131.22

Producción Sonora:

Este grupo de instrumentos de embocadura directa, permite al ejecutante hacer sugerencias labiales y vocales

más claras que en los silbatos de embocadura indirecta. Uno de los ejemplares analizados contaba con tres agujeros de digitación, número totalmente fuera de la media de otros silbatos. Así también dos de sus agujeros tenían especies de anillos alrededor de los agujeros de digitación lo que provocaba más amplitud de su gama sonora. La brillantez sonora de este grupo de silbatos es característica. Cuenta además con un volumen de sonido mayor al de los grupos descritos.

Grupo I) y H) 421.111.12 y 421.111.22

Producción Sonora:

Este grupo organológico cuenta con los mismos principios organológicos ya mencionados . Debemos señalar con mucha atención el aumento de las posibilidades de ejecución (posiblemente por su forma longitudinal) así como la capacidad para la definición del sonido. La embocadura directa permite además mayores sugerencias vocales y labiales. Así también la anuencia de muchos agujeros de digitación aumentan las posibilidades de la gama sonora.

Por los resultados de su producción sonora podríamos decir además que son los silbatos de embocadura indirecta donde la habilidad del ejecutante puede ser mejor apreciada ya que la intención de los diferentes ataques que le dé al instrumento, aumentará las posibilidades sonoras.

Grupo J) 421.221.11

Producción Sonora:

Quizá el aspecto más importante en la producción sonora de este instrumento sea el volumen de su sonido. Es decir que, por su calidad de silbato abierto, así como por las dimensiones de éste permite que su intensidad sea

mayor a la de otros silbatos estudiados.

Finalmente diremos que según se cubra la parte abierta del instrumento la producción de éste varía. Por su característica de embocadura directa cuenta con los mismos rasgos de los grupos a, b y c.

COMPUTO DE INTERVALOS Y SONIDOS PRODUCIDOS

a) Intervalos en silbatos, vasculares, de canal interno, con agujeros. 421.221.41 (Prehispánicos).
14 piezas analizadas.

	Piezas
tercera perfecta	4
tercera aumentada	2
cuarta disminuida	2
cuarta justa	2
quinta perfecta	2
quinta aumentada	2
	14

b) Intervalos en silbatos, vasculares, de canal externo, con agujeros. 421.211.42 (Prehispánicos).

5 Piezas analizadas

	Piezas
tercera disminuida	1
tercera perfecta	1
cuarta disminuida	2
cuarta justa	1
	5

c) Sonido producido en silbatos, vasculares, canal interno, sin agujeros, en juegos. 421.222.41 (las voces son producidas por cámaras sonoras independientes) (Prehispánico). 1 pieza analizada. Con ½ tono de diferencia.

d) Intervalo en silbatos, vasculares, con canal externo, sin agujeros, en juego (producción sonora similar al anterior). 421.212.41. (Pre-hispánicos)

2 Piezas analizadas	Piezas
1 tono	3
cuarta perfecta	2
quinta justa	1

e) Intervalo de una octava, producido en el silbato, sin canal, longitudinal, aislado, cerrado, con agujeros. 421.111.22. (Pre-hispánicos)

f) Intervalo de cuarta justa en el silbato, vascular, sin pico desarrollado, 421.131.22. (Pre-hispánicos)

g) Intervalo de una octava, en el silbato, longitudinal, abierto con agujeros. 421.111.12. (Pre-hispánicos)

h) El silbato-flauta 421.212.12, produce la misma nota. (Pre-hispánicos)

i) Los silbatos actuales, vasculares, con canal externo, con agujeros, 421.211.42 presentan los siguientes intervalos.

17 piezas analizadas	Piezas
tercera disminuida	2
tercera perfecta	4
tercera aumentada	3
cuarta justa	4
cuarta aumentada	1
quinta justa	3
	17

j) Los silbatos, canal externo o interno, sin agujeros, no son capaces de producir intervalos debido a la úl-

tima modalidad subrayada 421.221.41 y 421.211.41, sin embargo, según el ataque con que sea ejecutado el instrumento puede variar su nota real. Es decir desde ¼ tono, a tonos, terceras, disminuidas, justas, etc.

La Utilización del Estrobocón

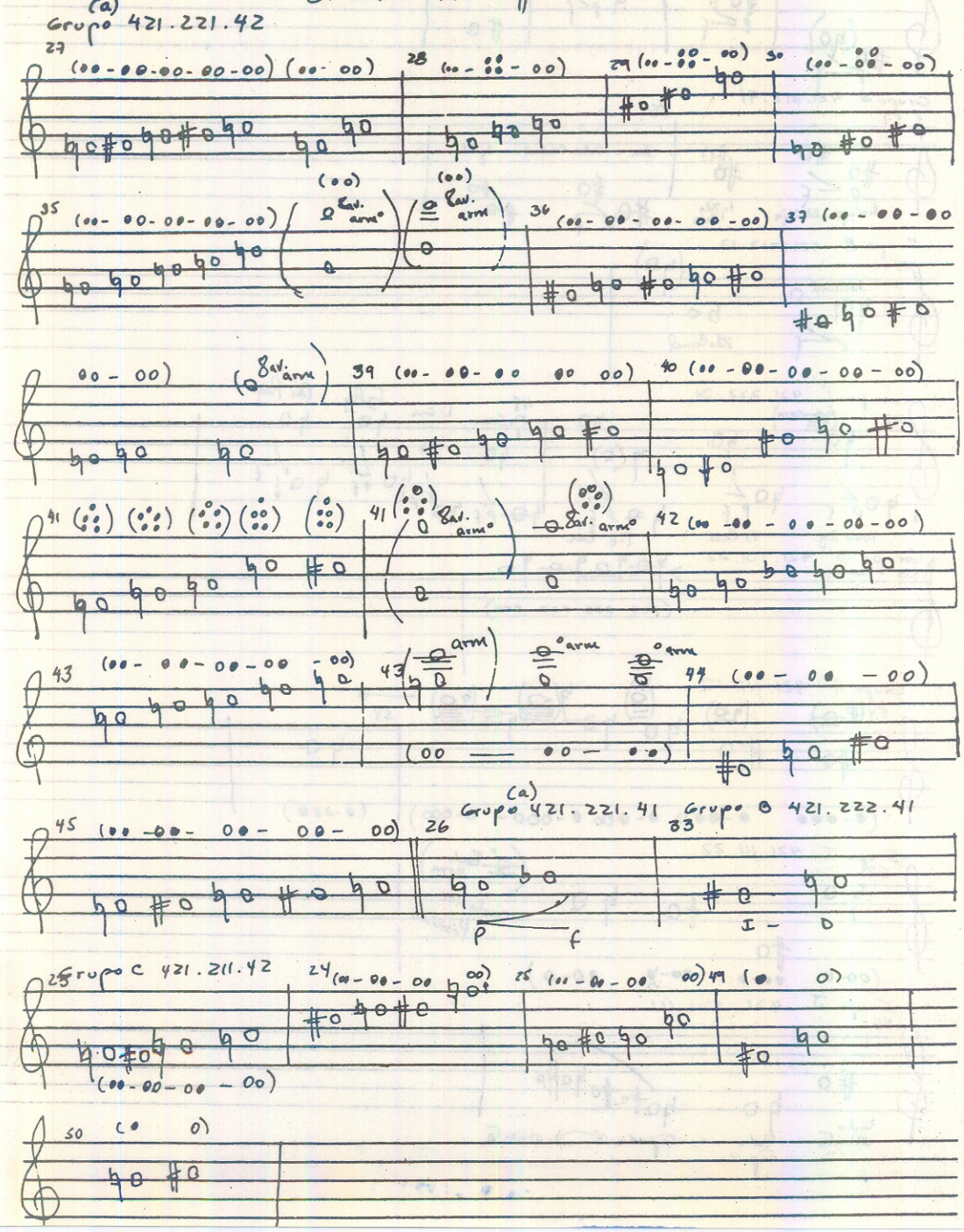
Como ya indicamos anteriormente, se recurrió a la utilización de un estrobocón, con el objeto de verificar los sonidos clasificados por el oido. Además se pudo apreciar de manera más detenida las verdaderas posibilidades gámicas de los instrumentos. De ello señalamos lo siguiente:

a) Los silbatos de tamaño grande oscilaron su nota real entre 20 y 20 "cents", y fue según la intensidad del ataque que se le dio al instrumento la que permitia al ejecutante ubicar la nota en una cantidad determinada de cents.

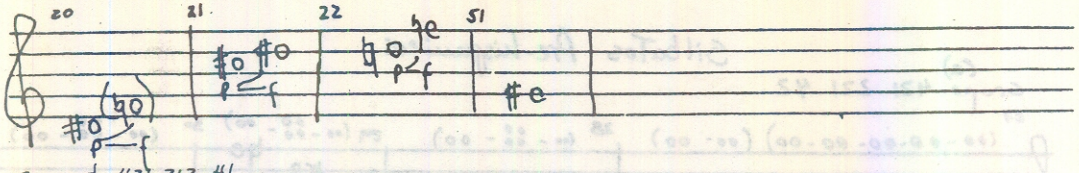
b) Los silbatos de menor tamaño, oscilaron su nota real entre 50 y 50 "cents", por lo que pudimos apreciar que la emisión de cents y hertz en las piezas pequeñas es mayor que en las grandes.

c) Algunos silbatos y sobre todo los que producían armónicos contaron con una gama mayor de producción sonora, detectando el estrobocón en la producción de una nota cents, sobre un tono menor y sobre un tono mayor de la nota real. Estas apreciaciones sólo pueden ser resultado del uso del aparato mencionado.

