

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA
ÁREA DE ANTROPOLOGÍA**

**“La marimba guatemalteca, sus características
antropológico-culturales y metodología de enseñanza-
aprendizaje”**

HELBER AMAURI ÁNGEL FIGUEROA

Nueva Guatemala de la Asunción,
Guatemala, C. A., julio de 2008.

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA
ÁREA DE ANTROPOLOGÍA**

**“La marimba guatemalteca, sus características
antropológico-culturales y metodología de enseñanza-
aprendizaje”**

T E S I S

Presentada por

HELBER AMAURI ÁNGEL FIGUEROA

Previo a conferírsele el Grado Académico de

LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA

Nueva Guatemala de la Asunción,
Guatemala, C. A., julio de 2008.

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA
ÁREA DE ANTROPOLOGÍA**

AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

RECTOR: Lic. Carlos Estuardo Gálvez Barrios
SECRETARIO: Dr. Carlos Guillermo Alvarado Cerezo

AUTORIDADES DE LA ESCUELA DE HISTORIA

DIRECTOR: Lic. Ricardo Danilo Dardón Flores
SECRETARIO: Lic. Oscar Adolfo Haeussler Paredes

CONSEJO DIRECTIVO

DIRECTOR: Lic. Ricardo Danilo Dardón Flores
SECRETARIO: Lic. Oscar Adolfo Haeussler Paredes
VOCAL I: Licda. Marlen Judith Garnica Vanegas
VOCAL II: Dra. Walda Barrios Ruiz
VOCAL III: Licda. Zoila Rodríguez Girón
VOCAL IV: Est. Mauricio Chaulón Vélez
VOCAL V: Est. Juan Pablo Herrera

COMITÉ DE TESIS

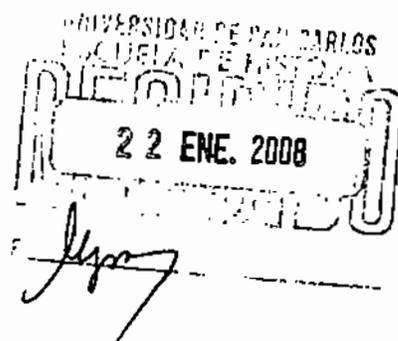
**Licenciado Carlos René García Escobar
Licenciada Dalila Gaitán Lara
Licenciado Celso Arnoldo Lara Figueroa**



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA

Nueva Guatemala de La Asunción
9 de enero del 2008

Señores Miembros(as)
Consejo Directivo
Escuela de Historia
Universidad de San Carlos de Guatemala
Ciudad Universitaria, zona 11



Respetables Miembros (as) del Consejo Directivo:

De acuerdo con la resolución acordada el día 16 de mayo del 2007 en el acta No. 16/2007, punto 3ro., inciso 3.2, según la transcripción No 197/2007 del 24 de mayo del 2007, donde se aprueba la propuesta de tesis del estudiante Helber Amauri Ángel Figueroa, carnet No. 1985-16465, titulada **METODOLOGÍA DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA MARIMBA GUATEMALTECA DESDE UN PUNTO DE VISTA ANTROPOLÓGICO**, y se me aprueba como asesor, además de dar cumplimiento a lo que reza el Capítulo V, Artículo 11°, incisos a, b, c, d, y e, del Normativo para la elaboración de Tesis de Grado de la Escuela de Historia, informo que he revisado el trabajo de tesis correspondiente y compruebo que se han realizado las enmiendas sugeridas por este servidor.

Por tal motivo y tomando en cuenta que el informe de tesis llena los requisitos académicos correspondientes y de investigación científica exigentes en esta unidad académica, resuelvo favorablemente y recomiendo que se nombre Comité de Tesis, para continuar con los trámites correspondientes.

Además, debido a que en el desarrollo de la tesis se presentaron hallazgos y posiciones teórico metodológicas nuevas y de más avanzada reflexión y estando de acuerdo con el estudiante, solicito muy atentamente se le cambie el nombre a la tesis por este otro: **LA MARIMBA GUATEMALTECA, SUS CARACTERÍSTICAS ANTROPOLÓGICO-CULTURALES Y METODOLOGÍA DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE.**

Sin otro particular me suscribo atentamente,

ID Y ENSEÑADA A TODOS

Licenciado Carlos René García Escobar
Asesor de tesis

Edificio S-1, segundo nivel, Ciudad Universitaria, zona 12
Nueva Guatemala de la Asunción, Guatemala, C.A.
Tel. (502) 2476-9854 – Fax (502) 2476-9866
E-mail: usachisto@usac.edu.gt
Página WEB: <http://escuelahistoria.usac.edu.gt>



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA

Nueva Guatemala de la Asunción
29 de abril de 2008

Señores Miembros
Consejo Directivo
Escuela de Historia
Presente

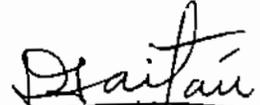
UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA
29 ABR. 2008

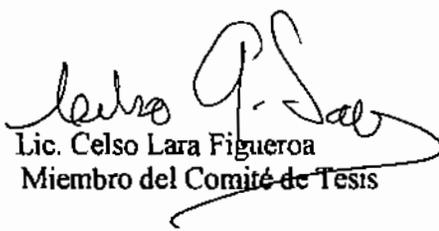
Honorables Miembros:

En atención a lo especificado en el punto Tercero: Dictámenes y aprobaciones, inciso 3.2 del Acta número 02/2008 de la sesión celebrada por el Consejo Directivo el día 23 de enero de 2008, y dando cumplimiento a lo que reza el capítulo VI Artículo 13, incisos a, b, c, d y e del Normativo para la elaboración de tesis de grado de la Escuela de Historia, rendimos **Dictamen Favorable** al trabajo de tesis del estudiante Helber Amauri Angel Figueroa, carné No. 8516465 titulada: **"La marimba guatemalteca, sus características antropológico culturales y metodología de enseñanza-aprendizaje"**

Sin otro particular, nos suscribimos atentamente,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"


Licda. Sonia Dalila Gaitán Lara
Miembro del Comité de Tesis


Lic. Celso Lara Figueroa
Miembro del Comité de Tesis

DEDICATORIA

A Dios:	Por darme el soplo de vida y una segunda oportunidad de servir a los demás.
A mis padres:	Edelmira Teresa Figueroa de León y Mauro Manfredo Ángel de León (†). Infinitas gracias por sus constantes sacrificios y haber apoyado mis estudios.
A mi familia:	Por su cariño.
A San José El Rodeo:	Templado y aromático rineón terrcnal que resguarda mi ombligo.
A Guatemala:	Mágico país multicultural del globo sublunar.

APOLOGÍA A LA MARIMBA GUATEMALTECA

La marimba es de origen vegetal; nace condicionada por la inexorable y brutal caída de los árboles, que entregan el corazón ya convertido en madera para generar, como por encanto, sus teclas, resonadores y cuerpo de mujer.

La marimba es el instrumento musical más femenino de estas latitudes; tiene costillas horadadas que subyugan nuestros oídos y ubres que alimentan la identidad de Guatemala. El hule de las baquetas la acaricia hasta hacerla cantar, reír o llorar; su voz polifacética es el murmullo de la selva casi extinta.

La marimba regurgita el sonido del bosque; posee un siseo telúrico de abeja montaraz que acongoja los corazones pueblerinos. Al recorrer sus tablillas ensartadas, que son como escalera, se puede trepar hasta alcanzar el delicado trino de los pájaros o descender para recordar el trémulo ronquido de los abuelos.

Marimba, patoja bullanguera con dientes de elavija, virgen respondona hurgada por manos expertas, señora fufurufa de mushes ficsteros, abuela con cicatrices de machete y serrucho, anciana sedentaria de garganta quejumbrosa. Marimba, entraña de árbol silvestre, artefacto apaleado con cabezas de leche coagulada, hembra centenaria de retumbos y gorjeos, armatoste de morfosis artificial, utensilio rústico y suntuoso al mismo tiempo. Marimba, tu misión era nacer, crecer y reproducirte en esta tierra, entre canastadas de tecomates, tercios de bambú y costaladas de cajones. Has recorrido un largo camino en forma solitaria o como ensamble colectivo. Hoy, tan sólo pretendo que nunea mueras, porque con tu ocaso podría languidecer el orgullo que siento de ser guatemalteco.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco inicialmente a Dios por iluminar mi vida y concederme aliento, fortaleza y determinación para caminar por el sendero tortuoso de la carrera artística en Guatemala y el apasionante mundo de la antropología. Asimismo a mis padres, Edelmira Teresa Figuroa y Mauro Manfredo Ángel (†), por haberme dado la oportunidad de realizar los primeros acercamientos a la práctica musical desde los siete años, a través de instrumentos como la guitarra, la flauta dulce y la marimba diatónica.

También deseo dejar plasmado mi agradecimiento a los establecimientos educativos de primera letras, tales como el Colegio "Liceo Rodeense" y la Escuela Urbana Mixta "30 de Junio" de San José El Rodeo, San Marcos y sus mentores, ya que fueron las entidades iniciales que favorecieron mi instrucción sistemática. En forma extensiva también al Instituto Normal Mixto de Occidente "Justo Rufino Barrios", Colegio "San Marcos" y el Instituto por Cooperativa de San José El Rodeo, ya que fue en estas entidades donde mis inclinaciones por la música, el arte, los idiomas y las ciencias sociales fueron encauzándose por un buen rumbo, gracias a la acción guiadora de los profesores.

El Conservatorio Nacional de Música "Germán Alcántara", el Instituto Nacional Central para Varones, la Escuela para Maestros de Educación Musical "Jesús María Alvarado" -jornada nocturna- y la Escuela de Música de Proyección Folklórica Latinoamericana fueron las entidades donde en forma sistemática recibí una serie de conocimientos a través de profesores especializados, la que complementó mi acervo cultural relacionado con las ciencias y las artes, pero sobre todo con la música y su apreciación. En el ámbito de la educación superior, la Facultad de Humanidades y la Escuela de Historia de la Universidad de San Carlos de Guatemala consolidaron mi formación profesional. A todas estas entidades y personal docente va mi agradecimiento profundo.

En un plano institucional oficial, la Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes ha sido hasta hoy el lugar idóneo para aplicar gran parte de los conocimientos adquiridos y aprender mucho más. Por esta razón también agradezco la oportunidad de haberme absorbido como un integrante de su personal artístico y administrativo. En el ámbito privado, agradezco al Colegio "Capouilliez" por permitirme conformar el personal docente del área extracurricular en la especialidad de enseñanza de la marimba.

El apoyo que recibí de miembros de mi familia también fue decisivo para realizar los estudios en cada nivel escolar, razón por la cual quiero agradecer a Marina Geraldina Ángel (†), Elizabeth Rodríguez de León, Pedro Figueroa Ravanales, Irvia Figueroa de León, Víctor Manuel Álvarez y Julia Marina Ángel Figueroa, su ayuda y hospitalidad.

Finalmente menciono mi sincera gratitud al Licenciado Carlos René García Escobar por asesorar el presente trabajo de tesis, así como a la Licenciada Dalila Gaitán y al Licenciado Celso Lara Figueroa por realizar su revisión final; al Licenciado Enio Cano por haberme proporcionado valiosa información relacionada con los especímenes botánicos y faunísticos que intervienen en la fabricación de marimbas y sus accesorios, de la misma forma que al Licenciado Inf. Vicente González Obando por su apoyo en los programas de computación utilizados.

Los criterios vertidos en la presente tesis son responsabilidad exclusiva del autor

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	V	
CAPITULO 1	MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	
1.1	Cultura, folklore, identidad cultural, interculturalidad y marimba: conceptos básicos	1
1.1.1	Consideraciones en torno al concepto de cultura	1
1.1.1.1	Acepciones del término “cultura”	2
1.1.2	El folklore o cultura popular tradicional	5
1.1.3	La identidad cultural	5
1.1.4	¿Qué es la interculturalidad?	6
1.1.5	El término marimba y su concepto	8
1.1.5.1	Origen y significado del término “marimba”	8
1.1.5.2	Otros términos para nombrar a la marimba	10
1.1.5.3	Concepto de marimba	11
1.2	Terminología y conceptos utilizados en la tesis	14
1.2.1	Términos, conceptos y definiciones del autor	14
1.2.2	Terminología desarrollada conjuntamente por el autor, Alfonso Bautista y Edgar Rivera	19
1.2.3	Terminología adicional utilizada	21
CAPÍTULO 2	LA MARIMBA GUATEMALTECA: SU ENFOQUE HISTÓRICO, ANTROPOLÓGICO, ORGANOLÓGICO Y TÉCNICO-MUSICAL	
2.1	La marimba, un instrumento musical versátil	23
2.1.1	Reseña sobre el origen de la marimba	24
2.1.1.1	Antecedentes más antiguos relacionados con la marimba	25
2.1.1.2	Posibles orígenes de la marimba en América	26
2.2	El caso de la marimba cromática chiapaneca	31
2.3	La Organología y la clasificación organológica de la marimba	34
2.3.1	La Organología y Organografía como disciplinas	34
2.3.1.1	Clasificación de los instrumentos musicales (Sachs-Hornbostel)	34
2.3.1.2	Organografía de la marimba guatemalteca	35
2.3.1.3	Características acústicas y morfológico-estructurales de la marimba guatemalteca	36
2.3.1.4	Funciones de la marimba	38
2.3.1.5	Registros tesituras de la marimba guatemalteca	42
2.3.1.6	Partes o componentes estructurales de la marimba guatemalteca y accesorios de ensamblaje	45
2.3.1.7	Tipos de marimba guatemalteca	47
2.3.1.7.1	La marimba diatónica o seneilla	48
2.3.1.7.2	Antecedentes de la marimba cromática guatemalteca	54
2.3.1.7.2.1	La marimba cromática guatemalteca, un invento genial	55
2.3.1.7.3	Variantes de la marimba en Guatemala	60

2.3.1.8	Ensamblajes o grupos de marimba guatemalteca	66
2.3.1.9	Accesorios de la marimba y del marimbista. Procesos de elaboración	75
2.3.1.9.1	Elaboración de la cera negra y la cera canche o cera mesha	75
2.3.1.9.1.1	La cera negra	76
2.3.1.9.1.2	La cera canche o mesha	77
2.3.1.9.2	El epitelio o “tela” para marimba	78
2.3.1.9.3	Elaboración del cordel para marimba	79
2.3.1.9.4	Fabricación de las baquetas o bolillos	81
2.3.1.9.5	El anillero o punzón de madera	84
2.3.1.9.6	Los anillos de cuero	84
2.3.1.9.7	Cobertores de la marimba y fundas para los violones o contrabajos	85
2.3.1.9.8	Porta-baquetas o estuches para baquetas	85
2.3.1.10	Especímenes botánicos utilizados en la construcción de marimbas y en la manufactura de accesorios	85
2.3.1.10.1	Maderas para los teelados de la marimba	85
2.3.1.10.2	Especímenes botánicos usados para los resonadores y la mesa de la marimba	86
2.3.1.10.3	Variedades botánicas utilizadas para las baquetas	87
2.3.1.10.4	La materia prima para la elaboración del cordel	88

CAPÍTULO 3 EDUCACIÓN Y PEDAGOGÍA. METODOLOGÍA DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA MARIMBA

3.1	Educación y pedagogía; didáctica y métodos	89
3.1.1	Educación: etimología, definición y clases de educación	89
3.1.2	La pedagogía: origen y concepto; clases de pedagogía y métodos	92
3.1.3	La didáctica: etimología, concepto y naturaleza	94
3.2	La antropología pedagógica	99
3.3	La didáctica especial	100
3.3.1	Didáctica especial de la marimba guatemalteca	100
3.4	Método, procedimiento, técnica, lección y ejercicio, con aplicación en la enseñanza-aprendizaje de la marimba	103
3.5	La educación para lograr el desarrollo	104
3.6	La educación asistemática y sistemática en Guatemala	105
3.6.1	Esbozo histórico de la educación en Guatemala	105
3.6.1.1	Antecedentes de la educación entre los mayas	105
3.6.1.2	La educación durante la colonia	107
3.6.1.3	Época independiente	109
3.6.1.4	Época liberal	110
3.6.1.5	Época revolucionaria	111
3.6.1.6	Período de 1954 a 1979	112
3.6.1.7	La educación en las últimas décadas	112
3.6.2	La marimba guatemalteca y su enseñanza asistemática	113
3.6.3	Los procesos de enseñanza sistemáticos de la marimba guatemalteca	114

3.7	¿Por qué estudiar marimba?	119
3.8	Muestreo sobre los procesos de enseñanza-aprendizaje de la marimba en Guatemala	119
3.8.1	Encuesta sobre la enseñanza-aprendizaje de la marimba	120
3.9	El caso atípico de enseñanza-aprendizaje de la marimba del Instituto Experimental “Enrique Gómez Carrillo”. Un plan piloto para Guatemala	126
CAPÍTULO 4	POLÍTICAS CULTURALES Y LEGISLACIÓN. FOMENTO DE LA MARIMBA GUATEMALTECA	
4.1	Aspectos sociopolíticos y gubernamentales relacionados con la marimba guatemalteca	129
4.1.1	Los Acuerdos de Paz y la Sociedad Civil	129
4.1.2	Guatemala conformada en cuatro pueblos: maya, xinca, garífuna y ladino	130
4.1.3	El Congreso Nacional sobre Lineamientos de Políticas Culturales auspiciado por el Ministerio de Cultura y Deportes	131
4.1.4	El Plan nacional de desarrollo cultural a largo plazo	136
4.2	Legislación guatemalteca y su relación con la marimba	141
4.2.1	La Constitución política de la República de Guatemala	141
4.2.2	Decretos vigentes con dedicatoria hacia la marimba	142
4.2.2.1	Decreto 66-78, la Marimba como Instrumento Nacional	142
4.2.2.2	Decreto 24-92, la Marimba de Concierto como “Patrimonio Cultural de la Nación”	143
4.2.2.3	Decreto 31-99, la Marimba como Símbolo Patrio	144
4.2.3	Decreto 12-91, Ley Nacional de Educación	145
4.2.4	Decreto 26-97, Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación	146
4.2.5	Decreto 12-2002, el Código Municipal	146
4.2.6	El Currículum Nacional Base	147
4.3	Acciones que deben tomarse para el fomento de la marimba	148
4.4	El futuro de la marimba guatemalteca	155
4.4.1	La creación del Instituto Nacional de la Marimba -INAMARIMBA-	155
4.4.2	El Fondo Guatemalteco para la Marimba -FONAMARIMBA-	158
4.4.3	Los concursos y festivales nacionales e internacionales de marimba en Guatemala con carácter formal	159
4.4.4	Los solistas de marimba: un campo fértil de proyección artística	160
4.4.5	La metodología para marimba en Guatemala	162
4.4.6	Fundación de los Centros de Enseñanza Oral de Marimba	163
4.4.7	Organización de asociaciones o comités culturales pro-marimba	164

CAPÍTULO 5		MANUALES PARA MARIMBA. RECAPITULACIONES. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA MARIMBA EN GUATEMALA	
5.1	Manuales o métodos para marimba de autores guatemaltecos con aplicación al medio nacional		165
5.2	Manuales o métodos editados en México		174
5.3	Recapitulaciones		176
5.3.1	Condiciones ideales para la enseñanza-aprendizaje de la marimba en Guatemala		177
5.3.2	Las utilidades de la enseñanza empírica de la marimba		178
5.3.3	Creación de los Centros de Enseñanza Oral de Marimba		179
5.3.4	Sobre la aprobación de nuevas leyes		179
5.3.5	Organización de concursos y festivales de marimba diatónica o sencilla		179
5.3.6	La enseñanza formal de la marimba		180
5.3.7	Creación de nuevas escuelas de marimba		180
5.3.8	Instalaciones adecuadas en los centros de enseñanza		181
5.3.9	Equipamiento instrumental, tecnológico y de mobiliario. Servicios básicos		181
5.3.10	¿Cómo hacer que se cumplan las leyes vigentes? ¿En qué beneficiaría la publicación de nuevas leyes?		181
5.3.11	Desarrollo y publicación de metodología para marimba		182
5.3.12	Capacitación del personal de las escuelas y academias de marimba		182
5.3.13	Becas para estudios en el extranjero		182
5.3.14	Organización de los festivales y concursos en el ámbito nacional		182
5.4	Características que debe tener la metodología para marimba en Guatemala		183
5.5	Aplicación de contenidos metodológicos teóricos y prácticos al proceso de enseñanza formal de la marimba, para niños, niñas y adolescentes (de 8 a 16 años aproximadamente). Propuesta metodológica para la enseñanza-aprendizaje de la marimba en Guatemala		186
5.5.1	Primer ciclo de marimba, nivel de aplicación: educación primaria y básica		186
5.5.2	Segundo ciclo de marimba		195
CONCLUSIONES			199
RECOMENDACIONES			201
BIBLIOGRAFÍA			203
ANEXO 1	FOTOGRAFÍAS		223
ANEXO 2	DECRETOS		240
ANEXO 3	ENCUESTA Y GRÁFICAS		247
ANEXO 4	PARTITURAS		255
ANEXO 5	CUADROS VARIOS DE INFORMACIÓN		327

INTRODUCCIÓN

La marimba es un fenómeno musical generalizado en Guatemala. Su origen, como instrumento músico multicultural, ha generado cierta polémica a pesar de haber sido muy poco investigado científicamente en el país. Más allá de las discusiones en torno a su génesis africana, asiática o americana, hoy es necesario realizar algunas tareas fundamentales, tales como su análisis y descripción desde un punto de vista antropológico-cultural, así como establecer el tipo de metodología de enseñanza-aprendizaje específica que se ha utilizado en Guatemala, lo cual puede proporcionar información muy valiosa sobre la vigencia que actualmente tiene en el ámbito nacional y los procedimientos que han garantizado la transmisión de los conocimientos en cuanto a su ejecución e interpretación musicales.

El choque directo de la cultura española y la autóctona al momento de la invasión hace más de quinientos años provocó la conformación de una cultura mixta, consolidada por medio de relaciones y aportes de carácter recíproco, la cual fue enriquecida más tarde con elementos africanos, donde la marimba, re-inventada, se hizo dueña y señora de las actividades rituales, religiosas, festivas o de esparcimiento, echó raíces y sobrevivió a los embates del tiempo. En las cofradías y hermandades, bailes de salón, fiestas patronales, amenizaciones, audiciones y eventos de los diversos estratos de nuestra población, la marimba fue y ha sido el punto central desde donde ha girado todo un universo de vivencias y relaciones socioculturales.

¿Cómo se llevó a cabo la transmisión de ese acervo cultural que comprende las diversas técnicas de construcción e interpretación y el amplio repertorio musical? Fue a través de procedimientos empíricos, entre los que destacan la oralidad, la imitación y el ejemplo. Y es que dentro de la compleja multiétnicidad guatemalteca, cada grupo social supo atesorar este patrimonio, como una forma propia de expresión y como un elemento catalizador de la cohesión social.

Fue en los núcleos rurales de población donde la marimba pervivió en su forma más pura. Esta evolucionó y se transformó en uno de los instrumentos musicales colectivos más completos y fascinantes del mundo, convirtiéndose en una pieza clave de la identidad cultural de los guatemaltecos.

Describir la marimba guatemalteca, profundizar sobre la función sociocultural que desarrolla en el país y establecer sus características organológicas no es una tarea fácil. Sin embargo, esta temática es de gran importancia debido a que este instrumento musical forma parte importante del patrimonio de la Nación y constituye hoy en día un valioso recurso de aplicación didáctica. Es por eso que, gracias a la experiencia de más de 37 años en la interpretación de la marimba, tanto diatónica como cromática, el autor ha compendiado no sólo las hipótesis, teoría y documentación relacionadas con su origen, evolución y vigencia actual sino que ha desarrollado ciertos lineamientos teórico-conceptuales desde un punto de vista antropológico para sistematizar su investigación, profundizar sobre sus peculiaridades, analizar su esencia multifacética y desarrollar una metodología de enseñanza-aprendizaje específica.

Gran parte de los datos vertidos en el presente trabajo ha surgido en el seno de la Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes, grupo musical con una apretada agenda de presentaciones artísticas, el cual ha desarrollado importantes proyectos de investigación y difusión de la música nacional. A través de su labor cultural y académica, esta entidad ha inmersado en todos los departamentos y la mayoría de

municipios del país, razón por la cual se han explorado y conocido diversas manifestaciones musicales relacionadas con este instrumento.

La hipótesis que se ha planteado en la presente tesis es que no se conoce una metodología común, compartida y socializada para la enseñanza-aprendizaje de la marimba en el sistema educativo nacional a pesar de algunos intentos por aplicarla. Esto incide en su poca aceptación por parte de los niños y jóvenes. Se ha establecido por simple observación que la niñez y la juventud tienen gustos o inclinaciones musicales que se forjan y orientan a través de las modas impuestas por artistas y corrientes culturales extranjeras que cuentan con el decisivo apoyo de los medios de comunicación. Como agravante, el repertorio interpretado en nuestro instrumento nacional ha sufrido un relativo estancamiento, sobre todo en lo referente a la música bailable, puesto que se siguen interpretando y difundiendo obras musicales que estuvieron en boga hace varias décadas, lo que ha creado una relación divorciada entre distintas generaciones de guatemaltecos, los intereses musicales actuales y el repertorio anacrónico de los grupos de marimba.

Dentro de los objetivos generales y específicos de este trabajo, primeramente se pretende establecer una panorámica sobre la situación en la que se encuentra la marimba guatemalteca, tanto en su versión diatónica como cromática, mediante la recopilación de la documentación existente sobre su origen, evolución y desarrollo. Asimismo, se hace necesario desarrollar aportes teórico-conceptuales para analizarla y describirla desde un punto de vista antropológico, técnico-musical y científico. Por otro lado, es fundamental revisar los diversos procedimientos metodológicos de enseñanza-aprendizaje de la marimba que actualmente se utilizan en el medio nacional para poder sugerir cuáles son los más acertados y proponer una nueva metodología con aplicación al sistema educativo guatemalteco, con el fin de promover su estudio y cultivo masificado, teniendo como directriz el método didáctico. En fin, con el afán de establecer un mayor conocimiento de la marimba y propiciar su desarrollo como instrumento musical generalizado en el país, se hizo necesario compendiar sus características antropológico-culturales, organológicas, biológicas y musicales propiamente dichas, así como sistematizar los procesos de su enseñanza-aprendizaje.

En la presente investigación que incluye la recopilación, análisis y depuración de datos, es la metodología etnográfica y sus diferentes técnicas la que ha permitido una mejor presentación descriptiva de este fenómeno musical. Se ha recurrido a la observación de ensambles musicales y tradiciones relacionadas con la marimba, así como a la observación participante en diversas actividades desarrolladas por los grupos sociales diferenciados de Guatemala, en el período comprendido de 1984 a la fecha. El aprendizaje directo de repertorio musical en grupos de marimba tradicional o institucional, es decir, la experimentación entre colegas, también se ha utilizado en muchos casos, debido al interés mutuo de interpretar obras musicales en momentos de ocio o fiestas de temporada.

La revisión bibliográfica exhaustiva ha sido fundamental para la recopilación de las diversas hipótesis y el desarrollo de la teoría sobre la caracterización de la marimba, con las cuales se ha podido realizar en esta oportunidad una aproximación a su estudio y conocimiento metódico, como instrumento musical de uso generalizado. Gracias a la tecnología y al avance de los sistemas de información, se ha podido también compendiar una documentación diversificada sobre su origen, desarrollo, evolución y clasificación.

En cuanto a los procesos de enseñanza-aprendizaje de la marimba en Guatemala referidos a la docencia artística, fue necesario realizar entrevistas a los maestros, directores de grupos musicales y personas que conocen diversos aspectos sobre los procesos

didácticos vinculados con este instrumento musical. Además, se practicó una encuesta en el ámbito nacional dirigida a profesores de marimba para determinar cuál era la problemática de la marimba y su posible solución.

El capítulo 1 de esta tesis comprende el marco teórico conceptual donde está inmersa la marimba. Se retoman los conceptos de cultura, folklore, identidad cultural, interculturalidad y específicamente el término “marimba”, del cual se establece el posible origen y significado, además de su definición conceptual. Se conluye con una recopilación de terminología que será utilizada a lo largo de la presente tesis, desarrollada por el autor y otros investigadores para facilitar el análisis y descripción de la marimba guatemalteca, auscultar su esencia y particularidades, pero sobre todo para establecer los procesos de su enseñanza-aprendizaje en forma didáctica y estandarizada.

El capítulo 2 comprende las hipótesis y teoría acerca del origen de la marimba y sus antecedentes más antiguos. Se estudian también los datos más relevantes sobre su posible llegada a América o invención en este continente y surgimiento en Guatemala y Chiapas, México. En lo que se refiere a las funciones de la marimba en Guatemala, se hacen aportes preliminares desde un punto de vista antropológico para deducir qué rol ha desempeñado ésta en todos los grupos sociales diferenciados del país así como para promover su conocimiento y aprecio como instrumento musical multicultural. Continúa el análisis organológico y organográfico de la marimba, que comprende su clasificación, particularidades acústicas y morfológico-estructurales. Se incluyen nuevas propuestas sobre la terminología con que deben nombrarse sus registros tesiturasles en una forma técnico-académica y se recopila información sobre los tipos de marimba y ensambles musicales específicos, con la descripción de variantes de este instrumento sonoro que existen o han existido en Guatemala.

En esta sección también se engloban diversos procesos para elaborar los accesorios de la marimba y del marimbista, tales como la cera de abejas silvestres, el epitelio o “tela” para la vibración o “charleo” típico regional, el cordel que se utiliza para entretejer las telas, las haquetas y otros aditamentos, concluyendo con la recopilación de los nombres científicos de los especímenes botánicos utilizados en la construcción de dicho instrumento musical y sus accesorios diversos.

El capítulo 3 comprende todos los aspectos teóricos y conceptuales de la educación, la pedagogía, la didáctica, los métodos, el aprendizaje, la enseñanza y sus características, conocimientos que son fundamentales para toda persona que se dedique a la formación cultural sistemática de personas interesadas en ejecutar e interpretar la marimba. Además, se expone un apartado especial sobre la antropología pedagógica, que estudia al ser humano desde los puntos de vista del desarrollo y de las variaciones.

No puede faltar en este segmento el esbozo histórico de la educación en Guatemala y una descripción de cómo ha sido la educación asistemática y sistemática, sobre todo relacionada con la enseñanza-aprendizaje de la marimba en el ámbito nacional. Finalmente, se presentan aspectos teóricos y propuestas metodológicas iniciales para desarrollar la didáctica especial de este instrumento musical, así como un muestreo sobre los procesos de su enseñanza-aprendizaje realizado en centros educativos y culturales que se dedican a la docencia artística, por medio del cual se pudo documentar el caso atípico del Instituto Experimental “Enrique Gómez Carrillo”, que puede servir como un plan piloto para Guatemala.

En el capítulo 4, se analizan las políticas gubernamentales que han tenido influencia en la cultura guatemalteca dentro de un ámbito institucionalizado y se hace una

recopilación de las Leyes y Acuerdos que se relacionan con la marimba, directa o indirectamente. También se proponen ciertas acciones que deben iniciarse o acelerarse para su fomento y se concluye con una de las temáticas más apasionantes, referida al futuro de este instrumento musical multicultural.

El capítulo 5 y final presenta una recopilación de manuales o métodos para marimba, tanto de autores guatemaltecos como mexicanos, algunos de los cuales pueden servir como guía para promover la enseñanza-aprendizaje específica. Asimismo se incluye una recapitulación sobre algunas ideas básicas desarrolladas en el presente trabajo, con el fin de acentuar los aspectos que deben ser tomados en cuenta para promover la valoración, el estudio técnico, la investigación, la legislación y la metodología de la marimba guatemalteca, tanto como alentar la creación de entidades educativas que puedan catapultarla mediante su estudio sistemático y asistemático.

Continúa la exposición de este capítulo con las condiciones ideales que deben existir en Guatemala para que la marimba pueda alcanzar su desarrollo y se dejan sugeridos los posibles contenidos de la metodología a utilizar. Para finalizar, se aporta una propuesta metodológica que puede servir para promover su enseñanza-aprendizaje, aplicable en dos ciclos, con material de apoyo didáctico basado en partituras que incluye lecciones, ejercicios y obras musicales.

Según el diagnóstico realizado sobre la situación actual de los procesos de enseñanza-aprendizaje de la marimba, no se conoce una metodología común, compartida y socializada, tanto en el ámbito comunitario no institucionalizado como en el sistema educativo nacional a pesar de algunos intentos por aplicarla, lo cual se realiza por esfuerzos aislados de personas o algunas entidades educativo-culturales. Sin embargo, a través de una metodología mimética de enseñanza se ha mantenido el interés por el aprendizaje de este instrumento, sobre todo en las capas sociales bajas y medias. Además, gracias a la capacidad humana de poder transmitir los conocimientos en forma oral, las obras musicales para marimba han sido heredadas tradicionalmente de generación en generación y constituyen en el presente un patrimonio intangible de valor incalculable.

En los centros de enseñanza pública se ha iniciado el cultivo y estudio de la marimba en forma sistemática, aunque los resultados no han sido del todo satisfactorios. Las escuelas y academias específicas han sido creadas en un sinnúmero de municipios del país pero como lo comprobaremos más adelante, se carece de un método didáctico común y generalizado que reúna las técnicas y procedimientos más convenientes desde el punto de vista pedagógico y académico, ya que cada profesor, utilizando su genio creador y experiencia musicales, ha generado formas propias o imitadas de enseñar, sobre todo de carácter empírico.

Aún y cuando los folletos, textos o manuales impresos de marimba guatemalteca son bastante escasos, esta tesis compendia información diversa sobre los diversos procedimientos, técnicas y métodos de enseñanza-aprendizaje, tanto empíricos como académicos y se seleccionan los más apropiados desde una perspectiva pedagógica y se sugiere al final una guía metodológica con aplicación en los círculos oficiales y privados del país.

Es conveniente mencionar que la carencia de recursos económicos o su mala administración han determinado en gran medida la situación catastrófica en que se encuentra la educación musical pública en el país, por lo tanto se hace necesario reestructurar las entidades que se dedican al manejo de esta materia y diseñar programas

que aceleren la promoción del arte y la cultura, como elementos coadyuvantes del desarrollo humano.

Se espera que los aportes aquí presentados sirvan para fortalecer y promover la marimba y la música guatemaltecas, frutos históricos de nuestra sociedad, impulsar y masificar su estudio técnico-académico y propiciar la revaloración de los ensambles tradicionales de marimba que con su lenguaje original realzan la identidad cultural de cada región del país.

CAPITULO 1

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

1.1 Cultura, folklore, identidad cultural, interculturalidad y marimba: conceptos básicos

Antes de iniciar el análisis de la marimba desde un punto de vista antropológico, morfológico-estructural, biológico y organológico, es oportuno definir y describir el marco de referencia en el cual este instrumento musical está inmerso, directa o indirectamente, para poder interpretar cómo se llevan a cabo los procesos de su enseñanza-aprendizaje en Guatemala.

1.1.1 Consideraciones en torno al concepto de cultura

Lo que diferencia al hombre de los animales inferiores es la cultura. Esta se fue generando y evolucionando a través de complejas actividades del ser humano, que tenían como objetivo transformar la naturaleza para obtener beneficios, cubriendo sus necesidades básicas de alimentación, vestido y refugio, y en el desarrollo de su instinto de reproducción que tenía como principal objetivo la continuidad de la especie.

Lo biológico fue determinando lo social, la capacidad humana de apropiarse de todo cuanto la naturaleza le proporcionaba desembocó en la creación de tecnología; esto marcó el salto definitivo que hizo al hombre un ente cultural. Aparecieron los sistemas de comunicación y dentro de ellos el lenguaje como el más importante ya que con éste pudo transmitir a sus semejantes lo que la experiencia le había permitido aprehender.

Para Alexandre Ferrer (1979: 8), debido esencialmente a las peculiaridades contenidas en el sistema nervioso anterior del hombre, éste presenta con relación a los demás seres vivientes unas aptitudes muy complejas y variables, así como unas excepcionales facultades adaptativas que, en caso necesario o hasta sin aquél, le han demostrado repetidamente ser capaz de transformar radicalmente el medio natural que rodea inicialmente su presencia.

En los libros sagrados de la humanidad, tales como los de hebreos, musulmanes e hindúes se pueden encontrar diversas descripciones sobre las costumbres de muchas sociedades de la antigüedad y sobre todo en documentos históricos y literarios de las llamadas **altas culturas** de Egipto y China. Tales descripciones hicieron posible el estudio sistemático de estas culturas por parte de los posteriores antropólogos. Entre los griegos se encuentran ya los primeros rudimentos de un interés antropológico (Rossi & O'Higgins 1981: 66-67).

Desde los inicios de la civilización el hombre se preocupa por entenderse a sí mismo, cuestionarse sobre cuál es su papel en el universo, el por qué de su existencia, cuál es su esencia humana.

El pensamiento griego relativo al hombre concibe a éste como un proceso de desarrollo de poderes originarios predestinados a una virtud, poderes que son impulsos primigenios que surgen del fondo del ser biológico. Aristóteles aseguraba que las virtudes no existen en nosotros por la acción única de la naturaleza sino que requieren el hábito de su ejercicio que desenvuelve sus posibilidades naturales y las perfecciona. De esta idea antropológica nace la idea griega de cultura como principio formativo, o sea, como

desenvolvimiento y perfección del ser humano. Así, la historia griega se presenta como el nacimiento de una nueva valoración del hombre. Aclara su realidad mirándola desde sus dos ángulos vitales: interno y externo, individual y social (Mantovani 1975: 56-57).

La cultura griega dio las bases para el entendimiento del hombre como ente cultural y social, ejerciendo cierta influencia hoy en día. Se hace difícil su comprensión si no se hace un recorrido histórico analizando los aspectos filosóficos de los grandes pensadores de esta región del orbe.

También entre los romanos puede observarse el inicio de la especulación antropológica, a través de los trabajos de Lucrecio y Tácito. Con la decadencia de la Roma y la Grecia clásicas, y el resurgimiento del Imperio Romano cristianizado, el interés antropológico hasta entonces desarrollado quedó sumergido en la perspectiva cristiana de la historia. Durante la Edad Media, el dominio absoluto de la Iglesia católica sobre las clases intelectuales dio como resultado que la especulación antropológica se tomara sólo desde el punto de vista teológico. No fue sino hasta el colapso del feudalismo que renace el interés antropológico, gracias a la Ilustración, en el siglo XVIII (Rossi & O'Higgins 1981: 67-69).

Los aportes de carácter cultural y filosófico de los griegos y los romanos definitivamente influyeron decididamente en la posterior concepción de los ideales del hombre dentro del mundo occidental.

Los primeros años del siglo XIX contemplaron la fundación de toda una serie de sociedades etnológicas, tanto en Europa como en América y empezaron a realizarse serios intentos para conservar el conocimiento de las culturas nativas que empezaban a extinguirse como consecuencia de la expansión europea. En 1833 se funda en Moscú la primera sociedad antropológica y en París, una sociedad antropológica en 1859. Comenzaron a surgir entonces las primeras revistas antropológicas, fundamentalmente interesadas en la arqueología, la antropología física, el lenguaje y las costumbres. Ya para la segunda mitad del siglo XIX, nace la antropología como campo profesional de estudio (Rossi & O'Higgins 1981: 75-76).

A partir de ahora, surgen corrientes de pensamiento que estudian al hombre y a la sociedad desde varios puntos de vista y se establecen los criterios sobre la cultura en relación a su origen, evolución, diversidad, difusión, función, entre otros.

1.1.1.1 Aceptaciones del término "cultura"

El concepto de cultura es tan variado como las disciplinas científicas que la estudian sistemáticamente y la orientación teórica de los pensadores que han intentado describirla. Si tomamos la definición de UNESCO, veremos que cultura es "el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social" (*Plan nacional de desarrollo cultural a largo plazo 2005: 18*). Si se analiza esta definición, veremos que se refiere, en su orden, a la identidad, la religión o cosmovisión, las manifestaciones tangibles de la cultura, la ideología, la filosofía y el lenguaje, y a la psicología (emociones, sentimientos y estados de ánimo), como elementos propios que definen un determinado conglomerado humano. Lo mencionado aquí sólo abarca algunas características constitutivas de la cultura; ésta es algo más.

Para Domingo Tirado Benedí (1971: 38-39), por cultura se entiende todo cuanto el hombre ha producido ya sea en el orden material ya en el espiritual. Se incluye no sólo todo cuanto el hombre ha logrado transformar partiendo de la materia prima (herramientas, máquinas, utensilios, edificios, muebles, etc.), sino también todo lo que resulta, como

producto social, del trabajo colectivo (lenguaje, maneras de pensar y de sentir, creencias, ideales comunes, sistemas de la ciencia y de la filosofía, teorías, inventos, etc.). La cultura abarca todos los elementos materiales y espirituales de la Civilización.

Según Richard Adams (1971: 84-85), “La cultura consiste en el sistema de hábitos socialmente compartidos o interdependientes que puede encontrarse entre unos miembros de una sociedad humana... una cultura incluye todos los hábitos que encontramos compartidos en un grupo humano, no que tienen que ser compartidos por cada uno de los miembros del grupo, pues de hecho, pocos lo serán”.

Para definir la cultura quizás sea necesario recurrir a la conducta, que es el resumen de los procesos de aprendizaje y socialización del hombre. Las relaciones sociales fueron estableciendo patrones específicos de conducta, dando origen a las costumbres¹ y las creencias, así como a leyes incipientes para garantizar el orden y lazos de cooperación o alianzas para la defensa.

Quien nos da una definición más acertada de cultura es Francis Polo Sifontes (1988: 13): “...es la conducta o comportamiento, aprendido y posteriormente manifestado por los miembros de una sociedad”. Siguiendo con esta línea de pensamiento John Lewis (1987: 41) apunta que “se llama cultura al sistema integral de patrones de conducta aprendidos, característicos de los miembros de una sociedad”. La cultura es para él una herencia social que se transmite de generación en generación y menciona tres aspectos de la cultura: el tecnológico, relacionado con las herramientas, los materiales, las técnicas y las máquinas; el sociológico, que comprende las relaciones que se establecen entre los hombres, en el trabajo y en la familia; y el ideológico que comprende las creencias, los ritos, la magia, el arte, la ética, la religión, los mitos, la filosofía y los sistemas jurídicos.

Intentando generar una definición lacónica y útil para nuestra investigación se podría decir que cultura es *el sistema de conocimientos aprendidos y luego exteriorizados a través de la conducta*.² Constituye entonces el resumen de la experiencia humana, incluye los modos de vida, los valores, las tradiciones y creencias, las artes, las habilidades y destrezas, la cosmovisión, las leyes, etc. La cultura es social e histórica, se crea a través de relaciones humanas en un tiempo determinado, lo que conlleva también a su diversidad. Existen por lo tanto varios tipos de cultura. Para los efectos del presente trabajo nos interesa detallar cuatro: la cultura oficial, la cultura popular, la cultura autóctona (o indígena)³ y la cultura ladina.

1.1.1.2 La cultura oficial

Es la que gira en torno a los grupos hegemónicos, subsiste y se reproduce en forma institucionalizada. Para el caso de la marimba, es en los medios educativos

¹ Richard Adams expone que “Costumbre... es un término general para los hábitos socialmente compartidos de los miembros de una sociedad. Tradición se refiere a costumbres de viejo arraigo en la sociedad.” (1971: 85).

² Definición del autor mediante el enfoque de la cultura desde el punto de vista psicológico.

³ El término “indígena” es ambiguo y provoca confusión. Según el *Diccionario Océano Uno Color* (2002: 860), este término se refiere al “natural del país en que vive; autóctono. Aborigen o mestizo no asimilado”. Esta categoría, muy utilizada en Guatemala es de carácter racista, peyorativo, segregacionista y discriminatorio, por lo que se evitará su utilización en el presente trabajo y se propone el empleo del término alternativo “cultura autóctona”. Cuando se mencione la cultura de los pueblos de Guatemala, nos referiremos a la cultura autóctona de los *grupos sociales diferenciados* que conforman el país.

gubernamentales donde se da su estudio formal, aunque sin una metodología común, técnica y estandarizada.

1.1.1.3 La cultura popular

Se encuentra afianzada en los grupos subalternos como un producto social surgido de las interrelaciones con los grupos hegemónicos y se transmite por medios no institucionalizados como la oralidad y la tradición. La cultura popular que nos interesa es la tradicional o folklore, porque es la que se considera más genuina en un país determinado, es la esencia de la identidad nacional.⁴ En la Guatemala multiétnica, el folklore relacionado con la marimba tiene sus principales reservorios en los grupos sociales diferenciados de ascendencia maya, el cual ha pasado de generación en generación en forma anónima, por tradición oral durante siglos.

1.1.1.4 La cultura autóctona o “indígena”

La cultura autóctona o “indígena” de los grupos sociales diferenciados de Guatemala e intentó gran parte de su bagaje en los conocimientos heredados de los mayas, grupo que floreció en los territorios hoy ocupados por Guatemala, con la ayuda del lenguaje y la oralidad, las tradiciones, el calendario, el conocimiento de los ciclos de las cosechas, los textos antiguos, manuscritos, códices, y vestigios arqueológicos que ilustran las formas de vida de otras épocas. Se estableció desde hace casi cinco siglos un duro contacto entre la cultura autóctona y la cultura extranjera, la española, hecho histórico que propició la implantación de nuevos valores, nuevas costumbres (Sifontes 1988: 116-118). También debe reconocerse que la cultura africana influyó en la conformación de la cultura autóctona, pues se estableció cierta convivencia con los esclavos africanos que fueron importados inicialmente para involucrarlos al trabajo de las minas, ingenios azucareros y quehaceres domésticos.

1.1.1.5 La cultura ladina⁵

Se fue conformando a través de casi cinco siglos de dominación española, teniendo como base su idioma y religión. Con el surgimiento de los criollos, hijos de españoles nacidos en Guatemala, se fue conformando una nueva clase social, con intereses propios, que más tarde conlucularía la relativa independencia de la Capitanía General del Reino de Guatemala. Según Severo Martínez Peláez (1987: 287), en las ciudades del reino, el desarrollo de los mestizos configuró tres capas medias urbanas. Dos de ellas son sugeridas por los documentos: la plebe y los artesanos, mientras que la tercera es objetivamente perceptible y se trata de la capa media alta urbana.

⁴ Para una clasificación completa de cultura popular véase: “La cultura popular en la endoculturación del niño latinoamericano”, de Celso Lara, en *Tradiciones de Guatemala* No. 28 (1987: 21-25).

⁵ Esta cultura es la que comparten los grupos “occidentalizados” que por lo general se asientan en lugares urbanos y tienen el idioma castellano como lengua franca. También se le llama “mestiza”, aunque como se apreciará en el desarrollo del presente trabajo, este término es también ambiguo, ya que prácticamente la mayoría de la población guatemalteca se ha sometido a diversos procesos de mestizaje, es decir, no hay razas puras.

Pero en relación al mestizaje, hacen falta estudios más profundos y especializados sobre los esclavos negros que llegaron a Guatemala para establecer cuál fue su grado de influencia sobre la cultura local y qué ocurrió con la marimba, ya que se les atribuye su introducción a este territorio (en los círculos intelectuales se acepta que ésta es de origen africano). Se generó entonces una cultura híbrida. Hasta nuestros días, esta cultura llega como un producto sincrético, con elementos prehispánicos, coloniales y contemporáneos.

En resumen, la conformación de la cultura guatemalteca es una mezcla de la autóctona, la ladina y la africana. Por las características agrarias de Guatemala, la fuerza de trabajo constituyó un factor determinante en las relaciones sociales y económicas de nuestro país, siendo aquella hábilmente utilizada por las clases hegemónicas para la explotación indiscriminada de las subalternas, algo que no ha cambiado mucho hoy en día.⁶

Teniendo claro este panorama, se puede decir que es en la región del altiplano occidental y el norte del país, asentamientos principales de los grupos sociales diferenciados de ascendencia maya (o tolteca en su caso), donde básicamente se refugió la marimba diatónica, ya sea de teomates, de bambú o de cajones artificiales de madera, mientras que en los centros urbanos y las grandes ciudades, la marimba cromática encuentra su asidero; ambas continúan subsistiendo a pesar de los embates del tiempo y de la globalización de los bienes y servicios de la era contemporánea.

1.1.2 El folklore o cultura popular tradicional

El folklore, término acuñado por Williams John Thoms en 1846, se considera un fenómeno cultural detectable entre los grupos subalternos de una sociedad. El término **folk** se refiere a pueblo y **lore** a saber, creencias, o sea la sabiduría popular (Díaz Castillo 2005: 90).

Si nos referimos entonces a una Guatemala multiétnica, concluiremos en que su riqueza radica no solo en los abundantes recursos naturales sino en la variedad de rasgos culturales auténticos determinados por su demografía particular.

Un hecho muy importante en el folklore musical guatemalteco es lo que respecta a los portadores de la cultura marimbística. Al interior de cada etnia, han sido familias completas las que han heredado de padre a hijo los diversos conocimientos del repertorio para marimba y desarrollado habilidades específicas, no sólo de interpretación sino de construcción de sus propios instrumentos. La marimba, como instrumento y ensamble, está presente en las ceremonias rituales y religiosas de la comunidad, a la par del tamborón, el tun, la chirimía, el zu o xul (pito de caña de seis agujeros) y el tzijolaj⁷; en este sentido tiene una función catártica y de intercesión espiritual.

1.1.3 La identidad cultural

Según el *Diccionario de la Lengua Española* (www.Diccionario de la Lengua Española 2005), **identidad** es el “conjunto de rasgos o informaciones que individualizan o distinguen algo y confirman que es realmente lo que se dice que es”. Al respecto, la *Enciclopedia de la Psicología* (2006: 107) nos dice que identidad es un “Conjunto de

⁶ Véase para una mejor ampliación de este tema, *El proletariado rural en el agro guatemalteco*, de Carlos Figueroa Ibarra (1980: 39-162).

⁷ Término introducido por Jesús Castillo en *La música maya quiché* (1981: 78-84).

actitudes, pautas de conducta y atributos físicos determinados por el sujeto, condicionados por la sociedad en la que se desarrolla, y a menudo relacionados con los conceptos de masculinidad y feminidad”.

Para definir la identidad cultural de una etnia, de un pueblo o de un país es necesario reconocer que intervienen varios factores como el ecológico, el económico, el geográfico, el histórico, entre otros, que van moldeando una forma de ser de grupo, una cosmovisión común, en base a sus necesidades materiales y psíquicas. Entendida la cultura como el cúmulo de conocimientos que son reflejados a través de acciones conductuales, *la identidad cultural se entendería como el conjunto de rasgos característicos determinados de una etnia, pueblo o país que permiten su diferenciación, los cuales son compartidos y expresados socialmente como resultado de diversos procesos históricos y de interrelación humana.*⁸

Para establecer la identidad del guatemalteco es preciso reconocer que esta se ha forjado, en menor o mayor porcentaje, a través del mestizaje cultural. En tal sentido, se hace prioritario estudiar detenidamente la cultura popular guatemalteca, ya que según Carlos García Escobar (2003: 16), “es en ella donde se trasuntan los profundos momentos evolutivos de nuestra sociedad... (Es en) la tradición oral y la mitología, la comunicación lingüística, la religión, el arte y las artesanías, el teatro, las danzas, la música, la medicina, la vida cotidiana, la economía informal, la educación y la organización social... donde encontramos los pivotes de la identidad y, hacia su respetuoso, adecuado y sistematizado conocimiento hay que dirigir y orientar los procesos de encuentro y construcción de la identidad nacional...”.

1.1.4 ¿Qué es la interculturalidad?

Hoy en día el término interculturalidad está de moda. Esto refleja no solo el reconocimiento de que en el país existen varias culturas que interactúan, en un proceso simbiótico, sino que se ha iniciado la valoración real de todas ellas. Ubicándonos más allá del relativismo cultural, la teoría de la interculturalidad sienta las bases para que cada etnia, desde su concepción del mundo y de la vida, aporte sus propios elementos y rasgos característicos para la conformación de la cultura nacional dentro de un clima de tolerancia y reconocimiento recíproco para establecer la convivencia pacífica.

Es necesario repasar los conceptos relacionados con la interculturalidad para entender mejor los procesos sociales en que ha estado inmerso el país, dentro de los cuales insertaremos a la marimba como un fruto histórico invaluable.

Para Carlos Giménez (2000: 26), interculturalidad generalmente se entiende como “un planteamiento pluralista sobre las relaciones humanas que debería haber entre actores culturalmente diferenciados en el contexto del Estado democrático y participativo de la Nación pluricultural, multilingüe y multiétnica, así como la promoción sistemática y gradual, desde el Estado y desde la sociedad civil, de espacios y procesos de interacción positiva que vayan abriendo y generalizando relaciones de confianza, reconocimiento mutuo, comunicación efectiva, diálogo y debate, aprendizaje e intercambio, regulación pacífica del conflicto, cooperación y convivencia”. Esto presupone la armonía entre los pueblos y relaciones socioculturales, equidad y reconocimiento, en fin, una relación de

⁸ Definición del autor.

cohesión entre las culturas, una relación de intercambio positivo y convivencia social entre actores culturalmente diferenciados.

Sin embargo, cuando se habla de relaciones humanas ocurren diversas interacciones: cultura, economía y política deben ir ligadas dentro de un proceso que busque el desarrollo social de un país, porque ¿Cómo se puede solucionar un conflicto, convivir, establecer una armonía y relaciones de cooperación entre los pueblos guatemaltecos si éstos se encuentran atascados dentro de una complicada situación de explotación por parte de las clases sociales hegemónicas y grupos reducidos que detentan el poder político y económico?

La interculturalidad nos es útil en este estudio ya que a través de esta se pueden analizar los aportes que la cultura popular tradicional y en nuestro caso, la marimba, han sumado al país como elementos conformadores de la identidad nacional.

1.1.4.1 La interculturalidad y su relación con la marimba

Lo positivo de todo este clima de discusión sobre la importancia y reconocimiento de las culturas ha sido el gran interés por instaurar y desarrollar en Guatemala políticas culturales un tanto novedosas, las cuales se han impulsado desde los primeros años de este nuevo siglo, tomando como base los conceptos de interculturalidad e insertados en el espíritu de los Acuerdos de Paz.

Es dentro de este proceso de estudio y reconocimiento de la diversidad cultural que debe considerarse a la marimba, nuestro objeto de estudio, como uno de los bastiones culturales donde se sustenta la identidad nacional guatemalteca, no por el hecho de haber sido declarada “Instrumento Nacional” o “Símbolo Patrio” por decretos legislativos del Congreso de la República⁹, sino más bien, por ser uno de los elementos comunes de los grupos sociales guatemaltecos, hecho demostrado por su gran dispersión geográfica y aceptación generalizada en el territorio nacional, aún y cuando han existido y siguen existiendo factores internos y externos que niegan o tergiversan tanto su importancia como su vigencia.

Hoy en día existe un sinnúmero de manifestaciones socioculturales relacionadas con la marimba, constituyendo un fenómeno musical generalizado. Quizá sea difícil encontrar un pueblo guatemalteco donde esta no haga presencia, ya sea como instrumento físico o como ensamble, quizá relacionada con alguna danza o baile tradicional o amenizando las ferias patronales, así como dentro de procesos de enseñanza o aprendizaje o también como material sonoro de los programas radiales locales.

La marimba diatónica (de tecomates, bambú, común o transicional) ha mantenido un espacio en el seno de las comunidades pobres o estratos bajos del país, desempeñando diversas funciones en las actividades socioculturales de cada pueblo, teniendo un ámbito de acción en cierta forma doméstico o local, con excepción de aquellos ensambles musicales que son contratados para amenizar fiestas y zarzandas fuera de su territorio, dándose una interculturalidad más bien intra-regional. En el caso de la marimba cromática, ésta ha tenido mayor ámbito de acción, ya que son diversos los ensambles musicales que desde las primeras décadas del siglo XX han viajado en forma continua principalmente a los centros

⁹ Consúltense los decretos legislativos Nos. 66-78 y 31-99 del Congreso de la República de Guatemala, en el Anexo No. 2.

urbanos, tales como cabeceras departamentales y municipales, ofreciendo su producto, *la música bailable, en forma itinerante*, en las fiestas de salón y ferias patronales.

La marimba entonces ha sido ampliamente aceptada en todo el territorio nacional, aunque en la actualidad son diversos los factores que han provocado su desplazamiento por el de otras manifestaciones musicales, debido al auge de los discos móviles, grupos de música tropical y la penetración acelerada de música de otros países con cantantes y grupos que establecen modas cuya promoción lamentablemente está asegurada en los medios de comunicación radiales y televisivos, por ser estrictamente de carácter comercial o luerativa.

1.1.5 El término marimba y su concepto

Antes de desarrollar las explicaciones sobre la marimba guatemalteca, es necesario remitirnos a varios aspectos, como el origen del término “marimba”, su significado y concepto.

1.1.5.1 Origen y significado del término “marimba”

Para iniciar el recorrido sobre el estudio del término “marimba” es conveniente consultar un Atlas Mundial y ubicarse en Angola, África. Debemos dirigir nuestra mirada hacia el norte de este país, rumbo al suroeste de la República Democrática del Congo (Zaire); allí notaremos un nombre bastante particular referido a un municipio llamado “Marimba”, dato muy importante por ser quizás el primer elemento útil para establecer el posible origen africano de este instrumento musical. El municipio de Marimba es uno más de los que componen la provincia de Malange en Angola, país que se encuentra sumido en un conflicto armado y está siendo monitoreado por las Naciones Unidas.¹⁰

Al referirnos al término marimba, veremos que adquirió nuevas connotaciones en América. A la marimba “nativa” americana se le conoce en una amplia gama de tipos y ensambles, siendo diez los países que abogan por su paternidad y vigencia cultural dentro de sus fronteras.¹¹

Gustavo Montiel (1985: 92-93), investigador mexicano, nos da algunas luces acerca del origen del término marimba, al referirse a los aportes del musicólogo Arrigo Coen Anitúa, diciendo que “...el origen del vocablo Marimba es el bantú mbila..., denominación del instrumento preautófono, tipo xilófono... Quizás mbila progresó por una parte a un indocumentado mambila que, por metátesis, dio malimba (conservando (sic) en Haití como variante de marímbula); por otra parte, por medio de un supuesto mambira, y también por metátesis, llegó a Marimba, que ya aparece en el Congo y por Angola, en texto italiano del misionero Cavazzi de Montecuceollo. Posiblemente por cruce entre la forma original mbila

¹⁰ Véase el *Diccionario Enciclopédico Océano Uno Color*, Atlas Mundial, mapa de África Centroecuatorial, donde aparecen especificados los nombres de Malange y Marimba, al norte de la República Democrática del Congo. Puede obtenerse alguna información de la provincia de Malange y el municipio de Marimba a través de la Internet. Buscar en el servidor, Angola+Malange province.

¹¹ En el año 2000 se sometió a consideración de UNESCO en Francia, la candidatura para declarar a la marimba como “Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad”, iniciativa de México respaldada por Guatemala, Belice, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Ecuador, Colombia y Brasil, la cual no ha sido aprobada. Con motivo de la visita de Helmut Brenner, el autor preparó el texto básico del proyecto *La marimba americana* (2000), que contenía la propuesta de Guatemala, la cual fue complementada con los aportes del Licenciado Germán Tucux, asesor del Ministerio de Cultura y Deportes.

y la de los supuestos mambila y mambira, surgió en los ambientes negroides del Caribe un probable marimbila, el cual, por disimilación vocálica puede ser el antecesor de marímbula. Por último, una conjetura más: de timbila, plural de mbila en bantú, pudo, eruzado con Marimba, haberse desprendido el nombre timbirimba, que se halla ya documentado en Ecuador y en Nueva Granada como sinónimo de Marimba”.

Fernando Ortiz (1953-1954: 331-332) menciona que según Frobenius, la voz *sirimba* es plural de *marimba*, y *malimba* quiere decir *mairimba* “música”, según Rose.

Otra etimología nos la da Jaime R. Rodas (Montiel (1985: 69-70): “Las raíces quichés de la voz Marimba: ‘mar’ (tender en el suelo), raíz de ‘maramic’ (cosa tendida ancha y plana); ‘in’ (añadir); y ‘bah’ (murmurar, raíz de ‘baha’; hacer eco). De modo que ‘mar in bah’: Tablas unidas que producen eco”.

El crudito investigador David Vela (1962: 63) indica que existe un poco de similitud entre el término “limba” y “marimba” en su terminación “imba”. La limba es un instrumento parecido a la marimba y es de origen africano.

Muchos investigadores afirman que el término “marimba” es africano por la comparación que se hace entre varios vocablos similares. Puede encontrarse en muchos términos la raíz “imba” en la música africana con el significado aproximado de “cantar”.

Vida Chenoweth (1964: 54-60) menciona que el término “malimba”, variación de “marimba” es bantú y está referido a un idiófono con calabazas como resonadores, el cual es interpretado por la gente de Shangana-Ndau que vive en la costa de Mozambique junto al río Sabi. Continúa diciendo que doscientas millas hacia el sur, los Chopis que son otro grupo de bantús, tienen el mismo instrumento al cual llaman “timbila”. También menciona que en la región sureña de la República del Congo, en la cuenca de los ríos Sankuru y Kasai, existe una marimba de arco con resonadores de calabaza con agujeros de vibración, llamada “madimba”, la cual puede encontrarse entre muchas tribus de esta región y su tamaño varía entre el instrumento de 5 hasta 17 notas, de las tribus bapende, bakwese y bambala. El nombre varía entre estas tribus, pero todas son variaciones de madimba, como por ejemplo midimba, kidimba, dimba y inadjimba. En la parte norte del país, a lo largo del río Congo hay otros tipos de marimba de arco, que incluyen a la manza, karangba, kalangwa y kalangba. Además la manza es muy peculiar, en el sentido de que es el único tipo que tiene un número consistente de 10 teclas y es conocida por este nombre sin variación alguna.

Fernando Ortiz (1953-1954: 311) menciona que según Renato Mendonza (sic) en Brasil se le llama marimba a un tambor y que el vocablo deriva del kimbundu *ma-rimba* “tambor”. Pero Oneyda Alvarenga opina que este tambor es “un instrumento de procedencia africana, constituido por una serie de planchetas de madera, de diferentes tamaños, colocadas sobre calabazas de dimensiones también diversas, que funcionan como cajas de resonancia. La madera es golpeada con palillos. Empleada hasta el siglo XIX, hoy es un instrumento en desuso. Sólo existen referencias sobre él en las *congadas* de Sao Sebastiao y Caraguatatuba (Estado de Sao Paulo)”.

Montiel (1985: 108) hace alusión a otro término similar al de marimba, basado en un extracto de la novela de ciencia ficción *Un capitán de Quince Años* de Julio Verne, el cual dice “Los instrumentistas, hombres y mujeres, tocaban ásperas carraeas o ruidosos tambores o hacían vibrar al choque de pequeñas varillas terminadas por una bola de goma las ‘marimebas’, especie de tímpanos formados por dos filas de calabazas de dimensiones diferentes, componiendo todo un ruido atronador para cualquiera que no poseyese un par de orejas africanas”.

Continuando con la recopilación de la terminología relacionada con la marimba, Vela (1962: 76-80) nos refiere a Catherine Lunhan, en su estudio sobre la danza en Haití y los instrumentos que la acompañan, describiendo a "...la marimbula como un instrumento importado de Cuba y no con carácter ritual sino para acompañar sus danzas sociales. Se trata de un congénere de la marimba,... La marimbula es "... (un) piano de laminillas metálicas..." en Cuba.

Nos refiere César Pineda del Valle (1990: 46), citando a Tito Cruz, que el nombre de marimba se originó de wáandvá y después wárimbá, y por último Marimbá (Wáandvá significa "que canta", insinuando: "maderas que cantan", en maya-zoque).

1.1.5.2 Otros términos para nombrar a la marimba

Jesús Castillo (1927: 17), investigador de la cultura musical y uno de los primeros guatemaltecos en realizar estudios etnomusicológicos nos ofrece un interesante dato de un término para nombrar a la marimba. Gracias a sus recopilaciones de material sonoro e investigaciones de campo en el área rural detalló que existe una huella bastante profunda para creer que la marimba es americana: el nombre precolombino de una montaña de Huehuetenango llamada *Chinab*¹² *Jul*, que en lengua mam significa *marimba de hoyos*.¹³

Montiel (1985: 34, 46-47) continúa detallando que Mareial Armas Lara relata la existencia de un eódiec maya-quiché descubierto por él. El sacerdote Gran Tres de nombre Pablo le comenta que el verdadero nombre de la Marimba es Cheahbix, que significa en vocablo quiché antiguo: *che*, árbol, *ahbix*, cantante o cantor, también se puede decir "árbol cantor". Amador Hernández en su libro *El origen de la marimba*, menciona que en Jiquipilas, Chiapas, los nativos tenían antiguamente un instrumento musical similar a la marimba, llamado "YOLOTLI". Textualmente dice en la fotocopia del manuscrito de Pomposo Hernández de quien hace referencia, así: "... este instrumento musical le nombran Yolotli, que en lengua mejicana dice corazón del cielo, sería mucho prometimiento en la Yglesia; procurando por todas vías y buenos medios atraer estos indios inteligentemente proveyendo con justicia y buenas maneras adoctrinarlos con su música y conviene a la paz y no salgan de dichas tierras con rencor, dicho instrumento está compuesto de ocho tablillas de madera roja, desiguales del tamaño, están agujereadas unidas con cordón y producen eco alegre con tablas del palo del macuaguil está bastecidas las tierras" (Montiel 1985: 46-49). La fecha de tal acontecimiento fue 1543.

David Vela (1962: 47-50), cita a Santiago I. Barberena, quien opina que la marimba es originaria de Chiapas y del altiplano occidental de Guatemala y ofrece una etimología de un vocablo empleado por los quichés: gog, contracción de go (acertar, conseguir) y og (llorar, gemir), por tanto, gog significa "hacer llorar". Aunque en la marimba se pueden tocar sonos alegres, generalmente se ejecutan en ella composiciones de carácter triste". Este dato es muy importante porque se refiere al carácter propio de la música indígena. Es interesante también el aporte que nos ofrece el quicheista Flavio Rodas sobre la etimología

¹² En el idioma mam, chnob' significa marimba, según el *Maya' choltz'ij; Vocabulario comparativo de los idiomas mayas de Guatemala* (2003: 307). Sin embargo, la palabra "chinab" significa "mercado" según refiere Otto Stoll en *Etnografía de Guatemala* (1958: 67), y viene del idioma chañabal o tojnbal de la frontera de Huehuetenango con México.

¹³ Marimba que amplifica su sonido a través de cavidades en la tierra, procedimiento muy conocido en África.

de la voz con que los quichés de Chiehicastenango designan a la “marimba de tecomates”, “... coincidiendo con Barberena en el sentido y en la raíz principal, aunque varíe la grafía de dicha raíz, por disparidad en la fonetización: koj, en vez de gog, sonido gutural de la k que Barberena prefirió fonetizar con el simple uso de la g...” Rodas nos da la palabra kojom y la traduce etimológicamente por “cosa que gime”. El profesor Jesús Carranza recogió en Totonicapán un vocablo quiché similar, ya que a la marimba es llamada Tsumk’ojom, cuyos resonadores son tecomates. En el diccionario del padre Sáenz se encuentra el sustantivo k’ojom (tambor pequeño) y el aumentativo nimá k’ojom tepunawas (marimba). El sustantivo tepunawas significa “instrumento de música hecho de madera ahuecada”.

En las etnias mayas guatemaltecas, según el libro *Maya’ choltzij; vocabulario comparativo de los idiomas mayas de Guatemala* (2003: 304-307), para nombrar a la marimba se utiliza la siguiente terminología:

<i>b’arimb’a</i> , achi	<i>q’ojom</i> , kaqchikel
<i>q’ojoom</i> , k’iche’	<i>q’ooj</i> , poqomam
<i>marimb’a</i> , poqomchii’	<i>tusb’il wajb’</i> , q’eqchi
<i>q’ojoom</i> , sakapulteko	<i>q’oom</i> , sipakapense
<i>q’ojoom</i> , tz’utujil	<i>q’ojoom</i> , uspanteko
<i>son</i> , akateko	<i>son</i> , ehuj
<i>te’son</i> , popti’	<i>son</i> , q’anjob’al
<i>pajb’irte’</i> , ch’orti	<i>pax</i> , itzaj
<i>pax</i> , mopan	<i>soon</i> , ixhil
<i>chnob’</i> , mam	<i>qb’eetz</i> , awakateko

Nótese que los diversos nombres anteriormente mencionados (excepto los términos achi y poqomchi que se parecen fonéticamente al de marimba), son propios de cada grupo social. La investigación de esta terminología nos puede dar también algunas pistas para establecer el origen de la marimba en Guatemala.

1.1.5.3 Concepto de marimba

Remitiéndonos al *Diccionario Enciclopédico Océano Uno Color* (2002: 1025), podemos establecer que la marimba es definida como “Especie de tambor africano. Instrumento musical en que se percuten listones de madera, como en el xilófono. América: Instrumento musical en que se percuten con un macillo blando tiras de vidrio, como en el tímpano”. Al analizar tal definición, nos damos cuenta inmediatamente del gran vacío conceptual que existe sobre la marimba, pues la definición anterior no se ajusta técnica y científicamente a su descripción.

En la Enciclopedia *El mundo de la Música* (1999: 327) aparece la siguiente definición: “**marimba** Instrumento de percusión semejante al xilófono, integrado por una serie de láminas afinadas que forman una escala cromática completa, dotadas de un resonador de calabaza o de bambú. Las láminas se percuten mediante bastones rematados en bolas duras o recubiertas de fieltro. El instrumento, que procede de América Central y del Caribe y cuyos antecedentes remotos pueden encontrarse en África del Sur, se utiliza en composiciones de autores modernos.”

Antes de desarrollar un concepto de marimba más acertado, es necesario hacer un sencillo análisis de los elementos constitutivos de este instrumento, es decir, establecer sus características físicas tanto a nivel estructural como acústico.

La marimba, que existe en versiones diatónicas y cromáticas, cuenta con planchas, teclas o placas de madera, colocadas en forma horizontal sobre una estructura trapezoidal. Su sonido es amplificado por cámaras de resonancia, las cuales pueden ser tecomates, bambú o cajones artificiales de madera. Asimismo, se necesita de baquetas o bolillos para su ejecución y la colocación de una membrana en anillos cónicos de cera negra para lograr un efecto de vibración que amplifica su sonido en una forma característica de “charleo”. Como variantes, están la marimba fabricada internacionalmente a nivel industrial con teclas de madera o material sintético que cuenta con resonadores metálicos, una especie híbrida que no posee anillos de cera ni membrana para producir el sonido vibrátil, y la marimba de metal, que es fabricada con teclas de latón o bronce. Existe también la marimba que tiene cajones de resonancia de madera pero éstos carecen de anillos y membranas.

La dificultad en la definición general de marimba está entonces en el hecho de que existen marimbas diatónicas y cromáticas; pueden contar con resonadores naturales, resonadores artificiales, resonadores metálicos o carecer de ellos; unas utilizan la membrana de intestino de cerdo para lograr un efecto vibrátil y otras no necesitan de este recurso.

Para poder definir la marimba, hay que dividirla en dos variantes básicas: la *marimba americana original* y la *marimba híbrida, universal* o industrial.

1.1.5.3.1 Concepto de *marimba americana original*:¹⁴

Se podría decir en términos prácticos y con el fin de obtener un concepto de marimba más ajustado a la realidad que *marimba americana original* es un instrumento musical, diatónico o cromático, de percusión melódica y armónica consistente en teclas de madera suspendidas horizontalmente por cordeles en sus dos extremos sobre una estructura trapezoidal, cuyo sonido es producido por el golpe de baquetas y es amplificado por cámaras de resonancia individuales, las cuales poseen en su parte inferior anillos cónicos de cera y delgadas membranas que producen un sonido vibrátil característico.¹⁵

1.1.5.3.2. Concepto de *marimba híbrida, marimba universal*¹⁶ o marimba industrial:

Este tipo de marimba ha sido desarrollado en países industrializados quizás por el éxito y difusión que ha alcanzado la marimba americana original, en su versión cromática

¹⁴ Término sugerido por el autor para diferenciar la marimba nativa de América de otros instrumentos similares.

¹⁵ Concepto del autor. Las marimbas que no poseen anillos de cera y membranas son de concepción contemporánea, fabricadas para imitar el sonido “seco” y claro de la marimba híbrida. El fabricante Fernando Morales Matus recientemente fabricó un modelo de éstos, según información proporcionada por el marimbista Edgar Barrios quien actualmente realiza investigaciones en el área de El Petén, Guatemala.

¹⁶ Términos sugeridos por el autor para denominar a la marimba producida industrialmente en los países desarrollados, que tiene una combinación mixta del xilófono convencional (tubos metálicos) y la marimba (mayor extensión tesitura). Algunas de estas marimbas se denominan: xilorimba y Grand Concert Marimba.

de gran extensión tesitural.¹⁷ La *marimba híbrida* es un instrumento musical cromático de percusión melódica consistente en teclas de madera o sintéticas suspendidas horizontalmente por cordeles en sus dos extremos sobre una estructura trapezoidal metálica o sintética, cuyo sonido es producido por el golpe de baquetas y es amplificado por cámaras de resonancia metálicas o sintéticas individuales.¹⁸

Según refiere James Moore (1966: 5), en la construcción industrial de marimbas, para lograr una mejor afinación y estabilidad del sonido ante los efectos ambientales, se ha optado por construir teclas de silicato. En Canadá existen marimbas cuyas teclas han sido fabricadas con el material conocido como “kelon”, de gran calidad, resistencia y estabilidad en su afinación.¹⁹ También se utiliza el silicato llamado “klyperon” en los Estados Unidos (Moore 1966: 4).

En el concepto de *marimba americana original*²⁰ se le da importancia al efecto vibrátil característico en forma de “charleo”, denominado dentro de la terminología musical como mirlitón, que son agujeros o ventanas que se elaboran con anillos de cera con “tela para marimba”, es decir, un epitelio o membrana que se obtiene del intestino de cerdo²¹ mediante un procedimiento especial. En Guatemala, algunos grupos de *marimba de concierto*, utilizan este recurso en una forma diferente, tensando al máximo dicha tela para amortiguar la vibración que ésta produce, pudiéndose escuchar las notas musicales en una forma mejor definida. Los modelos de marimbas industriales o marimbas híbridas universales no poseen esta característica.

Existen otros modelos de marimba cromática cuya posición del teclado es totalmente diferente a la convencional.²² Asimismo, actualmente se están desarrollando estudios para producir la marimba microtonal.²³

Es muy importante considerar que la marimba, utiliza diversos recursos para la amplificación de su sonido, tales como el tecomate (*Lagenaria siceraria*), el bambú verde, “amay” o “unmay” (*Merostachys latifolia*), madera de eedro (*Cedrella odorata*) o ciprés

¹⁷ James Moore expone que John Calhoun Deagan fundó en 1880 la primera fábrica de instrumentos de percusión en Estados Unidos, la cual produjo primeramente instrumentos de barras metálicas y en 1893 los primeros xilófonos. De 1910 a 1918 construyó un instrumento por influencia de la marimba centroamericana, la cual vendió con el nombre de *nabimba*, en un registro muy bajo que poseía las características de la membrana vibrátil. Posteriormente fue Claire O. Musser, destacado percusionista el que fundó una fábrica de marimbas, dándole un gran impulso a su interpretación. Sus logros fueron el de organizar un ensamble con cien marimbas bajo su dirección y realizar conciertos con la Internacional Marimba Symphony Orchestra, que hizo una gira por Europa y realizó presentaciones en el Carnegie Hall de Nueva York.

¹⁸ Concepto del autor. Las diferencias básicas entre estos dos tipos de instrumento radican en que este último es exclusivamente cromático, de usos predominantemente melódicos, ya que ha sido diseñado para solistas de marimba, además de utilizar una estructura de material sintético o metálico (o ambos) y carece de anillos de cera con membranas.

¹⁹ Información proporcionada en el año 2007 por el marimbista Rafael Ponciano, de origen guatemalteco.

²⁰ El autor prefiere utilizar este término, ya que en América son diez países los que pretenden que se reconozca a la marimba, en sus diversas variantes, como propia.

²¹ Véase el apartado de “Accesorios de la marimba”, en el capítulo 2 del presente trabajo.

²² En la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, hace algunos años el autor tuvo la oportunidad de conocer al Maestro Altamirano, quien desarrolló un modelo especial de marimba cromática que posee dos teclados en diferente altura, pero todas las notas van seguidas una de la otra, sin dejar un solo espacio. Este instrumento fue presentado en una exposición en el Teatro “Emilio Rabasa”, el cual fue premiado.

²³ Información constatada en octubre de 2006 con los integrantes de la Marimba de Concierto de Bellas Artes en una de las giras artísticas realizadas a Europa, donde un alumno del Departamento de Música de la Universidad de Oslo en Noruega, está participando en un estudio para desarrollar la marimba microtonal.

(*Cupressus lusitanica*),²⁴ entre otros, que sería muy largo enumerar e incluir en el concepto general, ya que estos aspectos sirven más que todo para definir su tipificación y establecer su caracterización como instrumento multicultural.

Es fundamentalmente necesario establecer que la marimba interpretada en México, Centro América, Ecuador y Colombia debe considerarse como un instrumento musical de percusión melódica y armónica, ya que ambas características son complementarias. En la mayoría de documentos se le reconoce como de percusión melódica solamente.²⁵

A la marimba se le menciona como un instrumento musical “xilófono”. Este término es utilizado para nombrar al instrumento musical estandarizado y universalmente conocido por la función que desarrolla en la sección de percusión de las orquestas sinfónicas. Por las connotaciones semánticas de éste término, es decir, poseer teclado de madera y resonadores metálicos, es mejor describir a la marimba como un *instrumento musical maderófono* (Ángel, Ajuchán & Boche 1991), ya que la materia prima que se utiliza para construir su teclado, el elemento primario y fundamental que le da razón de ser y su estructura física, es la madera. Decir que la marimba es un instrumento musical xilófono crea confusión, por las connotaciones culturales y semánticas ya implícitas del *xilófono*.

En conclusión, la marimba, se fue transformando a través de varios siglos de historia, en su estructura, afinación, tesitura y complejidad sonora, pasando de un diatonicismo a un cromatismo, dejó de ser un instrumento exótico y se convirtió en uno evolucionado de múltiples aplicaciones en la vida sociocultural de nuestros pueblos. Hoy en día se busca en otras latitudes su evolución hacia un instrumento microtonal, más sofisticado, que podrá tener una función estrictamente musical, pero no antropológico-cultural.

1.2 Terminología y conceptos utilizados en la tesis

1.2.1 Términos, conceptos y definiciones del autor

ANILLO CÓNICO DE CERA O MUSH DE LA MARIMBA: Pequeña protuberancia con agujeros en su base y cúspide, la cual se elabora con cera negra de abejas silvestres y se adhiere cerca del extremo inferior de cada cámara resonadora de la marimba guatemalteca. Su función es permitir la fijación de una fina membrana o epitelio en su cúspide, lo cual produce un zumbido especial cuando la tecla de la marimba es golpeada y su sonido es amplificado a través de un resonador individual.

ARMONÍA BÁSICA: Registro tesitural de la marimba guatemalteca 4/4 o prototipo, cuya función es llevar los enlaces de acordes de las obras musicales en forma secuencial y rítmica en la región semigrave de la marimba 4/4 o prototipo, mediante la utilización de tres o cuatro baquetas. Otra de sus funciones es desarrollar melodías conjuntamente con el *bajo de marimba a octavas paralelas*, en contraste con los demás registros. Empíricamente se le conoce normalmente como “centro” o “centro armónico”.

²⁴ Véase la información más detallada sobre los nombres científicos en el apartado “Especímenes botánicos utilizados en la construcción de marimbas y en la manufactura de accesorios”, en el capítulo No. 2.

²⁵ Constituyen excepciones las marimbas diatónicas de arco o similares de El Salvador y Nicaragua, que tienen funciones básicamente melódicas.

ARMONÍA COMPLEMENTARIA DE LA MARIMBA GUATEMALTECA: Es el sistema de enlaces de acordes que se origina en las regiones agudas y semiagudas de la marimba 3/4 o marimba tenor, el cual tiene una relación directa con la melodía ejecutada por los registros de *primera voz aguda* y *primera voz semiaguda* de la marimba 4/4 o marimba prototipo. Constituye una armonía adicional de la marimba en su registro agudo y semiagudo.

BAJO A OCTAVAS PARALELAS: Registro tcsitural de la marimba guatemalteca localizado en la región más grave de la marimba 4/4, marimba bajo o marimba prototipo, donde las teclas son más anchas y largas. Se ejecuta usualmente con dos baquetas con las cuales se percuten las teclas a una distancia de octavas paralelas en forma simultánea. Su complemento, al momento de interpretarse una obra musical, es el registro de *armonía básica* o “centro armónico”. Algunas veces, ambos registros desarrollan frases melódicas en forma conjunta a octavas paralelas. Algunas obras musicales exigen el empleo de tres baquetas en el registro de *bajo a octavas paralelas*, como es el caso de los sonos quetzaltecos. Se le conoce generalmente como “bajo de marimba”.

CERA CANCHE O MESHHA: Masa de color amarillento muy maleable que se extrae de los panales de diversas variedades de abejas silvestres, la cual consiste químicamente en una mezcla de ésteres, alcoholes y ácidos alifáticos. Se utiliza como un pegamento natural para adherir el epitelio o membrana que produce el zumbido o charleo típico regional de la marimba guatemalteca. Se utiliza también para la elaboración de los anillos cónicos o “mushes” de los resonadores y para embadurnar los cordeles con que se entretajan las teclas de la marimba.

CERA NEGRA: Masa de color oscuro extraída generalmente de los panales de abejas silvestres de las variedades Del Congo (*Trigona nigerrima*) y Cabeza de viejo (*Geotrigona mexicana*), que consiste químicamente de una mezcla de ésteres, alcoholes y ácidos alifáticos, la cual es utilizada para elaborar los anillos cónicos o “mushes” de la marimba guatemalteca.

CULTURA: Es el sistema de conocimientos aprendidos y luego exteriorizados a través de la conducta. Constituye el resumen de la experiencia humana; incluye los modos de vida, los valores, las tradiciones y creencias, las artes, las habilidades y destrezas, la cosmovisión y las leyes. La cultura es social e histórica, se crea a través de relaciones humanas en un tiempo determinado, lo que conlleva también a su diversidad.

EPITELIO O “TELA” PARA MARIMBA: Membrana que se obtiene del intestino delgado de marrano, oveja y otros mamíferos, la cual se adhiere sobre la cúspide de un anillo cónico de cera negra de abejas silvestres para producir el zumbido o charleo característico de la marimba guatemalteca.

GOLPE BÁSICO: Consiste en percudir una sola vez la (s) tecla (s) de marimba con el respectivo rebote de la (s) baqueta (s).

GOLPE BÁSICO ALTERNO: Técnica de percutir la (s) tecla (s) de marimba una sola vez con la (s) baqueta (s) sujeta (s) por la mano izquierda y la mano derecha alternadamente, con el rebote respectivo.

GOLPE DUAL UNIFICADO: Término alternativo sugerido por el autor para denominar el procedimiento de golpear dos teclas de marimba al mismo tiempo, ya sea mediante la técnica de *golpe básico* o con *baqueta fija* o *dead stick*. Se utiliza principalmente en los registros de *voces complementarias agudas* y *voces complementarias semiagudas*, así como al final de las frases musicales en los registros de *primera voz aguda*, *primera voz semiaguda* y *primera voz semigrave*, cuando se utilizan dos baquetas.

GOLPE REITERADO ALTERNO: Consiste en batir en forma rápida una o más teclas de marimba mediante la alternancia de la mano izquierda y la mano derecha. Es un término alternativo para el de *trémolo*.

IDENTIDAD CULTURAL: Es el conjunto de rasgos característicos determinados de una etnia, pueblo o país que permiten su diferenciación, los cuales son compartidos y expresados socialmente como resultado de diversos procesos históricos y de interrelación humana.

MARIMBA AMERICANA ORIGINAL: Es un instrumento musical, diatónico o cromático, de percusión melódica y armónica consistente en teclas de madera suspendidas horizontalmente por cordeles en sus dos extremos sobre una estructura trapezoidal, cuyo sonido es producido por el golpe de baquetas y es amplificado por cámaras de resonancia individuales, las cuales poseen en su parte inferior anillos cónicos de cera y delgadas membranas que producen un sonido vibrátil característico.

MARIMBA DIATÓNICA: instrumento musical que cuenta solamente con la escala de notas fundamentales o naturales, es decir, aquella compuesta por cinco tonos y dos semitonos. Posee teclas atravesadas por cordeles que son colocadas horizontalmente sobre un bastidor trapezoidal de madera, las cuales al ser golpeadas por baquetas recubiertas de hule amplifican su sonido a través de cámaras individuales de resonancia naturales o artificiales que tienen cerca de su extremo inferior, anillos cónicos de cera negra de abejas silvestres donde están adheridos finos epitelios que producen un zumbido o charleo típico regional.

MARIMBA DIATÓNICA COMÚN GUATEMALTECA: Instrumento musical cuya escala posee únicamente notas naturales o fundamentales. Es el tipo o modelo diatónico de marimba de mayor difusión y dispersión geográfica y cultural, es decir, el más común. Debido a que su extensión a veces rebasa las seis octavas, la marimba diatónica común guatemalteca permite que dos, tres, cuatro y hasta cinco músicos la interpreten en forma simultánea, por lo que constituye uno de los instrumentos de interpretación colectiva más grandes del mundo. Por lo general, las marimbas diatónicas que ya rebasan las cuatro octavas utilizan bolitas de cera negra suspendidas con cáñamo o hilo desde las clavijas y van colocadas por debajo de las teclas, las cuales se utilizan para bajarle medio tono a la nota sensible de la escala en que fueron afinadas y a la nueva escala que surge por este

procedimiento, lo que permite realizar modulaciones pasajeras o definitivas a dos o más tonalidades.