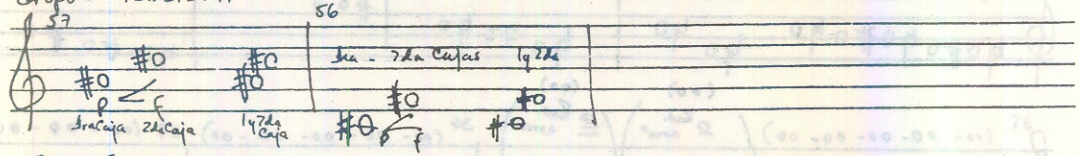
Silbatos Pre-hispanicos



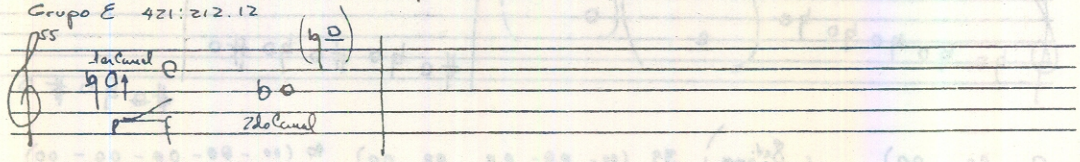
Grupo C 421.211.41



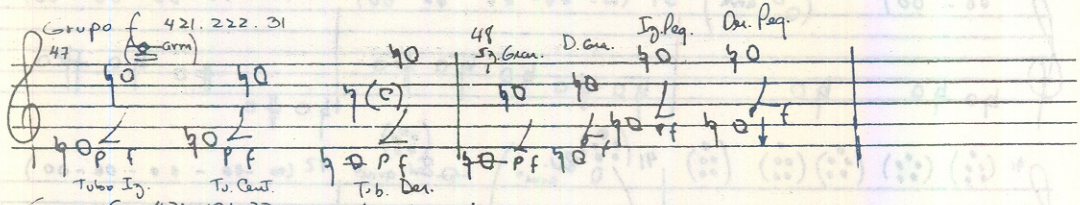
Grupo d 421.212.41



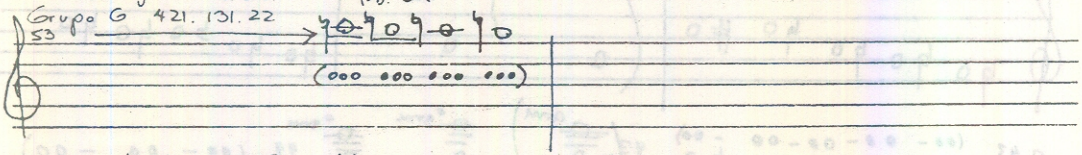
Grupo E 421:212.12



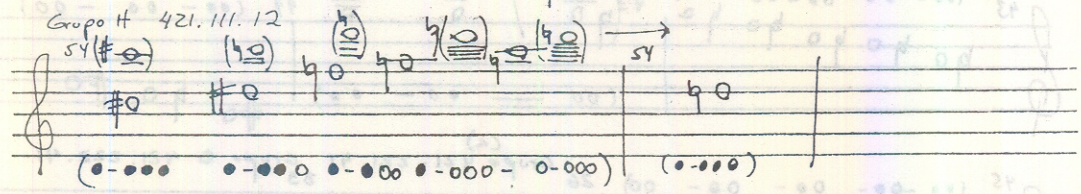
Grupo f 421.222.31



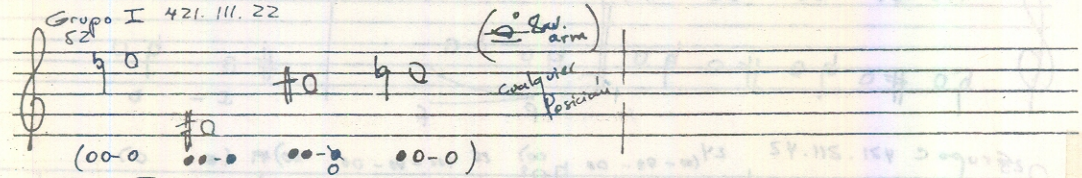
Grupo G 421.131.22



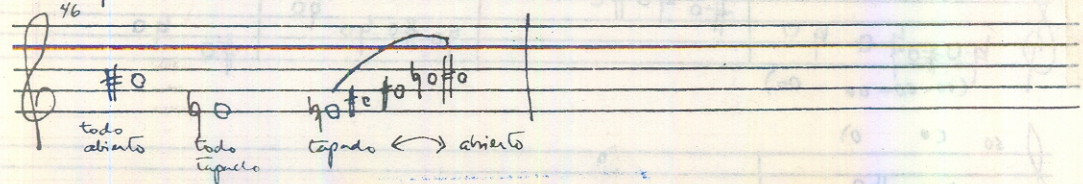
Grupo H 421.111.12



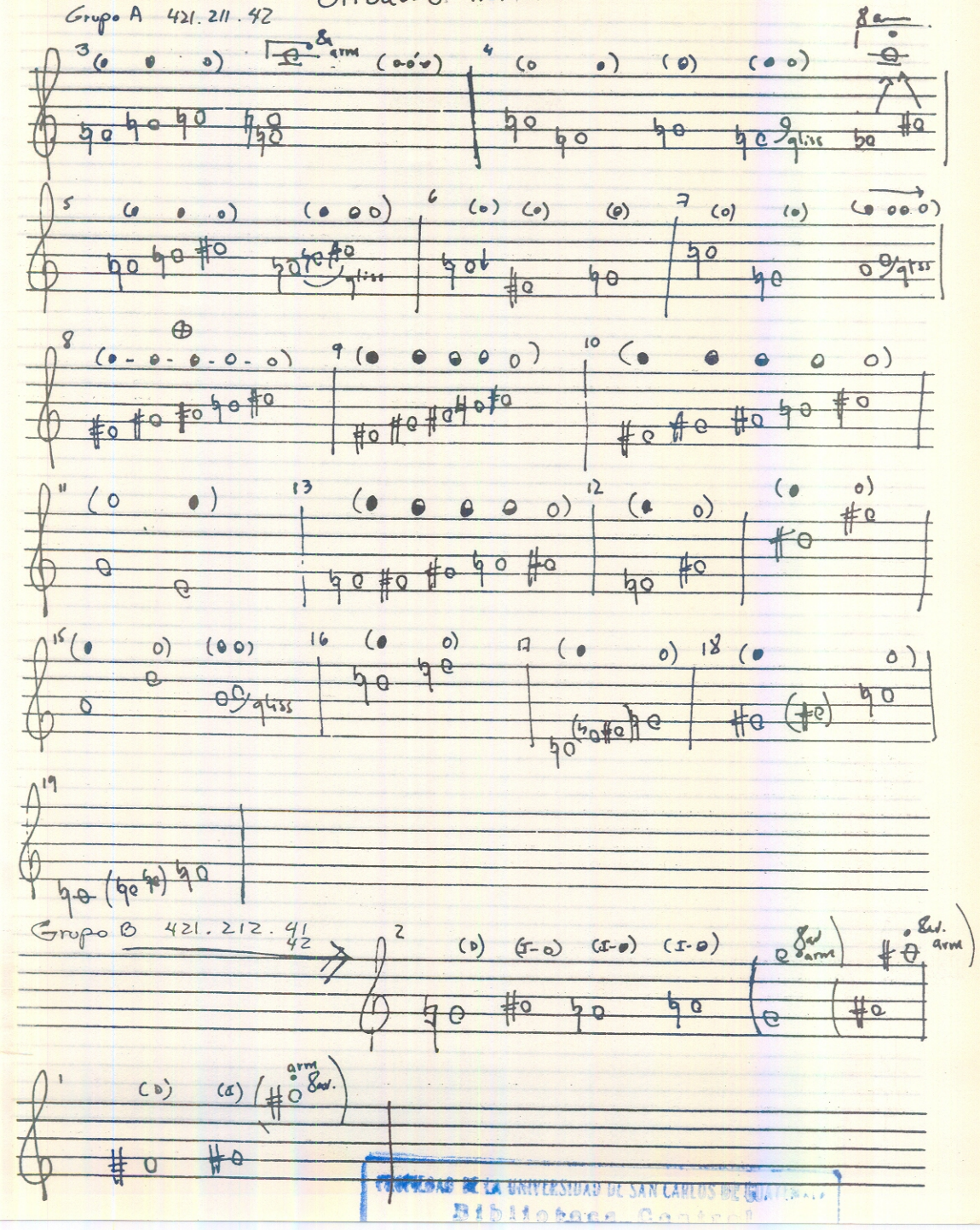
Grupo I 421.111.22



Grupo J 421.221.111



Silbatos Actuales.



FACULTAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

CONCLUSIONES

Reconsideraciones Analíticas e Interpretativas

Es ahora, después de la exposición de los capítulos anteriores, que considero necesario, hacer algunas conclusiones del trabajo expuesto y de esta manera medir los alcances llevados por esta investigación.

Inicialmente intentamos demostrar la existencia de una cultura popular en donde podemos ubicar el estudio de los silbatos. Por otro lado recuerdo la existencia de disciplinas que tratan del estudio de la etnomúsica y de su importancia. Gracias a poder demostrar la existencia de los elementos expuestos, podemos hablar de un marco conceptual que permite que los postulados expuestos den inicio a la investigación. Será más adelante que verifiquemos los alcances de la misma.

Es evidente que la cultura guatemalteca que hoy conocemos ha pasado por distintas etapas de evolución y en ellas, la música ha ocupado un puesto especial, tanto a nivel popular como erudito. Sabemos que además se conservan por medio de la tradición oral el uso de una serie de instrumentos de tipo precolombino, hoy manifiesto a través de una larga transformación.

-Es tiempo después de la conquista, cuando algunos instrumentos introducidos por los españoles empiezan a manifestarse con carácter verdaderamente popular y a tomar sentido entre las clases subalternas del país. La infinidad de géneros musicales que subsisten hoy día en el país son el mejor ejemplo de la cultura sincrética que constituimos. Recordemos que el verdadero acervo cultural de un pueblo, constantemente se está matizando como producto de los contacto culturales que se dan con los pueblos vecinos.

-Debo decir que el registro y el rastreo de información sobre materia de la música tiene una existencia mayor de información referida sobre la misma. Y que cada una de estas investigaciones se presta para desarrollar diferentes temas con su debida profundidad.

Es de mi interés hacer señalar en este bosquejo algunos rasgos importantes para la temática de este estudio.

Para la etapa pre-hispánica, el papel de la música juega un rol importante en la sociedad. El universo instrumental musical a su vez es grande y complejo. Las representaciones sobre escenas musicales son abundantes y algún día otros estudiosos nos dirán algo más sobre ellas.

Pero es de hacer notar que en estas fuentes no se mencionan ni aparecen los silbatos aunque estos sean de los restos arqueológicos instrumentales más abundantes. Si continuamos nuestra observación en el devenir histórico los textos indígenas nos corroboran la ausencia de silbatos (como instrumentos) propiamente. Es muy probable que ésto no sucediera, pero su designación lingüística en los textos aún no ha sido encontrada.

Todo ello me hace pensar, sobre todo si observamos la diferencia de acabado (cerámico y sonoro) en los distintos grupos de silbatos, en la probabilidad de que los distintos acabados en los silbatos los remitieran a grupos socialmente diferentes.

La ausencia de mención de "silbatos" va a continuar durante los siglos venideros obviándose mencionarlos por causas desconocidas. Con ello no quiero indicar la ausencia de silbatos o desuso de los mismos. Estoy seguro que de igual manera se olvidaron las tantas clases de tambores,

flautas, etc. y más aún la mención de cascabeles, palos de choque, collares que constituían parte esencial de la telúrica sonora de bailes, fiestas, ritmos, etc. Un claro ejemplo de estos olvidos lo hace Carlos Coba, al proponer las primeras manifestaciones musicales en instrumentos precerámicos. Lo que además indica, que han sido tan sólo los ojos de los especialistas los que han ampliado las posibilidades y diferentes funciones sonoras de la historia de la Organología elaborada por el hombre. Los restos arqueológicos nos corroboran la existencia de silbatos. Pero a la vez la ausencia de éstos en fuentes documentales escritas nos los señalan como instrumentos con uso doméstico sobre todo.

No es sino hasta el siglo XX, cuando Ramón Salazar (Salazar, 1957) se refiere específicamente a los silbatos y a su utilización. Posteriormente serán mencionados eventualmente hasta la actualidad. Es hasta ahora que se les ha dedicado un estudio específico.

Por todo lo anteriormente observado afirmamos que, los silbatos sí han existido durante el devenir histórico. Lo que pasa es que por su condición de ser instrumentos menores en relación a otros han pasado desapercibidos, provocando con ello la creencia de que tales instrumentos no han existido. No obstante, ciertas menciones tan oportunas a lo largo de este capítulo nos corroboran la existencia de los silbatos dentro de la historia.

En lo referente al estudio de los silbatos a través de la cerámicas se desprenden las siguientes conclusiones:

Se continúa con un denominador común en los silbatos prehispánicos y actuales en lo que respecta a su construcción cerámica El capítulo dedicado a la organología de los silbatos ahonda en ello, con sus debidas consideracio-

nes de tipo acústico. En algunos casos la construcción de silbatos contó con una fusión de técnicas alfareras pre-hispánicas y coloniales o mejor dicho, europeas. El capítulo sobre el análisis organológico de los silbatos nos demuestra también cómo este tipo de fusión abarca lo acústico y lo tímbrico.

Por otro lado existen infinidad de piezas cerámicas que demuestran que aún en las técnicas cerámicas fusionadas se ponen de manifiesto resabios pre-hispánicos a nivel representativo/simbólico. De ahi que, a pesar de que muchas piezas tienen presente en su construcción técnicas europeas, perduran aún los motivos ornamentales de tipo pre-hispánico. (Lara, F. 1981).

En el corpus de silbatos pre-hispánicos pudimos apreciar que las piezas contaban con dos clases de acabados. Ello nos viene a corroborar su probable uso por grupos socialmente distintos De ahí que podamos apreciar figurillas con representación de alguna deidad las cuales se encuentran finamente pintadas con engobe y manifiestan alto acabado. Mientras que otras figuritas de tipo zoomorfas, carecen de pintura y cuentan con un acabado un tanto rústico en relación al anterior grupo mencionado.

Por todo lo anteriormente expuesto considero que es válido hablar de una continuidad en las técnicas de construcción de los silbatos. Estas técnicas cerámicas se encuentran fusionadas con algunos otros elementos producto del desarrollo histórico, dinámica que también se pondrá en relieve en el análisis organológico. En el campo cerámico y de la construcción de los silbatos también es válido hablar de una continuidad tecnológica, una continuidad en el concepto de sus representaciones y claro está, la presencia de una dinámica

de recreación, en cuanto que se han incorporado nuevas técnicas dentro de la historia de las cerámicas de mesoamérica.

Corroborando todo lo anteriormente dicho y refiriéndome a los silbatos de Totonicapán, encontramos una definición interesante:

> "En términos rigurosamente científicos el arte popular o arte folklórico es una modalidad de resistencia cultural, es una expresión de lucha social. En los hermosos pitos de Pablo Francisco Gutiérrez perdura la antigua idea del silbato pre-hispánico... Los pitos de Totonicapán siguen siendo zoomorfos, peces con orejas y caras de perros y cerdos de monte y pájaros de fantasía" (Díaz Castillo, 1976).

En cuanto a los sistemas de clasificación organológica, hemos demostrado que esta disciplina ha acompañado al hombre desde tiempo remotos. Prueba de ello es que hemos puesto de manifiesto la evolución de esta disciplina. Además demostramos cómo esta disciplina ha sido atendida en otras partes del continente, lo que consideramos razón suficiente para llevar a cabo las respectivas clasificaciones organológicas en el país.

Como producto de esta primera clasificación organológica dirigida a los silbatos se desprenden las siguientes conclusiones:

Tal y como hemos observado anteriormente, el universo musical y organológico de los silbatos resulta sumamente variado y rico en características. La existencia y gran variedad de silbatos vasculares desde la época pre-hispánica, nos hace concluir que entre los primeros aerófonos construidos en la época pre-hispánica están los silbatos. Resulta curioso que independientemente del cuerpo de las

flautas aparece gran cantidad de silbatos -flautas en donde se mezclan las formas de váscula y de tubos. Ello nos lleva a la posibilidad de que el aparecimiento de cuerpos en forma de tubo fue resultado de esta fusión. De ahí que se encuentre analogía en los silbatos en juego y las flautas, dobles, triples y múltiples. Esta analogía se refiere básicamente a características en la embocadura (común) y canales y biseles de insuflación independientes e igualmente, los cuerpos de la flauta son independientes. Serán estudios más detenidos entre los ceramólogos y organológos los que nos permitan fechar con exactitud estos principios organológicos y de ahí inferir su evolución con más autoridad. Señalaremos además, que es muy probable que los cambios de lugar de los agujeros de digitación, canales, bocas, etc. estén manifestando a su vez profundas transformaciones en la concepción de la lógica acústica y de la construcción de los silbatos mismos. Ciertos principios, sí suceden con los silbatos pre-hispánicos y no con los actuales. Debo agregar que si se perdieron muchos de los principios organológicos en el paso de las distintas etapas de la evolución histórica, fue precisamente debido a la ausencia de elementos que sustentarán esta continuidad. Básicamente me refiero a la imposición de toda una nueva serie de instrumental nuevo. Se suma a esta situación la prohibición del uso de los instrumentos de índole tradicional para los grupos mayances.

Ya indiqué anteriormente que el corpus documental varía en número de una etapa a otra, pero esta variación corresponde básicamente a la incidencia de los distintos grupos organológicos. No obstante, para todos los grupos organológicos se realizaron observaciones cuyos resultados se incluyen aquí de manera objetiva. A grandes rasgos éstos son: La presencia de gran cantidad de silbatos con base tri

poidal. En estas piezas se hicieron presentes características como, doble bisel, canal desviado, pared de reforzamiento al bisel, etc. Los silbatos-ocarinas de embocadura transversal, también fueron observados. El estar construidos por una sucesión de vásculas fue característica de éstos. Es muy probable que de este principio se deriven las flautas de embocadura transversal. Desafortunadamente para el estudio de este grupo organológico, la mayoría de los cuerpos estudiados se encontraban fracturados.

LLama la atención haber encontrado silbatos con proporciones verdaderamente reducidas tanto en la época prehispánica como en la actualidad. La nitidez de sonido de estos silbatos es uno de los elementos que los caracteriza.

La presencia de figuras antropomorfas y zoomorfas fue generalizada. Entre los materiales que se revisaron sin haber sido sometidos a fichaje, también encontramos un incensario, el cual contaba con un extremo que poseía la forma y posición de la embocadura de un silbato. En efecto, al intentar hacer producir sonido, este correspondió. Es muy probable que esta embocadura funcionara accionada por el vapor que produce el copal al ser agitado el objeto de un lado a otro, pero ello, ahora, es tan solo una especulación.

Debemos resaltar que, cuando estuvimos ejecutando los silbatos (en varios talleres preparados por nosotros, realizados en el Jardín Botánico y en Kaminal Juyú), encontramos una sorprendente estimulación de los sentidos auditivos de los pájaros, ya que la respuesta a los sonidos emitidos por nosotros, fue su canto. Ello me permite indicar ahora con más autoridad, que los sonidos de los silbatos se encuentran conectados en gran medida con la producción sonora natural. Debo indicar que la posibilidad de incluir

vasijas-silbato y compararlas con los silbatos de agua actuales, hubiese sido tema de gran interés, pero ello nos habría desviado mucho de nuestro enfoque organológico.