MARIMBA GUATEMALTECA: instrumento musical diatónico o cromático de percusión melódica y armónica. Consta de teclas sonoras entrelazadas por cordeles que van colocadas horizontalmente sobre una estructura trapezoidal tridimensional de madera. Asimismo, posee cámaras resonadoras naturales (de tecomates o cañas de bambú) o artificiales (de madera) que amplifican el sonido de las teclas cuando alcanzan un umbral determinado. Su sonido característico es producido por un fino epitelio que se obtiene del intestino de ciertos mamíferos, el cual va colocado encima de un pequeño anillo cónico de cera negra adherido cerca del extremo inferior de cada cámara de resonancia. La marimba guatemalteca es uno de los instrumentos musicales de interpretación colectiva más grandes y completos del mundo.

MARIMBA HÍBRIDA, UNIVERSAL (O INDUSTRIAL): Es un instrumento musical cromático de percusión melódica consistente en teclas de madera o sintéticas suspendidas horizontalmente por cordeles en sus dos extremos sobre una estructura trapezoidal metálica o sintética, cuyo sonido es producido por el golpe de baquetas y es amplificado por cámaras de resonancia metálicas o sintéticas individuales.

MARIMBA INSTITUCIONAL: Término utilizado para denominar a los ensambles musicales que utilizan la marimba 4/4, marimba 3/4, violón de tres cuerdas y batería de percusión, que constituyen grupos artísticos propios y representativos de las entidades gubernamentales o empresas de la iniciativa privada.

MARIMBA 1/3 (MARIMBA REQUINTO): Es el instrumento musical formal más pequeño dentro de la familia de las marimbas guatemaltecas. Su tesitura abarca de tres a cuatro octavas, aunque a veces excede esta extensión. Es utilizado básicamente por gente joven y tiene la ventaja de ser más barato, más portátil y de ocupar menos espacio en el hogar. Los requintos varían según las octavas que prefiera cada constructor, por lo que existen muchas variaciones desde un punto de vista morfológico-estructural.

MÉTODO TÉCNICO-ACADÉMICO: Consiste en una serie de procedimientos escolásticos para desarrollar el efectivo proceso de enseñanza-aprendizaje de la marimba, tales como la utilización de la teoría de la música, el solfeo aplicado, técnicas de estudio, técnicas de ejecución e interpretación, ejercicios y lecciones con partituras.

ORQUESTA DE PERCUSIÓN MELÓDICA, ARMÓNICA Y RÍTMICA: Ensamble que puede estar conformado por marimbas seleccionadas en varios registros, marimbas formales (4/4, 3/4 y 1/3) e instrumentos folclóricos guatemaltecos de percusión de afinación indeterminada (tambor, chinehín, tun, quijada de burro, raspador de hueso, entre otros), cuyo funcionamiento puede permitir el desarrollo de la enseñanza-aprendizaje de la marimba.

PERCEPCIÓN ACÚSTICA AMBIVALENTE: Terminología utilizada para describir los manantiales sonoros agudos y graves que se generan en determinado lugar y deben ser

percibidos al mismo tiempo y en forma equitativa por los dos oídos. Término alternativo para el de *estereofonía*.

PRIMERA VOZ AGUDA: Registro tesitural de la marimba guatemalteca 4/4, marimba bajo o marimba prototipo, cuyo ámbito de acción comprende la región de sonidos altos, donde las teclas son más pequeñas y angostas. Su función consiste en llevar la primera voz de la melodía en los registros agudos. Se ejecuta con dos baquetas con una técnica de *trémolo de alta reiteración*. A veces realiza variaciones temáticas, *solos* y ornamentos. Es necesario desarrollar gran virtuosismo para dominar este registro tesitural, ya que también tiene una función solística. Popularmente se le conoce con el nombre de “piccolo primero”.

PRIMERA VOZ SEMIAGUDA: Registro tesitural de la marimba guatemalteca 4/4 o prototipo que se localiza en la región de sonidos semialtos o semiagudos; éste tiene como función llevar la primera voz de la melodía en la región semiaguda de la marimba. Puede ser ejecutado con dos, tres y cuatro baquetas. En la actualidad se le asigna generalmente la dirección musical del ensamble de marimba, marcando las entradas, salidas, la dinámica y la agógica, excepto cuando la *primera voz aguda* o “piccolo primero” ejecuta obras de carácter solístico. En la terminología empírica, a este registro se le conoce como “tiple primero”.

PRIMERA VOZ SEMIGRAVE: Registro tesitural cuyo ámbito de acción abarca la región semigrave de la marimba 3/4 o marimba tenor. Se ejecuta con dos baquetas y lleva la primera voz melódica, una octava más baja que el registro de *primera voz semiaguda* o “tiple primero” y dos octavas más bajas que el registro de *primera voz aguda* o “piccolo primero”, lo que viene a ser una triplicación de la melodía principal. Algunas veces realiza variaciones temáticas o refuerza el centro armónico. Se le asigna comúnmente ornamentos musicales con la técnica de *golpe reiterado alterno* o trémolo ejecutando la melodía a dos octavas paralelas en forma simultánea, mientras los registros melódicos y de voces complementarias utilizan el *golpe básico alterno* o *unipercusión con rebote y/o baqueta fija* o *dead stick*. Uno de los términos alternativos para este registro es el de *Tenor melódico*. En el lenguaje popular marimbístico se le conoce como “bajo tenor” o “bajo de tenor”, términos que deben omitirse por su incongruencia semántica.

PROTOTECLADO DE MADERA: Posible organización de placas o planchas de madera utilizadas en el continente americano antes de la llegada de las invasiones españolas, portuguesas, inglesas y francesas, la cual pareciera posiblemente de una afinación o tonalidad específicas y su utilización pudo haber sido de carácter ritual y religioso o para fines de comunicación, en algún conglomerado humano de dicha época.

RESONADOR DE MARIMBA: Es la cámara, estructura natural o cajón artificial que se coloca por debajo de cada tecla que recibe y amplifica su sonido al momento de ser golpeada. Las estructuras naturales utilizadas como resonadores son, por lo general, el tecomate para marimbas diatónicas y el bambú de color verde para marimbas diatónicas y cromáticas. El tecomate es en sí el pericarpio del fruto de dicha cucurbitácea cuya cosecha se realiza anualmente; su forma, tamaño y calibre varía en función de la tecla por amplificar. El bambú es un componente utilizado en forma de cánulas de uno o más canutos, de calibre y longitud acordes al sonido por amplificar. El cajón artificial se

elabora con tiras de madera domada o quebrada que son unidas con pegamentos naturales. Todas estas estructuras utilizan un pequeño anillo cónico de cera con una membrana de intestino de cerdo para producir el zumbido o eharleo característico de la *marimba americana original*.

VOCES COMPLEMENTARIAS AGUDAS: Este registro tesitural se localiza en la región aguda de la marimba 3/4 o marimba tenor y realiza el complemento armónico del registro de *primera voz aguda* o “piceolo primero”. En algunas obras realiza frases musicales melódicas alternas u ornamentos conjuntamente con el registro de *voces complementarias semiagudas* o “tiple segundo” a octavas paralelas, en contraposición a la melodía principal. También se necesita de una técnica de *trémolo de alta reiteración* para su correcta ejecución.

VOCES COMPLEMENTARIAS SEMIAGUDAS: Se ubica este registro tesitural en la región de sonidos semialtos o semiagudos de la marimba 3/4 o marimba tenor y lleva el complemento armónico del registro de *primera voz semiaguda* o “tiple primero”. A veces interpreta frases musicales melódicas u ornamentos en contraposición a la melodía principal y a octavas paralelas con el registro de *voces complementarias agudas* o “piccolo segundo”, sobre todo en las obras del repertorio popular estándar para marimba guatemalteca. El “piceolo segundo” y el “tiple segundo” conforman la *armonía complementaria* de la marimba cromática guatemalteca.

1.2.2 Terminología desarrollada conjuntamente por el autor, Alfonso Bautista y Edgar Rivera (*Método de marimba cromática guatemalteca* 2000)

AMBIDEXTRÍA PERCUTIVA: Terminología utilizada para indicar la independencia motriz de ambas manos, la cual se logra mediante una serie de ejercicios y el empleo de técnicas de ejecución de la marimba e instrumentos varios de percusión.

MARIMBA DE CONCIERTO: Término utilizado por primera vez en Guatemala por Celso Hurtado, el cual fue retomado en forma tácita por Fernando Morales Matus. Se aplica tanto al instrumento utilizado para dar audiciones en forma exclusiva así como para designar a un grupo o ensamble musical que interpreta obras musicales para ser escuchadas en auditorios o salas especiales.

MARIMBA PROTOTIPO O MARIMBA 4/4: Es el instrumento musical más grande de la familia de la marimba guatemalteca. Tiene un promedio de 78 teclas, de las cuales 45 son diatónicas y 33 cromáticas. Como prototipo, sirve de referencia para las demás marimbas, que son de menor tamaño.

MARIMBA 3/4: Instrumento musical que posee un promedio de 59 teclas, de las cuales 34 son diatónicas y 25 cromáticas. Se le conoce también como marimba tenor y se utiliza generalmente en el ensamble típico de grupo guatemalteco de marimba “pura” o “institucional”.

PERCUSIÓN DUAL CON REBOTE: Se aplica al procedimiento de golpear dos teclas al mismo tiempo con dos baquetas, ya sea con la técnica de *golpe básico* o de *baqueta fija (dead stick)*.

REBOTE CENTRAL: Procedimiento utilizado para golpear o batir la tecla de marimba en su punto central, principalmente con la técnica de *golpe reiterado alterno* o trémolo, lo cual permite su correcta vibración y mayor sonoridad.

REBOTE CENTRO-EXTREMO: Procedimiento donde se establecen dos puntos para golpear la tecla de marimba, uno situado al centro y otro en un extremo. Se utiliza cuando una misma tecla es percutida por dos personas al mismo tiempo.

REBOTE EXTREMO: Procedimiento donde se utiliza solamente uno de los extremos de la tecla de marimba para realizar principalmente el trémolo o *golpe reiterado alterno*. Se aplica en frases musicales rápidas o en obras musicales de tonalidades que implican dificultad en su ejecución.

REBOTE PARALELO CENTRAL: Procedimiento que consiste en ubicar dos puntos equidistantes centrales de la tecla de marimba para batirla o tremolarla. Este es el más utilizado por los marimbistas y es un procedimiento alternativo.

REGIONES AGUDA, SEMIAGUDA, SEMIGRAVE Y GRAVE DE LA MARIMBA GUATEMALTECA: Terminología establecida para definir la posición de los sonidos de la marimba guatemalteca considerando su altura, en lugares específicos del teclado del instrumento.

SECCIÓN ARMÓNICO-MELÓDICA DE LA MARIMBA 3/4: Terminología convencional que denota el ámbito de acción de los registros tesitulares de *voces complementarias semiagudas* y *voces complementarias agudas*.

SECCIÓN ARMÓNICA Y RÍTMICA DE LA MARIMBA 4/4: Término empleado para localizar el ámbito de acción de los registros tesitulares *bajo a octavas paralelas y armonía básica* de la marimba prototipo o marimba bajo.

SECCIÓN MELÓDICA DE LA MARIMBA 3/4: Terminología con la cual se establece el rango de octavas que utiliza el registro tesitular de *primera voz semigrave* en la marimba tenor.

SECCIÓN MELÓDICA DE LA MARIMBA 4/4: Término utilizado para establecer la localización de las octavas que utilizan generalmente los registros de *primera voz semiaguda* y *primera voz aguda* en la marimba prototipo o marimba bajo.

TENOR MELÓDICO: Registro tesitular de la marimba 3/4 o marimba tenor que lleva la melodía principal, una octava más baja que el “tiple primero”.

TRÉMOLO DE ALTA REITERACIÓN: Técnica que consiste en la insistente repetición de golpes sobre la tecla, siendo más nutrido que el trémolo convencional. Se le utiliza

generalmente en el registro de piccolos. Por lo consiguiente, el trémolo también puede ser de mediana y de baja reiteración.

UNIPERCUSIÓN CON REBOTE: Término convencional utilizado para indicar que la tecla de marimba debe ser percutida una vez, sufriendo la baqueta un rebote.

1.2.3 Terminología adicional utilizada

MADERÓFONO: Todo instrumento musical elaborado con materia prima proveniente del tronco frondoso y ramas de especímenes botánicos. Término alternativo para caracterizar a la marimba guatemalteca y otros instrumentos musicales, evitando la utilización del término “xilófono” que históricamente tiene connotaciones culturales y semánticas que identifican a otros instrumentos musicales análogos (Ángel, Ajuchán & Boche 1991).

PICCOLO: Nombre italiano que significa “pequeño” y que suele darse al flautín, cuyo sonido es una octava más agudo que el de la flauta tradicional (*El mundo de la música* 1999: 343).

TÉCNICA DE BAQUETA FIJA O “DEAD STICK”: Consiste en percutir una o más teclas y presionarlas con las baquetas, lo cual produce un sonido seco, ya que de esta forma se interrumpe el sonido generado. El símbolo que se utiliza es un pequeño círculo a la par de la (s) nota (s) (*Método de marimba cromática guatemalteca* 2000: 109 y 164).

TIPLÉ: La más aguda de las voces humanas. Guitarrita de voces muy agudas. Persona que tiene voz de tiple o que toca el tiple (*Nuevo Océano Uno Diccionario Enciclopédico Color* 2007: 1588).

XILORIMBA O MARIMBA DE CONCIERTO: Instrumento musical que alcanza hasta las 5 ½ octavas de extensión y se produce en forma industrial. Surgió debido a la necesidad de ampliar el registro del xilófono en sus notas graves (Nandayapa & Moreno s.f.: 11).

CAPÍTULO 2

LA MARIMBA GUATEMALTECA: SU ENFOQUE HISTÓRICO, ANTROPOLÓGICO, ORGANOLÓGICO Y TÉCNICO-MUSICAL

Guatemala es conocida en el ámbito internacional como “El país de la eterna primavera” y “La tierra de las marimbas”. En su territorio existe un sinnúmero de manifestaciones socio culturales asociadas con este instrumento musical, el cual ha gozado internamente de una gran dispersión geográfica por más de cuatrocientos años y se ha consolidado como uno de los elementos más valiosos del patrimonio guatemalteco y de la identidad nacional.

Para entender el fenómeno musical donde está inmersa la marimba, se hace necesario ilustrar las hipótesis y teorías sobre su origen así como establecer un estudio antropológico de su apareamiento, evolución y vigencia en Guatemala. Además, sus características organológicas son hasta cierto punto desconocidas por la población en general y aún entre los portadores y artistas especialistas en esta materia, razón por la cual es de gran importancia dejar en tinta y papel toda una serie de datos y aportes que conduzcan a su comprensión como instrumento multicultural.

Es en Mesoamérica y específicamente en Guatemala donde la marimba ha alcanzado un gran desarrollo, sin embargo, se carece de muchos elementos teóricos para su análisis y descripción así como para establecer su funcionamiento, ya que en ella hay muchos aspectos involucrados de carácter antropológico, técnico-musical, biológico y hasta patriótico, por lo que en el presente capítulo se documenta una aproximación a su estudio científico.

2.1 La marimba, un instrumento musical versátil

Con el correr de los siglos, la marimba ha demostrado su naturaleza cambiante. Surgió como un instrumento diatónico de relativa rusticidad hasta evolucionar como marimba cromática y mucho más suntuoso. Ha disfrutado de gran aceptación dentro de los ámbitos de la música ritual y religiosa de carácter ancestral, aunque es considerada un tanto repetitiva y monótona, por cualquier oído no educado. Asimismo ha provocado el asombro de la sociedad contemporánea al ser interpretada en ensamble con la orquesta sinfónica. Pasó de ser un objeto exótico y se convirtió en el instrumento nacional y símbolo patrio que hoy en día acentúa la identidad cultural guatemalteca. Puede decirse que es el único instrumento musical de la tradición popular guatemalteca que ha evolucionado desde una primigenia estructura diatónica hasta su actual conformación cromática, lo que permitió superar determinadas limitaciones melódicas, armónicas y rítmicas.

Pero, ¿Cuál es su origen? Sería demasiado extenso intentar una investigación histórica y antropológica para determinar los inicios de este instrumento, ya que se necesitaría de varios años de ardua labor y visitar muchos países en el mundo; aún así, quedaríamos en deuda para determinar en qué región se dieron las primeras manifestaciones socio culturales que determinaron su origen como instrumento.¹

¹ El objetivo de la presente tesis no es establecer los orígenes de la marimba sino sistematizar la documentación sobre sus características físicas y antropológico-culturales, así como establecer los procesos metodológicos de enseñanza-aprendizaje del instrumento, por lo que algunas temáticas serán tratadas con

2.1.1 Reseña sobre el origen de la marimba

En un intento por establecer un banco de datos básico sobre la historia y origen de la marimba para determinar las causas que provocaron su apareamiento en el continente americano y en nuestro país, se hará un recorrido resumido sobre la documentación de diversas investigaciones realizadas.

Aún y cuando muchos investigadores hayan tratado el tema del origen de la marimba, no se ha llegado a una conclusión definitiva, clara y concreta sobre sus inicios. Se dice que fue inventada en África, en donde se conoce uno de sus tipos más “primitivos”: la marimba de hoyos. Asimismo, en Asia, se conoce la existencia, desde tiempos muy remotos, de instrumentos similares a la marimba, incluyendo los litófonos que suponen las primeras manifestaciones del concepto “marimba”.

Muchas veces, debido a un falso nacionalismo o a un marcado interés por exaltar los valores culturales, algunos países en América han exagerado el paternalismo hacia la marimba en cuanto a su origen o invención. Lamentablemente no se han encontrado vestigios arqueológicos y documentos históricos que comprueben fehacientemente el origen primario de la marimba en nuestro continente, aunque por supuesto, existen algunos tipos o modelos de marimba que sí precisamente son mesoamericanos por invención posterior, ya que en esta región de nuestro continente fue donde tuvo un gran desarrollo y evolución, como lo demuestran los modelos de marimba cromática guatemalteca y mexicana.²

Algunos investigadores han generado hipótesis y teorías propias que tratan sobre este tema, concluyendo en que la marimba es oriunda de Guatemala, las cuales no han tenido tanta credibilidad y respaldo científico como para ser generalmente aceptadas en el ámbito académico.

Primeramente, debe considerarse el hecho de que cada instrumento recibe un nombre específico, determinado cultural o históricamente. Uno de los problemas fundamentales para ubicar el origen y evolución de la marimba, consiste en que se utiliza el término “marimba” a nivel genérico para muchos instrumentos musicales que consisten en teclas de madera (o metálicas), son percutidos por baquetas y tienen o carecen de resonadores, sin considerar que cada uno de ellos es construido e interpretado con técnicas específicas, posee timbres característicos y funciones melódicas o armónicas disímiles, utiliza distintas escalas, etc., pudiéndose ejecutar en los instrumentos por separado una gran variedad de ritmos y formas musicales. Por lo tanto, es muy arriesgado aplicar el nombre de “marimba” a nivel general. No debe confundirse a la marimba con el rongo, el balafón,

brevedad. Existe una gran cantidad de documentos que tratan sobre diversos aspectos de la marimba en el mundo aunque para los objetivos del presente trabajo, se tomarán los más representativos y objetivos, cuyos contenidos serán un importante aporte para la comprensión y análisis de este instrumento musical. Dentro de las publicaciones que incluyen una bibliografía más amplia se puede mencionar la Revista *Tradiciones de Guatemala* No. 45/1995 del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala, la cual contiene varios artículos de investigadores reconocidos en el ámbito académico.

² En Guatemala, se atribuye la invención de la marimba cromática a Sebastián Hurtado, entre 1894 y 1895, quien supuestamente por recomendación de Julián Paniagua Martínez construye uno de los instrumentos musicales más originales del continente americano, por contar con una disposición especial de su teclado. Véase la Revista *AGAYC* No. 8 Año III de agosto/diciembre de 1981, pp. 20-21. En México se atribuye la invención de la marimba cromática a los fabricantes Don Mariano Ruperto Moreno y Don José Cáceres; la “requinta” se atribuye a los Hermanos Santiago, ambas en Venustiano Carranza, Chiapas. Véase Montiel, *Investigando el origen de la marimba* (1985: 18-19).

el gamelán, la malimba o la mandimba, porque cada uno de éstos posee sus propias características etnológico-musicales (Ángel, Ajuchán & Boche 1991: 10).

2.1.1.1 Antecedentes más antiguos relacionados con la marimba

La investigadora Vida Chenoweth (1964: 52-53), nos dice que los primeros instrumentos conocidos relacionados con la marimba son del sureste asiático. En 1949, el etnólogo francés Georges Condominas descubrió un litófono prehistórico con diez teclas, hecho de roca de esquistos, cerca de la aldea vietnamita de Ndut Lieng Krak, el cual es considerado por algunos como el instrumento afinado más antiguo en existencia. También expone que en épocas pasadas los malayos tocaron por siglos un tipo de xilófono, el cual tenía un solo resonador.

David Vela (1962: 39-40) menciona la evidencia muy antigua que se remonta al siglo XIV de nuestra era y es sobre cuatro relieves en un templo (del dios) Panatavan,³ en la isla de Java, donde aparece un viejo y una niña tocando la marimba.

Resulta un dato increíble que la piedra pueda ser utilizada para confeccionar instrumentos musicales. A este respecto, Menuhin y Davis (1986: 9-10) aportan el siguiente dato: “La afinación de losas de piedra desbastándolas cuidadosamente es también una costumbre muy antigua. Se han encontrado losas de ese tipo en Vietnam y Camboya, donde el arte de golpear piezas de madera, metal o piedra, de afinación fija, constituye la base de un arte musical refinado que encuentra su expresión en el gamelán de Camboya, Java y Bali. Hay juegos chinos de piedras afinadas con una antigüedad reconocida de más de 3,000 años”. Asimismo expresan que “Los troncos viejos suelen ahuecarse en forma natural y producen un sonido profundo y resonante cuando son golpeados; en algunos lugares del África, el lejano Oriente y el Pacífico, se perfeccionó en alto grado el arte de ahuecar un enorme troneo, extrayendo casi toda la pulpa a través de una sola rendija... También se descubrió que una viga de madera colocada transversalmente en la boca de un foso natural producía una excelente resonancia al ser golpeada. Este fue el primer amplificador natural...”.

En América, específicamente en la región denominada Mesoamérica, varios investigadores reconocen en el tun, tunkul, tepunawa o teponaxtle una “proto-marimba”, por ser una de las primeras manifestaciones similares a la marimba, ya que posee lengüetas de dos o más sonidos (podrían considerarse planchas semi-suspendidas), cámara amplificadora del sonido (cuerpo del instrumento) y percutores (baquetas o bolillos) (Ángel, Ajuchán & Boche 1991: 15). David Vela (1962: 86) nos refiere, en uno de sus datos que “las lengüetas vibrátiles, recortadas en el centro de la gran caja de resonancia pudieron ser, según algunos teorizantes, el antecedente de la tecla de madera, que va suelta en la marimba”.

A este respecto, Fernando Ortiz (1953-1954: 324-325) detalla que los negros llegados a Chiapas se convirtieron en los nuevos colonos y según algunos escritores mexicanos, trajeron la idea de la *marimba*, habiéndola realizado en San José, y que de ahí parte la edad del instrumento en el Estado. Ortiz cree que es necesario colocarse en un plano ecléctico o intermedio en relación al origen africano o americano de la marimba, pues la idea de tañer un trozo de madera, hueco, percutido con bolillos de madera forrados de

³ Vida Chenoweth (1964: 53) menciona a este dios con el nombre de Panataran.

hule, sí es prehispánico, como el caso del *teponaztli* azteca, de la *cuiringua* tarasca y del *tunkul* maya.

Pablo Castellanos en su libro *Horizontes de la Música Precortesiana* dice que “La idea de tañer un tronco hueco percutiéndolo con baquetas forradas de hule es efectivamente precolombina, pero no por esto deben considerarse los teponaztli como marimbas” (Pineda del Valle (1990: 13).

Fernando Ortiz (1953-1954: 310) también menciona que Schaeffner ha señalado la existencia de *marimbas* con una sola tecla percussible. Ese tipo se asemeja a la clave cubana, pero es muy raro. El valor de la marimba está en la pluralidad de sus teclas. Este podría ser uno de los instrumentos primigenios de estructura arcaica que dieron origen a otros más desarrollados.

Curt Sachs concluye en que los malayos debieron difundir el xilofón por el este y sureste de la India, hacia las islas del Pacífico, y por el oeste, a través del Océano Índico, hacia el África, en tiempos prehistóricos, explicándose así la relación entre los xilófonos asiáticos y los africanos (Vela 1962: 40).

El investigador Koichi Okumura (2003: 76) menciona que en China, en unas ruinas del siglo V a. de C., se encontró un conjunto de 65 campanas colocadas en tres niveles de soportes. El mismo mide 7.5 metros de largo por 2.5 metros de alto y en total pesa 5 toneladas; en él se pueden tocar 5 octavas y en la región de 3 octavas de escalas centrales se puede localizar un sistema cromático. Asimismo, hace más de 40,000 años comenzó la inmigración de mogoles hacia el sur, por las islas Filipinas, por Micronesia y Polinesia; unos 4,000 años a. de C. llegaron hasta Melanesia y unos 2,000 años antes de la era común hasta Nueva Caledonia. Los mogoles llevaron varias técnicas de fabricación de metales como el bronce a estas zonas y las aplicaron en la invención de instrumentos musicales (2003: 74).

Fernando Ortiz (1953-1954: 327), erudito investigador cubano, menciona que Wallascheck y otros escritores piensan que la marimba pudo haber entrado en África procedente del Indostán, llevada hace siglos por las migraciones desde la gran península asiática a las costas orientales de África, pero esto no impide el origen africano de la *marimba* en América.

2.1.1.2 Posibles orígenes de la marimba en América

Hay quizá dos documentos básicos para estudiar y analizar la historia, evolución y desarrollo de la marimba. El primero es *La afroamericana “Marimba”* de Fernando Ortiz, el cual ha sido utilizado por varios autores como una guía conductora de sus investigaciones. El segundo es el libro *La marimba; Estudio sobre el instrumento nacional* de David Vela, el cual todavía no ha sido superado en Guatemala. Este autor reconoce que la presencia de la marimba en apartadas regiones de África y Guatemala es un indicio de su antiquísima localización en dichos lugares y que esta difusión revela el primitivismo de dicho instrumento (Vela 1962: 39).

Linda O’Brien asegura existir una conexión entre la marimba africana y la guatemalteca, ambas de tecomates. Según ella, hay una gran similitud entre ésta y el xilófono africano de los aruwimi, los bangala o los kwango. Con la ayuda de la etnomusicóloga Mary Seavoy, realizaron comparaciones entre el estilo musical de los sonos guatemaltecos y el de la música de xilófono africano, habiendo identificado rasgos similares a la música de los sissala de Ghana (región centroafricana) (Stöckli & Arrivillaga

2006: 141-143). Este dato es fundamental para la comprensión del carácter de la música folclórica guatemalteca de marimba, ya que se han realizado pocos estudios comparativos de análisis de la forma musical y las similitudes o diferencias entre la rítmica africana y la guatemalteca.

Para Eduardo J. Selvas (Vela (1962: 67-68), la marimba o balafó fue traída sin lugar a dudas por los esclavos negros del Congo o de Costa de Oro y producía la escala diatónica. Sin embargo, hacer este tipo de aseveraciones requiere tener un conocimiento profundo de los instrumentos africanos importados a América, ya que una de las claves para dilucidar el origen o transformación de la marimba en Guatemala está en el análisis de las primeras escalas que producía este instrumento, pues se supone que los negros africanos tenían una forma específica de colocar las teclas y de interpretación musical diferenciada en aquella época, lo cual es desconocido hoy día.⁴ ¿No será que la marimba primigenia tenía una escala africana y en Guatemala y Chiapas se transformó a diatónica por la influencia que ejercieron los padres (dominicos sobre todo) que conocían diversos aspectos de la música occidental?⁵

El historiador Manuel B. Trens expone que las medidas dictadas en Chiapas por el visitador Hidalgo de Montemayor en contra de la esclavitud de los indios fueron causa indirecta de la introducción de la marimba, puesto que se tuvo que importar esclavos negros procedentes de Santo Domingo, los cuales se establecieron en las fincas de San Lucas y San José, situadas en la Frailesca y en la colindancia con Guatemala. Fueron éstos los que importaron a Chiapas la marimba, aunque en forma rudimentaria (Pineda del Valle 1990: 25).

Para David Vela (1962: 75) es sorprendente que donde fue más temprana, numerosa e influyente la inmigración africana no exista la marimba, ni sus congéneres hayan alcanzado gran difusión, como el caso de las costas que baña el mar Caribe y regiones de Brasil⁶, Estados Unidos de América, Haití, Venezuela, Colombia, Panamá, Belice y Jamaica.⁷ Existen sin embargo otros instrumentos musicales primitivos de los negros que se han mantenido y perviven hoy día (Ortiz 1953-1954: 324-325, 326, 331-333).

Según Castañeda Paganini, en América se dio “la reinención de la marimba africana” y fue a través de la introducción de los negros para aliviar el trabajo de los indios, quienes al encontrar un ambiente propicio y elementos naturales como las maderas sonoras, construyeron este instrumento para que les recordara su tierra y sus costumbres (Vela 1962: 83).⁸

También es necesario expresar que la “marimba” en la Indonesia es un fenómeno vivo y muy enraizado. Los relieves de la isla de Java mencionados anteriormente nos dan

⁴ Hay pocos estudios serios de este tipo en Guatemala sobre todo de carácter comparativo.

⁵ Las primeras investigaciones sobre las “gammas musicales autóctonas” las desarrolló Jesús Castillo, lamentablemente no realizó estudios sobre las escalas de la primigenia marimba de tecomates. Véase *La música maya quiché; Región de Guatemala* (1981: 91-125).

⁶ Según Helmut Brenner (2000: 15), citando a Rabaeal y Kubik, en Brasil se han documentado dos tipos de marimba al sur de Brasil, uno de ealabazas y otro con una caja de resonancia general que han sido utilizados en “las congadas”. Posiblemente estas marimbas ya estén en desuso. Véase *Candidature file for the proclamation of creaciones musicales de la marimba* (2000: 15, 27, 37, 45-46 y 50).

⁷ A este respecto Fernando Ortiz detalla el uso de algunos instrumentos similares a la marimba en varias regiones del continente americano, aunque no explica por qué fueron poco aceptados en los lugares donde los negros tuvieron mayor dispersión, sólo reflexiona en que el tun o teponaztli pudo haber influido, por su semejanza con la marimba, en su aceptación general por los pueblos autóctonos de Guatemala y México.

⁸ Se pudo haber dado una reinención pero ¿Cuál fue la escala utilizada en este instrumento?

una fecha de su antigüedad. Existen otros instrumentos similares que han sido perfeccionados por los malayos. Castañeda Paganini describe al **gamelán** o piano javanés como un instrumento rudimentario parecido a la marimba primitiva de América y África, que consta de una caja de madera y es apoyada en el suelo sobre patas. A lo largo de la caja va colocada una serie de láminas de madera dura que son golpeadas con bolillos de madera o martillos de metal. Los resonadores de bambú van colocados verticalmente por debajo de cada tecla. También menciona el **ketuk** o **kenong**, similar al gamelán, sólo que con platillos de latón en lugar de láminas de madera. De igual manera, el **angklung** es una serie de tubos metálicos suspendidos de un cuadro, los cuales se hacen sonar mediante sacudidas. Finalmente menciona el **tanglang** de la región birmana y filipina que es una especie de marimba (Vela 1962: 93-95).

Amador Hernández refiere información sobre una libreta que estuvo en poder de su padre y muestra una copia manuscrita de 1926 hecha por su hermano Pomposo, la cual fue certificada en Jiquipilas, Chiapas. Aquí se menciona la marimba conocida como “**Yolotli**” que significa “corazón del cielo”, consistente en ocho tablillas de madera roja del palo de macaguil (Montiel 1985: 43-52). Este dato se da por 1545 y se refiere a una marimba de hoyos cuyas teclas tenían cascabeles.⁹ Nótese que la fecha se da pocos años después de la conquista de estos territorios, siendo todavía muy incipiente el proceso de colonización. Es también interesante que se le llame a esta marimba “corazón del cielo”, similar a la deidad que los quichés llamaban Huracán, según el Popol Vuh (1973: 27-28).

El investigador Carlos Ramiro Asturias ha insistido en demostrar el origen guatemalteco de la marimba, a través del análisis del vaso de Rutilinxul. Según él, se inicia el cortejo con un noble de alta jerarquía, quien sin lugar a dudas es el intérprete de la Mayarimba de caja, seguido de un cargador de trono o palanquín de estería, en donde es llevado el Ah Pop o Ahau principal en andas por dos cargadores. El principal lleva en su mano derecha un espejo o abanico ceremonial; debajo del trono va un perro que simboliza la lealtad incondicional a su amo. Les sigue un simple cazador totalmente descastado que lleva a mecapan en su espalda una Mayarimba y complementan el cortejo tres nobles portando cada uno de ellos, colgada al cuello, una trompeta ceremonial. Ya otros investigadores habían analizado el vaso referido; David Vela por ejemplo afirmó que era un “cacaxte” y otros como Mauricio del Pinal, Rafael Aragón Ordóñez y Mariano López Mayoral señalaron el parecido con la marimba (El grupo folklórico Guatemala... 1984: 6).

Ramón Mena menciona la hipótesis de que bien averiguado es que de las islas Pitcairn, Toepúa y Paseua pasaron los polinesios a la América del sur, desde donde puede seguirse su peregrinación hasta el Estado de Chiapas, en que se encuentra el zoque y el tzeltal, conocido comúnmente por tzendal y que son representantes del tipo étnico antes mencionado. Fueron los zoques y tzendales quienes trajeron la marimba, en su prístina forma un tanto distante de la actual (Pineda del Valle 1990: 33).

Isikowitz halló entre los uitoto, indios sudamericanos, un xilófono, constituido simplemente por dos palos puestos sobre un hoyo en el suelo, que dichos indios usaban sólo

⁹ Este quizá fue uno de los primeros recursos para producir un efecto especial de la marimba, al igual que el zumbido que se genera en los anillos de cera por la vibración de una membrana. La cascabel (*Crotalus terrificus*) es un ofidio caracterizado por poseer un singular apéndice, al final de su cola, el cual produce un sonido que puede compararse al frote de crótalos o sonajas. Forman dicho apéndice de diez a diecisiete anillos córneos que se ensamblan entre sí. Este ofidio se extiende desde el cabo de Hornos hasta el Canadá (*Enciclopedia Ilustrada Cumbre* 1978: 577-578).

para hacer señales durante sus viajes y fue el único *xilófono* indio que encontró en América del Sur (Ortiz 1953-1954 318).

Marcial Armas Lara (1964: 167) también apunta que una de sus investigaciones consistió en establecer el origen guatemalteco de la marimba, ya que menciona que unos venerables ancianos le mostraron un documento para que le hiciera copia fiel, donde un dios está tocando la marimba, ésta se llamó *marimba de brazo*, y sólo tenía teclado ya que hasta mucho después se ideó ponerle tecomates y se llamó de “areo”, porque se sostenía con una banda y un arco que se apoyaba en la cintura. Esta marimba era de hormigo.

Según Fernando Ortiz (1953-1954), el gran interés de los pueblos mexicanos y centroamericanos por la *marimba* africana, aún entre los indios puros, ha sido atribuido a que ésta es un perfeccionamiento del difundidísimo *tun*, *teponaztli* o *teponaguaste*, tambor de madera indio y precolombino, mezcla de tambor y xilófono. El *teponaztli* viene a ser un xilófono con laminillas o teclas pereusibles, con la particularidad que éstas forman parte del cuerpo o madera de su misma caja resonadora. Opina Rubén M. Campos, investigador de instrumentos de los aborígenes mexicanos que los tambores monóxilos o *teponaztli* de aquellos indios precortesianos definitivamente son precursores de la marimba y el xilófono, y pudieron sin duda ser acordados en escala agrupados.

Son diversos los factores que han intervenido para descartar el origen de la marimba en Guatemala o en algún lugar de Mesoamérica. Primeramente porque no existen pruebas claras en los murales, códices, textos o vestigios arqueológicos que lo demuestren. El clima tropical juega un papel muy importante sobre todo en la destrucción temprana de cualquier evidencia, contrario al clima desértico. Además, no existen estudios científicos actualizados y exhaustivos sobre qué grupos de población negra o africana llegaron a Guatemala y cuál fue el patrón de su dispersión, sobre todo su cultura, mucho menos investigaciones comparativas que incluyan estudios en los países de donde eran originarios.¹⁰

Se ha analizado muy poca información desde un punto de vista antropológico sobre los frailes que estuvieron involucrados con la organización social y distribución geográfica de los negros, pues no se sabe si algunos instrumentos musicales se re-crearon bajo la supervisión de aquéllos o fueron contruidos por éstos en forma secreta. Puede ser también que, conociendo los frailes algún instrumento diatónico de teclas o cuerdas, motivaron a los pobladores originales guatemaltecos a construirlo puesto que éstos ya conocían los procedimientos de percusión musical, los efectos de los resonadores, las características sonoras de las maderas, las escalas utilizadas, etc., lo que explicaría su aparición y persistencia en tan apartadas regiones de Guatemala y Chiapas, o bien hay una influencia de los frailes y los negros al mismo tiempo.

Hay un elemento muy importante al que debe dársele una atención especial y se trata del mirlitón, ventana o agujero que consiste de un anillo cónico de cera con membrana en cada resonador de la marimba, ya que es un conocimiento altamente especializado. ¿Podría asociarse este elemento como una influencia africana en la construcción de marimbas por poseer esta característica muchos instrumentos similares del continente negro? En toda el área de la costa y boca costa de Guatemala hay una variedad de abeja

¹⁰ Por ejemplo, podría establecerse qué tipos de instrumentos similares existían en esta época en cada país de origen, el uso generalizado de escalas musicales, formas de interpretación, qué nombres tenían, etc. Para una introducción al estudio de los grupos de población negra que llegaron a Guatemala, véase *El negro en Guatemala durante la época colonial*, de Ofelia Calderón (1973).

que se le denomina “del Congo”, (Ángel 2003: 132-133) o “Conga” (Enio Cano, com. pers. 2007) de donde se extrae la eera negra utilizada en los anillos de la marimba, la cual nos podría arrojar datos muy interesantes en el futuro, labor que queda para otros investigadores que con el apoyo de entomólogos y folclorólogos pudan aportar nuevas luces sobre el origen de la marimba. Tampoco se ha investigado la terminología con que se pudo haber conocido a lo que hoy llamamos “marimba” en las primeras décadas posteriores a la conquista, ya que como ejemplo podemos citar el término “tímpano”, el cual se usó para aludir indistintamente a instrumentos de percusión melódica y que aparece registrado en los documentos de esa época.¹¹ Es necesario realizar entonces un estudio filológico histórico-comparativo de la terminología musical empleada.

Una hipótesis que puede mencionarse en este punto, propuesta por el autor, se refiere a que las etnias americanas o las que se asentaron en lo que actualmente es suelo guatemalteco, usando la simple observación y experimentación, ya conocían los sonidos producidos por tablas o tablillas independientes, no necesariamente en sucesión o agrupadas, a manera de teclado idiófono rudimentario, puesto que ya habían construido instrumentos musicales de madera, tales como el tun o tunkul. Siendo muy abundante las materias primas, sería ilógico que hubieran desconocido cuáles eran los efectos acústicos que producían las tablillas independientes o leños elaborados con el duramen de árboles sonoros. Debe tenerse en consideración que un proto-teclado pudo carecer de una escala común determinada, ya que esta serie de placas de madera pudo haberse utilizado para producir efectos rítmico-sonoros, como el caso del teponaztli o el tun.¹² Desde tiempos inmemoriales también se conocía la función del resonador debajo de una lengüeta de madera, lo que amplificaba el sonido, tal y como lo expresa Fernando Ortiz (1953-1954: 326) cuando refiere datos de Vicente T. Mendoza, al señalar que en la Indoamérica precolombina, entre los mexicanos se conocían ciertos aditamentos resonadores, hechos de *güiro*, que se unían a los *teponaztli* para mejorar el sonido de estos instrumentos.

El salto evolutivo de un proto-teclado de madera definitivamente se pudo haber dado cuando se entretajieron o suspendieron las tablillas, con su respectivo aislamiento entre sí y se colocaron en algún aparejo a armazón, teniendo posiblemente una sucesión al azar, es decir, no necesariamente conformados en una escala determinada. Esto obligó a que el teclado cambiara de una función estacionaria a itinerante, como ocurrió inicialmente con la primigenia marimba de tecomates. También no debe descartarse que pudo haberse utilizado una serie de tunes o teponaztlis al mismo tiempo por una sola persona o en forma grupal, lo cual posiblemente generó una gama sonora más rica y variada, dando origen a determinada forma de ejecución instrumental, ya sea con fines guerreros, religiosos, artísticos o de esparcimiento, lo que en cierta forma condujo a la invención y surgimiento de tablillas independientes.

Un dato que sí parece lógico es el hecho de que el “charleo” o zumbido de la marimba, producto de la vibración de una fina membrana colocada en un resonador natural,

¹¹ El término “tímpano” debe rastrearse en todos los documentos de la época para establecer desde qué fecha ya se conocían en Guatemala los instrumentos de percusión melódica o congéneres de la marimba. Actualmente se acepta que la primera fecha donde se menciona a la marimba es la que registra Domingo Juarros en su obra *Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala* (2000: 608) y se da en 1680.

¹² El concepto de “tonalidad” es occidental. Las maderas pueden variar de tono, según el clima o el ambiente al que se exponen, por lo que sería difícil concebir una afinación y/o escala específica, invariable y unificada para estos artefactos en todos los grupos sociales precolombinos.

se adaptó por influencia externa,¹³ más bien africana, ya que es un conocimiento muy especializado que se dio posteriormente a la elaboración de algún proto-teclado de madera que inclusive pudo haber carecido de una afinación o tonalidad específica.¹⁴

No puede concluirse en forma definitiva que la marimba sea de origen 100% africana, asiática o genuinamente americana hasta que se desarrollen estudios multidisciplinarios y exhaustivos en Guatemala, Chiapas y algunas regiones de América, en concordancia con estudios comparativos en regiones de Asia y África, no para desvirtuar las funciones e importancia actual de los instrumentos musicales guatemaltecos sino para conocer cuáles fueron los elementos que influyeron en su concepción, cultivo, aceptación y vigencia en nuestros pueblos. Consideremos la posibilidad de que pudo haberse dado una invención múltiple (multigénesis) en cada continente, ya que el “mundo de las ideas” no es de propiedad individual.

Aún estableciendo el origen de la marimba no serviría de mucho; lo importante es tomar conciencia que ésta constituye un *instrumento musical multicultural* y que Guatemala ocupa un lugar importante en relación a su desarrollo y evolución, en tanto fue aquí donde alcanzó su actual perfección.

2.2 El caso de la marimba cromática chiapaneca

La marimba mexicana merece una atención especial. Para comprender algunos procesos sobre su relación con Guatemala es necesario hacer una revisión de su historia y ubicación geográfica.

2.2.1 Resumen histórico de la independencia de la Capitanía General de Guatemala y Chiapas

La Capitanía General de Guatemala comenzó a concebir su independencia de España debido a los grandes movimientos que se realizaban a principios del siglo XIX en México y al sur del istmo de Panamá. El ansia de libertad había corrido de una colonia a otra. Las causas políticas e inmediatas internas, como la invasión napoleónica, la abdicación de Carlos IV, el reinado problemático de José Bonaparte, la lucha del pueblo español, las Cortes de Cádiz, el absolutismo de Fernando VII y el alzamiento de Riego con la nueva constitución liberal, desgarran a la España absolutista y le impiden frenar a tiempo a los revolucionarios americanos (Hübner 1992: 129-130).

Es un hecho que Francia ejerció una muy notable influencia en los intelectuales americanos, debido a la propagación de las ideas de los pensadores de aquella nación, como Voltaire, Rousseau, Montesquieu, entre otros. La Revolución francesa marcó el fin de la Edad Moderna para dar inicio a la Edad Contemporánea. Los procesos de la independencia de Guatemala también estaban influenciados en aquella época por las ideas de los intelectuales franceses (Sifontes 1988: 168).

¹³ El biólogo Enio Cano Dávila, asevera que de acuerdo al principio de máxima parsimonia (Occam's razor), la marimba puede ser de origen africano, por la hipótesis de su vínculo con este continente y su asimilación temprana en Guatemala como una exaptación (Ángel & Cano 2007).

¹⁴ Este proto-teclado pudo haber consistido de dos o más placas de madera de distinto sonido. Recuérdese que se mencionó a Isikowitz, quien según Fernando Ortiz, halló entre los uitoto (indios sudamericanos), un xilófono que consistía simplemente por dos palos colocados sobre una cavidad en el suelo.

Ya para 1820 la rebelión del brigadier del Riego había obligado al rey Fernando VII a jurar la Constitución de 1812, la cual garantizaba la libertad de imprenta. Bajo este amparo, el doctor Pedro Molina fundó un periódico llamado *El Editor Constitucional* y posteriormente *El Genio de la Libertad*, desde donde en forma conjunta con Barrundia y sus *correligionarios* hablaban sobre la independencia. En forma simultánea aparece su contraparte, dirigido por el licenciado José Cecilio del Valle, llamado *El Amigo de la Patria*, cuyos artículos también hablaban sobre independizar a Guatemala de España. En torno a estos personajes se fraguaron ideas independentistas y surgieron dos partidos políticos: el Caco de corte liberal y el Gazista de corte conservador (Sifontes 1988: 168-169). La decadencia, retraso tecnológico y necesidades no satisfechas de comercio por parte de España, la independencia de las colonias inglesas de América del Norte de 1776, el surgimiento del grupo criollo, la Revolución Francesa, el espíritu positivista y materialista del siglo XIX más el movimiento separatista de la provincia de Chiapas hizo que hombres notables, principalmente del partido gazista se reunieran, redactaran y firmaran el Acta de Independencia el 15 de septiembre de 1821 (Sifontes 1988: 169-170).

Chiapas era parte del imperio español, como lo era Guatemala. En este territorio había muchas disputas entre las diferentes facciones de los españoles concernientes a la ubicación de las fronteras y la autoridad de gobierno. Los cambios de gobierno en esta región se dieron de la siguiente forma: de 1524 a 1530, fue parte de la Nueva España; de 1530 a 1540, de Guatemala; de 1540 a 1544, Gobierno; de 1544 a 1790, parte de Guatemala y de 1790 a 1821 Intendencia y anexión del Soconusco. Ésta última región es un área geográfica que se encuentra entre la costa del Océano Pacífico y las estribaciones de la Sierra Madre. Hasta 1790 era una entidad política separada, y físicamente fue parte de Guatemala durante mucho de ese tiempo (Kaptain 1991: 27-28).

Fue en 1821 que las autoridades de Ciudad Real (la capital, que hoy San Cristóbal de Las Casas) proclamaron su independencia de España y se alinearon con Guatemala, sin embargo durante los tres siguientes años mantuvieron un régimen de autonomía. Ya separada de España la América Central pronto surgió la idea de anexarse a México, lo cual ocurrió en 1822. Es en 1823 que se anula la anexión de Centroamérica a México y aquella empieza a trabajar en la elaboración de una constitución política para convertirse en una república federal o Las Provincias Unidas de Centroamérica compuesta de cinco Estados (Sifontes 1988: 173-176).

Chiapas finalmente acepta la calidad de estado mexicano en 1824. Antes de esta anexión, este territorio había sido parte de Guatemala varias veces. Sin embargo entre mexicanos y chiapanecos se da una serie de conflictos y hasta problemas fronterizos con Guatemala a tal grado que la región del Soconusco intentara separarse del Estado en 1857. También tuvieron lugar conflictos de frontera con Tabasco. Fue con la elección de Emilio Rabasa que se restableció un poco el orden y la estabilidad (Kaptain 1991: 28).

El territorio del Chiapa español era geográficamente variado, con valles y picos que principiaban en la Sierra Madre y se extendían al este; picos de piedra caliza y colinas onduladas cubiertas de exuberante vegetación; clima cálido, sofocante y seco de las tierras bajas en la depresión central, la humedad de los bosques tropicales de la Selva Lacandona y el clima templado de los altos con una intensa estación pluvial. Sin embargo, la costa del Pacífico no se consideraba una parte de este territorio sino una región separada conocida como El Soconusco. Del año 900 a.c. hasta el siglo XVI fue un mosaico de estados étnicos conformado por grupos indígenas con rasgos comunes con la cultura maya, como el tzotzil, tojol, chol, entre otros (Kaptain 1991: 27).

Todos estos datos históricos nos dan un referencial para poder analizar el origen de la marimba chiapaneca mexicana desde otro ángulo. En Guatemala por lo general se asume que Chiapas siempre fue parte del territorio guatemalteco, pero como podremos haber notado, la Capitanía del Reino de Guatemala simplemente era un apéndice del Virreinato de la Nueva España, cuyo territorio comprendía el territorio actual mexicano, y desde acá se establecían las ordenanzas y políticas reales relacionadas con el gobierno, la economía y la cultura de estos territorios. Por otro lado, Chiapas, debido a su relativo aislamiento geográfico, mantuvo más bien una forma propia de gobierno y de desarrollo cultural.

2.2.2 Antecedentes de la marimba en Chiapas y México

Mario García Soto supone que el origen de la marimba fue el antiguo y prehispánico “teponaxtle” que era usado por los antepasados de Chiapas y otras partes de México, ya como instrumento musical o para llamada a reunión y hasta transmitir señales, según los golpes (Montiel 1985: 18). Pero como se mencionara en otra sección de este trabajo, se registra el apareamiento de la marimba llamada “Yolotli” en Jiquipilas, Chiapas por el año de 1545, por el maestro chiapaneco Amador Hernández, quien tomó dichos datos de una copia manuscrita hecha por su hermano Pomposo de una libreta que estuvo en poder de su padre. Supuestamente este instrumento estaba construido con ocho tablillas de madera roja llamada “macaguil”, las cuales tenían adheridos sendos cascabeles en sus extremos y se amplificaba su sonido mediante un hoyo hecho en la tierra (Montiel 1985: 43-52). Se carece del documento original, por lo tanto los datos aquí consignados carecen de base.

También se encuentra la teoría de que la marimba fue difundida por los polinesios, quienes emigraron desde las islas de Piteairn, Toeupia y Pascua a la América del Sur, desde donde peregrinaron hasta Chiapas donde actualmente se encuentran los zoques y tzel-tales o tzendales, que fueron los primeros en traer el instrumento (Montiel 1985: 153).

Algunas investigaciones vinculan a la marimba africana con la americana por las membranas vibrátiles que se adhieren a los resonadores. Roger Blench, quien investigó sobre los orígenes indonesios de ciertos elementos de la cultura africana, expone que el uso de “membrana de mirlitón o kazzo” es un aspecto importante de todos los xilófonos africanos (Kaptain 1991: 34).

Jaime Rodas, investigador chiapaneco, expone que los orígenes de la marimba se deben a los negros que el padre Las Casas introdujo a San Cristóbal de Las Casas. Asimismo menciona que algunos esclavos negros fueron traídos a la región de Chiapas conocida como La Frailesca por los padres dominicos, a las plantaciones de San Lucas y San José. Fueron los esclavos quienes introdujeron un instrumento primitivo y rudimentario que fue el precursor de la tradicional marimba chiapaneca. En 1870 había en La Frailesca una marimba tocada por tres individuos de origen negro (Kaptain 1991: 37).

2.2.2.1 Invención de la marimba cromática en Chiapas, México

César Pineda del Valle hace una cronología sobre la marimba en Chiapas (Kaptain 1991: 39-40),¹⁵ exponiendo que desde la marimba que tiene solo dos cuerdas y 10 o 12 teclas que se sostienen sobre dos reglas y se toca en el suelo (1601), pasando por la de arco

¹⁵ Información tomada del programa de mano del Concurso Estatal de Marimba de 1984 en Chiapas, notas de César Pineda del Valle.

y teomates (1701), la de tecomates con patas (1737), la que era apoyada en cojines con cajones de madera (1840-1850), la de cuatro patas interpretada por tres personas (1850-1860), la de resonadores de madera debajo de cada tecla (1880), la de 25 teclas más angostas (1882), la fabricada por Benjamín Roque con dos teclados, uno pendiendo sobre el otro y es un antecedente del instrumento de Corazón de Jesús Borraz (1885), la que ya tenía los resonadores planos (1895), la de Corazón Borraz o sea la marimba moderna con doble teclado (1896), la requinta construida por Francisco Santiago Borraz (1921) y finalmente la marimba de Crescencio Mancilla con resonadores de base piramidal (1930).

2.3 La Organología y la clasificación organológica de la marimba

Todos los instrumentos musicales son susceptibles de descripción, caracterización y clasificación, para lo cual se han desarrollado sistemas específicos.¹⁶

2.3.1 La Organología y Organografía como disciplinas

Estas dos disciplinas nos permiten conocer los aspectos socioculturales e históricos de los instrumentos musicales. Dependiendo de los materiales con que éstos se elaboren, las formas de interpretación y la función que desarrollen, así se enmarcan dentro de determinadas categorías.

La Organología es la ciencia de los instrumentos musicales. Esta se encarga de su historia, descripción, técnicas particulares de ejecución e interpretación, función musical y diversas consideraciones socioculturales (Flores & Flores 1981: 7-8). La Organografía es el sistema de clasificación de instrumentos musicales. Cabe mencionar que sólo China, India y el este de Europa tuvieron un sistema musical desarrollado para clasificar los instrumentos musicales taxonómicamente.

Fue en Bruselas donde, por iniciativa de Víctor Mahillon, quien era curador de la colección de instrumentos del Conservatorio de Música, se desarrolló un sistema de clasificación, el cual fue revisado y aumentado en 1914 por Curt Sachs y Erich von Hornbostel, el cual incluye cuatro grupos básicos: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos.

2.3.1.1 Clasificación de los instrumentos musicales (Sachs-Hornbostel)

2.3.1.1.1 Idiófonos:

Son aquellos instrumentos cuya vibración es determinada por la naturaleza del material, libre de cualquier clase de tensión: platillos, gongs, campanas, bloques de madera, sonajas, entre otros.

2.3.1.1.2 Membranófonos:

Se caracterizan por la vibración de una piel estirada o cualquier otra membrana: tambores, timbales, etc.

¹⁶ En el presente trabajo solamente se tomará la clasificación de Sachs y Hornbostel.

2.3.1.1.3 Cordófonos:

Su característica es poseer cuerdas estiradas que vibran: laúdes, cítaras, arpas, guitarras y similares.

2.3.1.1.4 Aerófonos:

Para poder ejecutarse necesitan de una columna de aire: flautas, trompetas, clarinetes, oboes, entre otros (Flores & Flores 1981: 8).

2.3.1.2 Organografía de la marimba guatemalteca

La marimba guatemalteca es un instrumento musical sumamente complejo. Surge en esta tierra de una forma primigenia con relativa rusticidad, como marimba de arco y tecomates; sigue su curso evolutivo hacia la marimba diatónica con una mesa y resonadores de tecomate; posteriormente se convierte en marimba diatónica o sencilla común con resonadores artificiales de madera. Finalmente hace un salto progresivo hacia los modelos cromáticos con resonadores artificiales de madera o con resonadores de bambú. Por si fuera poco, la marimba sufre una involución a través de su seccionamiento (modelo de Guatemarimba) y el surgimiento de útiles sonoros (desarrollados por Joaquín Orellana), procesos que prácticamente generaron su ultra-evolución.

La clasificación para los instrumentos musicales desarrollada por Sachs y Hornbostel incluye a la marimba, según Manuel Juárez Toledo (1977: 174), en el siguiente código: S-H-1-111-212, que significa: S y H, las iniciales de los referidos investigadores; idiófono; idiófono de golpe directo; palos de percusión en juegos. Además, este investigador ilustra la clasificación de Mantle Hood, que se basa en figuras geométricas, donde la marimba aparece representada gráficamente con un rectángulo suspendido por dos líneas paralelas que tocan su línea superior en dos puntos equidistantes.

Arrivillaga, Chocano y Villatoro (1983: 116) exponen que la clasificación organológica para las marimbas de bambú y de tecomates según Hornbostel y Sachs es la siguiente:

TECLAS

1. ¹⁷	Idiófonos
11	Idiófonos de golpe
111	Idiófonos de golpe directo
111.2	Idiófonos de percusión
111.21	Palos de percusión
111.212	En juegos

¹⁷ En el documento consultado aparecen números romanos en lugar de números naturales, que son característicos del sistema de clasificación decimal inventado en 1876 por Melvil Dewey (*The New Lexicon Webster's Dictionary of the English Language*: 262), el cual fue aplicado por Hornbostel y Sachs en la organología.

CAJA DE RESONANCIA O RESONADOR

4.	Aerófono
42.	Instrumento de soplo verdadero
	Mirliton (sie)
2	Membranófono
24	Membranófono de voz humana
	(mirliton) (sie)
242	Mirlitones de tubos y vasos
242.6	Con cuero pegado

2.3.1.3 Características acústicas y morfológico-estructurales de la marimba guatemalteca

Para poder establecer las características físicas, acústicas y organológicas de la marimba, primeramente debe mencionarse que ésta es un instrumento musical de percusión de altura definida (*El mundo de la música* 1999: 341). La altura, junto a la intensidad y el timbre, es uno de los tres elementos del sonido musical. Designa la frecuencia de sus vibraciones: cuanto mayor es el número de las frecuencias, más agudo es el sonido, y viceversa, siendo la unidad de medida el hercio (*El mundo de la música* 1999: 283) o hertz. El hertz es la unidad de frecuencia correspondiente a un periodo de 1 segundo y se denomina también ciclo/seg.; su símbolo es Hz. (*Diccionario Enciclopédico Océano Uno Color* 2002: 810).

La marimba guatemalteca es un instrumento musical de percusión melódica y armónica. Consta de placas sonoras, colocadas horizontalmente sobre una estructura trapezoidal de madera. Asimismo, posee cámaras resonadoras naturales (tecomates o cañas de bambú) o artificiales¹⁸ que amplifican el sonido de las teclas cuando alcanzan un umbral¹⁹ determinado. Su sonido característico es producido por un fino epitelio que se obtiene del intestino de ciertos mamíferos, el cual va colocado encima de un pequeño cono o anillo cónico de cera negra de abejas silvestres adherido en la parte inferior de cada cámara de resonancia. En forma contundente, puede decirse que la marimba guatemalteca es *uno de los instrumentos musicales de interpretación colectiva más grandes y completos del mundo*.

La resonancia, como fenómeno acústico, se refiere más que todo a la transmisión de vibraciones de un cuerpo sonoro a otro, sin contacto directo. Este fenómeno sólo se da

¹⁸ El término artificial se refiere a lo hecho por mano o arte del hombre (*Diccionario Enciclopédico Océano Uno Color* 2002: 139). Es difícil hacer una descripción sobre la forma que tienen los cajones de la marimba pero podría decirse que algunos de éstos, principalmente los más grandes, similares a una papaya (fruto del papayo, árbol caricáceo) son de forma prismática irregular, oblongos y de punta convexa (domados), a imitación de los tecomates; otros son de forma prismática irregular, oblongos y de punta piramidal (quebrados); cada uno es elaborado con tiras delgadas ensambladas de madera. En las marimbas de doble cajón, los resonadores tienen forma exterior marcadamente rectangular y los “mushes” o anillos cónicos de cera no van colocados en la parte visible de cada cajón desde la óptica del intérprete como en las marimbas diatónicas o cromáticas normales sino en la cara adyacente, apuntando hacia los piccolos y tampoco van colocados al centro sino a un lado de ésta, en su parte anterior.

¹⁹ Aporte del autor. El umbral se refiere a la intensidad mínima que debe tener un estímulo para producir una respuesta determinada por parte de un receptor u organismo completo. Véase el *Diccionario Enciclopédico Océano Uno Color* (2002: 1636).

cuando ambos cuerpos son susceptibles de vibrar en la misma frecuencia o en un armónico de la misma; suele decirse también que vibra “por simpatía” (*El mundo de la música* 1999: 348). En el caso de la marimba guatemalteca, el “charleo” o zumbido característico se produce por una vibración simpática (*sympathetic vibration*), como una extensión del tono de la marimba y se ve como una parte integral de su cualidad tonal (Chenoweth 1964: 16).

Las teclas de la marimba²⁰ se construyen a través de procedimientos empíricos, en forma de barra, cuyo grosor varía simétricamente a partir del centro, en forma parabólica. Adicionalmente, la barra tiene una región con sección transversal uniforme, cerca de los extremos. El ancho de la barra es constante²¹ pero la longitud varía linealmente con la posición que ocupa dentro del teclado completo. Además, la parte de la tecla con grosor constante también varía linealmente en su longitud con la posición que ocupa la tecla (Figueroa Lemus 1985: 23 y 52).

El intervalo entre dos notas musicales de la marimba es la razón de sus frecuencias. Así, por ejemplo, una octava es el intervalo de aquellas notas para las cuales la frecuencia de una es el doble de la otra. Es notable el hecho de que existen relaciones especiales entre las notas cuya relación de periodos son recíprocos de los números naturales. Los nodos en todas las barras están en la región con grosor constante. La mayor amplitud de vibración ocurre en el centro de la barra y está de acuerdo con lo que se puede intuir de la forma de la tecla. Puesto que la parte central es más delgada, su menor inercia en comparación a los extremos hace que se desplace más (Figueroa Lemus 1985: 53, 65 y 92).

Si se analiza la clasificación descrita por Manuel Juárez Toledo párrafos arriba, se notará que ésta no incluye la presencia de una delgada membrana que complementa los efectos acústicos de la marimba, lo cual constituye una característica muy acentuada y peculiar que identifica a este instrumento musical guatemalteco, sobre todo en las actividades de amenización de fiestas o al acompañar bailes y danzas tradicionales. Tampoco se especifica que la marimba se ejecuta a través de la percusión con baquetas revestidas de hule y que además interviene una columna de aire cuando el sonido penetra en las cámaras de resonancia, asimismo que se produce una amplificación del sonido en dichas cámaras y que se utiliza un pequeño anillo cónico que posee agujeros en sus dos extremos (también llamado *mush*, *mirlitón*, *cachimba*, *anillo*, *protuberancia*, *boquilla*, *apéndice tubular*, *kazoo* o *buzzer*), elaborado con cera de abejas silvestres que sirve para colocar un delgado epitelio que genera una vibración, produciendo el sonido característico regional del instrumento, por lo que parece un tanto incompleta.

Arrivillaga y otros investigadores argumentan en anteriores párrafos que la marimba es un idiófono (sic), en cuanto que produce sonido gracias a la rigidez del material (tecla de madera) que se pone en vibración al ser golpeada o percutida directamente con una baqueta. Dichas teclas son consideradas como palos en juego, ya que éstos se encuentran en un mismo instrumento y tienen diferentes alturas tonales. La marimba parte del

²⁰ A pesar de que la elaboración de las teclas y resonadores para marimba tuvieron gran impulso y desarrollo en Guatemala por medio de procesos tecnológicos de carácter empírico, no existen patentes de invención de dichos elementos constitutivos de la marimba, mientras que en Estados Unidos se tienen los derechos de propiedad intelectual sobre las patentes de teclas, como las de H.E. Winterhoff No. 1,632,751 del 14 de junio de 1927 (Indiana) y de H.J. Schluter No. 1,838,502 del 29 de diciembre de 1931 (Chicago) (Ángel & Cano 2007).

²¹ Es decir, cada barra por sí misma tiene un ancho constante. Es necesario mencionar además que, en la marimba guatemalteca, el ancho y la longitud de las teclas entre sí va disminuyendo progresivamente desde la más grave hasta la más aguda, dependiendo de su altura musical o posición en cada teclado.

principio de que es golpeada una tecla (111.212 H-S),²² el sonido continúa a través de otros cuerpos que amplifican y modifican su cualidad sonora inicial, funcionando entonces la caja de resonancia como un aerófono de soplo ya que el aire vibrante producido por la tecla se encuentra limitado en el cuerpo de este artefacto. La vibración de aire se encuentra supeditada a la intención del ataque de percusión (42 H-S) (Arrivillaga, Chocano y Villatoro 1983: 116-117).

En la segunda clasificación y análisis organológico de Arrivillaga y otros autores, no se reconoce que en la vibración de una tecla realmente no existe un soplo, sino que el aire, como medio elástico, es desplazado hacia abajo por las ondas sonoras, las cuales deben establecer una relación simpática con el artefacto amplificador, que en el caso de la marimba puede ser un tecomate, una caña de bambú o un cajón resonador artificial. La membrana de intestino de cerdo o “tripa de coche” tampoco podría ser considerada como un “cuero pegado”, ya que ésta es el epitelio²³ de un órgano interno de cierta clase de mamíferos.

Matthias Stöckli (obs. pers. 2007) opina que, en relación a la clasificación de los instrumentos musicales, Hornbostel y Sachs dejaron solamente una guía general, pero para el caso específico de la marimba, es necesario realizar una tipología sobre sus características acústicas y estructurales para entender su funcionamiento.

Otro aspecto que debe ser observado es que la marimba guatemalteca no se percute directamente con las manos o las yemas de los dedos, como las tumbadoras, los bongos o los garaones garífunas, sino que se utilizan baquetas o bolillos revestidos de hule, por lo que no podría decirse que es una “percusión directa”,²⁴ ya que estos artefactos golpean en forma indirecta al instrumento por constituir una extensión de las extremidades superiores del ser humano.

2.3.1.4 Funciones de la marimba²⁵

El papel que desempeña la marimba en la sociedad guatemalteca ha sido muy diverso. Desde su manifestación primigenia ha desarrollado importantes funciones dentro de la vida cultural de los pueblos, ya que ha sido un elemento infaltable en los rituales ancestrales o ceremonias religiosas de las cofradías y actividades festivas de los grupos sociales diferenciados o en los pueblos ladinos, o bien ha estado presente como instrumento-censamble que alegra una fiesta comunal o ameniza un evento festivo. De otra manera, ha sido un elemento de aplicación didáctica o un instrumento refinado que es proyectado en las grandes salas de concierto, lo cual implica tener un campo de acción muy amplio.

²² Los tres números 1 naturales iniciales aparecen como números romanos en el documento consultado.

²³ En Anatomía se le llama epitelio al fino tejido que cubre el cuerpo, las cavidades internas y los órganos (García-Pelayo 1983: 206), mientras que la palabra “cuero” se refiere a la piel de los animales o al pellejo curtido y preparado (Ídem. : p. 137).

²⁴ El autor difiere de la terminología utilizada por Hornbostel y Sachs, en cuanto que la marimba es un *idiófono de percusión directa* ya que para poder golpear tanto la marimba como el xilófono es necesario contar con baquetas o mazos (del término *mallet* en inglés), que vienen a ser utensilios intermediarios, los cuales realizan modificaciones en el acento, el timbre, la dinámica, velocidad de golpe iterado, movimiento corporal y los armónicos de las teclas, aunque las manos y dedos también pueden provocar determinados efectos acústicos.

²⁵ A pesar de que el tema de la marimba ha sido muy abordado, no ha existido una descripción detallada de las funciones que ésta desarrolla en Guatemala, lo cual viene a ser un aporte preliminar del autor.

Los siguientes aportes teóricos son resultado de la experiencia, análisis y reflexión del autor sobre temas relacionados con la ejecución, interpretación y composición musical, la investigación etnográfica, la recopilación etnomusical, la promoción cultural, la proyección artística y la metodología de enseñanza-aprendizaje de la marimba. Desde un punto de vista antropológico, las funciones más importantes que desarrolla este instrumento musical pueden resumirse entonces de la siguiente manera:

2.3.1.4.1 Función cohesionadora

A través de la marimba se comparten intereses y valores comunes, se fomenta la participación comunitaria e interrelación social. Constituye un elemento unificador entre los actores sociales de un conglomerado humano determinado. Permite la participación colectiva, al formar parte importante de un ritual, una danza o un baile tradicional,²⁶ una ceremonia o una fiesta en particular. A través de ella se da la unidad dentro del conjunto.

2.3.1.4.2 Función de preservación de la cultura

La enseñanza y aprendizaje de la marimba se desarrolla básicamente de forma oral y empírica; a través de este proceso se permite la conservación, difusión y perpetuación de los valores musicales de cada región, en los ámbitos folclóricos, populares y académicos. Gracias a esta forma de transmisión de los conocimientos, el repertorio para marimba que subsiste en nuestros días es muy rico y variado. La marimba entonces se ha perpetuado a través del tiempo gracias a la oralidad.

2.3.1.4.3 Función catártica y de intermediación espiritual

La marimba, los rituales y la religión han establecido entre sí una relación constante, simbiótica. Aquella ha sido una parte fundamental de las actividades comunitarias de carácter sagrado. Muchas veces se le ve inmersa en las actividades de las cofradías, hermandades, comités católicos, etc. Más recientemente, está siendo aceptada por grupos religiosos protestantes, los cuales han encontrado en éste instrumento un medio para expresar su espiritualidad.

En Guatemala existe un marcado sincretismo cultural con características prehispánicas, coloniales y contemporáneas, razón por la cual en muchos rituales, ceremonias, danzas y bailes, la marimba diatónica ocupa un lugar preponderante en el desarrollo de estas actividades. Las marimbas cromáticas o dobles también cumplen estas funciones, ya que son contratadas con el fin de darle realce a las festividades religiosas o para ofrecer una ofrenda musical al santo patrono del pueblo.

²⁶ La diferencia entre la danza y el baile está en que la primera desarrolla determinados pasos coreográficos mientras que el segundo presenta movimientos cadenciosos sin un patrón específico. En relación a la protección de las danzas tradicionales, véase el documento *Bases para una ley protectora de las danzas tradicionales de Guatemala y sus portadores*, de Carlos René García Escobar (2006).

2.3.1.4.4 Función comunicadora y de reforzamiento de la identidad

Es a través de la música que cada población refleja formas, estilos, ritmos y gustos musicales específicos, expresando sus sentimientos melancólicos y/o alegóricos, estableciendo su propia identificación étnica.

La marimba, por su poder de atracción y convocatoria, ha permitido también que los conglomerados humanos se congreguen en torno a ella y hasta ha sido utilizada como un importante recurso de convocatoria de masas en los eventos populares y comunales,²⁷ asociándose su música con actividades festivas y religiosas ó para realzar algún acontecimiento, por lo que comúnmente se ha dicho que la marimba sirve “para llamar a la gente”.

La música de marimba abre camino también entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos; es una forma de comunicaci3n y convivencia para mantener el equilibrio entre lo material y lo espiritual.²⁸

Al realizar estas funciones, la marimba genera un mensaje más que musical cumpliendo fines determinados, según el ámbito de acción en que esté inmersa o las relaciones socioculturales que adquieran una connotación especial a través de su participación.

2.3.1.4.5 Función lúdica

No sólo los niños y jóvenes sino también los adultos que interpretan la marimba encuentran un espacio para sus actividades de juego, ya sea entreteniéndose con el aprendizaje de una pieza musical o simplemente escuchándose entre sí. Es común en los pueblos de Guatemala este fenómeno, ya que la marimba permite a una familia o a un grupo reducido de personas dedicar algunas horas de sana diversión tratando de aprender algún trozo musical, sin haber adquirido algún compromiso o meta, sino por simple interés o curiosidad.

Cuando un niño recibe una marimba de tipo ornamental, la incorpora como un juguete más; el simple hecho de sonar las teclas constituye para él un nuevo fenómeno sonoro.²⁹

En la tradición del Palo Volador o Palo de los Voladores, la marimba interactúa con los danzantes desarrollando una función lúdico-religiosa, mediante el desarrollo de este juego-rito-danza.³⁰

²⁷ Para el antropólogo Hugo Rafael López, esto equivaldría a la “función política” que la marimba desempeña en los círculos sociales de Quetzaltenango, como un caso aislado, ya que alrededor de ella se da una serie de procesos sociopolíticos en esta región de Guatemala. Comentario proporcionado durante una entrevista realizada a Alfonso Arrivillaga en el Centro de Estudios Folkloricos, en julio de 2007.

²⁸ Véase “Del silencio al violín y la marimba: un proceso de duelo”, de Sergio Navarrete Pellicer (2006a: 27-31).

²⁹ Dentro de los procesos educativos, los juegos musicales pueden utilizarse con algún propósito específico. Según Janet Mills, se debe “involucrar a los niños en al menos uno de los tres procesos: escuchar, interpretar o componer”, para poder observar algunas de las habilidades o necesidades de los niños como compositores, intérpretes o auditores”. Tomado de *La Música en la enseñanza básica* (1997: 29).

³⁰ Para una mayor ilustración, véase “El palo volador” de Carlos René García Escobar (1989: 127-134).

2.3.1.4.6 Función amenizadora y recreativa

Propicia el descanso espiritual y relajamiento corporal a través de su participación en las actividades festivas de los pueblos, tales como ferias patronales, bailes sociales, convivios, recepciones, serenatas, conciertos, etc. Los intérpretes de marimbas tradicionales usualmente tienen períodos de ejecución musical para “descansar” después de las jornadas de trabajo y en días de asueto, recreándose con las distintas piezas musicales interpretadas.

2.3.1.4.7 Función didáctica

Esta se desarrolla en el ámbito institucionalizado de los ministerios de Estado, municipalidades y organizaciones culturales, puesto que a través de la marimba se educa a la niñez y la juventud en el proceso de aprendizaje del “Instrumento Nacional” y “Símbolo Patrio”, como un elemento de aplicación pedagógica dentro de la amplia gama de contenidos didácticos que ofrece la educación integral del ser humano. Desafortunadamente, esta función se cumple con relativo empirismo, ya que se carece de una metodología común actualizada de carácter técnico-académica que pueda garantizar los procesos sistemáticos de su enseñanza-aprendizaje en el medio nacional de una forma más efectiva.

2.3.1.4.8 Función artística

La marimba, además de estar inmersa dentro de actividades estrictamente rituales o ceremoniales, es decir en un sentido antropológico-cultural propiamente dicho, también abarca lo artístico, ya que a través de ella se promueve la apreciación estética del arte musical.

La diferenciación mencionada anteriormente es fundamental para entender que este instrumento no necesariamente debe ser reconocido solamente como un elemento para ser difundido y proyectado en los grandes escenarios del país, sino que también su valor cultural estriba en que ha formado parte de las actividades ceremoniales y rituales de las comunidades o de los pueblos guatemaltecos durante varios siglos.

2.3.1.4.9 Función económica

La marimba es un medio de subsistencia para sus portadores o intérpretes. Los que integran ensambles de marimba diatónica, obtienen un ingreso económico a través de distintas actividades como danzas y bailes folclóricos, amenización de fiestas, zarabandas,³¹ serenatas, ceremonias religiosas, entre otras. En los ensambles de marimba popular e institucional, sobre todo a nivel estatal o privado existe generalmente un sueldo determinado para cada integrante. En los grupos de marimba comercial, se paga comúnmente *a destajo*, por cada actividad realizada y según la cantidad de horas trabajadas.

³¹ Para una ampliación sobre la zarabanda, consúltese el artículo “La zarabanda: fragmentos de una historia musical en Guatemala”, de Sergio Navarrete (2006b).

En este sentido podemos decir que los grupos de marimba son fuentes de trabajo para muchos intérpretes que, a través de su arte, desarrollan una importante labor de difusión y preservación de la música nacional.

2.3.1.4.10 Función de promoción turística y cultural

Distintos gobiernos, a través de sus instituciones y organizaciones han utilizado a la marimba como un recurso turístico. Para tal fin, se programan eventos culturales, tales como presentaciones artísticas, festivales nacionales e internacionales, recepciones para público extranjero, promoción de la cultura guatemalteca en otros países, participación de grupos de marimba en festivales internacionales, exposiciones organizadas por embajadas y consulados, donde se muestran elementos marimbístico-musicales guatemaltecos.

Las personas extranjeras que visitan el país se llevan un grato recuerdo de su estadía al haber escuchado la música de marimba, sobre todo porque este ensamble es único, ya que agrupa a varios músicos para interpretar una obra musical, todos en perfecta coordinación.

Es común encontrar en el Aeropuerto Internacional “La Aurora” a un grupo de marimba cada vez que algún funcionario o grupo de turistas extranjeros importantes ingresa a Guatemala, ya que a ésta se le conoce como “La tierra de las marimbas”.

La música de marimba se utiliza en los documentales, videos o material que se proyecta en otros países sobre la diversidad cultural de Guatemala, a veces abusando de lo “exótico” que podría resultar este instrumento, características que son manipuladas por las entidades oficiales para vender paquetes promocionales de Guatemala.

2.3.1.5 Registros tesituras³² de la marimba guatemalteca

Las marimbas guatemaltecas cromáticas y diatónicas son los instrumentos musicales colectivos más grandes del mundo,³³ pues permiten que cuatro y hasta cinco personas a la vez las interpreten, llevando la melodía, la armonía, las voces complementarias³⁴ y el ritmo implícito, formando una unidad. Esta es una de sus características fascinantes que debemos

³² La tesitura es la extensión que es capaz de cantar con seguridad un intérprete, desde la nota más grave a la más aguda, o a la extensión posible que puede ofrecer un instrumento musical (*El Mundo de la Música* 1999: 365). Cada registro tesitural de la marimba guatemalteca tiene un ámbito de acción específico dependiendo de su función en el ensamble musical.

³³ Consúltese una lámina ilustrada sobre instrumentos musicales de las orquestas sinfónicas y bandas sinfónicas marciales para constatar este argumento. La marimba cromática mexicana sería la única que competiría con la nuestra. Se tiene información sobre la existencia más reciente de marimba diatónica en Chiapas pero indudablemente la influencia proviene de los exiliados guatemaltecos que ocuparon algunas regiones de dicho territorio durante el conflicto armado, quienes llevaron consigo el instrumento.

³⁴ El término “voces complementarias” se refiere a los registros tesituras de complemento armónico de la marimba 3/4 o tenor, como lo son el registro de *voces complementarias agudas* o piccolo segundo y *voces complementarias semiagudas* o tiple segundo. En armonía clásica o tradicional se utiliza el término “armonía suplementaria” para tales funciones, aunque como se podrá notar si se consulta un diccionario, el verbo suplir (suplementario) tiene diferente significado que el de completar (complementario). Como comentario adicional, me permito exponer que la marimba debería contar con un compendio de teoría y armonía propio, ya que por ser un instrumento de sustrato folclórico y popular tiene características musicales un tanto diferenciadas de las que poseen los instrumentos occidentales.

dar a conocer al mundo. La mayoría de instrumentos musicales son de uso individual y unos pocos son para dos personas.

Analicemos inicialmente el ensamble típico de marimba guatemalteca. Intervienen, entre otros instrumentos, dos marimbas propiamente dichas: la marimba 4/4, prototipo o bajo, y la marimba 3/4³⁵ o tenor.

En forma combinada e interrelacionada, entre ambas marimbas se establecen siete registros tesiturasles que a continuación se detallan.

2.3.1.5.1 Registros tesiturasles de la marimba 4/4, marimba prototipo o marimba bajo³⁶

Este instrumento es el más grande dentro de la familia de las marimbas cromáticas guatemaltecas. Es ejecutado generalmente por cuatro personas, cada una en su propio registro tesitural o “puesto” específico.

2.3.1.5.1.1 Piccolo³⁷ primero o *primera voz aguda*³⁸

Su función consiste en llevar la primera voz de la melodía en los registros altos o agudos de la marimba 4/4 o marimba bajo. Se ejecuta con dos baquetas con una técnica de *trémolo de alta reiteración* (Bautista, Ángel & Rivera 2000: 11 y 164). A veces realiza variaciones temáticas, *solos* y ornamentos. Es necesario desarrollar gran virtuosismo para poder ejecutar este registro tesitural, ya que en el repertorio guatemalteco existen obras musicales como “Ruisseño Verapaz”, “Clarineros”, “Ave Lira”, “Fiesta de pájaros”, entre otras, donde su función solística conlleva un alto grado de dificultad por la rapidez de las frases musicales y debido a que las teclas son más angostas en esta región. En dichas obras, se le asigna generalmente la dirección musical del ensamble de marimba, al marcar las entradas, tiempo de duración de los calderones o puntos de reposo y la velocidad de la obra, la cual puede ser a gusto del picolista.³⁹

Este registro tesitural es posiblemente el que presenta mayor dificultad en la interpretación de la marimba guatemalteca.

2.3.1.5.1.2 Tiple primero⁴⁰ o *primera voz semiaguda*⁴¹

Lleva la primera voz de la melodía en el registro semialto o semiagudo de la marimba 4/4 o prototipo. Puede ser interpretado con dos, tres y cuatro baquetas. En la

³⁵ Terminología propuesta en el *Método de marimba cromática guatemalteca 1, Inicial e Intermedio* (Bautista, Ángel y Rivera 2000: 6-11).

³⁶ El término “marimba bajo” ha sido utilizado por los marimbistas para nombrar a la marimba más grande de esta familia de instrumentos de percusión melódico-armónica.

³⁷ Término italiano que significa “pequeño” y que por tradición ha venido utilizándose en el medio marimbístico guatemalteco. En algunas regiones de Guatemala se le denomina contratiple, requinto o primera.

³⁸ Término sugerido por el autor.

³⁹ En la terminología empírica guatemalteca, se utilizan los siguientes: picolista para el intérprete de piccolo, tiplista para el de tiple, centrista para el de centro armónico, bajista para el de bajo de marimba y segundero para el de las voces complementarias (piccolo segundo y tiple segundo).

⁴⁰ El término tiple significa voz aguda o voz soprano. En la marimba guatemalteca constituye la voz semiaguda.

⁴¹ Término sugerido por el autor.

actualidad se le asigna generalmente la dirección musical del ensamble de marimba, marcando las entradas, salidas, la dinámica y la agógica, excepto cuando la *primera voz aguda* o piccolo primero ejecuta obras musicales de carácter solístico.

El tiple primero y el piccolo primero llevan la primera voz de la melodía en forma duplicada, a octavas paralelas.

2.3.1.5.1.3 Centro armónico o *armonía básica*⁴²

Su función es llevar la armonía fundamental o realizar los enlaces de acordes de las obras musicales en forma secuencial y rítmica, en la región semigrave de la marimba 4/4 o prototipo, para lo cual se utilizan tres o cuatro baquetas. Puede también hacer funciones melódicas conjuntamente con el *bajo a octavas paralelas* o bajo de marimba, mediante la utilización de octavas paralelas, en contraste con los demás registros.

2.3.1.5.1.4 Bajo de marimba o *bajo a octavas paralelas*⁴³

Se localiza en la parte más grave de la marimba, donde las teclas son más anchas y largas. Se ejecuta con dos baquetas con las cuales se percuten las teclas a una distancia de octavas paralelas en forma simultánea. El complemento de este registro al ejecutarse una obra musical es el de *armonía básica* o *centro armónico*, definiendo ambos la estructura rítmica y armónica de las obras musicales, desarrollando a veces frases melódicas en forma conjunta a octavas paralelas.

Algunas obras musicales guatemaltecas exigen la utilización de tres baquetas en el registro de *bajo a octavas paralelas* o bajo de marimba, como es el caso de los sones quetzaltecos.

2.3.1.5.2 Registros tesitulares de la marimba 3/4 o marimba tenor

La marimba 3/4 o marimba tenor es el instrumento musical complementario del ensamble típico guatemalteco. En un concierto o actividad musical, va colocada siempre a continuación del piccolo primero de la marimba 4/4.

2.3.1.5.2.1 Piccolo segundo o *voces complementarias agudas*⁴⁴

Este registro tesitular se localiza en la región aguda de la marimba 3/4 o marimba tenor y realiza el complemento armónico⁴⁵ del registro de *primera voz aguda* o piccolo

⁴² Término sugerido por el autor.

⁴³ Término sugerido por el autor.

⁴⁴ Término sugerido por el autor.

⁴⁵ En los tratados de orquestación, las voces que van más arriba de la armonía principal toman el nombre de “voces suplementarias”, que son repeticiones o duplicaciones, a la octava vecina, de una o varias de las tres voces superiores de la armonía a cuatro voces. Debido a que la marimba posee en sí misma varios registros y es un instrumento completo, funciona de modo diferente. Aunque la marimba guatemalteca tiene un origen de carácter folclórico y popular, debe buscarse una terminología adecuada que describa su funcionamiento en cuanto a la distribución de las voces. Desde la publicación del *Método de marimba cromática guatemalteca* (2000: 11 y 144-146), se propuso que las voces superiores de la marimba debían ser consideradas “voces complementarias”, ya que tanto los registros de piccolos como tiples accionan simultáneamente y ambos son de

primero. En algunas obras desarrolla frases musicales melódicas alternas u ornamentos conjuntamente con el registro de *voces complementarias semiagudas* o tiple segundo a octavas paralelas, en contraposición a la melodía principal. También se necesita de una técnica de *trémolo de alta reiteración* para su correcta ejecución.

2.3.1.5.2.2 Tiple segundo o *voces complementarias semiagudas*⁴⁶

Su posición está en la región semiaguda de la marimba 3/4 y lleva el complemento armónico del registro de *primera voz semiaguda* o tiple primero. A veces interpreta frases musicales melódicas u ornamentos en contraposición a la melodía principal y a octavas paralelas conjuntamente con el registro de *voces complementarias agudas* o piccolo segundo, sobre todo en las obras del repertorio popular estándar de Guatemala.

El piccolo segundo y el tiple segundo conforman la armonía complementaria de la marimba cromática guatemalteca. Algunas veces estos registros utilizan la técnica de *golpe dual unificado*⁴⁷ sobre dos teclas, es decir, ambas se golpean al mismo tiempo generando su respectivo rebote.

2.3.1.5.2.3 Tenor melódico⁴⁸ o *primera voz semigrave*⁴⁹

Se interpreta con dos baquetas y lleva la primera voz de la melodía, una octava más grave que el registro de *primera voz semiaguda* o tiple primero. Este registro en realidad realiza una triplicación de la melodía principal. Algunas veces se le asigna variaciones melódicas o el refuerzo del centro armónico. Realiza comúnmente ornamentos con trémolo a dos octavas paralelas, mientras los registros melódicos y voces complementarias utilizan la técnica de *golpe básico alterno* o *unipercusión con rebote y/o baqueta fija* o *dead stick* (Bautista, Ángel y Rivera 2000: 11, 20 y 109). Según se apreciará en el capítulo 5 de la presente tesis, para el término “unipercusión con rebote” se propone la utilización de *golpe básico alterno*.

Popularmente se le conoce a este registro tesitural como “bajo de tenor”, término que es preferible omitir por su incongruencia.

2.3.1.6 Partes o componentes estructurales de la marimba guatemalteca y accesorios de ensamblaje⁵⁰

La marimba guatemalteca cuenta con una terminología para cada una de sus partes estructurales. La marimba de arco y tecomates, como su nombre lo indica posee estos dos elementos más un teclado diatónico armado en un bastidor trapezoidal. La marimba

igual importancia. Debe revisarse en un diccionario de la lengua española la diferencia semántica de las palabras “suplir” (suplementaria) y completar (complementaria). Véase además *Principios de orquestación* de Nicolás Rimsky-korsakov (1946a: 73).

⁴⁶ Término sugerido por el autor.

⁴⁷ Término sugerido por el autor, para denotar el golpe de dos teclas al mismo tiempo con el respectivo rebote de las baquetas. Véase “Terminología y conceptos utilizados en la tesis”, para mayor detalle.

⁴⁸ Término acuñado en el *Método de marimba cromática guatemalteca* (2000: 11).

⁴⁹ Término sugerido por el autor.

⁵⁰ Véase el cuadro de materiales que se utilizan para la fabricación de cada una de las partes de la marimba en el Anexo No. 5.

sencilla común o diatónica común y la marimba cromática se construyen con materiales naturales, siendo sus partes básicas la mesa, teclado y resonadores, aunque para ésta se utilizan también algunos materiales metálicos para su ensamblaje, tales como pernos, tornillos, rodos o armellas, lo cual no afecta su sonoridad. La marimba de cinchos, como su nombre lo indica, posee un teclado metálico y una mesa de madera.

Un aspecto muy importante de mencionar es el hecho de que tanto en la marimba de arco y tecomates como en la marimba de bambú, los resonadores son traspasados por varillas de madera y a veces metálicas para su colocación vertical bajo las teclas.

Para describir las partes de la marimba, las cuales cumplen una función específica, tomaremos como referencia el instrumento cromático prototipo o 4/4.

2.3.1.6.1 Mesa o bastidor de la marimba cromática guatemalteca

Es una estructura de forma trapezoidal que sostiene tanto los teclados como los cajones de resonancia. Esta estructura consta de dos partes plegables y cada una de ellas suspende un teclado, ya sea el diatónico o el pentatónico. Cada sección consta por lo general de cuatro patas que al unirse forman seis en total. Para unir las patas se utilizan travesaños horizontales lo cual le da firmeza al instrumento.

2.3.1.6.2 Teclados

Son las series de placas sonoras de madera colocadas en un orden lógico de tal manera que puedan producir entre ambas la escala cromática. La posición de los teclados de la marimba guatemalteca es sumamente original, ya que el diatónico está a un nivel de altura más bajo que el pentatónico y éste a su vez ha sido desplazado hacia la derecha, lo cual provoca, por ejemplo, que el Re natural esté colocado por debajo del Do sostenido, contrastando con el xilófono o la marimba mexicana cuyo Do sostenido se localiza al centro de las notas Do y Re naturales.

Para Helmut Brenner, investigador suizo, la colocación del teclado de la marimba guatemalteca la convierte en un instrumento *más original pero menos universal*, ya que de esta forma ostenta mayor dificultad de ejecución debido a que su modelo de construcción no está estandarizado para ser interpretado en cualquier parte del mundo, como el xilófono.

2.3.1.6.3 Clavijeros

Son las estructuras o armazones trapezoidales que aglutinan las teclas, las clavijas y los cordeles. Se colocan encima de cada una de las partes plegables de la mesa y se ajustan a ésta por medio de cordeles tensados.

2.3.1.6.4 Resonadores

Son las cámaras, estructuras naturales o cajones artificiales que se colocan por debajo de cada tecla, recibiendo y amplificando su sonido al momento de ser golpeadas. Por lo general, las últimas teclas agudas de la marimba cromática y la marimba diatónica carecen de resonadores.

Las estructuras naturales utilizadas como resonadores son, por lo general, el tecomate para marimbas diatónicas y el bambú de color verde para marimbas diatónicas y

cromáticas. El tecomate es en sí el pericarpio del fruto de dicha cucurbitácea cuya cosecha se realiza anualmente; su tamaño varía en función de la tecla por amplificar. El bambú es un componente utilizado en forma de cánulas de uno o más canutos, de un calibre y longitud acordes al sonido por amplificar. Ambas estructuras utilizan un pequeño cono o anillo cónico de cera con una membrana de intestino de cerdo para poder producir el “charleo”, zumbido o siseo característico de la marimba americana original.

Los cajones artificiales⁵¹ tienen en su parte superior, en el lado externo de la abertura de recepción del sonido (empíricamente denominada como “boea de cajón”) dos pequeñas piezas o soportes de madera (que se conocen como “orejas”) cuya función es acomodar cada cajón sobre dos reglillas suspensorias (llamadas “cargadores de cajones”). Cada cajón se amarra en un orden lógico, correspondiendo a la posición de la tecla por amplificar.

El cargador de cajones (pentatónico) también contiene dos clases de piezas de madera para darle mayor presentación a la marimba. Se trata de los separadores verticales y los separadores horizontales. Los primeros se utilizan para espaciar los segmentos de cajones (que van en un orden de 3 y 2 unidades en secuencia) por debajo del faldón mientras que los segundos para cubrir el espacio que queda entre cada segmento del teclado pentatónico (cuyas teclas van colocadas en un orden de tres y dos unidades en secuencia) y van colocados en forma adyacente a las aberturas de recepción del sonido o bocas de los cajones.

El sonido característico de la marimba americana original lo produce la membrana o epitelio que se coloca encima del anillo eónico de cera negra previamente adherido a cada cajón.⁵²

2.3.1.6.5 Accesorios metálicos

Por lo general las marimbas cromáticas utilizan algunas piezas metálicas para su ensamblaje. Los pernos, armellas y roldanas se colocan en las patas para plegar las dos secciones de la mesa o bastidor, mientras que para el ensamblado general a veces se utilizan tornillos. Asimismo, en el lado interior de la mesa se colocan armellas para sostener los cordeles, aunque es más recomendable ensamblar dos piezas cilíndricas de madera. Por razones de desplazamiento, se acostumbra colocarle seis o más rodos con base metálica a la marimba.

2.3.1.7 Tipos de marimba guatemalteca

Existen varios tipos o modelos de marimba que son de fabricación eminentemente artesanal. Cada *luthier* o constructor utiliza sus propias técnicas y emplea maderas diversas que le son satisfactorias. Para garantizar el futuro de la marimba debe incentivarse el cultivo de los árboles que intervienen en el proceso de construcción así como apoyar el trabajo especializado de los artesanos que se desarrolla en cada taller o fábrica de este tipo.

⁵¹ Su forma actual motiva a pensar que fueron fabricados a semejanza de los tecomates.

⁵² Véase el tema de “Accesorios de la marimba y el marimbista”, más adelante.

2.3.1.7.1 La marimba diatónica o sencilla

Cuando se menciona el término “marimba diatónica” se hace alusión al instrumento musical que cuenta con una escala “...en la que entran sólo las notas fundamentales, ‘naturales’, sin las notas cromáticas, es decir, aquella compuesta por los cinco tonos y dos semitonos”.⁵³

Existen varios tipos de marimba diatónica. Esta es construida en una forma estrictamente artesanal, a través de procesos rudimentarios, no industrializados.⁵⁴ Se acostumbra utilizar la madera de hormigo (*Platymiscium polystachyum* y *Platymiscium dimorphandrum*)⁵⁵ para la elaboración de su teclado; además el eiprés o el cedro se prefieren para la cajonería, y palo blanco, eiprés o pino para la mesa o armazón.

2.3.1.7.1.1 Marimba de arco y tecomates:

Se localiza regionalmente en el altiplano occidental de Guatemala, específicamente en Chiehicastango y Chupol, en el Quiché (Bautista & Linares 1994a), comunidad “Las Marucas” de Chiecaeo, Suchitepéquez⁵⁶ y posiblemente Santa Catarina Ixtahuacán, Sololá.⁵⁷ Asimismo, se tiene conocimiento de que en el Barrio San Antonio de Sololá⁵⁸ aún subsiste este instrumento, así como en Samayac, Suchitepéquez en la Cofradía de San Antonio y Nahualá, Sololá.⁵⁹ Según refiere la mayoría de investigadores, este tipo de marimba es el primigenio, no solo por su rusticidad sino por su relación y semejanza con instrumentos africanos similares.

Esta marimba es diatónica (puede ser de hasta cuatro octavas de extensión) y se compone de teclas de hormigo colocadas en una estructura trapezoidal, resonadores de

⁵³ Definición de escala diatónica de la enciclopedia *El mundo de la música* (1999: 303).

⁵⁴ Sin embargo, se utiliza determinada tecnología en la elaboración de las teclas y sobre todo en los cajones de resonancia, cuyos modelos o prototipos se supone fueron desarrollados en Guatemala.

⁵⁵ Ver más adelante la descripción detallada de los especímenes botánicos utilizados en la construcción de marimbas y sus accesorios, así como el Anexo No. 5, “Cuadros varios de información”.

⁵⁶ En esta comunidad de la aldea San Pedro Cutzán, interpreta la marimba de tecomates el señor Francisco Quiacain de ascendencia maya tz’utujil. Debido a la avanzada edad de este intérprete y al poco interés de sus familiares en aprender a ejecutar el instrumento, se corre el riesgo de que desaparezca como tradición en este lugar. Información proporcionada por el señor Gaspar Sac Mendoza por medio de una entrevista telefónica en septiembre de 2007. A través del proyecto “Rescate de la marimba de tecomates” financiado por ADESCA en el 2006, el señor Quiacain proporcionó la asesoría para la construcción de las marimbas de tecomates, tarea que realizaron los alumnos de varios establecimientos educativos de Chiecaeo, Suchitepéquez.

⁵⁷ Datos suministrados por el licenciado Manuel Salazar Tetzagüie a los maestros Alfonso Bautista y Francisco Linares y consignados en el informe de investigación (1994b). Salazar asimismo menciona que en el pueblo de Comitaneillo, San Marcos, aún subsiste la marimba de arco y tecomates pero en una visita realizada a éste municipio en agosto de 2007 por el autor, no se pudo constatar la presencia del instrumento referido. También Salazar hace referencia en su *Manual Enseñanza de la marimba* (2002: 12) que aún existe marimba de tecomates en las aldeas de Santiago Atitlán y San Lucas Tolimán de Sololá, información sujeta a revisión. En varios lugares del país se puede localizar marimbas de arco y tecomates pero éstas son reliquias, piezas de museo, piezas de exhibición, adornos de hoteles y restaurantes o simplemente patrimonios familiares, por lo tanto no constituyen una tradición vigente.

⁵⁸ Según datos proporcionados por Juan Andrés Boel Tos, miembro de la Alcaldía Indígena de Sololá, quien refiere que los hermanos Jiatz se han dado a la tarea de rescatar este valor cultural guatemalteco. Información proporcionada a través de la vía telefónica en el 2007.

⁵⁹ Información del artesano Antonio Flores (com. pers. 2008).

tecomate⁶⁰ (*Lagenaria siceraria*),⁶¹ un arco elaborado de junco o varejón de barranco⁶² y por lo general es interpretada por un músico, es decir, un solista de marimba, el cual desarrolla simultáneamente la melodía con dos baquetas en la mano derecha y el acompañamiento con una o dos baquetas en la mano izquierda, lo que requiere gran habilidad musical. Por lo general la marimba de arco y tecomates es colocada horizontalmente cerca del suelo o sobre una estaca para darle mayor comodidad al ejecutante mientras toca en posición sentada. Cuando se interpreta mientras el músico está de pie o en movimiento, el arco mantiene una separación entre el intérprete y el instrumento, mientras que una banda de tela amarrada en los dos extremos de éste y colocada encima del cuello, permite suspenderlo. A veces la marimba de arco y tecomates es sostenida por dos personas mientras se ejecuta.

El intérprete de la marimba de tecomates puede estar sentado o ir caminando, según sea la actividad que se ameniza. Se toca sentado, cuando la participación se realiza enfrente de la sala principal o *Nimajay* o en el corredor de la casa, en una enramada o galera con techo de ciprés o palma. También puede ejecutarse la marimba frente a la iglesia y el edificio municipal del pueblo. Se toca caminando, delante de una procesión como anunciando la venida del cortejo o también puede ser detrás de la misma (Salazar Tetzagüic 2002: 15).

A pesar de que actualmente este instrumento lo interpreta un marimbista en forma aislada, las pruebas fotográficas nos demuestran que también hubo ensambles de marimba de tecomates y otros instrumentos tradicionales como el pito de caña, y tambores y ehirimía (Vela 1962: 8, 10 y 24). La limitación de este tipo de marimba consiste en que raramente rebasa las cuatro octavas de extensión, sin embargo, los sonos interpretados en ella son quizás de los más antiguos que se conocen, siendo la mayoría de carácter anónimo.⁶³

En la actualidad, la Danza del Palo Volador, de raíces prehispánicas,⁶⁴ a veces se acompaña con marimba de tecomates.⁶⁵

Es posible encontrar ejemplares de marimba de arco y tecomates en varios lugares del país pero no constituyen una tradición viva, ancestral y vigente como en el área de El Quiché referida anteriormente.

⁶⁰ Del nahua "tecomatl". Existe otra variedad de *Lagenaria* utilizada por el constructor Antonio Flores, llamada comúnmente "bumba" (posiblemente aún no clasificada taxonómicamente), de mayor tamaño, la cual se siembra en el mes de mayo y puede durar hasta un año produciendo tecomates. El clima ideal para su cultivo es el cálido o templado (com. pers. 2008). Ver las fotografías en el Anexo No. I.

⁶¹ Espécimen botánico del género *Lagenaria*; se conoce también como *Cucurbita lagenaria*, *Cucurbita leucantha*, *Cucurbita siceraria*, *Lagenaria leucantha* y *Lagenaria vulgaris*, aunque la variedad del tecomate alargado u oblongo debería tener una denominación propia. Ver fotografías en el Anexo No. I.

⁶² Este arco se obtiene en las hondonadas de Panquiác, Chichicastenango, El Quiché.

⁶³ Es muy conocido el son "Pascual Abaj" del área de Chichicastenango.

⁶⁴ Danza basada en el capítulo V del libro *Popol Vuh*. Véase la revista *Donzas folklóricas de Guatemala* (1993: 11).

⁶⁵ Para la toma de posesión del Presidente Álvaro Colom, el 14 de enero de 2008, se presentó el Baile del Palo Volador con marimba de tecomates, con la participación de un grupo folclórico de Chichicastenango en la Plaza de la Constitución de la Nueva Guatemala de la Asunción, según refiere Antonio Flores (com. pers. 2008).

2.3.1.7.1.2 Marimba de tecomates con mesa de madera

Posee teclas y resonadores similares a la anterior pero ya cuenta con una mesa o estructura con patas, por lo que puede ser interpretada por dos o tres músicos, dependiendo de la extensión de sus octavas. La dificultad para construir este tipo de marimba radica en que son muy escasos los tecomates grandes para los registros graves.⁶⁶

El contar con una armazón implica cierta transición a un instrumento más evolucionado, ya que esto permitió que dos o tres marimbistas la interpretasen. Es sin duda el primero de los saltos evolutivos en su desarrollo estructural y utilitario.

Uno de los aspectos más interesantes de este tipo de marimba es el hecho de que cuando surgió, amplió los registros tesiturales a tres: la primera voz (más tarde llamada tiple), la armonía (o centro) y el bajo. Fue el primer instrumento idiófono guatemalteco con mayores posibilidades interpretativas, lo que marcaría la posterior evolución en la conformación del ensamble musical en una sola marimba.

Existen pocos ejemplares de esta marimba pero sí hay pruebas documentales, sobre todo fotográficas, de su existencia y uso entre las clases sociales bajas en décadas anteriores. Recientemente el Aporte para la Descentralización Cultural -ADESCA- desarrolló el proyecto “Rescate de marimba de tecomates”, en la aldea San Pedro Cutzán (Chieacao, Suchitepéquez), con la participación de varios establecimientos educativos donde los mismos alumnos construyeron los instrumentos musicales, habiendo logrado un modelo diferente, ya que este tiene “patas” y un bastidor pero carece de faldones.⁶⁷

2.3.1.7.1.3 Marimba diatónica de bambú:

Puede localizarse principalmente en las localidades de Senahú y Lankin, en el departamento de Alta Verapaz. El ensamble típico lo constituye la marimba diatónica con tres integrantes, cada uno en su registro específico: primera o tiple (melodía), armonía (acompañamiento musical) y bajo (complemento armónico). Los marimbistas, debido a su gran habilidad realizan una serie de variaciones melódicas, aprendidas “de oído” y desarrolladas en forma natural y espontánea, utilizando recursos propios de improvisación musical.

Según el Doctor Mario Enrique de la Cruz Torres (Monografía de Senahú s.f.), la primera marimba que llegó a Senahú fue la de los hermanos Monzón en 1875. En ese entonces, las fiestas sociales se realizaban frente a la Municipalidad. Posterior al año 1910, ya se escuchaba el ritmo de chotis, fox-trot y vals, siendo las melodías favoritas “El amor todo lo puede”, “Entre naranjos” y “Xelajú”.

La construcción de marimbas con resonadores de bambú está principalmente a cargo de Edgar René Yaxcal Pop, quien recibió esta herencia artesanal de Don José Pop, su abuelo, radicados ambos en la cabecera municipal de Senahú, donde se habla el idioma Q’eqchi’. Las teclas son elaboradas de madera de hormigo o granadillo obtenido en Yalijux y Semarac en forma de trozo. Los resonadores son fabricados preferentemente con

⁶⁶ David Vela ilustra una marimba diatónica de tecomates interpretada por 3 músicos, la cual posee un cajón resonador de madera para la nota más grave, a semejanza precisamente de un tecomate. Véase *La marimba; Estudio sobre el instrumento nacional* (1962: 56).

⁶⁷ Este fue uno de los proyectos que la Comisión de Música de -ADESCA-, integrada por Alfonso Arrivillaga y el autor recomendaron para su implementación en el año 2006. La dificultad en la construcción de marimbas de tecomates se debe a que la cosecha de estos es anual. Ver fotografías en el Anexo No. 1.

bambú de color verde llamado “amay” o “unmay” (*Merostachys latifolia*), el cual abunda en la Finca Secansím. Para la mesa se utiliza madera de pino o caoba.

La cera negra es elaborada en la Finca El Volcán y se extrae de las colmenas de “abeja de la montaña”. Este material es un elemento importante ya que sirve para elaborar los anillos de cera o “mushes”⁶⁸ donde se colocan unas membranas, las cuales le dan un sonido característico en forma de “charleo”⁶⁹ o zumbido a la marimba guatemalteca. Esta membrana es llamada “tela de marimba” y se obtiene mediante un procedimiento especial a través del lavado y secado del intestino de cerdo (llamada “tripa de coche”)⁷⁰ que puede ser adquirido en las carnicerías de los mercados municipales o cantonales.

El proceso para construir una marimba sencilla o diatónica toma dos semanas y se utiliza en este proceso herramientas y materiales de carpintería, tales como: martillo, serrucho, escuadra, alicate, sierra, metro, trépano, cepillo y goma blanca.

La estructura física de este instrumento comprende el teclado, la serie de resonadores, la mesa o bastidor (con sus respectivas patas), los cargadores de resonadores, las clavijas y el cordel. Por lo general, cada marimba tiene un nombre propio, el cual es colocado en el faldón frontal de la mesa.

La marimba de bambú también ha estado presente en regiones de Sololá,⁷¹ en el altiplano occidental, aunque se desconoce que sea una tradición vigente en la actualidad,⁷² como sí ocurre en Senahú y Lanquín ya referidos.

En la población de Benque Viejo, Belice, existe una marimba de bambú cuyo propietario es Rufino Morales Matus.⁷³

2.3.1.7.1.4 Marimba diatónica o sencilla común, marimba “mestiza” o marimba “transicional” con resonadores artificiales de madera

Es el tipo diatónico más difundido y disperso en Guatemala. Para la construcción del teclado se usa principalmente la madera de hormigo mientras que la cajonería se elabora con ciprés, pino o cedro, muy comunes en todo el país. Es de hacer notar que para fabricar los cajones de esta marimba se utilizan plantillas con las que se determina el ancho y largo de las cuatro partes de que consta cada uno, que a su vez se someten a un proceso de vencimiento (domado o quebrado), posteriormente son pegadas con cola blanca y se

⁶⁸ El término guatemalteco “mush” se refiere al ombligo y se le da este nombre por su similitud con los anillos de cera. En idioma awakateko ombligo se dice muux. Véase: “Accesorios de la marimba”, donde se ilustran los procedimientos para la elaboración de la cera negra.

⁶⁹ El término “charleo” se asocia con el sonido que produce la “charla” de los instrumentos de percusión como el redoblante. Charlear es sinónimo de croar pero ¿Podría asociarse este término con el canto de las ranas? Vida Chenoweth se refiere al charleo como una “vibración simpática” (sympathetic vibration) que constituye una extensión del tono de la marimba y es visto como una parte fundamental de su cualidad tonal (Chenoweth 1964: 16).

⁷⁰ Véase: “Accesorios de la marimba” en este mismo trabajo.

⁷¹ Véase la fotografía de una marimba de bambú que aparece en la Revista *Tradiciones de Guatemala* No. 66 editada por Mathias Stöckli y Alfonso Arrivillaga, que forma parte de la Colección Alemana de la fototeca Guatemala, CIRMA, p. 180, la cual data de 1900 a 1940 aproximadamente y fue tomada en Santiago Atitlán, Sololá.

⁷² Es necesario y urgente publicar el Atlas Marimbístico de Guatemala que deberá compendiar mayores datos sobre los ensambles, funciones, dispersión y variantes de la marimba.

⁷³ Información proporcionada por el licenciado Edgar Barrios, a través de una entrevista en el 2007.

amarran con cáñamo para compactar cada unión.⁷⁴ Debido a que su extensión a veces rebasa las seis octavas, permite que dos, tres, cuatro y hasta cinco músicos la interpreten en forma simultánea.⁷⁵ Esta es la razón por la que las marimba guatemaltecas, tanto diatónicas como cromáticas de 6 1/3 octavas deben considerarse como *los instrumentos musicales de interpretación colectiva más grandes y completos del mundo*.⁷⁶

Por lo general, las marimbas diatónicas que ya rebasan las cuatro octavas de extensión utilizan bolitas de cera negra suspendidas con cáñamo o hilo desde las clavijas y colocadas por debajo de las teclas, las cuales se utilizan para bajarle medio tono a la nota sensible de la escala en que fueron afinadas y a la nueva escala que surge por este procedimiento, lo que permite realizar modulaciones pasajeras o definitivas a dos o más tonalidades. Este procedimiento de modificar el sonido mediante bolitas de cera se usa también en África en las marímbulas, zanzas o nzanzas, pegando estos aditamentos en la parte inferior de sus lengüetas o teclas, según refiere Hambly (Fernando Ortiz 1953-1954: 323-324). En Guatemala acostumbran los intérpretes de marimbas diatónicas (sobre todo en las de mayor extensión) la utilización de este recurso para obtener modulaciones tonales pasajeras o definitivas. Algunas veces se usan bolitas de acero con cera, siendo más pesadas y efectivas.

Según José Sáenz Poggio (1997: 81),⁷⁷ hasta fines de 1877, las marimbas eran diatónicas, tenían hasta siete octavas y se tocaban por cuatro individuos. Para subir o bajar el tono, se utilizaban plomitos redondos adheridos con cera en la cara inferior de las teclas y para hacer los sostenidos y bemolcs, éstas se golpeaban con la varilla o cuerpo de las baquetas.

Con el desarrollo de la marimba diatónica o sencilla común se dio un paso trascendental a nivel estructural y funcional, ya que, por un lado, para la fabricación de los resonadores artificiales de madera se imitó la forma del tecomate (pericarpio de dicha cucurbitácea), lo cual le dio un rango mayor de extensión melódica y armónica, y por el otro, provocó el surgimiento de varios registros tesitulares que permitieron su interpretación colectiva. No existen a la fecha estadísticas o mapeos sobre su localización. Sin embargo, por simple observación que se ha realizado en los parajes, caseríos, aldeas, cantones, barrios, pueblos, villas y ciudades de todo el territorio nacional, se puede determinar que es

⁷⁴ Proceso corroborado y documentado por el autor en forma conjunta con René Argueta en Sacapulas, El Quiché, en la fábrica de marimbas Estayul en 1994. Véase la fotografía en el Anexo 1.

⁷⁵ Las marimbas diatónicas comunes o transicionales pueden tener desde 2 hasta 6 1/3 octavas (o más dependiendo de la región y de su utilización por cuatro o cinco marimbistas). En 1990 Alfredo Gómez Davis y Alfonso Arrivillaga Cortés dieron a conocer en una publicación de INGUAT, en la página 5, un reportaje sobre las marimbas sencillas de Totonicapán, las cuales tenían de 25 a 42 teclas. Personalmente el autor ha constatado en el occidente del país (Cotzal, El Quiché y Jacaltenango, Huehuetenango, entre otras localidades) la presencia de marimbas de 45 teclas (o más), afinadas en Do mayor, lo que daría un total de 6 1/3 octavas aproximadamente. José Sáenz Poggio menciona que las marimbas eran de hasta 7 octavas, en su *Historia de la música guatemalteca; Desde la monarquía española, hasta fines del año de 1877* (1997: 81).

⁷⁶ Existen pocos instrumentos de interpretación colectiva, sobre todo como ensamble. Dos de ellos son el gamelán y el kenong de Java, donde intervienen hombres, mujeres y niños. Este ensamble es formado por una serie de idiófonos colocados por filas. Véase David Vela, ob. cit., pp. 39-42. También el piano de cola es interpretado en obras de corte contemporáneo por varios intérpretes, no necesariamente desde el teclado sino realizando efectos sonoros directamente en las cuerdas, pero es un caso excepcional.

⁷⁷ Según refiere en el libro *Historia de la música guatemalteca; Desde la monarquía española, hasta fines del año de 1877* (1997: 81). Es interesante este dato aunque como se podrá notar, Sáenz Poggio desconocía que los plomitos se utilizaban para modular a otras tonalidades, ya sea pasajeras o definitivas.

la marimba más difundida o de mayor dispersión geográfica y cultural en Guatemala, es decir, la más *común*.

Hay muchos pueblos guatemaltecos que siguen cultivando y promoviendo la interpretación de este instrumento, de tal manera que han atesorado un repertorio muy rico y variado. Son muy famosas las marimbas de Jacaltenango y Santa Eulalia del departamento de Huehuetenango, lugares que pueden ser considerados como reservorios del patrimonio musical de marimba sencilla o diatónica guatemalteca, asimismo los municipios del sur de El Quiché y occidente de Baja Verapaz.

Algunos autores llaman a esta marimba “mestiza”, aunque según hemos ido analizando, el mestizaje se dio también en los otros tipos de instrumento. Los más atrevidos la llaman “transicional”, por poseer cajonería de madera y teclado diatónico, es decir, que tiene un grado evolutivo intermedio. Sin embargo, también la marimba de tecomates con mesa de madera es en cierta forma transicional. Un término alternativo, propuesto por el autor, es el de denominarla “*marimba diatónica común*”, ya que es de uso generalizado en el territorio nacional.⁷⁸

2.3.1.7.1.5 La marimba diatónica de metal

Es un instrumento de percusión inelódica. Este tipo de marimba es menos usual ya que su presencia en el país es muy limitada. Para fabricarla se utilizan einchos metálicos de bronce (cobre y estaño) o latón (cobre y zinc) los cuales se cortan proporcionalmente con el fin de formar la escala diatónica. Excepcionalmente rebasa las tres octavas de extensión y su sonido es muy estridente ya que se ejecuta con baqueta dura. Generalmente carece de cajones para su amplificación.

Este tipo de marimba cuenta con una mesa de madera y es ejecutada por una sola persona. A pesar de que se utiliza el metal en la elaboración de las teclas, su construcción es también estrictamente artesanal.

David Vela (1962: 28) menciona este instrumento como “marimba de cinchos”, cuya construcción es de acero (hierro descarburado). Asimismo expone que se utilizaba en el baile de los gigantes de las antiguas procesiones de San Sebastián y El Calvario.⁷⁹

2.3.1.7.1.6 La marimbita ornamental o de juguete

Puede adquirirse en los mercados cantonales o a través de algún vendedor ambulante. Por lo general su extensión va desde una octava hasta tres octavas y media; la mayoría de instrumentos de este tipo es diatónica aunque existen versiones cromáticas, siendo su fabricación marcadamente rústica. Está diseñada especialmente para niños y niñas quienes fácilmente incorporan este instrumento como parte de su actividad lúdica.

Es sumamente importante hacer referencia sobre este tipo de marimba debido a su tamaño, ya que una de las ideas fundamentales dentro de la creación del Instituto Nacional de la Marimba, proyecto original de la Marimba de Concierto de Bellas Artes, ha sido

⁷⁸ Existen excepciones, tales como una marimba de einchos localizada en la Aldea La Embozada de Totonicapán, la cual tiene teclas metálicas, cajones de madera con anillos de cera y tela de marimba (Edgar Barrios, com. pers., 2007).

⁷⁹ Citando a Don Antonio S. Coll, donde menciona una “marimbita de hierro”.

construir un taller de fabricación artesano-industrial de marimbas,⁸⁰ para poder masificar su construcción en modelos pequeños para que sean más portátiles, mejor afinadas y más baratas, de tal forma que todos los guatemaltecos y hasta extranjeros puedan llevarlas a casa o a otros países con el fin de ejecutarlas, por lo que también este grupo artístico ha estado desarrollando metodología aplicable a todos los niveles.⁸¹

2.3.1.7.1.7 La marimba con resonadores de terracota y la marimba de cristal

Es David Vela (1962: 56-57), quien citando a Bancroft, hace referencia a la existencia de marimbas que tenían ocasionalmente tubos de terracota como resonadores. José Saenz Poggio (1997: 81), menciona que había marimbas cuyas teclas eran de cristal. De estos tipos de instrumento no fue posible obtener fotografías o tener una referencia visual.

2.3.1.7.2 Antecedentes de la marimba cromática guatemalteca

La invención de este instrumento en Quetzaltenango se atribuye al constructor Sebastián Hurtado a finales del siglo XIX, por los años de 1894 a 1895, quien por asesoría del músico Julián Paniagua Martínez⁸² y la necesidad de interpretar obras que exigían el uso de sostenidos y bemoles como en la música académica, desarrolló uno de los instrumentos más completos y originales del mundo americano.⁸³ Sin embargo, César Pineda del Valle (1990: 127-128) nos expone que el hijo de Don Marcos Meléndez aelara este acontecimiento. Don Sebastián Hurtado tomó como referencia un xilófono de metal de doble teclado traído al país por el Circo Scariola, adquirido por Don Marcos y facilitado por éste, demorando dos años para adaptarle a la marimba el teclado de bemoles y sostenidos, descartándose que haya sido tomado el ejemplo directamente de un piano. Este suceso demostraría que la fabricación del teclado de usos cromáticos de Sebastián Hurtado no se debió tanto a las sugerencias de Julián Paniagua Martínez sino por la motivación mayor de haber contado con el xilófono mencionado, cuyas teclas debieron estar colocados en forma similar a un piano, es decir, el Do sostenido se localizaba entre el Do y Re

⁸⁰ Por su ubicación en el Centro Cultural "Miguel Ángel Asturias" su función sería principalmente el ensamblado de las piezas y componentes de las marimbas así como su exhibición y venta, ya que los procesos de secado, deshidratación, cepillado, lijado y pulido de la madera deberán realizarse en algún taller de ebanistería financiado por dicho Instituto en otro lugar idóneo, debido al polvillo, viruta y ruido que se generan con el manejo de los diversos materiales de construcción y maquinaria a utilizar.

⁸¹ Bajo la influencia de este movimiento fue que se propició la publicación del *Método de marimba cromática guatemalteca*, los folletos *Solos para marimba de Guatemala* No. 1 y *Solos para marimba universal* No. 2. En imprenta se encuentran el *Manual del Profesor de Marimba*, el folleto *Solos para marimba* No. 3 y en revisión está el libro *Música Académica de marimba guatemalteca y obras representativas*, de contenidos didácticos y teórico-metodológicos sobre la ejecución e interpretación de este instrumento.

⁸² Según consta en un manuscrito de Don Julián Paniagua Martínez, el cual fue publicado en la Revista *AGAYC* No. 8 Año III de agosto/diciembre (1981: 20-21).

⁸³ Como explicamos en otro punto de la tesis, la marimba guatemalteca es de las más grandes y completas que existen en el mundo. La disposición de su teclado responde a un patrón muy original puesto que los sostenidos o los bemoles se colocan en forma diferente a los del xilófono de orquesta o de la marimba mexicana. Un dato importante lo constituye el hecho de que en toda Centroamérica se utiliza el modelo guatemalteco de marimba cromática.

naturales, mientras que en el diseño original quetzalteco el Do sostenido está colocado por encima del Re natural.

Pero nos salta siempre la duda si fue Sebastián Hurtado el primer inventor de este instrumento cuando analizamos la información de Víctor Miguel Díaz, quien detalla que la primera marimba de doble teclado hecha en la capital de Guatemala por los joetecos Manuel López y José Chaequín, fue estrenada en 1875 en el atrio del templo de la Concepción. Pero ya antes la habían presentado Luis Antonio Perea y Samuel Loaleázar, durante uno de los espectáculos brindado por el acróbata Donaciano Escarreola (David Vela 1962: 127). La fecha es mucho antes de la invención de Sebastián Hurtado. Si bien se parece de un documento fidedigno o instrumento musical que compruebe tal aseveración, es un dato muy valioso al cual debe dársele seguimiento ya que podría arrojar nuevos datos sobre la invención y difusión de la marimba en el área central de Guatemala, por lo que es necesario desarrollar una investigación sistemática en torno a este tema para saber en dónde se originó el primer modelo y establecer cuál era su morfología.

Y para complementar mejor estos datos, en el libro “Evolución de la Marimba” de Mariano López Mayorieal, se menciona que el noble artista Jesús Castillo dejó constancia de que es Don Mariano Castillo y Lepe a quien se debe la primera marimba cromática; por afirmaciones de don José Ángel Galindo, quien administraba por aquel entonces la finca El Genio, se supo que los señores José María y Ramón Ayar, bajo la dirección de Castillo y Lepe, fabricaron la primera marimba doble, por los años de 1886 a 1887. Sin embargo no pudieron perfeccionar este instrumento, por lo que Don Mariano Castillo le sugirió la idea a Don Sebastián Hurtado (Pineda del Valle 1990: 130-131).

2.3.1.7.2.1 La marimba cromática guatemalteca, un invento genial

El término “cromático” se aplica a “uno de los tres géneros del sistema musical y es el que procede por semitonos” (*Diccionario Enciclopédico Océano Uno Color* (2002: 452).

La marimba cromática toma diferente nombre dependiendo de la extensión de sus octavas que determinan su tamaño. Los términos con que se le denomina son: *requinto*, *tenor* o *marimba 3/4*, *barítono*, y *bajo* o *marimba 4/4 prototipo*.⁸⁴ La marimba cromática más grande cuenta por lo general con 6 1/3 octavas (45 teclas naturales y 33 cromáticas).⁸⁵

Es muy importante destacar que la marimba cromática guatemalteca 4/4 prototipo o marimba bajo, conjuntamente con la marimba diatónica común de 6 1/3 octavas, son los instrumentos de interpretación colectiva más grandes y completos del mundo. Esta aseveración se funda en el hecho de que su tamaño permite la participación de cuatro y hasta cinco intérpretes en una sola marimba, donde se puede ejecutar la melodía duplicada y hasta triplicada, con su respectiva armonía complementaria en cada registro agudo y semiagudo; asimismo cuenta con los registros de armonía básica (centro armónico) y el bajo a octavas paralelas (bajo de marimba), fundamentando ambos la estructura armónica de cada obra musical.

⁸⁴ Terminología acuñada en el *Método de marimba cromática guatemalteca* (2000: 7-11 y 164). A la marimba 4/4 prototipo se le conoce popularmente como “marimba grande”, término que es incorrecto, por lo que debe eliminarse su utilización. Uno de los primeros términos para nombrar a la marimba cromática fue el de “maripiano” en Quetzaltenango, por la familia Bethancourt.

⁸⁵ Algunas marimbas guatemaltecas exceden esta cantidad, llegando a contar con siete octavas pero son escasas.

En este instrumento se puede interpretar la melodía y la armonía llevando un ritmo específico; no se necesita de otros instrumentos de acompañamiento musical, aunque algunos ensambles, como lo ilustraremos más adelante, sí los utilizan por cuestiones de riqueza rítmica y sonora, aprovechando los “colores instrumentales”.

2.3.1.7.2.1.1 Marimba prototipo, marimba 4/4⁸⁶ o marimba bajo⁸⁷

En Guatemala se le conoce incorrectamente a esta marimba como “grande”. A partir de la publicación del *Método de marimba cromática guatemalteca* se acuñaron los términos *prototipo* o *4/4*, para designarla, ya que se carecía de un vocablo técnico que la identificara.

Su extensión tesimal de 6 1/3 octavas (45 teclas diatónicas y 33 cromáticas), le proporcionan un rango muy amplio en la interpretación de casi todo tipo de música. Prácticamente incluye en su gama de sonidos la mayoría de los utilizados en una orquesta sinfónica.

El investigador suizo Helmut Brenner, al comparar la marimba guatemalteca con la marimba de otras latitudes, menciona que la guatemalteca es **más original pero menos universal**, ya que por poseer una disposición del teclado diferente a la de los xilófonos, así como de las marimbas mexicanas y las marimbas híbridas (universales o industriales), limita su posibilidad de expandirse a nivel mundial por la dificultad que representa su ejecución.⁸⁸

Este tipo de marimba tiene su afinación estandarizada en Do Mayor, la tonalidad más utilizada. Sin embargo, la nota cromática más grave de esta marimba es el Fa sostenido y la nota natural más grave es el Sol, lo cual se debe a la función que el bajo interpretado a octavas paralelas simultáneas realiza en la tonalidad de Do Mayor (teclado diatónico). Algunas marimbas, según refieren los constructores, están afinadas en forma “brillante”, o sea un poco más altas que el 440⁸⁹ normal.

⁸⁶ Términos acuñados por Alfonso Bautista, Amauri Ángel y Edgar Rivera en el *Método de marimba cromática guatemalteca* (2000: 7-11).

⁸⁷ Algunos marimbistas le llaman “bajo” ya que es el instrumento musical que tiene las teclas más graves en la familia de las marimbas. En relación a las marimbas de registro más grave, en África negra existen marimbas contrabajo de cuatro teclas; véanse los trabajos de Kwabena Nketia (en Internet) sobre la tribu chopi.

⁸⁸ Comentario personal que realizó cuando estuvo en Guatemala en el año 2000 mientras realizaba la investigación que tenía por finalidad proponer que se declarara a las “creaciones musicales de marimba” como “Patrimonio oral e intangible de la humanidad”, por parte de UNESCO. Sin embargo es preciso mencionar que el modelo de marimba guatemalteca se ejecuta en toda la región centroamericana sin dificultad alguna.

⁸⁹ La nota La natural tiene 440 vibraciones por segundo. El La central o La3, se utiliza como punto de partida para la afinación. Una convención internacional de 1953 fijó la altura del diapason en 440 vibraciones por segundo, pero hoy día se tiende a aumentar este número (*El mundo de la música* 1999: 322 y 303). En cuanto al número que reciben las notas, existen varias diferencias según los países y la edificación que se ha establecido con fines prácticos.

2.3.1.7.2.1.2 Marimba barítono⁹⁰

Este instrumento musical carece de las notas más graves de la marimba 4/4 o bajo, siendo su tesitura de casi 6 octavas. En este tipo de instrumento, necesariamente se suprime el registro de *bajo a octavas paralelas* o *bajo de marimba*. Por lo general la marimba barítono tiene su campo de acción dentro del ensamble de marimba orquesta, ya que éste utiliza un bajo eléctrico. Al contar con menos cajones y teclas, el instrumento es más liviano y ocupa menos espacio en un escenario. De hecho, la “región grave” de la marimba tiene cajones más voluminosos y teclas más anchas, por lo que al suprimirse, se facilita también su transporte.

2.3.1.7.2.1.3 Marimba 3/4 o marimba tenor

El ensamble típico de marimba guatemalteca estaría incompleto sin este instrumento. Su extensión tesitural abarca las 5 octavas. Usualmente cuenta con 34 teclas diatónicas y 25 cromáticas.⁹¹ La marimba 4/4 más la marimba 3/4, constituyen lo que se conoce como “un juego de marimbas”.

Como se mencionó anteriormente, con la marimba 3/4 y la 4/4 se forma el ensamble típico guatemalteco de marimba pura o marimba institucional. Ha sido una tradición en el medio nacional que casi cualquier entidad de gobierno posea su propia marimba, la cual desarrolla una función recreativa al interior de cada dependencia oficial o descentralizada, o fuera de ella.

2.3.1.7.2.1.4 Marimba requinto o marimba 1/3⁹²

Es el instrumento musical formal más pequeño que tradicionalmente se ha fabricado en Guatemala. Su tesitura abarca tres y hasta cuatro octavas, aunque a veces excede esta extensión. Es utilizado básicamente por gente joven y tiene la ventaja de ser más barato, más portátil y de ocupar menos espacio en el hogar. Por lo general se construye en tamaños de menor altura que las otras marimbas mencionadas.

El modelo del requinto es de gran importancia, ya que en el futuro deben crearse marimbas o practicadores de marimba de este tamaño para estudio individual con el fin de que cada guatemalteco cuente con un instrumento afinado para poder recrearse con la música nacional, lo cual le traerá sumos beneficios, tales como el disfrute de sanos

⁹⁰ Los nombres para designar a los tipos de marimba son conocidos por muchos marimbistas pero casi nunca se usan correctamente o a veces se tiene cierto temor a darles un término específico.

⁹¹ El número de teclas varía según el constructor o el gusto del comprador. El tenor de la marimba que perteneció por mucho tiempo a la Empresa grabadora DIDECA tiene 38 teclas diatónicas y 28 cromáticas, haciendo un total de 66. Por cierto, los cajones de resonancia de este “juego de marimbas” (marimba 4/4 y 3/4) son muy especiales, ya que tienen una pieza de madera perpendicular internamente (división central), lo que hace doble a cada cajón. Existen muy pocos instrumentos como éste.

⁹² Término sugerido por el autor. Este tipo de marimba, en relación a su extensión tesitural (número de teclas) es casi la mitad de la marimba 4/4 (lo cual le daría un tamaño relativo de 1/2). Sin embargo, en relación a su tamaño físico o volumen y altura no encaja esta categoría, por lo que el autor ha utilizado la denominación de 1/3, en relación a la marimba 4/4, lo cual es más lógico. En el Manual *Enseñanza de la marimba* de Manuel Salazar Tetzagüic (2002: 13), la marimba requinto aparece como marimba 1/2, pero como se ha especificado, esta descripción parece ilógica si se hace una comparación entre la estructura física, la altura de las mesas o bastidores y el volumen de ambas marimbas.

momentos familiares en el hogar, la formación de su personalidad, la educación auditiva y el desarrollo de habilidades psicomotrices, así como reforzar su identidad cultural, al poder interpretar obras musicales chapinas.

Los requintos varían según las octavas que prefiera cada constructor, por lo que existen muchas variaciones desde el punto de vista morfológico estructural.

Hoy que está de moda el estrés,⁹³ que surge a consecuencia del excesivo trabajo y presiones de la vida diaria, es conveniente que los guatemaltecos tengan en cada hogar un instrumento como el requinto para poder tener sana diversión compartiendo con la familia agradables momentos mediante la práctica musical. Por supuesto que deben desarrollarse métodos de aprendizaje populares para que en forma práctica y sencilla se logre interpretar la marimba sin que haya necesidad de un instructor, tal y como ocurre con la guitarra, de uso muy difundido.

2.3.1.7.2.1.5 Marimba cromática de bambú

Este instrumento era casi desconocido hasta la década de 1990, el cual fue dado a conocer en la primera edición del libro “La Marimba en Guatemala”, editado por la Marimba de Concierto de Bellas Artes.⁹⁴

El *luthier* Edgar René Yaxcal Pop es quien realiza generalmente la construcción de estas marimbas, en Senahú, Alta Verapaz. Al haber tenido más posibilidades de viajar a otros lugares, este constructor pudo apreciar que las marimbas cromáticas son más completas, por ende se dio a la tarea de fabricarlas.

Los materiales que se utilizan son: hormigo para las teclas, bambú verde, “amay” o “unmay” para los resonadores y cera negra para los mushes o anillos eónicos de cera negra. Para la mesa se utilizan maderas que no sean muy pesadas (pino y caoba).

El bambú se adquiere aproximadamente a Q. 40.00 (Cuarenta quetzales) la carga, que contiene de 25 a 30 piezas y es transportado desde la Finca Seeansím, por un camino de terracería muy tortuoso. El tiempo utilizado en construir una marimba cromática es de aproximadamente de un mes y su costo aproximado era por el año de 1994 de Q. 1,500.00 (Un mil quinientos quetzales).⁹⁵

Es de hacer notar que en la cabecera de Senahú también está la Marimba “Ruisseñor Verapaz”, instrumento cromático con cajonería de madera. Este grupo pertenece a la municipalidad y participa en cumpleaños, casamientos, conciertos y festivales. El instrumento en sí, según Don Vidal Antonio Beltetón, perteneció a la famosa Marimba “Princesita”. En esta región del país, al registro musical más agudo de la marimba bajo o marimba 4/4 le designan el nombre de requinto (piceolo primero o *primera voz aguda*) y a los registros de la marimba tenor o marimba 3/4, los de requinto tenor (*voces*

⁹³ El estrés se define como “Situación de agotamiento físico general de un individuo, producida por un estado nervioso”, según el *Diccionario Enciclopédico Océano Uno Color* (2002: 650).

⁹⁴ Investigación realizada por el autor en forma conjunta con el maestro Maximiliano Boche en 1995. De este modelo existen muy pocos instrumentos.

⁹⁵ El alto costo de la vida ha aumentado considerablemente el valor monetario de las marimbas en Guatemala. Por ejemplo, una marimba cromática 4/4 con su respectivo tenor o 4 /4 puede llegar a costar Q. 60,000.00 (Sesenta mil quetzales) o más, dependiendo de los ornamentos y otras características definidas por el comprador.

complementarias agudas), centro de tenor (*voces complementarias semiagudas*) y bajo tenor (*primera voz semigrave*).⁹⁶

2.3.1.7.2.1.6 La marimba cromática de doble cajón

Este instrumento musical es muy peculiar, ya que cada cajón tiene una tablilla interior que lo divide en dos. En Guatemala existen muy pocas marimbas con esta característica; fue Celso Hurtado el que desarrolló el cajón dual, con el fin de darle mayor sonoridad a cada tecla.⁹⁷ Sin embargo, quizás haya sido el profesor Arturo Méndez Cifuentes quien dio a conocer este tipo de instrumento, ya como ensamble musical marimbístico propiamente dicho, por primera vez en el Teatro Municipal de Quetzaltenango, el 22 de junio de 1959 (Pineda del Valle 1990: 136), con la Marimba “Tecún Umán”. La forma de cada cajón (marcadamente rectangular) es sustancialmente diferente a los otros tipos de cajón (domado o quebrado y prismáticos irregulares oblongos) y el “mush” está colocado en el lado más anejo, no en forma centrada sino a un costado.⁹⁸

2.3.1.7.2.1.7 La marimba seccionada de Guatemarimba

Fue en el año 1976 que el maestro Raúl Albizú propuso el seccionamiento de la marimba guatemalteca por registros musicales como un paso hacia su evolución. Con esto se perseguía mayor comodidad para el intérprete ya que contaba con su propio instrumento. Otra de las ventajas era que el transporte se hacía más fácil pues la marimba tradicional ocupa demasiado espacio y es muy pesada, inconveniente que dificulta su traslado sobre todo cuando se realiza un viaje internacional.

El investigador Julio César Sánchez (1997: 27) detalla que “Guatemarimba” la conforman seis marimbas seccionadas que son colocadas en el siguiente orden: Tiple de Tenor, Tiple Mayor, Centro, Bajo, Pícolo (sic) de Tenor y Pícolo (sic) Mayor. Los bajos son reforzados por un contrabajo.

Según el maestro Albizú, la marimba tradicional cuenta con 137 teclas y Guatemarimba cuenta con 68 más, o sea un total de 205 teclas (Bautista & Linares 1994b).

Si se analiza la posición de estas marimbas fraccionadas, nos daremos cuenta que las voces están bien distribuidas en los lados izquierdo y derecho, mientras que en el ensamble típico de marimba 4/4 y marimba 3/4, en la marimba tenor están los registros de *voces complementarias agudas* y *voces complementarias semiagudas*, así como el de *la primera voz semigrave* (el cual lleva la melodía una octava más baja que el registro de *primera voz semiaguda* o tiple primero), lo cual constituye una desventaja para la

⁹⁶ Información tomada del diario de campo del autor, proyecto de investigación “La Marimba en Guatemala”, de la Marimba de Concierto de Bellas Artes en 1994.

⁹⁷ Según refiere Lester Godínez en *La Marimba Guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativas* (2002: 160), sin embargo, no menciona que fue Celso Hurtado el que introdujo el término “marimba de concierto” por primera vez a Guatemala y que también fue el primero en utilizar la frase “dignificación de la marimba”, dentro de una ideología o filosofía de valoración y difusión de la marimba guatemalteca. Véanse varias publicaciones del *Diario El Imparcial* del 5 al 13 de mayo de 1944.

⁹⁸ Véanse las fotografías en el Anexo No. 1.

*percepción acústica ambivalente*⁹⁹ o estereofonía cuando se carece de micrófonos y equipo electrónico para amplificar el sonido.

2.3.1.7.2.1.8 Marimba eromática de metal

Aunque existen pocas muestras de este tipo de marimba, en la actualidad se fabrican en San Rafael Pié de la Cuesta, San Marcos.¹⁰⁰ Este instrumento consta de tres octavas y media de extensión; cuenta además con una mesa de madera, teclas metálicas de “platina” o “llantilla”, resonadores de aluminio elaborados con latas de cerveza o de bebidas gaseosas. Las varillas de las baquetas utilizadas para este tipo de marimba son elaboradas con hormigo o huitzil y tienen un alma de madera en uno de los extremos donde se coloca el percutor, el cual se hace con tiras de tubo de llanta para bicicleta, enrolladas y adheridas con pegamento. Ver las fotografías en el Anexo No. 1.

2.3.1.7.3 Variantes de la marimba en Guatemala

Teniendo como modelo los tipos de marimba tradicionales, también se han desarrollado otros de un valor incalculable, con aplicación en diversos ámbitos, según se detallan a continuación:

2.3.1.7.3.1 Los “útiles sonoros” basados en la marimba guatemalteca y el concepto de “paisaje sonoro”

Fundamentado en una corriente musical propia, el maestro Joaquín Orellana, genio creador e inventor, ha desarrollado una serie de “útiles sonoros”, variantes de la marimba guatemalteca. Pero para comprender su obra es necesario adentrarnos en los aspectos filosóficos e ideológicos que lo han impulsado en este nuevo campo de la creación y composición musicales.

Para Joaquín Orellana, existe un “paisaje sonoro” que consiste en el conjunto de sonidos naturales (o ambientales) que constantemente emiten la imagen auditiva de un lugar: una metrópoli, una aldea, un templo, una oficina, una fábrica, un mercado, el campo, etc. La concepción de paisaje sonoro solo ocurrió después de las primeras experiencias con la música concreta, en la que el compositor, al sustituir los grados musicales por sonidos del ambiente, y armar su obra por operaciones de montaje en la cinta magnética, comenzó a funcionar a la manera de un pintor sin imágenes visuales, dejando su obra hecha en el “lienzo” de la cinta, no necesitando de intérpretes para reproducirla, y adentrándose

⁹⁹ Término sugerido por el autor. Esto se refiere a la forma en que los dos oídos deberían percibir los registros melódicos y de complemento armónico desde el mismo punto de generación del sonido en forma equilibrada. Cuando existe una amplificación electrónica del sonido, se acostumbra otorgarle un nivel de volumen menos fuerte a los registros de la marimba tenor, ya que dos de ellos son de complemento armónico. La estereofonía es la técnica de la reproducción de los sonidos en la cual se observa con mayor o menor fidelidad la distribución espacial de los manantiales sonoros para que las ondas lleguen a cada uno de los dos oídos en condiciones comparables a las de la percepción directa. El desfase de las ondas que llegan a ambos oídos y las diferencias de intensidad de las mismas crean entonces una especie de relieve sonoro que permite reconocer la posición espacial de los instrumentos (*Pequeño Larousse de ciencias y técnicas* 1981: 447-448).

¹⁰⁰ Estos instrumentos los construye “Don Paúl” en sus ratos libres, ya que actualmente está gozando de una jubilación. El costo de esta marimba es de Q. 750.00.

sin darse cuenta, en mecanismos de retroversibilización auditiva. Al hacer paisaje sonoro es indispensable la repetición cíclica, para poner de relieve ciertos lugares más característicos, o más interesantes al criterio del “paisajista”, es decir, éste hace estructura por reiteración para realzar sus preferencias (“Algunos aspectos sobre la noción de paisaje sonoro...” 1983).

Joaquín Orellana fue alumno becado del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella (1967-1968), donde realizó su primera pieza electroacústica “*Meteora*”. A su regreso a Guatemala forma un coro contemporáneo con el que experimenta nuevas posibilidades expresivas, toma conciencia de la mitad indígena de su guatemalticidad y rechaza la mestiza vergüenza de la cultura indígena. Se interna en un apasionante camino de reinención de la realidad circundante: la creación de nuevos instrumentos sonoros. En la obra “*Primitiva I*” hace un breve estudio de sonoridades sopladas en diálogo con percusiones atamboradas, golpeteos en cañas y frotamientos en membranas perforadas, complementado con sonidos amarimbeados de sus útiles sonoros. Más tarde compone “*Humanofonía*” (1971) y “*Malebolge*” (1972) (Aharonian 1982: 8-9).

Otras obras que se pueden mencionar son “*Rupestre en el futuro*”, “*Tzulumanchí*”, “*Entropé*”, “*Asediado-asediante*”, “*Itéro-Tzul*”, “*Cantata dialéctica*”, “*Imposible a la X*”, “*Evocación profunda y traslaciones de una marimba*”. También ha musicalizado importantes obras de teatro como “*La profecía*” del dramaturgo Manuel Corleto y “*En los cerros de Ilom*” de su autoría.

El maestro Orellana ha creado una diversidad de “útiles sonoros”, utilizando materiales como cañas de castilla o carrizo, cuerdas metálicas, botes metálicos, perlas plásticas y metálicas, hierro, madera, tecomates, esparazones de tortuga, hilo de pescar, tubos de aluminio, tubos de PVC, alambre, resortes metálicos, entre otros.¹⁰¹

Para el presente estudio nos interesan los que se han utilizado para crear una *marimba fantástica*, los cuales se detallan a continuación.

2.3.1.7.3.1.1 Sonarimba

Esta consiste en una caña de bambú con dos teclas de marimba en sus extremos afinadas a distinta altura. Por dentro se desliza una cañica de cristal o de plástico que percute cada una de las teclas, dependiendo de la posición en que se coloque este útil sonoro, que se ejecuta por pares: uno en la mano izquierda y otro en la mano derecha. A través de este mecanismo, se produce la traslación del sonido a cualquier lugar del escenario, por lo general en forma aleatoria. Los sonidos de las pander-imbambas se obtienen a través del movimiento inversamente coordinado de las extremidades superiores, con lo que se logran efectos de mayor expresión corporal y contraste rítmico-acústico, sobre todo en los momentos de mayor densidad sonora.

2.3.1.7.3.1.2 Bazookimba

Como su nombre lo indica, tiene la forma de bazooka. Consiste en una tecla grande de marimba con sonido grave, colocada en forma vertical sobre una estructura de madera.

¹⁰¹ El autor del presente trabajo participó en 1983 en el estreno de la obra “*Evocación profunda y traslaciones de una marimba*” del maestro Orellana, como integrante de la Marimba de Concierto de Bellas Artes e interpretó varias obras del mismo compositor en giras artísticas posteriores realizadas en ciudades europeas.

Cuenta con un resonador confeccionado con tubo PVC bloqueado en su parte posterior, que amplifica el sonido producido por un pimpón¹⁰² o pelotita plástica que es accionada mediante el estiramiento de sendas tiras de “hule canche” o de color amarillento, lo cual produce un efecto similar al disparo de un arma de fuego, aunque con sonido característico de marimba. Este útil sonoro se utiliza para denotar “ataque” en las obras musicales.

2.3.1.7.3.1.3 Cicloim

Cilindro conformado por teclas equidistantes atravesadas con alambre y colocadas sobre dos ruedas y un eje que desarrolla una función giratoria con el accionar humano. Por dentro, una canica de vidrio puede producir a través de la fricción, secuencias sonoras cíclicas en forma lenta o rápida.

2.3.1.7.3.1.4 Rastrason

Útil sonoro consistente en una estructura de madera que contiene una serie de teclas de marimba, las cuales se deslizan sobre dos cables pequeños colocados en forma paralela. La fricción de las baquetas suspendidas produce en las teclas ciertas texturas “puntuales”.

2.3.1.7.3.1.5 Iteroimba

Está conformado por una estructura metálica con una tecla de marimba al centro y una pelotita plástica suspendida con una banda de hule; ésta es frotada por un arco de perlas, produciendo la iteración¹⁰³ del sonido. Esto produce un trémolo de muy alta reiteración.

2.3.1.7.3.1.6 Onda-im de resortes

Consiste en un teclado de marimba diatónica, el cual es colocado en una estructura de madera con un resorte metálico en cada extremo. Es suspendido por dos alambres; las teclas tienen unas pelotitas colgantes de plástico amarradas con cáñamo, produciendo un sonido ondulante ya que con el accionar del ejecutante estas producen un movimiento similar al péndulo de un reloj.

2.3.1.7.3.1.7 Onda-im portátil

Es un teclado trapezoidal de marimba diatónica, cuyas teclas tienen suspendidas con cáñamo unas pelotitas de plástico, el cual se acciona con un movimiento derecha-izquierda en forma continua, lo que produce un efecto ondulante.

¹⁰² El “pimpón”, no es más que la castellanización del término “Ping-Pong”®, que equivale a “tenis de mesa”, por su similitud con la pelotita utilizada en este juego, Véase *The New Lexicon Webster's Dictionary of the English Language* (1988: 763).

¹⁰³ Iterar significa repetir o redundar.

2.3.1.7.3.1.8 Flexim

Consiste en una estructura pendulante a la cual se le coloca en el extremo superior dos teclas por lado y pelotas plásticas suspendidas con cáñamo que provocan una percusión alternada, según la flexibilidad e impulso que reciba el útil sonoro.

2.3.1.7.3.1.9 Imba-luna

Maderófono con forma de luna en cuarto creciente, cuya estructura de metal sostiene teclas y cajones de marimba. Se ejecuta mediante la fricción y ataque de una baqueta metálica con percutor plástico giratorio, produciendo sonidos cromáticos a manera de *glissandos* que van desde lo agudo a lo semiagudo para volver a lo agudo en el otro extremo.

2.3.1.7.3.1.10 Sinusoido

Se caracteriza por contar con una estructura metálica de forma sinusoidal que suspende una serie de teclas de marimba, las cuales son frotadas con una baqueta rodante de plástico (percutor giratorio). Con este útil sonoro se obtiene mayor rango y duración cíclica de sonidos por rotación.

2.3.1.7.3.1.11 Pander-imba

A semejanza de una pandereta, sólo que elaborada con madera y metal. Posee teclas y trozos de madera que pueden producir trémolos y efectos “de goteo” por entrechoque a distintos lapsos de tiempo.

2.3.1.7.3.1.12 Circumar

Es una estructura de madera con teclas colocadas en forma circular que producen al ser golpeadas una percusión por rebote.

2.3.1.7.3.1.13 Útiles en diseño

Orellana tiene una serie de útiles solamente en diseño, los cuales se podrían fabricar al contar con mayor apoyo. Entre éstos se pueden mencionar el Gotimar, que consiste en una estructura metálica a manera de un reloj de arena, en el que están varias teclas suspendidas en su interior una por debajo de la otra, las cuales son percutidas por bolitas de plástico que se dejan caer a voluntad, en forma lenta o rápida con lo que se logran secuencias sonoras aleatorias. Además está el Balanimi, que consiste en teclas de madera colgadas en una serie de varillas, en una estructura metálica. Cada tecla está traspasada por uno de sus extremos y tiene un movimiento pendular, la cual es golpeada por una bolita de plástico. Interviene una corriente de aire para producir el movimiento de las teclas, produciéndose un sonido “puntual”.

En resumen, puede mencionarse que estos útiles sonoros desarrollados por Joaquín Orellana pueden tener una aplicación práctica en los diversos procesos de enseñanza-aprendizaje de la marimba y la interpretación de obras musicales de corte contemporáneo

que han sido compuestas desde hace algunas décadas, lo cual podría lograrse con el apoyo de los ministerios de Estado encargados de la divulgación y masificación de la cultura y la educación nacionales.

A manera de comentario sobre este tema, se puede inferir que Orellana provocó la ultra-evolución de la marimba a través de su involución, lo que condujo al aislamiento de sus componentes y a un nuevo tratamiento musical, marcadamente escolástico, desde una óptica académica.

2.3.1.7.3.2 Los practicadores de percusión melódica

Para facilitar los procesos de enseñanza-aprendizaje de la marimba y sobre todo del abordaje individual de ésta, se han generado varios modelos de instrumentos idiófonos que cumplen determinadas funciones didácticas. Dentro de estas variantes haremos mención de las marimbas seccionadas de la Escuela Normal para Maestros de Educación Musical, los xilófonos portátiles del Colegio Americano y los practicadores de marimba del Maestro Alfonso Bautista.

Por el año de 1983 la Dirección de la Escuela Normal para Maestros de Educación Musical “Jesús María Alvarado” adquirió algunas marimbas seccionadas que facilitaban el aprendizaje de las obras musicales y la práctica de las lecciones que se asignaban a los estudiantes. Este recurso fue muy novedoso ya que por primera vez se tuvo la oportunidad de practicar en forma individual, debido a que por su tamaño cada marimba permitía su fácil traslado. En cierta forma era un practicante, ya que no podía realizarse un trabajo de conjunto como en una “marimba bajo”, una “marimba tenor” o una “marimba requinto” normales. La limitante radicaba en que solamente había dos registros diferentes: con notas semigravas y con notas semigraves.

Este modelo de marimba debe reproducirse y masificarse para su distribución y popularización a nivel nacional, ya que tiene un costo relativamente barato, es más práctico y permite que cualquier persona lo pueda movilizar de un lugar a otro sin mayor esfuerzo. Constituye entonces un valioso recurso didáctico para ser utilizado dentro del sistema educativo guatemalteco, ya sea en los cursos de educación musical y apreciación artística o en las escuelas y academias de marimba gubernamentales y privadas. Lamentablemente estos instrumentos ya no existen en la Escuela Normal mencionada.¹⁰⁴

El Colegio Americano, a la de la Universidad del Valle de Guatemala también cuenta con xilófonos que en cierta forma pueden considerarse como practicantes de percusión melódica que son utilizados en los cursos musicales. Hace ya unas décadas fue muy famosa la metodología utilizada por la profesora Elizabeth MacVean.¹⁰⁵

Precisamente a través del recurso de los practicantes de marimba puede iniciarse todo un proceso de revaloración y cultivo de la marimba en todos los hogares guatemaltecos, ya que por ser portátiles, más baratos y estar mejor afinados se facilita su utilización y dispersión a todos los estratos sociales del país, por lo que las autoridades encargadas de la educación y la cultura o entidades enroladas con la didáctica de la

¹⁰⁴ Información proporcionada en el año 2007 por el profesor Mateo Mendoza, Director del plantel.

¹⁰⁵ El autor acudió en 1983 a uno de sus talleres didácticos que programó el Colegio Americano, el cual fue dirigido a los estudiantes de la Escuela para Maestros de Educación Musical, donde se acentuaba el uso de los ostinatos y melodías sencillas para la iniciación en la práctica musical, como parte de la metodología Orff.

marimba deberían impulsar un programa serio de fabricación artesano-industrial de este tipo de artefactos musicales de aplicación didáctica.

Más recientemente el maestro Alfonso Bautista Vásquez ha desarrollado un modelo de practicador de marimba que contiene hasta 2 1/2 octavas (estos poseen una caja común de resonancia). La relativa facilidad con que puede transportarse ha permitido que los estudiantes opten por adquirir uno de estos instrumentos, para poder practicar en casa las lecciones o ejercicios asignados. La ventaja de este practicador es el hecho de que parece de patas, por lo que una persona puede ejecutarlo sentada en el suelo.

El precio aproximado por cada practicador es de aproximadamente Q. 1,200.00 (Un mil doscientos quetzales) y puede adquirirse en tres registros diferentes, desde sobregudo hasta semiagudo.

En los catálogos de la fábrica Yamaha®, aparece una serie de instrumentos musicales idiófonos con teclas (xilófono, marimba, glockenspiel, vibráfono), atriles, baquetas y estuches de diversa índole que facilitan la práctica musical en Japón y países de diversas latitudes.¹⁰⁶

Como una nueva modalidad, debe plantearse la práctica musical actual de marimba mediante la utilización de marimbas seccionadas o fraccionadas que tengan como mínimo tres octavas de extensión. Estas podrán ser utilizadas para conformar pequeñas o grandes orquestas de percusión melódica, armónica y rítmica, complementándose con otros instrumentos de percusión de afinación indeterminada, tales como tambores, tamborones, chinchines, tunes, raspadores de hueso, caparazones de tortuga, entre otros. La marimba 4/4 o prototipo puede dividirse en tres secciones (grave, semigrave y melódica), mientras que la marimba 3/4 o tenor puede dividirse en dos secciones (semigrave melódica y voces complementarias), originándose así marimbas fraccionadas de carácter formal, aunque como es de esperarse, para que el ensamble de estas marimbas sea funcional es necesario desarrollar una metodología específica, tomando como base la música guatemalteca folclórica, popular y académica, incorporando algunas muestras de la música universal de los géneros aludidos.

Con lo anteriormente expuesto no se plantea que desaparezca el ensamble típico guatemalteco que consta de una marimba 4/4 y una marimba 3 /4, puesto que éste ha cumplido diversas funciones socioculturales, tanto en los círculos oficiales como privados, sino que se recomienda impulsar el estudio y difusión de la marimba como una *Orquesta de Percusión Melódica, Armónica y Rítmica*.

2.3.1.7.3.3 Marimba de Chatona y caballito

Es una variante de la marimba cromática petenera. Su característica principal es la mayor separación que existe entre cada tecla, ya que por lo general es interpretada en movimiento, para acompañar las danzas y bailes tradicionales del Petén (Edgar Barrios, com. pers. 2007).

¹⁰⁶ Véase el libro *Catalogue Yamaha* (2005: 102-110, 144, 147, 161, 163-164 y 168).

2.3.1.7.3.4 La mayarimba de caja

Instrumento musical diatónico desarrollado por Carlos Ramiro Asturias, el cual está basado en el vaso ceremonial policromo de Ratinlinxul (este término significa en Q'eqchi' antiguo "el lenguaje o dialecto de mi animal") (*El grupo folklórico Guatemaya...* 1984: 5-6). La mayarimba posee una caja general de resonancia, en forma de artesa.

2.3.1.7.3.5 La marimba de hielo

En los primeros meses del año 2008 se publicó en la Internet un vídeo que muestra la elaboración de una marimba con teclas de hielo, la cual intervino en una actividad denominada "Concierto bajo cero" en Noruega y fue fabricada por músicos del grupo social kaqchikel de Guatemala con la ayuda de personas noruegas.

2.3.1.8 Ensamblés o grupos de marimba guatemalteca

El término "marimba" se utiliza en Guatemala, tanto para nombrar al instrumento como al ensamble o grupo musical. De éstos existe una gran diversidad que varía según el número de integrantes, tipos de instrumentos utilizados, función que desempeñan, el género de los o las intérpretes y el tipo de música interpretada.

2.3.1.8.1 Marimba de tecomates y flauta transversal de mirlitón:

Ensamble documentado por la etnomusicóloga Linda O'Brien (2006: 142). Sus investigaciones las realizó en San Marcos La Laguna, Sololá en 1972. Lo inusual de este ensamble lo constituye la fusión de estos instrumentos, característico también en Camerún. Este tipo de flauta es conocido en el sur de Guinea.

También se documenta el ensamble de marimba de tecomates y flauta transversal en las colecciones de la Fototeca Guatemala de CIRMA, que datan de 1925 (Stöckli & Arrivillaga 2006: 189-190).

2.3.1.8.2 Marimba de tecomates, tambores y chirimía

Ha sido documentado en varias fotografías de extranjeros que han visitado Guatemala. David Vela (1962: 18) nos ilustra uno de estos ensambles que debieron abundar en los pueblos indígenas. Menciona también que Daniel Brinton reconoce que en Guatemala se usa generalmente la marimba en compañía de la chirimía y el tambor (Vela 1962: 55).

2.3.1.8.3 Marimba de tecomates, flauta transversal, chirimía y tambores:

Según David Vela, la marimba se había extendido en Guatemala a mitad del siglo XIX. Nos ilustra también este ensamble denominado por él como "típico", consistente de cuatro músicos (Vela 1962: 51), aunque se omite, en la fotografía de referencia, la mención del músico interpretando la flauta transversal, a la izquierda del marimbista.

2.3.1.8.4 Ensamble de marimba de tecomates con mesa de madera

Dando un paso evolutivo, la marimba de tecomates utiliza una estructura de madera y permite la ampliación de sus octavas así como la comodidad para que participen más músicos. Es así como se va ampliando la utilización de otros “registros” en el instrumento, pues en este ensamble ya se utilizan los bajos, el centro como director y conductor de la melodía, y el tiple (Vela 1962: 51).

2.3.1.8.5 Ensamble de marimba sencilla o diatónica de bambú

Ensamble característico de Senahú y Lankin en Alta Verapaz, el cual consta generalmente de tres marimbistas: primera o tiple (melodía), armonía (acompañamiento musical) y bajo (complemento armónico). Algunas de estas marimbas están afinadas en La Mayor, siendo éstas más agudas que otras diatónicas (Ángel & Boche 1994).

Existen pocos datos históricos sobre la marimba de bambú, por lo que debería desarrollarse un proyecto multidisciplinario para determinar sus orígenes, dispersión, repertorio, características acústicas, entre otros aspectos.

Se documenta también la existencia de la marimba de bambú en el área de Sololá. Podemos referirnos a la ilustración de la colección alemana de la Fototeca Guatemala (CIRMA), donde aparecen dos músicos interpretando este instrumento, los cuales son oriundos de Santiago Atitlán, Sololá. La fecha aproximada en que fue tomada esta fotografía data de 1900 a 1940 (Stöckli & Arrivillaga 2006: 180).

2.3.1.8.6 Marimba cromática de bambú, violón y cantantes

En Senahú, Alta Verapaz existe este tipo de ensamble, organizado con fines religiosos católicos. Se menciona aquí ya que la marimba cromática de bambú era casi desconocida para la sociedad guatemalteca a finales del siglo XX.¹⁰⁷

2.3.1.8.7 Ensamble de una *marimba diatónica común* o *marimba sencilla común*

Son los ensambles de mayor dispersión en Guatemala, por esta razón es conveniente que a este tipo de marimba se le denomine *común* en lugar de “transicional”.

En el ensamble de una sola marimba pueden participar dos y hasta cinco marimbistas en un solo instrumento. Para modular a otras tonalidades, se utilizan bolitas de cera negra que se pegan por debajo de las teclas. Son famosos los ensambles de Jacaltenango y Santa Eulalia, en el departamento occidental de Huehuetenango.

Se debe resaltar que la marimba diatónica interpretada por cuatro y hasta cinco músicos es el instrumento colectivo más grande que existe en el mundo, algo muy típico de Guatemala. Algunos ensambles de este tipo utilizan el violón o contrabajo de tres cuerdas.

Estas marimbas están afinadas generalmente en Do Mayor, Fa Mayor, Sol Mayor y La Mayor, aunque puede encontrarse ejemplares en otras tonalidades, dependiendo de la región. Acompañan algunas veces las danzas y bailes tradicionales de los diversos grupos sociales diferenciados de Guatemala.

¹⁰⁷ Este dato fue dado a conocer en el libro *La Marimba en Guatemala*, publicado por la Marimba de Concierto de Bellas Artes, en base a investigaciones realizadas por el autor y Maximiliano Boche.

Han existido y existen diversos grupos representativos de marimba diatónica común y sería muy extenso mencionarlos a todos, por lo que se presentan solamente algunos ejemplos: “Ishtia Jaealteea”, “Flor Batanea”, “Rancho Alegre”, “Huistok”, “Independencia”, “Unica Chimalteea”, “Colotea” (Disco de acetato *Huehuetenango en el hormigo*, s.f.); “Los Pablos”, “San Rafael La Independencia”, “Voces de la Selva”, “Hermanos Luna”, “Ixtia Ixtateca”, “Sq’in al Konob”, “Tzi Kin Witz” y “Xajla” de Huehuetenango. Manuel Salazar Tetzagüie (2002: 16) también refiere los siguientes grupos: “Tz’ilim B’atz”, “Ruk’oxomal K’eehelaj” (Patzún), “Ecos de Chipuac” (Totonicapán), “Jolom Konob” y “Pixan Konob” (Santa Eulalia, Huehuetenango). Han sido documentadas también las marimbas “Ave Indiana”, “San Pedro Chuarrancho”, “Alma Llorona”, “Alma no me desprecie siempre te querré” (Juárez Toledo 1977: 3) y “Marimba de los Pascarines”, “Chapaneca Alma Llanera Norte Sur”, “Chispita”, “Alma de mi Tierra”, “La Consentida Xepecana”, “Maya Occidental” (Gómez & Arrivillaga 1990: 5). Asimismo la Marimba “Flor Indígena” (Momostenango) y “Linda Quetzalita” (Totonicapán) (Disco de acetato *I Encuentro de músicos de la tradición popular de Totonicapán* 1989). También se pueden mencionar las marimbas “Única Senahuteca” y “Reina Verapaz” de Senahú; marimba “Alma Puruteca” y “Alma Sonora” de Purulhá; “Alegre Chaparrita” y “Don Juan Matalbatz” de Aldea Cakiwal; las marimbas “No te olvides de mí”, “Mi Bella Sanjuanerita” de San Pedro Carchá; las marimbas “Alma Sanjuanera” de San Juan Cotzal y “La Loy” de Nebaj (Ángel 1994: varias páginas).

2.3.1.8.8 Ensamble con dos marimbas sencillas o diatónicas

En este ensamble se utiliza la marimba 4/4 y la marimba 3/4 de teclado diatónico. En la primera se ejecutan los registros de piccolo primero, tiple primero, centro y bajo y en la segunda, el piccolo segundo, el tiple segundo y el tenor melódico. Existen diversas variantes, siendo las más comunes las que utilizan el violón y/o la batería de percusión; algunas inclusive utilizan el bajo eléctrico en lugar del violón de tres cuerdas.

2.3.1.8.9 Marimba diatónica y orquesta

Ensamble propio de las áreas rurales de Guatemala. Consta de marimba diatónica 4/4, marimba diatónica 3/4 o tenor, violón ó bajo eléctrico, batería, saxofones, clarinetes y hasta trombones, formando una marimba orquesta. Es muy usual encontrar este tipo de ensamble en zarabandas o bailes populares de aldeas y caseríos, así como en los salones de baile alternativos en las cabeceras municipales.

Este ensamble es muy típico de Guatemala, ya que en los bailes cada pieza musical se cobra “pasando el lazo”, o sea que se paga mientras se baila. Para esto se necesita un local improvisado y la actividad puede durar muchas horas, “hasta que el cuerpo aguante”.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Poco a poco esta actividad bailable de las capas sociales bajas y medias ha ido desapareciendo debido al auge de la música extranjera y de las “discos móviles” que la han desplazado, ya que han tenido influencia en el nuevo gusto musical de la población.

2.3.1.8.10 Ensamble típico de marimba “pura”¹⁰⁹ o marimba institucional¹¹⁰

En la actualidad, es el ensamble de marimba cromática más generalizado e incluye una marimba 4/4 (bajo o prototipo), una marimba 3/4 (tenor), un violón¹¹¹ o contrabajo de tres cuerdas y una batería de percusión.¹¹² Es usual encontrar un grupo de este tipo organizado en las municipalidades del país, en instituciones oficiales y descentralizadas y en las empresas de la iniciativa privada. Se le llama “marimba pura” por carecer de instrumentos de viento-metal.

La marimba, al convertirse en cromática, no hay duda que permitió el desarrollo de nuevo repertorio interpretado en diversos escenarios y eventos, para nuevas clases sociales. El grado de popularidad que el instrumento llegó a tener entre los mestizos fue cada vez mayor (Arrivillaga, Chocano & Morán 1994: 194).

Fue a partir de la Primera Guerra Mundial, que se crearon en nuestro país las compañías de marimba-jazz o marimba-band (Vela 1962: 130), que realizaron exitosas giras a Estados Unidos y Europa, las cuales eran conformadas con grandes artistas de la marimba.

En Guatemala, fue quizás el Ministerio de la Defensa Nacional una de las entidades que permitió, dentro de sus instalaciones (lo cual es uno de los pocos aportes de importancia que ha hecho al país), la supervivencia de grupos de marimba institucional, ya que en casi cada base militar se contaba con uno de éstos que cumplía funciones de amenización de diversas actividades, realizando una proyección cultural y difusión de la música y la marimba guatemaltecas. Lamentablemente, con la celebración de los Acuerdos de Paz, debido a la reducción a que fue objeto el ejército, los grupos de marimba fueron los mayormente afectados y los primeros que cerraron su personal, al punto de que desaparecieron varios o fueron absorbidos por otras entidades.¹¹³

Puede decirse que muchos de estos ensambles han viajado a varios países del mundo, dando a conocer la cultura musical guatemalteca, mostrando la versatilidad y originalidad de la marimba.

Algunos ejemplos de este tipo de ensamble lo constituyen los grupos “Teclas Morenas”, “Teclas de Oro”, “Estrella de Guatemala”, “Kaibil Balam”, Marimba de la Corte Suprema de Justicia, Marimba de la Lotería Nacional, Marimba de la Contraloría General de Cuentas, Marimba de TELGUA, entre otros.

¹⁰⁹ El término se refiere a que no intervienen instrumentos de viento como saxofones, trompetas, entre otros, que forman parte de la marimba orquesta.

¹¹⁰ Término sugerido por el autor. La marimba institucional por lo general es un ensamble de “marimba pura”, es decir que carece de instrumentos musicales de viento-metal, con sus excepciones. Dentro de la organización interna de las instituciones de gobierno y entidades de la iniciativa privada se acostumbra contar con un grupo musical representativo para que amenice los eventos sociales y festivos, así como para dar conciertos o audiciones, principalmente con fines recreativos.

¹¹¹ La construcción de instrumentos musicales es todo un trabajo artesanal de gran importancia en Guatemala. De esta cuenta surge este tipo de contrabajo guatemalteco, más rústico, ya que solamente cuenta con tres cuerdas sintéticas de nylon, en contraposición al contrabajo de orquesta que utiliza cuatro cuerdas metálicas.

¹¹² Introducida con el auge del jazz a Guatemala.

¹¹³ Por ejemplo la Marimba “La Voz de los Altos”, que anteriormente perteneció a la Brigada Militar “Manuel Lisandro Barillas” de Quetzaltenango, ahora depende en materia organizativa y financiera del Ministerio de Cultura y Deportes.

2.3.1.8.11 La marimba orquesta

Otro ensamble característico lo constituye la “marimba orquesta”, el cual puede utilizar una marimba 4/4 más una marimba 3/4 o una marimba barítono con una marimba tenor, aunque también puede utilizar dos marimbas tenores, un bajo eléctrico en sustitución del violón y a veces un baby bass, teclados electrónicos o sintetizadores, trompetas, saxofones, clarinetes, trombones, tumbadoras, güira, tumbadoras, timbaletas, platillos, cencerros, tambora, bongos y cantantes. Según Axel Aceituno (1999: 50) la marimba orquesta básicamente está conformada por: un juego de marimbas (4/4 y 3/4, con algunas variantes como las descritas anteriormente), vibráfono, clarinete, sax alto 1ª., sax tenor 2ª., sax tenor 1ª., sax tenor 2ª., sax barítono, trompeta 1ª., trompeta 2ª., trompeta 3ª., trombón, batería, guitarra bajo (eléctrica), congas, pandereta y güiro.

Este ensamble fue muy popular a mediados del XX y tuvo una significativa decadencia a finales de éste, por el auge de las llamadas “discos móviles” que atraían principalmente a la juventud en las diversas actividades festivas.

Según refiere Aceituno (1999: 45), los Mayas-Quichés durante la época colonial solían acompañar a la marimba con la chirimía y el tambor, pitos, sonajas, pifanos, etc. La chirimía formaba dúo con la melodía y luego aquella se sustituyó por el clarinete, mientras que el tun y el tamborcillo fueron sustituidos por el tambor y el redoblante. Los instrumentos inventados y desarrollados en el viejo continente vinieron a influir en América a finales del siglo XIX, y a partir de los años 30's, se adaptaron y acompañaron a la marimba en los eventos festivos populares, apartiendo el violón,¹¹⁴ el clarinete, la trompeta, surgiendo la “Marimba Orquestada”, aspecto que es vital para considerar la posibilidad de que su desarrollo sea guatemalteco.

La marimba se vio influenciada a partir de 1920 por las jazz-bands que invadieron los centros nocturnos de los Estados Unidos extendidos hacia otros países. Siguiendo la copia de los grupos de jazz, se adaptó a la marimba primero un saxofón, después hasta cuatro. También el auge de las películas americanas y las grabaciones de discos se expandió toda el área de música y se le comenzó a exigir a las marimbas de esa época que interpretaran la música del momento, como los ritmos de Glenn Miller y Dámaso Pérez Prado. Sin embargo, también se crearon orquestas en Guatemala, como la Penagos, Harlem, Tacaná, Panamericana, la Orquesta de Guillermo Rojas, el Órgano Bethancourt, entre otras, que cumplían con las exigencias de los grupos sociales altos mientras que la marimba orquesta se hacía dueña de la clase social media baja. Ya con la invasión de la música moderna de grupos como los Beatles y Santana, y sobre todo la música mexicana, a través de las programaciones de radio y televisión se influyó decisivamente en el desplazamiento posterior de la marimba (Aceituno 1999: 46-49).

Pese al desplazamiento del instrumento nacional en sus diversas manifestaciones como ensamble, en la actualidad la marimba orquesta ha tomado nuevos bríos y es especialmente en los pueblos del altiplano occidental y el área central del país donde este tipo de ensamble musical sigue incursionando con gran aceptación.¹¹⁵

¹¹⁴ Este instrumento más bien parece haberse creado y adoptado en Guatemala, como una involución del contrabajo de orquesta, lo cual debe corroborarse con futura investigación.

¹¹⁵ El grupo “Los Conejos” de San Pedro Sacatepéquez, San Marcos es posiblemente el grupo más popular hoy en día, el cual tiene una apretada agenda de presentaciones, sobre todo en el occidente del país.

Un aspecto muy importante que debe ser tomado en cuenta para reactivar la función de la marimba orquesta es la actualización y renovación del repertorio a interpretar en los diversos eventos bailables y de amenización, ya que a veces se incluye una serie de composiciones compuestas en décadas pasadas, aspecto que la juventud considera anacrónico, por lo que ha perdido interés sobre esta manifestación artístico-cultural.

Los grupos más famosos en este tipo de ensamble han sido: “Alma Tuneca”, “Gallito”, “Ave Lira”, “Ecos del Pacífico”, “Ecos Manzaneros”, “Fidel Funes”, “Gran Continental”, “India Maya”, “los Conejos”, “Maderas del Sur”, “Maya Excelsior”, “Unión Ideal”, “Tropicana”, “Sonora Sensación”, “Lira Marquense” (Aceituno 1999: 74-77), entre otras.

Como una muestra del reciente interés por la marimba orquesta y su impulso en la sociedad guatemalteca, se ha organizado el Tercer Festival de la Marimba Orquesta, el cual está programado para el día sábado 1 de marzo de 2008, en el Salón No.8 del Parque de la Industria de la ciudad capital de Guatemala, con los grupos: “Fidel Funes y su Marimba Orquesta”, “Checha y su India Maya”, “Señorial Ave Lira de Antigua Guatemala”, La Guapachosa “Alma Tuneca”, “Lalo¹¹⁶ y sus Manzaneros” y “La Soberana Gallito”, evento organizado por Radio Mundial.

2.3.1.8.12 La marimba de concierto

Ya para la década de los 70's, surge la *marimba de concierto*, aunque el término y concepto fue utilizado originalmente desde 1944 por Celso Hurtado, solista virtuoso y “dignificador” de este instrumento.¹¹⁷

Uno de los primeros ensambles de marimba de concierto lo constituyó en forma tácita el grupo “Herencia Maya Quiché”, fundado por los maestros Fernando Morales Matus,¹¹⁸ y Benigno Mejía Cruz,¹¹⁹ quienes colocaron a la marimba en escenarios exclusivos para realizar audiciones donde ésta debía ser escuchada, lo cual contrastaba con la función anterior de amenizar reuniones o fiestas sociales. Los instrumentos musicales utilizados fueron la marimba 4/4, la marimba 3/4, el contrabajo en sustitución del violón, tambores, tun, chinchines, pito o flauta de caña e instrumentos originales de viento, éstos últimos diseñados y elaborados por el Maestro Benigno Mejía Cruz, entre otros.

Pero no fue sino hasta el año de 1979 cuando surge a nivel institucional un grupo cuyo nombre llevaba ya incorporado el término “marimba de concierto” y es precisamente en la Dirección General de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación Pública donde se crea la “Marimba de Concierto de Bellas Artes”, primera en su género a nivel gubernamental. Este grupo fue fundado por los maestros Lester Homero Godínez (primer

¹¹⁶ Forma hipocorística de Gerardo, cuyo apellido era Tzul (Q.E.P.D.), persona que le dio gran impulso a la marimba orquesta en Guatemala.