Existen algunos silbatos elaborados en Manchén, Antigua Guatemala y parece ser que en algún tiempo también fueron construidos en Quetzaltenango. Desafortunadamente no hay elementos que nos indiquen el carácter popular de éstos. De ahí que no sean incluidos en este estudio. No obstante, las observaciones organológicas que les hicimos indican que, sus técnicas de construcción respetan los patrones tradicionales de la construcción de silbatos en el país.

A diferencia de ello tenemos conocimiento de silbatos construidos en San Sebastián Huehuetenango, pero, desafortunadamente no tuvimos acceso a estas piezas, por lo que no se les pudo aplicar el análisis organológico.

Resulta importante mencionar en estas conclusiones la marginación que se le dio al aerófono conocido en Guatemala como Clarinero (pequeño silbato que produce sonido gracias a una membrana suspendida entre dos latas, la cual al vibrar por el aire produce sonido y que por sus cualidades acústicas se le considera un instrumento mixto, aerófono-membranófono) que, aunque difiere organológicamente de los silbatos estudiados, ocupa un lugar importante entre los instrumentos musicales de índole popular. Dicho instrumento deberá ser tratado en otros estudios de organología que den cabida a otras clasificaciones.

Por último diremos que la ausencia de silbatos tradicionales en la actualidad cada vez es más aguda, debido al desplazamiento que han sufrido por otros instrumentos musicales elaborados en la industria.

Conclusiones Finales

Con todas las conclusiones aquí expuestas podemos decir finalmente y con autoridad que, los silbatos son una de las tantas manifestaciones de las clases populares en el país. Además por su calidad de instrumentos "menores", casi siempre asociados con juguetes, han sido descuidados por el estudio de la historia.

Como manifestación cerámica cuentan con procesos definidos que nos permiten demostrar su continuidad y cambio en la elaboración cerámica.

Estas características (continuidad y cambio en acústica y tímbrica) también se demuestran a nivel organológico, además de que nos permiten vislumbrar su profundidad acústica y su gran variedad tímbrica.

Por todo ello podemos considerar pues, a los silbatos, como una de las manifestaciones más puras de la cultura popular en la música y cuyo origen se remonta hasta la etapa pre-hispánica.

BIBLIOGRAFIA

ACUÑA, René. Introducción al Estudio del Rabinal Achí. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Mayas. 1975.

ALVAREZ, Rosa María. "Cerámica de Rabinal" en Tradiciones de Guatemala. No. 5. Centro de Estudios Folklóricos. Universidad de San Carlos. 1976.

ANDREWS, Wyllys. Flautas Precolombinas procedentes de Quelepa, El Salvador.

ANLEU DIAZ, Enrique. Esbozo histórico social de la Música en Guatemala. Departamento de Actividades Literarias de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes de Guatemala. 1978.

ARETZ, Isabel. Instrumentos Musicales de Venezuela. Cumaná, Venezuela: Universidad de Oriente. 1967.

ARMAS, Marcial. Origen de la Marimba en El Renacimiento de la Danza Guatemalteca. Editorial Pineda Ibarra, Guatemala, 1964.

ARRIVILLAGA CORTES, Alfonso. Investigación Etnomusicológica realizada en Guatemala de 1977 a 1982. En Prensas Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Etnomusicología y Folklore. Escuela de Música. UNAM, México. 1983.

_____. Catálogo Exposición de Instrumentos Musicales de la Tradición Popular de Guatemala. Guatemala, Centro de Estudios Folklóricos. USAC. 1982.

ARRIVILLAGA CORTES, Alfonso, R. Chocano y O. Villatoro. Restauración de Marimbas Tradicionales; aplicación y conservación. En Tradiciones de Guatemala No. 19-20. Centro de Estudios Folklóricos. USAC. Guatemala, 1983.

BRINTON, Daniel A. Primer of Maya Hieroghyphics. University of Pennsylvania Series in Philology, Literaturean Archaeological. Vol. 3, No. 2. Philadelphia.

CAMEU, Helza. Introdúcao ao Estúdo da Música Indigena Brasileira. Conselho Federal de Cultura e Departamento de Asuntos Culturales. Brazil, Depto. de Imprenta Nacional. 1977.

CARMACK, Roberto M. La Estratificación Quicheana Pre-hispániça. (Congreso Internacional de Americanistas, Septiembre 1974). México, Ed. Mecanografiada.

CASTILLO, Jesús. La música maya-quiche, región Guatemala. Editorial Piedra Santa, Guatemala, 1979.

CATTOI, B. Apuntes de Acústica y Escalas Exóticas. Buenos Aires. 7a. Ed. Editorial Ricordi. 1958.

CHAMORRO, Arturo. Instrumentos Musicales en las fuentes pictográficas del Mundo Purépecha. En la Sabiduría Popular. Memorias de la primera mesa redonda de Etnomusicología y Folklore. COLMICH/COPSIFE. Zamora, Michoacán, México. 1983.

CHENOWET, Vida. The Marimbas of Guatemala. University of Kentucky Press, 1964.

COBA, Carlos. Nuevos Planteamientos a la Etnomusicología y al Folklore. En Revista Sarance, Año 2, No. 3. Instituto Otavaleño de Antropología. Otavalo, Ecuador. 1976.

_____. Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador. Tomo I. Instituto Otavaleño de Antropología. Colección Pendoneros. Ed. Gallo Capitán, Otavalo, Ecuador. 1981.

COE, Michael. Lords of the Underworld a publication of the Art Musseum Precepton University. New Yersey. 1978.

CORTEZ Y LARRAZ, Pedro. Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Goathemala. Prólogo de Adrián Recinos. Sociedad de Geografía e Historia. Biblioteca "Goathemala", Vol. XX, 1958.

DIAZ CASTILLO, Roberto. Alfarería y Alfareros de Totonicapán. En Tradiciones de Guatemala No. 11-12. Centro de Estudios Folklóricos. USAC. Guatemala. 1979.

_____. Cerámica coloreada de Rabinal. En Tradiciones de Guatemala, No. 5. Centro de Estudios Folklóricos. USAC, Guatemala, 1974.

_____. Influencia Ibérica en la Cultura Popular: Folklore y Artesanías. Inédito.

_____. Totonicapán peces y pájaros vidriados. En El Imparcial. Guatemala, Mayo 21 de 1976. Pág. 12.

DIAZ DEL CASTILLO, Bernal. Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España. Editorial Ramón Sopena, S.A. Barcelona, 1975.

DICCIONARIO GEOGRAFICO DE GUATEMALA. Tomo II, Dirección General de Cartografía. Guatemala, C.A. 1962.

DURAN, León. Cultura Popular y Mentalidades Populares. En La Cultura Popular. Varios Autores. La Red de Jonas Premia Editores. México, 1982.

El Libro de los Libros del Chilam Balam. 2a. Edición. México, Fondo de Cultura Económica. 1963.

El Memorial de Sololá. Anales de los Cakchiqueles. Versión de Adrián Recinos. Editorial Piedra Santa. Guatemala, 1980.

El Rabinal Achí. Traducción de Luis Cardoza y Aragón. Editorial Porrúa. México, 1972.

FLORES D., Felipe y Lorenza Flores. Organología aplicada a Instrumentos Musicales Pre-hispánicos. Silbatos Mayas. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. 1981.

FOSTER, George. ¿Qué es la Cultura Folk? Ciencias Sociales de la Unión Panamericana, Vol. IV, No. 23. Washington, 1953.

FUENTES Y GUZMAN, Antonio de. Recordación Florida. Tipografía Nacional, Guatemala. 1933.

GAGE, Tomás. Los viajes de Tomás Gage en la Nueva España. Vol. 7. Tipografía Nacional, Guatemala, 1946.

GARFIAS, Roberto. La Marimba en Centro América y México. En La Sabiduría Popular. Memorias de la Primera Mesa Redonda de Etnomusicología y Folklore. Zamora, Michoacán. 1983.

GENDROP, Paul. Arte Pre-hispánico en Mesoamérica. 2a. Edición. Editorial Trillas, México, 1976.

GEVAERT, Francois. Historia y Teoría de la Música Antigua. Tomos I y II. Paris, 1881.

GOMES DAVIS, Alfredo. Consulta de su cuaderno de campo para proyecto de tesis. Escuela de Historia. Estudio Antropológico de la Cerámica Coloreada de Rabinal. Abril-Junio de 1985.

HAEFKENS, Jacobo. Viaje a Guatemala y Centro América. Editorial Universitaria, Guatemala. 1969.

HAMMOND, Norman. Clasic Maya Music. Part I and II. Archaeology 25(1972) Nueva York.

HUMISTON, David. Deciphering The Maya Script. University of Texas Press. Second Printing, USA, 1977.

Instituto Nacional de Cultura. Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú. Oficina de Música y Danza. Instituto Nacional de Cultura. Lima, Perú, 1978.

JUAREZ TOLEDO, Manuel. Una experiencia Etnomusicológica. En La Tradición Popular No. 16. Centro de Estudios Folklóricos. USAC. 1978.

_____. Aportes para el estudio de la etnomusicología Guatemalteca. En Tradiciones de Guatemala No. 8, Centro de Estudios Folklóricos. USAC, 1977.

JUARROS, Domingo. Compendio de la Historia de la Ciudad de Guatemala. Editorial Piedra Santa, Guatemala, 1981.

LANDA, Fray Diego de. Relación de las Cosas de Yucatán, México. Editorial Porrua, S.A. México, 1973.

LARA, Celso. Síntesis histórica de la Cerámicas Populares de Guatemala. Dirección General de Antropología e Historia. Guatemala, 1981.

_____. Los Trovadores del Pueblo. Poesía Popular de Guatemala. En Tradición Popular, No. 20. Centro de Estudios Folklóricos. Guatemala, 1978.

_____. Contribución del Folklore al Estudio de la Historia. Editorial Universitaria, USAC, Guatemala, 1977.

LAS CASAS, Fray Bartolomé de. Brevísima relación de la destrucción de las Indias. Editorial Fontamara. 3a. Ed. España, 1981.