¹¹⁷ Véase el *Diario El Imparcial* del 10, 13 de mayo de 1944 y fechas posteriores, donde aparece la información relacionada con las presentaciones artísticas de este virtuoso y “dignificador” de la marimba.

¹¹⁸ Destacado intérprete de marimba nacido en Belice pero identificado con la música de Guatemala. Fue profesor de marimba en el Conservatorio Nacional de Música y el primer centroamericano en abordar el “Concierto en La menor para marimba y orquesta” de Jorge Sarmientos, obra cumbre del repertorio para marimba en Guatemala.

¹¹⁹ Profesor, músico de banda marcial y constructor de una serie de nuevos instrumentos musicales. Uno de sus grandes aportes fue el incorporar los pitos de caña, la cibirimía, el tun y efectos de carácter ecológico al mundo sonoro de los grupos de marimba, aspecto que sería retomado por algunas *marimbas de concierto* surgidas posteriormente.

director), Otoniel Godínez (primer subdirector), Alfonso Bautista Vásquez, Mario Bautista Vásquez, Roberto García Benítez, Fidel Funes Nolaseo, Amílcar Corzo de León, Manuel Toribio Díaz y Erick Godoy Cámara. Para su consolidación como un grupo con nuevas propuestas, éste tuvo que abordar un repertorio diferente al ya interpretado por otras marimbas, así como desarrollar actividades consideradas “conciertos”, es decir, audiciones donde el público debía estar sentado y atento a las interpretaciones musicales.

Este acontecimiento está rodeado de una nube gris, ya que según los procedimientos que se habían establecido para escoger al grupo representativo de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, se había programado un concurso donde participarían varias marimbas. En forma aún desconocida, se suspendió dicho certamen y varios grupos ya no fueron tomados en cuenta, como el de Herencia Maya-Quiché, Guatemarimba del maestro Albizú y otro grupo que se había conformado con marimbistas de diversos grupos musicales.

El mérito de la conformación y éxito de este ensamble denominado “marimba de concierto” solamente se lo atribuye Lester Godínez, sin embargo, debe dejarse claro que un grupo artístico de tal categoría sólo pudo haberse consolidado como una entidad del más alto nivel con el aporte de cada integrante, ya que todos cumplieron una función importante, ya sea como intérprete, compositor, creador y co-fundador, a través del aporte de conocimientos empíricos y técnicos especializados, como los casos de marimbistas que habían sido portadores de un cúmulo de experiencias, habilidades y destrezas adquiridas y desarrolladas dentro de los ámbitos folclóricos, populares y académicos.

La “filosofía” inicial de la Marimba de Concierto de Bellas Artes fue la “dignificación de la marimba y del marimbista”.¹²⁰ En tal sentido, el autor de la presente tesis considera que debido al desconocimiento que se tenía entonces de la marimba desde un punto de vista antropológico y sociológico, se trató de imponer esta visión de “dignificación” del instrumento, como si hasta antes de la creación de aquél grupo artístico, la marimba y el marimbista eran indignos, por el simple hecho de interpretarse este instrumento diatónico dentro de un ámbito ritual, religioso o comunitario o de interpretarse la marimba cromática a nivel popular o institucional, aspectos que ya se han detallado conforme el desarrollo del presente trabajo. Tan digna es la marimba que ameniza una fiesta, como la marimba que aparece en el atrio de una iglesia cumpliendo funciones religiosas específicas.

Los instrumentos utilizados inicialmente por la Marimba de Concierto de Bellas Artes fueron: la marimba 4/4, la marimba 3/4, el contrabajo, los tambores, los chinchines, las flautas dulces (de marca Yamaha® en registros soprano y sopranino), los caparzones de tortuga, el trombón, entre otros. A raíz de esta “nueva” proyección de la marimba, varios grupos surgieron con la especificación de ser *marimba de concierto*, cuya actividad artística se orientaba a la realización de presentaciones exclusivas ante un público selecto que debía escucharlos *in strictu sensu*. Se dejó entonces de simplemente amenizar una reunión o un evento cultural para realizar audiciones, actividades serias de proyección de la música guatemalteca y universal. Claros ejemplos de este movimiento cultural son la

¹²⁰ Dignificar es “Hacer digna o presentar como tal a una persona o cosa”, y digno es “Que se merece algo. Correspondiente al mérito y condición de una persona o cosa. Decoroso” (*Diccionario Enciclopédico Océano Uno Calor* 2002: 523). Cabe recordar que la marimba ya había sido declarada como “Instrumento Nacional de Guatemala” a través del Decreto 66-78, caso extraordinario en todo el mundo, por lo que también ya había alcanzado un nivel preponderante en el aspecto legal y cívico sobre los demás instrumentos musicales del país, aunque todos son en realidad de suma importancia cultural, artesanal y artística.

“Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos”, que fue creada en el año de 1982,¹²¹ la “Marimba Femenina de Concierto”, la “Marimba de Concierto de la Municipalidad de Guatemala”, entre otros grupos.

Este ensamble de marimba cumple indirectamente una función educadora, ya que a través de las audiciones o conciertos dirigidos a todo el público se promueven los valores culturales representados en este instrumento musical, en cierta forma con carácter didáctico.

2.3.1.8.13 La marimba cromática petenera:

Este es un ensamble bastante peculiar, primeramente porque utiliza tres integrantes en un instrumento cromático, de una octava menos que la marimba tenor o 3/4 y un integrante en el “tambor”, caja o redoblante (Ajuehán & Argueta 1994) o en el violón de tres cuerdas (Edgar Barrios, obs. pers. 2007). La marimba más famosa es “La voz del pueblo” o “La gana bollos”, que excepcionalmente cuenta con varios resonadores de hojalata. La diferencia con los demás ensambles de marimba del país estriba en que la música es sustancialmente diferente a la del repertorio estándar o común que se interpreta en el territorio nacional.

El Petén, región un tanto aislada del país, tiene características peculiares determinadas por su historia y poblamiento. Su música es de carácter festivo y alegre, resaltando la influencia de las corrientes europeas como la española, francesa e italiana que fueron cultivadas en los primeros años de asentamiento de los colonizadores.

Los ritmos característicos son el sambay¹²² zapateado y el sambay macho. Pueden interpretarse asimismo mazurcas, chotis, danzas, contradanzas, valeses ligeros, zapateados o zapateos (Edgar Barrios 2006: 25).

2.3.1.8.14 El ensamble “Guatmarimba”

Este ensamble fue concebido en 1976 por el maestro Raúl Albizu¹²³ tras el fraccionamiento de los registros tesitulares de la marimba cromática prototipo. Ya por el año de 1977, este grupo estaba integrado por los maestros Francisco Azurdia, Rogelio Aguilar Cucvas, Gervacio Gareía, Oscar Noriega, Manuel Melgar, Gustavo Melgar y Octavio Castillo (Bautista & Linares 1994b).

Estos instrumentos fueron construidos a un costo de Q. 3,000.00 (Tres mil quetzales) en San Agustín Acasaguastlán, El Progreso, por el artesano Lázaro Rodas Castro (Corzo & Ordóñez 1994a: 3).

¹²¹ También varias entidades marimbísticas han tomado este término de referencia por estar dedicadas exclusivamente a la interpretación de música de concierto, en contraposición a los grupos “de parranda” que amenizan los bailes y fiestas sociales. Se ha llegado a tal punto que, a nivel gubernamental, un sinnúmero de estos han querido incorporar tal categoría.

¹²² El término “sambay”, parece ser la apócope de “sambaygo” y sugiere tener raíces lexicales africanas. Sambaygo era el término que se le daba a la persona que surgía de la combinación de cambujo con india, según la clasificación sobre el cruzamiento de razas en la época colonial. Véase *El negro en Guatemala durante la época colonial* (1973: 87).

¹²³ Oriundo de Santiago Atitlán, Sololá, donde nació en el año de 1964.

2.3.1.8.15 Grupo femenino de marimba

La inclusión de la mujer en la interpretación de la marimba se da un poco tardía, ya que esta función fue exclusiva del hombre. Ya para principios del siglo XIX fue famoso el conjunto femenino “La Reina de las Marimbas”, integrado por las hermanas Velásquez, quienes realizaron giras exitosas en Centroamérica y cosecharon grandes triunfos en Guatemala (Vcla 1962: 153-155). En varias entidades educativas y religiosas fueron creados grupos femeninos de marimba, los cuales participaron periódicamente en los festivales que organizaba el Ministerio de Educación Pública, con la coordinación del Departamento de Educación Estética y en la actualidad continúan participando otros de reciente aparición, en actividades escolares y culturales.¹²⁴

Actualmente, los grupos más relevantes son la “Marimba Femenina de Concierto” y el Grupo Femenino de Concierto “Ecos del Maya”, fundados formalmente en 1994 y 1998 respectivamente.

2.3.1.8.16 Grupo religioso de marimba

Este ensamble surge debido a la necesidad de darle un “sabor guatemalteco” a la música utilizada en la liturgia cristiana, preferentemente de corte católico. Consiste por lo general de *cantores* acompañados por marimbas cromáticas, a manra de coros que llevan la secuencia musical de las misas. Muchas veces solamente se presentan estos ensambles realizando una interpretación musical instrumental. ADESCA, entidad descentralizadora del arte y la cultura, ha donado marimbas y otros instrumentos musicales a estos grupos religiosos en los últimos años.

2.3.1.8.17 Gran ensamble de marimbas

Desde hace unas décadas se ha acostumbrado realizar ensambles con varios grupos de marimba, los cuales interpretan diversas obras musicales en forma conjunta. Son famosos los ensambles de marimbas realizados en la Gran Sala del Centro Cultural “Miguel Ángel Asturias”. Lo característico de este gran ensamble lo constituye el hecho de que el repertorio utilizado es estándar y las versiones son unificadas, aunque a veces no se respeta este criterio y determinados grupos realizan variaciones en algunas partes de la interpretación colectiva.

El 8vo. Gran Concierto Ensamble Nacional Fabumarimbas incluyó la participación de las Marimbas “Gallito”, “Kaibil Balam”, “Princesita”, “Sonora Quetzal”, “Melgar”, “Voces de Los altos”, “Teclas Morenas”, “Antigua”, “Estrella de Guatemala” y “Flor del Pueblo”, evento que se llevó a cabo el 14 de julio de 2007 en el Centro Cultural “Miguel Ángel Asturias” (*Prensa Libre* 12-07-07: 51).

Este evento, por ser muy importante e inusual, debe contemplar con anticipación una revisión sobre la afinación de todos los instrumentos musicales,¹²⁵ a fin de desarrollar

¹²⁴ Puede mencionarse también que en décadas pasadas, la “Marimba del INCA” se hizo muy famosa bajo la dirección del maestro Everardo de León.

¹²⁵ Es difícil que en toda Guatemala exista una marimba que esté afinada al 100% durante todo un año debido a los efectos del clima y la carencia de salones de ensayo con las condiciones ideales de temperatura y humedad relativa. Además, a muchas marimbas no se les proporciona el servicio de mantenimiento y afinación adecuado porque resulta muy oneroso para los propietarios o para las entidades estatales, entidades

los conciertos en forma estandarizada y obtener mejores resultados acústicos. Además, es necesario establecer las versiones o arreglos que se interpretarán en los ensambles, ya que a veces cada grupo marimbístico realiza diversas variaciones sobre la melodía principal o utiliza una armonía básica diferente, lo que produce una ejecución caótica de las obras musicales. Lo ideal sería que uno o varios compositores/arreglistas determinaran cuáles serían las versiones finales y en qué partes de las obras podrían realizarse ciertas frases solísticas u ornamentos, no necesariamente por todos los conjuntos participantes.

2.3.1.8.18 Otros ensambles de reciente aparición

En las últimas décadas han surgido varios ensambles conformados por dos o más intérpretes de diversos instrumentos pero no constituyen una tradición en materia de ejecución musical. Puede mencionarse entonces los ensambles de marimba y cello, marimba e instrumentos musicales barrocos, marimba en ensamble con grupos de “nueva canción alternativa guatemalteca”, marimba con grupos de “rock” y de música “new age”, entre otros.

2.3.1.8.19 Ensamblés en desuso

Es David Vela (1962: 117-118) quien nos menciona un ensamble de marimba de cinco de metal con el acompañamiento de guitarra, el cual era utilizado por los ladinos, por el año de 1840. También se tiene noticia del ensamble de marimba, tambor, tun y chirimía para 1820 (Arrivillaga, Chocano & Morán 1994: 181), información que debe cotejarse con investigaciones actualizadas para determinar si aún pervive esta manifestación musical en Guatemala. El grupo Guatemarimba tampoco ha desarrollado actividades artísticas de importancia durante los últimos años.

De todos los ensambles anteriormente citados, es posible que algunos ya se encuentren también en desuso o estén a punto de desaparecer.

2.3.1.9 Accesorios de la marimba y del marimbista. Procesos de elaboración¹²⁶

La marimba y el marimbista necesitan de accesorios diversos que son elaborados a través de procedimientos muy especiales, según se detallan a continuación.

2.3.1.9.1 Elaboración de la cera negra y la cera canche o cera mesha¹²⁷

La cera animal¹²⁸ es segregada por unas glándulas que ciertos himenópteros como las abejas tienen entre los anillos abdominales; dicha secreción forma unas escamitas que la abeja recoge con sus patas y lleva a la mandíbula para amasarlas antes de aplicarlas en el

descentralizadas y las empresas privadas, sobre todo porque desconocen que la marimba es un instrumento muy delicado y de gran valor artístico-cultural.

¹²⁶ Gran parte de la información aquí presentada fue publicada en 1994 en el libro *La marimba en Guatemala* (Bautista y Ángel 2003: 128-131).

¹²⁷ Para una información más detallada véase “Elaboración de la cera negra” del autor, en *La marimba en Guatemala* (Bautista y Ángel: 2003: 132-138).

¹²⁸ El origen de la cera también puede ser vegetal y mineral.

panal. La cera constituye químicamente una mezcla de ésteres, alcoholes y ácidos alifáticos (*Pequeño Larousse de ciencias y técnicas* 1981: 231).

La cera utilizada para la marimba es una masa oscura que se obtiene a través de la extracción de celdas con miel y “suchía” (polen semiprocesado) de los panales o colmenas.¹²⁹ Se realiza primeramente la selección del panal o colmena a utilizar, mediante su búsqueda por bosques y vegas de los ríos, para proceder ya sea al corte de la rama en que se encuentra y a su extracción de algún tronco o concavidad del árbol anfitrión, o bien directamente de la tierra.

2.3.1.9.1.1 La cera negra

Para poder obtener cera negra es preferible utilizar colmenas de abeja “Del Congo” (*Geotrigona mexicana*) o “Conga” (Enio Cano, com. pers. 2007) y de “Cabeza de viejo” (*Trigona nigerrima*).¹³⁰ Las primeras se caracterizan por construir su panal en la tierra, a manera de un cántaro, por lo que también se les llama “De cantarito” o “De olla”. Las segundas construyen su colmena a gran y mediana altura caracterizándose por su profundo color negro. La forma del panal es similar a la cabeza de un anciano ya que es de color blanuzco o grisáceo. En el departamento de San Marcos, es usual localizar estos panales en árboles de tepemiste, marío, cedro, palo blanco, guaba, entre otros.

Si se escoge un panal de “Cabeza de viejo”, éste se corta desde la horqueta base y se baja del árbol con un lazo, teniendo cuidado de no dañarla. Posteriormente se traslada a una galera (techo improvisado con lámina de cinc, vigas y horcones de laurel) ubicada cerca de la casa, donde las abejas llegan a habituarse.¹³¹

Por lo general se escoge una fecha anterior a la Semana Santa para obtener la cera y la miel. Cuando se hace este proceso, se utiliza un machete llamado “euta”, un cedazo de tela para que las abejas no se enreden en el eabello y entorpezcan el trabajo, un colador, dos recipientes de vidrio o plástico y botellas pequeñas de vidrio para guardar la miel. Se corta la parte trasera de la colmena y se procede a saear las celdas que contienen miel y “suchía” (polen semiprocesado). Al presionar las celdas sobre el colador, van cayendo las gotas de miel y lo que queda encima constituye en sí una masa inconsistente que se convertirá en cera mediante otro proceso. Es muy importante mencionar que debe dejarse en el panal una reserva de celdas con miel y celdas con suchía para alimento inmediato de las abejas.

Habiendo colocado la miel en una botella de vidrio, se colocan las celdas que han sido estrujadas y que han formado una masa irregular en otros recipientes. Estas se lavan con agua tibia o fría hasta quitarles todas las impurezas, al mismo tiempo que se suavizan mediante su manipulación (amasado).

Cuando la cera ya está lavada se seca al sol por varios minutos y puede ser guardada en forma de bolas o “machitos” (de forma cilíndrica), envolviéndose en papel periódico o en bolsas plásticas para evitar que las cucarachas se la coman, conservándose de esta forma

¹²⁹ El término “colmena” parece referirse más propiamente al receptáculo construido artificialmente para que las abejas construyan sus panales.

¹³⁰ En el altiplano occidental se utiliza el panal de abejas llamado “Quixpún” o “Coxpón”, de características similares al panal de “Cabeza de viejo”, según información recabada por el autor y algunos compañeros de estudio de la carrera de antropología, a través del trabajo de campo realizado en Santa María de Jesús, Sacatepéquez, en el año de 1989. Hacen falta más estudios sobre la taxonomía de las variedades de abejas silvestres guatemaltecas, su dispersión geográfica y utilización doméstica en el territorio nacional.

¹³¹ Procedimiento utilizado en el área de la boca costa del departamento de San Marcos.

en buen estado. El proceso de elaboración de la cera difiere en Senahú, Alta Verapaz (Ángel & Boche 1994), ya que ésta se extrae de la colmena de “abeja de la montaña”, la cual se obtiene mediante su cocción durante veinte minutos, al cabo del cual la cera flota mientras que las impurezas caen al fondo del recipiente. Se deja enfriar durante una hora, previo a amasarla y guardarla.

La variedad de colmena “Del Congo” aporta la mejor cera negra pero es más difícil su localización puesto que las abejas preparan su colmena en la tierra, en lugares donde abunda la vegetación. Debido a la continua fumigación con insecticidas y herbicidas que se realiza en las áreas de la costa y la boca costa de San Marcos, esta variedad ha ido desapareciendo. Llama la atención el nombre que se le da a este tipo de colmena, sobre todo en la franja de la costa y boca costa del sur de Guatemala.¹³²

La cera negra es utilizada para la elaboración de los anillos de cera o “mushes”¹³³ que van adheridos a los resonadores de la marimba. En algunas regiones de Guatemala se le conoce como “cera de talnete” o “cera de Judas”,¹³⁴ y tiene una serie de aplicaciones domésticas.

2.3.1.9.1.2 La cera canche o mesha

Esta puede obtenerse de las colmenas siguientes: “Doncella”, “Pringadora”, “Chelero” y “Limoncillo”, realizándose para su obtención un proceso similar al descrito anteriormente.

La variedad de abejas “Doncella” prefiere construir su panal en los árboles de mediana y baja altura, como matapalo, pimienta, caspirol o guaehipilín, entre otros, que por lo general tengan concavidades que permitan la preparación de la colmena, siendo su extracción más difícil. El color de estas abejas es amarillento o canche y su tamaño es más pequeño que la abeja de “Cabeza de viejo”. Se destaca por poseer una entrada en forma de “trompeta” un tanto pronunciada.

La abeja “Pringadora” ataca al ser humano, enredándosele en el cabello y segregando sustancias irritantes que provocan ardor y picazón en el cuero cabelludo durante varios días. Los colores de esta abeja son: negro en la cabeza y amarillo en el abdomen. La variedad “Chelero” es de tamaño más pequeño aún y produce muy poca cera. Las abejas “Limoncillo” tienen un olor característico a limón y su miel es un tanto ácida. El color de estas abejas es amarillento. El tamaño de estas abejas silvestres difiere totalmente del de las abejas comunes (*Apis mellifera*), ya que son mucho más pequeñas y carecen de lanceta.

¹³² En el año de 1994, a través de las investigaciones realizadas por los integrantes de la Marimba de Concierto de Bellas Artes se pudo constatar la presencia de este tipo de colmena, desde San José El Rodeo, San Marcos, pasando por Mazatenango, Suchitepéquez hasta Palín, Escuintla, es decir, básicamente en la boca costa guatemalteca. Un dato muy importante a considerar es el hecho de que en África existe una especie de abeja que también construye su colmena en la tierra.

¹³³ Según se consigna en otra parte de esta tesis el término “mush” proviene de los idiomas mayas guatemaltecos: en awakateko se dice “muux” y en kaqchíquel “muxu’x”, cuyo significado es “ombligo”. Véase el *Maya’ choltz’ij: Vocabulario comparativo de los idiomas mayos de Guatemala* (2003: 84-87).

¹³⁴ En la boca costa de San Marcos, la época de la obtención de la cera negra coincide con la Semana Santa en la cual se llevan a cabo los bailes tradicionales llamados “Baile de Judas” y “La viuda de Judas”, acompañados por la marimba diatónica, la cual necesita cera negra para su reactivación, a través del entelado respectivo. El Judas también usualmente lleva la nariz, cejas y bigotes de cera negra.

La cera canche (de color amarillento) sirve para untar los bordes de los anillos de cera negra, ya que por ser un pegamento natural, le da firmeza a la tela de marimba, además se utiliza para untar los cordeles de la marimba para que tengan mayor duración. Un dato muy importante es el hecho de que tanto la cera negra como la mesha contienen determinadas sustancias que le permiten tener un estado sólido, pero con su mínima manipulación vuelven a recuperar una gran maleabilidad; su estructura molecular les da esta cualidad especial que las hace indispensables en la elaboración de “mushes” para los resonadores de la marimba.

2.3.1.9.2 El epitelio o “tela” para marimba

La “tela” para marimba es el epitelio del intestino delgado de cierta clase de mamíferos. Una de las características acústicas propias de la marimba guatemalteca es definida por la vibración de esta membrana que se adhiere sobre los anillos cónicos de cera o “mushes” (mirlitones)¹³⁵ pegados en cada resonador.

Por lo general se obtiene esta membrana del intestino del cerdo (tripa de cochecillo) o de oveja.¹³⁶

2.3.1.9.2.1 Proceso de elaboración del epitelio o “tela” para marimba

La *tripa de cochecillo* se “enarga” o se compra en las carnicerías municipales o directamente con la persona que destaza los marranos y se puede adquirir por libra. En este proceso se utiliza el intestino delgado preferentemente.

A la tripa se le quita la gordura con unas tijeras dejándole una orilla de manteca para que posteriormente no se rompa la tela que será desprendida. Después se lava con agua y jabón. Ya estando limpia, se le amarra un palito liso o sin grada en un extremo y se va metiendo dentro de la tripa misma, para que la parte interna quede finalmente expuesta externamente, es decir, se coloca al revés. A continuación se infla y si tuviera agujeros se amarra por partes para que no escape el aire, utilizándose tiras de tuza o doblador. Cuando ya se encuentra inflada en su totalidad se pone a secar al sol durante un día, en un lugar alejado de abejas o avispas pues éstas podrían sacarle el aire. Por la noche se guarda en un lugar seguro.

Al día siguiente, la tripa seca debe ser aplanada para proceder a cortársele una orilla por todo el largo con unas tijeras. A continuación se va desprendiendo la membrana o epitelio, que ha quedado en el lado interior pero que constituye en sí la parte externa del intestino de cerdo. Para concluir todo el proceso la tela para marimba se enrolla en pedazos de papel y se envuelve en el sobrante de tripa, para su posterior venta, “por cuartas” o “por varas”.

Existe información diversa no corroborada científicamente sobre la forma de preparar la tela de marimba. Algunas personas que la elaboran mencionan que el marrano debe ser hembra o macho “capado”, con el fin de que aquella sea de alta calidad. La

¹³⁵ Los *mirlitones* (Boroff & Irvin 1976: 102) son las “ventanas” o agujeros de ciertos instrumentos centroafricanos como la *sansa* o piano de pulgares (de la tribu, Nyari entre otras), que pueden ser cubiertos con tela del nido de araña, corteza vegetal o una membrana para producir un zumbido adicional.

¹³⁶ También se ha documentado que puede obtenerse del intestino de coyote, venado y jabali, así como de algunas fibras o materiales de especies vegetales como el *cheche*, la cebolla (sus capas) o del nido de araña.

información aquí presentada fue recopilada en Sacapulas, El Quiché (Ángel & Argueta 1994). Según nuestras informantes, la mejor tripa es la del macho porque sale fina la tela, éste debe estar “capado”¹³⁷ y listo para el destace. La otra alternativa es la tripa de marrano hembra pero que sea “machorra”, es decir, que no haya tenido erías. Mientras más grande sea el animal, más grande será la tripa y por ende, más ancha la tela de marimba.

En Sacapulas se vende la tela de marimba a personas de Cunén, Río Blanco, San Miguel Uspantán, Santa María, Mixcolajá y Pasaúl. También se distribuye en Teepán, Antigua Guatemala, Chimaltenango, Sumpango y Ciudad Vieja.

Debe tenerse en consideración que por utilizar este epitelio la marimba guatemalteca, también tiene características organológicas como instrumento musical membranófono.

2.3.1.9.2.2 Colocación de la tela de marimba

Para colocar la tela de marimba es necesario que el “mush” o anillo de cera esté bien adherido al cajón y tenga una forma cónica perfecta con un agujero en la cúspide, se le unta un poco de cera canche o mesha y se procede a cortar con unas tijeras los pedacitos de tela en forma redonda. Si se prefiere un sonido con bastante “charleo” o vibración, entonces la membrana debe dejarse destensada pero si por el contrario, se necesita un sonido más “limpio” o cristalino, es decir menos bullicioso, se tensa al máximo. La primera forma se utiliza para amplificar a mayor distancia el sonido de la marimba, como en las actividades rituales, ceremoniales y festivas mientras que la segunda es empleada actualmente por grupos “de concierto” o institucionales que prefieren un efecto sonoro atenuado.

Es necesario destacar que en la marimba sencilla o diatónica necesariamente se utiliza la membrana bastante aflojada o destensada, ya que su naturaleza bullanguera y festiva así lo requiere.

2.3.1.9.3 Elaboración del cordel para marimba

Las cuerdas son un conjunto de hilos retorcidos que, formando ramales, constituyen un cuerpo cilíndrico destinado a atar, izar, fijar o suspender cuerpos. Las dos terceras partes de las cuerdas que se fabrican provienen de fibras de cáñamo y de sisal y el resto se hace con lino, esparto, coco, yute, etc. Según su calibre, las cuerdas reciben distintas denominaciones: la delgada se denomina cordel; los hilos que forman el cordel se llaman bramantes y las cuerdas gruesas se llaman cables, sogas y maromas (*Enciclopedia Ilustrada Cumbre* 1978: 569-570).

Según refieren algunos constructores de marimbas, anteriormente se utilizaba el hilo de seda retorcido para confeccionar el cordel de la marimba, el cual se elaboraba con una “redina” y una devanadera. En las marimbas sencillas o diatónicas se ha acostumbrado el uso del cáñamo el cual puede obtenerse en las tiendas de los mercados municipales, al que se le unta generosamente cera negra o mesha para que tenga mayor durabilidad. También se ha documentado la utilización de las fibras retorcidas del maguey.

Más recientemente, en las marimbas cromáticas se utiliza el algodón retorcido, el cual es de mejor calidad y más grueso que el cáñamo. Un sustituto de este material lo

¹³⁷ Mediante un procedimiento doméstico y sin anestesia, se le extirpan los testículos.

constituye el cordel de fabricación sintética utilizado para instalar cortinas, ya que proporciona gran resistencia a la tensión y fricción que le producen las teclas al ser percutidas por las baquetas.

En relación a la elaboración del cáñamo, se inicia mediante la siega y corte de los tallos, los cuales se someten al *enriado*, procedimiento de maceración, para ablandarlos, ya sea expuestos al rocío o sumergidos en aguas corrientes o estaneadas, lo que solubiliza las materias gomosas, resinas y albúminas, y permite separar las fibras textiles. Los manojos se ponen después a secar y se les somete al *agramado*, modo de romper la parte leñosa de los tallos para libertar la fibra, que transformada en hilaza se envía luego a la hilandería para su elaboración industrial (*Enciclopedia Ilustrada Cumbre* 1978: 119-120).

En lo referente a la fibra de algodón, ésta tiene la forma de una minúscula cinta torcida, de unas veinte micras de espesor y de diez a cincuenta milímetros de largo, y es capaz de sostener un peso de cinco a ocho gramos. Uno de los procedimientos para su obtención consiste en la separación de las fibras de las semillas con máquinas desgranadoras y, antes de ser hiladas se limpian, peinan, seleccionan y mezclan con arreglo a la clase de hilos que se desea obtener. Químicamente el algodón es celulosa pura con ínfimas cantidades de cera y grasa (*Pequeño Larousse de ciencias y técnicas* 1981: 52).

Lila O'Neale (1980: 776) menciona que los algodones blancos y café son plantas nativas de América, lo cual puede comprobarse por la evidencia encontrada en tumbas de los antiguos peruanos. En el altiplano guatemalteco, existe una compleja actividad relacionada con la preparación y el tejido del algodón, y hasta en años más recientes, las mujeres formaban todos sus hilos con la ayuda del huso. Quitar laboriosamente con los dedos la pelusa de la semilla, separar los pequeños montones y retorcer las fibras con la ayuda de un palo con pesa (el huso) es la rutina para hilar el algodón sin una rueca. Hasta donde se tiene conocimiento, este procedimiento es de los más antiguos que se conocen.

En cuanto al maguey, O'Neale (1980: 776) da una descripción de las formas y procedimientos sobre la elaboración de los tejidos y la preparación de las fibras vegetales, mencionando que los hombres hilan el maguey para sus bolsas de pita sobre el muslo desnudo. Una invención de madera para entrelazar se emplea en la elaboración de hebras más gruesas que van en el lazo.

Aun y cuando el cordel de las marimbas no interviene directamente en su sonoridad, éste cumple una función suspensoria de las teclas, lo cual permite su libre vibración, por lo que la marimba es hasta cierto punto también un instrumento "cordófono" en forma indirecta.

Tomando este último dato, y confirmando lo que se ha venido explicando a lo largo de la tesis, la marimba tendría características de los cuatro grupos clasificatorios a nivel organológico: idiófono, por sus teclas de madera golpeadas con baquetas (o las yemas de los dedos en su caso); aerófono, por el desplazamiento de las columnas de aire a través de la vibración de las teclas; membranófono, por el epitelio o membrana vibratoria que se utiliza en los resonadores, y cordófono, por poseer dos cordeles que aíslan las teclas lo cual permite su libre vibración.¹³⁸

¹³⁸ Según Fernando Ortiz (1995: 5), existe otro tipo de instrumentos musicales que funcionan por "pulsación", el cual no está incluido dentro de la clasificación tripartita referida a los instrumentos de percusión, de viento y de cuerda.

2.3.1.9.4 Fabricación de las baquetas o bolillos

Las baquetas o bolillos son utensilios o artefactos utilizados para la ejecución de diversos instrumentos musicales y constituyen una extensión de las extremidades superiores. En lo que se refiere a la marimba, podría decirse que las baquetas realizan una función de percusión indirecta, ya que no existe un contacto entre las yemas de los dedos o las palmas de las manos directamente con las teclas. Constituyen excepciones la técnica de algunos marimbistas como Raúl Tudón (mexicano) que interpreta algunas obras percutiendo las teclas con las manos¹³⁹ y un tipo de marimba del Delta del Orinoco en Venezuela.¹⁴⁰

La fabricación de baquetas es una actividad artesanal muy especializada en Guatemala, teniendo cada constructor un estilo y técnicas especiales.

2.3.1.9.4.1 Preparación de la varilla o cuerpo de la baqueta

Este proceso se da básicamente en dos formas: manual y mecanizada. La fabricación manual se refiere a la selección de las varillas que prácticamente llevan poco tratamiento, como el lijado. Se pueden utilizar maderas de mcmbrillo, ak'al, durazno, escobón, guachipilín, cafeto, entre otras. Son de fabricación más rudimentaria por lo que las varillas pueden torcerse con el correr del tiempo. Asimismo, se puede desbastar cada varilla con un pedazo de vidrio de botella o "chay", hasta alcanzar el diámetro requerido.

La fabricación mecanizada se da con la utilización de maquinaria eléctrica, tales como sierra y torno. Primeramente se procede a cortar la madera en forma de reglillas cuadradas (1 cm. de cada lado) de aproximadamente 19 pulgadas de largo. A cada pieza se le da un aspecto cilíndrico mediante un torno hasta alcanzar el diámetro necesario. Las maderas más utilizadas son: huitzil (material que los tz'utujiles usaban desde épocas inmemoriales en la elaboración de flechas), corteza, palo de chico, palo santo o guayacán, mangle, tatascamite, encino, zapotillo, entre otras.¹⁴¹

2.3.1.9.4.2 Preparación de la cabeza o percutor de la baqueta

El látex es el líquido de aspecto lechoso que fluye de las incisiones practicadas en el tronco de ciertos árboles y que, al coagularse, proporciona caucho, gutapercha, laca y otras materias primas (*Pequeño Larousse de ciencias y técnicas* 1981: 613). El látex se convierte en caucho, el cual es una sustancia sólida de gran elasticidad compuesta por cinco partes de carbono y ocho partes de hidrógeno (*Enciclopedia Ilustrada Cumbre* 1978: 214-215).

Existen dos variedades de árbol de látex que han sido utilizadas para la fabricación de baquetas: el "palo de hule" o "palo de caucho" (*Castilla elastica*)¹⁴² y el árbol de látex

¹³⁹ Comprobado personalmente en el Primer Festival Internacional de Marimbistas realizado en Chiapas, México, en 1999. Raúl Tudón es un solista de marimba que ha participado en diversos festivales del mundo.

¹⁴⁰ Esta marimba de origen bantú del Delta del Orinoco fue vista por el Doctor Edgar Solano en uno de sus viajes realizados a Sudamérica, la cual se golpeaba y pulsaba con los dedos y las uñas largas. Datos proporcionados a través de una entrevista realizada en el 2007.

¹⁴¹ Ver el cuadro de materiales para la elaboración de marimbas y materiales empleados en los procesos de construcción y ensamblado, en el Anexo No. 5.

¹⁴² Consignada como *Castilloa ulei* y *Castilloa elastica* en el diccionario *Pequeño Larousse de ciencias y técnicas* (1981: 223).

(*Hevea brasiliensis*). El hule se adquiere en forma lechosa y puede ser aplicado con una brocha en tablas bien lijadas, pedazos de *nylon* o jirones de tela (manta blanca), dejándose secar al sol durante algunas horas. Se acostumbra untar el látex con una brocha varias veces, no sin antes esperar que cada “pasada” esté completamente seca. Otro procedimiento consiste en aplicar el látex a la sombra y cuando ya está completamente seco se lava la superficie para desechar el suero que ha quedado impregnado encima. También se acostumbra colocar el látex sobre papel periódico y cuando ya está completamente seco éste se sumerge en agua, destruyéndose el papel y quedando solamente las tiras de hule, listas para preparar los percutores o cabezas de las baquetas.

No es muy recomendable fabricar baquetas con “alma” de madera, tal y como algunos artesanos han acostumbrado, ya que las teclas pudieran astillarse, debido a que el peso es mayor y la elasticidad menor.

Las baquetas para cada registro deben tener la siguiente característica: para los registros de *primera voz aguda* y *voces complementarias agudas* (piccolos primero y segundo) deben ser extraduras; para los registros de *primera voz semiaguda* y *voces complementarias semiagudas* (triples primero y segundo), duras; para *tenor melódico*, semisuaves; para *armonía básica* (centro armónico), semisuaves pero un poco más grandes que las de tenor melódico, y para *bajo a octavas paralelas* (bajo de marimba), suaves. Por lo general, el juego de baquetas consta de 16 a 17 unidades.

2.3.1.9.4.3 Datos concernientes al color de las baquetas

Cuando se aplica el látex en la tela o en otras superficies, éste se coagula y produce hule amarillento. Las baquetas que utilizan este tipo de material quedan al finalizarse de un color blanquecino debido al estiramiento de las bandas de hule. Si se quiere un tono oscuro, entonces se le aplica anilina negra al látex, dando como resultado baquetas grisáceas por la tensión de que son objeto las tiras de hule. Las baquetas de centro armónico y bajo de marimba por lo general quedan de un color negruzco, debido a que el hule no se estira demasiado, conservando casi el color original de la anilina.

2.3.1.9.4.4 ¿De dónde se extrae el hule de las baquetas para marimba?

Para la extracción del material con que se fabrican las baquetas se utilizan dos especies vegetales: *Hevea brasiliensis* y *Castilla elastica*.

Las plantaciones de látex de la variedad *Hevea brasiliensis* son una gran fuente de generación de oxígeno y proporcionan una materia prima muy importante que tiene más de un mil aplicaciones. Los árboles son productivos desde los siete años y debido a que en cada plantación hay millares de ellos, forman microclimas favorables a la conservación de especies animales silvestres, incluidas las variedades de abejas.

La extracción del látex puede realizarse diariamente y en el proceso se utiliza una cuchilla especial de fábrica (R1 o R2, para árboles delgados y gruesos, respectivamente). Se hace un corte o “pica” en la corteza, en forma sesgada con forma de canal, a lo ancho del tronco leñoso, entonces las gotas lechosas empiezan a caer en un “guacal” plástico. Se deja un tiempo prudencial para que se llenen los recipientes y puede recogerse

posteriormente la materia prima en dos formas: la primera, como látex o *leche* y la segunda como *chipa*, que es una especie de pelota coagulada con ácido fórmico.¹⁴³

Un detalle muy importante es el mal olor que producen las *chipas*, el cual puede sentirse a varios kilómetros a la redonda. En la ruta asfáltica que conduce de Siquinalá (Escuintla) a Tecún Umán (San Marcos), existen varias plantas procesadoras de hule que infestan con olores nauseabundos el aire. Esta situación debe corregirse, ya que es un fenómeno que provoca algunos inconvenientes a las personas que viajan constantemente por la costa sur y genera pésimos comentarios para el país, sobre todo entre los turistas que nos visitan. A manera de sugerencia, a corto plazo será necesario impulsar una ley para que estos centros de procesamiento de látex se trasladen a lugares más alejados de las carreteras principales, como mínimo a cinco kilómetros de distancia.

En cuanto a la extracción del hule de la variedad *Castilla elastica*, es preferible obtener esta sustancia de un árbol bastante grueso que tenga como mínimo quince años de edad. El látex se extrae en luna tierna mediante un corte sesgado semiprofundo hecho a machete. El líquido se recibe en venas de plantilla (parte central de las hojas de plátano o banano de injerto) y se deja secar a la sombra. Cuando el hule ya está endurecido, se sacan las tiras para enrollarlas a las varillas de cafeto, guachipilín o huitzizil, hasta alcanzar la dureza o suavidad necesarias.¹⁴⁴ Este material también se utiliza para la fabricación de las “pelotas de hule” de colores que se distribuyen en los mercados municipales y cantonales de Guatemala.

Este espécimen botánico guatemalteco atraviesa por serios problemas, ya que no tiene una utilidad industrial diversificada sino más bien doméstica y a veces se le considera como un estorbo, puesto que su leña no produce muchas brasas, por tal razón debe impulsarse un programa de rescate que oriente a la población guatemalteca sobre su importancia en el ámbito antropológico-cultural y sobre todo ecológico, ya que sus frutos sirven de alimento a varias especies de aves e insectos, tales como las abejas.

2.3.1.9.4.5 Fabricación experimental de baquetas

El artesano Juan José Aguilar ha impulsado recientemente la fabricación de baquetas para marimba con nuevas características, con el fin de promover accesorios evolucionados que puedan garantizar una mejor interpretación de este instrumento musical.¹⁴⁵

¹⁴³ Información proporcionada por Isaías Facundo Ramírez y César Guzmán Figueroa, en el trabajo de campo realizado en la Finca “San Jerónimo” de El Rodeo, San Marcos, en agosto de 2007. Ver las fotografías en el Anexo 1. En la *Enciclopedia Ilustrada Cumbre* (1978: 215) también se documenta que la coagulación puede realizarse a través de la utilización de ácido acético.

¹⁴⁴ Datos proporcionados por Juan Alberto de León del Caserío Los Ángeles, El Rodeo, San Marcos, en una de las jornadas del trabajo de campo realizadas en agosto de 2007. Ver las fotografías en el Anexo 1.

¹⁴⁵ Este proceso inició con la aprobación por parte de ADESCA del Proyecto Fabricación de Flautas T’zijolaj, con el cual se adquirió maquinaria específica que también puede ser utilizada para elaborar técnicamente las baquetas experimentales y un tipo de clavija diferenciada de mayor duración que vienen a ser nuevos aportes para la construcción e interpretación de la marimba. Véase el Anexo No. 1 de Fotografías.

2.3.1.9.4.5.1 Varilla o cuerpo de la baqueta con una base de madera

El proceso de fabricación se inicia con el corte de reglillas cuadrangulares por medio de una sierra circular, para proseguir con su desbastamiento en un torno eléctrico. En el pulido de las varillas se utilizan accesorios o materiales abrasivos,¹⁴⁶ lo cual se realiza a alta velocidad (de 1,200 a 3,500 revoluciones por minuto) y en su acabado final se utiliza papel de lija No. 200.

2.3.1.9.4.5.2 Pereutor o cabeza desmontable

Su fabricación es eminentemente industrial, utilizándose matrices específicas; su diámetro es variable y el grado de dureza se mide del número 40 al 90, en la escala Short-A.¹⁴⁷ La ventaja con este nuevo sistema es que el pereutor se puede desmontar de una base de madera ubicada en el extremo de cada varilla.

2.3.1.9.4.5.3 Tubo o cuerpo de la baqueta de fibra de carbono

También se ha diseñado por este artesano una baqueta elaborada con fibra de carbono. El cuerpo de la baqueta es similar a un pequeño tubo; este material ha sido utilizado en proyectos espaciales y consiste de resinas y carbono, en cuyo proceso intervienen catalizadores de secado y fraguado. Para su elaboración se utilizan hornos especiales y matrices con los calibres requeridos. Prácticamente cada tubo es indestructible, por lo que se garantiza una mayor duración, aunque su peso es menor al de una varilla de madera.

2.3.1.9.5 El anillero o punzón de madera

Es una pequeña pieza de madera con forma similar a un lápiz con punta que se utiliza para la elaboración de los anillos o conos de cera negra, popularmente llamados “mushes”, así como restaurar los que ya están colocados en cada cajón. Se puede fabricar con cualquier madera fina y de mayor dureza.

El constructor Nojobel Salazar¹⁴⁸ explica que estas pequeñas piezas tienen una importante función, ya que si los anillos son imperfectos, el cajón no producirá una vibración óptima de la membrana y por lo consiguiente el “charleo” será deficiente.

2.3.1.9.6 Los anillos de cuero

Son pequeñas piezas elaboradas de cuero de res en forma de anillo que son utilizadas por los intérpretes del centro armónico para amortiguar el efecto del roce de las baquetas. Por lo general, cuando son varias horas las que debe ejecutarse la marimba,

¹⁴⁶ Los abrasivos pueden ser: piedra de esmeril, muela abrasiva (fresa), cilindros o bandas de lija y papel de lija.

¹⁴⁷ Según informó el artesano de instrumentos musicales Juan José Aguilar, en una entrevista y sesión fotográfica en abril de 2008. El aparato para medir los grados de dureza recibe empíricamente el nombre de “shortmetro”.

¹⁴⁸ Constructor de marimbas de San Juan Ostuncalco, Quetzaltenango, uno de los fabricantes de marimbas más famosos del occidente de Guatemala.

surgen ampollas o se forman callos entre los dedos índice y medio, ya que se recibe mucha presión y fricción, por lo que se utilizan estos anillos que van colocados en el dedo índice. Algunos marimbistas prefieren utilizar cinta adhesiva (maskin-tape) o simplemente eurtas de enfermería.

2.3.1.9.7 Cobertores de la marimba y fundas para los violones o contrabajos

Para poder conservar las marimbas y los contrabajos (de tres o cuatro cuerdas) en un óptimo estado, se hace necesario cubrirlos o protegerlos siempre que no se encuentren en uso o cuando se transporten a diversos lugares. En el caso de la marimba, el polvo se filtra por la cajonería o se queda adherido entre los clavijeros y los travesaños de las patas, dándole una presentación antiestética.

Se recomiendan los cobertores confeccionados de lona o tela gruesa, ya que a veces las personas colocan bebidas o comidas sobre la marimba, pues desconocen que es un instrumento musical fino y caro además de que representa lo más valioso del Patrimonio Cultural de la Nación, pues ha sido declarado “Instrumento Nacional” y “Símbolo Patrio”, por la aceptación y vigencia que tiene en el país.

2.3.1.9.8 Porta-baquetas o estuches para baquetas

Es aconsejable que todo grupo de marimba o solista de marimba cuente con un porta-baquetas de fábrica o una bolsa elaborada con un material resistente para resguardar las baquetas y facilitar su transporte.

2.3.1.10 Especímenes botánicos utilizados en la construcción de marimbas y en la manufactura de accesorios

Son diversas las especies vegetales que intervienen en la fabricación de la marimba guatemalteca y sus accesorios. Se hace la aclaración que los aportes aquí presentados son de primera mano, algunos de carácter provisional, por lo que es necesario realizar estudios posteriores de carácter comparativo para establecer con fidelidad el nombre común y científico de cada espécimen y su utilización regional. Sin embargo, la presente recopilación de datos puede servir como una guía conductora referente a la investigación de las especímenes botánicos que intervienen en la construcción de marimbas y accesorios.

En cuanto a las partes útiles de los árboles se emplea tanto la albura o la capa blanda que se encuentra bajo de la corteza, como el duramen o “corazón”, que es la parte más seca y compacta de los troncos y rancias gruesas de los árboles, en la fabricación de la mesa, los teclados y la cajonería. Asimismo, se utilizan las ramas delgadas, los juncos o varejones para la elaboración de las varillas de las baquetas. Algunas plantas proveen el látex que sirve para elaborar el caucho de los percutores de las baquetas, y otras proporcionan las fibras para la elaboración del cordel de la marimba.

2.3.1.10.I Maderas para los teclados de la marimba

Para la fabricación de teclas de marimba se utiliza básicamente el duramen o “corazón” de los árboles, el cual se distingue por tener un color más oscuro, amarillento, rojizo o negroceo que la albura y a veces es vetado, dependiendo de la especie.

En Guatemala se usa básicamente la madera de hormigo. Según el libro *Flora of Guatemala* (Standley & Steyermark 1958: 338), se prefiere la variedad *Platymiscium polystachyum* y probablemente también la de *Platymiscium dimorphandrum*, información que está sujeta a revisión, ya que generalmente se ha aceptado que la segunda variedad es la más utilizada. También se emplea el rotzul, roxul, rosal, rossul o *Rose wood* (*Dalbergia Stevensonii*), aunque por ser madera muy pesada, solamente se acostumbra para las regiones aguda y semiaguda¹⁴⁹ de la marimba guatemalteca. El granadillo¹⁵⁰ o ac'uté (en q'eqchi) es otra especie muy utilizada, la cual tiene variedades como: *Dalbergia tucurensis*, *Dalbergia pacifica* y *Dalbergia cuscatlaneca*.

Otro árbol que es usado en el occidente del país es el "palo de mora". Se presentan tres variedades: *Maclura tinctoria* (*Chlorophora tinctoria*), *Morus celtidifolia* y *Morus insignis*; algunos constructores utilizan el ébano, que presenta tres variedades: *Dalbergia funera*, *Dalbergia Melanocardium* y *Dalbergia variabilis*, aunque no hay estudios que determinen cuáles de estas seis variedades mencionadas tienen las mejores características desde el punto de vista acústico. Se ha documentado también que en la región norte del país se utiliza el chaltecoco (*Caesalpinia velutina*) y el malerio, valerio o sayuk' (*Aspidosperma cruenta*, que es el colorado y *Aspidosperma megalocarpon*, el blanquiccino) para las teclas de la marimba.

2.3.1.10.2 Especímenes botánicos usados para los resonadores y la mesa de la marimba

Existe una gran variedad de especies que son utilizadas en los diversos procesos de construcción de las cámaras de resonancia y partes estructurales de la marimba.

En la marimba diatónica interviene el tecomate¹⁵¹ (*Lagenaria siceraria*) y el bambú de color verde, "amay" o "unmay", (*Merostachys latifolia*),¹⁵² la cual es una planta nativa de América.

En la elaboración de cajones resonadores artificiales se utiliza preferentemente cedro (*Cedrella odorata* y *Cedrella mexicana*), ciprés (*Cupressus lusitanica*), palo blanco (*Cybistax donnel-smithii* y *Tabebuia donnel-smithii*), pino blanco (*Pinus hartweghi*), eaoba (*Swietenia humilis* y *Swietenia macrophylla*). Estas especies también se emplean también en la fabricación de la mesa. Se ha detectado que algunos constructores utilizan el choonte o ehonte (*Zanthoxylum procerum*) para los resonadores, pues es una madera suave y, para la mesa, el tepemiste (*Poeppegia procera*), ya que es una madera muy resistente.

¹⁴⁹ En el *Método de marimba cromática guatemalteca* (2000) se planteó la necesidad de identificar las "regiones" de la marimba en: aguda, semiaguda, semigrave y grave para identificar el rango donde cada registro tesitural desempeña su función.

¹⁵⁰ Algunos investigadores se refieren al granadillo con el nombre científico de *Amerimnon granadillo*.

¹⁵¹ Utilizado como resonador en la marimba primigenia, previamente vaciado, raspado, lavado y secado; constituye en sí el pericarpio de esta cucurbitácea. Según la *Enciclopedia Ilustrada Cumbre* (1978: 565), las plantas cucurbitáceas son hierbas anuales y sus tallos se extienden o trepan. Son plantas fanerógamas o con flores constituidas por la familia de las herbáceas, entre las que se puede mencionar los melones, las sandías, las calabazas y los pepinos.

¹⁵² Según se menciona en *Flora of Guatemala* (Standley & Steyermark 1958: 207). La mayor parte de la información sobre especímenes botánicos fue tomada de esta fuente bibliográfica, en varios volúmenes.

En el faldón se utilizan, excepto el cedro,¹⁵³ las maderas anteriormente descritas más el pinabete (*Pinus ayacahuite*) y el nogal (*Juglans guatemalensis*).¹⁵⁴ En los elavijeros se utiliza cedro, palo de mora, encino (*Licania arborea*, *Quercus pilaria*, *Quercus crispipilis* y *Quercus pilicaulis*), roble (de las cuales hay una gran variedad de la especie *Quercus*: *Conspersa*, *Crispifolia*, *Brachystachys*, *Peduncularis*, *Polymorpha*, *Purulhana*, *Sapotaefolia* y *Oocarpa*) y canoj (*Ocotea effusa*, *Ocotea bernoulliana*, *Nectandra reticulata*, *Nectandra sinuata*, *Nectandra globoso* y *Ocotea chiapensis*, sujetas a revisión, ya que existen varias especies con el mismo nombre). Es necesario hacer la aclaración que en Guatemala, el encino y el roble son tomados como la misma especie y la terminología empleada en el lenguaje popular es hasta cierto punto válida para nombrarlas a ambas.

Para las patas de la mesa y ornamentos se utilizan: cedro, palo blanco y caoba. Finalmente para las clavijas se acostumbra usar hormigo, rotzul, encino, cortez (*Tabebuia guayacan*), huitzizil o güisisil (posiblemente especie aún no clasificada taxonómicamente en Guatemala), roble, guachipilín (*Diphysa carthagenensis* y *Diphysa robinoides*), palo de chico (*Manilcara zapota*), guayacán o palo santo (*Guaiacum sanctum*) y taray (*Caesalpinia crista* o *Eysenhardtia adenostylis*, sujetas a revisión).

Es necesario aclarar que las maderas pueden ser usadas a discreción por el constructor, dependiendo de su disponibilidad, función, precio, aspecto físico, maleabilidad, durabilidad y “gusto del cliente”. En la fabricación de marimbas pueden ser utilizadas otras maderas que no se han mencionado, ya que regionalmente abunda una diversidad de especies vegetales que proporcionan la materia prima para esta actividad artesanal.

2.3.1.10.3 Variedades botánicas utilizadas para las baquetas

En la elaboración de las varillas para las baquetas también hay una serie de alternativas pero se prefiere el huitzizil o güisisil, por su gran resistencia y flexibilidad, aunque en algunas regiones se utiliza encino, cortez, palo blanco, mangle (*Risophora mangle*, que es el colorado y *Conocarpus erecta*, el blanco), membrillo (*Cydonia oblonga*), guachipilín, palo de chico, guayacán o palo santo, tatascamite (*Montanoa xanthiifolia*, *Podachaenium eminens* o *Wedelia acapulcensis*, información sujeta a revisión ya que este nombre común corresponde a diferentes especies), *ak'al*, utilizada en Senahú, Alta Verapaz (posiblemente la variedad “acaal”, *Cynometra colinensis*) llamado también *kaál* (Purulhá, Baja Verapaz),¹⁵⁵ durazno (*Prunus persica*), eseobo o escobón (*Eugenia xalapensis*), zapotillo (*Pouteria durlandii* y *Pouteria campechiana*). En San Marcos también se utiliza el cafeto (*Coffea arabica*, variedad arábica y *Coffea canephora*, variedad robusta).¹⁵⁶

¹⁵³ Su limitación se debe al precio muy elevado de esta madera. Los cedros verdaderos son solamente tres especies: *Cedrus atlantica* (África), *Cedrus libani* (Libano) y *Cedrus deodora* (Himalaya); el cedro bastardo es el acajú hembra; los cedros amargo o blanco, colorado o dulce, hembra o jaspeado, son árboles americanos del género *Cedrela* (*Pequeño Larousse de ciencias y técnicas* 1981: 224-225).

¹⁵⁴ El pinabete es por lo general en Guatemala cualquier pino de alta montaña, pero el verdadero pinabete es el llamado paxaque (*Abies guatemalensis*) cuyas ramas son usadas como arbolito navideño.

¹⁵⁵ Según refiere Manuel Juárez Toledo (1977: 177), al describir las baquetas utilizadas en una marimba de canutos de caña de carrizo. En 1994, fecha en que el autor realizó una investigación de la Marimba de Concierto de Bellas Artes en Purullá, nadie pudo darnos referencia sobre la presencia de este tipo de marimba.

¹⁵⁶ Nombres científicos de estas variedades tomados del *Manual de Caficultura; Guatemala*, de Mario Hernández Paz (1988: 24-27).

Para las cabezas o pereutores de las baquetas se usan básicamente dos especies y son el árbol de látex (*Hevea brasiliensis*) y el “palo de hule”, árbol de caueho o “kik” en laeandón (*Castilla elastica*, el cual también ha sido consignado con los nombres de *Ficus gummifera*, *Castilla lactiflua*, *Castilla guatemalensis* y *Castilla gummifera*).¹⁵⁷ Ver las fotografías en el Anexo 1.

También para la preparación de las varillas es recomendable utilizar el duramen de los árboles, ya que de esta forma puede obtenerse baquetas más resistentes, principalmente si nos referimos al güisisil y al cortez.

2.3.1.10.4 La materia prima para la elaboración del cordel

Antiguamente se utilizaba el cordel de seda para entretejer las teclas de la marimba, ya que tenía una gran durabilidad. En la actualidad son varias las fibras naturales que se emplean, tales como el algodón retorcido (*Gossypium hirsutum*), el cáñamo (*Cannabis indica* y *Cannabis sativa*) y el maguey,¹⁵⁸ pita o echeche (*Furcraea guatemalensis*, *Manfreda scabra* y *Beschorneria albiflora*,¹⁵⁹ entre otras variedades), aunque como ya se apuntó anteriormente, estas se han ido sustituyendo paulatinamente por el cordel industrial sintético para cortinas, debido a su gran resistencia y disponibilidad en el mercado local.

El algodón es una planta malvácea, propia de las regiones tropicales, cuyas semillas se hayan envueltas en el fruto por una pelusa de fibras largas que constituyen la materia prima más importante de cuantas utiliza la industria textil. El cáñamo es una planta cannabácea que alcanza hasta cuatro metros de altura en las comarcas cálidas y de la cual se aprovechan los filamentos del tallo como fibras textiles. Se da abusivamente este nombre a muchas otras fibras más o menos parecidas a la del cáñamo verdadero, pero procedentes de plantas muy diferentes, por ejemplo, el *cáñamo de Manila* es el abacá, el *cáñamo de Mauricio* y el *cáñamo sisal* consisten en fibras de pita, el *cáñamo de ananás* proviene de la misma planta que da la piña de América. Con las fibras más finas del cáñamo se elaboran paños de cocina, telas para toldos y velas y otros tejidos bastos. La hilaza se usa para hacer cuerdas y cordelcs, hilos para atar y para fabricar redes y otras labores (*Pequeño Larousse de ciencias y técnicas* 1981: 52 y 205).

En relación al maguey, la pita o el echeche, más propiamente debe utilizarse la especificación de “planta agavaceae”,¹⁶⁰ ya que se utiliza una variedad de especímenes botánicos pertenecientes a esta familia en la elaboración del material utilizado para encordelar las teclas de las marimbas diatónicas o sencillas.

¹⁵⁷ También se puede extraer látex para elaborar el caucho de las siguientes variedades: *Hevea guyanensis* (Guyana); *Manihot Glaziovii* y *Manihot dichotoma* (Ceará, Brasil); *Euphorbia Intisy* (caucho de Madagascar); la higuera del caucho *Ficus elastica* (Asia); varias especies del género *Landolphia* (África); el guayule *Parthenium argentatum* (México); *Taraxacum Kok-Saghyz* (Unión Soviética). Las variedades centroamericanas se clasifican como *Castillaa ulei* y *Castilloa elastica* (*Pequeño Larousse de ciencias y técnicas* 1981: 223).

¹⁵⁸ Según apunta el etnomusicólogo Manuel Juárez Toledo (1977: 178).

¹⁵⁹ A esta planta, y a la variedad *Furcraea quicheensis* se les llama “cheche”; posiblemente sea el material que menciona David Vela (1962: 16), el cual era usado como membrana en los anillos cónicos de cera de la marimba, aunque no precisamente debió utilizarse la fibra sino un tegumento desprendible de estas plantas.

¹⁶⁰ Para una descripción detallada de las *agavaceae* que se pueden localizar en Guatemala, consúltese el artículo “Diversidad, distribución e importancia económica de las *agavaceae* de Guatemala”, de Abisaf García-Mendoza (*Biodiversidad de Guatemala* 2006: 175-186).]

CAPÍTULO 3

EDUCACIÓN Y PEDAGOGÍA. METODOLOGÍA DE ENSEÑANZA- APRENDIZAJE DE LA MARIMBA

La marimba, desde su origen, ha subsistido gracias a procedimientos metodológicos de enseñanza-aprendizaje específicos y para poder analizarlos y comprenderlos se hace fundamental realizar una revisión a los aspectos teóricos relacionados con la educación, la pedagogía, la didáctica y los métodos.

3.1 Educación y pedagogía; didáctica y métodos

Los conceptos fundamentales relacionados con la educación que han sido recopilados en la presente tesis nos darán los lineamientos para llegar a comprender diversos procesos en los que está inmersa la marimba, sobre todo en lo que compete a su enseñanza-aprendizaje.

3.1.1 Educación: etimología, definición y clases de educación

3.1.1.1 Etimología del término “educación”

La palabra educación tiene una dualidad semántica: viene del latín *educare*, que significa criar, alimentar, nutrir; y de *ex-ducere*, conducir, llevar, sacar fuera. La actividad educativa es un doble juego de acciones en donde hay primero una función nutritiva, orgánica y espiritual, lo suficientemente acentuada como para proceder luego a una acción que estimula, guía y que es direccional (Lemus 1978: 14). Los que toman la primera etimología, como Herbart, estiman que la educación es transmisión de cultura mientras que los que toman la segunda, como Pestalozzi, opinan que la educación es desarrollo, despliegue de todas las energías del ser humano (Tirado Benedí 1971: 8, prólogo). La educación constituye un aspecto esencial del ser humano, ya que garantiza su supervivencia y la relación estable entre todos sus miembros, al permitir la socialización de valores y la transmisión de todos los conocimientos adquiridos.

3.1.1.2 Definición de educación

Para Lorenzo Luzuriaga (1978: 51 y 53), la educación es una función real y necesaria de la sociedad humana mediante la cual se trata de desarrollar la vida del hombre y de introducirlo en el mundo social y cultural. Los tipos de educación varían hasta el infinito, según el punto de vista que se adopte y la finalidad que se persiga.

La educación, *como idea y como realidad*, constituye el problema capital para el hombre, porque está ligada a los aspectos esenciales de su vida. Es una de las fuerzas más decisivas de la formación individual y del destino de los pueblos. La vida es formación en la medida en que fuerzas extrañas, heterónomas, presionan el proceso de desenvolvimiento del hombre, pero es también autoformación en la medida en que la propia conciencia y voluntad presiden ese desenvolvimiento (Mantovani 1975: 1-3).

La educación considerada *como causa* la forman dos fuerzas: la externa o heteroeducación y la interna, o autoeducación. Considerada como consecuencia, es la

resultante de la incidencia de estas dos fuerzas que modelan al individuo educado. El objetivo de la educación es mover al individuo de una situación heterónoma a una autónoma. Ésta tiene un sujeto que es el educando y tiene un objeto que es la formación y la conservación del hombre como individuo y como sociedad. Puede entonces también definirse como la recopilación, conservación y transmisión del acervo cultural de una generación a otra (Lemus 1978: 14-15). El ideal máximo de la educación es hacer que cada individuo se desarrolle para ser capaz de desenvolverse como ente pensante dentro de un conglomerado humano, habiendo pasado por diversos procesos formativos, dentro de un complejo sistema de valores que es definido por cada sociedad en una época determinada.

La educación *como proceso social* consiste en la transmisión constante de valores del patrimonio cultural de la generación adulta a la nueva generación, con el fin de asegurar la continuidad de la cultura y de la organización social, así como el progreso de la civilización mediante el análisis, la crítica y la revisión constante de estos valores. Como *proceso individual* consiste en la asimilación progresiva, por cada individuo, de los valores, conocimientos, creencias, ideales y técnicas existentes en el patrimonio cultural de la humanidad, así como en el campo de los métodos que llevan a crear valores culturales nuevos (Alves De Mattos 1960: 22). La cultura es cambiante, no es estática y representa los modos de vida y patrones de conducta que se comparten por el ser humano.

Para Nassif (1979: 7-11), pueden darse tres conceptos de educación: es una influencia externa que configura al individuo (heteroeducación). Puede ser un desarrollo interior que hace que el individuo se configure a sí mismo (autoeducación); o bien un proceso que proporciona al individuo los medios para su propia configuración (hetero y autoeducación reunidas). Entonces la educación es la formación del hombre por medio de una influencia exterior consciente o inconsciente (heteroeducación), o por un estímulo, que si bien proviene de algo que no es el individuo mismo, suscita en él una voluntad de desarrollo autónomo conforme a su propia ley (autoeducación).

Nériei (1989: 19) opina que la educación desde el ángulo sociológico es el proceso que aspira a preparar las generaciones nuevas para reemplazar a las adultas y desde el punto de vista psicológico tiene por finalidad llevar al individuo a realizar su personalidad, teniendo presente sus posibilidades intrínsecas. La educación es un proceso que tiende a capacitar al individuo para actuar conscientemente frente a nuevas situaciones de la vida, aprovechando la experiencia anterior y teniendo en cuenta la integración, la continuidad y el progreso sociales.

3.1.1.3 Clases de educación

La educación puede ser *cósmica*, *asistemática* o *espontánea* y *sistemática* o *intencional*. La primera es inconsciente, natural y desorganizada mientras que la segunda es organizada y consciente. Para la permanencia de la sociedad y del individuo no basta la educación espontánea, hay necesidad de la sistemática (Lemus 1978: 15). La *educación asistemática* se realiza por la convivencia, la imitación y la observación ocasional. Todo adulto es, en gran parte, un producto de esa educación asistemática. La *educación sistemática* se desenvuelve conscientemente con objetivos definidos; es intencional, crítica y selectiva y toma contacto con los aspectos más complejos de nuestra civilización tecnológica (Alves De Mattos 1960: 23-24). La educación sistemática depende de la cósmica, que le proporciona elementos para cumplirse (Nassif 1979: 11), ambas se complementan.

La educación tiene dos formas básicas de expresión: la *formal*, o sea la que se provee durante edades determinadas de la vida, de acuerdo con el desarrollo físico, mental y social del individuo. Se da en las guarderías infantiles, jardines de niños, la primaria, la secundaria y niveles profesionales hasta los postgrados, además se imparte en instalaciones especialmente destinadas para tal fin por medio de individuos profesionalmente adiestrados en los métodos y técnicas de la comunicación. Esto conlleva establecer horarios y calendarios así como una sistematización en la suma, calidad y naturaleza de los conocimientos, destrezas y valores que constituyen el contenido del proceso educativo. La *informal*, es la que recibe cada individuo desde el momento de nacer y sólo termina con la muerte. En los primeros años, la persona absorbe esta educación forma inconsciente, fuera de la escuela, o sea en el hogar. Se le enseña el control sobre los esfínteres, las primeras pautas de conducta y las formas de relación con otros individuos por medio del lenguaje. Posteriormente, los jugos, las influencias de sus mayores y el aprendizaje que se da en todos los lugares de la convivencia humana, contribuyen a la educación informal (Aguirre Beltrán 1973: 1007-1008).

Entre las distintas clases de educación se pueden mencionar la *formativa* e *informativa*. Para que sea posible una acción formativa de la educación, es necesaria la adquisición previa de una serie de conocimientos y recursos instrumentales. La diferencia entre instrucción y educación radica en que la primera es un hecho intelectual y académico, no necesita de una relación personal entre educando y educador, es objetiva, mientras que la segunda se da mediante un proceso afectivo y moral, hay una aceptación de fines, valores y principios, es subjetiva. También la educación puede ser *individual*, la que es proporcionada a una sola persona y *colectiva*, donde intervienen varios individuos simultáneamente (Lemus 1978: 17).

Asimismo está la educación *común*, que es la realizada para estudiantes normales y la educación *especial* comprende a la proporcionada a individuos que no logran alcanzar, en el marco de la enseñanza ordinaria, los niveles educativos, de interrelación social y otros, que corresponderían a su edad (*Enciclopedia de la Psicología; Diccionario* 2006: 69).

Existe además la educación *general*, que es la impartida sin propósito de preparación específica para una ocupación, es la que se da en las escuelas pre-primarias y primarias. La educación *profesional*, en cambio, es la que prepara al individuo para el ejercicio de una profesión, un trabajo o una actividad remunerada; se da principalmente en los últimos grados de escolaridad de las escuelas secundarias y en las instituciones de carácter técnico o artístico, y de nivel superior universitario (Lemus 1978: 18-19).¹

Para Gonzalo Aguirre Beltrán (1973: 1007), la educación es uno de los modos instrumentales de la cultura. A través de su implementación, el individuo y la colectividad se adecuan a los cambios que permanentemente se suceden en la estructura de la sociedad, como resultado de su desarrollo. La educación no se limita a la simple transmisión de

¹ En Guatemala lamentablemente la Ley de Servicio Civil no reconoce a las personas con un título de nivel medio como profesionales sino solamente a las que se han graduado en la Universidad de San Carlos de Guatemala, lo cual tergiversa el espíritu de la educación profesional, descrita anteriormente. Si bien es cierto que la Constitución Política de la República de Guatemala norma en su artículo 82 de la Sección Quinta, páginas 34-35, que a este magno centro de estudios le corresponde con exclusividad dirigir, organizar y desarrollar la educación profesional universitaria estatal no quiere decir que sea la única entidad donde es impartida la educación profesional en este país.

conocimientos, valores y habilidades que enseñen a actuar, juzgar o pensar, sino además, alienta el desenvolvimiento de la inquisición y la creatividad.

La educación es un reflejo de la sociedad; es un producto de su historia y un espejo de su estado actual. La sociedad trata de formar a las nuevas generaciones conforme a sus modos de vida (Luzuriaga 1978: 49).

3.1.2 La pedagogía: origen y concepto; clases de pedagogía y métodos

3.1.2.1 Etimología del término pedagogía

La palabra “pedagogía” viene del griego *paidos*, niño, y *agein*, guiar, conducir. En Grecia y Roma se aplicó inicialmente a la persona que llevaba a pacer a los animales, después al esclavo que sacaba a pasear a los niños al campo, y por extensión al que los educaba (Lemus 1978: 30). Pedagogía no designa ya al acto de conducción sino, en forma mucho más amplia, el estudio y la regulación del proceso de la educación; no es más la actividad misma o el oficio correspondiente, sino el afán por captar su esencia y su dirección. La palabra *pedagogía* debe referirse siempre a la educación en todas sus formas y aspectos, y comprender tanto la reflexión como el conjunto de reglas que permitan, respectivamente, explicarla como hecho y encauzarla como actividad consciente: es la teoría y la práctica científica de la educación (Nassif 1979: 37-39).

3.1.2.2 Concepto de pedagogía

Según Lemus (1978: 30-31), se entiende por pedagogía “el estudio intencionado, sistemático y científico de la educación. Es la ciencia de la educación, la disciplina que tiene por objeto el planteo, estudio y solución del problema educativo. También puede definirse como el conjunto de normas, principios y leyes que regulan el hecho educativo. De aquí se desprende que la educación se refiere a la acción de educar y la pedagogía a la disciplina que se ocupa del estudio del hecho educativo.”

Tirado Benedit (1971: 16-17) expresa que por *hecho educativo* se entiende el “hecho relacionado con la educación”. Por su aspecto funcional, los hechos educativos pueden ser: actos, funciones y sistemas educativos. Por su aspecto instrumental: medios o instrumentos pedagógicos, métodos pedagógicos y procedimientos pedagógicos. Por su aspecto teleológico o intencional: ideales y valores educativos, fines o propósitos educativos y resultados de la educación.

Para Luzuriaga (1978: 25), la pedagogía es la ciencia del espíritu o de la cultura que estudia el ser de la educación, sus leyes y normas, así como la aplicación de éstas a la vida individual y social, y la evolución que ha sufrido aquélla.

3.1.2.3 Clases de pedagogía

Las diversas clases de pedagogía varían dependiendo de las concepciones filosóficas, las épocas históricas y situaciones políticas, sociales y económicas.

Desde el punto de vista del contenido general de esta disciplina, existe la *pedagogía descriptiva*, que estudia el hecho educativo tal como ocurre en la realidad, es decir, puede tener una dimensión histórica si se refiere al pasado, y una dimensión social si se refiere al presente; es eminentemente empírica y se apoya en la historia. Dentro de esta pedagogía se

incluye el estudio de los factores educativos, los cuales pueden ser históricos, biológicos, psicológicos y sociales, dando lugar a las ciencias auxiliares de la pedagogía. La *pedagogía normativa*, establece normas, reflexiona, teoriza y orienta el hecho educativo; es predominantemente teórica y se apoya en la filosofía. Aquí se dan dos grandes ramas: la filosófica y la tecnológica. La pedagogía filosófica o filosofía de la educación estudia el objeto de la educación o la ontología pedagógica, los ideales y valores o la axiología pedagógica y los fines educativos o la teleología pedagógica. La pedagogía tecnológica estudia la metodología que da origen a la metodología pedagógica o didáctica, la estructura que constituye el sistema educativo y el control o sea la organización y la administración escolar (Lemus 1978: 32-33). Si la pedagogía mira su objeto para comprenderlo y señalar sus rasgos, es descriptiva; si, en cambio, le impone normas en tanto actividad intencional, es normativa (Nassif 1979: 70).

Hay una mutua relación entre la idea del hombre y la doctrina de la educación, así toda pedagogía traduce una particular filosofía. Necesita de ésta en cuanto la actividad pedagógica se apoya en la naturaleza y destino humanos. La pedagogía, como saber científico, se funda en postulados filosóficos. Por ejemplo, hay pedagogía que parte de la idea de que la vida humana es esencialmente natural y otras pedagogías son de carácter estrictamente espiritual (Mantovani 1975: 16-17).

La pedagogía se sirve de otras disciplinas auxiliares como la antropología, la biología, la economía, el derecho, la fisiología, la sociología, la psicología, entre otras.

3.1.2.4 Métodos que utiliza la pedagogía

La pedagogía hace uso de casi todos los métodos científicos, con la ayuda de las disciplinas auxiliares. Estos son: *métodos empíricos* y *métodos racionales*.

3.1.2.4.1 Los métodos empíricos:

Entre estos están: *la observación*, que consiste en la intuición o percepción sensorial de los fenómenos, tal como ocurren comúnmente; se dedica al registro y descripción del hecho educativo. Sus variantes son el *introspectivo* o autoobservación (observación subjetiva) y el *extrospectivo* o de la observación dirigida a otros sujetos y hechos independientes del observador (observación objetiva). También está el método de la *experimentación*, basado en la observación de los fenómenos, pero habiendo sido éstos provocados con propósitos de investigación y estudio; es el método de laboratorio por excelencia. Se puede repetir el fenómeno a voluntad todas las veces que se quiera. El método *analítico* consiste en partir de una verdad o ley general para descomponerla en cada una de sus partes o elementos, y el método *sintético* parte de los elementos, partes o hechos particulares y se reúnen para formular un principio, ley o verdad general. El análisis es un procedimiento del método *deductivo* y la síntesis un procedimiento del método *inductivo*. Asimismo el método *comparativo* se fundamenta en cotejar un fenómeno con otro, con el objeto de descubrir diferencias y semejanzas; el método *estadístico* es el basado en la recolección de datos extraídos de registros de estudios y observaciones de campo o bien de experiencias de laboratorio, le da a la pedagogía un carácter científico. El método de los *tests* se refiere a la elaboración de reactivos, órdenes o problemas que se presentan a los sujetos para su solución en un tiempo determinado (Lemus 1978: 34-35).

También está el método *genético*, que consiste en estudiar los fenómenos o actos educativos en su desarrollo a través de las diversas edades. Una variante de éste es el método *histórico*, que estudia, por ejemplo, la evolución de los diversos métodos de enseñanza a través del tiempo, o el desarrollo de la obligación escolar en diferentes etapas históricas (Luzuriaga 1978: 30).

3.1.2.4.2 Los métodos racionales

El método *comprensivo* consiste en llegar a la interioridad del sujeto por medio de una serie de procedimientos sugestivos, interpretando sus manifestaciones externas. El *fenomenológico* descubre las realidades esenciales de la conciencia humana, trata de obtener sus conocimientos en los fenómenos mismos. El método *especulativo* infiere lo que debe ser en general la educación, basado, por ejemplo, en la naturaleza divina. El *neológico* consiste en un nuevo idealismo cuyo fundamento es la autonomía del espíritu; en esta teoría, la imagen científica de la naturaleza es el grado inmediatamente anterior al del espíritu, pero este espíritu crea por sí solo otro nuevo orden de cosas superior, que constituye las ideas de verdad y libertad, esto es el mundo de los valores espirituales o de la cultura. El método *crítico* se basa en el análisis valorativo de los hechos y fenómenos culturales que tiene que hacerse según la concepción del mundo y de la vida en determinada época y lugar histórico (Lemus 1978: 36).

3.1.3 La didáctica: etimología, concepto y naturaleza

3.1.3.1 Etimología del término “didáctica”

La palabra “didáctica” procede del griego *didaskein* que significa “enseñar”. En su sentido clásico de la ciencia y el arte de la enseñanza, de los métodos de la instrucción. Tal significado tiene para Ratke, quien fue el primero en emplearla en el siglo XVII y, sobre todo, para Comenio, autor de la célebre *Didáctica Magna*. Para ser buen profesor, nos detalla Nérci, no basta conocer bien la disciplina para enseñarla bien; es preciso contar con una conveniente formación didáctica. No es únicamente la materia lo valioso; es preciso considerar también al alumno y su medio físico, afectivo, cultural y social. La didáctica contribuye a hacer más consciente y eficiente la acción del profesor, y al mismo tiempo, hace más interesantes y provechosos los estudios del alumno (Nérci 1989: 56-57).

3.1.3.2 Concepto de Didáctica

Esta disciplina se ocupa de la enseñanza y del aprendizaje. Tiene como finalidad transmitir el conocimiento adquirido por medio de los métodos lógicos de investigación; hace uso también del método para enseñar la verdad científica (Lemus 1978: 261).

La didáctica es el conjunto de técnicas destinado a dirigir la enseñanza mediante principios y procedimientos aplicables a todas las disciplinas, para que el aprendizaje de las mismas se lleve a cabo con mayor eficiencia. Se interesa no tanto por lo que va a ser enseñado, sino cómo va a ser enseñado. La didáctica puede entenderse en dos sentidos: el análogo, donde sólo se preocupa por los procedimientos que llevan al educando a cambiar de conducta o a aprender algo, y el pedagógico, donde aparece comprometida con el sentido socio-moral del aprendizaje del educando, que es el de tender a formar ciudadanos

conscientes, eficientes y responsables. Vinculando el concepto de didáctica al de educación se tendrá que “La didáctica es el estudio del conjunto de recursos técnicos que tienen por finalidad dirigir el aprendizaje del alumno, con el objeto de llevarlo a alcanzar un estado de madurez que le permita encarar la realidad, de manera consciente, eficiente y responsable, para actuar en ella como ciudadano participante y responsable” (Nérici 1989: 5657).

También puede decirse que la didáctica es la disciplina pedagógica de carácter práctico y normativo que tiene por objeto específico la técnica de la enseñanza o sea la técnica de dirigir y orientar eficazmente a los alumnos en su aprendizaje. Definida en relación con su contenido, la didáctica es el conjunto sistemático de principios, normas, recursos y procedimientos específicos que todo profesor debe conocer y saber aplicar para orientar con seguridad a sus alumnos en el aprendizaje de las materias de los programas, teniendo cuidado con los objetivos educativos (Alvcs De Mattos 1960: 27).

3.1.3.3 Los elementos didácticos

La didáctica debe considerar seis elementos fundamentales: el alumno, que es quien aprende; los objetivos, las metas por las que se conduce al alumno, tales como la modificación del comportamiento, adquisición de conocimientos, desenvolvimiento de la personalidad, orientación profesional, etc. También está el profesor, quien es el orientador de la enseñanza; la materia, o el contenido de la enseñanza, a través de ella serán alcanzados los objetivos de la escuela; métodos y técnicas de enseñanza, los cuales deben estar a la mano de aprender de los alumnos y el medio geográfico, económico, cultural y social, a tomar en cuenta para que la acción didáctica se lleve a cabo en forma ajustada y eficiente (Nérici 1989: 61-62).

En el hecho educativo también intervienen otros elementos, tales como la familia, la Iglesia, la escuela, el Estado y la comunidad. Estos elementos pueden clasificarse en: *transmisores*, cuya función esencial es la transmisión o comunicación del conocimiento (la familia, la Iglesia, la comunidad, la escuela, el educador); *receptores*, son los que reciben la influencia de los transmisores, siendo el elemento receptor por excelencia el alumno pero por extensión se incluye a todo ser humano que de manera individual o colectiva, consciente o inconscientemente, sea efecto de la acción educativa, incluyendo entonces a la familia, la misma escuela y todas las instituciones sociales; y *de relación*, son los medios que sirven de enlace entre el educando y el educador, es decir, las materias de estudio o contenidos educativos, incluyendo los métodos y materiales de enseñanza (Lemus 1978: 61).

3.1.3.4 Divisiones de la didáctica

Según Amos Comenio, en su *Didáctica Magna*, esta se divide en: *matética*, se refiere a quien aprende (el alumno). Es fundamental saber quién aprende, hacia quién va a ser orientado el aprendizaje para adecuar la enseñanza en función de su madurez, posibilidades, intereses, capacidad intelectual y aptitudes; *sistemática*, que se refiere a los objetivos y a las materias de enseñanza (las metas a alcanzar y el vehículo utilizado), y *metódica*, o la ejecución del trabajo didáctico, el arte de enseñar (Nérici 1989: 62).

3.1.3.5 Lo que se entiende por acción didáctica

La acción didáctica consta de tres momentos: *el planeamiento*, enfocado hacia los planes de trabajo adaptados a los objetivos a alcanzar, a las posibilidades, aspiraciones y necesidades de los alumnos, y a las necesidades sociales; *la ejecución*, orientada hacia la práctica efectiva de la enseñanza, a través de las clases, de las actividades extraclase y demás actividades de los alumnos, dentro y fuera de la escuela; y *la evaluación*, dirigida hacia la certificación de los resultados obtenidos con la ejecución (Nérici 1989: 64).

3.1.3.6 Los métodos de enseñanza: fundamentos del efectivo aprendizaje

3.1.3.6.1 Etimología de método

Este término deriva del latín *methodus*, que a su vez proviene de dos voces griegas: *meta*, fin y *hodos*, camino. Es el camino para llegar a un fin; manera de hacer bien algo. El método se puede definir como el conjunto de procedimientos adecuados para alcanzar un fin determinado. Si el fin es descubrir una verdad nos referimos al método *heurístico* y si es la transmisión de esta verdad, nos referimos al método *didáctico* o *de enseñanza* (Lemus 1978: 257).

3.1.3.6.2 Clasificación de los métodos

Estos pueden clasificarse en varios criterios. Sin embargo, puede decirse que hay dos métodos generales: el *deductivo* y el *inductivo*, más un ecléctico que es el inductivo-deductivo, las demás actividades metodológicas más bien son procedimientos o formas particulares para realizar el método general (Lemus 1978: 257-258).

3.1.3.7 Aprendizaje y enseñanza

Estos dos elementos son primarios y complementarios en la transmisión de los conocimientos. Para su comprensión es necesario hacer un análisis de cada uno de estos conceptos.

3.1.3.7.1 Características del aprendizaje

En la antigüedad se tenía la noción simplista de que “aprender era memorizar”. A partir del siglo XVII predominó la fórmula de Comenio: *intelectus, memoria et usus*; primero, la comprensión reflexiva; después, la memorización de lo comprendido; por fin, la aplicación de lo que ya fue comprendido y memorizado. De esta forma la enseñanza pasó a ser preponderantemente expositiva y explicativa. La comprensión, la retención mnemónica y la aplicación se funden en el mismo proceso unitario de la experiencia. Se comprende mejor una cosa cuando se la experimenta y es manejada directamente; la retención mnemónica resulta natural y espontáneamente de toda experiencia vivida intensamente. Comprender, memorizar y aplicar no son fases distintas y sucesivas de la experiencia del aprendizaje, más bien complementarias. Toda auténtica experiencia reflexiva de aprendizaje debe proponerse concretamente: modificar la actitud y la conducta anterior del alumno; promover la formación de nuevas actitudes y nuevas conductas, más inteligentes,

ajustadas y eficaces; y enriquecer la personalidad del alumno con nuevos y mejores recursos de pensamiento, acción y convivencia social (Alves De Mattos 1960: 38-43).

Lo que conduce a la fijación del conocimiento es la tendencia a conservar las respuestas que operan en sentido positivo y eliminar las que operan en sentido negativo en el proceso mismo del acto de aprender una serie de hechos. Muchas de las experiencias amargas o dolorosas constituyen aprendizaje, es la *ley del efecto* y no del afecto. Por otro lado, la *ley del ejercicio* reza que en igualdad de condiciones y en presencia de otros factores, cuando una conexión modificable entre una situación y una respuesta se ejercita, la fuerza de la conexión aumenta y la *ley del desuso*, opera de manera opuesta. Las otras dos leyes, la del aprestamiento, que se refiere a la disposición, a la condición favorable para hacer y aprender algo, tiene que ver con el estado biológico, psicológico y cultural de la persona, mientras que la de pertenencia, es donde el individuo descubre las relaciones que hay entre un hecho y otro, entre la situación y su respuesta. Así, los datos que tienen pertenencia y ésta es comprendida por el sujeto, tienen más probabilidad de fijación y permanencia porque se refuerza con un proceso asociativo (Lemus 1978: 207).

El hombre aprende cuando enfrenta obstáculos y siente la necesidad de vencerlos. Todo aprender no es más que un vencer obstáculos. Entonces nadie puede, con propiedad, enseñar nada a nadie, lo único que puede hacerse es sensibilizar a otra persona de modo que sienta y quiera vencer ciertos obstáculos. Todo aprendizaje es el resultado del esfuerzo de superarse a sí mismo, venciendo obstáculos. El proceso del aprendizaje parece desenvolverse a través de las siguientes fases: *sincrética*, la cual se refiere al momento en que el individuo recibe el impacto de una nueva situación; los elementos del conjunto situacional parecen estar yuxtapuestos sin mucha lógica o significación aparente; *analítica*, donde las partes del todo percibido son analizadas separadamente, es aprehendida en su individualidad y en sus relaciones con las partes próximas; y *la sintética*, en la cual las partes son unidas mentalmente, con base en lo que es fundamental para la formación de un todo mayor, comprensivo y lógico, que es el conjunto de la situación (Nérici 1989: 227-229).

3.1.3.7.2 La enseñanza y sus características

Al ser el aprendizaje auténtico un conjunto de experiencias concretas de carácter reflexivo sobre los datos de la materia escolar, es evidente que la enseñanza auténtica consistiría en proyectar, orientar y dirigir esas experiencias concretas de trabajo reflexivo de los alumnos, sobre los datos de la materia escolar o de la vida cultural de la humanidad. Para Luiz Alves De Mattos (1960: 43-44) enseñar es dar a los alumnos oportunidad para manejar inteligente y directamente los datos de la disciplina, organizando, dirigiendo y controlando experiencias fructíferas de actividad reflexiva; “enseñar es dirigir con técnicas apropiadas el proceso de aprendizaje de los alumnos en la asignatura”. De aquí se intuye que la asignatura es solamente la sistematización del campo que se está enseñando y las técnicas de enseñanza empleadas por el profesor deben convergir hacia ese sentido humano y constructivo que pretende desarrollar la inteligencia de los alumnos y formar su carácter y personalidad, tomando en cuenta la época y el ambiente sociocultural en que va a vivir.

La enseñanza tiene como meta el logro de objetivos mediatos e inmediatos. Los mediatos son los propios fines de la educación y los que caracterizan en forma específica un tipo de escuela. Los inmediatos se clasifican en tres grupos: *informativos* (datos,

informaciones, conocimientos), *de automatización* (hábitos, habilidades específicas, destrezas y automatismos en general) y *formativos* (actitudes, ideales y preferencias) (Nérci 1989: 226).

3.1.3.8 Los métodos didácticos

El dominio de la metodología educativa es muy vasto, en tanto abarca la totalidad de los métodos que utiliza la educación sistemática. Los métodos didácticos no son los únicos educativos. La didáctica, por tanto no puede ser toda la metodología educativa, sino apenas una de sus partes (Nassif 1979: 80). Con esta reflexión abordamos esta temática de los métodos de enseñanza que pueden aplicarse en el proceso educativo.

En la aplicación de todo método se deben analizar los siguientes aspectos: el objetivo o resultado que se pretende conseguir; la materia que se va a utilizar, de qué medios o recursos se dispone, qué procedimientos son los más adecuados para aplicar en determinadas circunstancias, cuál es el orden o la secuencia más racional y eficiente en que debe escaleonarse los recursos y procedimientos para alcanzar el objetivo con seguridad, economía y elevado rendimiento, y cuánto tiempo se tiene y qué ritmo debe imprimirse a nuestro trabajo para llegar a los objetivos previstos dentro de un tiempo específico (Alves De Mattos 1960: 81-82).

El método pedagógico o método de la educación, depende de la finalidad que se persiga. Cuando el fin de la educación era la transmisión de conocimientos, el método tenía un carácter eminentemente intelectual pero hoy, debido a que el fin de la educación es el desarrollo integral de la individualidad, el método tiene que ser más complejo, de carácter global y activo. El método pedagógico no sólo depende del fin que se persigue sino también del sujeto a quien se dirige (Luzuriaga 1978: 218).

El método de enseñanza fusiona inteligentemente todos los recursos personales y materiales disponibles para alcanzar los objetivos propuestos, con más seguridad, rapidez y eficiencia, es decir que de la calidad del método empleado dependerá en gran parte el éxito del trabajo escolar. El método didáctico es la organización racional y práctica de los recursos y procedimientos del profesor, con el fin de dirigir el aprendizaje de los alumnos hacia resultados previstos y deseados; es hacer que los alumnos aprendan la asignatura de la mejor manera posible, según su capacidad y en determinadas condiciones reales, aprovechando inteligentemente el tiempo según las posibilidades materiales y culturales en un ambiente específico (Alves De Mattos 1960: 29 y 82).

Los *métodos educativos* pueden dividirse en tres grupos: los *métodos didácticos*, que son el *expositivo*, el *interrogativo* y el *intuitivo*. También están los *métodos activos*, como los métodos Montessori y Deery, el Método de proyectos y el Plan Dalton, y los *métodos especiales*, que son los que sin reunir todas las características de los métodos auténticos, tienen algunas de ellas según la finalidad a que se aplican, tales como los paseos, las excursiones escolares, las proyecciones y el cine escolar, entre otros. Los *métodos didácticos* son en esencia los tres mencionados anteriormente: el *expositivo*, que es el método clásico de enseñanza consiste en la presentación de un determinado contenido o materia por parte del maestro, quien utiliza la descripción, el relato y la narración de hechos y sucesos. Tiene la desventaja de ser abstracto, verbal y pasivo para el alumno. El *interrogativo* puede usarse en forma de diálogo (método dialéctico o socrático) o en forma de examen como comprobación de lo aprendido. El *intuitivo* consiste en la presentación de objetos o imágenes y en su elaboración en la imaginación y la inteligencia del alumno. La

intuición parte de la visión o percepción directa de algo presente, sea cosa o imagen y termina en su elaboración conceptual. Los complementos necesarios de los métodos didácticos lo constituyen: la expresión oral y escrita de los alumnos, así como el llamado libro de texto (Luzuriaga 1978: 223-229).

3.1.3.9 Recursos, técnicas y procedimientos

Los recursos son los medios materiales de que disponemos para conducir el aprendizaje de los alumnos (libros, guías de estudio, material escolar, pizarras, etc.). Las técnicas son maneras racionales de conducir una o más fases del aprendizaje escolar y los procedimientos son segmentos o series de actividades docentes en determinada fase de la enseñanza (interrogatorio, demostración, explicación, etc.).

Muchas veces se confunde el término “técnica” con el de “ejercicio”. En el *Diccionario Enciclopédico Océano Uno Color* (2002: 1563) encontramos que, técnica es el conjunto de procedimientos de que se vale una ciencia o arte; pericia o habilidad para aplicar esos procedimientos.

3.2 La antropología pedagógica

La idea que se tiene del hombre es variable en cada época histórica, por lo tanto la educación guarda relación directa con las variaciones del concepto antropológico. Toda pedagogía es, previamente, ciencia profunda del hombre. Cada teoría de la educación debe ser entendida dentro de un sistema, de una concepción antropológica o de una intuición de la vida (Mantovani 1975: 25-26).

Es en Grecia donde nacen las consideraciones antropológicas que orientan la formación. La pedagogía antropológica no podía tener origen sino en un pueblo que había alcanzado madurez cultural y que podía meditar desinteresadamente sobre los problemas del hombre. Pero el concepto del hombre no es perpetuamente uniforme, varía en el curso del tiempo y por ello la historia de la pedagogía no es sino el proceso evolutivo de los esfuerzos para conducir sistemáticamente a la generación joven dentro de las peculiaridades espirituales que forman la concepción de la vida humana y la conciencia de un pueblo y de una época. Es evidente que el alcance y el valor de una teoría de la educación dependen del concepto del hombre e ideales de la vida que la animan (Mantovani 1975: 66).

Según Nassif (1979: 175-182), entre las múltiples significaciones atribuidas al término “antropología” de destacan dos. Una amplia o sea “la ciencia del hombre en general” y otra de menor extensión, donde se toma a la antropología como una de las grandes ramas de las ciencias naturales, la cual estudia las razas humanas y sus caracteres morfológicos. Puede decirse entonces que hay dos tipos de antropologías: la *antropología filosófica*, que se caracteriza por el afán de aprehender la totalidad esencial del hombre, y la *antropología científica*, la cual utiliza métodos empíricos y experimentales y es parcializadora ya que enfoca al hombre según intereses particulares, o a veces de grupo. La antropología filosófica pretende determinar una idea unitaria del hombre en totalidad; persigue la totalidad del hombre en su esencial unidad y generalidad. A la antropología pedagógica o antropopedagogía, en cambio, le compete particularizar sujetándose a la doble exigencia del interés educacional y de la filosofía de la educación, buscar captar al hombre en el proceso de su formación; le interesa el hombre a futuro y no como esencia

inmutable que puede definirse mediante una mera abstracción; es una antropología evolutiva que estudia lo que el hombre será y la forma en que lo va siendo.

Ricardo Nassif (1979: 184) expone que fue María Montessori la educadora que intentó estructurar una antropología pedagógica, tomando como base que ésta debe determinar sus fines sobre el concepto fundamental de un posible mejoramiento del hombre, bajo un conocimiento positivo de las leyes de la vida humana. La antropología pedagógica se distingue de la general en que estudia al hombre desde los puntos de vista del desarrollo y de las variaciones.

Cada época necesita una definición del hombre que sirva de sostén a los principios que deben regir su conducta inmediata y mediata, su vida interna y externa, sin embargo, la idea del hombre es el más grave problema de nuestra época y la más inquietante interrogación que se plantea la filosofía contemporánea (Mantovani 1975: 49-50).

El objeto de la antropología pedagógica será entonces, la totalidad del hombre en devenir; su concepto-eje debe ser el de *formación*, dentro del cual cobrarán vigencia y sentido los de *crecimiento*, *desarrollo* y *maduración*; debe además ser *histórica*, y en este sentido apelará al conocimiento directo e indirecto de las formas de vida sociales e individuales que la humanidad ha realizado a través del tiempo (Nassif 1979: 185).

3.3 La didáctica especial

La didáctica puede ser considerada en sus aspectos generales y particulares, o sea con relación a la enseñanza de todas las materias o de una forma específica. La primera está destinada al estudio de todos los principios y técnicas válidos de enseñanza de cualquier materia o disciplina. La segunda, en cambio, puede tomar dos vías: con relación al nivel de enseñanza (escuela primaria, secundaria o superior) o relacionada a la enseñanza de cada disciplina en particular (matemática, historia, música, etc.). La *didáctica especial* es considerada generalmente en este segundo aspecto (Nérici 1989: 62-64).

La didáctica especial se ocupa del estudio de los problemas especiales que plantea la enseñanza de cada disciplina, tales como la selección de los contenidos, técnicas de enseñanza, particularidades metodológicas, dificultades en la enseñanza, así como del análisis de los programas de las diversas disciplinas en extensión y profundidad, y su reestructuración teniendo en cuenta las posibilidades de los alumnos, condiciones y necesidades del medio en que funciona la escuela. También trata sobre la determinación de los objetivos de cada disciplina y en cada nivel de éstas, así como del estudio de los planes de clase adecuados a cada disciplina y a cada fase del aprendizaje. Se ocupa además del estudio de pruebas para la verificación del aprendizaje de las diversas disciplinas y la investigación de los medios para resolver las dificultades de la enseñanza en el campo de cada disciplina (Nérici 1989: 64).

3.3.1 Didáctica especial de la marimba guatemalteca

En la metodología actual de los cursos de educación musical o expresión artística ha habido un creciente interés por involucrar a la marimba dentro de los contenidos programáticos.² El problema en nuestro medio es el hecho de que se carece de

² En la metodología de Ethel Batres Moreno, *¡Viva la música! 1* (2006: 24) y *¡Viva la música! 3* (2003: 32-33), se le dedican páginas completas al conocimiento de la marimba. En los libros de texto de *Castellano*

instrumentos musicales apropiados y manuales de enseñanza con aplicación al sector estudiantil. Para realizar una buena labor se necesita de marimbas más portátiles, mejor afinadas, más baratas y métodos³ impresos que faciliten la enseñanza-aprendizaje, además de *practicadores individuales*.⁴ El Ministerio de Educación Pública y el Ministerio de Cultura y Deportes deben cumplir con esta tarea, además de impulsar la enseñanza formal de la marimba dentro del nuevo currículo y promover su estudio, cultivo, conocimiento y práctica individual-colectiva. La legislación vigente relacionada con la marimba norma que ambos ministerios de Estado deben incorporar la marimba a programas educativos y culturales.⁵

Debido al poco conocimiento que se tiene sobre la marimba diatónica o sencilla tradicional, a la escasa recopilación y publicación de partituras, así como al escaso análisis de los estilos propios de interpretación, en la actualidad se dificulta la publicación de una metodología general que promueva su enseñanza y aprendizaje. Otro agravante lo constituye el hecho de que muy pocos centros educativos poseen un instrumento diatónico en el cual se pueda practicar el gran repertorio de música tradicional que por siglos ha sobrevivido a los embates del tiempo.

Es por lo tanto una prioridad, primeramente iniciar las investigaciones de campo sobre la marimba diatónica o sencilla y realizar las transcripciones de este material, así como sistematizar sus técnicas de interpretación regionales, con el fin de producir a corto plazo metodologías que puedan facilitar su estudio formal en otros ámbitos educativos. Es necesario recalcar que, en las comunidades guatemaltecas y pueblos donde se practica este tipo de marimba, está garantizada su continuidad, ya que a través de la oralidad, el repertorio musical se va compartiendo y socializando.

La invención de la marimba cromática debió haber influido en la gran aceptación que las capas medias y las clases hegemónicas tuvieron sobre la marimba, ya que se crearon nuevos gustos por la música internacional y se desarrolló la capacidad de componer nuevas obras en base a ritmos extranjeros que hoy nos llegan como un legado invaluable. Este aspecto evolutivo convierte a nuestro instrumento en uno de los más completos del mundo, sin embargo, su aplicación didáctica aún no se ha explotado convenientemente a nivel nacional.

Uno de los problemas básicos para la enseñanza de la marimba, lo constituye el hecho de que casi todos los alumnos carecen de *ambidextría percutiva*⁶ o sea la capacidad de batir las baquetas uniformemente con cada mano. Por lo general, la persona que utiliza más la mano derecha no tiene la misma fuerza en la izquierda y viceversa. Para vencer esta deficiencia es indispensable realizar una serie de ejercicios dentro de toda una técnica general y es aquí donde se debe insistir que todo alumno debe contar con un practicante

como segunda lengua (DIGEBI 2001: 24, 27 y 38) de Primer Grado y *Módulos de aprendizaje primer grado* de la autora María Eugenia Silva de Mejía (2005: 85) también se le dedica espacio a la marimba.

³ En Guatemala se le denomina métodos a los libros y manuales impresos que promueven la enseñanza de diversas especialidades musicales.

⁴ En el catálogo de la Fábrica Yamaha®, se muestra una serie de idiófonos diseñados para todas edades, los cuales son muy portátiles y tienen una afinación más estable. Estos recursos didácticos han facilitado la práctica de la música en los países desarrollados.

⁵ El nuevo currículo fue introducido recientemente y pretende mejorar, entre otras asignaturas, la educación estética a nivel nacional. Sin embargo, no existe una dedicatoria especial para la marimba, a pesar de que por decreto, el Ministerio de Educación debe involucrar a la marimba dentro del sistema educativo nacional.

⁶ Término acuñado en el *Método de marimba cromática guatemalteca* (2000: 12).

individual de marimba para poder realizar una práctica musical intensiva, venciendo tal inconveniente.⁷

En la Escuela para Maestros de Educación Musical “Jesús María Alvarado”, por el año 1985 se adquirieron marimbas seccionadas para estudio individual. Este recurso fue fundamental para la práctica de la marimba. El Colegio Americano también posee xilófonos con los cuales, a través de ostinatos⁸ y melodías, se ha involucrado a los estudiantes en el conocimiento y práctica de los instrumentos idiófonos.⁹

La marimba y demás instrumentos musicales guatemaltecos, tales como chinchines, caparazones de tortuga, tunes, tambores, pitos de caña¹⁰, chirimías, entre otros, son valiosos recursos didácticos, para los cuales hay que desarrollar una metodología de enseñanza-aprendizaje. Es necesario impulsar su práctica y estudio desde el nivel de educación pre-primaria hasta el nivel de educación básica. Si bien es cierto que existen muchos criterios para desarrollar esta metodología, es fundamental que sea elaborada por autores guatemaltecos, como un aporte de nuestro país a la didáctica especial de la marimba y demás instrumentos vernáculos.¹¹ Es necesario reconocer que nuestras raíces culturales son ancestrales y que a través de la oralidad, básicamente, se ha podido transmitir de generación en generación toda la riqueza que representan los instrumentos musicales guatemaltecos.

Como bien lo exponen las profesoras Sanuy (1982: 23), en la escuela debe empezarse por cantar o bailar lo tradicional de nuestro lugar, para luego extendernos a otras manifestaciones de regiones vecinas, es decir, a conocer las tradiciones de otros pueblos o culturas. Incluso podría ser éste uno de los primeros pasos para una educación de la mano con la investigación dentro del aula.

Para establecer una didáctica especial de la marimba es necesario contar con los instrumentos musicales adecuados, es decir, no solamente grandes instrumentos donde pueda ejecutarse la música de conjunto, sino practicadores individuales que incluso les sean prestados a los estudiantes para que los lleven a casa y así vencer las dificultades del trémolo tanto como adquirir más destreza en los diversos ejercicios, al menos los primeros dos meses. Por otro lado los establecimientos educativos deberían contar con salones de música apropiados a la práctica colectiva. Un factor muy importante en el desarrollo de la educación musical es la metodología a utilizar, ya que sin ésta simplemente se estaría improvisando un programa de estudios que no llenaría las expectativas de los alumnos. Debe comprenderse que la marimba interactúa con otros instrumentos como el tun, los

⁷ Véase el *Método de marimba dramática guatemalteca* (2000) y el *Manual Enseñanza de la marimba* (2002), donde se pueden consultar los procedimientos adecuados.

⁸ El ostinato es un diseño musical breve, de naturaleza melódica, armónica o rítmica, que se repite reiteradamente a lo largo de un pasaje, una sección o un movimiento de la composición musical. Se encuentra en la música de todas las culturas. Definición tomada de *El mundo de la música* (1999: 339).

⁹ Véase la clasificación organológica de los instrumentos musicales en el capítulo respectivo y sus características.

¹⁰ ADESCA está desarrollando un proyecto para producir en forma masificada e industrial el pito de madera o tzijolaj, con la participación del luthier Juan José Aguilar. Este instrumento será distribuido en los centros educativos del país, constituyendo un proyecto muy novedoso y de grandes alcances a corto plazo.

¹¹ El docente-artista guatemalteco debe reflejar a través de su capacidad y creatividad, lineamientos propios basados en la experiencia didáctica, tal y como lo han demostrado otros educadores y educadoras como Kodály (húngaro), Dalcroze (suizo), Montessori (italiana), Orff (alemán), etc., que alcanzaron gran éxito a través de sus aportes metodológicos. Debemos aplicar aspectos básicos del pensamiento guatemalteco para desarrollar nuevos procedimientos que propicien un efectivo y acelerado proceso de enseñanza-aprendizaje de los instrumentos musicales autóctonos.

tambores, los chinchines, los caparazones de tortuga, el pito de caña, la chirimía, que pueden ser involucrados en las prácticas de conjunto.¹²

Por tales motivos, es fundamental que el Ministerio de Educación Pública y el Ministerio de Cultura y Deportes apoyen el desarrollo y publicación de metodología específica, a través de manuales prácticos ya sea de marimba diatónica o cromática, para complementar la labor de los profesores en las escuelas y academias de arte, y en los conservatorios de música de la ciudad capital y de los departamentos. Asimismo, es imperativo que se definan acciones puntuales y urgentes tendientes a darle cumplimiento a los decretos legislativos que promueven la valoración, estudio y difusión de la marimba, pues esta constituye un valioso recurso didáctico para la formación integral de todos los habitantes del país.

La marimba y su música son productos añejos afianzados con el correr del tiempo; están saturados de originalidad y carácter chapín. Estos elementos culturales, heredados de padres a hijos de generación en generación, son el resultado de procesos históricos y sociales que han nutrido y magnificado la identidad nacional. La marimba guatemalteca es sin lugar a dudas, uno de los frutos más emblemáticos y de superlativa elaboración, digno de ser conservado para la posteridad y disfrutado por diversas generaciones venideras.

Aunque la fabricación de la marimba se ha desarrollado básicamente dentro de círculos familiares, también conviene a los intereses nacionales que se creen escuelas de construcción, incorporando tanto elementos artesanales como técnicas industriales para producir instrumentos más accesibles desde el punto de vista de su tamaño, precio, afinación y aplicación al sistema educativo. En el año 2006 se fundó la Escuela de Construcción de Marimbas “Xequiná” en Quetzaltenango, que tiene como objetivos principales la capacitación de los estudiantes para construir marimbas de diverso tipo. En el proyecto de la Escuela Nacional de Marimba se incluye el curso de “Construcción de marimbas” dentro del pensum de estudios.¹³

Es aquí donde debemos reflexionar sobre la necesidad de generar un movimiento social y cultural de apoyo hacia la marimba, sobre todo de la sociedad civil, la cual puede exigir que se incorpore al sistema educativo nacional la marimba y su música en forma práctica y no teórica, así como optimizar sus procesos de enseñanza-aprendizaje a través del desarrollo de metodologías adaptadas a la realidad nacional.

3.4 Método, procedimiento, técnica, lección y ejercicio, con aplicación en la enseñanza-aprendizaje de la marimba

- Método: conjunto de procedimientos adecuados para alcanzar un fin determinado; en nuestro caso, para lograr una efectiva acción educativo-musical.
- Procedimiento: segmento o serie de actividades docentes en determinada fase de la enseñanza. Entre estas se pueden mencionar: el interrogatorio, la demostración, la experimentación, la intuición, la exposición, la explicación, la discusión, la ejemplificación, etc.

¹² Los “colores” instrumentales de Guatemala son muy ricos y variados.

¹³ Estos proyectos son importantes ya que se transmiten los conocimientos sobre la fabricación de marimbas para garantizar su vigencia cultural en el medio. Muchas veces, las familias de constructores no revelan los “secretos de construcción”, sobre todo para evitar la competencia de otras empresas artesanales, algo que debe ser superado para poder prolongar la existencia de la marimba como instrumento musical, con sus funciones en la sociedad guatemalteca y aplicaciones en el sector educativo.

- Técnica: manera racional de conducir una o más fases del aprendizaje escolar. Es el conjunto de procedimientos y recursos de que se vale una ciencia o arte, usados con pericia y habilidad.
- Lección: conjunto de conocimientos impartidos en una vez; todo lo que el maestro señala cada vez para que el alumno estudie. En música se entiende como cada parte de los contenidos que hay que aprender.
- Ejercicio: repetición de actos o movimientos para lograr un adiestramiento en la ejecución de una cosa. En marimba, el ejercicio se asocia con la lección pero no son necesariamente lo mismo.

3.5 La educación para lograr el desarrollo

Muchas veces nos hemos preguntado ¿Para qué se estudia? Es una pregunta que se llega a responder con el paso de los años. La educación es formación, socialización de normas, transmisión de conocimientos, consolidación de valores, capacitación para la vida. A través de ella se lleva a cabo el proceso *aprehender-pensar-actuar-compartir*.¹⁴

Y es que la educación tiene otro aspecto, relacionado con el uso de las capacitaciones que ella confiere: se puede dar la *educación para el consumo* y *educación para la producción*. La primera está destinada a hacer del educando un buen consumidor de elementos y técnicas de confort, cultura y buen gusto (consumo de bienes) y la segunda es la que se vuelca hacia la producción de bienes, que son los que aseguran la supervivencia, el desarrollo y el enriquecimiento de las comunidades (Nérci 1989: 26).

La posibilidad de desarrollo mediante la educación se hizo evidente después de la segunda guerra, cuando países arrasados resurgieron de las cenizas y asumieron puestos de preeminencia a corto plazo en el escenario mundial. El factor principal de recuperación y desarrollo de esos países fue la *educación para la producción*, centrada en la preparación científica y técnico-profesional de los educandos. Actualmente, casi todos los países están convencidos de que las inversiones en una educación adecuada a las necesidades nacionales, son también inversiones productivas (Nérci 1989: 26).

Pero no solamente hay que pensar en el desarrollo económico, sino en el desarrollo de la personalidad, en el desarrollo educativo integral del alumno. En tal sentido, la marimba es un valioso recurso que permite la formación de los estudiantes, propicia la apreciación estética del arte y acentúa su identidad cultural, la cual día a día es bombardeada por corrientes alienantes que ponen en peligro la percepción que tenemos de nuestro origen, de nuestra humanidad y sobre todo de nuestro país, que puede aportar elementos originales dentro del concierto de las naciones del mundo.

¹⁴ Desde el nacimiento, toda persona asimila las manifestaciones físicas de su entorno, desarrolla su sensibilidad y expresa sus emociones. En el hogar consolida los fundamentos básicos de la vida, tales como alimentarse, caminar, asearse, vestirse y recibir una instrucción moral. Ya en la escuela, los procesos sistemáticos de flujos de contenidos educativos lo preparan para desarrollar su pensamiento racional, con el fin de que se desenvuelva para satisfacer sus propias demandas, en una estrecha interrelación con los demás. Pero estaría incompleto el ciclo si todo lo que ha logrado percibir en su ambiente natural y social no lo comparte, lo aplica o lo exterioriza, a través de una conducta basada en valores e intereses propios, reflejados en su cultura.

La educación asistemática es también llamada cósmica, ambiental o espontánea. Tiene la característica de ser inconsciente, natural y desorganizada, pero tiene la ventaja de ser oportuna, concreta, auténtica, interesante, útil y práctica. La educación sistemática, en cambio, se le conoce como educación intencional; es organizada y consciente. En esta clase de educación se hace una selección de los saberes culturales y de elementos tecnológicos para que sean transmitidos en forma ordenada y dosificada. Sin la educación sistemática es imposible transmitir todos los recursos y adquisiciones humanas de una generación a otra (Lemus 1978: 15-16).

Si nos referimos a la marimba, se puede establecer claramente que ésta inicialmente estuvo y sigue involucrada en diversos procesos asistemáticos de transmisión de conocimientos sumamente especializados. Fue a través de la oralidad que se pudo heredar de padres a hijos toda una serie de conocimientos de repertorio musical (ritmos, formas, creaciones y composiciones), técnicas de ejecución, sistemas de acompañamiento armónico, estilos de interpretación musical, procedimientos de afinación y entelado de los instrumentos, modulaciones a otras tonalidades, funciones de la marimba como instrumento propio, innovaciones tecnológicas de construcción artesanal, entre otros aspectos.

Ya dentro de un plano sistemático, la marimba ha tomado nuevos bríos y se le ha visto relacionada con la apreciación estética del arte musical. Ha alcanzado entonces una nueva valoración y aplicación como instrumento musical para ser interpretado en el ámbito solístico, sinfónico y ensamble múltiple. Los dos procesos fueron y siguen siendo beneficiosos para Guatemala, ya que por un lado se puede palpar lo antropológico-cultural de la marimba, como legado muy valioso del “patrimonio oral e intangible” y por el otro su vinculación como elemento de aplicación didáctica dentro de la educación formal cuyo objetivo máximo sería la expresión de los sentimientos, la formación integral de la persona humana, la apreciación del arte, el desarrollo de las habilidades motrices y la reafirmación de la identidad nacional a través del conocimiento del repertorio musical guatemalteco y su difusión a través de presentaciones artísticas.

3.6.1 Esbozo histórico de la educación en Guatemala

3.6.1.1 Antecedentes de la educación entre los mayas

Los mayas, al igual que los griegos, son los pueblos antiguos que más han cautivado a los arqueólogos. La región Maya tenía una extensión de unos 325,000 kilómetros cuadrados y comprendía los estados mexicanos de Chiapas, Tabasco, Yucatán y Quintana Roo, la República de Guatemala, el territorio de Belice y el occidente de Honduras (Sifontes 1988: 49-50).

Los artefactos líticos que fueron dejados por bandas de cazadores y recolectores nómadas, demuestran que éstas llegaron al actual territorio guatemalteco atraídas por la diversidad de recursos naturales. Al extinguirse la fauna debido a los cambios climáticos y la caza excesiva se inició el sedentarismo que propició el cultivo de plantas comestibles como el maíz, chile, calabaza y algunos tubérculos (*Enciclopedia de Guatemala* 2006: 115).

Es necesario retroceder en el tiempo para establecer las características de la educación entre los mayas y determinar los resabios de ésta al momento de la conquista. Si

sus actividades humanas estaban regidas principalmente por la religión y la agricultura, la educación debía girar en torno a estas dos modalidades. Los mayas reconocían las variantes de la niñez, adolescencia y madurez; cada una de estas etapas estaba separada por ceremonias de carácter religioso. Basándonos en tales antecedentes podemos inferir que la educación se desarrollaba paralelamente al adelanto de los instrumentos de producción y giraba en torno a la religión. Asimismo, era de carácter mimético¹⁵ y tradicional. Las habilidades y destrezas se referían al cultivo del maíz y a las labores del hogar (González Orellana 1980: 22-23).

El pueblo Maya estaba organizado en núcleos agrícolas en forma de aldeas, por esta razón la agricultura constituía la base de su cultura; existía además un culto a la fertilidad de la tierra y existía una deificación de los fenómenos naturales (Sifontes 1988: 50-51).

Entre los mayas existía una diferenciación entre la educación del hombre y de la mujer, ya que según los investigadores de esta cultura, se iniciaba la etapa de la esclavitud y por consiguiente la división de clases. Además, surgía ya una educación para las clases dominantes, diferente de la que practicaba el resto del pueblo (González Orellana 1980: 23).

Los mayas alcanzaron el status de civilización, ya que se convirtieron en un conjunto de sociedades integradas por grandes poblaciones con complejas organizaciones económicas, sociales y políticas, que muestran un sofisticado desarrollo intelectual e ideológico, además de la innovación trascendental referida a la escritura, que fue utilizada como registro histórico (*Enciclopedia de Guatemala* 2006: 117). Sin embargo, sólo la elite sacerdotal sabía leer y escribir y guardaba celosamente el monopolio de sus conocimientos astronómicos y de todo tipo (Sifontes 1988: 54).

En general, puede decirse que el ritual para participar en las diversas actividades de los mayas pertenecía al saber popular que se transmitía oralmente de generación en generación. Sin embargo, la educación estética y la educación femenina eran de especial atención. La danza ocupaba un lugar preponderante y se enseñaba a la mujer a tener discreción y vergüenza ante el varón, además de ocuparse de los asuntos del hogar, como tejer, elaborar la comida, limpiar la casa, entre otros (González Orellana 1980: 24-25).

Puede decirse que en el ámbito social, los señoríos de la región que hoy comprende Guatemala estaban aún forjando una sociedad esclavista al momento de la conquista, mientras que los castellanos en ese momento estaban culminando una etapa feudal, lo que hizo a éstos históricamente superiores, ya que poseían una tecnología superior o más evolucionada (Sifontes 1988: 61).

Quince siglos antes de la era cristiana, comenzó a formarse la cultura maya que giraba en torno a la agricultura del maíz, la calabaza, el chile, el aguacate y el frijol. Con un proceso lógico de pensamiento resumido en cuatro pasos: observar, fijar, repetir y corregir, más otras formas de crear conocimiento y producir, los mayas iniciaron las bases del conteo del tiempo que los llevó al perfeccionamiento de los calendarios lunar, solar y el de corrección (Salazar Tetzagüic 2003: 30).

Entre los maya-quichés y grupos asentados en Guatemala al momento de la conquista, la educación se desarrollaba también de acuerdo a las necesidades relativas al trabajo, o sea la agricultura y el hogar, era espontánea y tradicionalista, aunque había

¹⁵ Por imitación, a través del ejemplo.

diferencia entre la educación del hombre y la de la mujer. La transmisión de la cultura era oral y en los estamentos bajos, espontánea y refleja (González Orellana 1980: 35-36).¹⁶

Para Manuel Salazar Tetzagüie, el proceso de adquisición de conocimientos en la cultura maya actual es combinado: enseñanza y aprendizaje, con la utilización del método vivencial, ya que el maya siempre aprende imitando, realiza una práctica vivencial. Se utiliza además el método de la repetición. En música, por ejemplo, se empieza interpretando un son y es cuando se incorpora al aprendiz de marimba; éste tiene que ir tocando pues ha sido enrolado en la repetición de la pieza musical un sinnúmero de veces. Esto hace que el aprendizaje sea por imitación y repetición (Bautista & Linares 1994a).

La cultura maya inculca en la educación y la formación que somos un elemento de la naturaleza, responsables de ella, que es nuestro hogar y nuestra madre. Este principio se concretiza en el animismo y el nahualismo (Salazar Tetzagüie 2003: 38).

3.6.1.2 La educación durante la colonia

Cuando los conquistadores españoles llegaron a Guatemala advirtieron la existencia de dos estamentos sociales: los principales y los maceguales o plebeyos. Pedro de Alvarado redujo a prisión y dio muerte a los jefes indígenas de las distintas poblaciones que sojuzgó pero tuvo el cuidado de brindar atenciones a los descendientes de estos gobernantes para servirse de ellos, dándoles participación en el gobierno de sus jurisdicciones con lo cual se favorecía la explotación de los indios y de sus riquezas. Fue entonces que el rey de España dictó medidas para que los indios principales tuvieran ciertos privilegios, entre ellos la educación, algo que no siempre se cumplió en los territorios conquistados (González Orellana 1980: 102-103).

Gracias a la actividad misionera de los frailes, “de realizar simultáneamente la evangelización-alfabetización-castellanización, es que Guatemala comparte con México el privilegio de ser los únicos países del continente americano que cuentan con una rica veta de literatura indígena” (Sifontes 1988: 109).

El principal tropiezo de los conquistadores y los primeros colonizadores que llegaron a Guatemala fue precisamente la dificultad de comunicación con los indios, de tal cuenta que primeramente se utilizaron intérpretes indígenas o *lenguas* que hacían el papel de traductores. Fueron las órdenes religiosas de San Francisco y Santo Domingo las que empezaron a estudiar las diversas lenguas habladas. Los resultados fueron el apareamiento de los diccionarios, vocabularios, trozos de la doctrina católica, oraciones, novenas, etc., en lengua vernácula (González Orellana 1980: 77-78).

Expone Severo Martínez que “la importancia que la corona le concedía a la castellanización radicaba en la necesidad de convertir a los nativos al cristianismo, de indocinarlos. Los frailes, empero, no castellanizaron a los indios sino que se dedicaron al estudio diligente de las lenguas y evangelizaron a los indígenas en una gran variedad de idiomas” (Martínez Peláez 1987: 599).

Los misioneros españoles no pocas veces enseñaron a ciertos indígenas nobles, importantes políticamente, el uso del alfabeto, de tal forma que aprendieron a leer y escribir bastante temprano del siglo XVI y ya con posesión de este importante conocimiento, escribieron sus tradiciones que habían venido transmitiéndose en forma oral, de generación

¹⁶ Véanse las características de la educación asistemática en el marco teórico de este trabajo.

en generación, utilizando su propia lengua, pero escrita con caracteres latinos (Sifontes 1988: 76).

Durante el período colonial, la castellanización se llevó a cabo por dos vías distintas: una sistemática y otra espontánea. La primera la llevaron a cabo los frailes y la segunda se dio a través de la relación constante entre la población indígena y la española. Sin embargo, no hubo escuelas para los niños indios, de no ser para los hijos de los principales y caciques. Fue Francisco Marroquín el que fundó la primera escuela para niños de Guatemala, en la ciudad de Santiago, entre 1532 y 1534 (González Orellana 1980: 80-83).

Otra visión de la época nos la ofrece Francis Polo Sifontes (1988: 155-156), quien expone que la Iglesia tiene el sitio de honor, en cuanto a la difusión de la educación y la cultura se refiere. En cada convento hubo escuelas de primeras letras y gracias a esta proyección, muchos indígenas se beneficiaron, como ocurrió con los autores de las érnicas indígenas, quienes jamás habrían podido enriquecer el acervo cultural del país si hubieran deseñocido el uso del alfabeto. Asimismo, para las niñas se fundaron centros educativos donde aprendían a leer, escribir, coser, bordar, oficios propios del sexo a que pertenecían y doctrina cristiana.

Ya desde el año 1548 se había prevenido al rey de España, a solieitud del obispo Franeiseo Marroquín, que se establecieran las primeras cátedras de gramática latina en Guatemala, lo eual se logró pasado algún tiempo por interés de los frailes dominicos quienes la implementaron, siendo la primera medida a favor de la instrucción pública en el país y la base de un colegio y de la Universidad que se establecieron más tarde (Milla 1986: 113). De acuerdo eon la concepción educativa de la época, se enseñaba en esta escuela a leer, escribir, contar y la doctrina cristiana, exclusivamente a niños criollos, con lo cual los mestizos, mulatos e indígenas quedaban fuera. Los métodos eran dogmáticos y la disciplina muy rigurosa (González Orellana 1980: 83).

La educaeión de los hijos de caciques se dio en algunos establecimientos como el Colegio Tridentino y la Universidad de San Carlos, además de las escuelas de primeras letras y colegios conventuales donde tuvieron algunas oportunidades pedagógicas en distintos lugares del Reino (González Orellana 1980: 101-104). La población española que vivía repartida en diversas zonas de la Capitanía General tenía necesidad de que se erearan escuelas para sus hijos. Fue así como varios conventos tomaron bajo su cuidado la organización de escuelas de primeras letras y colegios para la juventud. Se funda entonces el Colegio de San Lucas, que daba clases gratuitas al principio y después cobraba altas cuotas que prácticamente discriminaban a la poblaeión pobre (González Orellana 1980: 83-84).

Otro aspecto importante por resaltar es la introducción de la imprenta promovida por Fray Payo Enríquez de Rivera y la llegada a Guatemala en 1660 del impresor José de Pineda Ibarra (Menéndez 1980: 26).

Fue el Hermano Pedro quien funda la Escuela de Betlén, donde se enseñaba a los niños pobres el cateismo, primeras letras y rudimentos de cálculo. Después de los terremotos de 1773, la Orden se traslada a la Nueva Guatemala de la Asunción donde ya tenía mayor espacio para su escuela. En 1779 llega a Guatemala una figura emblemática. Se trata de Cayetano Francos y Monroy, designado arzobispo de la metrópoli quien funda las dos escuelas de primeras letras de San José de Calasanz y de San Casiano, precursoras de la esuela primaria guatemalteca, las cuales abrieron sus puertas en 1794. También funda el Colegio Seminario de San José de los Infantes. Estas entidades son las primeras

que utilizan ya metodologías de enseñanza más avanzadas, con fundamento en las nuevas corrientes pedagógicas que eran impulsadas en España. Por este tiempo también surge la figura de fray Matías de Córdova, poeta y fabulista, autor de un método fácil de enseñar a leer y escribir (González Orellana 1980: 86-98).

El panorama educativo de la mujer no era muy grato, pues solamente existían en la segunda mitad del siglo XVI una escuela para niñas blancas, una escuela para niñas indias (sic) y un asilo para doncellas pobres. Sin embargo, los monasterios y los beaterios para religiosas desempeñaron un papel importante en la educación de la mujer, ya que disponían generalmente de una escuela anexa para atender a niñas desamparadas o simplemente por encargo de sus padres (González Orellana 1980: 105-106).

Una de las artes favoritas de la época colonial quizás fue la música, ya que según estudios recientes, se puede afirmar que esta rama de las bellas artes se cultivó continuamente, como lo demuestran los archivos de música, lo cual explica que algunos maestros de capilla y músicos guatemaltecos fueran a sentar cátedra al Perú y a la Nueva España (Sifontes 1988: 158).

Los más importantes y famosos de los centros docentes fundados por los religiosos fueron los conocidos como Colegios Mayores, dignos antecesores de la Universidad. Siguiendo un orden cronológico de su fundación se pueden mencionar: el Colegio de Santo Domingo (1548), el Colegio de Santo Tomás (1562) precursor de la Universidad, el Colegio Tridentino (1586), el Colegio de San Lucas (a principios del siglo XVII), el Colegio de San Borja (aproximadamente en 1700). Además existieron los Colegios de San Francisco, de San Buenaventura, de San Jerónimo, de San José de Calasanz, de San Casiano, de San José de los Infantes, entre otros (Sifontes 1988: 155-156).

En relación a las condiciones socioeconómicas del país, la educación no influyó demasiado, ya que a pesar de la nueva tecnología utilizada en cultivos y animales, que penetró en la vida urbana de los pueblos guatemaltecos en el periodo colonial, se dieron pocos cambios en el espacio rural, ya que los animales de tiro y arados resultaban costosos para los campesinos y se siguieron utilizando sistemas de cultivo y artesanales prehispánicos. Si bien es cierto que la estructura familiar prehispánica se caracterizaba por aglutinar varias familias nucleares emparentadas entre sí, la imposición de un sistema tributario colonial provocó el incremento de esta tendencia y se continuaron reproduciendo antiguas costumbres familiares vinculadas a rituales de paso, aunque se introdujeron elementos del catolicismo. Los vínculos de parentesco fueron asimismo estimulados por la Iglesia (*Enciclopedia de Guatemala* 2006: 151-152).

3.6.1.3 Época independiente

Se caracteriza por ser un periodo rico en aportaciones ideológicas y planificaciones, aunque escaso en realizaciones concretas, debido a las limitaciones económicas y a la desorientación que caracterizó a los primeros años de vida independiente (Menéndez 1980: 26).

No es sino hasta la administración del doctor Mariano Gálvez que se emite el decreto para las Bases del Arreglo General de la Instrucción Pública, donde se ponen los cimientos del primer sistema educativo que registra la historia guatemalteca en materia de educación. Se declara la libertad de enseñanza costada por el Estado, además de ser gratuita, pública y uniforme. La instrucción pública se dividía en primera o Primaria, segunda o Secundaria y terciaria o Superior (González Orellana 1980: 234-235).

Para 1835 se decreta el Estatuto de Instrucción Primaria, ampliando las bases establecidas en 1832, siendo el primer instrumento legal dedicado a este nivel de la enseñanza. Además se establecen las escuelas dominicales para enseñar a leer y escribir a los adultos, programas especiales para la elevación de la cultura del indígena en su propia lengua. Lo más importante de todo esto es que la educación pasa a ser laica, obligatoria y gratuita. Se sugiere también la posibilidad de ampliación de estudios como el cultivo del canto (González Orellana 1980: 237). Se establece además que la instrucción pública debe promover la perfección del hombre natural y social en sus aspectos físico, moral y literario, que puede alcanzarse a través de tres métodos: el que enseñe al hombre a extender y perfeccionar su inteligencia (ser racional); el que le enseñe a comunicar sus pensamientos y afecciones (ser social) y el que le enseñe a obrar bien (ser moral) (Menéndez 1980:26-27).

La educación pública, que había sido favorecida por el gobierno del doctor Mariano Gálvez tuvo un gran retroceso durante el período del régimen conservador, el cual duró treinta años, impidiendo el mínimo desarrollo cultural del pueblo guatemalteco: habían escasas escuelas, se implementaron planes y programas educativos anaerónicos, se carecía de instrucción secundaria, la universidad seguía patrones coloniales, se contaba con escaso presupuesto destinado a la instrucción pública y no había libertad de enseñanza (González Orellana 1980: 267).

3.6.1.4 Época liberal

Con la Reforma Liberal de Guatemala se dan los cambios revolucionarios en la educación y se trató de ampliarla para que pudiera llegar a un sector más grande de la población. Es así como en 1882 se refunde en una sola ley toda la organización educativa del país (González Orellana 1980: 267). Se crea el Ministerio de Educación como organismo estatal específico para atender dicha función (Menéndez 1980: 27).

En cuanto a los estudios musicales específicos, se funda el Conservatorio de Música por disposición del 29 de junio de 1873, con alumnos internos y externos, siendo su primer director el maestro Juan Abcirle. Esta entidad suspendió sus actividades durante tres años por problemas financieros y reanudó sus labores en 1883 bajo la dirección del maestro José Cayano. Se creó además la Escuela de Sustritos de la Banda Marcial en 1875, por iniciativa del maestro Pedro Visoni, la cual tenía por objeto capacitar a jóvenes en la interpretación de instrumentos musicales (González Orellana 1980: 312).

Durante el gobierno de Reyna Barrios se estancó la Revolución Liberal y se llegó al punto de cerrar temporalmente las escuelas, poniendo como pretexto un cambio de ciclo escolar. Con Manuel Estrada Cabrera como presidente, se reabrieron los centros de estudio pero la educación tuvo serias restricciones ideológicas y un espíritu servil, donde desde las escuelas primarias hasta las facultativas fueron de carácter militar. En 1902 se crea el Kindergarten nacional, para niños de 4 a 7 años. Una innovación en este período fue la creación de las "Escuelas Prácticas" o prevocacionales donde a la vez que se impartía la enseñanza se preparaba a los educandos para el desempeño de algunos oficios (González Orellana 1980: 325-337). En el campo de la obra social se promulgó diversa legislación pero sobre todo, se emitieron leyes sobre la propiedad literaria, artística e industrial (Sifuentes 1988: 250).

Con José María Orellana como gobernante, se llevó a cabo la reforma de los planes y programas oficiales en los distintos niveles educativos, procurándose la modernización de los métodos y sistemas de enseñanza, sin embargo no se operó a cabalidad puesto que sólo

el 15 % de los mentores eran titulados y los demás empíricos. Por lo que más se recuerda a este gobernante fue la conversión del antiguo sistema de moneda, cuya base era el *peso* dividido en ocho reales, en la unidad monetaria que se denominó *quetzal*, dividido en cien centavos (Sifontes 1988: 259). En el gobierno de Lázaro Chacón se promulgan la Ley Orgánica y Reglamentaria que reorganiza el sistema educativo, una ley para regular los servicios docentes y se crean varias escuelas normales e institutos técnicos (González Orellana 1980: 340-345).

Jorge Ubico, el subsiguiente mandatario, tuvo como rasgo básico el control social. Para él, la política educativa dejó de ser un ideal como lo habían sostenido los liberales. Las condiciones económicas de los maestros eran bajas y el sistema educativo de secundaria estaba militarizado en muchos aspectos. Se restringió además la importación de libros o revistas, por temor a que se propagara el comunismo (*Enciclopedia de Guatemala* 2006: 188).

Durante la dictadura ubiquista de catorce años, hubo un retroceso del proceso pedagógico nacional y un estancamiento del desenvolvimiento general de la cultura. Se cierran escuelas, se da la militarización de los centros educativos, los institutos de segunda enseñanza cobran cuotas, la autonomía universitaria es eliminada. Además se da la supresión de plazas de directores de escuelas primarias y se restringe la libertad de criterio docente, persiguiendo a todo maestro con ideas políticas contrarias al régimen (González Orellana 1980: 359).

Lo positivo, sin embargo, es que se emiten las primeras disposiciones serias y funcionales con respecto a la protección de los bienes culturales de Guatemala, ya que se promulgó el primer acuerdo de gobierno señalando los sitios arqueológicos más importantes del país y otro para declarar monumento nacional a la ciudad de Antigua Guatemala (Sifontes 1988: 270). Se establece además la disposición de que los dueños de fincas y fábricas sostengan escuelas primarias, bajo la supervisión del Estado (Menéndez 1980: 29).

3.6.1.5 Época revolucionaria

En la década revolucionaria de 1944 a 1954, con Juan José Arévalo en el primer mandato, se realizaron grandes reformas educativas que extendieron la acción culturizante por todos los ámbitos de la nación. Se reformaron los planes de estudio, la educación popular fue impulsada así como la campaña alfabetizadora; la educación rural se crea con bases técnicas y soporte económico adecuado. Se establece la jornada única de trabajo, por lo que se dispuso de escuelas matutinas y vespertinas, y hasta nocturnas. En este gobierno se otorga la autonomía universitaria y surgen las Facultades de Humanidades y de Agronomía. En relación a la infraestructura educativa, se construyeron las escuelas "Tipo Federación" en casi todas las cabeceras departamentales y en municipios de importancia. Durante el segundo gobierno, con Jacobo Árbenz Guzmán, se concluyeron sin demora muchas obras iniciadas por Arévalo, incrementándose la educación rural y la alfabetización y es establecida la educación preoecional o generalización del ciclo básico de tres años. La educación mantuvo el carácter laico y gratuito y se estableció un mínimo de educación obligatoria para todos los niños guatemaltecos pero en forma real y no solo en tinta y papel. En resumen, la política educativa de la época arevalista le dio énfasis a la educación popular, la formación de maestros, multiplicación de escuelas en todos los niveles, reforma de los planes y programas de estudios, incremento de la edificación escolar, edición masiva

de libros y la propagación de un ambiente democrático en la escuela (González Orellana 1980: 368-391).

Arévalo realizó una acelerada faena de organización educacional, mejorando las escuelas existentes y fundó cuantas pudo; alentó a los maestros e hizo llegar a los más lejanos departamentos el impulso educacional. Además creó premios para los mejores alumnos y fundó una sociedad filarmónica, especie de conservatorio de música (Hübner 1992: 163-164). Se dio también impulso a la investigación científica y divulgación cultural mediante la fundación del Instituto de Antropología de Historia, el Instituto Indigenista Nacional y la Editorial del Ministerio de Educación (Menéndez 1980: 31).

Otro dato histórico importante es el que se relaciona con el Departamento de Educación Estética y sus funciones, el cual era una dependencia del Ministerio de Educación Pública que tenía por objeto transformar las actividades de esta naturaleza en los centros educativos del país, supervisándolas y orientándolas para alcanzar la reforma educativa. Debido al crecimiento de este Departamento se creó la Dirección General de Bellas Artes y de Extensión Cultural que lo absorbió, así como a los grupos artísticos oficiales, las escuelas nacionales artísticas y el Certamen Permanente de Ciencias y Letras y Bellas Artes (González Orellana 1980: 475-476).

3.6.1.6 Período de 1954 a 1979

En forma abreviada, se puede decir que en este período se realizó una actualización constante de la legislación educativa así como la introducción al planeamiento de la educación; se propició la ampliación de la cobertura y superación del empirismo docente en la escuela primaria; se dio la expansión y diversificación de la enseñanza media y el surgimiento de las universidades privadas. Sin embargo, existía cierto desorden e inconformidad en la formación docente, cuya calidad no era satisfactoria (Menéndez 1980: 111-114).

3.6.1.7 La educación en las últimas décadas

En la actualidad, la educación guatemalteca se desarrolla a través de dos componentes: el *centralizado*, donde participan entidades estatales y privadas, regidas por el Ministerio de Educación, y el *descentralizado*, compuesto por las universidades del país, el Comité Nacional de Alfabetización -CONALFA-, el Programa Nacional de Desarrollo de la Educación -PRONADE-, el Instituto Nacional de Administración Pública -INAP-, la Escuela de Administración Municipal -ECAM- y el Instituto Técnico de Capacitación -INTECAP- (*Enciclopedia de Guatemala 2006: 251-253*).

En las últimas décadas, el movimiento magisterial ha exigido algunos cambios y mejoras en el sistema educativo nacional, que incluyen también aspectos laborales, tales como el justo reconocimiento salarial por su trabajo, lo que ha provocado pugnas entre éste y los gobiernos de turno.¹⁷ Además, se han dado varios intentos por “reformular” dicho sistema, aunque es evidente que no es para transformar al país en materia educativa, pues

¹⁷ Por ejemplo, el proceso de profesionalización del magisterio nacional, el cual fue truncado por diversos motivos.

más bien se ha iniciado un proceso de readecuación hacia la globalización de la economía y de los servicios a que estamos sujetos como país dependiente¹⁸ “en vías de desarrollo”.

Toda la información anterior nos da un panorama de las formas y los niveles en que se ha impulsado la educación nacional y sobre todo, la exclusión de gran parte de la población al acceso de servicios educativos y culturales de las primeras épocas. No en balde Guatemala ocupa hoy en día los primeros lugares en analfabetismo a nivel latinoamericano. Por supuesto que las clases dominantes siempre han tratado de mantener a la mayor parte de la población en la ignorancia, en el atraso cultural, ya que de esta forma se favorece su dominio y explotación.

3.6.2 La marimba guatemalteca y su enseñanza asistemática

La enseñanza de la marimba ha sido básicamente *empírica, de forma oral, al oído*.¹⁹ El repertorio musical es transmitido *de padres a hijos, de generación en generación*, a través de la *imitación* y el *ejemplo*. Gracias a esto, el traslado y la socialización de los contenidos culturales ha perpetuado tanto la música tradicional ancestral como el amplio repertorio para marimba cromática. La enseñanza empírica de la marimba en Guatemala ha subsistido más de cuatro siglos y medio, demostrando su eficiencia; en otras palabras, ha garantizado, mediante procedimientos prácticos y sencillos, la conservación y revitalización del patrimonio musical guatemalteco.

No hay duda que con la invención de la marimba doble se dio un gran salto en la renovación del repertorio musical. Surgió la necesidad de ejecutar nuevas obras en boga de la época, así como elaborar composiciones sobre otras formas y ritmos de origen extranjero, ya con las respectivas alteraciones musicales dentro de una amplia gama de tonalidades. De esta forma se llega a popularizar la interpretación del ehotis, el vals, la mazurca, el danzón, el merengue, el fox-trot, el paso doble, etc., por lo general, como música de salón, para ser bailada, y la obertura, los concertantes, las rapsodias, como música de concierto, para ser escuchada.

La marimba diatónica se refugió en muchos pueblos de los grupos sociales diferenciados de Guatemala, básicamente en las comunidades rurales pobres mientras que la marimba cromática tomó como por asalto los grandes salones de las clases sociales medias y hegemónicas, que en su mayoría eran de origen mestizo o ladino. Sin embargo, a pesar de esta evolución, el proceso de enseñanza-aprendizaje de dicho instrumento siguió siendo marcadamente *empírico y oral*. Hoy en día, el repertorio de música para marimba es muy extenso y forma parte del *patrimonio oral e intangible de Guatemala*, gracias a esta forma tradicional de enseñanza-aprendizaje que se dio en las familias de marimbistas, en las comunidades, en los pueblos y en los grupos musicales organizados.

Con relación al patrimonio oral e intangible de Guatemala hay un dato muy importante. En el año 2000 fue muy grata la visita del musicólogo austriaco Helmut Brenner, quien realizó una investigación de UNESCO sobre la marimba en América, con el fin de declararla como “Patrimonio oral e intangible de la humanidad”. En dicha

¹⁸ Para Theotonio Dos Santos, “La dependencia es una situación en que un cierto grupo de países tienen su economía condicionada por el desarrollo y la expansión de otra economía... La situación básica de dependencia conduce a una situación global de los países dependientes que los sitúa en retraso y bajo la explotación de los países dominantes”, en *La crisis de la teoría del desarrollo y las relaciones de dependencia en América Latina* (1985: 180).

¹⁹ “De oído”, para lo cual no se necesita tener un conocimiento académico sobre dicho proceso.

oportunidad, el autor del presente trabajo tuvo la oportunidad de atenderlo y conversar sobre las características de la música y la marimba guatemaltecas, además de redactar con carácter urgente la propuesta por Guatemala para la investigación, rescate, difusión y promoción de este instrumento y afinar detalles sobre la creación de entidades a nivel nacional y regional para promover su desarrollo. Fue así como surgió el documento *La marimba americana*,²⁰ donde se establecía que era necesario crear tres centros de investigación en el continente: en México, Guatemala y Ecuador.²¹ Desafortunadamente la propuesta fue engavetada por UNESCO con sede en París y quedó en hibernación un proceso que, a través de organismos internacionales, pudo haber sentado las bases para la recuperación, desde una óptica institucional oficial, de ese vasto patrimonio cultural representado en la marimba y el estudio de su invaluable repertorio.

En las últimas décadas, algunas municipalidades del país han apoyado la enseñanza de la marimba, a través de la creación de escuelas o academias de marimba,²² las cuales responden a la continuación de la tradición local, es decir, al cultivo que ha tenido este instrumento por generaciones. Estas entidades en su mayoría desarrollan una labor empírica, cumpliendo el objetivo básico de conformar uno o varios grupos representativos del lugar. Más recientemente, en las cabeceras municipales se han incrementado estas entidades educativas donde por lo general un profesor desarrolla su labor de enseñanza de la música nacional, a través de sus propios procedimientos y metodologías.

Ha sido en los centros educativos públicos y privados donde se ha mantenido el estudio de la marimba cromática, sobre todo como actividad extracurricular. Hace unas décadas fueron famosos los festivales de marimbas escolares organizados por la ya desaparecida Dirección General de Educación Estética, los cuales se desarrollaban más que todo por la iniciativa e interés de los profesores que se dedicaban a su enseñanza. Cabe resaltar que estas actividades motivaban a los alumnos a estudiar la marimba en forma consuetudinaria, ya que participaban sanamente en dichos eventos a pesar de que por lo general no había una premiación específica.

3.6.3 Los procesos de enseñanza sistemáticos de la marimba guatemalteca

Como bien se apuntó anteriormente, los procesos sistemáticos de enseñanza de la marimba deben seguir un orden específico y una dosificación. La enseñanza sistemática de nuestro instrumento nacional se inició en los establecimientos educativos del Ministerio de Educación que posteriormente pasaron a formar parte del Ministerio de Cultura y Deportes.

²⁰ Propuesta redactada por el autor y complementada por el Licenciado Germán Tucux, con el aval de la licenciada Otilia Lux de Cotí, Ministra de Cultura y Deportes, en el año 2000.

²¹ Criterios establecidos en forma conjunta con Brenner, de acuerdo a los focos más relevantes de la marimba en el continente: México, por poseer diversas manifestaciones en varias regiones separadas; Guatemala, por influir decididamente en toda Centroamérica por su modelo de marimba cromática y poseer reservorios de marimba diatónica, y Ecuador, por ser el país sudamericano donde hay una fuerte presencia de la marimba. Véanse los documentos *Candidature file for the proclamation of creaciones musicales de la marimba (musical creations of the marimba) as masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity* (Brenner 2000) y *La marimba americana* (Ministerio de Cultura y Deportes 2000).

²² Muchas de estas se conocen con el nombre de Academias Comunitarias de Arte, a las cuales la Dirección de formación Artística del Ministerio de Cultura y Deportes les provee una partida presupuestaria para cubrir los honorarios de los instructores o maestros, mientras que las municipalidades aportan los instrumentos musicales y su mantenimiento, el salón, algunos recursos didácticos, etc. También varios "juegos completos" de marimbas utilizados en estas academias han sido donados por ADESCA.

Si bien es cierto que un sinnúmero de escuelas e institutos de nivel medio del Ministerio de Educación Pública en el ámbito nacional han involucrado a la marimba dentro de sus actividades educativas, esto se ha dado con carácter extraescolar, ya que simplemente se han conformado grupos representativos de los planteles para participar en diversos eventos.

Marcial Armas Lara (1964: 177) nos ilustra que por la década de los 60's, ya se impartía el curso de marimba. Como ejemplos se pueden citar los establecimientos educativos Instituto Normal Central para Señoritas "Belén" cuyo profesor era Everardo de León; en la Escuela Normal Central para Varones enseñaba Pastor Gabriel Meneos; en el Instituto Normal para Varones de Occidente tenían como profesores a Rafael Hurtado y Alfredo Bethancourt; en la Escuela Normal Rural "Pedro Molina" de Chimaltenango enseñaba Jesús Eduardo Tánchez. En cuanto al Instituto Prevoeacional Mixto de Zacapa, era Raquel Chew Carranza la profesora; en el Instituto Normal Mixto de Cobán, el profesor era Isaías Barrientos y en la Escuela Normal Rural No. 2 de Totonicapán, se encargaba de la enseñanza de la marimba Efraín Madrid.

En Guatemala lamentablemente ha sido muy escasa la producción y publicación de manuales metodológicos de estudio técnico de la marimba. Uno de los pocos manuales que se conocen es el *Método para aprender a tocar marimba*,²³ elaborado por Higinio Ovalle, José Ovalle y Benedito Ovalle, en una forma manuscrita, el cual contiene una serie de procedimientos para desarrollar determinadas habilidades motrices, conocimientos de la teoría musical y conocimientos técnicos de la marimba. Sin embargo fue muy poco conocido y difundido, ya que se pensaba publicar hasta la década de 1980. Fue hasta el año 2000 cuando se publicó formalmente el *Método de marimba cromática guatemalteca*,²⁴ cuyos autores son Edgar Rivera, Alfonso Bautista y Amauri Ángel, estableciéndose desde entonces varios criterios para el estudio técnico de la marimba, mediante la utilización del solfeo aplicado. Posteriormente, en el año 2002 se publica el Manual *Enseñanza de la marimba* de Manuel Salazar Tetzagüic, dirigido a los docentes del sistema educativo nacional.²⁵

La Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes ha venido impulsando desde 1992 la creación del Instituto Nacional de la Marimba.²⁶ Una de las entidades que lo conformarán será la Escuela Nacional de Marimba. Teniendo esta visión futurista, se ha dado a la tarea de investigar, editar y difundir diversas publicaciones, tales como los libros *Música de Guatemala para marimba* (2002), *Solos para marimba de Guatemala* (2002, 2005), *Solos para marimba universal* (2004), *La Marimba en Guatemala* (1995, 1999, 2003) y *Memoria del primer congreso de composición musical para marimba en Guatemala* (2004), que contienen partituras o documentación sobre el origen, evolución y desarrollo de la marimba. En revisión para su publicación está el libro *Música académica de marimba guatemalteca y obras representativas*, y se encuentran en imprenta, el *Manual del Profesor de marimba* y el folleto *Solos para marimba* No. 3.

Ha sido en el Conservatorio Nacional de Música "Germán Alcántara" de la ciudad capital, el Conservatorio de Música de Quetzaltenango "Jesús Castillo" y diversas escuelas

²³ Véase en el capítulo No. 5 el análisis de este método, el cual fue dado a conocer por Alfonso Arrivillaga en el libro *Maderas de Mi Tierra: 70 años de vida exitosa* (2004: 54 y 58).

²⁴ Este método fue publicado con el apoyo de la Fundación G & T.

²⁵ Publicación de UNESCO.

²⁶ Proyecto concebido por Alfonso Bautista y Amauri Ángel, con el fin de aglutinar una serie de unidades administrativas que promuevan la difusión, la docencia, la investigación, la museografía, la fabricación y el desarrollo de las marimbas guatemalteca y mesoamericana.

de marimba fundadas principalmente en el occidente del país, donde se ha realizado una incipiente labor de cultivo, estudio y valoración de nuestro instrumento musical. En muchas de estas entidades aún se mezcla lo empírico con lo técnico, ya que se imparten los cursos de solfeo y teoría de la música pero se carece de metodología impresa y partituras con solfa como material de apoyo en el montaje, adaptación y aprendizaje de las diversas obras musicales para marimba que se incluyen en los contenidos de los cursos.

Es preciso mencionar que el curso de marimba impartido en el Conservatorio Nacional de Música de la Nueva Guatemala de la Asunción no aparece como específico dentro del pensum de estudios vigente. En el Decreto Ley No. 317 de 1968 se contemplaba el curso de Percusión incluyendo Marimba, mientras que en el Acuerdo Ministerial 009-2000 no se menciona dicho curso. En el Acuerdo Ministerial 212-2002, solamente aparece la categoría de "Instrumento", que comprende todos los instrumentos musicales que se imparten en el plantel.²⁷

El Maestro Robelio Méndez²⁸ expone que han sido pocas personas las graduadas como Bachilleres en Arte con Especialización en Marimba y son, en su orden: Fernando Morales Matus, Robelio Méndez, Alfredo Sacor y Fernando Vásquez Hernández, éste último intérprete se graduó el 21 de febrero de 2008 y participó como solista de marimba con la Orquesta Sinfónica de Guatemala, en la Gran Sala "Efraín Reinos" del Centro Cultural "Miguel Ángel Asturias". Además han cerrado pensum los estudiantes Gilman Morales, Juan Carlos Pérez, Carlos Chogüix y Blanca Delgado Morales, lo cual comprueba que el Conservatorio Nacional de Música "Germán Aleántara" ha tenido muy poco éxito en la promoción de especialistas en marimba, por lo que se hace muy necesario crear a corto plazo la Escuela Nacional de Marimba.

Con fecha un tanto reciente fue publicado el decreto legislativo 31-99²⁹ donde se establece que los centros educativos públicos y privados deben impulsar la marimba e involucrarla dentro del sistema educativo nacional. Sin embargo, no todos los planteles han acatado tal disposición, ya que ninguna entidad supervisa y sanciona tal norma, careciendo hasta el momento dicha ley de reglamento específico. Aún y cuando se quiera iniciar el estudio de la marimba hay muy pocos manuales que establezcan en forma técnica los procedimientos de enseñanza-aprendizaje sistemáticos.

Según se pudo comprobar, actualmente el Ministerio de Educación está impulsando un proyecto para crear orquestas, coros y bandas en toda la república.³⁰ Sin embargo, y para colmo de males, esta entidad carece de programas específicos para el rescate y estudio de la marimba, a pesar de que es el único instrumento musical que cuenta con un decreto legislativo, el cual obliga a dicha entidad a incorporarlo dentro del sistema educativo del país. Es más, este Ministerio ni siquiera ha digitalizado los datos de las escuelas, institutos, colegios y centros de enseñanza diversos donde se imparte el curso de marimba en el

²⁷ Información proporcionada a través de una entrevista, en el mes de julio de 2007, por el licenciado José Eduardo Ramírez quien actualmente fue contratado para realizar una consultoría sobre la reestructuración del Conservatorio Nacional de Música.

²⁸ Entrevista realizada en el aula de marimba del Conservatorio Nacional de Música en el mes de julio de 2007. El Maestro Robelio Méndez es el primer Licenciado en Marimba graduado en Guatemala a través de un programa especial impulsado por la Universidad Galileo, del 2006 al 2007.

²⁹ A través de este decreto se declara a la marimba como símbolo patrio. Véase el anexo correspondiente.

³⁰ Proyecto Biministerial entre los Ministerio de Educación y Cultura y Deportes.

territorio nacional, mucho menos un listado general de profesores de marimba, demostrando un desorden administrativo y de control académico.³¹

En cuanto al Ministerio de Cultura y Deportes, éste cuenta con 6 escuelas artísticas que se detallan a continuación:

Escuelas Artísticas del Ministerio de Cultura y Deportes		
Municipio	Departamento	Especialidad
Sololá	Sololá	Música, Plásticas, Teatro y Marimba
Totonicapán	Totonicapán	Música, Marimba y Plásticas
Huehuetenango	Huehuetenango	Música y Marimba
San Antonio Huista	Huehuetenango	Marimba
San Ildefonso Ixtahuacán	Huehuetenango	Marimba
Chichicastenango	Quiché	Música, Marimba y Plásticas

Para las Escuelas Regionales de Música se aprobó el pensum de estudios mediante el Acuerdo Ministerial No. 04-96, el cual es utilizado por las escuelas donde se enseña marimba. Este comprende los siguientes cursos:

Pensum de las Escuelas Regionales de Música del MICUDE	
Nombre del Curso	Períodos
Lectura y Escritura Musical I, II y III	3
Práctica y Ejecución Instrumental I, II y III	8
Práctica Orquestal o Conjunto Orquestal I, II y III	2
Práctica Coral I, II, III	5
Iniciación a la Historia de la Música	2
Iniciación a la Armonía	3

El Ministerio de Cultura y Deportes también subvenciona los sueldos de los profesores de marimba en las Aeademias Comunitarias de Arte de los siguientes lugares:

³¹ Durante varias semanas el autor trató de localizar a los personeros del programa de “Expresión Artística” pero debido a que estaban trasladando sus oficinas se hizo difícil que proporcionaran la información solicitada. Finalmente se logró que enviaran por correo electrónico los contenidos del proyecto de ereación de orquestas, bandas y eoros. Vía teléfono respondieron los responsables de l referido programa que se carece de una digitalización de datos sobre los profesores que imparten marimba en este ministerio, ya que los contratos de trabajo o plazas no necesariamente incluyen dentro de la especialidad docente los términos “marimba” o “profesor de marimba”.

Academias Comunitarias de Arte	
Municipio, aldea o cantón	Departamento
San Pedro Ayampuc	Guatemala
Tecpán Patzicía	Chimaltenango
San Vicente Pacaya Tiquisate Siquinalá Palín	Escuintla
Nahualá	Sololá
Cantón Nimapá	Totonicapán
Patulul San José El Ídolo	Suchitepéquez
Comitancillo	San Marcos
San Pedro Jocopilas Chimique El Pajuil, Chicamán Uspantán Aldea Xobor, Cunén Cunén Chajul	El Quiché
Rabinal	Baja Verapaz
San Juan Chamelco	Alta Verapaz
San Francisco	Petén
Cabañas Teculután	Zacapa ³²

Uno de los problemas de todas estas escuelas y academias comunitarias donde se imparte marimba con el aval del Ministerio de Cultura y Deportes, es que se carece de un pensum unificado, sin embargo, se están haciendo revisiones para la implementación de nuevas guías curriculares. Más recientemente se han celebrado reuniones para definir la reestructuración del pensum de estudios de dichos centros educativos.³³

A mi criterio, aún falta mucho por hacer, ya que es fundamental que los estudiantes reciban cursos que complementen su educación integral como artistas del futuro. La limitante mayor es el hecho de que el trabajo docente es mal remunerado y escasamente se

³² Información gentilmente proporcionada por la Licenciada Ligia Méndez Letona, Jefa del Departamento de Formación Artística de la Dirección General de Culturas y Artes del Ministerio de Cultura y Deportes, a través del oficio No. 0304-2007 de fecha 11 de julio de 2007. Esta unidad gubernamental cuenta con una ordenada digitalización de datos de su personal administrativo, personal docente y alumnos que laboran o estudian en los diversos centros educativos.

³³ Observaciones personales emitidas por la Licenciada Ligia Méndez, Directora de Formación Cultural del Ministerio de Cultura y Deportes, en una entrevista realizada en agosto de 2007.

pueden encontrar maestros técnicamente capacitados para asegurar el éxito de la enseñanza de la marimba, ya que no existe una entidad que forme académicamente a los profesores de marimba en el ámbito nacional, por lo que es imperativo crear a corto plazo la Escuela Nacional de Marimba.

3.7 ¿Por qué estudiar marimba?

La educación musical constituye un componente fundamental dentro de los procesos de formación integral de la persona humana. Es a través de aquella que se desarrolla la apreciación estética y se lleva a cabo la expresión de los sentimientos por medio de los sonidos (o silencios dentro de una obra) y el ritmo. Además es un gran recurso para utilizar productivamente las horas de ocio, promoviendo actividades recreativas y de sano esparcimiento.

Dentro de los procesos sistemáticos, la marimba no necesariamente debe ser enseñada para formar artistas profesionales, ya que la práctica musical individual y grupal permite la sociabilidad entre todos los individuos que conforman una comunidad, un pueblo, un país. A través de diversas actividades, la marimba y su música permiten el desarrollo mental, psíquico y físico del alumno, no solamente por estar la matemática implícita en cada obra a interpretar sino por la serie de ejercicios que cada persona puede realizar, ya que se necesita de una coordinación visual-auditiva-motriz y se propicia además el perfeccionamiento de su sensibilidad humana. Es por eso que los países desarrollados le dan prioridad a la enseñanza sistemática de la música, por lo que debe implementarse con carácter urgente un programa serio y completo de educación artística en Guatemala donde cada persona pueda escoger una o más ramas de su predilección, según sus intereses, inclinaciones, gustos y aptitudes.

En cuanto al aprendizaje de la marimba dentro de los grupos sociales diferenciados que conforman este país, puede decirse que este instrumento tiene seguidores natos que difícilmente la dejarían extinguirse, ya que ésta cumple funciones de tipo cultural-antropológico, ritual y religioso, así como de amenización musical por lo que, en los estratos sociales bajos y medios, por el momento este instrumento interviene dentro de los procesos de cohesión social y seguirá vigente por mucho tiempo.

La marimba, por ser el instrumento nacional y símbolo patrio de Guatemala debería tener prioridad dentro de los programas de los diversos ministerios que velan por la educación y la cultura. Falta mucho por hacer pero nunca es tarde para iniciar un verdadero y masificado proceso de su enseñanza-aprendizaje. Como bien lo enfatiza Celso Lara Figueroa (Bautista & Ángel 2003: 72), **es imprescindible incorporar la enseñanza de la marimba a la educación de nuestro país. Es ahora la prioridad número uno.**

3.8 Muestreo sobre los procesos de enseñanza-aprendizaje de la marimba en Guatemala

Con el fin de obtener mayor información sobre la situación actual de los procesos didácticos y metodológicos sobre la enseñanza-aprendizaje de la marimba, fue necesario realizar un *muestreo por expertos*,³⁴ para determinar los siguientes aspectos: el tipo de

³⁴ Técnica de investigación utilizada para analizar aspectos de la enseñanza-aprendizaje de la marimba en el año 2007. Véase *Instrumentos de investigación* de Guillermina Baena (2000: 69).

metodología que se utiliza en los centros de enseñanza formal de marimba (escuelas o academias de marimba, escuelas de educación primaria, colegios privados e institutos de educación básica); el grado de escolaridad y conocimiento de la teoría musical de los profesores de marimba y qué tipo de problemática afrontan en su actividad docente, y recopilar las recomendaciones que pudieran surgir por parte de ellos así como de personas que directa o indirectamente se han involucrado en la transmisión de conocimientos a través de la práctica musical de marimba. Las personas encuestadas fueron básicamente maestros o instructores del curso de marimba y algunos directores de grupos musicales que indirectamente realizan una labor de enseñanza de obras musicales en los diversos montajes.

Para poder contar con la información pertinente se giraron notas al Ministerio de Educación, Ministerio de Cultura y Deportes, así como a ADESCA. Sin embargo, y para colmo de males, solamente el Ministerio de Educación no cuenta con la información completa y/o digitalizada de los profesores que imparten el curso de marimba en el ámbito nacional, aspecto que demuestra tanto el desinterés por aplicar los decretos legislativos que existen relacionados con la marimba guatemalteca, la carencia de proyectos alternativos de rescate y estudio de la marimba, así como el desorden en su funcionamiento administrativo interno.³⁵

3.8.1 Encuesta sobre la enseñanza-aprendizaje de la marimba

Para la recolección de datos se consultó a profesores de marimba que imparten clases en las entidades gubernamentales, municipales y privadas o enseñan a ejecutar la marimba en grupos musicales ya organizados.

3.8.1.1 Análisis de la encuesta

En resumen, los resultados de la encuesta resultaron ser muy importantes para la comprensión de los procesos de enseñanza-aprendizaje, establecer las ventajas y desventajas que tienen los profesores en cuanto a la utilización de determinados instrumentos musicales y material didáctico, así como cuál es el apoyo institucional que reciben. Se detalla a continuación el análisis de este muestro de 48 encuestas;³⁶ el modelo de la encuesta y las gráficas se pueden consultar en el Anexo No. 3.

³⁵ En la Dirección Departamental de Educación de Guatemala, muy amablemente proporcionaron solamente una hoja con información de la Escuela Militar de Música Maestro “Rafael Álvarez Ovalle”. También informaron que en las Escuelas para Maestros de Educación Musical se impartía el curso de marimba. En las oficinas centrales de dicho ministerio ningún departamento proporcionó la información requerida, inclusive el Departamento de “Expresión Artística”, el cual se encarga, entre otras áreas, de la educación musical.

³⁶ Se hizo un total de 50 boletas para la encuesta pero dos no fueron devueltas, por lo que solamente se hicieron los análisis en base a 48 unidades. En este estudio se trató de cubrir las entidades que específicamente se dedican a la enseñanza-aprendizaje de la marimba y se tomaron muestras al azar de otros centros educativos.

3.8.1.1.1 Edades de los profesores

Las edades de los profesores oscilan principalmente entre los 30 a los 59 años de edad, lo cual implica que muy pocos jóvenes se dedican a esta especialidad de la docencia artística.

3.8.1.1.2 Género de los profesores

De todas las personas encuestadas solamente una pertenece al género femenino, lo cual refleja que la mujer todavía no ha cubierto este campo de acción dentro de la docencia musical guatemalteca. Se tiene conocimiento que también en el Instituto Nacional Central para Varones imparte el curso de marimba otra profesora.

3.8.1.1.3 Idiomas utilizados en la enseñanza de marimba

La mayoría de profesores utiliza solamente el idioma castellano en la enseñanza de la marimba y unos pocos utilizan también el kaqchikel, el k'iche', el mam, el achi, el ixil, y solamente tres profesores tienen conocimiento del idioma inglés.

3.8.1.1.4 Entidades donde se enseña marimba

Los encuestados, en su mayoría laboran en las Academias Comunitarias de Arte (ver listado presentado anteriormente), cuyo sueldo es financiado por el Ministerio de Cultura y Deportes, contándose con el apoyo de varias municipalidades que colaboran proporcionando los salones de ensayo, instrumentos musicales, materiales didácticos y el mantenimiento o entelado de las marimbas.

En el sector oficial, los profesores laboran en los conservatorios de música, las escuelas de marimba ubicadas en Huehuetenango, Chichicastenango y Sololá, los Centros Regionales de Arte y las Escuelas Elementales de Música. Otros profesores enseñan en academias organizadas por las municipalidades o Casas de la Cultura. En cuanto al Ministerio de Educación, algunos encuestados laboran en institutos y escuelas de nivel medio, mientras que los demás profesores desarrollan su actividad docente en colegios privados o entidades educativas religiosas.

También se giraron algunas encuestas a directores de conjuntos marimbísticos, ya que en éstos se lleva a cabo actividades de enseñanza en forma indirecta a través de los montajes musicales del repertorio a interpretar, sobre todo cuando existe un arreglo o versión especial de alguna obra específica.

También es importante mencionar que, lamentablemente, el Ministerio de Educación no cuenta con un listado a nivel departamental ni nacional de los centros educativos que desarrollan actividad docente relacionada con la marimba. Por sondeos realizados con profesores del área metropolitana, se pudo constatar que se enseña marimba en el Instituto Nacional Central para Varones, el I.N.C.A., la Escuela "Domingo Juarros", el Instituto Experimental "Enrique Gómez Carrillo", el Instituto "Rafael Aqueche", la Escuela Normal para Varones, el Instituto Normal para Señoritas "Belén", entre otros centros, donde se imparte el curso en forma extracurricular, principalmente para la conformación de grupos musicales que representan al plantel en el ámbito artístico. En las Escuelas para Maestros de Educación Musical (jornadas matutina e intermedia), la Escuela

Normal Cristiana para Maestros de Educación Musical “Alfredo Colón” y en la Escuela Militar de Música Maestro “Rafael Álvarez Ovalle” también se imparte el curso de marimba en forma sistemática, aunque no existe una metodología común o estandarizada. En el ámbito privado, algunos centros educativos actualmente cuentan con el curso de marimba en el área metropolitana, aunque en forma extracurricular y son ellos: Colegio “Valle Verde”, Instituto Indigenista Santiago, Colegio “Capouilliez”,³⁷ “Liceo Javier”, Colegio “Don Bosco”, Colegio vocacional “San José”, Colegio “12 de octubre”, Colegio “Belga-Guatemalteco”, la Escuela con Orientación Vocacional “Villa de los Niños”, entre otros. Para poder actualizar y digitalizar todos los datos de los establecimientos educativos que incluyan el curso de marimba se hace necesario que el Ministerio de Educación organice una unidad, sección o departamento para tal fin.

3.8.1.1.5 Grado de escolaridad de los docentes y conocimiento técnico del solfeo, la teoría musical y la marimba

La mayoría de los profesores coincide en que aprendieron a ejecutar la marimba en forma oral, a través de la observación, la imitación o “de oído”.

En las Academias Comunitarias de Arte financiadas en parte por el Ministerio de Cultura y Deportes, el grado de escolaridad de los docentes es en general bastante bajo, con algunas excepciones, ya que éstos carecen por lo general de conocimientos sobre teoría de la música, solfeo y armonía, además de estudios del nivel básico o diversificado. En las escuelas de marimba, centros regionales de arte, escuelas de música, institutos y escuelas oficiales, así como en los colegios privados, el nivel de escolaridad de los profesores es más alto, puesto que algunos son maestros de educación musical o tienen estudios específicos de música y otros hasta poseen estudios universitarios, además de conocimientos teórico-musicales. En los conservatorios de música es donde se imparte en una forma sistemática el curso de marimba, ya que se utilizan diversas técnicas y se cuenta con métodos y partituras de música variada.

A pesar de que los niveles de escolaridad de los profesores que enseñan marimba en promedio son bastante altos (41 % de los encuestados tienen nivel diversificado y 29 % universitario que suman un 70 % del total), se sigue usando una metodología empírica y mimética basada en la oralidad, que se da a través de la observación, la ejemplificación y la experimentación, además de otros procedimientos.

Solamente una persona de las encuestadas es especialista en marimba, debido a que posee un título específico y realiza su labor dentro de los procesos sistemáticos y pedagógicos reconocidos, como el caso del maestro Robelio Méndez, profesor del curso de Marimba del Conservatorio Nacional de Música, de quien ya hicimos referencia.

3.8.1.1.6 Los sueldos

Casi todos los instructores y profesores exponen que se necesita un reajuste a los sueldos actuales por la labor que realizan. Lamentablemente la mayoría de plazas son por contrato y los honorarios son cancelados hasta tres o cuatro meses después de haberse celebrado aquél, por lo que debe agilizarse el proceso de pago por parte de las autoridades respectivas.

³⁷ El autor del presente trabajo imparte el curso de marimba en este plantel.

3.8.1.1.7 Estudiantes y grupos de marimba

En las academias y escuelas de marimba se manejan grupos de 7 a 9 estudiantes, la mayoría integrados por personas de sexo masculino y muy pocos de sexo femenino, aunque hay algunos mixtos. La mayoría de encuestados cuentan entre 10 y 20 estudiantes, lo cual para nuestra apreciación, contar con 20 estudiantes sí es aceptable e idóneo para impulsar un proceso didáctico que verdaderamente tenga impacto en la población estudiantil.

En unos planteles se lleva a cabo el proceso de enseñanza ya sea con 5 o con 80 alumnos. En el primer caso los recursos no están bien aprovechados y en el segundo la atención que se da a los estudiantes es mínima y difícilmente se puede desarrollar un trabajo ordenado que pueda rendir buenos frutos en forma inmediata.

3.8.1.1.8 Instrumentos musicales con que se cuenta

Se estableció a través de esta encuesta que la mayoría de centros educativos cuentan con un juego completo de marimbas (4/4 y 3/4), otras cuentan también con otros instrumentos diversos como violón, batería, percusiones folclóricas, guitarras, teclados electrónicos. Pocas entidades cuentan con más marimbas que el juego completo, por ejemplo con un tenor más o con varios requintos. En una academia se tiene solamente una marimba diatónica, en otra solamente un tenor y en dos se carece de marimbas, por lo que los profesores dan sus instrumentos propios en calidad de préstamo. Véase la gráfica de instrumentos musicales para un mejor detalle.

3.8.1.1.9 Conocimiento de la metodología

Un gran porcentaje de profesores de marimba no saben qué es un método y otros ni siquiera saben que utilizan métodos empíricos y diversos procedimientos con aplicación de una o más técnicas específicas en su labor docente. Algunos, además de manejar una metodología ecléctica, utilizan técnicas diversas y desarrollan ejercicios concebidos por ellos mismos. También hay profesores que sí conocen aspectos teórico-metodológicos y aplican los procedimientos didácticos de enseñanza-aprendizaje de la marimba.

Según se puede ver en la gráfica de métodos utilizados, un gran porcentaje de profesores maneja los siguientes métodos: oral empírico (16 %), mimético (4 %), observación-experimentación (7 %) y vivencial (2 %), que son similares pero con diferente nombre o forma de llamarlos. Se consignó de esta forma la información, ya que los profesores contestaron utilizando esta terminología en la encuesta, aunque también un 26 % no sabe qué es un método o qué tipo de método aplica en la enseñanza-aprendizaje de la marimba. Si sumamos todos estos porcentajes nos da un 55 % de profesores que según nuestra apreciación utiliza y aplica una metodología oral empírica.

Lo sorprendente de este muestreo de datos es el hecho de que un 20 % de profesores utilizan métodos o manuales impresos. Además, un profesor tiene un manual gráfico propio para ilustrar las posiciones de las teclas de la marimba con sus notas musicales y en un instituto de nivel medio se utiliza un libro guía con partituras aplicadas a la marimba. También otros profesores emplean el método deductivo, el inductivo y el ecléctico (inductivo-deductivo).

Como era de esperarse, solamente un 5 % de los profesores de marimba utiliza un método técnico-académico directamente en la enseñanza de la marimba, ya que si bien es

cierto que algunos cuentan con métodos o manuales de guía, éstos no se utilizan en el proceso didáctico, ya que los alumnos raramente aplican el solfeo en la marimba o pueden leer partituras (con excepción de algunos establecimientos como el Instituto “Enrique Gómez Carrillo”, del cual se hará un detalle más adelante).

Los métodos impresos a que se hace referencia en la encuesta son: *Enseñanza de la marimba* (Manuel Salazar Tetzagüic), *Método de marimba cromática guatemalteca* (Bautista, Ángel y Rivera), *Solos para marimba de Guatemala* (Marimba de Coneierto de Bellas Artes), *Solos para marimba universal* (Marimba de Coneierto de Bellas Artes), *Método de xilófono* (Morris Goldenberg), *Solfeo de los solfeos* (A. Lavignac), *Método elemental de piano* (Ferdinand Beyer).

3.8.1.1.10 Contenidos del curso de marimba que los profesores han establecido

No existe un contenido unificado del curso de marimba en los diversos centros educativos específicos ni en los planteles oficiales donde este se imparte como actividad extracurricular. Los profesores coinciden sin embargo, en que el curso de marimba incluye ejercicios iniciales (como práctica del tréinolo, escalas y arpeggios), conocimiento de la estructura física de la marimba, enseñanza de “fragmentos musicales” y melodías de diverso género (sobresalen el son, la cumbia, el fox, el fox-trot, el corrido, etc.). Algunos profesores incluso enseñan historia de la marimba, música litúrgica, música para danzas tradicionales y muy pocos incluyen música académica.

3.8.1.1.11 Otros instrumentos musicales que se incluyen en la enseñanza de marimba

En base a los datos de los encuestados se pudo establecer que por lo general se utiliza el violón de tres cuerdas y la batería de percusión para el apoyo armónico y rítmico, respectivamente. En otras entidades se cuenta con guitarras, teclados electrónicos, percusiones folclóricas (tambores, chinchines, caparazones de tortuga, tunes), instrumentos folclóricos de viento (pitos, chirimía), mandolinas, liras, flautas dulces, redoblante, practicadores de teclado de marimba, bajo eléctrico, violines, bongoes y panderetas.

3.8.1.1.12 Apoyo que se necesita dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje

Existen varias peticiones por parte de los profesores que se resumen de la siguiente manera:

- Que se le de mantenimiento y afinación a los instrumentos musicales.
- Que exista dotación de baquetas anualmente.
- Se necesitan locales adecuados e instrumentos musicales para trabajar.
- Es fundamental contar con un sueldo apropiado, según los horarios trabajados.
- Que se realicen talleres, capacitaciones y se dote de métodos o manuales a los profesores así como de libros especializados, enciclopedias, partituras, etc.
- Que exista suficiente material didáctico.
- Es necesario contar con un maestro auxiliar en los cursos.
- Dotación de mobiliario y equipo adecuado (archivadores, pizarrones, escritorio, atriles de música, librerías, computadoras, etc.).

- Que se proyecten los grupos en conciertos, festivales y a través de grabaciones.
- Dotación de instrumentos musicales, tales como violón, batería, instrumentos folclóricos de viento y percusión, con sus respectivos cobertores y estuches.
- Que exista comunicación más efectiva entre profesores, autoridades de los ministerios y alcaldes municipales.
- Que se donen uniformes a los grupos de marimba.
- Que se asignen recursos para la movilización de los instrumentos musicales y los grupos artísticos de marimba en las presentaciones artísticas.