MAHILLON, Víctor. Catalogue Descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatorie Royal de Musique de Bruxelles. Gand. 1912. Trad. de Raquel Arias.

MANTLE, Hood. The Ethnomusicologist. Los Angeles, University of California. Institute of Ethnomusicologist, 1975.

MARGULIS, Mario. La Cultura Popular. En La Cultura Popular, Varios Autores. La Red de Jonas. Premia Editora. México, 1982.

MARTI, Samuel. Canto, Danza y Músicos Precortesianos. Fondo de Cultura Económica. México, 1967.

MARTINEZ PEÑALOZA, Porfirio. Sobre Varias Definiciones de Arte Popular. En Antología de Texto sobre Arte Popular. Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. México, 1982.

MOEDANO, Gabriel. El elemento Lore del Folklore con base en la realidad de México. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. México, D.F. 1963.

MORALES, Italo. Cerámica Tradicional del Oriente de Guatemala. Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares. Colección Tierra Adentro 1. Guatemala, 1980.

NORIEGA, Eduardo. La Cerámica Arqueológica de Mesoamérica. Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM. México, 1975.

OLOSABAL, Tirso de. Acústica y Organología. Ed. Ricordi Buenos Aires, 1954.

ORTIZ, Fernando. La Afroamericana Marimba. En Guatemala Indígena. Vol. VI, No. 4. Instituto Indigenista Nacional. Guatemala, 1971.

O'BRIEN, Linda. La Música Folklórica de Guatemala. En Tradiciones de Guatemala No. 5. Centro de Estudios Folklóricos. USAC. Guatemala, 1976.

_____. Marimbas de Guatemala: The African Connection. En The World of Music. Vol. XXV, No. 2. Berlin, 1982.

PAHISSA, Jaime. Los Grandes Problemas de la Música. Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954.

RAMIREZ GIL, Felipe. La Organografía y los Instrumentos Pre-hispánicos. En La Sabiduría Popular. COLMICH/COPSIFE. México, 1983.

RECINOS, Adrián. Los Instrumentos Musicales de los Indios de Guatemala. En Doña Leonor de Alvarado y Otros Estudios. Editorial Universitaria. Guatemala, 1958.

REMESAL, Fray Antonio de. Historia General de las Indias Occidentales y particular de la Gobernación de Chiapas y Guatemala. Editorial José de Pineda Ibarra. Tomo I. Guatemala, 1966.

RIVERA, Roberto. Los Instrumentos Musicales Mayas. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1980.

RODRIGUEZ G., Zoila. Cerámica de Sepila, Relaciones Internas y externas durante la época Clásica. Tesis de Graduación, Escuela de Historia, USAC, 1980.

RUZ LHUILLER, Alberto. Los Antiguos Mayas. Fondo de Cultura Económica. SEP 80, México, 1981.

_____. Caracterización Socio-Económica de la Sociedad Maya. En Revista Estudios No. 6. Escuela de Historia. Universidad de San Carlos, 1975.

SAENZ POGGIO, José. Historia de la Música Guatemalteca. Imprenta Aurora. Guatemala, 1878.

SAHAGUN, Fray Bernandino de. Historia General de las Cosas de Nueva España. 6a. Edición. Editorial Porrua, México, 1979.

SALAZAR, Ramón A. Tiempo Viejo. 2a. Edición. Editorial del Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1957.

SALAZAR, Rodrigo. Música Popular Afrolimonense (Disco). Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. OEA. Costa Rica, 1982.

_____. La Música Tradicional de Barba. Ministerio de Juventud, y Deportes. Col. Brava Historia y Tradición, No. 2. Costa Rica, 1978.

SHAEFFNER, Andre. Project D'une clasificatión Nouvelle des Instruments de Musique. Bulletin du Musée D' Etnografhie du Trocadero. No. 1. Paris, 1931.

SMITH, Robert. Importancia de la Cerámica de Uaxactún en la Reconstrucción de la Historia Maya. En Revista de Guatemala Año 1, Vol. II, 1 de Oct. de 1954.

STEPHENS, L. Incidentes de Viaje en Centro América y Chiapas. 2 Tomos. 2a. Edición. San José de Costa Rica: EDUCA, 1971.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
BIBLIOTECA

STONE, Doris. Arqueología de la América Central. Editorial Piedra Santa. Guatemala, 1976.

_____. Una interpretación del Policromo de Ulúa. En Revista Yaxkin, Vol. III No. 3. Honduras, 1980. Instituto de Antropología e Historia.

TARACENA, Arturo. La Marimba: ¿Un Instrumento Nacional? En Tradiciones de Guatemala, No. 13. Centro de Estudios Folklóricos, USAC. 1980.

TELETOR, Celso Narciso. Apuntes para una Monografía de Rabinal, Baja Verapaz y algo de nuestro Folklore. Ministerio de Educación Pública. Guatemala, 1955.

TERMER, Franz. Los Bailes de la Culebra entre los Indios Quichés de Guatemala. En Revista Estudios No. 2. Círculo Joaquín Pardo, Departamento de Historia. Facultad de Humanidades, USAC, 1968.

THOMPSON, Eric. Historia y Religión de los Mayas. Ed. Siglo XXI. Colección Nuestra América, 5a. Edición. México, 1982.

Título Coyoi. Guatemala, Escuela de Historia. Universidad de San Carlos de Guatemala. Mimeografiado.

TOBILLA, Martín Alfonso. Relación Histórico-Descriptiva de la provincia de la Verapaz y del Manché. Editorial Universitaria. Guatemala, 1960.

TOSCANO, Salvador. Arte Precolombino de México y de la América Central. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1970.

VASQUEZ A., Rafael. Historia de la Música en Guatemala. Tipografía Nacional. Guatemala, 1950.

VEGE, Carlos. Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de Argentina. Editorial Centurión. Buenos Aires, 1946.

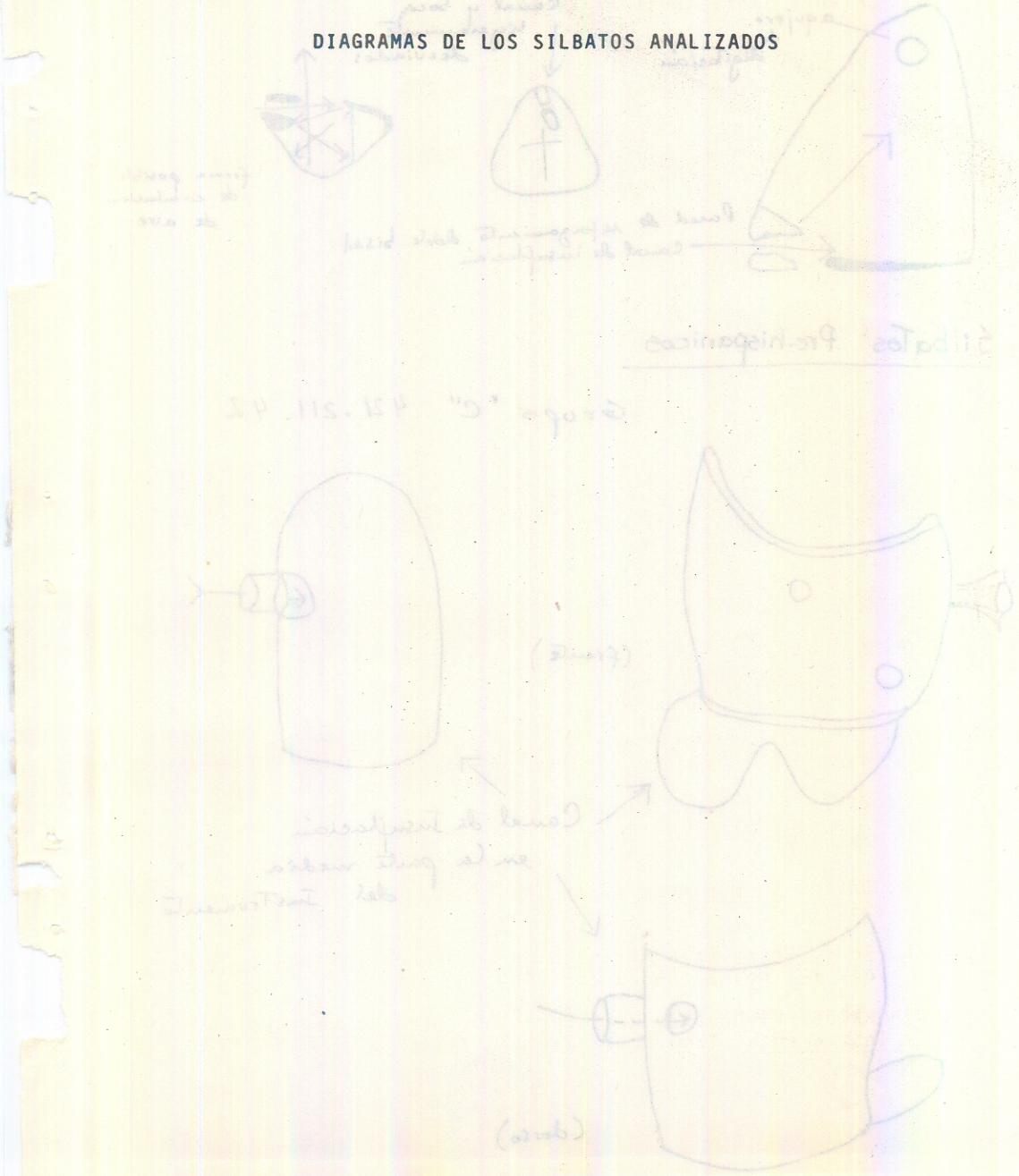
VELA, David. La Marimba. Editorial Pineda Ibarra. Guatemala, 1962.

VIEL, René. Cronología Cerámica de Copán. En Revista Yaxkin, Vol. IV, No. 2. Honduras, 1981.