3.8.1.1.13 Recomendaciones y observaciones generales para mejorar la enseñanza de la marimba según los docentes

Dentro de las recomendaciones generales podemos exponer las siguientes:

- Es muy importante que la marimba vuelva a tener gran auge en todo el territorio nacional y sólo puede hacerse a través de procesos ordenados de enseñanza en el ámbito institucional.
- Se necesita la capacitación y actualización constante de los profesores, tanto en materia didáctica como técnico-musical.
- El Ministerio de Educación debería crear plazas de maestros de marimba en las escuelas públicas y exigir también a los centros educativos privados que cumplan con lo establecido en el Decreto 31-99.
- Es fundamental promover la música de marimba y realizar más conciertos en las radioemisoras y canales de televisión para motivar a los estudiantes.
- El apoyo moral y económico a los profesores debe ser permanente.
- Inculcar en la juventud el aprecio por la marimba.
- Que se visite periódicamente a los profesores de marimba por parte de especialistas en la enseñanza, con el fin de que éstos les proporcionen apoyo técnico sistematizado.
- Debe implementarse un programa obligatorio anual de capacitación intensiva para los docentes.
- Dotar de suficientes y prácticos instrumentos musicales a todos los centros educativos que incluyan el curso de marimba.
- Es necesario desarrollar una metodología específica para marimba de carácter técnico-académica estandarizada, respetando y divulgando el repertorio regional.
- El apoyo de autoridades de gobierno y de las empresas e instituciones privadas es fundamental para sacar adelante la enseñanza de la marimba.
- El Ministerio de Cultura y Deportes debe reforzar el apoyo hacia los centros educativos donde se imparte el curso de marimba, ya que este interviene en los procesos de definición de la identidad cultural nacional.
- Es imperativo que las autoridades realicen un diagnóstico en el ámbito nacional sobre la situación en que se encuentran las escuelas y academias de marimba y las expectativas que estas representan para la población en general.
- La composición musical de música para marimba debe reactivarse para crear nuevos gustos por la música nacional.

- Motivar y estimular a los alumnos de marimba a través de becas, reconocimientos, participaciones especiales en toda la república, etc.

3.9 El caso atípico de enseñanza-aprendizaje de la marimba del Instituto Experimental “Enrique Gómez Carrillo”. Un plan piloto para Guatemala

En nuestro país a veces existe mucha apatía para concebir y desarrollar proyectos educativos novedosos. Sin embargo expongo aquí el caso ejemplar del proceso de enseñanza-aprendizaje de los profesores Melina Pérez Pineda y Elmer Estuardo Fuentes, quienes concibieron este programa desde el año 2001. Principalmente fue hace dos años que iniciaron el desarrollo del curso de marimba con la participación de todos los alumnos de primer grado de educación básica, que en total suman 450 en el 2007. Actualmente se cuenta con 10 requintos,³⁸ una marimba 4/4, una marimba 3/4, un contrabajo, tambores, un tun, un teclado electrónico, guitarras, flautas dulces, entre otros instrumentos, que fueron financiados por la Dirección del plantel, ya que del gobierno, o sea del Ministerio de Educación y del Ministerio de Cultura y Deportes no han recibido ningún tipo de apoyo.

Lo extraordinario de este proyecto educativo lo constituye el hecho de que solamente dos profesores lo concibieron y se hacen cargo de todas las secciones de primero básico a las cuales se les imparte en forma obligatoria el curso de marimba y demás instrumentos mencionados. Ambos se dividen la tarea docente: la profesora Melina Pérez enseña marimba y percusiones folclóricas mientras que el profesor Elmer Fuentes enseña a ejecutar el “teclado” (sintetizador electrónico portátil), guitarra, flauta dulce, entre otros.

Los profesores aludidos utilizan metodologías para propiciar una educación musical más didáctica, más vivencial, utilizando el repertorio guatemalteco, las cuales han desarrollado mediante capacitaciones que han tenido en congresos de marimba, como el de la Fundación Paiz para la Educación y la Cultura (2005) y el Foro Latinoamericano de Educación Musical -FLADEM-. En cuanto al material de apoyo didáctico, cada alumno confecciona su practicador de teclado de forma rudimentaria con los materiales más accesibles y de costo muy bajo, tales como cartón, duroport, madera o tablex. Se utiliza un libro guía que contiene las lecciones (gráficas con partituras) para repasar en casa mediante los practicadores de teclado.

Para impartir las clases se utiliza el salón de usos múltiples del plantel. La idea fundamental de este plan piloto es que primeramente se tiene concebido impartir el curso de marimba inicial a todos los alumnos de primer grado básico; en los años subsiguientes, se conformarán los grupos o ensambles de marimba. Al final, el objetivo será el de realizar un festival de grupos de marimba.

Las recomendaciones que los profesores sugieren son: que el Ministerio de Cultura y Deportes apoye el proyecto, no necesariamente con dinero en efectivo sino donando instrumentos musicales. Además que se formalice una Escuela Nacional de Marimba y varias academias o escuelas de marimba en el interior de la república. Las Casas de la Cultura también deberían contar con un grupo de marimba. En cuanto al Ministerio de Educación, que se implemente el curso de marimba en el pensum de estudios desde el nivel pre-primario.

Otro objetivo de los referidos profesores es conformar la estudiantina, el coro y un grupo de danza representativo del instituto. Ya existe una orquesta de jazz, una banda

³⁸ Estos instrumentos fueron fabricados en Totonicapán.

escolar, un grupo de coreografía contemporánea y folclórica de Guatemala y de otros países.

Actualmente se está implementando una especie de fonoteca, la cual será un importante apoyo porque incluirá música de diverso género (académica o clásica, popular, folclórica), así como una videoteca con grabaciones de música escénica o teatral, ejercicios de gimnasia, conciertos, etc. En el salón de música se cuenta ya con equipo de cómputo e informática para mezclar música y micrófonos inalámbricos (de solapa y de diadema) para actores e intérpretes. Existe además una cabina para música y teatro.

El objetivo más importante que se persigue en este proceso de enseñanza-aprendizaje es que los alumnos, que actualmente son un semillero de artistas, puedan graduarse como docentes en el área musical o que puedan representar al país participando en grupos profesionales de marimba.

Una de las limitaciones en el área de la metodología para marimba en el país es que se carece de música escolar con adaptación específica, así como transcripciones de música internacional. La mayor parte de música es de carácter formal ya que aún los sones se vuelven a veces complicados; la música para marimba está hecha generalmente para conciertos. La metodología debe llevar cierta secuencia de dificultad y una selección del material que sea más atractiva para el alumno, es decir, debe ir enfocada en forma didáctica hacia éste.

Los referidos profesores comentaron que en materia de capacitación, no existe un lugar específico para poder recibir cursos de actualización y aplicación de metodología, a no ser FLADEM que a veces proporciona apoyo a los educadores musicales.

Un detalle muy importante que reconocen los profesores mencionados, es que los cursos que se imparten en el sistema educativo nacional tienen preeminencia porque son de carácter cognoscitivo, mientras que las áreas artísticas, las que desarrollan al ser humano y permiten la apreciación estética están totalmente descuidadas. Es por eso que se carece de metodologías específicas para las Bellas Artes, lo cual es lamentable, ya que la educación del ser humano debe ser integral.

CAPÍTULO 4

POLÍTICAS CULTURALES Y LEGISLACIÓN. FOMENTO DE LA MARIMBA GUATEMALTECA

La marimba no puede analizarse como instrumento musical aislado. Se necesita de un referencial geográfico, una época y un grupo social que para nuestro caso, es la población guatemalteca del siglo XXI. Debe tomarse en consideración que el país ha pasado por una serie de procesos históricos y políticos que han repercutido en su conformación como Nación y en la definición de la identidad cultural de sus habitantes.

Para los objetivos de la presente tesis se hará un recorrido sobre la situación sociopolítica de Guatemala desde la firma de los Acuerdos de Paz, tomando en cuenta que para entonces ya se reconoce una conformación multicultural definida en cuatro pueblos: maya, garífuna, xinka y ladino. Además, serán estudiadas las políticas culturales gubernamentales que han definido en parte el rumbo que ha tomado el país en materia cultural.

4.1 Aspectos sociopolíticos y gubernamentales relacionados con la marimba guatemalteca

4.1.1 Los Acuerdos de Paz y la Sociedad Civil

Guatemala celebró los Acuerdos de Paz en 1996 y se reconoce a partir de esta fecha que los pueblos indígenas¹ incluyen el pueblo maya, el garífuna y el xinka (Acuerdos de Paz 1996: 7). A raíz de este proceso se comienza a sentar las bases para una convivencia pacífica y de tolerancia entre los pueblos que la conforman, dando lugar al inicio de la transformación democrática del país, lo que ha permitido mayor participación de la sociedad civil. Con el Acuerdo sobre Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas se estableció entonces un marco de referencia para reconocer la verdadera conformación de la nación guatemalteca como pluricultural, multiétnica y multilingüe. También se dio el reconocimiento de la identidad de los pueblos indígenas, el cual es fundamental para la construcción de la unidad nacional basada en el respeto y ejercicio de los derechos políticos, culturales, económicos y espirituales de todos los guatemaltecos.²

Para los fines prácticos de este trabajo, pueden mencionarse algunos elementos fundamentales de la identidad de los “pueblos indígenas”, tales como su cosmovisión, que se basa en la relación armónica de todos los elementos del universo, la cual ha sido transmitida de generación en generación a través de la producción material y escrita, y por medio de la tradición oral, además de su cultura común basada en los principios y estructuras del pensamiento maya, una filosofía, una concepción artística y estética propia, así como una memoria histórica colectiva propia (Acuerdos de Paz 1996: 7-8). Conforman la pluralidad de las expresiones socioculturales del pueblo maya, los Achi, Akateko, Awakateko, Ch’orti’, Chuj, Itza’, Ixil, Jakalteko, Kaqchikel, K’iche’, Mam, Mopan,

¹ Se utilizará en estos párrafos la frase “pueblos indígenas” tal y como refiere el texto original.

² Esta terminología ya venía utilizándose anteriormente en anteriores leyes. Véase como ejemplo el decreto legislativo 12-91, *Ley de educación nacional* (1992: 4).

Poqomam, Poqomchi', Q'anjob'al, Q'eqchi', Sakapulteko, Sipakapense, Tektiteko, Tz'utujil, Uspanteko³ y Chalehiteko.⁴

Después de estar sumidos en un conflicto armado que duró 36 años, han sido diversos los esfuerzos por promover una nueva y diferente relación social entre los grupos sociales diferenciados de Guatemala y el pueblo ladino o mestizo.

4.1.2 Guatemala conformada en cuatro pueblos: maya, xinca, garífuna y ladino

Guatemala es un país multiétnico, multilingüe y multicultural. Hoy día, las diversas etnias se enclaustran en la clasificación general que corresponde a cuatro pueblos diferenciados: maya, xinca, garífuna y ladino. El pueblo maya aglutina a la mayor población guatemalteca, con veintidós etnias que poseen su propia cultura, idioma e interrelaciones sociales.⁵ El xinca, aunque existen versiones de que es un pueblo casi extinguido en el sentido lingüístico, es el menos numeroso. El garífuna, asentado en la costa atlántica ha sido objeto de gran interés por parte de la sociedad guatemalteca en los últimos años.⁶ El pueblo ladino o mestizo,⁷ donde se incluyen a todas las demás personas que habitan el país, ha sido el que ha mantenido la hegemonía política sobre los demás, por razones históricas.

Muchas poblaciones de Guatemala, por su posición geográfica, han mantenido un relativo aislamiento que les ha permitido conservar sus propias tradiciones con mayor pureza. Otras, por moda o por la constante alienación de que son objeto, han modificado y adaptado su acervo cultural. En ambas se puede localizar a la marimba, subsistiendo y aportando elementos dentro de la compleja red de relaciones socioculturales. Es en las primeras donde podríamos decir que la música para marimba ha sido cultivada y conservada en una forma más auténtica y añeja.

En cada etnia de origen maya son múltiples las manifestaciones sociales y culturales relacionadas con la marimba y su música, siendo muy famosos las poblaciones de Santa Eulalia y Jacaltenango en Huehuetenango, Chichicastenango en El Quiché, Senahú y Lankín en Baja Verapaz, Cobán en Alta Verapaz, Flores, San Benito y San Francisco en El Petén, Rabinal en Baja Verapaz, San Pedro Sacatepéquez en San Marcos, la ciudades de Quetzaltenango y Totonicapán, entre otras. Estas constituyen reservorios de la cultura musical donde la investigación sistemática puede recabar una gran riqueza sobre la enseñanza oral, técnicas de ejecución e interpretación y repertorio vigente.

Existen muy pocos datos actuales documentados sobre la existencia de la marimba, como tradición, en los pueblos xinca⁸ y garífuna.⁹ Sin embargo, se reconoce que también

³ La ortografía utilizada es la establecida en el decreto legislativo 65-90 de creación de la Academia de las Lenguas Mayas de Guatemala.

⁴ De reciente reconocimiento como un idioma lingüísticamente diferenciado.

⁵ Recientemente se reconoció al chalciteko como otro idioma maya.

⁶ La Revista *Galería* No. 8 publicada en el año 2000 de Fundación G & T fue dedicada a los garífunas. Alfonso Arrivillaga en su artículo "Garífuna; una cultura desconocida" (2000: 29), menciona que los garífunas han logrado cierto reconocimiento por medio de los Acuerdos de Paz, situación que puede considerarse como un paso importante para su inclusión en la construcción de una sociedad democrática.

⁷ Estos términos también dan lugar a confusión, ya que en determinada forma, todos los grupos sociales de Guatemala tienen cierto grado de mestizaje o ladinización.

⁸ Aunque según refiere el etnomusicólogo Alfonso Arrivillaga, la marimba aún se mantiene vigente dentro de las actividades socioculturales xincas, en la región suroriente de Guatemala (com. pers. 2007).

aquí la marimba ha tenido una gran aceptación, sobre todo durante las actividades festivas, alegóricas y socioculturales.

En el pueblo ladino, es la marimba cromática la que ha sido más cultivada, sin embargo, en los pueblos mestizos de la costa sur y boca costa, sobre todo en las capas sociales bajas también la *marimba diatónica común*¹⁰ o mal llamada “mestiza” constituye una tradición ancestral. Esta última posee cajones de resonancia de madera y tiene mayor dispersión geográfica en el país, aseveración que se intuye por simple observación ya que no existen censos actualizados que reflejen datos exactos para utilizar en el presente trabajo. También suele llamarsele *marimba transicional*¹¹ porque reúne características de las marimbas primigenias, ya que es diatónica y los cajones de resonancia son de madera, similares a los de la marimba cromática, aunque como se verá más adelante, este término también ha sido mal utilizado puesto que la marimba de tecomates con mesa de madera también representó en su momento un estadio transicional o fase evolutiva del instrumento.

La Marimba de Concierto de Bellas Artes ha contemplado dentro de la propuesta de iniciativa de ley para crear el Instituto Nacional de la Marimba, la cual se encuentra en estudio en el Congreso de la República, la urgente necesidad de elaborar un Atlas Marimbístico de Guatemala (Bautista & Ángel (2003: 142), con el fin de establecer un mapeo de dispersión de estos instrumentos musicales y qué grupos sociales los han tomado como propios.

En los centros urbanos, los grupos marimbísticos institucionales de marimba cromática son los que subsisten en un mayor número de municipios, aunque con poco apoyo, principalmente por el interés de autoridades locales o personas amantes del arte, Casas de la Cultura, etc. Asimismo, en los centros de estudio del Ministerio de Educación y el Ministerio de Cultura y Deportes, es la marimba cromática la que ha sido integrada en menor medida a los programas de estudio, principalmente en actividades extracurriculares, aunque la metodología de enseñanza-aprendizaje que se utiliza es empírica y heterogénea.

4.1.3 El Congreso Nacional sobre Lineamientos de Políticas Culturales, auspiciado por el Ministerio de Cultura y Deportes

En el libro *Congreso sobre lineamientos de políticas culturales* (2000: 9-13), se recopilaron los datos de dicho evento organizado por el Ministerio de Cultura y Deportes, el cual se llevó a cabo en la ciudad de Antigua Guatemala, del 11 al 14 de abril del año 2000, con la participación de más de 600 personas del sector cultural, organizaciones indígenas, artistas, intelectuales, entidades internacionales y ADESCA, definiéndose ocho temas básicos: legislación y aspectos jurídicos (mesa I), desarrollo sociocultural (mesa II), creatividad y cultura (mesa III), patrimonio cultural y natural (mesa IV), fomento a la

⁹ Según Igor de Gandarias en su artículo “Canto garífuna” (2000: 97), la música garífuna se encuentra estrechamente asociada a la danza, siendo los principales ritmos practicados el jungujugu, la chumba, la parranda, la punta, el yancunú y la punta rock. Por lo general se usa un ensamble de percusión: dos garrones, un par de síliras (sonajas) y frecuentemente un juego de conchas de tortuga.

¹⁰ Término acuñado por el autor para diferenciar a la marimba diatónica guatemalteca que usa cajonería de madera. El término “marimba mestiza” está mal aplicado, debido a que todas las marimbas surgieron dentro de diversos procesos de mestizaje pues la cultura guatemalteca no es pura, es híbrida.

¹¹ Varios autores, entre ellos Vida Chenoweth reconocen a este instrumento como “transicional”, aunque como veremos más adelante, también la marimba de tecomates dio un salto evolutivo o transicional en su estructura física al contar con una mesa de madera.

producción cultural (mesa V), comunicación e información para el desarrollo cultural (mesa VI), gestión, administración y financiamiento para la sostenibilidad de políticas culturales en Guatemala (mesa VII), y deporte y recreación (mesa VIII).

Este Congreso generó análisis y discusión sobre la situación actual, conclusiones y propuestas a desarrollar en materia cultural y deportiva. Más allá de las ponencias y aportes de cada uno de los participantes en este congreso, ya se contaba con documentos de apoyo que influirían en la redacción del documento final, en base a la recopilación de experiencias en otros países cuyas soluciones responden a la problemática similar, dentro de los procesos de reconocimiento de su diversidad cultural, multiétnica o multilingüismo. Es de reconocer lo positivo de este evento, ya que se hace hincapié en la importancia que tiene cada uno de los pueblos que conforman Guatemala y las políticas que deben seguirse por parte del sector gubernamental.

Las diversas recomendaciones, ponencias y contenidos que serán muy útiles en el desarrollo de la presente tesis se incluyen a continuación.

4.1.3.1 Recomendaciones de las mesas de trabajo¹²

4.1.3.1.1 Mesa I

1. Desarrollar políticas conjuntas entre el Ministerio de Cultura y Deportes y los gobiernos municipales para la protección del patrimonio cultural tangible e intangible; y
2. Impulsar a las casas de la cultura, mediante instrumentos legales específicos, para promover las manifestaciones locales y regionales, dotándolas de recursos para su desarrollo.

4.1.3.1.2 Mesa II

1. Potenciar y fortalecer el proceso de la Reforma Educativa para la construcción de un sistema educativo nacional multi e intercultural;
2. Promover, apoyar y fortalecer procesos de sistematización de conocimientos tecnológicos, artísticos, científicos y espirituales de las culturas de Guatemala; y
3. Que el Ministerio de Cultura y Deportes elabore políticas y un programa nacional de investigación, desarrollo, sistematización socio-cultural y divulgación, además que se cree un fondo específico para la investigación cultural.

4.1.3.1.3 Mesa III

1. Promover la sistematización de los conocimientos y sabiduría de los Pueblos maya, xinka (sic), garífuna y ladino.

¹² Aportes de siete mesas de trabajo del Congreso nacional sobre lineamientos de políticas culturales (2000: 15-41). Los aportes de la mesa VIII fueron obviados ya que se refieren a deporte y recreación.

4.1.3.1.4 Mesa IV

1. Promover a nivel nacional la conservación y valoración del patrimonio cultural, tangible e intangible y del patrimonio natural; y
2. Iniciar a la brevedad, investigación antropológica integral, promovida por el Ministerio de Cultura y Deportes, realizada por profesionales reconocidos de las universidades del país, y coordinar con el Ministerio de Educación la revisión de los programas educativos atendiendo a nuestra pluriculturalidad.

4.1.3.1.5 Mesa V

1. Velar porque se cumplan las leyes de radiodifusión en relación al arte guatemalteco;
2. Que las producciones intelectuales de las comunidades indígenas sean respetadas como derechos individuales y colectivos. Debe emitirse una ley para regular las obras del intelecto humano guatemalteco caídas en dominio público, a título gratuito, oneroso o pagante; y
3. Canalizar fondos para casas de la cultura u otras instituciones afines.

4.1.3.1.6 Mesa VI

1. Fomentar la investigación integral en todos los niveles de la educación y la cultura; asignando un rubro financiero específico para la realización de investigaciones sociales y culturales. Crear el Instituto Nacional de Investigaciones; y
2. Debe reformarse la ley de radiotelecomunicaciones para que los medios de comunicación recuperen su espíritu formativo, procurando su desmonopolización.

4.1.3.1.7 Mesa VII

1. En el país existe una rigidez y obsolescencia del marco jurídico que no permite el desarrollo cultural.

4.1.3.2 Análisis de los aportes

El Congreso, a nivel de convocatoria fue un éxito, ya que participaron diversos sectores, personas intelectuales, instituciones públicas, privadas e internacionales. El problema radica en establecer qué grado de aplicación y avance ha tenido cada una de las recomendaciones, lo cual es un tema para otra tesis.

Tal y como lo indica el texto de este congreso, en mi opinión considero que el papel de las municipalidades debe ser protagónico, ya que estas instituciones deben velar por la descentralización y desarrollo de la cultura, así como su protección porque constituye el patrimonio de los guatemaltecos. En este sentido, la marimba ha jugado un importante papel en la vida diaria de muchos pueblos, básicamente en dos vías: la primera, en un sentido estrictamente ritual, ceremonial o religioso en el ámbito comunitario, sobre todo en las áreas rurales, donde se ha conservado por siglos la música tradicional, es decir, dentro de un marco antropológico-cultural propiamente dicho. La segunda, en el sentido artístico, por su accionar en las actividades de los centros urbanos a través de los procesos de enseñanza empíricos de los centros de estudio institucionalizados, los cuales propician la

formación de nuevas generaciones de marimbistas, tomando a la marimba eromática como instrumento obligado, con lo cual se le da énfasis a la apreciación estética a través de las manifestaciones musicales relacionadas con la marimba.

Por otro lado, no existe un programa anual cultural o artístico en la mayoría de pueblos. Se ha podido constatar que en la provincia se desarrollan actividades culturales, artísticas y deportivas dentro del círculo de las fiestas patronales. Para crear un clima benefactor para la marimba debe emitirse una ley o un acuerdo gubernativo que incluya en forma obligatoria la programación o contratación como mínimo de un grupo de marimba, cuya función sea de amenizar, interpretar músicaailable o realizar conciertos en cada feria patronal.

Destinar los suficientes recursos para desarrollar actividades culturales no es prioridad para las corporaciones municipales, porque estas no son obras físicas o tangibles que justifiquen la labor de las autoridades. Invertir en cultura es lo último en que se piensa.

Las Casas de Cultura deben ser las entidades que en cada municipio coordinen, promuevan e innoven actividades para el rescate, promoción, fomento y desarrollo de la cultura guatemalteca, pero es necesario contar con infraestructura, equipo, mobiliario y organización local, lo cual implica la asignación de recursos económicos por parte del gobierno. Actualmente está en proceso la reactivación de estas instituciones (Iniciativa de ley No. de Reg. 3320), mediante la cual se crearía el Fondo Nacional para el Fomento de la Cultura Local -FONCULTURA-.¹³

Más recientemente, el tema de la Reforma Educativa se ha politizado, debido a la falta de seriedad de las autoridades del Ministerio de Educación y el fracaso en las negociaciones con el magisterio nacional. Es muy importante que se logre un avance sobre esta materia pero con el fin de favorecer a los sectores desprotegidos y sin cobertura. Por ejemplo, es urgente la revisión de los planes de estudios para que los contenidos curriculares tengan un carácter multicultural e intercultural. Esto no es fácil, ya que también implica contar con suficientes recursos; tómese como ejemplo el gran esfuerzo y los costos que implicaría la traducción de los textos escolares a todos los idiomas que se hablan en el país, lo cual es una tarea titánica pero necesaria. A través de este proceso, la marimba ganaría un gran espacio como instrumento musical de estudio en todos los niveles.

La marimba, por obligatoriedad, ya debería estar incluida dentro del sistema de educación formal en todo el país, tal y como lo establece la ley,¹⁴ pues constituye un importante recurso para promover la creatividad y la educación integral de las personas que conforman el país.

La investigación cultural es incipiente en el país, es decir, todavía “está en pañales”. Para iniciar un proceso serio es necesario contar con legiones de profesionales científicamente y académicamente preparados. Este debe iniciarse de forma inmediata, no sólo por parte de los ministerios de Estado, sino también como aporte de las municipalidades y entidades afines al sector cultura, creando programas de investigación regional con el fin de sistematizar todos los conocimientos dentro de su espacio geográfico. Las organizaciones internacionales con sede en Guatemala deberían desarrollar también

¹³ Iniciativa de ley presentada por el diputado Sergio Leonel Celis para apoyar la labor de las Casas de la Cultura a nivel nacional, ya que el principal problema de éstas es el económico.

¹⁴ Decreto 31-99 donde se declara a la marimba como “Símbolo Patrio” y se norma que el Ministerio de Educación velará porque en la guía programática de formación musical, se propicie la enseñanza de la marimba en los centros educativos oficiales y privados.

estos programas para promover el rescate y desarrollo de la cultura y así tener un conocimiento específico sobre cada grupo social diferenciado y cada pueblo. Para promover la investigación de carácter antropológico, se debe reforzar la actividad de las universidades que ofrecen carreras en ciencias sociales, las que deben enfocar su campo de acción basándose en la multiculturalidad del país.

Se ha comprobado que la ley actual de radiodifusión es obsoleta, sólo cumple con los intereses económicos de los grupos hegemónicos que mantienen el monopolio sobre las frecuencias. La programación de los medios radiales y televisivos atenta contra la cultura guatemalteca. Es en los medios de comunicación oficiales donde todavía se impulsan algunos programas de proyección cultural, basados sobre todo en la marimba y su música. También es oportuno mencionar el monopolio que existe en los canales de televisión y la carencia de programaciones alternativas para formar y definir la conciencia e identidad nacionales.

Dentro de las reformas a la ley de radiodifusión debería establecerse la obligatoriedad de impulsar los programas de marimba, con horarios estrictamente definidos, siendo el Ministerio de Cultura y Deportes el que vigile tal disposición a través de un departamento específico.

Para poder reconocer las producciones intelectuales de nuestros pueblos primero hay que realizar investigaciones sociológicas y antropológicas serias, determinando el origen, la autenticidad, las funciones y la vigencia que aquéllas han tenido dentro de las comunidades. Como ejemplo del gran descuido que existe en el país se puede mencionar que no fue sino hasta julio de 2005 que se declaró al Rabinal Achí como “Patrimonio Cultural de la Nación” (Revista *Identidad* 2006: 11), a pesar de ser una danza-drama de origen prehispánico valiosísimo, auténticamente guatemalteco y único en el mundo.¹⁵

Otro aspecto a considerar es el hecho de que debe reconocerse que las políticas generales que los gobiernos de turno han implementado en Guatemala durante las últimas décadas no consideran a la cultura como uno de los ejes que pueden promover el desarrollo del país.

Actualmente la Marimba de Concierto de Bellas Artes está desarrollando el proyecto del Instituto Nacional de la Marimba, entidad que incluirá la Escuela Nacional de Marimba, un museo etnográfico interactivo, un taller de fabricación artesano-industrial de marimbas, una radioemisora que transmitirá programaciones de marimba y el Centro de Investigaciones de la Marimba Mesoamericana.¹⁶ Éste se encargará de la investigación científica de nuestro instrumento nacional, ya que el objetivo principal es sistematizar todo lo referente a su origen, evolución, desarrollo, importancia y difusión en Guatemala, con enfoque a la región mesoamericana. El Ministerio de Cultura y Deportes debería crear también en forma urgente el Instituto Nacional de Investigaciones Socioculturales, tomando como base al personal que labora en el Departamento de Investigaciones del Instituto de Antropología e Historia, asignándole un presupuesto adecuado.

A pesar de los esfuerzos realizados por este Congreso Nacional, las recomendaciones de las mesas del Congreso y los aspectos que se plantearon han tenido muy poco avance por múltiples razones. Primero: el Ministerio de Cultura y Deportes no

¹⁵ Esta danza-drama es una de las joyas del teatro prehispánico de Guatemala.

¹⁶ Proyecto concebido y propuesto por Alfonso Bautista y Amauri Ángel al Congreso de la República y al Ministerio de Cultura y Deportes. Actualmente se encuentra en su tercera y última fase de construcción en el Centro Cultural “Miguel Ángel Asturias” de la Nueva Guatemala de la Asunción.

cuenta con los recursos suficientes para poder desarrollar en forma exitosa su labor; segundo: las políticas gubernamentales y los tomadores de decisiones no priorizan la actividad cultural, esto no deja dividendos; tercero: no se han hecho esfuerzos para promover la organización de la sociedad civil para que se proteja nuestro patrimonio cultural en el ámbito municipal y nacional; cuarto: dentro del seno del mismo Ministerio se está trabajando el *Plan nacional de desarrollo cultural a largo plazo*, el cual, según una opinión muy personal, es inoperante para Guatemala, tema que será analizado más adelante.

4.1.3.3 Otros aportes del Congreso

En el Anexo B aparece el documento “Promoción y divulgación en la niñez y la juventud estudiosa, de nuestro instrumento autóctono: la marimba, cuyos autores son Federico Castillo Valenzuela y José Luis López García, quienes proponen al Ministerio de cultura y Deportes desarrollar un proyecto piloto, dirigido a las escuelas primarias e institutos de educación básica que consiste en impulsar la práctica de baile con marimba, bajo la dirección de instructores o personas de la comunidad. También consideran necesario impulsar la enseñanza de la marimba y el aprendizaje de su construcción.

La música extranjera ha venido a desplazar a la marimba y su música en las diversas actividades sociales y culturales de los pueblos guatemaltecos, sobre todo en los mestizos o ladinos. Se recuerda con nostalgia cuando se bailaba “de cachetío” y muchas parejas permanecían en los salones de baile hasta que taparan la marimba. Las “discos móviles” provocaron en su momento el colapso de los grupos de marimba así como también los medios de comunicación radial que han apoyado e impulsado sin control alguno la música extranjera, relegando la música nacional a un segundo plano. Pese a ello, en los pueblos de ascendencia maya y en las comunidades mestizas de la costa y boca costa de Guatemala, la marimba sencilla o diatónica ha sobrevivido, desempeñando una importante función social en cada actividad festiva, religiosa o de sano esparcimiento.

Mientras no se impulsen nuevamente las actividades bailables con música renovada de marimba en todos los sectores de la población guatemalteca, difícilmente seguirá siendo aceptada como un elemento indispensable en las actividades sociales. Esta tarea no le incumbe necesariamente a los ministerios de Estado, sino es en el seno familiar donde debe iniciarse un proceso de revaloración y rescate “sentimental” de la marimba, porque es allí donde los niños y jóvenes pueden aprender de primera mano a comprender lo útil, sano y romántico que es bailar con marimba. Ya en la escuela preprimaria y primaria se debe afianzar el gusto musical por la marimba, mediante la participación de ésta en las diversas actividades culturales, artísticas y recreativas, tarea que le compete a cada maestro.

Desafortunadamente, otro factor en contra de la marimba es el “boom”¹⁷ que ha caracterizado a diversas sectas religiosas, lo cual ha influido en el desplazamiento de la música nacional, pues generalmente se le considera como “mundana” y carente de valor.

4.1.4 El *Plan nacional de desarrollo cultural a largo plazo*

Este proyecto constituye el seguimiento del anterior Congreso y fue concebido para promover el desarrollo humano sostenible desde una visión cultural. En este sentido, es

¹⁷ Término utilizado para denotar la “prosperidad repentina o popular” de algún suceso.

difícil comprender y esperar que Guatemala se transforme desde ésta óptica, ya que son los cambios estructurales los que sí permitirían el desarrollo socioeconómico en beneficio de las mayorías. El problema básico de la nación guatemalteca radica en que la mayoría de los medios de producción están acaparados en pocas manos; asimismo, los medios de comunicación que podrían utilizarse en amplias campañas educativas y culturales no están interesados en participar en este proceso ya que su actividad es estrictamente lucrativa o religiosa. La tenencia desequilibrada de la tierra, la falta de capacitación y la carencia de financiamiento para producir son otros factores que determinan el atraso general, afectando a las clases sociales bajas donde está la mayoría de habitantes.

Es la educación aplicada al desarrollo la que debería impulsarse. En los programas ya establecidos en Guatemala no se capacita para generar riqueza, no se prepara al alumno para aplicar sus conocimientos en la vida diaria sino se dan solamente conocimientos instrumentales globalizados. Cada región guatemalteca tiene una serie de recursos naturales, éstos deben tener una correspondencia con los recursos humanos para su aprovechamiento con el fin de promover el desarrollo socioeconómico. Los gobiernos de turno sólo promueven las condiciones ideales para que los grupos hegemónicos se enriquezcan cada vez más y los intereses transnacionales encuentren un clima favorable para seguir expoliando nuestras materias primas y/o aprovechando la mano de obra barata. Como bien lo dice Eduardo Galeano (1990: 224), "En América Latina... siempre se entregan los recursos en nombre de la falta de recursos". La industria se encuentra básicamente en los grandes centros urbanos, establecidas con capital extranjero o bien de los grupos hegemónicos que han propiciado el atraso general en materia económica a lo interno del país. Este es considerado como un territorio de mano de obra barata, casi regalada.

Somos todavía un país que exporta materias primas y alimentos baratos con destino a los países ricos que ganan transformándolos o consumiéndolos. Estamos localizados en una región del planeta donde estamos para servir a las necesidades ajenas (Galeano 1990: 1).

La redacción del *Plan nacional de desarrollo cultural a largo plazo* (2005: páginas iniciales), parte de su "Visión", una utopía salida de un cuento de hadas donde la transformación del país se basa en que contamos con una gran diversidad cultural. El texto expone que "Guatemala es un país orgullosamente pluricultural y multilingüe. Existen satisfactorios índices de desarrollo económico, social y cultural, el cual se fundamenta y sustenta en las reconocidas potencialidades de su diversidad cultural como fuente de riqueza. No existe analfabetismo ni extrema pobreza. Los individuos tienen confianza en las instituciones democráticas del país y participan creativamente en procesos dirigidos al desarrollo humano integral. El vasto patrimonio cultural y natural del país es conocido, disfrutado, valorado y preservado adecuadamente por todos los habitantes. La administración estatal es descentralizada, dinámica y flexible para ajustarse a las exigencias de cambios e innovaciones que provienen de una participación creativa, pertinente y responsable desde el nivel local." Sin palabras, para los primeros minutos de reflexión.

El absurdo anterior sólo podía publicarse en Guatemala. No es la introducción de una novela o un libro de cuentos: es un documento avalado por el Ministerio de Cultura y Deportes.

Vayamos al análisis del texto. Este fue pensado desde el futuro. La oración "Guatemala es un país orgullosamente pluricultural y multilingüe" es marcadamente racista y discriminatoria, su redacción se hizo desde una óptica ladina. Consideremos que el

pueblo maya, tan sólo por el hecho de tener un origen ancestral, ya se siente de por sí orgulloso de su pasado y si se pusiera en una balanza la originalidad de sus idiomas¹⁸ y costumbres auténticas, la invaluable oralidad, la cosmovisión y los sitios arqueológicos de sus antecesores versus otras manifestaciones culturales extranjeras, no tendría nada que envidiar.

Siguiendo con el análisis: “Existen satisfactorios índices de desarrollo económico, social y cultural, el cual se fundamenta y sustenta en las reconocidas potencialidades de su diversidad cultural como fuente de riqueza”. La pregunta obligada: ¿De qué sirve tener una gran diversidad cultural si en Guatemala todavía están y estarán en pocas manos los medios de producción? ¿Para qué siglo se espera que esta visión se haga realidad, en qué planeta o galaxia?

“No existe analfabetismo ni extrema pobreza”. Sólo en el año 2007 se comprobó que el Ministerio de Educación (dirigido por una persona que no es educadora ni tiene experiencia docente), de sus economías presupuestarias transfirió varios millones que originalmente estaban asignados para varios proyectos educativos y alimentarios, al de construcción del nuevo Aeropuerto La Aurora¹⁹ y si comparamos su presupuesto general con el del Ministerio de la Defensa Nacional²⁰ (entidad que, si fuera necesaria su existencia, debería desarrollar una función social), se notaría la gran brecha que existe entre ambos, en relación a su importancia. En este *Plan nacional* que estamos analizando se maneja el sarcasmo y la mentira, como premisas demagógicas del accionar político del gobierno.

“Los individuos tienen confianza en las instituciones democráticas del país y participan creativamente en procesos dirigidos al desarrollo humano integral”. Mientras los partidos de derecha ‘vende patrias’ sigan llegando al poder político, lo anterior no podría darse en el futuro. Éstos han orillado al país a un caos general, “En río revuelto, ganancia de pescadores”, parece ser su lema. Hoy día, la mayoría de instituciones gubernamentales lo menos que tienen es credibilidad, ya que están contaminadas con la corrupción y algunas relacionadas con el narcotráfico. Lo único cierto y no lo dice esta “Visión” es que un gran porcentaje de la población “trabaja creativamente para sobrevivir”, porque los gobiernos no han diseñado un *Plan Nacional de Desarrollo Integral*, que incluya las esferas económicas, culturales, educativas, deportivas y recreativas. Proponer un plan ambicioso en este sentido no convendría a los intereses de las clases dominantes del país y a los intereses transnacionales de las empresas que aprovechan nuestras fuentes de riqueza y trabajo, pues se atentaría contra el *status quo*, de tal manera que se afectaría no sólo a los propietarios de los medios de producción sino a la economía de los Estados Unidos principalmente, basada en la extracción y explotación de nuestros recursos.

Este documento, en párrafos posteriores, expone que el índice de desarrollo humano de Guatemala es el segundo más bajo en América Latina, ya que el 56% de sus habitantes está en situación de pobreza con serias limitaciones no sólo para sobrevivir sino educarse, participar y expresarse culturalmente, así como el 22% se encuentra en pobreza extrema

¹⁸ Severo Martínez hace un análisis más drástico sobre los idiomas y la cultura del indio (la música incluida), que expresa la perduración de la servidumbre hasta momentos muy recientes, y es, en general, testimonio de la perduración de la opresión. Véase *La Patria del Criollo* (1987: 594-618).

¹⁹ La Ministra de Educación, María del Carmen Aceña fue duramente criticada por la disposición de transferir fondos de la cartera de educación para esta obra durante la administración del Presidente Oscar Berger.

²⁰ Las administraciones continuaban reforzando el presupuesto de este ministerio, a pesar de haberse reducido y no tener funciones de proyección social hacia la población, a no ser porque se le ha utilizado para “combatir” la delincuencia.

(*Plan nacional de desarrollo cultural a largo plazo* 2005: 10). En la “Visión” de este Plan Nacional sólo faltó que escribieran lo siguiente: “La tierra, debido a la reforma agraria que han impulsado en forma pacífica y acelerada los terratenientes y propietarios de los medios de producción, ha sido dividida en forma justa y equitativa, entre los cuatro pueblos que conforman Guatemala, creando un ambiente ideal para el desarrollo cultural”. Sin palabras.

Analícemos: “El vasto patrimonio cultural y natural del país es conocido, disfrutado, valorado y preservado adecuadamente por todos los habitantes”. Mientras se siga vendiendo a Guatemala como un lugar “exótico”, por lo “pintoresco” de sus culturas y atraso de sus pueblos, lo cual llama mucho la atención en el extranjero, al punto de que en algunos lugares todavía creen que usamos taparrabos,²¹ no avanzaremos mucho sobre la senda del desarrollo humano sostenible. Las concesiones mineras son otro ejemplo de que los gobiernos no están interesados en proteger nuestros recursos naturales; la contaminación de las fuentes hídricas y la depredación de los bosques continúan sin que se establezcan sanciones drásticas a los infractores de las leyes vigentes.²²

Sigue diciendo el texto: “La administración estatal es descentralizada, dinámica y flexible para ajustarse a las exigencias de cambios e innovaciones que provienen de una participación ciudadana creativa, pertinente y responsable desde el nivel local”. Esto difícilmente se lograría mientras exista un gran porcentaje de analfabetismo en el país, ya que las oportunidades de superación educativa brillan por su ausencia o son inadecuadas para la mayoría de la población. No existen en los pueblos condiciones para tomar las riendas de las políticas públicas en forma democrática, debido a que los sectores ladinos o mestizos tienen mayor liderazgo sobre los demás sectores de la población, con algunas excepciones.

Según este *Plan nacional...* (2005: 30), “...las políticas de desarrollo cultural no pueden desvincularse del conjunto de las políticas económicas y sociales del gobierno, y al revés, éstas no pueden prescindir de la dimensión cultural, en razón de que existe entre ambas una relación de interdependencia recíproca”. Desafortunadamente las políticas gubernamentales no han sido diseñadas para promover el progreso del país en beneficio de los sectores marginados, aspectos que hemos mencionado anteriormente.

Continúa la exposición del *Plan...* (2005: 30): “Las políticas de desarrollo cultural deben ser un eje transversal en todas las instituciones del Gobierno porque los activos culturales propician novedosos modelos de desarrollo para todo el conjunto social, representando un medio efectivo para involucrar a los grupos vulnerables y marginados al proceso de desarrollo. En las sociedades donde se da un notable grado de desigualdad y exclusión, sintomáticamente el nivel de participación de los individuos en la vida pública es mínimo. Válidas políticas de desarrollo cultural deben tener el primordial objetivo de disminuir la marginalización, aumentando simultáneamente el nivel de participación pertinente, el involucramiento y la libre expresión de la creatividad, con particular atención a los grupos que históricamente han sufrido las formas más severas de exclusión y discriminación”.

El párrafo anterior nos conduce a una reflexión sobre la corriente de pensamiento conocida como **Indigenismo**, o sea “la ideología y política que no indios -sean éstos de las

²¹ En algunos países todavía se tiene ese concepto sobre la indumentaria de los habitantes de Guatemala.

²² En el año 2006 se dieron varios enfrentamientos entre las empresas mineras y la población de algunas regiones de Guatemala. Según las organizaciones ambientalistas se pierden miles de hectáreas diarias de bosque en América.

huestes oficiales o privadas, miembros o representantes de las clases o sectores de clases dominantes- elaboran y realizan con el supuesto propósito de ‘resolver’ los problemas que confrontan los pueblos indígenas, pero que en los hechos no pasa de ser un artificio para mantener a éstos bajo control” (Paulino Montejó s.f.: i-ii). Continúa diciendo este escritor que el verdadero propósito del indigenismo es la integración de los pueblos indígenas al sistema capitalista, travestido de ‘sociedad nacional’, acarreado para ellos la pérdida de todas sus formas y manifestaciones socio culturales propias”. De esta corriente se derivan y nos son útiles: el asimilacionismo, que plantea la incorporación o asimilación de los pueblos “indígenas” al proyecto de sociedad, destruyendo sus estructuras socioeconómicas y políticas, y la posterior disolución de sus rasgos culturales; éste es un enfoque positivista y sobre todo evolucionista; y el integracionismo, surgido desde la visión del relativismo cultural, más generoso, reconoce que los pueblos indígenas pueden aportar aspectos culturales ‘valiosos’ a la sociedad nacional, los cuales no deben ser extinguidos sino respetados, protegidos y fomentados.

El *Plan nacional de desarrollo cultural* (2005: 35-41) contempla ocho ámbitos: el jurídico, donde se regulan jurídicamente las relaciones sociales; ámbito de la participación ciudadana, o de las organizaciones ciudadanas que tienen por objeto la participación en la toma de decisiones que atañen al bienestar y desarrollo humano del conjunto social, así como el ejercicio del poder y su auditoría; ámbito de la estructura del Estado, estructuras del Estado y de su organización territorial (regiones, departamentos, municipios); ámbito formativo-creativo y de investigación, esfera de atención a la educación formal y no formal, estatal y privada; ámbito patrimonial, relativo al cuidado y disfrute del legado cultural y natural, tangible e intangible que representa la identidad plural de Guatemala; ámbito de recreación, deporte y turismo, es el del disfrute colectivo y privado de tiempo libre y del ocio, incluyendo los espacios de uso público, con carácter privado o estatal; ámbito de comunicación e industria cultural, es el de los medios de comunicación masiva de carácter público y privado e incluye tanto la estructura jurídica que los norma, como a las entidades y empresas que producen y difunden mensajes; y el ámbito económico-financiero.

En este documento que estamos analizando, también se expone una intrincada relación que debe existir desde los ámbitos hacia los ejes estratégicos; los ejes estratégicos y las líneas de acción por ámbito. También se hace un análisis de los “indicadores culturales”, entre otros planteamientos. Finalmente se exponen las metas de un plan nacional de desarrollo cultural, las propuestas para la socialización y aportaciones al *Plan nacional de desarrollo cultural a largo plazo*, propuestas para la aplicación del plan, fortalecimiento de las casas de la cultura, revitalización de la universidad popular, unidades de desarrollo cultural local, la diversidad como fuente de riqueza, turismo cultural para el desarrollo humano integral, la universalización de la educación ecológica, estrategias políticas de sostenibilidad y el sistema nacional de información cultural y apoyo a canales alternativos de información/formación.

En conclusión, este plan tan ambicioso necesitaría de una inversión multimillonaria por parte del gobierno para hacerlo realidad, posiblemente a “súper larguísimo plazo” (si es que puede hacerse realidad algún día), además, se necesitaría que todas las instituciones y personas involucradas se pusieran de acuerdo para trabajar en forma unificada y organizada, lo cual es muy difícil de lograr aún si se publicara una ley para su implementación, ya que en Guatemala las leyes pareciera que se emiten para ser violadas o ignoradas. El Ministerio de Cultura y Deportes carece de la capacidad financiera tan sólo para iniciarlo; tómese como ejemplo el hecho de que los sueldos de su personal son los más

bajos dentro de la administración pública que ni siquiera cubren el salario mínimo en el 2008. ¿Cómo va a desarrollar un plan tan amplio y complejo sin haber solucionado su funcionamiento interno? Este *Plan nacional*, o sea la utopía del siglo, ha servido tan sólo para justificar el trabajo de las altas autoridades, personal que labora en la Unidad de Desarrollo cultural y asesores del Viceministerio de Cultura y Deportes que desde hace algunos años han sido dirigidos por el Licenciado Enrique Mathéu.

Como podrá comprobarse con una lectura detallada del anterior plan y la revisión de su bibliografía, éste se basa en proyectos probados y desarrollos en otros países, con condiciones diferentes a las de Guatemala. Cuando se desconoce, por ejemplo, que por ley debe la marimba involucrarse en los programas educativos y culturales, y ni siquiera se menciona una línea de acción en estos documentos que resumen las políticas culturales a implementar, los planteamientos no pasan a ser más que teorías globales sin aplicaciones prácticas sobre problemáticas específicas que exigen acciones a corto plazo, como el caso de la marimba guatemalteca.

4.2 Legislación guatemalteca y su relación con la marimba

En este capítulo se hará un análisis sobre el marco jurídico que circunscribe a la marimba. Independientemente de lo que establezcan las leyes del país, la marimba, como tradición, pertenece al pueblo y éste la ha conservado por siglos a través de la oralidad. Los decretos que han sido dedicados a la marimba, a pesar de que fueron elaborados para favorecer el desarrollo y valoración de este instrumento, no se cumplen y aplican a cabalidad por diversos factores que serán expuestos. Es preciso reconocer sin embargo que, hasta donde se sabe, Guatemala es el único país que ha promulgado legislación proteccionista en esta materia. Si algún día hubiera voluntad política por parte de los gobernantes para su cumplimiento, un clima benefactor por parte de la iniciativa privada y un alto grado de conciencia dentro de la sociedad guatemalteca sobre el valor de la marimba, estaríamos en un ambiente ideal donde la marimba podría alcanzar su desarrollo, al punto de que se masificaría su cultivo, estudio y aprecio como elemento clave de la identidad cultural nacional.

4.2.1 La Constitución política de la República de Guatemala

Es la ley suprema que permite la organización jurídica y política del Estado de Guatemala. Establece además las reglas de conducta humana que tienen que ser cumplidas por todos para poder convivir en un clima de paz con justicia y libertad, construyendo así la democracia auténtica (De León Carpio 1995: 35).

En la Sección Segunda de esta *Constitución política de la República de Guatemala* (1987: 28) están contenidos los artículos relacionados a **Cultura**, números 57, 58 y 59, los cuales establecen que “Toda persona tiene derecho a participar libremente en la vida cultural y artística de la comunidad, así como a beneficiarse del progreso científico y tecnológico de la Nación... Se reconoce el derecho de las personas y de las comunidades a su identidad cultural de acuerdo a sus valores, su lengua y sus costumbres... Es obligación primordial del Estado proteger, fomentar y divulgar la cultura nacional; emitir las leyes y disposiciones que tiendan a su enriquecimiento, restauración, preservación y recuperación; promover y reglamentar su investigación científica, así como la creación y aplicación de tecnología apropiada.”

Asimismo, los artículos números 60, 61, 62, 63 y 64 norman que “Forman el patrimonio cultural de la Nación los bienes y valores paleontológicos, arqueológicos, históricos y artísticos del país y están bajo la protección del Estado... La expresión artística nacional, el arte popular, el folklore y las artesanías e industrias autóctonas, deben ser objeto de protección especial del Estado, con el fin de preservar su autenticidad... El Estado garantiza la libre expresión creadora, apoya y estimula al científico, al intelectual y al artista nacional, promoviendo su formación y superación profesional y económica... Se declara de interés nacional la conservación, protección y mejoramiento del patrimonio natural de la Nación. El Estado fomentará la creación de parques nacionales, reservas y refugios naturales, los cuales son inalienables...” (*Constitución política de la República de Guatemala 1987: 28-30*).

Como se ha podido establecer, la Constitución política define el accionar que debe dirigir el Estado con el fin de proteger y fomentar la cultura nacional, pero sobre todo la marimba, la cual es una manifestación sociocultural de gran dispersión geográfica en el país y uno de los elementos constitutivos del patrimonio cultural de la Nación.

4.2.2 Decretos vigentes con dedicatoria hacia la marimba

Guatemala es el país que más leyes ha generado como medida de protección y difusión de la marimba. Existen tres, que se enumeran a continuación.

4.2.2.1 Decreto 66-78, la Marimba como Instrumento Nacional

Los Considerandos de esta ley destacan que la Constitución política de la República establece que la riqueza histórica y artística, así como el folklore nacional debe gozar de la protección del Estado y que la marimba ha constituido la genuina manifestación de la nacionalidad guatemalteca. Asimismo que es necesario lograr su conservación, su pureza tradicional y por lo tanto establecer una fecha como el Día de la Marimba. Se decreta declarar a la **Marimba Instrumento Nacional** y el 20 de febrero como Día de la Marimba.

Además este decreto establece ordenar la edición de un sello postal con motivos inspirados en la Marimba y captar fondos para programas de difusión; incorporar la Marimba a programas educativos, culturales y turísticos, dentro y fuera del país, y decreta cualesquiera otras disposiciones que a través de los organismos del Estado y entidades privadas, tiendan a la difusión y desarrollo del arte nacional representado en la Marimba. El Estado brindará protección especial al arte y folklore, así como estímulos y apoyo a los compositores, ejecutores de música de marimba, y constructores.²³

Se declara también el interés nacional sobre la siembra y protección del árbol de Hormigo (sic) y otras especies forestales que se usen en la construcción de marimbas. Las radiodifusoras del país deberán incorporar música de marimba a sus programas ordinarios.

Es preciso mencionar que desde la publicación de este decreto en 1978, han sido pocos los esfuerzos que los organismos de Estado han realizado para promover y proteger a la marimba, más bien, ha existido apatía por hacer cumplir los preceptos aquí indicados. El problema básico consiste en que esta ley carece a la fecha de un reglamento específico y no existe un ente que se encargue directamente de su cumplimiento.

²³ Véase el Anexo No. 2 de Decretos.

A pesar de que se establece que debe incorporarse la marimba a los programas educativos esto no se ha cumplido por parte del Ministerio de Educación Pública, ya que los pocos grupos de marimba que existen en algunos establecimientos oficiales, están conformados por un grupo reducido de estudiantes. Lo ideal sería que todos los alumnos recibieran el curso al menos durante un año.²⁴ Asimismo, se carece de una metodología impulsada por dicho Ministerio, con la cual se pueda estandarizar su enseñanza-aprendizaje.

El apoyo a los artistas, intérpretes, compositores y constructores es letra muerta en este decreto, debido a que difícilmente éstos serán objeto de reconocimiento por parte de las autoridades de gobierno.

No se tiene información sobre algún sello postal que se haya impreso para promover actividades y proyectos con relación a la marimba y tampoco se han publicado datos sobre las acciones que las entidades encargadas de los recursos naturales de Guatemala posiblemente hayan realizado para favorecer la diseminación y cultivo del hormigo. Finalmente, en relación a las radiodifusoras, solamente unas pocas incluyen programación de marimba en horarios acertados.

Se recomienda entonces la aprobación de la Ley del Instituto Nacional de la Marimba, proceso que está en trámite en el Congreso de la República, para que sea ésta entidad la que se encargue de redactar los reglamentos de las diversas leyes que involucren a la marimba, los intérpretes y constructores, así como de organizar las actividades específicas que generarán el estudio, investigación y desarrollo de la marimba guatemalteca, lo cual podría hacerse con el apoyo y participación de otras entidades relacionadas con la educación, la cultura y el turismo en el país.

4.2.2.2 Decreto 24-92, la Marimba de Concierto como “Patrimonio Cultural de la Nación

Los Considerandos de esta Ley mencionan que la Constitución Política de la República de Guatemala establece que los bienes y valores históricos y artísticos del país están bajo la protección del Estado y son patrimonio cultural de la nación; que es obligación del Estado proteger, fomentar y divulgar la cultura nacional. La Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes ha contribuido desde su fundación a la vida cultural y artística, conformando un patrimonio cultural. Decreta por tanto declarar como parte integrante del Patrimonio Cultural de la Nación, como valor artístico, la Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes, incluyendo sus archivos de música, instrumentos, colecciones, manuscritos y cualquier objeto relacionada con ella.

También se establece que esta entidad musical podrá generar sus propios fondos a través de una euentadancia y recibir patrocinios y donaciones por parte de personas individuales, jurídicas o de cualquier naturaleza.

A través de este decreto se reconoció por primera vez que una entidad artística como la Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes, por haber realizado una labor encomiable de difusión de la cultura guatemalteca no sólo en el ámbito nacional sino

²⁴ El Instituto “Enrique Gómez Carrillo” quizá sirva de ejemplo, ya que desde el año 2005 es obligatorio en este plantel que los alumnos de primer grado básico reciban el curso de marimba. Información proporcionada a través de una entrevista por la Profesora Melina Pérez, profesora de marimba del plantel en julio de 2007. Véanse las fotografías en el Anexo No. 1 de Fotografías.

internacional, merece ser parte del patrimonio cultural de la nación, así como sus archivos, partituras, manuscritos, instrumentos y todo objeto relacionado con ella.

En relación a la captación de fondos, esta entidad no pudo lograr mayores avances, ya que en Guatemala es poco el apoyo que se recibe por parte de la iniciativa privada, la cual principalmente patrocina el deporte “pseudo-profesional” que se practica en el medio nacional y no se tiene conciencia que la promoción de la cultura es fundamental para promover el desarrollo integral de los habitantes de un país.

4.2.2.3 Decreto 31-99, la Marimba como Símbolo Patrio

En los Considerandos se expresa que la Constitución Política de la República de Guatemala establece la obligación del Estado de proteger, fomentar y divulgar la cultura nacional y promover el arte guatemalteco; que los ancestros de la marimba se remontan dentro de la cultura Maya y es necesario declararla símbolo patrio. Además, la marimba de doble teclado con escala cromática constituye la más genuina representación de nuestra nacionalidad. Declara declarar a la marimba **Símbolo Nacional**. Se establece que el Ministerio de Educación velará porque en la guía programática que comprende la materia formación musical se propicie la enseñanza de la marimba, en centros educativos oficiales y privados, el cual anualmente proveerá en su programación presupuestaria, de los recursos financieros que hagan posible en forma progresiva y racionalmente planificada la dotación de instrumentos marimbísticos a los centros educativos oficiales, con el fin de estimular su práctica musical, así como de promover los concursos estudiantiles de marimba.

Al Ministerio de Cultura y Deportes se le encomienda ejecutar acciones tendientes a organizar eventos y concursos que promuevan la marimba como Símbolo Patrio nacional, en el mes de septiembre de cada año.²⁵

El Estado reconoce por primera vez, a través del presente decreto, el origen ancestral de la marimba y su música por lo que debe figurar en la galería de honor de símbolos patrios. Aquí ya se instruye al Ministerio de Educación Pública para que realice los ajustes necesarios con el fin de involucrar a la marimba dentro del proceso formal de aprendizaje tanto en el sector oficial como en el privado, ordenanza que a la fecha ha tenido poco avance, quizá por la falta de reglamento específico que regule su aplicación.

Los concursos que se proponen no se han realizado por falta de voluntad política de las autoridades que han estado al frente de este Ministerio de Estado, posiblemente por desconocimiento de este artículo o del decreto en sí.

Si bien es cierto que en los últimos años el Ministerio de Cultura y Deportes se ha interesado por realizar actividades en el mes de septiembre relacionadas con la marimba, esto debe ser parte de un programa anual, regional y nacional, estableciéndose la programación de festivales y concursos con el apoyo de entidades interesadas en la promoción del arte y la cultura.

El Ministerio de Educación, desde el año 2007 está desarrollando un proyecto para crear orquestas, coros y bandas en el ámbito nacional. Sin embargo, no está trabajando proyecto alguno relacionado con la marimba, lo cual es una falta de respeto hacia nuestro “Símbolo Patrio”, ya que según el decreto mencionado, es obligación de este ministerio involucrar a la marimba dentro del sistema educativo nacional. Esto significa que se le está dando prioridad al impulso y promoción de la cultura extranjera (música, instrumentos

²⁵ Véase el Anexo 2 de Decretos.

musicales y compositores) en detrimento de nuestro Instrumento Nacional y dejando excluidos a los compositores guatemaltecos.

4.2.3 Decreto 12-91, Ley Nacional de Educación

En los **Considerandos** de esta *Ley de Educación Nacional* (1992: 3-5) se contempla: Que la Constitución Política de la República de Guatemala, garantiza la libertad de enseñanza y criterio docente; que se hace necesario conformar y fortalecer un sistema educativo que sea válido ahora y en el futuro y que por lo tanto, responda a las necesidades y demandas sociales del país y además, a su realidad multilingüe, multiétnica y pluricultural que requieren de un proceso regionalizado, bilingüe y con una estructura administrativa descentralizada a nivel nacional; que se hace necesario la emisión de una nueva Ley de Educación que corresponda al marco constitucional y responda a las demandas de una sociedad democrática, multiétnica y pluricultural en constante devenir y cuya base fundamental es **el hombre como un ente histórico, como ser insustituible y como ser solidario.**²⁶

Dentro de los **Principios** que nos interesan, menciona esta Ley (1992: 6-9) que: la educación en Guatemala se fundamenta en que tiene al educando como centro y sujeto del proceso educativo; aquélla está orientada al desarrollo y perfeccionamiento integral del ser humano a través de un proceso permanente, gradual y progresivo, y que la educación se define y se realiza en un entorno multilingüe, multiétnico y pluricultural en función de las comunidades que la conforman. Y dentro de los **Fines**: proporcionar una educación basada en principios humanos, científicos, técnicos, culturales y espirituales, que formen integralmente al educando, lo preparen para el trabajo, la convivencia social y le permitan el acceso a otros niveles de vida; capacitar e inducir al educando para que contribuya al fortalecimiento de la auténtica democracia y la independencia económica, política y cultural de Guatemala dentro de la comunidad internacional, desarrollar en el educando actitudes favorables para actividades de carácter físico, deportivo y estético; y promover en el educando actitudes responsables y comprometidas con la defensa y desarrollo del patrimonio histórico, económico, social, étnico y cultural de la Nación.

En los artículos 52 y 53 de esta Ley (1992: 34), se hace alusión a la Educación Estética, la cual se define como el proceso de formación y estímulo de la vocación estética del individuo, que en interacción con los restantes aspectos educativos, se integra para conseguir de esta forma un resultado armónico y pleno de la personalidad. Dentro de las finalidades de ésta se mencionan: desarrollar la capacidad expresiva de los educandos; desarrollar la capacidad creadora, como elemento integrador del proceso educativo; y desarrollar la sensibilidad social del educando, como base del sentimiento de identidad, individualidad y colectividad.

Es lamentable, sin embargo, que en esta ley no se haya incluido un articulado específico para la enseñanza-aprendizaje de la marimba. Por estar vigente el decreto 31-99 sí es necesario que se deje establecido en las leyes posteriores cómo debe ser la promoción e introducción de la marimba dentro del sistema educativo nacional y qué objetivos persigue.

²⁶ Las negrillas son del autor del presente trabajo.

4.2.4 Decreto 26-97, Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación

El artículo 2 de esta Ley (1997: 10-11) reza que “Forman el Patrimonio cultural de la Nación los bienes e instituciones que por Ministerio de Ley o por Declaratoria de autoridad lo integren y constituyan bienes Muebles o Inmuebles, públicos o privados, relativos a la paleontología, arqueología, historia, antropología, arte, ciencia y tecnología, y la cultura en general, incluido el patrimonio intangible, que coadyuven al fortalecimiento de la identidad nacional”. Asimismo menciona que conforman el Patrimonio cultural tangible, los “Bienes artísticos y culturales relacionados con la historia del país, acontecimientos destacados, personajes ilustres de la vida social, política e intelectual, que sean de valor para el acervo cultural guatemalteco, tales como... los instrumentos musicales”.

De lo anterior se desprende que un sinnúmero de marimbas relacionadas con la historia del país son ya de por sí Patrimonio Cultural de la Nación.²⁷ Además, esta Ley (1997: 11) establece que como Patrimonio Cultural intangible se considera... “el constituido por instituciones, tradiciones y costumbres tales como: la tradición oral, musical, medicinal, culinaria, artesanal, religiosa, de danza y teatro”.

Esto significa que representa parte del Patrimonio Cultural de la Nación sólo la forma de transmisión de la música guatemalteca, no así las obras musicales propias, que son creaciones únicas y de un valor incalculable.²⁸

4.2.5 Decreto 12-2002, el *Código Municipal*

Cada Municipalidad del país debería contar con una “Escuela de Marimba”. La Constitución Política de la República garantiza al municipio su autonomía; el decreto 12-2002 o *Código Municipal* (2004: 2 y 13) establece en sus artículos 3 y 35 que las autoridades pueden disponer de sus propios recursos para proporcionar los diversos servicios públicos locales. Dentro de las competencias generales del Concejo Municipal establece “La convocatoria a los distintos sectores de la sociedad del municipio para la formulación e institucionalización de las políticas públicas municipales...” y que le compete “El establecimiento, planificación, reglamentación, programación, control y evaluación de los servicios públicos municipales... teniendo siempre en cuenta la preeminencia de los intereses públicos”. Asimismo expresa que también es su atribución “La preservación y promoción del derecho de los vecinos y de las comunidades a su identidad cultural, de acuerdo a sus valores, idioma, tradiciones y costumbres.”

Por otro lado, en relación a la gestión de intereses del municipio, el *Código Municipal* (2004: 30) menciona en su artículo 67 que aquél “...puede promover toda clase de actividades económicas, sociales, culturales, ambientales, y prestar cuantos servicios contribuyan a mejorar la calidad de vida, a satisfacer las necesidades y aspiraciones de la población...”.

En tal sentido, los habitantes pueden solicitar la apertura de servicios públicos en materia educativa y cultural como políticas institucionales, para la creación de escuelas

²⁷ Estos instrumentos deben tener más de cincuenta años de antigüedad a partir del momento de su construcción.

²⁸ Véanse más adelante las ideas sobre nuevas propuestas de iniciativas de ley para declarar a las creaciones musicales para marimba como “Patrimonio Oral e Intangible de Guatemala”.

locales de marimba, las cuales pueden subsistir con cuotas moderadas de los alumnos para que sean proyectos autofinanciables, tal y como lo establece el artículo 72 (*Código Municipal* 2004: 32).²⁹

Uno de los factores que afectan la creación de plazas para profesores de marimba lo constituye el hecho de que en este código no se establece exactamente la creación específica de dichas plazas docentes en materia de cultura; sin embargo, en el artículo 80 del referido *Código Municipal* (2004: 36), se menciona que “Las relaciones laborales entre la municipalidad y sus funcionarios y empleados se rigen por la Ley de Servicio Municipal, los reglamentos que sobre la materia emita el Concejo Municipal, y los pactos y convenios colectivos que suscriban de conformidad con la ley”, por lo que se necesita solamente voluntad política y buen tino en la conducción de las municipalidades para generar estos puestos de trabajo y crear oportunidades a los docentes o artistas de la marimba, con el fin de promoverla como valor cultural a través de procesos de enseñanza-aprendizaje en las escuelas municipales o escuelas comunitarias de marimba.

4.2.6 El *Curriculum Nacional Base*

Con fecha 13 de enero de 2005 se publica el Acuerdo Ministerial No. 35 del Ministerio de Educación para autorizar el *Curriculum Nacional Base* (2005) para el nivel de educación primaria, dentro de las aspiraciones contenidas en los Acuerdos de Paz, cuyos ejes son: multiculturalidad e interculturalidad; equidad de género, de etnia y social; educación en valores; vida familiar; vida ciudadana; desarrollo sostenible; seguridad social y ambiental; formación en el trabajo, y desarrollo tecnológico. Dentro de las áreas curriculares para el primer ciclo (1º, 2º, y 3º grados) del nivel primario están, como áreas fundamentales: Comunicación y Lenguaje (idioma materno, segundo idioma y tercer idioma); Matemáticas; Medio Social y Natural; **Expresión Artística**³⁰, y Educación Física; y como área de formación, el de Formación Ciudadana. Para el segundo ciclo (4º, 5º, y 6º grados) se incluyen las mismas áreas curriculares, excepto la de Medio Social y Natural, que es sustituida por la de Ciencias Naturales y Tecnología, más la de Productividad y Desarrollo.

La transformación curricular propone el mejoramiento de la calidad de la educación y se destaca el respeto y la promoción de las distintas identidades culturales y étnicas en el marco del diálogo, así como el desarrollo de la educación multicultural y del enfoque intercultural para que todas y todos los guatemaltecos reconozcamos la riqueza étnica, lingüística y cultural del país, entre otros aspectos. Una de las competencias marco del *Curriculum* (2005: 7-17) establece que éste valora, practica, crea y promueve el arte y otras creaciones culturales de los Pueblos Garífuna, Ladino, Maya, Xinka y de otros pueblos del mundo.

El área de Expresión Artística ofrece una oportunidad para la comunicación, la expresión y apreciación de la vida; esta área es progresiva, trascendente, socializadora, equitativa, participativa y vivencial. Las subáreas que la conforman son: Educación Musical, Artes Plásticas, Teatro, Danza y Movimiento Creativo, Culturas Guatemaltecas y Artes Audiovisuales. El componente de Educación Musical es el proceso que permite a las

²⁹ Se establece que pueden cobrarse contribuciones equitativas y justas por los diversos servicios para cubrir los costos de operación, mantenimiento, mejoramiento de la calidad y su cobertura.

³⁰ Área que nos interesa por estar la educación musical aquí inmersa. Las negrillas son del autor.

y los estudiantes establecer contacto con su entorno sonoro, apreciándolo, comunicándose con él y expresando su interioridad desde la codificación de mensajes audibles, vocales e instrumentales. En el tendido curricular, dentro del componente de Expresión y Comunicación Artísticas, se menciona la exploración y ejecución de instrumentos autóctonos guatemaltecos como contenido de la Expresión Artística.

Lo que se desprende con la lectura de este documento es que, a pesar de el Ministerio de Educación está obligado a involucrar a la marimba dentro del sistema educativo nacional (Decreto legislativo 31-99), en este *Currículum Nacional Base* ni siquiera se menciona una sola vez a este instrumento musical, lo cual demuestra que quienes lo redactaron desconocen por completo el decreto aludido. Concluyo en que es necesario crear y desarrollar varios proyectos exclusivos para impulsar a la marimba dentro del seno del Ministerio de Educación, por ser un elemento fundamental de la cultura guatemalteca y tener diversas aplicaciones didácticas dentro de un proceso sistemático de enseñanza-aprendizaje.

4.2.7 Declaratoria de “Maderas de mi Tierra” y Marimba “Ideal” como “Patrimonio Cultural de la Nación”

Con fecha más reciente, el Ministerio de Cultura y Deportes ha conferido sendos acuerdos ministeriales a los grupos artísticos “Maderas de Mi Tierra” y Marimba “Ideal”³¹ para declararlos “Patrimonio Cultural de la Nación”, no solo por haber sobrepasado los cincuenta años de antigüedad que establece la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación sino por los méritos obtenidos a través de su exitosa labor artística y cultural.

4.3 Acciones que deben tomarse para el fomento de la marimba

4.3.1 Atribuciones del Ministerio de Educación Pública

Como lo hemos venido indicando y basados en que se establecen obligaciones específicas en las leyes descritas, es esta entidad gubernamental la que debería promover el estudio de la marimba en forma sistemática, utilizando racionalmente sus recursos presupuestarios. Por lo consiguiente, la marimba debe ser incluida dentro de los programas de estudio en el ámbito nacional.

Hace unas décadas, cuando todavía existía la Dirección General de Educación Estética se le prestaba mayor atención a la organización de festivales de marimbas escolares, actividad que generaba un interés por parte de los estudiantes en aprender a ejecutar nuestro instrumento nacional tanto como mostrar sus habilidades y sensibilidad artísticas.

Es de urgente necesidad que se equipe a cada escuela e instituto del país con instrumentos musicales adecuados (juegos de marimbas (4/4 y 3/4), practicadores individuales, marimbas seccionadas, habilitar salones de música con acústica apropiada y crear las plazas para los docentes. Asimismo se debe organizar seminarios o talleres de capacitación del personal que sea contratado en la docencia de la marimba para que

³¹ Según Acuerdos ministeriales Nos. 66-2004 y 757-2006, respectivamente.

adquiera los conocimientos teórico-metodológicos y técnico-musicales necesarios para los procesos de enseñanza-aprendizaje.

También es conveniente que el Ministerio de Educación coordine esfuerzos con otras entidades afines como el Ministerio de Cultura y Deportes y el Instituto Guatemalteco de Turismo, para la erección de un canal educativo de televisión donde se proyecten los elementos que constituyen el patrimonio cultural y natural de Guatemala, así como desarrollar programas nacionales dirigidos a la niñez y la juventud para reforzar la identidad nacional.

Si el Ministerio de Educación está desarrollando el proyecto de creación de orquestas, bandas y coros, también es necesario que le dedique atención a proyectos relacionados con la marimba guatemalteca, impulsando las actividades que redunden en su apreciación, cultivo, estudio técnico y promoción en forma masificada en el país. Se sugiere la creación de *Orquestas de Marimbas* ú *Orquestas de Percusión Melódica, Armónica y Rítmica*.

4.3.2 Aspectos que le competen al Ministerio de Cultura y Deportes

Esta entidad es la rectora en materia de cultura en el país, por lo tanto debe diseñar programas de investigación, rescate, recopilación y enseñanza de la marimba en el ámbito nacional y su difusión y promoción tanto nacional como internacional. Una de las limitantes consiste en que este ministerio carece de los recursos presupuestarios para poder realizar su labor, ya que lamentablemente en Guatemala no se reconoce la importancia de la cultura como eje del desarrollo humano.

La erección de un canal televisivo es también obligación de este Ministerio ya que como rector de la cultura nacional, le compete difundir a gran escala todos los valores nacionales dentro de su campo de acción, por lo que resultaría más efectivo este proceso a través de medios audiovisuales.

4.3.3 Revitalización de los centros de estudio específicos de marimba

Dentro de las medidas urgentes está la reestructuración de las escuelas y academias de marimba que existen en el país y crear muchas más.³² Este esfuerzo debe estar orientado hacia la readecuación de los centros de estudios actuales, agilizar su equipamiento (instrumentos musicales, mobiliario, equipo tecnológico para los procesos administrativos y didácticos), así como la capacitación del personal que labora en estas entidades, reclasificando y reasignando (desde el punto de vista financiero) los puestos o elevando los montos de los contratos de trabajo para su personal docente.

Actualmente dentro del proyecto Biministerial de Cultura y Educación “Universalización de la Educación Artística” se trabaja en la implementación de Escuelas Regionales de Arte en el ámbito nacional. Este proyecto resultaría novedoso si se priorizara la enseñanza-aprendizaje de la marimba; lamentablemente, se ha magnificado la

³² Al año 2007, el Ministerio de Cultura y Deportes cuenta solamente con 6 escuelas de marimba localizadas en Totonicapán, Sololá, Chichicastenango (El Quiché), San Antonio Huista, San Ildefonso Ixtahuacán y la cabecera de Huehuetenango (Huehuetenango), además de los conservatorios de música de la ciudad capital de Guatemala, de Quetzaltenango y Petén. Además proporciona el sueldo de los profesores en 24 Academias Comunitarias de Arte, indicadas en el capítulo anterior.

importancia de los instrumentos musicales de origen europeo que se utilizan en las orquestas sinfónicas.

4.3.4 Apoyo al Instituto Nacional de la Marimba y la Escuela Nacional de Marimba³³

Desde el año 1992, la Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes ha venido trabajando el proyecto de creación del Instituto Nacional de la Marimba. Esta entidad estará conformada por la Escuela Nacional de Marimba, el Centro Mesoamericano de Investigaciones de la Marimba, el Museo Etnográfico Interactivo de la Marimba, el Taller de Fabricación Artesano-Industrial de Marimbas, la Radio "Marimba F.M." y la Marimba de Concierto de Bellas Artes.

Este Instituto se encuentra en su segunda fase de construcción por lo que se hace necesaria su habilitación dentro de los próximos dos años.

4.3.5 Organización de festivales³⁴ y concursos a nivel municipal, regional y nacional

Tanto el Ministerio de Educación Pública como el de Cultura y Deportes son las entidades responsables de la organización de festivales y concursos, por lo que dentro de sus asignaciones presupuestarias deberían contemplar un rubro para este tipo de actividades, las cuales pueden realizarse a nivel municipal, departamental, regional y nacional, otorgando premios atractivos a los participantes o vencedores en los respectivos concursos.³⁵ Asimismo, las municipalidades del país también pueden impulsar estas actividades, otorgando reconocimientos y premios a los artistas participantes, con lo cual no solo se propicia la revaloración del instrumento sino que se brinda sana distracción a la población.

4.3.6 Fortalecimiento de las Casas de la Cultura en el ámbito nacional

Las Casas de Cultura son entidades que desarrollan una noble labor en el ámbito nacional aunque carecen del apoyo necesario para optimizar su funcionamiento. Sin embargo, en la actualidad ya se cuenta con una iniciativa de ley, la cual fue presentada por el diputado Sergio Leonel Celis Navas³⁶ que persigue la promoción y fortalecimiento de estas entidades en Guatemala.

A través de dicha iniciativa, se establece el marco legal para la promoción de la cultura nacional y se crearía el Fondo Nacional para el Fomento de la Cultura Local o -FONCULTURA-, aunque como ya se ha especificado, éste debe tener un articulado

³³ Véase el tema "El futuro de la marimba" más adelante.

³⁴ Los festivales internacionales de marimbistas en Chiapas, México han sido un éxito rotundo, ya que participan marimbistas de todo el mundo. Véase *Primer Festival Internacional de Marimbistas* (1999).

³⁵ En Chiapas, México, los concursos han sido sensacionales. En éstos se ofrecen como premios: instrumentos musicales, grabaciones de discos y viajes, además del reconocimiento específico. En 1999, Ron Samuels, propietario de la Empresa Marimba One®, donó una marimba híbrida, universal o industrial para el primer lugar en la categoría de solistas.

³⁶ Diputado al Congreso de la República por el departamento de Sacatepéquez. Esta iniciativa fue presentada al pleno el 30 de agosto de 2005.

específico para apoyar proyectos relacionados con la marimba guatemalteca y su música. Con la promulgación de esta ley se daría un paso trascendental en la consolidación del apoyo hacia las Casas de la Cultura que sobreviven gracias a entidades y personas altruistas que visualizan la cultura como un factor que promueve el desarrollo del país.

4.3.7 El Instituto Guatemalteco de Turismo -INGUAT-

El Instituto Guatemalteco de Turismo es una entidad descentralizada que cuenta con los recursos suficientes como para implementar programas de promoción y difusión de la marimba guatemalteca. Lamentablemente, solamente utiliza a la marimba como un elemento exótico en sus campañas publicitarias, panfletos, carteles, etc.

Internamente, este Instituto cuenta con un grupo de marimba y un ballet folclórico, los cuales proyectan y difunden local e internamente los valores musicales y danzarios guatemaltecos, aunque no tiene el impacto necesario como para promover el turismo.

El INGUAT podría diseñar programas de promoción turística, tales como presentaciones artísticas en forma itinerante, nacionales e internacionales con grupos de marimba.³⁷ Por otro lado, podría apoyar la realización de videos para promover la marimba y su música, dándole su justa valoración a los intérpretes o portadores. En el campo de las grabaciones, sería muy conveniente enviar discos compactos y videos a las embajadas y consulados de todo el mundo, que ilustren y difundan la labor de grupos institucionales o tradicionales de marimba, entre otras medidas.

4.3.8 El papel de otras organizaciones y la iniciativa privada

Las Fundaciones, ONG's, cooperativas y empresas privadas también pueden hacer importantes aportes en la organización de espectáculos y presentaciones artísticas o producir material de grupos de marimba, ya que pueden deducir del impuesto sobre la renta, los montos en donaciones que puedan ofrecer a diversas entidades culturales y grupos artísticos. Lamentablemente, como lo hemos venido expresando, en Guatemala muchas veces se apoya más al deporte pseudo-profesional, el cual escasamente rinde frutos al país.

4.3.9 El Aporte para la Descentralización Cultural -ADESCA-, sus alcances y limitaciones

Una de las entidades que realiza funciones muy importantes en el fomento, rescate, enseñanza y difusión de la marimba en Guatemala es el Aporte para la Descentralización Cultural, -ADESCA-, que recibe básicamente fondos del Ministerio de Cultura y Deportes. Dentro de los proyectos y programas desarrollados han sido beneficiadas diversas instituciones, grupos artísticos, escuelas e institutos de educación pública, escuelas de marimba, casas y comités de cultura, centros culturales, etc. Es a través de entidades como ADESCA que el gobierno de Guatemala podría desarrollar todo un programa de apoyo y revitalización de la cultura y especialmente de la marimba en todo el territorio nacional.

Las solicitudes que llegan a ADESCA por lo general son para la adquisición de "jugos de marimbas", aunque algunas veces también se incluyen otros instrumentos

³⁷ El turismo también debe multiplicarse a nivel doméstico o intranacional.

complementarios, tales como: violón, batería, percusión autóctona, instrumentos vernáculos de viento, timbales, equipo de sonido, guitarras, flautas, teclados, mandolinas, violines, trajes típicos para danzas y los honorarios para instructores o profesores que impartirán las clases.

Dentro de las localidades beneficiadas en donación de marimbas cromáticas, las cuales son utilizadas con fines didácticos o formativos, se mencionan las siguientes:

Donación de marimbas cromáticas de ADESCA	
Departamento	Localidades beneficiadas
San Marcos	Tecún Umán; Catarina; Tejutla; Tajumulco; Caserío Llano Grande, Concepción Tutuapa.
Chimaltenango	San Martín Jilotepeque; San Andrés Itzapa; Caserío Pacoj, Aldea Chicojón, San Martín Jilotepeque; Comalapa (varias entidades); Caserío Los Tuyanes, San Martín Jilotepeque; Caserío Panchay, Las Lomas, San Martín Jilotepeque; Chimaltenango, cabecera; Segundo Cantó, San Pedro Yepocapa; Acatenango.
Guatemala	Nueva Guatemala de la Asunción (varias entidades).
Sacatepéquez	San Lucas; Sumpango; Santo Domingo Xenaeoj.
Chiquimula	San Jacinto; Jocotán (varias entidades); Aldea Los Planes, San Juan Ermita; Aldea Guapimol Suchiquer, Jocotán; Olopa.
El Quiché	Cunén; Chajul; Uspantán; Cantón Chujupén, Chichicastenango; Barrio San Juan, Cunén.
Baja Verapaz	Salamá.
Huehuetenango	Cuilco (varias entidades); Aguacatán; Aldea Lupiná, Jacaltenango; La Democracia; Aldea Tojchiguel, Santa Bárbara; Huehuetenango.
Totonicapán	Totonicapán; Cantón Nimapá, Totonicapán; Santa María Chiquimula.
El Progreso	San Agustín Acasaguastlán; Guastatoya; Barrio La Estación, El Jícaro; Sanarate.
Sololá	Cantón Quiasiguán, Nahualá; Sololá (varias entidades); Santa María Visitación; Aldea Tzucubal, Caserío Chuisajcap, Nahualá.
Santa Rosa	Cuilapa; Nueva Santa Rosa (varias entidades).
Alta Verapaz	Fray Bartolomé de las Casas; La Tinta; Barrio La Asunción, Tactic; Aldea Cuacanjá, Tucurú; Cobán; Aldea Campur, San Pedro Carehá; Comunidad Xucup, Aldea Telemán, Panzós.
Izabal	Aldea El Ranchón, El Estor; El Estor.
Suchitepéquez	San José El Ídolo; Aldea San Pedro Cutzán, Chicacao.
Jutiapa	Jalpatagua; Yupiltepeque.
Retalhuleu	Retalhuleu .
Petén	La Libertad.
Escuintla	Palín, Tiquisate.
Jalapa	Barrio Entre Ríos, San Carlos Alzatate.

Dentro de los proyectos muy importantes patrocinados por ADESCA está el realizado en San Pedro Cutzán, Chicacao, mencionado en el cuadro anterior, relacionado con la marimba de tecomates.³⁸

En relación a la donación de marimbas sencillas, se presentan los datos siguientes:

Marimbas Sencillas donadas por ADESCA		
Departamento	Localidad	Función
Huehuetenango	Chelam San Sebastián Cascrió San Sebastián Todos Santos Cuchumatán Santiago Chimaltenango San Ildefonso Ixtahuacán	Acompañamiento de danza tradicional Acompañamiento de baile tradicional Acompañamiento de danza tradicional Taller de danza folclórica Implementación de un grupo folclórico
Chimaltenango	Aldca San Jacinto Cantón Norte, Patzún San José Poaquil Patzún	Acompañamiento de danza tradicional Acompañamiento de danza tradicional Acompañamiento de danzas Acompañamiento de danza tradicional
Izabal	El Estor	Acompañamiento de danza tradicional
Sacatepéquez	Santo Domingo Xenacoj	Acompañamiento de danzas regionales
Alta Verapaz	Panzós La Tinta	Acompañamiento de danza tradicional Acompañamiento de danza tradicional
Sololá	Sololá	Implementación de un grupo folclórico
San Marcos	Tonichún, Tajumulco	Acompañamiento de danza tradicional
El Quiché	Aldea Xobor, Cunén	Implementación de un grupo folclórico
Guatemala	Nueva Guatemala de la Asunción	Espectáculo de danza

Dentro de otro ámbito, también se dieron asignaciones presupuestarias para la rehabilitación de marimbas en Huehuetenango (taller de restauración y conservación de la

³⁸ La donación consistió en el apoyo para la fabricación de marimbas de tecomates, donde se involucró a los alumnos del Instituto local y la asesoría de un marimbista tz'utujil; también se ha previsto la programación de un curso posterior de marimba. ADESCA lo considera un proyecto piloto ya que éste comprende tanto la enseñanza-aprendizaje de la marimba como la capacitación sobre los procedimientos de construcción del instrumento. Ver fotografías en el Anexo No. 1.

marimba), Puerto Barrios, Izabal (restauración de la marimba), Huehuetenango (adquisición de la Marimba “Reina Mam”) y Colonia La Florida/Colonias de Mixco, Nueva Guatemala de la Asunción (reparación de marimba). Finalmente se menciona la donación de herramientas para la fábrica de marimbas “Estayul”, de Uspantán, El Quiché.³⁹

Como se podrá deducir, ADESCA ha cumplido una importante función de descentralización y democratización de los servicios educativos, llegando sus tentáculos hasta los rincones más apartados del país, donde radican personas que difícilmente tendrían apoyo o acceso a este tipo de donaciones que promueven el desarrollo cultural en Guatemala. Aquí hacemos una comparación entre el excelente trabajo de ADESCA versus el ejecutado por la Unidad de Desarrollo Cultural del Viceministerio de Cultura y Deportes, el cual no ha tenido mayores logros en el medio nacional, a pesar de contar con un presupuesto millonario anual.

El Estado debería entonces apoyar la labor de ADESCA, adjudicándole más recursos financieros para que cumpla con la noble labor que le fue encomendada.

4.3.10 La función de la sociedad civil

La sociedad civil también debe aunar esfuerzos para exigir a los alcaldes, gobernadores, diputados y altas autoridades de gobierno que se implementen políticas adecuadas a corto plazo con el fin de poder contar con servicios que satisfagan las necesidades de la población guatemalteca en materia cultural y educativa.

4.3.11 El Congreso de la República

Este organismo de Estado no debe conformarse con la emisión de leyes sino velar porque se cumplan las que ya existen. Hoy día, los pocos decretos legislativos que han sido publicados para beneficio de la marimba no cuentan con un reglamento específico ni existe una entidad que haga cumplir tales disposiciones.

4.3.11.1 Aprobación de la Ley del Instituto Nacional de la Marimba

La aprobación de esta ley con carácter urgente por parte del Congreso de la República podría solucionar a corto plazo la problemática actual de la marimba guatemalteca, incentivando su estudio técnico, investigación y difusión en el ámbito nacional e internacional, asimismo el desarrollo de metodología de enseñanza-aprendizaje, la exhibición museográfica y masificación de su música, además de su construcción artesano-industrial en el país, para que existan marimbas más portátiles, mejor afinadas y a un precio favorable.

³⁹ El autor tuvo la oportunidad de visitar esta fábrica en forma conjunta con el maestro René Argueta, la cual fue una extensión del trabajo de investigación etnográfica que se realizó en el triángulo ixil en 1994, proyecto de la Marimba de Concierto de Bellas Artes, constatándose que muchos artesanos utilizan herramienta manual para los procesos de construcción de la marimba, aspecto que debe mejorarse para agilizar y abaratar los costos de producción de los instrumentos musicales, así como mejorar las técnicas de construcción.

4.3.11.2 Otras leyes por aprobar

Para contar con un marco jurídico de protección de las manifestaciones musicales marimbísticas en Guatemala todavía es necesario que se diseñen leyes que repercutan en su revitalización.

Los decretos por aprobar están comprendidos dentro de cinco ejes básicos: el primero, para “Declarar como Patrimonio Oral e Intangible las creaciones musicales de marimba y los ensambles de marimba diatónica y cromática”⁴⁰, así como “Declarar como Patrimonio Material o Tangible las marimbas sencillas y cromáticas, como bienes artísticos de Guatemala”. El segundo eje comprende una ley de creación del Instituto Nacional de la Marimba -INAMARIMBA-, el tercero, una Ley para la Promoción y Fortalecimiento de las Casas de la Cultura de Guatemala y creación del -FONCULTURA-, que deberá tener un articulado específico para apoyar proyectos alternativos relacionados con la marimba; el cuarto eje para la creación de la Ley del Fondo Nacional de la Marimba -FONAMARIMBA-, el cual le daría un soporte financiero al desarrollo marimbístico de Guatemala⁴¹ y finalmente el quinto, creando una Ley de Inclusión de la Marimba en las Ferias Patronales, para que en cada municipio se contrate o programe como mínimo a un grupo de marimba como parte de las actividades festivas.

Considero que mientras mayor reconocimiento e importancia tenga la marimba en el ámbito nacional y un mayor respaldo jurídico, así será el interés por cultivarla e interpretarla, de tal cuenta que se incrementará su respeto y valoración por parte de la sociedad guatemalteca.

4.4 El futuro de la marimba guatemalteca

Con el fin de establecer algunos parámetros sobre las rutas que deberían seguirse para propiciar el desarrollo y revitalización de la marimba, en este capítulo se compilan aportes puntuales relacionados con la investigación, rescate, fomento, metodología, didáctica y expansión de este valioso instrumento musical. Inicialmente cabe decir que es urgente contar con más plazas para maestros de marimba, dotar de instrumentos musicales y equipo a los centros de enseñanza ya existentes y crear otros donde se masifique el conocimiento técnico y oral de dicho instrumento para favorecer su conservación, así como la inclusión y estudio de otros instrumentos musicales guatemaltecos que alienten la creatividad artística.

Algunas de las ideas aquí planteadas quizás hayan sido ya sugeridas o concebidas por otras personas en épocas anteriores y bajo otras circunstancias, sin embargo el autor desea dejar plasmadas estas propuestas que pueden permitir el desarrollo de la marimba guatemalteca en un corto o mediano plazo.

4.4.1 La ereación del Instituto Nacional de la Marimba -INAMARIMBA-

Desde el año de 1992 se ha venido impulsando la ereación del Instituto Nacional de la Marimba, por inieiativa de la Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de

⁴⁰ Debe retomarse el proyecto original que fue remitido a UNESCO para declarar a las creaciones de marimba como “Patrimonio oral e intangible de la humanidad” y establecer su aplicación a nivel local.

⁴¹ Estas ideas serán presentadas con mayor detalle más adelante.

Cultura y Deportes. En décadas anteriores ya se había concebido la idea de fundar la una Escuela Nacional de Marimba pero nadie la hizo realidad.⁴² De tal manera que el maestro Alfonso Bautista y el autor de la presente tesis compilamos información y diseñamos el concepto del Instituto Nacional de la Marimba, el cual debía ser un ente cultural dedicado a la investigación, rescate, museografía, construcción, metodología, comunicación, promoción, enseñanza y difusión de la marimba. La redacción y estructura del proyecto estuvo a cargo del autor, teniendo especial cuidado de incluir todas las manifestaciones culturales en las que la marimba estaba inmersa. Inicialmente, esta iniciativa fue presentada al Congreso de la República, sin embargo, no fue tomada en serio, por lo que nos vimos obligados a reencauzarla ante el Ministerio de Cultura y Deportes, donde, a pesar de seguir un curso muy lento, fue aceptada y avalada por las altas autoridades.⁴³

Actualmente este Instituto está en su tercera fase de construcción y en poco tiempo será habilitado para brindar el apoyo necesario a la población guatemalteca que por muchos años ha querido involucrarse, entre otras actividades, en el proceso de aprendizaje formal de la marimba.

4.4.1.1 Objetivos del Instituto Nacional de la Marimba

Por ser eminentemente cultural, el Instituto Nacional de la Marimba tendrá dentro de sus objetivos institucionales los siguientes:

4.4.1.1.1 Generales:

4.4.1.1.1.1 Apoyar la implementación de las políticas culturales relacionadas con la marimba, estableciendo su rescate, investigación, difusión, fomento, construcción, museografía, revaloración y masificación.

4.4.1.1.1.2 Promover un movimiento cultural que apoye las manifestaciones marimbísticas guatemaltecas y mesoamericanas; y

4.4.1.1.1.3 Contribuir con el fortalecimiento de la identidad nacional a través del desarrollo de proyectos culturales donde se involucre a la marimba y la música guatemaltecas.

4.4.1.1.2 Específicos:

4.4.1.1.2.1 Establecer soluciones viables a la problemática de la marimba como instrumento musical y como ensamble, así como implementar medidas

⁴² Las primeras ideas para crear la Escuela Profesional de Marimba fueron concebidas por Fernando Morales Matus aproximadamente en el año 1970, según refiere Jorge Sierra Marroquín en la Revista *25 Años* (2004: Preludio) y corroborado por Manuel de Jesús Toribio, al reconocer que existía ya para dicha fecha un pensum y funciones de esta entidad cuyo primer concepto fue desarrollado por Fernando Morales Matus. Véase la Revista *25 Años* (2004: Coda).

⁴³ Este proyecto fue presentado a una de las bancadas del Congreso de la República de Guatemala, la cual dictaminó que se necesitaba un replanteamiento del proyecto. Fue en la administración del Arquitecto Augusto Vela, Ministro de Cultura y Deportes que se realizaron los primeros esfuerzos para la creación de la Escuela Nacional de Marimba, a través de la elaboración de los planos arquitectónicos que fueron diseñados por el ingeniero Efraín Recinos.

- proteccionistas hacia sus intérpretes, portadores, compositores y constructores;
- 4.4.1.1.2.2 Articular, organizar y poner en funcionamiento la Escuela Nacional de Marimba⁴⁴, el Museo Etnográfico Interactivo de la Marimba,⁴⁵ el Taller de Fabricación de Marimbas e Instrumentos Vernáculos (artesanal e industrial), el Centro Mesoamericano de Investigaciones y Fomento de la Marimba,⁴⁶ la Radio “Marimba” F.M., el Estudio de Grabaciones Digitales, y la Marimba de Concierto de Bellas Artes; y
- 4.4.1.1.2.3 Contribuir con el proceso de enseñanza-aprendizaje de la marimba, para propiciar su estudio, cultivo y revitalización.
- 4.4.1.2 La Escuela Nacional de Marimba

Esta entidad nos interesa describirla, como unidad que conformará el Instituto Nacional de la Marimba, por ser la máxima entidad en materia de enseñanza-aprendizaje de la marimba a nivel sistemático en el medio nacional.

4.4.1.2.1 Objetivos de la Escuela Nacional de Marimba

4.4.1.2.1.1 Generales:

- 4.4.1.2.1.1.1 Impulsar la formación académica del marimbista guatemalteco, a través de procesos didáctico-pedagógicos; y
- 4.4.1.2.1.1.2 Propiciar un movimiento cultural de rescate, estudio y promoción de la marimba constituyéndose en un centro de aprendizaje y capacitación en la ejecución e interpretación de la marimba.

4.4.1.2.1.2 Específicos:

- 4.4.1.2.1.2.1 Formar técnicos artísticos, bachilleres en arte y maestros en arte con especialidad en marimba;
- 4.4.1.2.1.2.2 Generar corrientes de composición musical para marimba que incentiven la creación artística;
- 4.4.1.2.1.2.3 Ofrecer servicios educativos a toda la población relacionados con la enseñanza-aprendizaje de la marimba guatemalteca; y
- 4.4.1.2.1.2.4 Formar solistas, semilleros de marimbistas y profesores de marimba para la conformación de grupos artísticos y el desarrollo de la enseñanza marimbística en el ámbito nacional.

⁴⁴ Se creará como la primera entidad seria cuyo objetivo principal será la enseñanza de la marimba a nivel sistemático en Guatemala, proporcionando carreras específicas técnicas y artísticas de nivel medio.

⁴⁵ México ya cuenta con el Museo de la Marimba, el cual fue inaugurado en marzo de 2006 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Información tomada de la Internet.

⁴⁶ Este Centro ya se había concebido por Alfonso Bautista y Amauri Ángel desde 1991, por lo que en 1992 se aprovechó una donación financiera de UNESCO para realizar el Seminario “La marimba en Guatemala”. De esta actividad surgió un libro que contenía las propuestas para mejorar la situación de la marimba, habiendo participado intérpretes, constructores, investigadores y promotores de la marimba guatemalteca, inclusive de origen extranjero. Véase *La Marimba en Guatemala* (1995).

4.4.1.3 Otras unidades que conformarán el Instituto Nacional de la Marimba

Este proyecto es bastante ambicioso ya que incluye también un Museo Etnográfico Interactivo de la Marimba, que se ocupará de la exhibición permanente, estacionaria e itinerante de la marimba en el ámbito nacional e internacional, comprendiendo no sólo los instrumentos musicales, sino partituras, fotografías, documentos históricos, etc., como elementos muy valiosos del medio artístico guatemalteco. Además se contará con un Taller de Fabricación de Marimbas e Instrumentos Vernáculos, de carácter artesanal e industrial, para poder desarrollar instrumentos más baratos, mejor afinados y más portátiles para que en cada hogar guatemalteco exista una marimba y de esta forma se pueda favorecer la práctica musical familiar.

En relación al rescate e impulso de la marimba, se contará con un Centro Mesoamericano de Investigaciones y Fomento de la Marimba, cuya función será la de sistematizar toda la documentación que exista sobre la marimba y su investigación en el ámbito nacional e internacional, así como el desarrollo de metodología aplicable a todos los niveles educativos para reactivar el proceso de enseñanza-aprendizaje de la marimba. A través de la Radioemisora "Marimba" F.M., se podrá transmitir música nacional las 24 horas del día, ya que el repertorio es muy extenso y variado. En el Estudio de Grabaciones Digitales del Instituto, todo grupo marimbístico o solista de marimba podrá realizar sus grabaciones para difundirlas en forma masificada a través de las actividades y funciones propias del Instituto Nacional de la Marimba, mientras que la Marimba de Concierto de Bellas Artes, será la entidad que lo represente en toda Guatemala y en el extranjero, por ser uno de los grupos artísticos de gran nivel más representativos del país y formar parte del "Patrimonio Cultural de la Nación".

4.4.2 El Fondo Guatemalteco para la Marimba -FONAMARIMBA-

La erección de un fondo específico para promover el desarrollo de la marimba es una de las alternativas viables en Guatemala. En otros lugares, la cultura recibe mucho apoyo por parte de las autoridades de gobierno.⁴⁷ Es imperativo que entre los políticos, gobernantes, empresarios y la sociedad civil se genere un sentimiento fuerte de valoración de la cultura como promotora del desarrollo del país.

Está claro que en Guatemala, para resolver problemáticas especiales, se han creado fondos específicos, tales como el Fondo de Desarrollo Indígena -FODIGUA-, el Fondo Guatemalteco para la Vivienda -FOGUAVI-, el Fondo Nacional para la Paz -FONAPAZ-, el Fondo Nacional de Tierra -FONTIERRA-, entre otros, de tal manera que al darle vida al Fondo Guatemalteco para la Marimba -FONAMARIMBA-, se podría contar con los recursos financieros para implementar políticas culturales que promuevan este instrumento en el ámbito nacional e internacional, los cuales no deberían ser menores a quince millones de quetzales anuales (Q. 15,000,000.00).

Este Fondo podría circunscribirse a la publicación de metodología para la enseñanza-aprendizaje, documentos sobre el origen, evolución y desarrollo de la marimba así como el reconocimiento y apoyo a los artesanos, compositores, intérpretes e investigadores. Además a la realización de eventos y concursos de alto nivel, la donación

⁴⁷ Por ejemplo en México, CONACULTA y CONECULTA desarrollan una gran labor de difusión y promoción del arte y la cultura, dando apoyo a diversos proyectos relacionados con la marimba.

de instrumentos musicales a los centros de estudio, equipamiento y conformación de grupos artísticos de marimba, producción de discos compactos y vídeos para distribuirlos en todo el mundo, elaboración de partituras de todas las obras musicales para marimba, recopilación de la música tradicional de marimba diatónica, organización de talleres, seminarios y congresos sobre la marimba a nivel mundial, construcción de escuelas de marimba, entre otras actividades, proyectos y obras de infraestructura.

4.4.3 Los concursos y festivales nacionales e internacionales de marimba en Guatemala con carácter formal

Si alguna vez hemos estado interesados en ver despegar a la marimba con rumbo a nuevos destinos, será prudente concebir un programa anual de festivales y concursos en el ámbito nacional. Pero son las autoridades de los Ministerios de Educación Pública y de Cultura y Deportes, del Instituto Guatemalteco de Turismo, las Casas de la Cultura y las alcaldías o corporaciones municipales las que en forma planificada habrán de diseñar y llevar a la práctica proyectos culturales que involucren a la marimba, con el fin de estimular la participación de todos los habitantes en materia cultural y artística.

Hay que reconocer que en algunas localidades los festivales sí se realizan anualmente y es una oportunidad para promover actividades recreativas, turísticas y socioculturales.⁴⁸ Sin embargo, en muchos pueblos donde existe tanta riqueza marimbística quizás no se hayan percatado que promover este tipo de eventos mantiene aún más viva la llama del aprecio por nuestro instrumento nacional con lo cual se incentivaría su práctica musical masificada.

En Chiapas, México, desde hace varios años se ha venido llevando a cabo el Festival Internacional de Marimbistas, evento de gran éxito que permite la participación de artistas internacionales de gran nivel, tales como Ney Rosauro (Brasil), Dean Gronemeier (Estados Unidos), Keiko Abe (Japón), Marimba Nandayapa (México)⁴⁹, Kai Stensgaard (Dinamarca), Daniella Ganeva (Bulgaria) entre otros (*Primer Festival Internacional de Marimbistas 1999: 19-35*).⁵⁰ A través de esta actividad se puede hacer un análisis comparativo de la situación actual de la marimba mundial. Guatemala necesita urgentemente que este tipo de festivales de carácter internacional se lleven a cabo para conocer otras corrientes musicales, solistas y grupos profesionales que se han dedicado en otros países al estudio técnico de la marimba y su difusión como instrumento multicultural.

Por otro lado, los concursos nacionales de marimba deben incluir la interpretación musical como solista, como ensamble tradicional (marimba diatónica básicamente) y como ensamble institucional (marimba cromática), con las correspondientes eliminatorias municipales, departamentales y regionales, eligiéndose a los mejores grupos y solistas en el ámbito nacional, otorgándoseles premios que pueden ser dinero en efectivo, grabaciones y reproducción de discos compactos o vídeos, realización de giras nacionales e internacionales, donación de instrumentos musicales o equipamiento diverso, además del reconocimiento público, lo cual sería muy motivador para los marimbistas guatemaltecos.

⁴⁸ El Festival Folklórico Nacional de Cobán es quizás el más famoso y representativo en esta materia.

⁴⁹ Dirigida por el virtuoso maestro Zeferino Nandayapa.

⁵⁰ El autor tuvo la oportunidad de asistir a los conciertos, talleres y clases magistrales de este festival, oportunidad que sirvió para determinar que otros países nos llevan la delantera en materia de promoción de la marimba y están trabajando muy en serio para propiciar su desarrollo.

Deben existir, por lo tanto, concursos de interpretación, concursos de composición, concursos de construcción y Ensayos sobre investigación de tópicos relacionados con el origen, evolución, desarrollo y futuro de la marimba guatemalteca,⁵¹ para lo cual debe conformarse un jurado calificador con marimbistas de reconocida honorabilidad y prestigio nacional e internacional, para evitar fallos subjetivos que desmerezcan los eventos realizados.⁵²

4.4.4 Los solistas de marimba: un campo fértil de proyección artística

Guatemala ha contado desde mediados del siglo XX con grandes solistas de marimba, los cuales han destacado internacionalmente.⁵³ Esta forma de proyección de la marimba aún es muy incipiente, a pesar de que el fenómeno existe desde tiempos inmemoriales, ya que la marimba diatónica de tecomates ha sido interpretada en esta modalidad, aunque su repertorio actual es un tanto reducido.

En el plano tradicional, los solistas de marimba de tecomates, aunque en forma anónima, han impulsado el aprecio, rescate y cultivo de esta manifestación cultural. En cuanto a la marimba sencilla común, es Baudilio Ordóñez el que se ha identificado con esta forma de proyección. Hace algunas décadas, el beliceño-guatemalteco Fernando Morales Matus desarrolló una serie de arreglos y adaptaciones para solistas de marimba cromática. Lamentablemente este maestro emigró hacia Xalapa, Veracruz, donde realiza importantes tareas de enseñanza de la marimba.

Los solistas para marimba han tomado gran impulso en los últimos años en el país, debido básicamente a la tarea que se realiza en el Conservatorio Nacional de Música, específicamente en la cátedra de marimba impartida por el maestro Robelio Méndez Miranda,⁵⁴ y a la labor de difusión de la *marimba solista* por parte de la Marimba de Concierto de Bellas Artes.⁵⁵

En los Festivales Internacionales de Marimbistas celebrados anualmente en México⁵⁶ se ha destacado la función del solista de marimba, el cual es apto para ejecutar un instrumento tan grande y completo, proyectando obras musicales de los grandes compositores del mundo. Es importante conocer que en el ámbito internacional, la marimba fue introducida como solista en la orquesta sinfónica por primera vez por Paul

⁵¹ Excepcionalmente deben incluirse concursos de carácter científico. Un ejemplo de lo que puede promoverse es el análisis de la música de marimba a través de la inteligencia artificial. Véase la Tesis *Música e inteligencia artificial: armonización de melodías con base en el son guatemalteco* (2002), de la ingeniera Marcela Elizabeth Velásquez Miranda.

⁵² En Chiapas, México, el Concurso Estatal de Marimba se organiza con tres categorías: infantil, juvenil y libre y ha sido un éxito debido a que son numerosos los grupos participantes y las competiciones son reñidas.

⁵³ El solista de mayor renombre quizás haya sido Celso Hurtado, artista guatemalteco que introdujo por primera vez en Guatemala el concepto de "marimba de concierto". Como solista académico, interpretaba una serie de obras musicales de los grandes maestros, demostrando su gran virtuosismo en la marimba. Véase, Diario *El Imparcial* del 5, 10 y 13 de mayo de 1944, entre otras publicaciones.

⁵⁴ El Maestro Robelio Méndez enseña a través de un método propio que incluye expresión corporal, giros y desplazamientos corporales, el "gran rebote", técnicas de rebote especiales e interpretación de la marimba basándose en dos posiciones fundamentales, entre otros procedimientos, así como la enseñanza-aprendizaje de obras musicales para solista. Lamentablemente este profesor no ha encontrado apoyo para publicar dicha metodología. Información recabada a través de una entrevista en el mes de julio de 2007.

⁵⁵ Los solistas se presentan como parte del programa en cada evento de esta entidad artística desde hace algunos años, motivando a la gente joven a interpretar la marimba dentro de esta modalidad.

⁵⁶ Básicamente en Chiapas, donde se presentan los más connotados solistas internacionales de marimba.

Creston en 1940, con un concierto en tres movimientos. También el compositor Darius Milhaud compuso un Concierto para marimba, vibráfono y orquesta. También destacan en este ámbito compositivo los maestros Robert Kurka, con su concierto en tres movimientos, el japonés Toshiro Mayuzumi con un concierto para este polifacético instrumento. Otras obras relevantes son: el Concierto para marimba de Minoru Miki, Concierto para marimba y orquesta de cuerdas de Akira Miyoshi, Concierto para marimba de Takayoshi Yoshioka, "Lauda Concertata" de Akira Ifukube, Concierto para marimba y cuerdas de Peter Klatzow, Concierto para marimba y orquesta de Marta Ptaszynska, Concierto para marimba y orquesta de cámara de Frank Nuyts, así como varios conciertos para marimba y orquesta sinfónica de Nebojsa Jovan Zivkovic, entre otros compositores (Nandayapa & Moreno s.f.: 12-14). Dentro de las mujeres solistas de marimba en el campo internacional, quizá sean Evelyn Glennie y Keiko Abe las que hayan alcanzado el mayor éxito y reconocimiento en el mundo.

Entre las obras musicales que son dignas de mencionar también están las del brasileño Ney Rosauro quien compuso el Concierto para marimba y orquesta de cuerdas, el costarricense Luis Diego Herra con su Concierto para marimba y orquesta. En Chiapas son varias las obras que se han compuesto para marimba y orquesta, tales como Tuehtlán Panorama de concierto para marimba, metales y percusión de Rafael de Paz, "El Espíritu de la Tierra" de Federico Álvarez del Toro, "El Grijalva" de René Ruiz Nandayapa, Rapsodia "Chiapas" y "Fantasía Profana" de Zeferino Nandayapa (Nandayapa & Moreno s.f.: 19).

Por Guatemala, el máximo representante es Jorge Sarmientos, quien ganó un concurso de composición en Nueva York en 1957, con el Concierto para marimba y orquesta en tres movimientos: moderato, canzone india y rondó allegro. Benigno Mejía Cruz compuso las obras "Concierto para marimba y orquesta", "Marcha de concierto para marimba y orquesta", "Marcha de concierto para gran banda" (Anleu Díaz 1994: 5), "Concierto para dos solistas de marimba y orquesta".⁵⁷ Asimismo, Manuel Juárez Toledo es compositor de una Misa para marimba y orquesta con voces (Anleu Díaz 1994: 5); Edgar Rivera Muñoz con la obra "Fantasía Maya-quiché", ganadora del primer lugar en el Certamen Permanente Centroamericano "15 de Septiembre" celebrado en Guatemala en 1996. El maestro César Sazo tiene las versiones de "Ferrocaril de los altos" y "Migdalia Azucena" para marimba y orquesta sinfónica, entre otras obras que han sido adaptadas; Nery Cano también ha desarrollado diversos arreglos para banda sinfónica marcial y marimba, tales como "Guatebella", el Vals "Tecún Umán", entre otras; Lester Godínez cuenta con los arreglos para marimba y orquesta sinfónica de "Recuerdos Quetzaltecos" de Higinio Ovalle y "Scherzo" de Jesús Castillo. El director de orquesta y arreglista Bob Porter también ha realizado arreglos de música guatemalteca para orquesta y marimba.

Hay varios países que han promovido a los solistas de marimba, tales como Estados Unidos de América, Alemania, Canadá, Brasil, Reino Unido, Japón, México, entre otros, y Guatemala no puede esperar más tiempo para promocionar a una nueva generación de artistas solistas que proyecten la música nacional por todo el orbe. Es necesario entonces publicar partituras con *solos* para marimba que se ajusten a las necesidades, destrezas y habilidades de los estudiantes de marimba. Afortunadamente, son dos los folletos

⁵⁷ Esta obra fue grabada por la Marimba de Concierto de Bellas Artes en una adaptación especial y forma parte del volumen intitulado "Armonía universal... más allá del tiempo y del espacio".

publicados de este tipo y actualmente se encuentra el tercero en imprenta, tarea desarrollada por la Marimba de Concierto desde hace algunos años.⁵⁸

Sería un gran logro para Guatemala que se contara en poco tiempo con solistas que participen en las orquestas y bandas sinfónicas del país o que puedan realizar conciertos con entidades artísticas extranjeras. Aunque existe poco repertorio de música nacional para marimba y orquesta sinfónica, es imperativo generar un movimiento musical de composición que muestre todo el potencial de nuestra marimba en los ámbitos sinfónicos y marciales en el medio nacional y sobre todo allende nuestras fronteras, que es donde se cultiva en una forma más exigente la música académica.

El surgimiento de solistas de marimba para realizar conciertos en el ámbito nacional podrá impulsar eficaz y masivamente una nueva forma de proyección artística de alto nivel, transformando el concepto que se tiene de que “el marimbista sólo puede tocar con acompañamiento” o “sólo puede acompañar a otro (s) marimbista (s) toea (n) la (s) melodía (s)”. Es sobre esta línea que Guatemala tiene una gran oportunidad para mostrar sus valores culturales, musicales y artísticos.

4.4.5 La metodología para marimba en Guatemala

En el año 2000 se publica el *Método de marimba cromática guatemalteca*, por la efervescencia que produjo la revaloración aparente de la marimba en los círculos artísticos del país. Sin embargo, éste no ha tenido mucho éxito, pues ha sido difícil que el gremio marimbístico se preocupe por tecnificarse y vencer la deficiencia en el desconocimiento del solfeo, aunque es preciso mencionar que el empirismo relativo de los marimbistas de cierta manera ha funcionado adecuadamente para la conformación de grupos de marimba de gran nivel, los cuales laboran en el medio oficial, institucional y/o privado, y por ende, para generar grandes virtuosos del instrumento.

Los manuales para la enseñanza-aprendizaje de la marimba se han ido produciendo a través de la ardua tarea de la Marimba de Concierto de Bellas Artes, la que a la fecha ha publicado un libro que contiene 27 obras musicales para marimba, escritas específicamente para ensamble guatemalteco, así como dos folletos de *solos*⁵⁹ para marimba. Actualmente se encuentra en imprenta un folleto de *solos* y otro libro de obras musicales académicas para marimba, dándose un paso gigantesco en la interpretación y proyección diferenciada de este instrumento así como la masificación de la música nacional.

Será cuestión de tiempo para que las metodologías impresas sean tomadas en cuenta y muy en serio porque facilitan el desarrollo del proceso de enseñanza-aprendizaje de la marimba; tienen por lo tanto gran responsabilidad en esta empresa los ministerios de Estado y las municipalidades del país.

Para la consolidación de la Escuela Nacional de Marimba, también se viene trabajando en el diseño y elaboración de metodologías, folletos y documentos que serán el soporte didáctico de los cursos incluidos en los planes de estudios.⁶⁰

⁵⁸ Estos y otros folletos que se están preparando servirán como material de apoyo didáctico en la Escuela Nacional de Marimba a corto plazo.

⁵⁹ El término “solo” significa composición para una sola voz o un solo instrumento, Véase el *Diccionario Práctico Español Moderno Larousse* (Ramón García-Pelayo 1983: 545).

⁶⁰ Se está iniciando la preparación, por ejemplo, de los folletos para los cursos “Ensamble I” y “Ensamble II”, que incluyen a la marimba y otros instrumentos musicales de la tradición popular guatemalteca así como instrumentos electrónicos modernos o sinfónicos.

No hay duda que se necesitan metodologías para la enseñanza-aprendizaje de la marimba aplicables a cada nivel de escolaridad, por esta razón los educadores guatemaltecos pueden y deben realizar importantes aportes en esta materia.

Es conveniente también revisar la metodología de enseñanza de la marimba en países como Estados Unidos, Canadá, México, Inglaterra, Japón, Alemania, entre otros, ya que pueden representar un gran aporte en el conocimiento de otros repertorios, estudios, ejercicios, composiciones y conciertos específicos, donde la técnica es totalmente diferente a la guatemalteca. Sólo para mencionar unos ejemplos, en 1925 el compositor norteamericano Alfred Fisinger estableció la utilización de cuatro baquetas en forma independiente a través de la Suite para Marimba (cuatro movimientos); también Leigh Howard Stevens, desarrolló un sistema propio para la ejecución de marimba con cuatro baquetas en forma independiente (Técnica Stevens). Por otro lado y de manera excepcional, el marimbista Dean Gronemeir diseñó una técnica para interpretar la marimba con seis baquetas independientes (Nandayapa & Moreno s.f.: 12-15).

Por lo anteriormente expuesto, en el futuro se podrán programar cursos de marimba con profesores extranjeros que desarrollen un proceso formativo para conocer las técnicas universales de interpretación o ejecución de este maravilloso instrumento.

4.4.6 Fundación de los Centros de Enseñanza Oral de Marimba

Es tarea de organizaciones comunitarias, organizaciones de la sociedad civil, municipalidades y Ministerio de Cultura y Deportes la fundación de estos centros, los cuales pueden promover el cultivo y estudio de la marimba sencilla o diatónica (o en el caso de El Petén podría ser la marimba cromática). La oralidad en la enseñanza de instrumentos musicales ha sido muy poco valorada en Guatemala, a pesar de que como recurso de transmisión de los conocimientos, se ha utilizado desde tiempos inmemoriales. Para iniciar este proyecto es necesario realizar un diagnóstico sobre las comunidades donde la marimba ha constituido una tradición y establecer cuáles son las fuentes más confiables en materia de repertorio (obras musicales), recursos humanos (instructores), patrocinios (del gobierno, de la iniciativa privada o de organizaciones internacionales o culturales), o si pueden ser fundadas como entidades autofinanciables.⁶¹

Los departamentos de Huehuetenango, San Marcos, El Quiché, Totonicapán, Quetzaltenango, Alta Verapaz, Baja Verapaz y El Petén, pueden ser tomados como los primeros lugares para establecer proyectos pilotos de Centros de Enseñanza Oral de Marimba, por la tradición que existe allí en la interpretación de la marimba diatónica o sencilla, o cromática en su caso.

Este proyecto estaría complementado si el Congreso de la República aprobara una ley donde se reconozca a la marimba como "Patrimonio oral e intangible de Guatemala", normando las atribuciones de las entidades de gobierno para apoyar este tipo de manifestación cultural que ha sido un componente fundamental de la identidad nacional.⁶²

⁶¹ Recuérdese el análisis que se hizo del Código Municipal, donde se propone la creación de las escuelas de marimba autofinanciables.

⁶² Véanse las propuestas de iniciativas de ley descritas por el autor.

4.4.7 Organización de asociaciones o comités culturales pro-marimba

De la misma forma en que las Casas de la Cultura han ido organizándose en cada municipio, de esta forma puede motivarse a la sociedad civil y otras organizaciones locales o comunitarias para conformar asociaciones o comités a favor de la marimba. Este sería un paso fundamental de gran trascendencia, ya que es en el seno de las comunidades donde debe iniciarse un movimiento cultural de valoración y reconocimiento de la marimba como elemento que acentúa nuestra identidad cultural.

Se ha comprobado que las escuelas o academias de marimba pueden subsistir con el apoyo local, aunque también hay entidades que donan instrumentos musicales y proporeionan patrocinio cuando así se les solicita. En este sentido, el Aporte para la Descentralización Cultural -ADESCA-,⁶³ ha dotado con juegos de marimba e instrumentos musicales a diversas instituciones y centros educativos en todo el territorio nacional, así como la entidad llamada AMARES.

⁶³ ADESCA ha desarrollado una importante labor de descentralización financiero-cultural a través de la donación de marimbas y apoyo para cubrir la contratación de profesores de marimba en el ámbito nacional.

CAPÍTULO 5

MANUALES PARA MARIMBA. RECAPITULACIONES. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA MARIMBA EN GUATEMALA

Aunque han sido pocos los manuales o métodos elaborados para la enseñanza en Guatemala, en el presente capítulo se hará un breve análisis y crítica sobre sus características, incluyendo dos manuales citados en México.

- 5.1 Manuales o métodos para marimba de autores guatemaltecos con aplicación al medio nacional
- 5.1.1 El *Método para aprender a tocar marimba* de Higinio Ovalle, José Ovalle y Benedieto Ovalle¹

Aún y cuando no fue publicado formalmente, este método elaborado por los maestros Ovalle incluye una serie de contenidos teóricos de la música, ejercicios para el desarrollo de habilidades motrices, la ilustración del teclado de la marimba y sus elementos constitutivos, así como lecciones con solfeo aplicado.

En la introducción se hace referencia sobre los aspectos de acústica aplicados a la marimba, donde se da un concepto de marimba: "Es un instrumento de placas o tablas sonoras, tocadas a percusión. Un tubo resonador, análogo a los tubos de Helmholtz, y colocado abajo de la tabla, produce el refuerzo del sonido. Este tubo, además está provisto, cerca de su extremo cerrado, de un pequeño diseño de membrana poco tenso que al ser excitado (sic) por el aire contenido en el tubo, vibra al unísono de éste, produciendo el zarceo (sic) ó charleo característico de la marimba. Las tablas sonoras de este instrumento, y que son generalmente de madera especial deben colocarse, por sus propiedades acústicas, entre las placas conocidas en Física bajo el nombre de placas de Chladni (**) (sic) en recuerdo del físico que las estudió por primera vez."

En las primeras páginas aparece un dibujo de las Figuras de Cladni (sic) en tablas sonoras, excitadas con el arco, después aparece un teclado de marimba diatónica con el nombre de las notas y en la siguiente página la figura de una tabla sonora (tabla) con un bolillo o baqueta de canthuc (sic) además de un tubo resonador seccionado para ilustrar sus partes.

Continúa la exposición del método con el dibujo de una marimba cromática de 5 1/2 octavas, para ilustrar la posición de las notas naturales, los sostenidos y los bemoles.

En la introducción aparece una advertencia y se refiere a que es necesario que los teclados de la marimba se les aplique un nombre más técnico, sugiriéndose los de *teclado superior* a la serie o hilera de tablas de sostenidos o bemoles y *teclado natural* para el que se conoce como teclado corrido. Aparece también en la ilustración de ambos teclados, dos manos interpretando una obra musical y en cada mano una baqueta. La sujeción de las baquetas se realiza con el dedo índice por encima de la varilla.

¹ Dado a conocer por Alfonso Arrivillaga en el libro *Maderas de Mi Tierra; 70 años de vida exitosa* (2004: 54 y 58).

Continúa con la descripción de los valores de las figuras musicales y aparecen las primeras ilustraciones con pentagramas y notas musicales. Proponen los autores que para ascender (ir de lo grave a lo agudo) debe hacerse por medio de sostenidos y para descender (ir de lo agudo a lo grave) por medio de bemoles. Se explica la función del sostenido, el bemol y el becuadro.

También se menciona que existen diversas octavas en el teclado de una marimba. Ésta carece de las primeras 4 notas de la contraoctava, contiene la gran octava, la pequeña octava, la primera octava, la segunda octava, la tercera octava y la cuarta octava.

Se ilustra entonces la escala de Do Mayor y los primeros ejercicios con negras y corcheas, con negras y blancas, agregando otras notas en el transcurso de las lecciones, combinando los diferentes valores. Para las figuras redondas se propone el procedimiento del tremolado.

En otro de los apartados, se procede a los primeros estudios técnicos, con el conocimiento gradual de las notas de la clave de Sol, así como la ejecución del trémolo en tablas distintas o notas dobles.

Posteriormente hay una explicación sobre los tonos, los medios tonos, los sostenidos y los bemoles, para iniciar con los ejercicios con sostenidos, ejercicios de tremolado en diferentes tablas, los silencios y su aplicación, la clave de Fa, el conocimiento de acordes, entre otros contenidos. Se menciona también que en un segundo tomo intitulado "La Práctica" se abordarán otras combinaciones de los bolillos en la producción de acordes (posiblemente se refieran a los registros tesitulares de *armonía básica* (centro armónico) y *bajo a octavas paralelas* (bajo de marimba).

Finaliza este manual con cinco lecciones mediante la combinación y alternancia de baquetas. Aparece la fecha: Guatemala 26 de Agosto de 1980.

A pesar de no haberse publicado el presente método, constituye uno de los intentos conocidos por desarrollar una metodología específica para la enseñanza-aprendizaje de la marimba. Como material histórico, es el primer manual de autoría colectiva. Desafortunadamente ya no se pudo contar con una segunda parte.

Son interesantes los datos relacionados con la acústica que se aplican a la marimba y la terminología propuesta en el desarrollo de los contenidos del presente manual.

5.1.2 *Método de marimba cromática guatemalteca* de Alfonso Bautista, Amauri Ángel y Edgar Rivera.

Como ya se ha explicado con anterioridad, fue en el año 2000 cuando se cumplió el sueño de publicar este método dentro del seno de la Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes.

En la página de los créditos se hace la salvedad que el concepto de este proyecto es de Alfonso Bautista Vásquez. Las lecciones, de la 1 a la 93, fueron realizadas en forma conjunta entre Alfonso Bautista, Edgar Rivera y Amauri Ángel. Lamentablemente el Maestro Rivera falleció en la fase intermedia del trabajo, lo cual ya quedó a cargo del autor, quien concluyó las lecciones restantes, de la 94 a la 218. Asimismo, la idea de la simbología y estructura de las tres primeras lecciones de escalas y arpeggios fueron ideas de Edgar Rivera.

En la introducción se hace la observación de que esta publicación se ha editado debido a la carencia de una metodología para la enseñanza-aprendizaje de la marimba que pueda satisfacer a estudiantes y profesores. El primer gran aporte de este método es la

ilustración de la estructura física de la marimba mediante un atractivo y didáctico diseño (capítulo I), aunque el primer error es no haber indicado que el teclado para obtener sostenidos y bemoles se llama pentatónico y que el teclado cromático es la combinación o utilización del diatónico y el pentatónico. Asimismo se menciona el tamaño estándar de la marimba 4/4 y la marimba 3/4 (capítulo II), además de la comparación del teclado de la marimba con el teclado de un piano de siete octavas (capítulo III).

Otro aporte muy importante se refiere al hecho de que por primera vez se está proponiendo una nueva terminología para nombrar técnicamente a los instrumentos musicales, a las partes de la marimba, a sus registros tesiturasles y se establecen las regiones y secciones de dicho instrumento. Continúa la exposición de los contenidos con la posición correcta del intérprete de marimba, las formas de sujeción de las baquetas y el movimiento de los carpos de las extremidades superiores.

Otro error de esta publicación se encuentra en la ilustración de la sujeción de 2 y 3 baquetas en cada mano (p. 14), ya que las fotografías no son lo suficientemente explícitas para establecer la posición exacta de las baquetas en los dedos de la mano, sobre todo en las fotografías 3, 4, 5 y 6 (de izquierda a derecha). Posteriormente se ilustran los puntos donde deben ser golpeadas las teclas, lo cual es un importante aporte teórico.

El capítulo V trata sobre las nociones elementales de teoría del solfeo. Aquí se detecta otro error, que fue de edición, ya que la indicación No. 5 de "Líneas adicionales" superior e inferior, no está bien ubicada en el pentagrama y tiene unas partes mutiladas.

Se hace después la presentación de la subdivisión de los valores de las figuras musicales, los silencios y las notas musicales. Continuando con este capítulo se presentan los tonos y semitonos, los accidentes musicales, la ubicación de las notas musicales en el teclado de la marimba, las tesituras de la marimba, aunque se obviaron los códigos técnicos para nombrar a las notas según su relación con un teclado de piano (por ejemplo, el La central es La3).

En el capítulo VI se introduce por primera vez el término "unipercusión con rebote" que ya se explicó en párrafos anteriores y se propone una nueva metodología para alcanzar las habilidades al percutir alternadamente las teclas, asignando la plica hacia abajo para la mano izquierda y la plica hacia arriba para la mano derecha (Lección 1 a la 46), idea propuesta por Edgar Rivera. Es necesario mencionar que este procedimiento será utilizado solamente para alcanzar destreza motriz y comprensión de los valores de las notas, ya que como se verá más adelante, las plicas se utilizan a discreción en el pentagrama, a manera de buscar estética en la escritura o para establecer la posición de voces específicas.

El capítulo VII incluye el trémolo. Se sugiere el abandono de la utilización del término "trino" y se emplee el de "trémolo", que se ajusta más a la técnica de batir o golpear una o más teclas en forma repetida alternadamente. Se introducen también los códigos de flechas (desde arriba hacia la derecha y desde abajo hacia la derecha) para indicar que las lecciones pueden iniciarse con una u otra mano, lo cual ayuda a compensar, en los *zurdos*, la debilidad de la mano derecha y en los *derechos* o *diestros* la relativa torpeza de la mano izquierda. Las lecciones de trémolo van de la No. 47 a la 67.

Ya en el capítulo VIII se inicia la práctica de la unipercusión con rebote sobre una y dos octavas, desde la lección No. 68 a la 85.

En el capítulo IX se ilustra la combinación de notas unipercutidas y tremoladas, de la lección No. 86 a la 93. Como se verá todo está concebido y presentado de un modo progresivo.

El capítulo X incluye lecciones para tremolar dos teclas, las cuales se aplican a los registros tesitulares de piccolo segundo y tiple segundo (de la marimba tenor o 3/4), que van de la No. 94 a la 103.

Pasando al capítulo XI se encuentran las lecciones de corcheas *percutidas dualmente con rebote*, otro término que fue propuesto para este procedimiento (Lección 104 a la 112).

Las lecciones con corcheas se presentan en el capítulo XII, de la No. 113 a la 119. En la lección No. 120 se hace una descripción gráfica de la presencia o ausencia de notas y silencios, por eliminación posicional (p. 65).

El puntillo y el doble puntillo se ilustran en el capítulo XIII, de la lección No. 122 a la 127.

El capítulo XIV se refiere a las ligaduras musicales, el tresillo, el dosillo, ejercicios en 3/8, ejercicios en 6/8 y ejercicios en 2/2 (de la lección No. 128 a la 158).

Continuando con el análisis de este método, en el capítulo XV se presentan ejercicios para el registro de tenor melódico y bajo de marimba. Se ilustra además el bemol, el doble bemol, el sostenido, el doble sostenido y el bccuadro (de la lección No. 159 a la 189).

En la parte central de esta obra se hace un receso, (capítulo XVI) para la presentación del cifrado musical e inversiones de acordes.

Cuando se llega al capítulo XVII se tratan aspectos dinámicos y agógicos aplicados a la marimba.

Desde la lección No. 190 a la 210 se consignan ejercicios con 3 baquetas, la apoyatura y la técnica de baqueta fija (*dead stick*). Estas debieron haber constituido el capítulo XVIII, sin embargo todavía forman parte del capítulo anterior, lo que fue un error de edición pero que afortunadamente no altera el contenido de los ejercicios.

Ya entrando al capítulo XVIII se ilustran las escalas y arpeggios, la escala cromática, las escalas mayores, las escalas menores naturales y escalas menores relativas.

Otro capítulo muy importante es el XIX y se refiere a la interacción entre registros tesitulares, lo cual ayuda a comprender función y posición de cada uno de ellos en el ensamble de marimba guatemalteca. Aquí se encuentra un error mínimo, ya que en la página No. 146, en la especificación de la voz de tenor melódico debió decir entre paréntesis “voz triplicada abajo” y no “voz duplicada abajo”, ya que este registro realmente triplica la primera voz, una octava más baja que el tiple primero.

En algunos de los capítulos se menciona el término “ejercicios”, el cual posiblemente esté mal aplicado, ya que debió haber sido sustituido por el de “lecciones”, aunque algunas de éstas sí pueden ser utilizadas como ejercicios para el desarrollo de las habilidades motrices más que para el conocimiento del solfeo.

Ya finalizando el análisis se encuentran los capítulos XX y XXI, que aportan *solos* para marimba guatemalteca a cuatro y seis baquetas, y algunas composiciones musicales, respectivamente.

Se hace la aclaración de que en el transeurso evolutivo de las lecciones, no se incluyeron melodías guatemaltecas o de compositores extranjeros, ya que se evitaron problemas eventuales que podrían surgir en base a la aplicación de las leyes sobre derechos de autor, pues hay un desconocimiento total sobre cuáles de las obras musicales guatemaltecas están bajo esta protección. En las últimas páginas de este método sí se presentan recopilaciones de música tradicional y obras guatemaltecas de dominio público.

Finalmente se presenta un glosario con la terminología utilizada en el método y las referencias bibliográficas.

A pesar de que existen algunos errores, más que todo de edición, este material didáctico representa un valioso recurso para establecer un proceso sistemático y técnico de enseñanza-aprendizaje de la marimba guatemalteca.

Una de las limitantes del presente documento es que se carece de melodías guatemaltecas para aplicar cada uno de los contenidos, así como ejemplos de música de otros países, que podrían estar en una forma dosificada y en grado ascendente de dificultad.

A pesar de que este manual se publicó en el año 2000, ha tenido poca aceptación y apoyo por parte de los marimbistas, público en general y autoridades de los ministerios de Estado encargados de velar por la inclusión de la marimba en el sistema educativo nacional, respectivamente.

Como se podrá apreciar, mediante su análisis y aplicación, esta metodología es una de las más completas para la comprensión del solfeo aplicado, conocimiento estructural de la marimba, socialización de nueva terminología, desarrollo de habilidades motrices, conocimiento del funcionamiento de los registros tesitulares, aprendizaje de *solos* y obras musicales para marimba guatemalteca.

Este material puede reeditarse para que pueda ser tomado como base en la enseñanza de la marimba, siguiendo la guía que más adelante se detalla en el segmento “Aplicación de contenidos metodológicos teóricos y prácticos en un proceso de enseñanza formal de la marimba para niños, niñas y adolescentes (de 7 a 15 años aproximadamente)”.

5.1.3 El manual *Enseñanza de la marimba* de Manuel Salazar Tetzagüic

En junio de 2002 sale a luz el Cuaderno Pedagógico *Rub'eyal Tijonik Q'ojom, Enseñanza de la marimba*, con el apoyo de UNESCO.

5.1.3.1 Análisis de la primera unidad

En la primera unidad de aprendizaje se pretende que el alumno conozca la marimba guatemalteca y las partes que componen el instrumento.

Uno de los primeros errores se da en la definición de marimba (p. 11), puesto que solamente se menciona que es un instrumento de percusión melódica y no se incluye su característica armónica. También se utiliza la palabra “cajonado” (p.11) que es incorrecta, ya que los diccionarios proponen que hay que utilizar los términos “cajonería” o “cajonera” (*Diccionario Enciclopédico Océano Uno Color* 2002: 270).

En relación a las maderas que se utilizan para el teclado se menciona el laurel (p. 11), sin embargo, por investigaciones que se han realizado en la Marimba de Concierto de Bellas Artes, en ninguna de las fábricas se ha logrado detectar este dato, por lo que debe ser objeto de revisión.

Continúa el manual con la ilustración del tamaño de las teclas y menciona que la tecla grande es para producir sonidos bajos; la mediana y la pequeña para sonidos altos. Sin embargo, esto es incorrecto, ya que las teclas grandes sí producen sonidos bajos pero las medianas producen sonidos semigraves o semiagudos, mientras que las teclas más pequeñas son las que producen sonidos agudos y sobreagudos. También hay que considerar que una tecla situada en la región grave puede producir sonidos agudos si se golpea con baqueta dura o con baqueta extradura.

Se menciona además que actualmente la marimba de tecomates se interpreta en aldeas de Santiago Atitlán y San Lucas Tolimán, Sololá, pero no es un dato comprobado fehacientemente como tradición vigente, desde un punto de vista etnográfico, por lo que debe ser objeto de revisión.

Al ilustrar la figura de un cajón de marimba, se agrega que éste tiene una forma rectangular. Sin embargo, más bien parece de forma prismática oblonga irregular, ya que se trata de un resonador de las notas graves de la marimba.

La descripción de la estructura física y partes que componen el instrumento está bien ilustrada, ya que se incluyen las medidas promedio de la marimba grande 4/4, la marimba tenor 3/4 y la marimba requinto 1/2. Este último dato de nombrar al requinto como 1/2 solamente corresponde a la relación del número de octavas entre éste y la marimba 4/4, no así al tamaño o volumen, de tal forma que sería más conveniente comparar a la marimba requinto como un instrumento que es 1/3 de la marimba 4/4 o prototipo.

En la página 14 se hace la descripción de las baquetas para marimba. Aquí se menciona que éstas tienen en uno de sus extremos un bolillo de “tripa” de cerdo. Según se sabe, solamente el látex de las variedades *Hevea brasiliensis* y *Castilla elastica*² es utilizado en estos menesteres. También existen baquetas en Guatemala con percutor de hule de neumático (o de caite), con percutor cubierto de algodón³, con percutor cuyo revestimiento es de tubo para bicicleta⁴ o solamente de madera, que son utilizadas para la ejecución de otros instrumentos como el tambor, la caja del arpa q’eqchi’, la marimba cromática de metal o el tun, respectivamente.

5.1.3.2 Segunda unidad

En esta fase se pretende que el estudiante identifique los diversos tipos de marimba que se construyen y ejecutan en Guatemala.

Se hace primeramente una descripción de la función de la marimba de tecomates, la marimba sencilla, sus registros tesitiales y nombres de algunos grupos. Esto es muy importante, ya que la labor de los grupos de marimba sencilla en el cultivo y promoción de la música guatemalteca ha sido de un valor incalculable, a través de la conservación de las formas musicales autóctonas, como el *son*⁵ en sus diversas variantes, que ha encontrado su principal medio de expresión en este instrumento.

También se hace referencia a la marimba cromática, aunque se utiliza el término “marimba grande”, para la marimba prototipo o 4/4, lo cual es incorrecto, ya que el adjetivo “grande” no corresponde técnicamente a la descripción del tamaño o modelo del instrumento. Otro error es llamar al *piccolo* como “picollo”, ya que según el *Diccionario Enciclopédico Océano Uno Color*, el *piccolo* es el “Nombre (sic) italiano que significa ‘pequeño’ y que suele darse al flautín, cuyo sonido es una octava más agudo que el de la flauta tradicional”. Este término ha sido utilizado por décadas en los grupos de marimba

² Ver los nombres científicos de las especies vegetales que se utilizan en la fabricación de marimbas, sus partes y accesorios en el capítulo No. 2 y en el Anexo No. 5.

³ Dato documentado por Nanako Taki en el artículo “Cuerpo y sonido: una aproximación fenomenológica a la música de los q’eqchi’ ” (2006: 33).

⁴ Procedimiento utilizado en San Rafael Pié de la Cuesta para elaborar las baquetas de la marimba cromática de metal.

⁵ El *son* es la forma musical y el ritmo característicos de la música folclórica de Guatemala, con variantes en cada región del país.

“pura” o institucional y marimba orquesta. Dos términos alternativos para nombrar a este registro son: “contratiple” (lenguaje popular marimbístico) y *primera voz semiaguda* (aporte del autor de la presente tesis).

Se mencionan también algunas obras famosas del repertorio musical estándar guatemalteco, obras de difícil ejecución y transcripciones de música selecta y académica internacional, que han sido interpretadas por la Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes, aunque también hay otras entidades que han realizado esta tarea como la Marimba “Maderas de mi Tierra”, Marimba de la Corte Suprema de Justicia, “La Voz de los Altos”, entre otras.⁶

Además se menciona la nota que Julián Pamiagua Martínez dejara manuserita donde indicaba que por su asesoría se había resuelto por fin el asunto de la creación de la marimba cromática, lo cual como hemos apuntado en uno de los capítulos de la tesis, esta información es bastante dubitativa, hasta no comprobarse con futuras investigaciones.

De los aportes más significativos, están las dos modalidades de práctica instrumental propuestas por el Maestro Manuel Salazar: la modalidad “De cámara” con 10 marimbistas y modalidad de marimba tenor a nueve voces, ya que este recurso puede funcionar en escuelas o academias que cuenten con una marimba prototipo o 4/4 y dos marimbas tenor o 3/4, así como la aplicación de nueve voces en la marimba tenor, aunque este procedimiento se utiliza en grupos pequeños de marimba que a veces en forma improvisada participan en alguna fiesta, restaurante o actividad especial, lo que se conoce en el medio marimbístico como “lchucear”.

Otro detalle muy importante es la utilización del “charlco” intensivo (tela destensada) y el sonido natural del cajón (tela estirada), ya que produce efectos interesantes que le dan carácter distinto a las obras musicales al momento de su ejecución.

5.1.3.3 Tercera unidad

El objetivo es desarrollar una serie de ejercicios para el manejo de las baquetas y la percusión de las teclas de la marimba.

El procedimiento aquí expuesto, referido a la práctica del trémolo en una llanta de hule o caucho es muy novedoso, ya que éste recurso es de fácil obtención por parte de todos los alumnos. Sin embargo, tiene los inconvenientes de que se le llama “trino”⁷ a la técnica de iterar los golpes. Los ejercicios, según Salazar Tetzagüic deben ser durante 15 a 20 minutos, lo cual no es recomendable, ya que podría provocar fatiga en los músculos y articulaciones.⁸ Lo más recomendable sería establecer que dichos ejercicios pueden realizarse durante cinco minutos, con un descanso de uno o dos minutos entre cada repetición, pudiendo durar esta jornada de practicar el trémolo o *golpe reiterado alterno* si

⁶ La excepción sería el “Concierto de marimba y orquesta” de Jorge Sarmientos, obra interpretada por la Marimba de Concierto de Bellas Artes, en una adaptación especial para Ensemble de marimba 4/4, marimba 3/4 y solista de marimba universal, la cual fue realizada por el Maestro José Domingo Velásquez, con una muestra de gran virtuosismo.

⁷ El trino es un “Ornamento musical consistente en la alternancia de una nota y la siguiente situada por encima de la tonalidad de la pieza. Dicha alternancia pretende introducir un elemento de indefinición tonal”, Véase *El mundo de la música* (2002: 368).

⁸ Según el Doctor César Solano, puede darse una acumulación de ácido láctico por tener períodos prolongados de ejercicio, además de provocarse un desgaste por vejez de los cartílagos articulares (artrosis o degeneración del cartilago articular). Datos proporcionados a través de una entrevista en abril de 2008.

se quiere, hasta por treinta minutos, esto claro, en presencia del profesor, porque lo más recomendable es que cada alumno cuente con un par de baquetas y practique las veces que pueda en casa, siguiendo el procedimiento ya especificado.

Ya para finalizar el análisis de la parte teórica de esta unidad, hay un error en el símbolo del bemol, ya que aparece entre comillas una letra b, mientras que el verdadero símbolo tiene la base ligeramente estirada. Se menciona también que debe ejercitarse el “trino” tocando las ocho notas de la escala de Do. Lo mejor hubiera sido redactar que deben ejecutarse con trémolo las siete notas de la escala de Do Mayor y la nota Do de la octava superior.

En cuanto a los ejercicios con partituras sí existe una buena dosificación de las lecciones, según el grado de dificultad, mediante la utilización de figuras musicales redondas, blancas y negras. En las lecciones de escalas, los nombres de las notas que van en sentido ascendente no aparecen y los nombres de las notas en sentido descendente no están en su verdadera posición (Págs. 22-23). También se omitió el símbolo del trémolo de cada una de las figuras redondas y blancas en las lecciones.

Se introduce además en esta unidad un término nuevo, “percusión suelta” que no es muy recomendable, ya que viene del verbo *soltar* y puede crear confusión al pensarse que es la baqueta la que debe soltarse en determinado grado. Lo más correcto sería decir *golpe básico*, *golpe básico alterno* o *unipercusión con rebote*. Este último término fue introducido en el *Método de marimba cromática guatemalteca*, y aunque la palabra “rebote” significa, según los diccionarios, el golpe de algún objeto liberado, en dicho método se menciona su definición: “Término convencional utilizado para indicar que la tecla debe ser percutida una vez, sufriendo la baqueta un rebote” (p. 164), y por lógica, se deduce que la baqueta debe estar bien sujeta con la mano, como es lo usual en la práctica de la marimba.

5.1.3.4 Cuarta unidad

El objetivo de la cuarta unidad es lograr el aprendizaje de piezas y melodías mayas, guatemaltecas e internacionales en marimba, en las tonalidades de Do, Fa, Re y Sol, modo Mayor y algunas en modo menor.

Obras seleccionadas:

- “El picaflor”.
- “El campanero” (Con un error en el compás No. 3; tiene un fa en lugar de un sol).
- “Oda a la alegría”.
- “A dónde vas” (El nombre debió haber tenido signos de interrogación o admiración).
- “Noche de paz”.
- “La Flauta Mágica”.
- “La’im Nebaj” (Con errores en el compás 19, ya que cada nota negra de este compás necesita un calderón).
- “Son tradicional”.
- “El rey Quiehé” (Con error en el compás No. 15, ya que le falta la ligadura final de valor. No aparece el nombre del autor “Daniel” solamente Hurtado).
- “Mañanitas guatemaltecas” de Benigno Mejía.

- “Mañanitas guatemaltecas” de José Ernesto Monzón (Con error en el segundo compás, ya que el Sol natural debe ser un Sol sostenido; al final se debió haber dejado solo una nota Fa natural, porque la metacrusa del inicio compensa dicho compás).
- “Minuetto” (Error en el nombre, ya que se escribe minué, minuete, menuetto o minueto; error en el compás No. 7, ya que en lugar de la primera nota Sol debe estar la nota Mi en primera línea).
- “Linda Kelly” (Error en el nombre del compositor ya que se dio el crédito a M. Rodríguez, siendo Mario Herrera Cano).⁹
- “Remembranza” (Con error en el compás No. 11 ya que le falta la ligadura de valor a las dos blancas).
- “Cobán” (Con error en el nombre, ya que aparece J. Domingo Bethancourt, siendo el correcto Román Domingo Bethancourt).
- “La flor del café” (Aparece un error en el compás No. 30, donde se debió haber colocado un Mi sostenido en lugar de un Fa becuadro. Además aparece el tresillo sin previa introducción y explicación).
- “Clavellinas de Nebaj”.
- “Santiaguito” (El apellido del autor debió ser Bethancourt).

5.1.3.5 Quinta unidad

El objetivo de esta unidad es propiciar que los estudiantes tengan una cultura básica sobre músicos guatemaltecos marimbistas y sobre las composiciones para marimba.

El Maestro Salazar Tetzagüic expresa que la modalidad de enseñanza de la marimba que se está aplicando en las Unidades Locales de Educación Maya –ULEU– es la de memoria y “al oído” (p. 41). Posiblemente se refiera a una metodología basada en procedimientos mnemotécnicos y orales de carácter empírico.

Se presenta en forma muy didáctica y pintoresca las biografías de Rocael Hurtado, Gerardo Tzul, Fernando Morales Matus, Gonzalo Ordóñez, Leopoldo Rodas Santizo, Higinio Ovalle, Domingo Bethancourt y se menciona a los integrantes de la Marimba de Concierto de Bellas Artes, lo cual es un valioso aporte para promover la valoración del marimbista y su conocimiento como portador de ese valioso conocimiento que constituye la música guatemalteca.

Para finalizar, también se hace una descripción biográfica de ochenta y dos compositores; se presenta el Decreto Legislativo No. 31-99 donde se declara a la Marimba como “Símbolo Patrio” y sus fuentes bibliográficas.

Este manual es un valioso aporte para los procesos introductorios de la marimba dentro de los círculos sistemáticos de enseñanza-aprendizaje, ya que contiene elementos primarios para la práctica individual y colectiva del repertorio para marimba. La transcripción y adaptación de obras con un grado mediano de dificultad y de los grandes maestros de la música constituyen un valioso recurso para la ilustración de manifestaciones musicales de otros países que se interrelacionan con la música nacional.

Es interesante que también exista interés por parte de UNESCO y los Países Bajos por la publicación de este tipo de material didáctico, en contradicción con los programas

⁹ Corroborado por medio del libro *¿Qué sabemos de marimba?* (1997: 60), de Julio César Sánchez Castillo.

del Ministerio de Educación que han dejado por un lado la elaboración de metodología de enseñanza-aprendizaje de la marimba.

Lamentablemente, este manual cuenta con muchos errores, los cuales no alteran demasiado los contenidos, pero que deben ser corregidos en una próxima edición.

5.2 Manuales o métodos editados en México

5.2.1 *El Método para marimba de Zeferino Nandayapa*

Este manual incluye una descripción de la trayectoria artística del Maestro Zeferino Nandayapa e ilustra los teclados diatónico y pentatónico (para usos cromáticos) de la marimba, algunas nociones de teoría de la música, las notas musicales con su nombre, cifrado y número, así como la explicación de los acordes básicos a ejecutarse en marimba.

Se inicia rápidamente con el solfeo aplicado a la marimba a través de lecciones, escalas, arpeggios, cifrados, notas musicales y rudimentos de música. Se menciona además la extensión de una “marimba grande” que va de un Fa índice 2 a un Do índice 9, casi la extensión del piano. El término “grande” como se ha explicado anteriormente, no debería corresponder técnicamente a un instrumento musical en particular.

Se presenta también una explicación de los compases, las baquetas, recomendaciones de afinación de teclas¹⁰ y cajones, las partes de la marimba, cómo se articula un ensamble de marimba, la estructura de la marimba, sujeción de las baquetas, ejercicios musicales (aquí el término sí está bien empleado, ya que se presentan pequeñas frases musicales que tienen cierto grado de dificultad, las cuales deben ejercitarse constantemente). Pasa después a presentar “Las mañanitas” y “Las mañanitas tapatías”, aplicando los contenidos anteriores, para seguir con los ejercicios para mano izquierda y mano derecha a 2 y 4 baquetas, con el apoyo posterior de las obras “Perfidia” y “Caricia”. También se incluye el “Tremolando” con un ejercicio para cuatro baquetas (más bien sería lección). A partir de este momento se presenta una serie de obras representativas del folklore y la música popular mexicana, presentando también obras originales para cuatro y seis baquetas, así como obras selectas del repertorio universal.

Al final del método se publica la versión orquestal de la “Fantasía profana” de Zeferino Nandayapa, que puede interpretarse con marimba o piano.

Se demuestra con este método el interés de las autoridades mexicanas, principalmente de CONACULTA, por la publicación de este método didáctico, el cual se está aplicando en los procesos de enseñanza de la marimba en entidades específicas. Los grandes aportes aquí presentados se refieren sobre todo a las obras originales para cuatro y seis baquetas, así como la “Fantasía profana”, versión orquestal, la cual puede ser una obra de estudio para todo intérprete que se interese por las obras musicales representativas de otros países.

¹⁰ En la recomendación para subir de tono a la tecla, incurre en un error, ya que explica que para hacer este procedimiento hay que “desbastarle en los extremos o ponerle cera de colmena” (Nandayapa 1998: 41. Sin embargo, la colocación de cera en uno de los extremos de la tecla produce que ésta baje su afinación.

Estos autores se han dedicado los últimos años a promover la marimba en el sur de México, siendo los principales organizadores de los Festivales Internacionales de Marimbistas, actividad que ya mereció un comentario anteriormente.

Inician con la explicación de que el financiamiento lo obtuvieron del Programa de becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (lo cual es necesario y urgente en Guatemala). El documento incluye dos vertientes: el estudio de la marimba grupal como lo es el caso de la marimba chiapanca, y la marimba solista, con el fin de ofrecer una serie de lineamientos básicos al futuro intérprete.

El capítulo I inicia con una breve historia de la marimba: teorías sobre el origen, evolución y arraigo en Centroamérica, del xilófono a la marimba de concierto o xilorimba, desarrollo de la marimba en diferentes partes del mundo y evolución de la marimba en México.

En el capítulo II se hace una ilustración sobre la construcción de la marimba, las partes de la marimba y los grandes constructores. Se asigna también el capítulo III a los grandes intérpretes y grupos de marimba en México.

Ya en el capítulo IV se inician los ejercicios a dos baquetas, los cuales pueden ser: ejercicios con movimientos alternados, ejercicios con movimientos dobles, arpeggios, ejercicios en la escala cromática y pequeños estudios.

Pasando al capítulo V *De la marimba al son*, se contemplan las piezas populares del sureste de México, ordenadas en forma sistemática. Aparece un error de edición y consiste en la duplicación de la obra "La marimba" de Agustín Lara. Ilustran posteriormente en la página No. 88 el vals "Luna de Xelajú", en la página 108 las obras "Ferrocarril de los altos" de Domingo Bethancourt y "El pavo real" de Anselmo Sáenz en la página No. 114.

En el capítulo VI se presenta todo lo relativo al bajo, la armonía y su cifrado, así como la forma de armar las tríadas en todos los grados de la tonalidad de Do Mayor y ejemplos de cómo obtenerlas en otras tonalidades. También se ilustran los acordes con su respectivo cifrado. Se sigue explicando las funciones del bajo y la armonía en el ensamble de marimba, con sus respectivos ejemplos en los ritmos de marcha, vals, bolero, danzón, son 6/8, zapateado, danza y son tehuano (fandango tehuano).

Llegando al capítulo VII se hace referencia a la "segunda voz", conocida como "lleno", la cual va siempre de la mano con la línea melódica según los autores. También aparecen los términos de "segundero", "armonista", "melodista" o "primera" que conforman el ensamble de la marimba mexicana, además del "tenorista", "tiple" y del bajo. Se publica una serie de obras mexicanas para esta ilustración de los registros de la marimba.

En el capítulo VIII hay ejercicios, estudios y melodías con cuatro baquetas, para definir algunos aspectos técnicos del "baqueteo", movimiento paralelo de las cuatro baquetas y el movimiento independiente de las voces. Las fotografías muestran la técnica tradicional utilizada en Chiapas para la sujeción de las baquetas, la técnica Stevens, la técnica tradicional muy usual en Asia (Japón) y otras técnicas. A partir de este momento se da una serie de ejercicios y estudios, así como la presentación de diversas obras mexicanas, aunque aparecen las versiones de "Tres sones guatemaltecos" de Robelio Méndez Miranda y el "Scherzo No. 2" de Jesús Castillo, con el arreglo de Javier Nandayapa.

Para finalizar, el capítulo IX presenta obras para ensamble de marimba, sobre todo de difícil ejecución de autores consagrados mexicanos. También se hace un aporte

relacionado con la terminología, compendiada en el glosario; hay también una discografía selecta y su respectivo índice.

Es interesante el aporte de estos autores, ya que se detallan aspectos relacionados con los intérpretes de marimba no sólo de México sino del mundo, además de todo el repertorio musical aquí presentado.

Este manual también es básico para conocer la forma en que se distribuyen las voces en la marimba mexicana, así como la forma de nombrar a los registros tesitulares que intervienen en el ensamble normal. Las obras de difícil ejecución aquí compendiadas también son un valioso material de estudio que puede ser utilizado por los marimbistas guatemaltecos.

Considero que la terminología para designar los registros tesitulares de la marimba mexicana está mal utilizada, no solo por ser de origen estrictamente popular y empírico sino porque carece de definiciones y explicaciones técnico-académicas.

5.3 Recapitulaciones

Decir que existe una guía única sobre cómo dirigir el proceso de enseñanza-aprendizaje de la marimba sería totalmente absurdo. Consideremos primeramente el hecho de que la transmisión de los conocimientos musicales sobre este instrumento se ha venido manifestando en Guatemala de generación en generación, a través de la oralidad desde hace más de cuatro siglos y cada grupo social diferenciado del país ha desarrollado genuinos procedimientos de enseñanza. La riqueza de la marimba radica precisamente en este aspecto, pues se ha producido una serie de variantes en los ritmos, formas y estilos musicales en cada región. Existen marcadas diferencias entre los *sones* de Huehuetenango, Quetzaltenango y Baja Verapaz, por mencionar un ejemplo.

En cuanto a los procesos sistemáticos de enseñanza, la libertad de cátedra establecida en el medio nacional asegura que cada profesor o instructor aplique una metodología diversa acorde a las circunstancias del quehacer educativo.

Según hemos ido analizando la metodología de enseñanza de la marimba en Guatemala, se ha demostrado que, a pesar del empirismo de los intérpretes y docentes involucrados dentro de los procesos formales e informales, se ha garantizado el aprendizaje práctico y efectivo de este instrumento musical. Son más de cuatro siglos y medio de tradición en la transmisión de los conocimientos a través de la oralidad, de la imitación y del ejemplo, un procedimiento aparentemente muy sencillo pero de gran efectividad.

Otro aspecto muy importante a considerar, es el hecho de que el cultivo, desarrollo y evolución de la marimba guatemalteca se produjo y se sigue produciendo dentro de los ámbitos folclóricos y populares, más que académicos. Pero la cultura evoluciona, es cambiante, por esa razón es conveniente que la marimba también se involucre en otras formas de proyección artística, no sólo como instrumento cromático sino diatónico, pues representa la originalidad de la música guatemalteca ante las naciones del mundo, sin que por esto deje de ser importante como elemento antropológico-cultural en los diversos pueblos de Guatemala.

Puede enfatizarse entonces en que la enseñanza y el aprendizaje de la marimba en Guatemala han sido procesos muy efectivos.

5.3.1 Condiciones ideales para la enseñanza-aprendizaje de la marimba en Guatemala

Es preciso establecer que para propiciar la revaloración de la marimba y generar mayor interés en su enseñanza-aprendizaje hay determinadas condiciones mínimas que deben ser establecidas en el medio nacional. Más que una utopía,¹¹ los siguientes lineamientos constituirían una “visión” de país dentro una década, a lo sumo, con relación a la marimba guatemalteca, algo no muy difícil de lograr. El marco global idóneo sería el siguiente:

- La sociedad nacional valora la marimba como elemento fundamental de su identidad cultural.
- Los Ministerios de Educación Pública y de Cultura y Deportes reconocen la importancia de la marimba y no sólo la incorporan en forma intensiva y práctica al sistema educativo nacional sino que ésta llega a constituir un elemento modular de sus políticas educativas y culturales.
- En los pueblos con tradición marimbística se fomenta el aprendizaje de este instrumento musical en cada una de sus manifestaciones. En los demás pueblos existe interés por su cultivo y estudio.
- Las escuelas y academias institucionales de marimba y los nuevos centros de enseñanza oral de marimba cuentan con locales adecuados, suficientes instrumentos musicales y equipo tecnológico para los procesos didácticos y administrativos. Los estudiantes acuden moderadamente a estas entidades para involucrarse en el aprendizaje de la marimba.
- El personal de las entidades dedicadas a la enseñanza de la marimba cuenta con los conocimientos técnico-metodológicos y pedagógicos para desarrollar su labor, por lo tanto las remuneraciones a su trabajo son decorosas en relación a la función que desempeñan.
- Se ha consolidado la investigación, el rescate, la promoción, difusión y metodología de la marimba a nivel técnico-académico y científico.
- La legislación vigente apoya y alienta el desarrollo de la marimba a todo nivel, mantiene un fondo cultural específico que es manejado eficazmente por un Instituto Nacional de la Marimba o entidad afin.
- Los intérpretes de marimba guatemalteca encuentran un campo fértil para desarrollar sus actividades artísticas, participando en los ensambles musicales o como solistas y es reconocido dignamente su trabajo. Existen plazas de trabajo docente suficientes para enseñar todo lo relacionado con este instrumento musical.
- Las universidades del país, la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala y la Escuela Nacional de Marimba del Instituto Nacional de la Marimba fortalecen este instrumento musical a través de su inclusión en las especialidades de estudio académico, por ende, la sociedad guatemalteca empieza a reconocer al marimbista como artista profesional.

¹¹ Esta condición ideal contrasta con la utopía del *Plan nacional de desarrollo cultural a larga plazo*, proyecto impuesto por el Ministerio de Cultura y Deportes, sobre el que ha girado el accionar de la cultura guatemalteca en los últimos años.

- Las entidades gubernamentales oficiales y descentralizadas, organizaciones culturales, la iniciativa privada y la sociedad civil conjuntan esfuerzos para revalorar la marimba y su música, desarrollando proyectos y actividades en forma periódica, siendo beneficiaria la comunidad nacional.
- La metodología sobre la enseñanza-aprendizaje de la marimba ha alcanzado gran desarrollo y se aplica en forma práctica y homogénea en todo el país.
- La marimba recupera terreno en relación a otras manifestaciones musicales que la habían desplazado.
- Se han creado comités o asociaciones culturales que trabajan para el beneficio de la marimba guatemalteca y su música, aspecto que repercute en la revitalización de la identidad cultural nacional.
- En Guatemala se llevan a cabo eventos de gran nivel, tales como festivales y concursos, donde se premia el esfuerzo de los intérpretes de marimba a través de estímulos económicos, donación de instrumentos musicales, realización de grabaciones o giras artísticas nacionales e internacionales.
- Se han creado programas para promover la fabricación artesano-industrial de marimbas, capacitando a los constructores y el personal que labora en las diversas fábricas, donándoles equipo, maquinaria especial, insumos e incentivos.
- Las entidades gubernamentales, entidades ambientalistas, ONG's y la iniciativa privada apoyan la conservación de los bosques tropicales y promueven la disseminación de especímenes botánicos que intervienen en el proceso de construcción de instrumentos musicales guatemaltecos y sus accesorios.
- Los medios de comunicación apoyan en forma decisiva los programas de difusión, rescate, investigación, proyección y masificación de la marimba.
- Las instituciones gubernamentales apoyan o crean grupos de marimba propios, involucrándolos en actividades internas y externas, ya sea de carácter bailable, didáctico, artístico o con fines recreativos.

5.3.2 Las utilidades de la enseñanza empírica de la marimba

De no haber sido por los métodos tradicionales empíricos de transmitir los conocimientos musicales de generación en generación, quizá hoy careeríamos de una variedad de marimbas y repertorio que ha sido heredado de nuestros abuelos, por lo tanto, debe seguir cultivándose este sistema de enseñanza y complementarse con metodologías más avanzadas para establecer diversas formas de proyección cultural y artística del instrumento nacional.

También la construcción de marimbas implica un proceso de enseñanza sobre los procedimientos de selección y técnicas tanto de secamiento como de preparación de la madera, materiales a utilizar, la afinación de las teclas según el tipo y tamaño de marimba, tradición que básicamente se ha dado de padres a hijos.

A través de la oralidad se mantiene el interés por cultivar la marimba y difícilmente se abandonará la tradición de su interpretación en el presente siglo, a no ser que la globalización de la economía, la cultura y los servicios mine las bases en las que se sustenta este instrumento musical, tales como la organización comunitaria, las cofradías, las ferias patronales y las asociaciones culturales o influya drásticamente en la tradición de desarrollar eventos socioculturales y otras actividades de los grupos de población que

conforman el país donde, definitivamente, la marimba es la reina y señora. De tal cuenta que todo guatemalteco debe estar consciente de que si no valoramos la marimba y su música, ponemos en riesgo nuestra identidad cultural.

5.3.3 Creación de los Centros de Enseñanza Oral de Marimba

Es imperativo que cada pueblo, comunidad o población con mayor tradición marimbística organice centros de enseñanza oral, equipándolos con instrumentos musicales de la tradición popular guatemalteca. Esta misión le compete básicamente a las municipalidades, Casas de Cultura y organizaciones que velan por el sostenimiento de las tradiciones locales.

Es de prioridad nacional, eredar centros de este tipo en Chichicastenango y Chupol (El quiché), donde existe todavía como tradición viva la marimba de teomates; Senahú y Lankin (Alta Verapaz), reservorio muy importante de la marimba de bambú; Jacaltenango, Santa Eulalia (Huehuetenango) y Rabinal (Baja Verapaz), con su manifestación única de marimbas diatónicas o comunes y los municipios cercanos al lago Petén Itzá (Petén), región donde se conserva una rica tradición de marimba aromática.

5.3.4 Sobre la aprobación de nuevas leyes

Se hace necesario que el Congreso de la República a corto plazo emita nuevos decretos que promuevan a la marimba y propicien la masificación de la música nacional. Varios países han demostrado que es a través de la educación y la cultura que puede alcanzarse el desarrollo sostenible de un país. Guatemala lleva afortunadamente cierta ventaja sobre todas las naciones del mundo, en el sentido de haber emitido leyes que consideran a la marimba como **“Patrimonio Cultural Ancestral”**, **“Instrumento Nacional”**, **“Símbolo Patrio”** y **“Patrimonio Cultural de la Nación”**.¹²

Urge que se modifique la Ley de Radiodifusión Nacional para que los valores culturales de Guatemala representados en la música y sobre todo la marimba, tengan espacios de participación masiva, lo que produciría un efecto educativo e informativo a gran escala mediante la comunicación a distancia, dentro de un proceso de retroalimentación por medio de programas culturales y la transmisión de grabaciones con el repertorio musical existente o programas en vivo. Es lamentable que no exista un canal de televisión con proyección cultural guatemalteca, ya que en los canales locales y extranjeros, es muy limitado lo que se difunde sobre nuestro instrumento nacional o la música guatemalteca.

5.3.5 Organización de concursos y festivales de marimba diatónica o sencilla

Queda en manos de las autoridades de los ministerios de gobierno, por ley, y autoridades municipales así como de los grupos y asociaciones culturales de cada pueblo, la realización de actividades tales como festivales y concursos donde la marimba sencilla o diatónica pueda alcanzar gran protagonismo. El repertorio musical que se interpreta en este instrumento es muy amplio y variado, por lo que definitivamente vale la pena alentar su

¹² Se utilizaron las negrillas para enfatizar la importancia de estas categorías.

proyección y promoción puesto que forma parte importante del patrimonio cultural de la Nación.

5.3.6 La enseñanza formal de la marimba

El campo de la enseñanza sistemática de la marimba donde en la actualidad se aplican metodologías técnico-académicas es prácticamente reducido, por lo que los esfuerzos de las autoridades encargadas de velar por la educación y la cultura, así como las organizaciones culturales podrían conjuntarse para generar políticas novedosas que alienten la revaloración de la marimba e impulsen su enseñanza formal.

Uno de los aspectos básicos para el conocimiento y aprendizaje de la música, desde una perspectiva académica, es el manejo y aplicación tanto de la teoría musical como del solfeo, lo cual es una deficiencia en la mayoría de profesores dedicados a la docencia relacionada con la marimba, no solo en el ámbito institucional público y privado, sino comunitario. Son estas asignaturas las que precisamente deben promoverse, entre otras, puesto que son herramientas fundamentales para facilitar los procesos de enseñanza y aprendizaje de la música. En este sentido, la teoría específica nos detalla que las figuras musicales tienen un valor y colocadas en el pentagrama, un sonido determinado, constituyendo las notas; la armonía asimismo tiene reglas propias en la conjugación de enlaces de acordes musicales. La dinámica y la agógica, que determinan los matices y la velocidad de la interpretación musical, son otros aspectos que deben ser de conocimiento general entre los docentes, por mencionar algunos ejemplos. En fin, la música se rige por reglas específicas y es necesario conocerlas y aplicarlas.

5.3.7 Creación de nuevas escuelas de marimba

Para visualizar un futuro prometedor del desarrollo de la marimba se necesita de escuelas específicas que contengan un pensum completo de estudios y no improvisado, de esta forma los títulos o diplomas que se otorguen a los graduandos tendrán la validez necesaria como para continuar estudios superiores. Es increíble que a esta fecha los créditos académicos del Conservatorio Nacional de Música, por ejemplo, carezcan de validez para realizar estudios en la Universidad de San Carlos de Guatemala,¹³ máxima casa de estudios.

La Escuela Nacional de Marimba, unidad que está contemplada como parte fundamental del Instituto Nacional de la Marimba tiene como principales objetivos la formación de técnicos, bachilleres o maestros en arte especializados, los cuales promoverán de manera académica la enseñanza actualizada de dicho instrumento en el futuro, ya que contarán con las herramientas necesarias para realizar una eficiente labor artística y didáctica. Este modelo hay que descentralizarlo y fundar escuelas similares en puntos estratégicos del país, con el fin de formar profesionalmente a los intérpretes que han encontrado en la marimba una rica vena de proyección artística.

¹³ En otro orden de ideas, la Universidad de San Carlos de Guatemala recientemente aprobó la creación de la Escuela Superior de Arte, la cual pretende aglutinar las especialidades artísticas de Arte Dramático, Artes Visuales, Danza y Música, ofreciendo los estudios superiores para la comunidad guatemalteca, aunque todavía no se especifica si la marimba será tomada en igualdad de importancia con los demás instrumentos sinfónicos. Véase el panfleto de la *Escuela Superior de Arte* (2007).

5.3.8 Instalaciones adecuadas en los centros de enseñanza

La infraestructura con que cuentan las escuelas y academias de marimba, así como las escuelas e institutos nacionales, no cumple con las condiciones mínimas para realizar la labor docente, por lo que es fundamental invertir parte del Presupuesto General de Ingresos y Egresos de la Nación y canalizarlo a través de las entidades específicas, en la construcción de salones de música con acústica adecuada, que contengan además suficientes cubículos o estudios de ensayo individual, un escenario para presentaciones artísticas y amplios accesos para la movilización de los instrumentos musicales. Por eso es urgente la aprobación del Fondo Nacional de la Marimba, con el cual se puede lograr el despegue del estudio técnico de la marimba, así como su revaloración y masificación, ya que se necesita invertir una cantidad millonaria para construir las escuelas o academias con ambientes físicos y equipo tanto instrumental como tecnológico que faciliten la labor docente.

5.3.9 Equipamiento instrumental, tecnológico y de mobiliario. Servicios básicos

Lo fundamental en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la marimba lo constituye contar con suficientes instrumentos musicales, tales como juegos completos de marimbas, practicadores individuales, marimbas seccionadas, instrumentos de percusión folclórica (tambores, chinchines, caparzones de tortuga, entre otros), instrumentos de viento (tzijolaj, chirimía, etc.), contrabajos o violones, baterías, atriles musicales y baquetas de alta calidad.¹⁴ Pero se complementa todo el proceso con el equipo tecnológico para la tarea didáctica y el desarrollo de los procesos administrativos internos, tales como computadoras, proyectores, pantallas de proyección, etc.

Toda entidad necesita también del mobiliario que será utilizado en las oficinas administrativas y salones de enseñanza, tales como escritorios, archivadores, librerías, pizarrones, computadoras para los programas de música, equipos de sonido, equipo de amplificación, estudios portátiles de grabación, sin descartar los servicios como Internet, teléfono, cable, energía eléctrica y agua potable.

5.3.10 ¿Cómo hacer que se cumplan las leyes vigentes? ¿En qué beneficiaría la publicación de nuevas leyes?

Al carecer de reglamentos específicos, los actuales decretos legislativos relacionados con la marimba pierden su razón de ser, ya que no se ha determinado qué entidad debe promover su cumplimiento y sancionar a los infractores. Será a través de la conformación y consolidación del Instituto Nacional de la Marimba que se podrá coordinar y supervisar el cumplimiento de dichos mandatos, en estrecha relación con los ministerios y entidades cuya competencia es la educación, la cultura y el turismo. Por otro lado, la nueva legislación vendrá a crear un ambiente propicio para el desarrollo de la marimba diatónica y cromática, florecimiento que beneficiará culturalmente a nuestro país.

¹⁴ Con fecha reciente, el artesano Juan José Aguilar ha desarrollado un nuevo modelo de baqueta para marimba que consiste en una varilla totalmente cilíndrica y un percutor desmontable, fabricado con procedimientos industriales mecanizados.

5.3.11 Desarrollo y publicación de metodología para marimba

Se espera que en pocos años ya exista una metodología común y estandarizada para los diversos procesos de enseñanza-aprendizaje de la marimba en el ámbito nacional, siempre y cuando se respeten las características musicales de cada región. Esta tarea puede realizarse con el financiamiento que pueda proporcionar el Fondo Nacional de la Marimba, cuya finalidad será la de promover a gran escala este instrumento en todas sus manifestaciones, a través de proyectos de investigación, publicación de material didáctico, creación de escuelas de interpretación y construcción, equipamiento de las entidades culturales, otorgamiento de becas, organización de eventos artísticos, entre otras.

En el caso de la marimba guatemalteca, las obras musicales tienen patrones estructurales o de forma característicos en cada uno de los cuatro puntos cardinales del país. La investigación profunda de este repertorio nos llevaría a recopilar una serie de datos y conocimientos para ser transmitidos a través de una metodología adecuada a la realidad educativa nacional.

5.3.12 Capacitación del personal de las escuelas y academias de marimba

No hay que descuidar la preparación técnica y didáctica del docente que se dedica a la enseñanza de la marimba. La deficiencia principal de un buen número de maestros o instructores es el desconocimiento de la teoría musical y el solfeo, herramientas básicas para la lectura musical y la elaboración de transcripciones, montajes y arreglos musicales. Por otro lado, los estudios de armonía y el análisis de la forma musical (creando un sistema propio si fuera posible), que constituyen aspectos fundamentales de la música, son contenidos que tampoco se han socializado entre los docentes, por lo que su capacitación a todo nivel debe iniciarse con celeridad.

5.3.13 Becas para estudios en el extranjero

En el ámbito internacional hay entidades que tienen a su disposición una serie de programas para iniciar o complementar los estudios superiores de marimba. En diversas universidades del mundo la enseñanza de la marimba se realiza con un alto nivel académico, aunque con sus variantes de técnica y aplicación artística. Esto genera un espacio óptimo para que las personas interesadas en continuar estudios superiores de marimba se capaciten en el extranjero y regresen al país para aplicar los conocimientos adquiridos y así promover el desarrollo de nuestro instrumento nacional. Es por lo tanto sumamente necesario obtener el financiamiento para que los alumnos y profesores reciban estos cursos o especializaciones en otros países.

5.3.14 Organización de los festivales y concursos en el ámbito nacional

Con carácter urgente se recomienda la organización de festivales de alta categoría y concursos que incentiven la participación masiva de los estudiantes e intérpretes de marimba. En toda la república existen grupos muy bien conformados que solamente esperan una oportunidad para sacar a luz sus habilidades, ya que se han dedicado con tesón a este arte.

Como apuntamos en otro capítulo del presente trabajo, lamentablemente se da poco apoyo a las actividades culturales y más bien son las deportivas las que reciben una serie de incentivos, aunque los frutos o resultados no son los mismos si hacemos una comparación analítica.

5.4 Características que debe tener la metodología para marimba en Guatemala

El nuevo currículo relacionado con la educación musical y la expresión artística nos da las bases para poder compendiar metodologías aplicables al medio nacional. Pero los ministerios de Estado tienen esa gran responsabilidad de involucrar a la marimba dentro de los procesos formales de enseñanza y aprendizaje.

5.4.1 Consideraciones en torno a la elaboración de manuales y métodos para marimba diatónica y marimba cromática

Antes de definir los contenidos de una guía práctica de enseñanza de la marimba es necesario enfatizar sobre la necesidad de separar la *marimba diatónica* de la *marimba cromática*, por cuestiones prácticas y metodológicas. La primera se interpreta en una forma diferenciada de la segunda. Esto se debe a las grandes habilidades natas de los intérpretes que, desde una temprana edad, han desarrollado grandes capacidades musicales a través de los consejos y procedimientos que les han inculcado y establecido sus primeros mentores, que por lo general pueden ser los mismos padres de familia o abuelos y los propietarios o directores de conjuntos musicales. Lamentablemente se han desarrollado pocas investigaciones científicas o académicas sobre el repertorio de la marimba diatónica y las que se han realizado no han tenido mayor difusión, lo cual dificulta la elaboración de los manuales o métodos impresos.