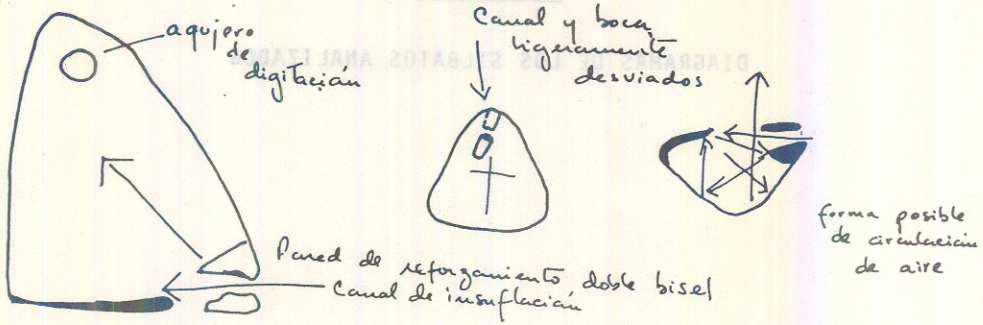
VON HORNBOSTEL, Erich y Kurt Sachs. Systematic der Musik Instrumente. Tomo XLVI. Berlin, 1914.

APENDICE I

DIAGRAMAS DE LOS SILBATOS ANALIZADOS

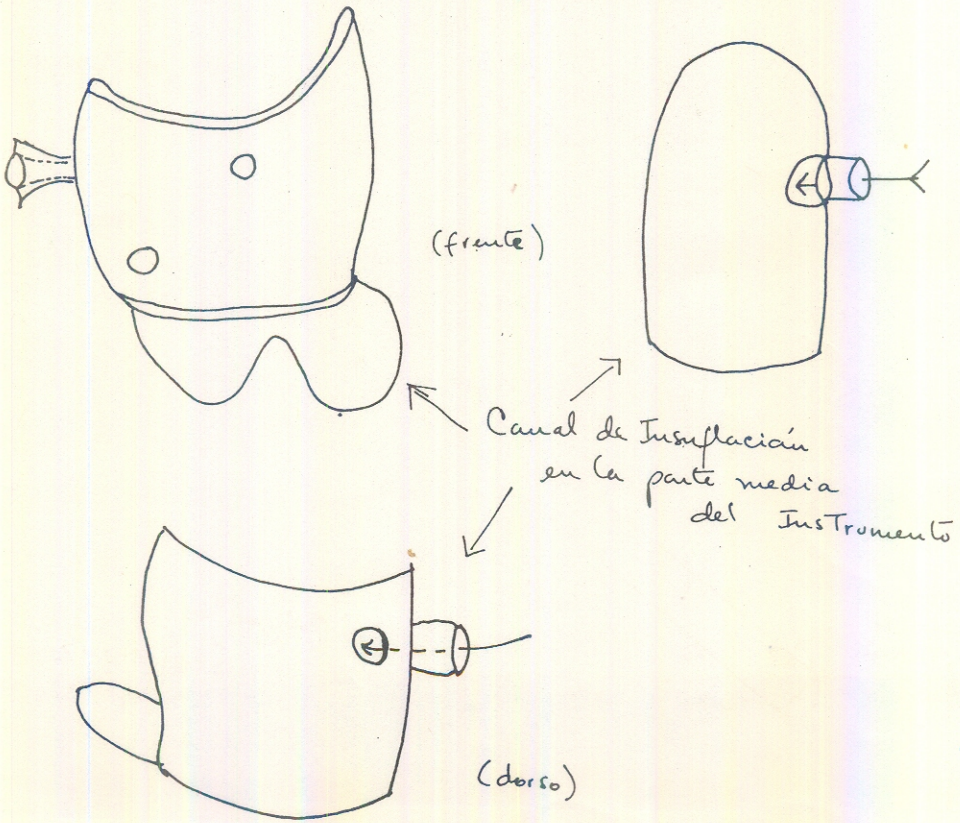


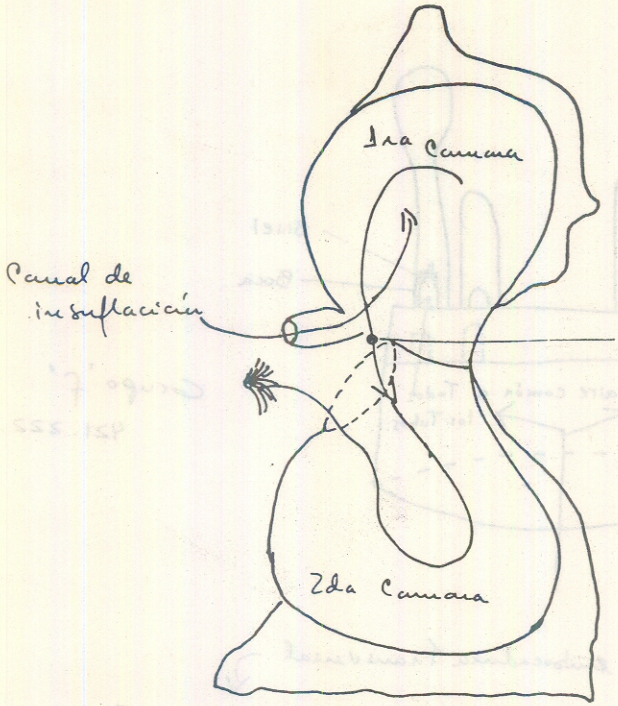
Grupo "a" 421.221.42



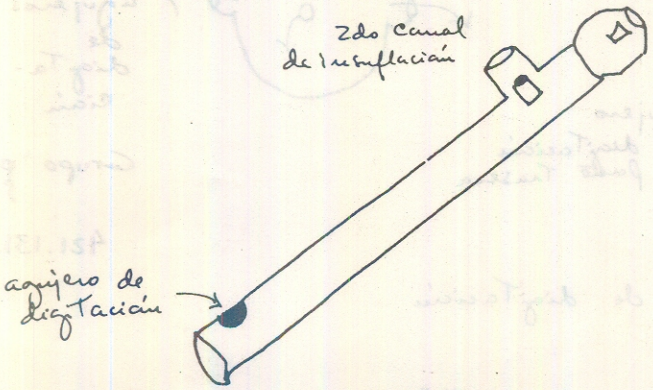
Silbatos Pre-hispanicos

Grupo "c" 421.211.42

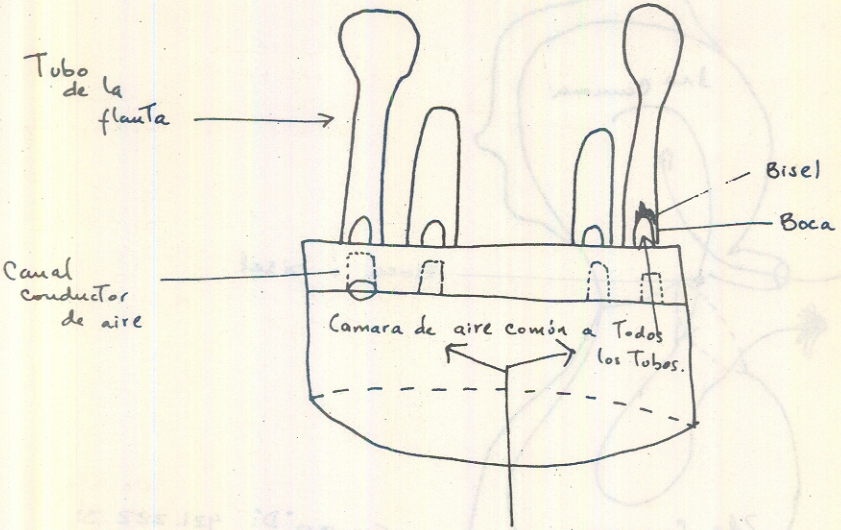




Grupo "D" 421.222.31

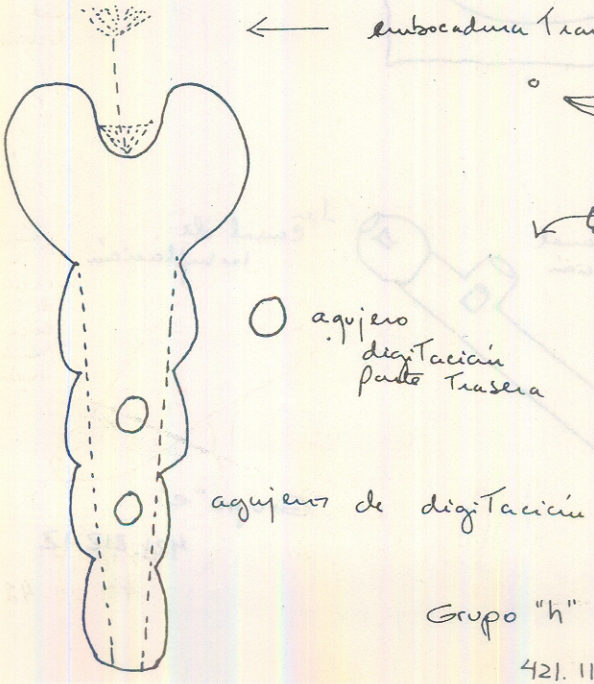


Grupo "e"
421.212.12



Grupo 'f'

421.222.31



Grupo "g"

421.131.22

Grupo "h"

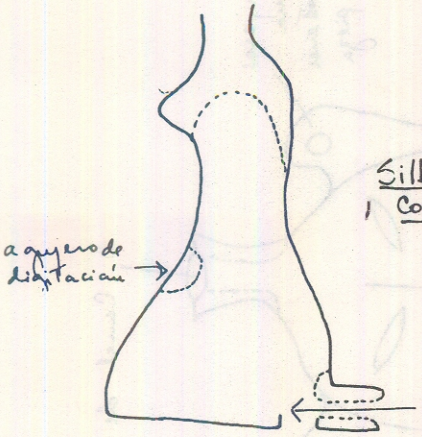
421.111.22

Grupo "a" 421.211.42

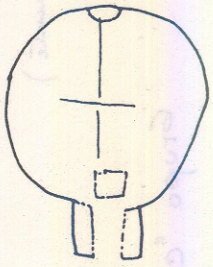
* 205 *

Pieza pre-hispanica con agujeros de digitación en posición distinta a los contemporaneos

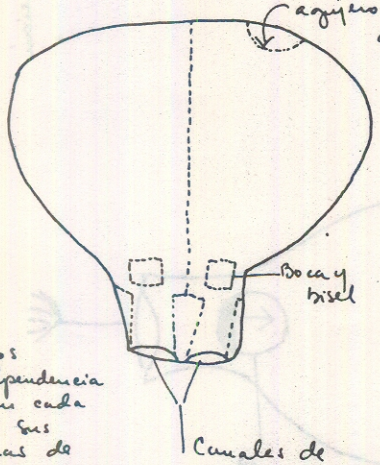
Silbatos contemporaneos



Grupo "a" 421.211.42



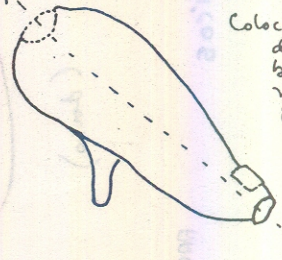
Vista de la base del silbato anterior canal y boca desviados



Silbatos en juegos con independencia propia en cada una de sus camaras de resonancia

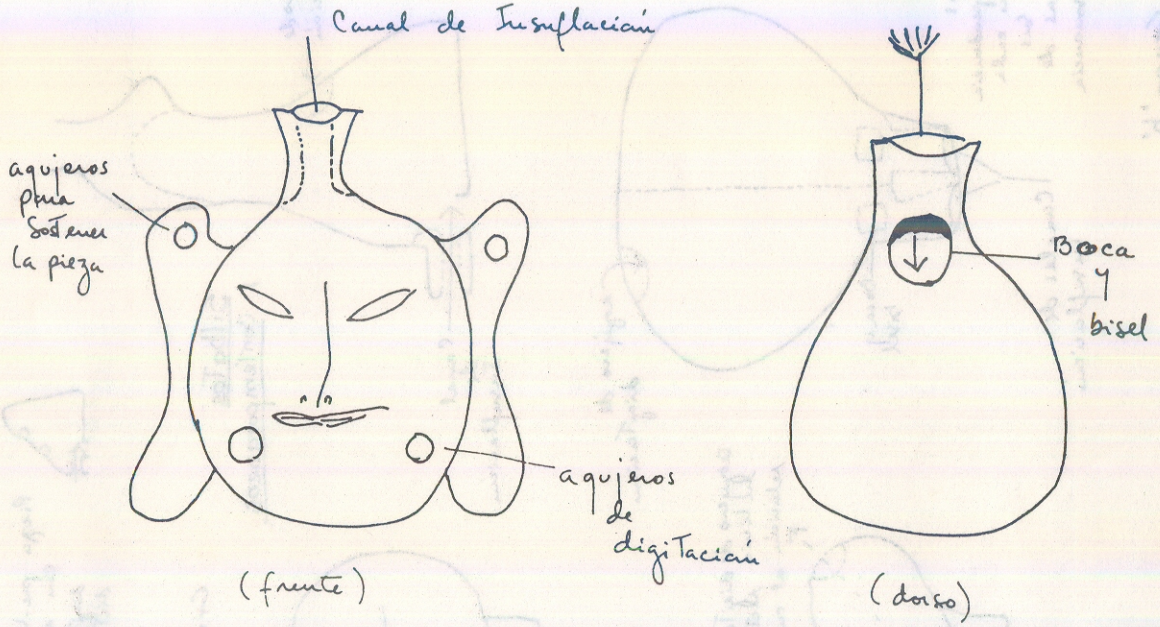
Grupo "b"
421.212.42

agujero de digitación en linea recta en relación al canal de insuflación.



Colocación de la boca de manera invertida

Grupo "a"
421.211.42



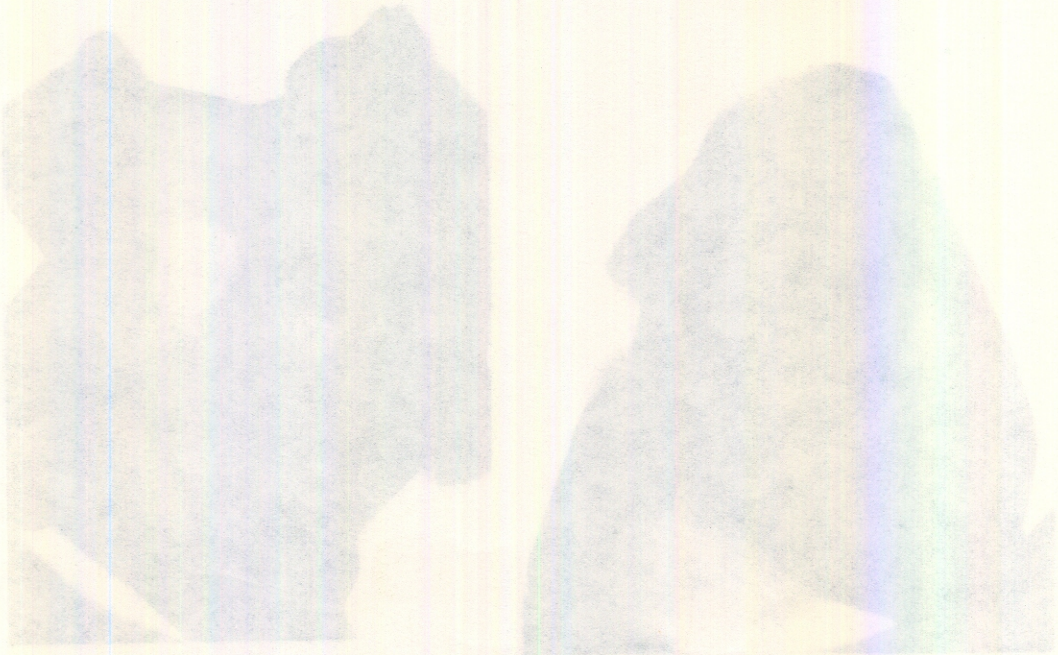
Grupo "C" pre-hispanicos

421. 211. 42

AAC.

APENDICE II

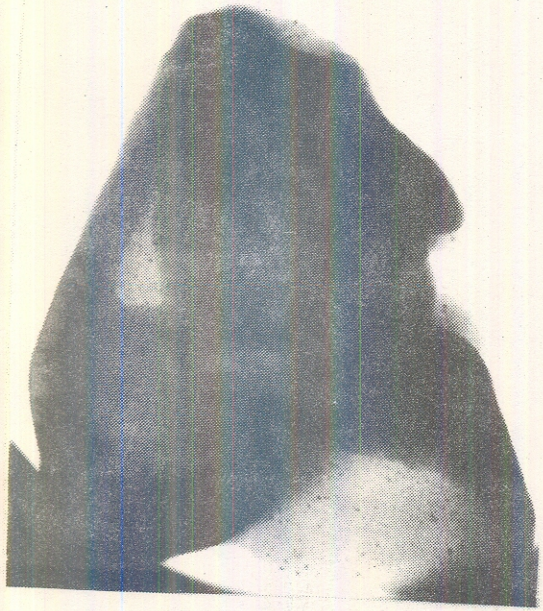
FOTOGRAFIAS DE LAS RADIOGRAFIAS DE LOS SILBATOS ANALIZADOS



Reproducción Fotográfica de la Radiografía de los siguientes grupos organológicos.

Grupo "C" Pre-hispánico. Ficha Num. 22 Archivo CEFOL
421.211.41 Sección de Etnomusicología
Lado Derecho

Grupo "C" Pre-hispánico. Ficha Num 25 Archivo CEFOL
421.211.42 Sección de Etnomusicología
Lado Izquierdo

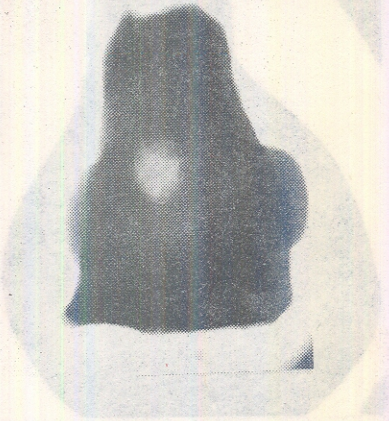


Grupo "A" Pre-hispánico lado derecho

421.221.41 Ficha Num. 73 Archivo CEFOL. Sec. Etno.

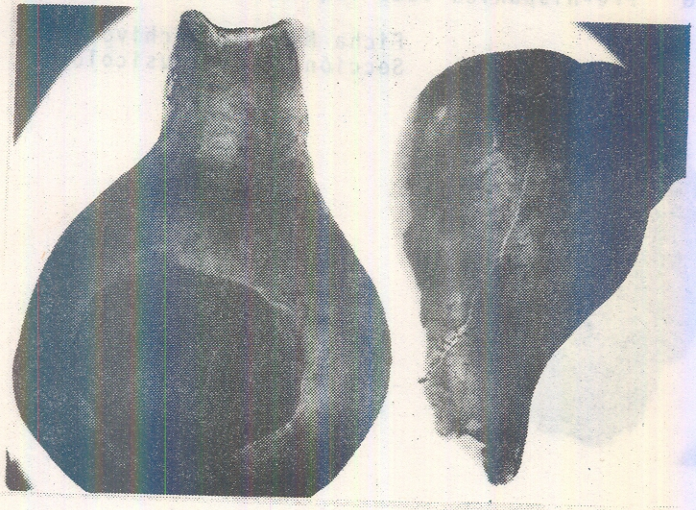
Grupo "G" Pre-hispánico lado izquierdo

421.131.22 Ficha Num. 52 Archivo CEFOL
Sección de Etnomusicología

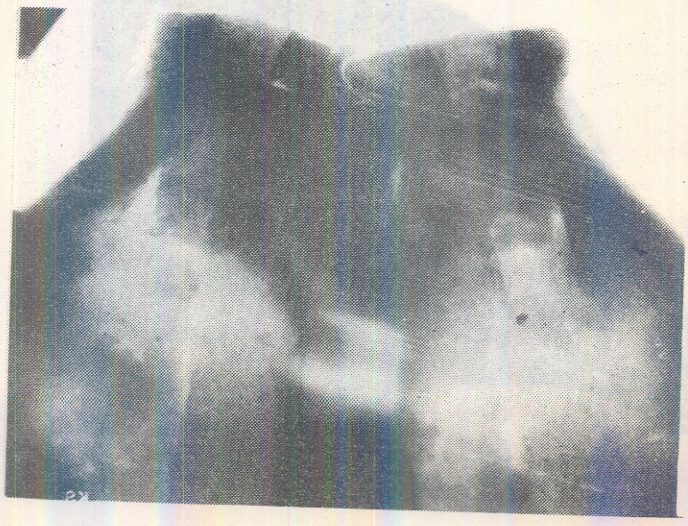


Grupo "A" Contemporáneos Ficha Num. 9 Archivo CEFOL
421.211.42 Sección de Etnomusicología

Grupo "a" Contemporáneos — Ficha Num. 12 Archivo CEFOL
421.211.42 — Sección de Etnomusicología

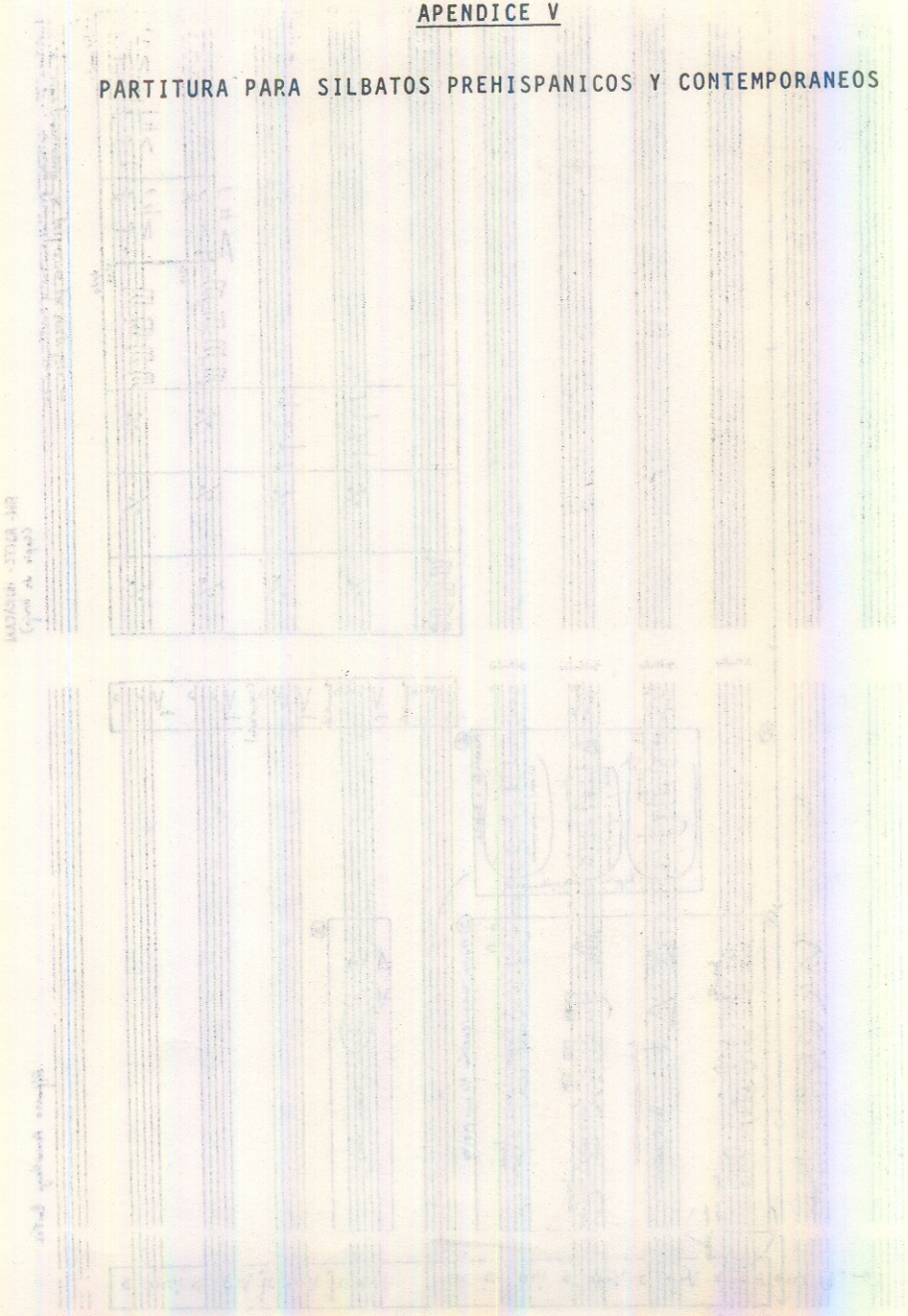


Grupo "B" Contemporáneos — Ficha Num. 2 Archivo CEFOL
421.212.42 — Sección de Etnomusicología



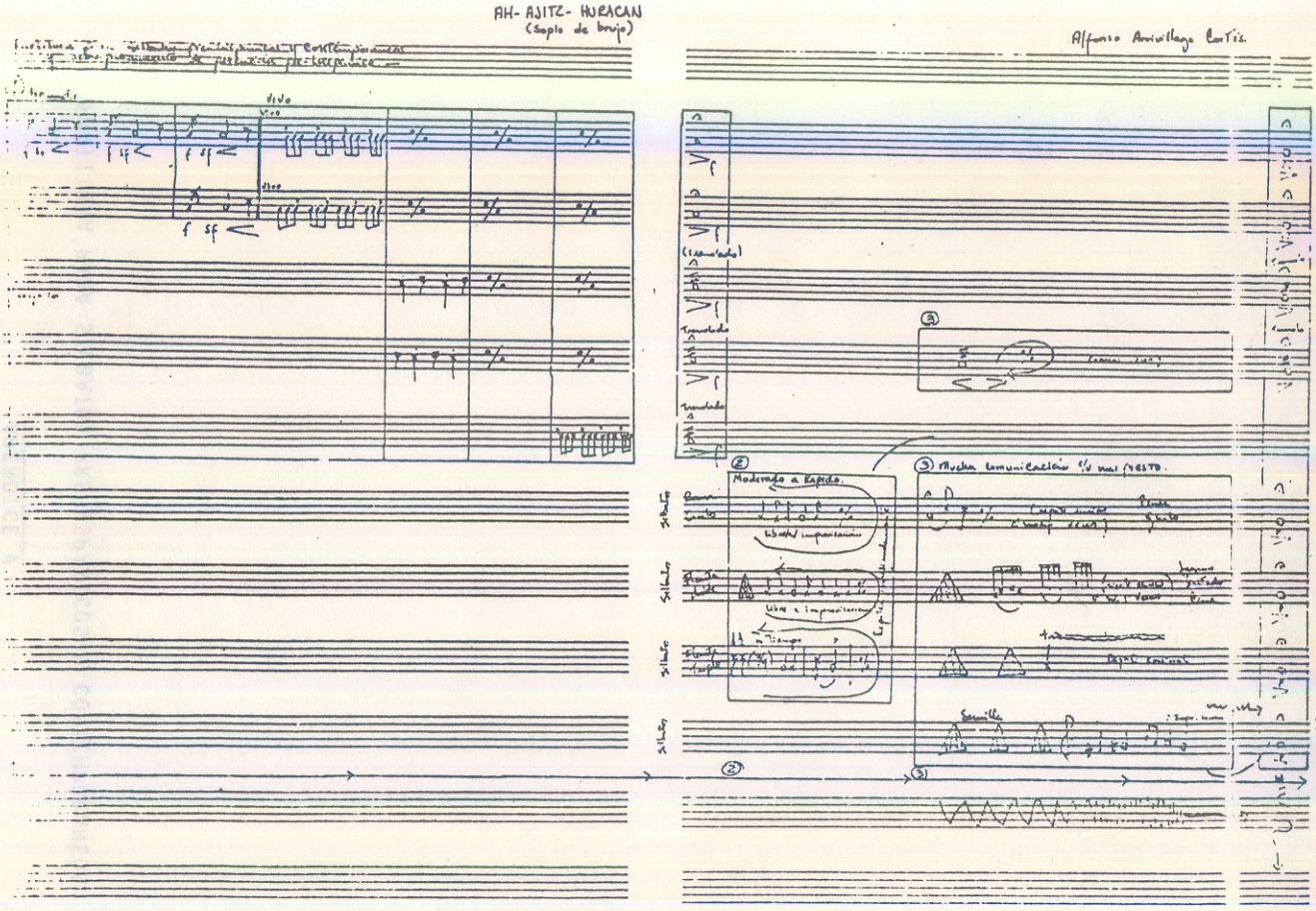
APENDICE V

PARTITURA PARA SILBATOS PREHISPANICOS Y CONTEMPORANEOS



AH- AJITZ- HURACAN
(Soplo de brujo)

Alfonso Arriellaga Cortés


Moderado a Rapido.
Libre e improvisando
Silbido
Sonido
Sonido
Son

Bibliotecas Centrales