El repertorio de la marimba cromática es muy amplio y cuenta asimismo con obras musicales de difícil interpretación, pero tiene la ventaja de haber sido tomada como un elemento didáctico en las escuelas, academias y centros educativos del país, aunque con sus limitaciones. Existen además algunas publicaciones del repertorio para marimba cromática y la labor de los grupos marimbísticos ha sido ardua, gracias al apoyo de algunas radioemisoras que difunden este tipo de música, aspectos que pueden coadyuvar en la elaboración de metodologías estandarizadas y de aplicación a nivel nacional.

Por lo anterior expuesto, es necesario establecer que deben elaborarse manuales o métodos para marimba diatónica y manuales para marimba cromática por separado. De esta forma se respetarían las características culturales y musicales de cada una de ellas, así como las formas y estilos de su ejecución e interpretación propias.

5.4.2 Sobre la necesidad de recopilar datos sobre la marimba diatónica o sencilla

A pesar de que existen algunos estudios sobre este tipo de marimba, se necesita realizar investigaciones más profundas para recopilar el repertorio de cada región, ya que casi todo pueblo tiene su música original anónima y estilos propios de interpretación.¹⁵ Por

¹⁵ El Atlas Marimbístico Nacional urge en nuestro medio; éste fue sugerido por la Marimba de Concierto desde hace algunos años. Debe iniciarse su compilación a través de exhaustivas jornadas de investigación etnomusicológica de la música para marimba sencilla o tradicional y continuarse con la marimba cromática.

esa razón es muy difícil proponer una metodología unificada para la marimba diatónica y cromática en este trabajo.

Se hará a través del Centro Mesoamericano de Investigaciones y Fomento de la Marimba del Instituto Nacional de la Marimba que se podrá realizar una recopilación sistemática de todas las obras musicales que existen para marimba y su publicación en manuales, métodos, libros, compendios o tratados para que pueda masificarse su conocimiento en el país. Esta tarea es a mediano plazo y puede darse sólo con el apoyo de etnomusicólogos e investigadores que rescaten la mayoría de manifestaciones musicales de la marimba, no para archivarlas como fuentes histórico-culturales de consulta sino para establecer un programa de retroalimentación de la música nacional y así pueda ser escuchada y valorada por las generaciones presentes y futuras.

5.4.3 Guía con las características que deben tener los manuales de enseñanza para marimba cromática

Los manuales que se publiquen en el país deben tener ciertas características en cuanto a extensión, diseño y contenido. No deben ser muy extensos pues podrían resultar tediosos y muy caros debido al número excesivo de hojas. El diseño y contenido debe ser de acuerdo al nivel de enseñanza y aprendizaje: para niños o jóvenes, para adultos, para aficionados, para intérpretes consagrados o acreditados, para solistas de marimba, para ensambles musicales, para orquestas de percusión melódica, armónica y rítmica, etc.

En relación al contenido del manual, debe tenerse especial cuidado de incluir los siguientes aspectos:

- Portada y contraportada a colores con temas sugestivos para motivar el proceso de enseñanza-aprendizaje de la marimba.
- Páginas liminares que contengan los créditos de autoría, impresión, diseño, fotografía, lugar y fecha de publicación.
- Introducción: referida a los niveles de aplicación del método y sus objetivos.
- Ilustraciones sobre la estructura física y componentes de la marimba. Funciones de cada una de las partes o componentes.
- Resumen histórico de las marimbas guatemaltecas. Fotografías con los tipos de marimbas.
- Establecer las *regiones musicales*¹⁶ del instrumento, según su tipo. Mencionar las funciones de cada uno de los *registros tesitulares* de la marimba en forma comparada con las regiones musicales del instrumento.
- Fotografías con las posiciones correctas del cuerpo humano para la interpretación de la marimba. Sujeción de una, dos o tres baquetas en cada mano.
- Establecer los lugares donde las baquetas deben golpear las teclas para garantizar el sonido óptimo.
- Nociones elementales de teoría musical aplicadas a la marimba (solfeo¹⁷ aplicado).

Asimismo, establecer los patrones estructurales característicos de la música de cada región y elaborar la metodología de enseñanza-aprendizaje del instrumento, utilizando el idioma local con el auxilio del español como lengua franca.

¹⁶ Región aguda, semiaguda, semigrave y grave. Ver el *Método de marimba cromática guatemalteco* (2000: 10).

- Las figuras musicales y sus equivalencias. Los silencios. Las notas musicales.
- Tono y semitono. Accidentes musicales.
- Ubicación de las notas en el teclado de la marimba.
- Tesisura de la marimba guatemalteca.
- Práctica del *golpe básico alterno (unipercusión con rebote)* y el *golpe reiterado alterno o trémolo* con una baqueta en cada mano sobre una llanta de hule¹⁸, en un practicante de marimba o en un practicante de percusión.¹⁹ Además la práctica del *golpe básico alterno* o *unipercusión con rebote*, el *golpe reiterado alterno* o *trémolo* y el *golpe dual unificado* con dos baquetas en cada mano.
- Ejercicios iniciales con redondas, blancas, negras corcheas y semicorcheas, con rebote o *unipercusión con rebote*. Utilización de diferentes compases.
- El *trémolo*²⁰ o *golpe reiterado alterno* aplicado a la marimba.
- Combinación de notas unipercutidas (con rebote) y tremoladas.
- El trémolo con dos teclas. Procedimientos para preparar a los ejecutantes de los registros de *voces complementarias agudas* (segundo piccolo) y *voces complementarias semiagudas* (segundo tiple).
- El puntillo y el doble puntillo. Las ligaduras musicales. El tresillo. El dosillo.
- Lecciones para el registro de *primera voz semigrave* (tenor melódico).
- Lecciones sobre la utilización de la fusa y la semifusa.
- Cifrado musical (acordes).
- La *dinámica* (intensidad sonora) y la *agógica* (variación de la duración del *tempo*).
- Lecciones para el registro de *armonía básica* (centro armónico) con tres baquetas (acompañamiento rítmico-armónico), lecciones con cuatro baquetas (acompañamiento rítmico-armónico y preparación para los solistas). Lecciones para el registro de *bajo a octavas paralelas* (bajo de marimba).
- Las escalas mayores y menores.
- Ilustración de la interacción entre los registros tésituras de la marimba.
- Partituras de obras musicales guatemaltecas en tres niveles: inicial, intermedio y avanzado.
- Partituras de obras musicales internacionales.
- Partituras de *solos* para marimba.

¹⁷ “Solfear es el acto de cantar una composición o ejercicio musical marcando el compás y pronunciando los nombres de las notas”; definición tomada del *Diccionario Enciclopédico Océano Uno Color* (2002: 1512-1513). Para el Maestro Manuel Alvarado Cronado, “El hombre debe cantar solfeando y solfear cantando como aprendizaje orgánico, disciplinado y sistemático; pero, si no tiene voz y el instrumento escogido es de percusión como el piano o la marimba... es posible aprender a tocar solfeando o lo que es decir: solfear tocando y también solfear hablando. El solfeo hablado fue practicado en el Conservatorio Nacional en el año de 1937 bajo la enseñanza del maestro Pedro de J. Pineda.” Véase *Enfoque didáctico de la música* (1987: 15). También puede mencionarse el solfeo por números, practicado en Estados Unidos.

¹⁸ Procedimiento citado en el Manual *Enseñanza de la marimba Rub'eyal tijonik q'ojom* (2002: 21), de Manuel Salazar Tetzagtic.

¹⁹ Por lo general, los practicantes de marimba poseen las teclas y una caja de resonancia común por lo que carecen de cámaras de resonancia individuales. Véase el tema “Practicantes de marimba” del presente trabajo. También pueden utilizarse los practicantes de percusión, que consisten en piezas de madera con un trozo de hule colocado encima para amortiguar el sonido del golpe de las baquetas.

²⁰ Se prefiere utilizar este término y no el de “trino” que generalmente emplea la mayoría de marimbistas en Guatemala.

- Glosario o terminología marimbística.
- Ilustración de grupos famosos y solistas internacionales.
- Listado de páginas Web sobre marimbistas y bibliografía.

5.5 Aplicación de contenidos metodológicos teóricos y prácticos al proceso de enseñanza formal de la marimba, para niños, niñas y adolescentes (de 8 a 16 años aproximadamente). Propuesta metodológica para la enseñanza-aprendizaje de la marimba en Guatemala

5.5.1 Primer ciclo de marimba, nivel de aplicación: educación primaria y básica

5.5.1.1 Preparación técnico-académica del profesor de marimba

Para aplicar una metodología de enseñanza-aprendizaje de la marimba, práctica y efectiva, con énfasis en alumnos de 8 a 16 años, cada profesor debe conocer de antemano diversos aspectos psicobiológicos de la persona humana y manejar la teoría de los procedimientos didácticos.²¹ Es importante considerar que cada individuo posee una conducta y personalidad específicas, sus propias diferencias individuales, es decir, se tiene una propia fisonomía fisiológica, síquica y social que es el triple aspecto que permite distinguir entre temperamento, carácter y personalidad (Moro 1983: 105).

Se recomienda a las entidades que incluyan el curso de marimba dentro del pensum regular o en forma extracurricular sistemática, contratar a un profesor titular y a un profesor auxiliar que dominen como mínimo la teoría musical o que sean marimbistas de reconocida trayectoria. Debe exigirse que éstos desarrollen una planificación anual y establezcan los contenidos programáticos del curso de marimba, con su respectiva calendarización y dosificación, aspectos que deben ser supervisados y evaluados.

5.5.1.2 Programación anual o semestral del curso de marimba por unidades de trabajo

Por lo general, los contenidos del curso de marimba se podrán programar por unidades en forma progresiva. Para la aplicación de esta guía es fundamental que los alumnos sepan leer y escribir. En dos años de trabajo, se puede orientar y llevar a cabo un proceso ordenado para crear un semillero de niños o niñas marimbistas, aunque como se apunta en otra sección de esta tesis, no necesariamente debe enseñarse marimba para formar artistas “profesionales” o consagrados, ya que la música permite, entre otros aspectos, la sensibilización de la persona humana, el desarrollo de sus habilidades y destrezas, así como la comprensión-apreciación del arte.

5.5.1.3 Recursos materiales y didácticos

El ensamble o sistema que se utilizará para la enseñanza-aprendizaje de la marimba dependerá de la cantidad de instrumentos musicales y la metodología disponibles. Aún y

²¹ Lo ideal sería que un Maestro de Educación Musical impartiera el curso de marimba. Debido a que el personal dedicado a la enseñanza-aprendizaje de este instrumento por lo general carece de conocimientos teóricos y pedagógicos de la música, se hace fundamental promover su capacitación periódica.

cuando el modelo típico guatemalteco está conformado por una marimba prototipo o 4/4 y una marimba tenor o 3/4, lo mejor es utilizar marimbas seccionadas o fragmentadas (que tengan como mínimo tres octavas) las cuales deben ser fabricadas por encargo o con instrucciones precisas, para formar una pequeña o gran orquesta de percusión, dándosele mayor participación a los estudiantes en la práctica grupal de la música y afianzar la coordinación entre cada uno de ellos.

Se sugiere que la marimba prototipo o 4/4 se fragmente en tres secciones: grave, semigrave y melódica y que la marimba tenor o 3/4 se fragmente en dos: semigrave melódica y voces complementarias.

Todo manual o método con aplicación a la edad escolar de los niños, debe haber pasado por un proceso de *intermediación pedagógica* y *experimentación* previa.

Para realizar el proceso ordenado de enseñanza-aprendizaje de la marimba es importante contar como mínimo con un salón amplio, que tenga iluminación natural y suficientes instrumentos musicales bien afinados. Se aconseja realizar las clases tres veces por semana como mínimo, con una duración de una hora y media cada una. Lo más conveniente sería tener hasta un máximo de veinte alumnos en cada jornada y contar como mínimo con tres juegos de marimbas, abundantes practicadores individuales, salones pequeños de ensayo individual, instrumentos de percusión diversos, contrabajo y batería de percusión.

Como ha quedado demostrado en esta tesis, la metodología de enseñanza-aprendizaje de la marimba ha sido empírica y se ha dado a través de la oralidad, mediante el método mimético. En tal sentido, **se recomienda utilizar tanto el método imitativo** basado en el ejemplo, el ensayo y la práctica repetitiva **como el técnico-académico** basado en partituras, utilización de técnicas y procedimientos avanzados, siguiendo los lineamientos propios de la teoría y práctica de la música en forma sistemática.²²

Como recomendación especial, es necesario que los profesores de marimba revisen los contenidos del *Método de marimba cromática guatemalteca* de los autores Alfonso Bautista, Amauri Ángel y Edgar Rivera, ya que contiene la terminología primaria sugerida para abordar el estudio formal de la marimba. Entre los aportes de este método están: la descripción su estructura física o partes que la componen; una ilustración detallada de los registros tesiturasales del instrumento y su función; los términos para nombrar a las marimbas; las regiones, registros y secciones de la marimba y sus funciones; posiciones correctas del ejecutante y de sus extremidades; las formas de sujeción de las baquetas; los puntos de percusión de las teclas (rebote central, rebote paralelo central, rebote centro-extremo y rebote extremo); nociones elementales de teoría de la música; las figuras musicales, los silencios y las notas musicales; la tesitura de las marimbas, entre otros aspectos.

²² Para la aplicación de esta metodología se utilizarán los siguientes documentos y materiales de apoyo didáctico: *Método de marimba cromática guatemalteca* (Bautista, Ángel & Rivera 2000), *La marimba en Guatemala* (Bautista & Ángel: 2003), *Solos para marimba universal* (2004), *Solos para marimba de Guatemala* (2005), *La marimba; Estudio sobre el instrumento nacional* (Vela 2006) y *Música de Guatemala para marimba* (2002).

5.5.1.4 ¿Cómo iniciar el curso de marimba?

En las primeras clases, el profesor o instructor titular explicará que la marimba es un instrumento musical multicultural, que es interpretado en varios países y ha alcanzado gran desarrollo en algunas regiones del mundo. Además debe mencionar que existen diversos “tipos” y “ensambles” de marimba, según las indicaciones que se han venido exponiendo en cada uno de los capítulos que integran esta tesis. Se continuará explicando que la estructura física de la marimba guatemalteca está conformada por los teclados, los resonadores y la mesa o estructura trapezoidal.

Inicialmente deben enseñarse las figuras musicales y su valor, practicando con la voz o con las palmas de las manos cada una de ellas; los alumnos deberán aprender inicialmente desde la redonda hasta la semicorchea ya que son las figuras de mayor aplicación. Ver ejemplo No. 1 (figuras musicales y sus valores). El profesor explicará también lo relativo a los silencios.

Se continuará con una breve explicación de los registros tesiturales de la marimba, ya que cada alumno deberá practicar en estas posiciones en forma rotativa, a efecto de que conozcan el funcionamiento de cada registro.

La postura del cuerpo y la sujeción de las baquetas son aspectos muy importantes que deben saber los alumnos antes de iniciar la práctica de la marimba, por lo que el profesor deberá ubicarse por detrás del instrumento, sujetar las baquetas de acuerdo a las técnicas y procedimientos específicos.²³

Desde las primeras clases será necesario contar con practicadores de marimba o sus sustitutos (tales como un neumático o llanta de hule, o bien con un practicador de percusión), para poder ejercitar el *golpe básico alterno*²⁴ o *unipercusión con rebote*²⁵ y el *golpe reiterado alterno*²⁶ o *trémolo* (el cual debe practicarse no más de 5 minutos cada vez, seguido de un breve descanso) con una baqueta en cada mano; éste será uno de los primeros ejercicios. De esta forma el alumno tendrá las primeras nociones de cómo abordar los demás contenidos que le serán enseñados. Se recomienda además que los alumnos sostengan dos baquetas en cada mano y practiquen el *golpe dual unificado* (todas las baquetas golpean al mismo tiempo con su respectivo rebote) además del *golpe reiterado alterno* o *trémolo*.

Los profesores se auxiliarán de recursos didácticos, tales como un pizarrón con el pentagrama y la escala musical que contenga además las notas musicales, carteles con dibujos atractivos y motivadores que faciliten la enseñanza de la teoría de la música, etc.

²³ En Guatemala existen dos formas básicas de sujeción de baquetas, la primera es la tradicional que consiste en colocar el dedo índice por encima del cuerpo de las baquetas y la segunda, la académica, colocando el dedo índice por debajo de éstas. La técnica a utilizar dependerá de los diversos ejercicios contemplados por el profesor, así como los procedimientos de aprendizaje idóneos según su experiencia.

²⁴ Término propuesto por el autor para describir la forma de golpear una sola vez la tecla con la alternancia de la mano derecha y la mano izquierda. El término “golpe” se define como “Choque violento de dos cuerpos” (*Diccionario Enciclopédico Océano Uno Color* (2002: 757). Véase la diferencia entre “golpe” y “contacto”, ya que este último se refiere a la “Acción y efecto de tocarse dos o más cosas” (ob. cit., p. 420), que viene a ser la forma de ejecución denominada de “baqueta fija” o “dead stick” también mencionada en el *Método de marimba cromática guatemalteca* (2000: 109).

²⁵ Se refiere a la forma en que la baqueta de cada mano golpea la tecla una sola vez. Término introducido en el *Método de marimba cromática guatemalteca* (2000: 20) y se define como “Término convencional utilizado para indicar que la tecla debe ser percutida una vez, sufriendo la baqueta un rebote”, ob. cit., p. 164.

²⁶ Término sugerido por el autor.

Posteriormente debe utilizar el procedimiento de la ejemplificación para poder mostrar la escala de siete notas con que inicialmente se aprenderán algunos fragmentos de obras musicales, mientras que los alumnos utilizan el método de la observación para comprender en qué forma se desarrolla este contenido de la materia que están aprendiendo. Los alumnos tomarán los respectivos apuntes y deberán contar con material didáctico de apoyo, ya que es necesario repasar en el hogar todo lo visto en clase.

Uno de los mayores errores en la enseñanza de la marimba ha sido la ausencia de la teoría de la música para la comprensión de cada fragmento u obra enseñada, ya que al desconocerse el nombre, duración y posición de las notas musicales en el pentagrama, se dificulta la enseñanza en las lecciones posteriores y el alumno no podrá utilizar el recurso de la lectura musical a través de partituras.

Para iniciar las primeras clases se asignará primeramente un tiempo de 5 a 10 minutos, con sus respectivos descansos, para la práctica del *golpe reiterado alterno* o *trémolo* (lo cual será también realizado en casa por parte de los alumnos), por lo que es muy importante que cada uno de ellos cuente con un par de baquetas y un practificador individual. Debe enseñarse que las teclas pueden ser golpeadas mediante el trémolo en distintos puntos con ambas baquetas: el rebote central que consiste en golpear la tecla en el mismo punto central; el rebote paralelo central, que con el cual se golpea la tecla en dos puntos paralelos centrales; el rebote centro-extremo, el cual se realiza en un punto central y un punto extremo de la tecla, y el rebote extremo, donde se golpea la tecla solamente en la parte final o extremo de la tecla, todos ellos con la alternancia de la mano derecha y la mano izquierda.

Al estar en una posición óptima y contando con la atención de los alumnos, el profesor ejecutará la escala musical con trémolo y en forma unipercutida, explicando el nombre de cada una de las notas, su colocación en el pentagrama, el valor que se le asignará y su repetición en varias octavas, con el fin de que se identifique que existe una progresión en su colocación. Debe insistirse en que es muy importante que el alumno realice la "fijación" mnemotécnica de la posición de las notas en el pentagrama y su relación con la posición de éstas en la marimba (teclas). Ver ejemplos No. 2 y 3 (Escala con trémolo y escala unipercutida).

Se instará posteriormente a que cada alumno sujete las baquetas según las indicaciones pertinentes y que practiquen las primeras lecciones directamente en el teclado de la marimba, primero utilizando el trémolo y posteriormente el rebote unipercutido. Mediante la dirección de cada práctica por parte del profesor, los alumnos podrán ejecutar la escala en forma conjunta tratando de iniciar y concluir al mismo tiempo y con similar intensidad de sonido. Esto deberá practicarse muchas veces, utilizando el procedimiento de la experimentación y repetición, a través del *ensayo/error/repetición/corrección*. Se tendrá especial cuidado de no levantar demasiado las baquetas, para producir los golpes de las teclas en una forma estética; según se avance en los contenidos, se podrá comprender que esto genera menor esfuerzo, ya que un grupo de notas rápidas se ejecuta mejor si se practica a una altura prudencial promedio. La práctica grupal permitirá al alumno comprender que la ejecución de la marimba se realiza a través de un *proceso de coordinación musical en el sentido rítmico, melódico y armónico entre cada integrante* (ejecución sincronizada), así como seguir las indicaciones de dirección musical por parte de una voz instrumental líder o del profesor, según las características del montaje.

Como se podrá notar, la motivación del alumno desde las primeras clases será muy alta, ya que comentará en casa que en poco tiempo ha aprendido el nombre de las siete

notas musicales, su posición en el pentagrama y en el teclado de la marimba, además de la forma de sujeción de baquetas y la alternancia que deberá darles para la ejecución de la escala musical.

Las primeras lecciones prácticas serán realizadas a través del *método mimético*, donde el profesor hará una ilustración sobre la forma de ejecutar la escala musical y el estudiante lo seguirá en una forma imitativa, hasta que llegue a ejecutar en forma ordenada y coordinada dicho contenido, en asociación con la colocación de las notas en el pentagrama. Esto permitirá que el alumno relacione cinco aspectos: *el visual* (ubicación de las notas en el teclado general), *el sonoro* (identificar la altura y el timbre de las notas), *el motor* (movimiento uniforme y coordinación ambivalente de las dos extremidades superiores; desplazamiento del cuerpo), *el mnemotécnico* (fijación de los espacios entre las notas, su alternancia, relación sonora y fijación mental del contenido) así como *el cognoscitivo* (comprensión del pentagrama para representar en forma gráfica la escala de Do Mayor cuyo fundamento son las notas musicales y las figuras musicales, además del sentido musical, tonalidad y extensión de la obra a interpretar). Además se comprenderá que el funcionamiento de un ensamble de marimba se basa en la *coordinación grupal* o *sincronización colectiva*.

Si se cuenta con batería de percusión, instrumentos folclóricos de percusión (de afinación indeterminada) y contrabajo, es preferible asignar tiempo extraordinario para la enseñanza de estos instrumentos de apoyo rítmico y armónico.

5.5.1.5 Las clases subsiguientes de marimba

Continuando con el proceso de enseñanza de la marimba, en este punto es necesario desarrollar interrogatorios a los alumnos para determinar qué grado de conocimiento tienen acerca de los contenidos teóricos de la música, para evaluar si pueden ubicar las notas musicales en el pentagrama y en el teclado de la marimba. Es muy importante recordar que antes de iniciar cada clase se debe practicar el *golpe básico alterno* y el *trémolo*, durante cinco minutos como mínimo con su respectivo descanso. El secreto para lograr un desarrollo en la *ambidextría percutiva*²⁷, es decir, tener la ambivalencia de las muñecas o “carpos” de las extremidades superiores para producir el rebote de las baquetas, consiste en la práctica consuetudinaria del *trémolo* o *golpe reiterado alterno*. Todo alumno que desarrolle un trémolo coordinado, garantizará desde un principio el aprendizaje efectivo de las diversas obras musicales en forma técnica en un mínimo de tiempo.

Se harán revisiones y ensayos constantes de la escala musical con trémolo (ligando todas las notas) y en forma unipercutida (lecciones en el rango de dos octavas de extensión), durante los primeros dos meses, hasta alcanzar coordinación y limpieza en la ejecución, mediante la utilización de partituras. Además el profesor debe explicar las figuras musicales de fusa y semifusa, las cuales quizá no se aplicarán inmediatamente en las primeras lecciones.

Cada alumno, debido a que posee habilidades y destrezas individuales, así como por la práctica constante del rebote unipercutido y trémolo, desarrollará otras cualidades, las que le ayudarán a ejecutar la marimba según su propia capacidad. Sin embargo, debe tratarse de que todos los alumnos tengan un nivel estándar para poder conducirlos por buen

²⁷ Para mayor detalle véase el *Método de marimba cromática guatemalteca* de Alfonso Bautista, Amauri Ángel y Edgar Rivera (2000: 12).

camino. Las excepciones son aquellos niños que ya sea por la motivación que reciben en el hogar, por poseer una marimba o porque tienen ciertas características de aptitud individual desarrollarán su talento en una forma temprana, lo cual debe ser aprovechado por el profesor para enseñarles fragmentos más difíciles o solísticos que serán ejemplo para los demás, con el fin de que todo el grupo tenga mayor interés en apresurar la evolución de sus habilidades, mediante la práctica continua de la marimba.

5.5.1.6 Revisión cíclica de contenidos o “repasos generales”

Durante las primeras semanas será necesario repasar los contenidos descritos anteriormente, hasta que todos los estudiantes alcancen cierta uniformidad en el *golpe básico alterno* o *unipercusión con rebote* y el *golpe reiterado alterno* o *trémolo*, así como en el conocimiento de las bases teóricas de la música. Si se garantiza una correcta forma de realizar estos ejercicios y se logra la memorización y fijación de los contenidos iniciales, será todo un éxito el proceso de enseñanza-aprendizaje de la marimba.

5.5.1.7 Las primeras frases musicales²⁸

Contar con un buen trémolo y realizar el rebote unipercutido coordinado le da al estudiante las habilidades primarias para el abordaje de frases musicales. Para iniciar la práctica de la primera obra musical, ésta no debe exceder los dieciséis compases y de preferencia serán utilizadas figuras redondas, blancas, negras y corcheas.

A partir de este momento se puede iniciar la enseñanza en forma oral de las obras guatemaltecas “Puerto fluvial”, “Al partir”, “Palín”, “Santiaguito”, “El costumbre”, entre otras, enseñándoles la melodía a todos los alumnos para que puedan comentar en casa que han aprendido un fragmento de determinada obra musical guatemalteca.

Es en este punto donde se deben asignar ejercicios para otros registros de la marimba, tales como el de *voces complementarias semiagudas* (segundo tiple) y *voces complementarias agudas* (segundo piccolo), el de *bajo a octavas paralelas* (bajo de marimba) y el de *armonía básica* (centro armónico), los cuales serán practicados por cada alumno. En tal sentido, se notará la diferencia entre un registro estrictamente melódico (*primera voz aguda* o piccolo, *primera voz semiaguda* o tiple y *primera voz semigrave* o tenor melódico) versus los registros armónicos y de complemento armónico (*armonía básica* o centro armónico, *bajo a octavas paralelas* o bajo de marimba, *voces complementarios agudas* o piccolo segundo y *voces complementarias semiagudas* o tiple segundo).

En cada clase se hará un recorrido histórico dosificado de la marimba y la explicación de aspectos relacionados con la teoría musical, inclusive puede asignarse trabajos mínimos de investigación bibliográfica. Debe enseñarse al alumno a no ser simplemente repetidor de lo que el profesor le insta a realizar sino que debe complementar

²⁸ Una parte de la terminología utilizada para el análisis de la forma musical incluye: *el motivo*, *la célula* o *el inciso* como elementos primarios, los cuales son diseños melódicos o rítmicos; *la semifrase*, que es la suma de dos o más incisos; *la frase*, la suma de dos o tres *semifrases* y el *período* que lo conforman dos o tres *frases*. Varios *períodos*, en un contexto musical dan lugar a una *composición musical* o un *fragmento* de la misma. Véase “*Guía analítico de formas musicales para estudiantes*” de Francisco Llacer Pla (1980). En opinión del autor de la presente tesis, debe crearse una teoría alternativa de análisis de la música guatemalteca (estructura, carácter, variabilidad y diferenciación comparativa).

sus conocimientos y sentido crítico a través de actividades extra-aula para tomar conciencia sobre lo que es en sí la marimba, quiénes son los intérpretes y compositores más famosos, cuáles son sus obras musicales, conocer el repertorio musical y saber de dónde es originaria así como las posibilidades que representa como instrumento de estudio técnico-musical y de proyección artística.

Es recomendable en esta fase de enseñanza, explicar todo lo relacionado con los accidentes musicales, el tono, el semitono, el puntillo, el doble puntillo, etc., antes de iniciar el primer montaje de una pieza musical. Para una mejor ilustración sobre estos contenidos, ver el *Método de marimba cromática guatemalteca* que contiene aspectos relacionados con la teoría de la música (varias páginas).

5.5.1.8 El primer montaje por registros tesitulares

En las siguientes semanas, se escogerá una o dos obras a lo sumo de las mencionadas anteriormente para proceder a su montaje musical por registros, utilizando el *método inductivo*, seleccionando convenientemente a cada alumno o alumna según las habilidades que el profesor haya observado, aunque es a veces conveniente escuchar previamente grabaciones musicales en clase sobre las piezas musicales que serán estudiadas y aprendidas (*método deductivo* o comprensión global de lo que se aprenderá, conclusión que deberán sacar los estudiantes).

Se asignará un tiempo prudencial para cada registro. Mientras el profesor enseña la forma de sujeción de baquetas, la función que desarrollará cada estudiante y los contenidos de la clase, los demás practicarán el *golpe reiterado alterno* (trémolo) o el rebote unipercutido (*golpe básico alterno*).

Los montajes musicales siguen un proceso de enseñanza inductivo, ya que se toman los registros tesitulares por separado para posteriormente fusionarlos, lo que deberá ejemplificarse y demostrarse ante todos los estudiantes, en tal medida que comprendan las funciones que cada uno de ellos realiza en el montaje musical final.

Es momento de la primera evaluación, la cual deberá ser amena y motivadora para los estudiantes. Se reconocerá el esfuerzo de los más avanzados y se propiciará la nivelación de los que aún no hayan alcanzado un desarrollo adecuado.

En lo que respecta al solfeo aplicado, se evaluará la correcta ejecución de la escala con trémolo y la escala unipercutida.

5.5.1.9 Avance hacia otro nivel

En el transcurso de dos meses aproximadamente, ya se tendrá el conocimiento global de la función de cada registro y todo estudiante deberá interpretar como mínimo dos piezas musicales en registros tesitulares diferentes (uno melódico y otro armónico o de complemento armónico), aprendidas en forma oral. A partir de este momento deben seleccionarse obras con mayor grado de dificultad, tales como “Las chancletas de Nayo Capero”, “El grito”, “El caitudo”, “Río Polochic”, “Regalito de amor”, entre otras, con arreglos o versiones que deberá elaborar cada profesor de acuerdo al nivel de los estudiantes. Estas deben enseñarse en una forma oral.

Después de haber realizado estos montajes, los profesores podrán seguir utilizando el recurso de las lecciones con partituras. Al principio hubiera sido muy difícil seguir este procedimiento, ya que el estudiante primeramente concentra su interés en aprender algunas

obras musicales lo más rápido posible. Ya teniendo el conocimiento de cómo se ejecuta la marimba y las funciones de cada uno de los registros tesiturales que la conforman, se puede proceder a asignársele lecciones de mayor dificultad con partituras, mezclando las redondas, blancas, negras, corcheas y las semicorcheas, en forma tremolada o unipereutada, introduciendo además nuevos compases, todo esto con el fin de desarrollar el solfeo aplicado, lo cual irá complementando su conocimiento integral de la música desde un punto de vista académico. Ver ejemplos Nos. 4, 5 y 6 (lecciones con redondas, blancas, negras, corcheas y semicorcheas).

5.5.1.10 La preparación del alumno como intérprete de la música con partituras

Es necesario desarrollar versiones con partituras de algunas obras representativas de Guatemala de diversos ritmos, géneros y formas musicales, de preferencia con aplicación hacia una pequeña o gran orquesta de percusión melódica, armónica y rítmica. Es obligatorio que todo integrante del ensamble lea su partitura y siga las instrucciones directrices de una voz instrumental líder (primer tiple) o de un director que estará ubicado al frente, marcando las entradas, los cambios del *tempo* (agógica), las interrupciones del sonido o cesuras, aspectos relacionados con los matices (dinámica) y los finales.

Esta metodología lamentablemente no se ha podido desarrollar en el país debido a que se necesita mucho tiempo para preparar las obras que serán practicadas en ensamble, por lo que se recomienda que las entidades educativas o culturales del sector oficial o gubernamental, así como las entidades privadas asignen los recursos suficientes para la publicación de metodologías más completas y novedosas que promuevan la conformación de otro tipo de ensamble musical en Guatemala como el propuesto.²⁹

Los arreglos musicales para este contenido deben ser de un nivel elemental, ya que se seguirán instrucciones específicas por parte de un director, lo que requiere mayor atención. Ver ejemplo No. 7 (Sinfonía Sorpresa Fragmento).

5.5.1.11 Contenidos avanzados

Cuando todos los estudiantes ya interpreten 4 o más obras musicales alternándose en los registros tesiturales, puede procederse a la enseñanza de la armonía, a través de partituras o cifrado musical, practicando acordes mayores, menores, disminuidos, aumentados y suspendidos. Asimismo se enseñará la clave de Fa.

Para complementar el conocimiento de los registros de la marimba, es necesario que ejerciten el *golpe dual unificado*, para los registros de voces complementarias. Ver ejemplo Nos. 8 y 9 (Lecciones para el trémolo con dos teclas y con *golpe dual unificado*).

²⁹ Dos muestras incipientes de este ensamble lo constituyen tanto el grupo de marimba del Colegio “Valle Verde”, (aunque en una versión más simplificada, ya que algunos estudiantes desarrollan el ensamble con sus practicadores individuales en forma conjunta con la marimba prototipo y la marimba tenor, entre otros instrumentos de percusión) y el ensamble del Instituto Experimental “Enrique Gómez Carrillo” (que comprende la interpretación colectiva de frases musicales con diez requintos en forma simultánea). El marimbista estadounidense Claire Omar Musser desarrolló ensambles de cien y hasta cuatrocientas marimbas, lo cual debió haber sido algo muy sorprendente en su momento histórico. Asimismo, en Chiapas, México se ha experimentado con orquestas de marimbas con niñas y niños. Algunos ensambles de marimbas escolares en Guatemala incluyen solamente la interpretación de obras musicales del repertorio nacional en versiones estándar, al estilo del Gran Ensamble de Marimbas.

En este punto ya se tendrá mayor pericia en la interpretación de pasajes musicales rápidos, por lo que es necesario practicar las lecciones con semicorcheas. Ver ejemplo No. 10 (Lecciones con semicorcheas). Por otra parte, es necesario introducir la teoría de los tonos, semitonos y accidentes musicales, previo a la práctica de la escala cromática. Ver ejemplo No. 11 (Tonos, semitonos y accidentes musicales). Para que el estudiante tenga un conocimiento absoluto sobre las tonalidades, escalas y arpeggios, es necesario que inicie también la práctica de las escalas mayores y menores, arpeggios, escala cromática, todo con su respectiva partitura, lo cual le dará mayor pericia al estudiante en la ejecución de los diversos ejercicios y conocimiento referencial de las tonalidades que manejará en las diversas obras musicales. Ver ejemplo No. 12 (Escalas mayores, menores y arpeggios).

En este punto ya es necesario hacer uno o varios montajes con obras selectas del repertorio internacional, ya sea de carácter folclórico, popular o académico, incluyendo obras de los grandes maestros, en reducciones o adaptaciones para grupo de marimba guatemalteca.³⁰ Ver ejemplo No. 13a y 13b ("El granjero feliz" en versión reducida y en versión ampliada para marimba completa).

Otro contenido muy importante es la práctica de la marimba a dúo, trío, cuarteto o quinteto, para lo cual el profesor elaborará las partituras respectivas a efecto de distribuir en forma conveniente las voces musicales de cada obra. Este aspecto no se ha trabajado a nivel metodológico en forma muy amplia, lo cual sería algo muy distintivo y novedoso dentro de los procesos de enseñanza-aprendizaje de la marimba.³¹ Ver ejemplo No. 14a ("Lain Nebah" a dúo) y ejemplo 14b ("El cobanero" para cuarteto).

Con el fin de promover el desarrollo de las destrezas del alumno, se le enseñará como ejecutar la escala cromática, primeramente en forma lenta y después en forma rápida. Ver ejemplo No. 15 (Escalas cromáticas). Además es necesario que se enseñe las ligaduras musicales (Ejemplo No. 16), el puntillo y doble puntillo (Ejemplo No. 17), el cifrado musical (Ejemplo No. 18), ejercicios para el *bajo a octavas paralelas* o bajo de marimba (Ejemplo No. 19) y ejercicios para *armonía básica* o centro armónico a tres baquetas (Ejemplo No. 20).

La evaluación de los contenidos impartidos debe realizarse periódicamente (de preferencia en forma bimensual) para determinar el grado de avance de los estudiantes y detectar posibles problemas de aprendizaje. Además, internamente es necesario establecer estímulos para los estudiantes aplicados, tales como diplomas, presentaciones como solistas en algunas obras, participaciones en eventos especiales, etc., para que reciban el reconocimiento público por su constancia y disciplina.

Como un recordatorio del proceso de enseñanza-aprendizaje de la marimba es necesario expresar que el profesor de marimba debe incluir en cada clase la teoría musical específica relacionada con la dinámica (matiees), la agógica (duración del *tempo*), y aspectos de ejecución e interpretación musicales, etc.

³⁰ Una parte de este trabajo ya fue realizada por la Marimba de Concierto, la cual se encuentra actualmente en imprenta, bajo el título *Manual del Profesor de Marimba*.

³¹ Como material de apoyo didáctico pueden utilizarse las publicaciones de la Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes citadas en la bibliografía.

5.5.1.12 Clausura del ciclo inicial

Con el fin de concluir el curso inicial de marimba se deberá programar una presentación artística extraordinaria con el repertorio musical enseñado, la cual será tomada como evaluación final de cada estudiante.

En un año calendario (lo que significa haber desarrollado el curso en aproximadamente diez meses), cada estudiante tendrá como mínimo el conocimiento de los siguientes contenidos del curso de marimba:

- Trémolo bien definido.
- Las figuras musicales, las notas musicales, su valor y posición en el pentagrama.
- Escala de Do mayor en el rango de dos octavas (en la marimba y en las partituras).
- Aeodes mayores, menores, disminuidos y aumentados de cinco tonalidades (Do, Sol, Re, Fa y Si bemol).
- Estructura física de la marimba, sus partes constitutivas.
- Conocimiento de los registros tesitulares de la marimba y su función.
- Cuatro obras musicales en registros melódicos.
- Tres obras musicales en registros armónicos.
- Dos obras a dúo, trío, cuarteto o quinteto.
- Arpeggios de las tonalidades: Do, Sol, Re, Fa y Si bemol.
- Escala cromática en el rango de dos octavas (interpretadas con semicorcheas).
- Una obra interpretada en un instrumento de percusión rítmica (o contrabajo si fuera necesario).

5.5.2 Segundo ciclo de marimba

Para el segundo ciclo de marimba se necesita contar con el material de apoyo didáctico, tales como arreglos o versiones musicales reducidas o ampliadas, material para solistas, así como partituras generales para ensambles colectivos con sus respectivas partituras individuales (conocidas como “particellas”).

El nivel de solfeo será mayor en esta etapa y por consiguiente los arreglos más avanzados y de mayor dificultad técnica.

5.5.2.1 Las primeras clases del segundo ciclo

Se procederá primeramente a realizar una revisión de los contenidos básicos de la teoría musical, a efecto de que los estudiantes reconozcan las figuras y su valor, así como las notas y su posición en el pentagrama (lo que resultaría como una revisión o repaso a lo ya aprendido en el ciclo anterior).

Antes de cada práctica musical, será conveniente ejercitar el *golpe reiterado alterno* o *trémolo*, durante cinco minutos, con su respectivo descanso, en los practicadores asignados para el caso y después ejecutar la escala de Do mayor en rebote unipercutido (*golpe básico alterno*) y trémolo, así como las escalas mayores y menores, arpeggios, escala cromática, etc., directamente en las marimbas de ensayo.

Para avanzar en el conocimiento de los registros tesitulares basándose en las partituras, se abordará el contenido del acompañamiento rítmico. Ver ejemplo No. 21 (Acompañamiento rítmico-armónico).

Ahora se procederá al montaje de obras musicales de mayor dificultad, en forma oral, tales como “Noche de luna en las ruinas”, “Ferrocarril de los altos”, “Panajachel”, “El cacique dormido”, entre otras. Se realizará el primer montaje de dos obras guatemaltecas con partituras. Ver ejemplo No. 22a (“Amanecer mazateco”, sólo la primera página) donde aparece una guía para todos los registros de la marimba, los cuales están ya desarrollados e impresos en el ejemplo No. 22b (“Amanecer mazateco” versión completa). También ver el ejemplo No. 31 (“Luna de Xelajú”).

Dentro de los aspectos de la teoría musical, será conveniente enseñar las funciones del doble sostenido, el doble bemol, el dosillo, el tresillo, los puntos de repetición, las casillas, el calderón y revisar toda la terminología de la agógica y la dinámica. Ver el Método de Marimba referido anteriormente.

En este segundo ciclo, el estudiante comprenderá en mejor forma la función específica de cada registro tesitural de la marimba, por lo que debe entregársele un diagrama para ilustrar qué papeles desarrollan en una obra específica. Ver ejemplo No. 23 (Interacción entre registros tesitulares).

En lo que respecta a la música con partituras, a partir de este nivel se interpretarán obras como solistas, a dúo, trío, cuarteto y quinteto, aspecto que puede ser utilizado como una nueva modalidad de proyección artística de la marimba. Para llegar a un nivel aceptable de independencia de los dos hemisferios cerebrales, es necesario realizar ejercicios con obras específicas. Ver ejemplo No. 24 (“El barreño”) y ejemplo No. 25 (“Vamos a la huerta”).

5.5.2.2 Las ventajas y limitaciones que representa la enseñanza-aprendizaje de la marimba como solista

Una de las ventajas de la enseñanza de la *marimba solista* es el hecho de que cada alumno se prepara individualmente y no depende de los demás para poder interpretar las obras musicales. Sin embargo, esta corriente de proyección de la marimba requiere mayor preparación e interés por parte de los alumnos. Para lograr la consolidación de solistas dentro del grupo de estudiantes, es necesario que se programe y oriente el aprendizaje de obras musicales con reducciones o adaptaciones a la marimba guatemalteca, tanto de corte nacional como internacional, las cuales en un principio serán de fácil ejecución, hasta llegar a los niveles más avanzados.

Los solistas de marimba podrán participar dentro de ensambles a dúo, trío, cuarteto o quinteto, donde por lo general uno de todos tomará la voz protagonista, o podrá interpretar a *solo* una obra sencilla.³² Ver ejemplo No. 26 (“Pascual Abaj”) y ejemplo No. 27 (“Son de los costños”), obras que pueden interpretarse como solista o a dúo, a trío o en cuarteto, mediante la separación de cada una de las voces.

Es necesario recalcar que los *solos* de marimba se podrán interpretar ya cuando el alumno alcance un nivel aceptable en el solfeo y posea una independencia de cada hemisferio cerebral (habilidad que permite utilizar las dos extremidades superiores en forma ambivalente, en las cuales la izquierda por lo general llevará funciones de

³² Varias muestras se pueden encontrar en los folletos de *solos* publicados por la Marimba de Concierto.

acompañamiento, mientras la derecha ejecutará melodías), lograda a través de los ejercicios asignados por el profesor. Asimismo debe mencionarse que todas las sensaciones y actividades motoras correspondientes a un lado del cuerpo humano tienen su localización en el hemisferio cerebral opuesto (*Enciclopedia Ilustrada Cumbre* 1978: 252).

También es conveniente desarrollar ejercicios con “baqueta fija” (dead stick), técnica que consiste en golpear la tecla ejerciendo presión sobre ella. Ver ejemplo No. 28 (Baqueta fija). En lo que concierne al manejo de cuatro baquetas, se presenta aquí también una serie de ejercicios y obras adaptadas para desarrollar las habilidades necesarias. Ver ejemplo No. 29 (Ejercicios con cuatro baquetas) y ejemplo No. 30 (“Obertura indígena No. 3” Fragmento).

5.5.2.3 Conformación del gran ensamble de marimbistas

En un segundo ciclo, a mediados de año, se puede empezar a trabajar la conformación de un gran ensamble, para lo cual será necesario contar con tres juegos de marimbas (4/4 y 3/4), requintos o marimbas fragmentadas, practicadores individuales, batería de percusión, instrumentos folclóricos de percusión (tambor, tamborón, tun, chinchines, quijadas de burro, entre otros) y contrabajo, etc.

Dentro de esta modalidad, cada profesor contará con las partituras y las versiones para ensamble de marimba, a efecto de ir enseñando cada contenido en las clases respectivas, según los grados de dificultad y el número de estudiantes inscritos en el curso. Cada mes debe realizarse una presentación artística como mínimo para ir desarrollando las capacidades de los alumnos y enseñarles a enfrentar al público para desvanecer el “miedo escénico”.³³ Ver ejemplo No. 31 (“Luna de Xelajú”), para veinte estudiantes como mínimo (El cifrado puede usarse con inversiones de acordes y no necesariamente en una sola posición).

Es importante recordar que la teoría musical debe enseñarse en este ciclo en forma dosificada, en relación a los niveles de dificultad de las obras musicales y los contenidos de éstas.

5.5.2.4 Montaje de obras musicales del repertorio internacional

Para complementar el repertorio del ensamble, se realizarán versiones de la música de los grandes maestros y sus reducciones o ampliaciones respectivas. Este tipo de versiones o arreglos tienen gran impacto en el público por el hecho de que muchas de las obras solamente se han escuchado en orquestas sinfónicas y algunas son desconocidas, por lo que se puede mostrar su gran riqueza melódica, armónica o rítmica. Ver ejemplo No. 32 (“Minueto” del Cuarteto No. 2 en Do Mayor de Franz Schubert); esta versión se presenta a cuatro voces como en la partitura original, pero puede interpretarse en ensamble de marimba o como orquesta de percusión.

³³ Considerado como cierta aversión a las presentaciones ante un público determinado, lo que acarrea a veces cierta dificultad para la participación artística en el escenario; también se le conoce como “*track* escénico”.

5.5.2.5 Clausura del segundo ciclo: una experiencia inolvidable

Al final de este ciclo, debe programarse una presentación extraordinaria, no sólo como ensamble de marimbistas, sino con la participación tanto de solistas, como de dúos, tríos, cuartetos y quintetos, incluyendo los instrumentos de percusión rítmica y contrabajo si hubiere.

Debe invitarse a más alumnos de otros establecimientos educativos a escuchar las presentaciones artísticas o conciertos para que se les pueda motivar a participar en los cursos subsiguientes, con el fin de darle continuidad a la labor ya iniciada.

Se debe hacer la aclaración de que en esta guía metodológica solamente se han mencionado algunos ejemplos para la enseñanza de la marimba con partituras, ya que existe una serie muy abundante de lecciones de diversos contenidos en el *Método de marimba cromática guatemalteca*, el cual se ha utilizado como documento base además de un sinnúmero de obras musicales guatemaltecas que pueden utilizarse en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Finalmente puede agregarse que, al concluirse el segundo ciclo, los alumnos que hayan pasado satisfactoriamente el proceso de aprestamiento y tras haber desarrollado sus destrezas y habilidades para ejecutar e interpretar las diversas obras musicales de marimba en cada uno de los registros tesiturasales del instrumento, poseen ya los conocimientos básicos para su manejo y estudio técnico. Esto no quiere decir que desde ahora sean grandes virtuosos sino que a partir de este momento tienen la capacidad de comprender el funcionamiento de la marimba, como instrumento y como ensamble, así como la habilidad para ejecutarla e interpretarla, por lo que se podrá valorar como elemento que permite la apreciación estética mediante su proyección artística.

CONCLUSIONES

Inicialmente cabe decir que la cultura guatemalteca es un producto sincrético que reúne elementos prehispánicos, coloniales y contemporáneos. A través de un proceso simbiótico, esta se fue afianzando por diversas relaciones recíprocas que mantuvieron los primeros grupos sociales asentados en el actual territorio que ocupa nuestro país con los colonizadores de ultramar. Se enriqueció posteriormente con los ingredientes africanos proporcionados por los esclavos que fueron importados con el fin de involucrar su fuerza de trabajo en las minas, ingenios azucareros y para quehaceres domésticos. La cultura guatemalteca es por lo tanto híbrida: se forjó con aportes autóctonos, españoles y africanos.

El origen de la marimba en América todavía se encuentra en una fase de investigación, análisis y reflexión. Sin embargo, las investigaciones apuntan hacia un nexo africano, que deberá ser objeto de comprobación a través de futuros estudios comparativos, con el fin de establecer los factores que influyeron en su génesis, cultivo, aceptación y permanencia dentro de los diversos grupos sociales diferenciados de Guatemala.

La marimba diatónica o sencilla se refugió básicamente en las capas sociales bajas de extracción rural mientras que la marimba cromática se afianzó en los estratos sociales medios, sobre todo urbanos, cada una desempeñando funciones propias. En todo el territorio nacional se valora la marimba, como manifestación cultural o artística, aspecto que lamentablemente no ha sido aprovechado acertadamente para impulsar y masificar su rescate, estudio técnico y promoción, como elemento forjador de la identidad nacional.

La marimba sufrió poco a poco transformaciones en su estructura, afinación, tesitura y complejidad sonora, pasando de un diatonismo a un cromatismo; dejó de ser un instrumento rústico y se convirtió en uno evolucionado de múltiples funciones en las diversas actividades culturales de los grupos sociales diferenciados de Guatemala.

La enseñanza-aprendizaje de la marimba guatemalteca se ha desarrollado a través de procesos de transmisión empíricos los cuales han resultado ser muy efectivos por más de cuatro siglos. A través de la oralidad, la imitación y el ejemplo, se ha garantizado la perpetuidad del repertorio específico de música para marimba, no sólo dentro del ámbito antropológico-cultural de carácter ritual-ancestral o mágico-religioso sino festivo, dancístico y "de concierto". Sin embargo, debido a que actualmente el repertorio popularailable de marimba ha sido sustituido por otras manifestaciones musicales que constituyen modas temporales impulsadas desde el exterior y son fortalecidas por diversos medios de comunicación, la juventud guatemalteca tiende a perder el interés por este instrumento.

Para poder garantizar el desarrollo de la marimba guatemalteca se necesita dar cumplimiento a las leyes específicas vigentes y despertar el interés de la sociedad civil por cultivarla, así como esperar mayor voluntad política de los gobernantes para impulsar su promoción. Pero dentro de la esfera oficial gubernamental, es evidente que se necesita acelerar la reestructuración de los planes de estudio por parte de los ministerios de Estado, el diseño y publicación de metodologías estandarizadas aplicables al medio nacional y la consolidación del Instituto Nacional de la Marimba. Asimismo es muy importante el apoyo decisivo que las organizaciones comunitarias, culturales, artísticas y la iniciativa privada puedan proporcionar en acciones de rescate, estudio, difusión y promoción de la marimba. Para poder generar un movimiento formal de rescate y promoción de este instrumento musical se necesita de un fondo específico, con el fin de establecer la elaboración y publicación de metodologías prácticas y estandarizadas con aplicación al medio nacional

según los niveles educativos, así como diseñar programas para impulsar su protección y valoración.

En el gremio de marimbistas y de profesores de marimba se desconocen muchos aspectos teóricos y técnicos de la didáctica y la música, por lo que se utilizan terminologías que no corresponden a los conceptos, definiciones y categorías académicas. Además, se utilizan procedimientos que generan una labor docente de bajo nivel, como el caso de la aplicación de metodología en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la marimba.

Como entidad estatal, el Ministerio de Educación no cumple a cabalidad con la misión que le fue encomendada a través de los decretos con dedicatoria hacia la marimba. Sin embargo, el Ministerio de Cultura y Deportes realiza algunos esfuerzos para democratizar y descentralizar los servicios educativos relacionados con este instrumento, aunque a su personal docente escasamente se le proporciona capacitación técnica y metodológica por lo que carece de los conocimientos pedagógicos y académicos necesarios. Por lo tanto, crear la Escuela Nacional de Marimba constituye una prioridad nacional para generar servicios educativos de alto nivel, con el fin de formar a los profesores de esta especialidad artística para que impartan sus conocimientos en todo el país y así propicien una tendencia de estudio y cultivo sistemático de este instrumento musical multicultural.

La proyección de los marimbistas como solistas constituye uno de los recursos que prometen mayor reconocimiento y valoración de la marimba en el campo artístico. Es un hecho que en los países desarrollados, los solistas de marimba gozan de un gran prestigio y reconocimiento. En Guatemala, esta modalidad se ha ido enriqueciendo con el trabajo del maestro Robelio Méndez y los esfuerzos institucionales de la Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes, aún cuando el apoyo hacia su labor es bastante limitada.

RECOMENDACIONES

Después de analizar toda la información vertida sobre la situación actual de la marimba y sus expectativas, el autor sugiere una serie de recomendaciones, con aplicación en diferentes ámbitos de acción, con el fin de que la sociedad guatemalteca en general se involucre, en un plazo no muy lejano, en la promoción y desarrollo de nuestro instrumento nacional, el cual es parte importante del patrimonio cultural de la Nación.

En los pueblos donde la ejecución e interpretación de la marimba diatónica o cromática es una tradición ancestral, es prioritario crear centros de enseñanza-aprendizaje oral de este instrumento, tanto de interpretación musical como de construcción artesanal. Las autoridades locales y organizaciones comunitarias son las que deben velar porque esta manifestación musical siga siendo un elemento sustancial de los valores tangibles (instrumento y accesorios) e intangibles (oralidad, repertorio musical, técnicas de construcción e interpretación, tradiciones relacionadas con la marimba, entre otros) de todos los grupos sociales diferenciados de Guatemala. Es urgente fundar la escuela de marimba de teomates (en Chichicastenango, El Quiché) y de bambú (en Senahú y Lanquín, Alta Verapaz).

Es conveniente que la enseñanza de la marimba guatemalteca utilice contenidos tanto de la metodología empírica como de la metodología técnico-académica en forma mixta, ya que se ha garantizado por mucho tiempo, a través de la oralidad y de complejas relaciones sociales, la transmisión de su repertorio musical y consolidación de valores antropológico-culturales intrínsecos. Asimismo, mediante la utilización de diversos recursos, técnicas y procedimientos, se puede catapultar el estudio formal y sistemático de la marimba, como un elemento didáctico y formativo que propicie el desarrollo de la apreciación estética en el medio educativo nacional.

Las municipalidades del país deben crear escuelas y academias técnicas de marimba o centros de enseñanza oral, y, las que ya cuentan con ellas, dotarlas de suficientes y adecuados instrumentos musicales, material didáctico, recursos financieros, así como promover cursos de capacitación para los instructores que conducen los diversos procesos de enseñanza-aprendizaje.

Para erradicar el desconocimiento de la teoría musical y la didáctica entre los marimbistas y profesores de marimba cromática, es necesario implementar programas periódicos para su capacitación en el ámbito nacional, con el fin de garantizar una interpretación artística de calidad y mejorar el quehacer pedagógico. Es responsabilidad entonces tanto del Ministerio de Cultura y Deportes, del Ministerio de Educación Pública, de los alcaldes municipales y de los directores de entidades educativo-culturales, la programación y asignación de recursos financieros, además de proporcionar todo tipo de apoyo para solucionar esta problemática.

Al Ministerio de Educación Pública le compete, como entidad rectora de la enseñanza en el país y con apego a las leyes vigentes relacionadas con la marimba, involucrar la enseñanza de este instrumento musical dentro del sistema educativo nacional, mediante la ampliación del pensum de estudios en los niveles de educación preprimaria, primaria y básica, así como fortalecer en el nivel diversificado la labor de las escuelas de formación musical, para lo cual es imperativo y urgente desarrollar diversa metodología aplicada. Asimismo, le atañe a esta entidad crear de manera urgente una unidad, departamento o sección, que cuente con los suficientes recursos económicos y humanos para desarrollar proyectos relacionados con el estudio técnico de la marimba guatemalteca e

instrumentos musicales vernáculos diversos, con el fin de garantizar su valoración, cultivo y difusión dentro de los procesos sistemáticos de la educación pública.

Es fundamental que el Ministerio de Cultura y Deportes reestructure el funcionamiento de las escuelas de arte, las academias comunitarias de arte y funde muchas más, previa modificación del pensum de estudios actual, con el fin de democratizar el acceso a la educación artística integral y la formación cultural de la población estudiantil en todo el país. Los conservatorios de música, como entidades de estudio técnico y académico de los instrumentos musicales, deben priorizar y garantizar la enseñanza de la marimba guatemalteca.

Es necesario llevar a cabo y promover el equipamiento de las escuelas o academias de arte y la capacitación del personal que labora en ellas, respectivamente, cuyo objetivo será el de establecer un clima favorable tanto para la enseñanza y el aprendizaje de la marimba como de la música guatemaltecas. En tal sentido, se espera que los tomadores de decisiones, autoridades y personas que puedan influir en la asignación de recursos financieros, reflexionen sobre la importancia del arte y principalmente de la marimba, que coadyuven en los procesos de socialización de cada individuo y en el desarrollo de la personalidad humana, así como en el fortalecimiento de la identidad cultural nacional.

El Congreso de la República de Guatemala tiene la gran responsabilidad de velar porque se cumplan las leyes con dedicación hacia la marimba y se emitan los respectivos reglamentos, además de aprobar otras leyes para la salvaguarda del Patrimonio Cultural de la Nación. Es de prioridad nacional la aprobación de leyes para crear el Instituto Nacional de la Marimba, declarar a las creaciones musicales de marimba como patrimonio oral e intangible de la Nación, declarar a la marimba como patrimonio material de la Nación, la creación del Fondo Nacional de la Marimba, la aprobación del Fondo Nacional para el apoyo hacia las Casas de Cultura y proyectos relacionados con la marimba, así como emitir una ley de inclusión de la marimba en las ferias patronales de todos los municipios del país, con el fin de impulsar el desarrollo de este instrumento y la valoración de sus manifestaciones culturales conexas.

Para provocar mayor interés por la marimba y su aprecio, debe ser actualizado y renovado su repertorio musical, adecuándolo a los gustos actuales sobre todo de la juventud, para que aquella cumpla nuevamente una función de amenización de los diversos eventos bailables, recreativos y socioculturales en todo el país.

Se recomienda la utilización del *Método de marimba cromática guatemalteca* de los autores Alfonso Bautista, Amauri Ángel y Edgar Rivera, para iniciar un proceso sistemático de enseñanza-aprendizaje de dicho instrumento en los centros educativos estatales, descentralizados, municipales y privados, ya que es uno de los manuales que reúne las mejores características desde un punto de vista didáctico y académico. Además, deben publicarse nuevas metodologías para marimba diatónica y cromática que incluyan obras nacionales e internacionales con adaptaciones y transcripciones específicas.

Se recomienda utilizar la terminología sugerida en la presente tesis en todas las temáticas expuestas que guardan relación con la marimba guatemalteca.

Además del ensamble típico guatemalteco que aglutina a la marimba 4/4 prototipo y a la marimba 3/4 o tenor, es necesario desarrollar metodologías de enseñanza-aprendizaje que puedan ser aplicadas en *Orquestas de Percusión Melódica, Armónica y Rítmica*, donde se utilicen también marimbas fragmentadas o seccionadas, así como diversos instrumentos musicales de percusión de afinación indeterminada, sobre todo de origen guatemalteco o asimilados culturalmente.

BIBLIOGRAFÍA

Aceituno López, Axel Adolfo

1999 Tesis de Licenciatura en Arte, Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala.

Acuerdos de Paz

1996 Universidad de San Carlos de Guatemala, Dirección General de Investigación. Talleres de Imprenta San Juan, Guatemala.

Adams, Richard

1971 Introducción a la antropología aplicada. Seminario de Integración Social Guatemalteca. 2ª. ed., Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala.

Aguilar, José María

1982 Catálogo Ilustrado de los Árboles de Guatemala Primera Parte. Editorial Universitaria, Guatemala.

Aguilar C., José María y Marco Antonio Aguilar C.

1992 Árboles de la biosfera maya Petén. Guía para las especies del Parque Nacional Tikal. Centro de Estudios Conservacionistas, Escuela de Biología USAC.

Aguirre Beltrán, Gonzalo

1973 "La cultura popular y la educación extraescolar". En *América Indígena*. Vol. XXXIII (4), México, pp. 1003-1017.

Aharonian, Coriun

1982 "Hacia una música electroacústica nuestra". En *Joaquín Orellana; recuento de una labor; a los 12 años de "Humanofonía" y 15 de "Meteora"*. Dirección General de Cultura y Bellas Artes, Guatemala, pp. 8-9.

Ajuchán L., José Armando y Víctor Hugo Maldonado

1994 II fase de investigación en Tecpán Guatemala, Patzicía, Antigua Guatemala y San Juan Comalapa. Guatemala (mecanografiado).

Ajuchán Laroj, Armando y René Argueta Fernández

1994 Primera fase del proyecto de investigación "La marimba en Guatemala", Poptún, Santa Elena, San Benito, Flores, Sayaxché y Las Pozas, Sayaxché. Guatemala (mecanografiado).

Alvarado Coronado, Manuel

1987 Enfoque didáctico de la música. Carlos Gaitán (impresor), Guatemala.

Alves De Mattos, Luiz

1960 Compendio de didáctica general. Editorial Kapelusz, Argentina

- Ángel, Amauri
1994 Diario de campo de investigaciones sobre la marimba guatemalteca.
- 2003 “Elaboración de la cera negra; Temas complementarios de antropología de la música”. En *La marimba en Guatemala*. Editorial Cultura, Guatemala, pp. 132-138.
- Ángel, Amauri, Armando Ajuchán y Maximiliano Boche
1991 Historia y evolución de la marimba; documento elaborado con motivo del evento “Jornadas de estudio: La marimba en Guatemala”. Guatemala (mecanografiado).
- 2003 “Accesorios de la marimba”. En *La marimba en Guatemala*. Editorial Cultura, Guatemala, pp. 128-131.
- Ángel, Amauri y Enio Cano
2007 Proyecto “La marimba de Guatemala: análisis acústico, biológico, histórico, antropológico y técnico-musical”. Mecanografiado, Guatemala.
- Ángel Figueroa, Amauri y René Argueta Fernández
1994 Informe de investigación II fase Chajul, Cotzal, Ncbaj, Uspantán y Sacapulas. Guatemala (mecanografiado).
- Ángel Figueroa, Amauri y Maximiliano Boche Fuentes
1994 Informe de investigación I fase Senahú, Purulhá, San Pedro Carchá y Cobán. Guatemala (mecanografiado).
- Anluc Díaz, Enrique
2004 Historia social del arte; Ensayos sobre plástica y música en Guatemala 1871-2004. Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala. Litografía Caudal, S.A., Guatemala.
- 1994 La música contemporánea en Guatemala durante el siglo XX. La Tradición Popular No. 100, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Editorial Llerena, Guatemala.
- Armas Lara, Marcial
1964 El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba. Editorial “José de Pineda Ibarra”, Guatemala.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso
2000 “Garífuna; Una cultura desconocida”. En *Revista Galería*, Fundación G & T. Año 3 (8), Guatemala, pp. 29-33.
- 2004 Maderas de Mi Tierra; 70 años de vida exitosa Casa Laruduna. Imprenta Diseño Digital JADE, Guatemala.

- Arrivillaga Cortés, Alfonso y Ramiro Chocano Mejicano
1995 “La marimba en Guatemala”. En *Tradiciones de Guatemala* No. 43, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, pp. 69-159.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso, Mario Chocano Mejicano y Manuel Morán
1994 “Historia social de la marimba en Guatemala”. En *Tradiciones de Guatemala* Nos. 41-42, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, pp. 173-204.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso, Ramiro Chocano y Osmundo Villatoro.
1983 “Restauración de marimbas tradicionales: aplicación y conservación”. En *Tradiciones de Guatemala* Nos. 19/20, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Maxi-Impresos, Guatemala, pp. 105-128.
- Baena, Guillermina
2000 Instrumentos de investigación. Editores Mexicanos Unidos, S.A., 26ª. reimpresión, México.
- Baena, Guillermina y Sergio Montero
1991 Tesis en 30 días; Lineamientos prácticos y científicos. Editores Unidos Mexicanos, México.
- Barrios Heredia, Edgar Enrique
2006 “Música Tradieional Mestiza de Marimba de Petén”. En Revista *Petén Itzá*, Centro Impresor PS, S.A., Guatemala, pp.22-25.
- Batres Moreno, Ethel Marina
2003 ¡Viva la música! 3. AVANTI, Guatemala.
2006 ¡Viva la música! 1. AVANTI, Guatemala.
- Bautista, Alfonso y Amauri Ángel (compiladores)
2003 La marimba en Guatemala. Colección obra varia No. 22, Editorial Cultura, Guatemala.
- Bautista, Alfonso, Amauri Ángel y Edgar Rivera
2000 Método de marimba cromática guatemalteca 1, Inicial e Intermedio. Fundación G & T. Editorial Kamar, Guatemala.
- Bautista Vásquez, Alfonso y Francisco Linares Díaz
1994a Informe de investigación I Fase Chupol, Nahualá y Chichicastenango. Guatemala (mecanografiado).
1994b Proceso de construceión de marimbas. Guatemala (mecanografiado).

- Bautista, Mario Jorge y Maximiliano Boche Fuentes
1994 II fase de investigación en San Pablo, Ocós y Ayutla, San Marcos. Guatemala (mecanografiado).
- Bautista Vásquez, Mario y Víctor Hugo Maldonado
1994 Informe de investigación I fasc en Quetzaltenango, Totonicapán, San Pedro Sacatepéquez San Marcos y San Juan Ostuncaleo. Guatemala (mecanografiado).
- Biodiversidad de Guatemala
2006 Editado por Enio B. Cano. Volumen I. Universidad del Valle de Guatemala.
- Bobbio, Norberto
1990 “La sociedad eivil”. En *Política, teoría y métodos*. Edelberto Torres-Rivas, compilador. Editorial Universitaria Centroamericana, Costa Rica, pp. 177-195.
- Borroff, Edith y Marjory Irving
1976 *Musie in perspeetive*. Hareourt Brace Jovanovich, Publishers, U.S.A.
- Brenner, Helmut
2000 Candidature file for the proclamation of **creaciones musicales de la marimba** (musical creations of the marimba) as masterpieccs of the oral and intangible heritage of humanity. Austria.
- Calderón, Ofelia
1973 *El negro en Guatemala durante la época colonial*. Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala.
- Cantinela, Leopoldo
1897 *Nociones preliminares de gramática musical; “El primer paso musical”*. J: M: Lardizábal y Cía., Guatemala.
- Castellano como segunda lengua
2001 Ministerio de Educación. DIGEBI, Guatemala.
- Castillo, Jesús
1927 “La música autóctona”. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*. Año IV, Tomo IV, No. 1, Guatemala.
- 1928 *Autochthonie music of Guatemala*. Reprinted from the April, 1928, issue of the *Bulletin of the Pan American Union*. Planoprinting, U.S.A.
- 1981 *La música maya quiché; Región de Guatemala*. Editorial Piedra Santa, Guatemala.
- Catalogue Yamaha
2005 Yamaha. Japan.

Chajón, Aníbal

2005 "La cultura tradicional guatemalteca en la educación formal". En *Tradiciones de Guatemala* No. 63, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, pp. 149-164.

Chenoweth, Vida

1964 *The marimbas of Guatemala*. University of Kentucky Press, United States of America.

Congreso nacional sobre lineamientos de políticas culturales; Informe final

2000 Ministerio de Cultura y Deportes. Guatemala.

Constitución política de la República de Guatemala; Decretada por la Asamblea Nacional Constituyente el 31 de mayo de 1985

1987 CENALTEX, Guatemala.

Corzo de León, Amílcar y German Ordóñez Lemus

1994a Informe I fase San Agustín Acasaguastlán, Jalapa y Jutiapa. Guatemala (mecanografiado).

1994b Informe II fase Champerico, San Felipe Retalhuleu, San Bernardino Suchitepéquez, Mazatenango y Palín. Guatemala (mecanografiado).

Currículo Nacional Base; Primer ciclo nivel de educación primaria; Versión en revisión

2005 Ministerio de Educación. Guatemala.

De Gandarias, Igor

1988 *Tradición popular en la música contemporánea guatemalteca (dos muestras)*. Editorial Cultura, Guatemala.

2000 "Canto garífuna". En *Revista Galería*, Fundación G & T. Guatemala. Año 3 (8), Guatemala, pp. 97-99.

De la Cruz Torres, Mario Enrique

s.f. *Monografía de Senahú*. Guatemala (mecanografiado).

De León Carpio, Ramiro

1995 *Catecismo constitucional*. Instituto de Investigación y Capacitación Atanasio Tzul. 7ª. ed., Tipografía Nacional, Guatemala.

Déleon Meléndez, Ofelia Columba

1985 "La cultura popular tradicional guatemalteca aplicada al nivel de enseñanza pre-primaria". En *Tradiciones de Guatemala* Nos. 23-24 del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, pp. 9-35.

1990 "Breves consideraciones acerca de la importancia de las políticas culturales para la preservación de las culturas populares latinoamericanas". En *Tradiciones de Guatemala* No. 34, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, pp. 7-11.

Díaz Castillo, Roberto

2005 *Cultura popular y clases sociales*. Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. F & G Editores, Guatemala.

Dos Santos, Theotonio

1985 "La crisis de la teoría del desarrollo y las relaciones de dependencia en América Latina". En *La dependencia político-económica de América Latina*. Siglo XXI Editores, México, pp. 147-187.

Everybody's favorite series No. 3, Piano pieces for children

1934 AMSCO Music Publishing Company, U.S.A.

Fernández Vielman, Irma

1979 *Guía para redactar asientos bibliográficos*. Guatemala (mecanografiado)

Ferrer, Alexandre

1979 *La antropología*. Oikos-tau, s.a. ediciones, España.

Figueroa Ibarra, Carlos. *El proletariado rural en el agro guatemalteco*

1980 Universidad de San Carlos de Guatemala. Editorial Universitaria, Guatemala.

Figueroa Lemus, Efraín

1985 *Estudio de las vibraciones en la tecla de marimba*. Tesis de Licenciatura en Física, Facultad de Ciencias y Humanidades, Universidad del Valle de Guatemala. Guatemala.

Flores, Felipe y Lorenza Flores

1981 *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos; Silbatos mayas*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Galeano, Eduardo

1990 *Las venas abiertas de América Latina*. 60ª. ed., Siglo XXI Editores, México.

García Escobar, Carlos René

1989 "El palo volador". En *Tradiciones de Guatemala* No. 32, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Serviprensa, S.A., Guatemala, pp. 127-140.

1992 "La revolución de octubre, el conflicto social y los 500 años. Notas para un concepto de identidad sociocultural y popular". En *Tradiciones de Guatemala* Nos. 37-38, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, pp. 73-77.

2003 "Culturas populares, cosmología e identidad en Guatemala". En *Antropología e Historia de Guatemala*. Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural Instituto de Antropología e Historia. III época No. 4, Caudal, S.A., Guatemala.

2006 "Bases para una ley protectora de las danzas tradicionales de Guatemala y sus portadores". En *La Tradición Popular* No. 157, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Centro Impresos PS, S.A., Guatemala.

García-Mendoza, Abisai Josué

2006 "Diversidad, distribución e importancia económica de las agavaceae de Guatemala". En *Biodiversidad de Guatemala*, editado por Enio Cano. Universidad del Valle de Guatemala, pp. 175-186.

Giménez, Carlos

2000 Guía sobre interculturalidad; primera parte; fundamentos conceptuales. Colección cuadernos de Q'anil No. 1, Editorial Serviprensa C.A., Guatemala.

Godínez Orantes, Lester Homero

2002 La Marimba Guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativas. Editorial Fondo de Cultura Económica, México.

Gómez Reyes de Ramos, Esli Diamantina

s.f. Documento de apoyo Técnicas de enseñanza. Universidad Mariano Gálvez de Guatemala, Facultad de Humanidades, Escuela de Educación, Profesorado de Enseñanza Media en Psicología. Curso: Técnicas de Enseñanza de Nivel Medio.

González Orellana, Carlos

1980 Historia de la educación en Guatemala. Editorial Universitaria, Guatemala.

González Ponciano, Jorge Ramón

1993 "Guatemala, la civilización y el progreso; Notas sobre indigenismo, racismo e identidad nacional 1821-1954". En *Estudios*, Revista de Antropología, Arqueología e Historia No. 1/93, Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas. 3ª época, Guatemala, pp. 83-120.

Guatemala: imágenes de la paz

2004 Minugua. Litografía CIFGA, Guatemala.

Guiraud, Pierre

1979 La semiología. 8ª. ed., Siglo XXI Editores, s.a., México.

Hernández Paz, Mario

1988 Manual de caficultura; Guatemala. Asociación Nacional del Café. Litografía Van Color, S.A., Guatemala.

Hübner, Manuel Eduardo.

1992 Guatemala en la historia: un pueblo que se resiste a morir. Enrique Parrilla Barascut, editor. Fotopublicaciones, Guatemala.

Joaquín Orellana; Recuento de una labor; A los 12 años de “Humanofonía” y 15 de Mctea.

1982 Dirección General de Cultura y Bellas Artes, Ministerio de Educación. Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala.

Juárez Toledo, J. Manuel

1977 “Aportes para el estudio de la Etnomusicología Guatemalteca”. En *Tradiciones de Guatemala* No. 8, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Maxi-Impresos, Guatemala, pp. 141-185.

Juarros, Domingo

2000 Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala. Edición a cargo de Ricardo Toledo Palomo. Academia de Geografía e Historia de Guatemala. Vol. XXXIII, Editorial Amigos del País, Guatemala.

Kaptain, Laurence

1991 Maderas que cantan. Talleres Gráficos del Estado de Chiapas, México.

Knapp, Sandra y Gerrit Davidse

2006 “Flora of Guatemala revisited”. En *Biodiversidad de Guatemala*, editado por Enio Cano. Universidad del Valle de Guatemala, pp. 25-47.

Kraus, Egon y colaboradores

1964 El estado actual de la educación musical en el mundo. Traducción: Enrique Gainza. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina.

Kennan, Kent Wheeler

1970 The technique of orchestration. Second edition, Prentice-Hall, Inc., United States of America.

La marimba americana

2000 Ministerio de Cultura y Deportes. Guatemala.

La marimba en Guatemala

1995 Marimba de Concierto de Bellas Artes-UNESCO. 1ª. ed., Colección “Libros para el mundo” Vol. 1, Representaciones Gráficas Román, Guatemala.

1999 Marimba de Concierto de Bellas Artes-UNESCO. 1ª. reimpresión, Vol. 1. Colección “Libros para el mundo”. Representaciones Gráficas Román, Guatemala.

2003 Marimba de Concierto de Bellas Artes. 2ª. ed., Colección Obra Varia No. 22. Editorial Cultura, Guatemala.

Lara Figueroa, Celso A.

- 1987 "La cultura popular en la endoculturación del niño latinoamericano". En *Tradiciones de Guatemala* No. 28, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, pp. 19-27.
- 1990 "Cultura, culturas populares y políticas culturales en Guatemala". En *Tradiciones de Guatemala* No. 34, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, pp.13-25.
- 1994 "Impronta histórica del pensamiento y cultura de la sociedad guatemalteca". En *Tradiciones de Guatemala* Nos. 41-42, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, pp. 15-23.
- 2003 "Cultura e identidad nacional en Guatemala: los modelos comunes, el caso de la marimba". En *La marimba en Guatemala*, Alfonso Bautista y Amauri Ángel, compiladores, Marimba de Concierto de Bellas Artes. Editorial Cultura, Guatemala, pp. 59-73.

Las razas humanas; Su vida, sus costumbres, su historia, su arte

- 1972 Instituto Gallach de Librería y Ediciones, S.L. 9ª. ed., Printer Industria Gráfica SA, España.

Lemus, Luís Arturo

- 1978 Pedagogía; Temas fundamentales. Editorial Kapelusz, Argentina.

Lewis, John

- 1987 Antropología simplificada. 24ª ed., Lito-Prensa, S.A. de C.V., México.

Llacer Pla, Francisco

- 1980 "Guía analítica de formas musicales para estudiantes". Real Musical S.A. Editores, España.

Luzuriaga, Lorenzo

- 1978 Pedagogía. Editorial Losada S. A., Argentina.

Mann, Ed

- 1986 The essential mallet player. Monad Publishing, United States of America.

Mantovani, Juan

- 1975 La educación y sus tres problemas. 10ª. ed., Editorial El Ateneo, Argentina.

Martín Herrero, José Antonio

- 1997 Manual de antropología de la música. Amaru Ediciones, España.

Martínez Peláez, Severo

- 1987 La patria del criollo; Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca. 8ª. ed., Eón Editores, S.A. de C.V., México.

- Maya' choltzij; Vocabulario comparativo de los idiomas mayas de Guatemala
2003 Editorial Cholsamaj, Guatemala.
- Memoria del primer congreso de composición musical para marimba en Guatemala
2004 Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes.
Impresos Yaki, Guatemala.
- Menéndez, Luís Antonio
1980 Educación en Guatemala; 1954-1979. Editorial Piedra Santa, Guatemala.
- Menuhin, Yehudi y Curtis W. Davis
1986 La música del hombre. Artículos Gráficos de México, S.A., México.
- Mila, Máximo
1980 Historia de la música. Traducción: Manuel Valls Gorina. Editorial Bruguera, S.A., España.
- Milla, José
1986 Historia de la América Central. Tomo II, CENALTEX, Guatemala.
- Mills, Janet
1997 La música en la enseñanza básica. Editorial Andrés Bello, Chile.
- Monsanto D., Carlos H.
s.f. La marimba. Editorial Piedra Santa, Guatemala.
- Montejo, Paulino
s.f. Las ideologías indigenistas. Serie Debates No. 5, México.
- Montiel, Gustavo
1985 Investigando el origen de la marimba. México.
- Moore, James L.
1966 The mysticism of the marimba; A cultural and acoustical study of the instrument.
Musser Division Ludwig Industries, United States of America. (Revised in 1977).
- Morales, Ítalo
1988 "El baile del tun en el departamento de Suchitepéquez". En *Anales de la Academia de Geografía e Historia*. Tomo LXII, Guatemala, pp. 131-146.
- Moro, Mario
1983 Psicobiología; 5 curso. 10ª. ed., Impresos Industriales, Guatemala.
- Música de Guatemala para marimba
2002 Marimba de Concierto de Bellas Artes, Ministerio de Cultura y Deportes. Impresos Yaky, Guatemala.

- Nandayapa, Zeferino
1998 Método para marimba. Comunicaci3n Gráfica P.J., S.A. de C.V., México.
- Nandayapa, Javier e Israel Moreno
s.f. Marimba; Método didáctico. Editorial FONCA, México.
- Nassif, Ricardo
1979 Pedagogía general. Editorial Kapelusz, Argentina.
- Navarrete Pelliier, Sergio
2006a "Del silencio al violín y la marimba: un proceso de duelo". En *Tradiciones de Guatemala* No. 66, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, pp. 27-32.
2006b "La zarabanda: fragmentos de una historia musical en Guatemala". En *Tradiciones de Guatemala* No. 66, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, pp. 21-25.
- Nériei, Imideo Giuseppe
1989 Hacia una didáctica general dinámica. 3ª. ed., Editorial Kapelusz, Argentina.
- O'Brien-Rothc, Linda
2006 "Marimbas de Guatemala: la conexi3n africana". En *Tradiciones de Guatemala* No. 66, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, pp. 141-146.
- Okumura, Koiehi
2003 "Historia de la marimba en Guatemala, su origen y panorama". En *La Marimba en Guatemala*. Editorial Cultura, Guatemala, pp. 74-86.
- O'Neale, Lila
1980 Tejidos del altiplano de Guatemala. Seminario de Integraci3n Social Guatemalteca, Guatemala.
- Orellana, Joaquín
1983 "Algunos aspectos sobre la noci3n de paisaje sonoro; Sensibilizaci3n al entorno acústico". En *Revista del XV Festival de Cultura*. Guatemala.
- Ortega, Felipe
s.f. Direcci3n coral; Curso teórico práctico. Tomo I, Editorial Educativa, Guatemala.
- Ortiz, Fernando
1953- "La afroamericana 'Marimba' ". En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*. Tomo XXVII., Nos. 1 al 4, Guatemala.
1954 Historia de Guatemala. Tomo XXVII., Nos. 1 al 4, Guatemala.
- 1995 Los instrumentos de la música afrocaribeña; La marímbula. Editorial Letras Cubanas, Talleres Gráficos Mosquito Editores, Cuba.

- 2001 La africanía de la música folklórica cubana. Editorial Letras cubanas, Cuba.
- Ortiz Lara, Eduardo
1997 El niño cntra en el mundo de la música. Colección Obra Varia No. 13, Editorial Cultura, Guatemala.
- Paret-Limardo de Vela, Lise
1962 Folklore musical de Guatemala. Tipografía Nacional, Guatemala.
- Plan nacional de desarrollo cultural a largo plazo; Versión completa
2005 Ministerio de Cultura y Deportes. Guatemala.
- Proyecto Instituto Nacional de la Marimba
1994 Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes. Guatemala (mecanografiado).
- Pineda del Valle, César
1990 Fogarada; Antología de la marimba. Talleres Gráficos del Estado de Chiapas, México.
- Ponce, Aníbal
1966 Edueaeión y lucha de clases. 8ª ed., Editores Unidos Mexicanos, S.A., México.
- Popol Vuh
1973 Tradueción de la lengua quiché a la castellana por el R. P. fray Francisco Ximénez. Paleografía y notas por Agustín Estrada Monroy. Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala.
- Portillo, Peggy
1995 Leeeiones prácticas para dirigir el coro. Editorial Mundo Hispano, Estados Unidos de Amériea.
- Riemann, Hugo
1968 Teoría general de la música. 3ª ed., Editora Nacional, México.
- Rimsky-Korsakov, Nicolas
1946a Principios de orquestación. Editorial Ricordi, Argentina.
- 1946b Tratado práctico de armonía. Editorial Ricordi Americana, Argentina.
- Rossi, Ino y Edward O'Higgins
1981 Teorías de la cultura y métodos antropológicos; Introducción general de Ino Rossi. Editorial Anagrama, España.
- Saenz Poggio, José
1997 Historia de la música guatemalteca; Desde la monarquía española, hasta fines del año de 1877. Colección Obra Varia, Editorial Cultura, Guatemala.

Salazar Tetzagüic, Manuel de Jesús

2002 Rub'eyal Tijonik Q'ojom, Enseñanza de la marimba. Serie Cuadernos Pedagógicos de Educación Maya y Bilingüe e Intercultural, UNESCO. Cuaderno 2. Editorial Nojib'sa, Guatemala.

2003 Culturas e interculturalidad en Guatemala. 2ª. ed., Universidad Rafael Landívar, Instituto de lingüística y Educación. Serviprensa S.A., Guatemala.

Sánchez Castillo, Julio César

1997 ¿Qué sabemos de marimba? AGAYC. Editora Educativa, Guatemala.

Sanuy, Montse y Conchita

1982 Música, maestro; Bases para una educación musical 2-7 años. Editorial Cincel, España.

Schubert, Franz

1973 Complete chamber music for strings. Edited by Eusebius Mandyczewski and Joseph Hellmesberger. Dover Publications, Inc. U.S.A.

Schwimmer, Erie

1982 Religión y cultura. Editorial Anagrama, España.

Sifontes, Francis Polo

1988 Historia de Guatemala. Editorial Evergráficas, S.A., Guatemala.

Sik'iwuj kichin ak'wala'; Manuseritos antiguos antología infantil

2005 Aporte para la Descentralización Cultural -ADESCA-. Ed. Maya Na'oj, Guatemala.

Silva de Mejía, María Eugenia

2005 Módulos de aprendizaje primer grado. Ministerio de Educación. Vol. 3. Guatemala, 2005.

Solarcs V., Julia

1983 "Encuentro con Joaquín Orellana; Trabajo comparativo sobre dos obras de música electroacústica". En *Revista del XV Festival de Cultura*. Guatemala.

Solos para marimba de Guatemala

2005 Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes. Álbum No. 1., 2ª. reimpresión, Impresos Yaky, Guatemala.

Solos para marimba universal; Música de Guatemala

2004 Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de cultura y Deportes. Vol. No. 2, Idea Publicidad, Guatemala.

Solos para marimba guatemalteca y universal No. 3 (Inédito)
s.f. Marimba de Concierto de Bellas Artes, Ministerio de Cultura y Deportes.
Guatemala.

Standley, Paul y Julian Steyermark.

1958 Flora of Guatemala. Field Museum of Natural History of Chicago. (Varios volúmenes).

Stavenhagen, Rodolfo

1979 Las clases sociales en las sociedades agrarias. Siglo XXI editores, México.

Stöckli, Matthias y Arrivillaga Cortés, Alfonso

2006 Etnomusicología en Guatemala. Tradiciones de Guatemala No. 66, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Centro Impresor PS., S.A., Guatemala.

Stoll, Otto. Etnografía de Guatemala

1958 Seminario de Integración Social Guatemalteca. Editorial del Ministerio de Educación Pública, Guatemala.

Taki, Nanako

2006 "Cuerpo y sonido: una aproximación fenomenológica a la música de los q'eqchi' ". En Revista Tradiciones de Guatemala No. 66 Etnomusicología de Guatemala. Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Editores. Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Centro Impresor PS, S.A., Guatemala, pp. 33-37.

Tibón, Gutierre

1998 Diccionario Etimológico Comparado de Nombres Propios de Persona. 3ª. ed. Fondo de Cultura Económica, México.

Tirado Benedí, Domingo

1971 Sociología de la educación. 6ª. ed., Fernández Editores, S.A., México.

Vásquez, Rafael

1997 Ideas estéticas sobre la música. Editorial Cultura, Guatemala.

Vela, David

1953 Noticia sobre la marimba. Unión Tipográfica, Guatemala.

1962 La marimba; Estudio sobre el instrumento nacional. Vol. 54, José de Pineda Ibarra, Guatemala.

2006 La marimba; Estudio sobre el instrumento nacional. Ministerio de Cultura y Deportes. Colección ensayo, Serie Luis Cardoza y Aragón No. 34. Editorial Cultura, Guatemala.

Velásquez Miranda, Marcela Elizabeth

2002 Música e inteligencia artificial: armonización de melodías con base en el son guatemalteco. Tesis de Ingeniera en Ciencias y Sistemas, Facultad de Ingeniería de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala.

Villatoro Schunimann, Sandra Eloisa y Luís Alexis Calderón Maldonado

1997 Ecología humana. Editorial Color y Forma, Guatemala.

Zubov, Alexandr

1988 Tendencias de evolución de la humanidad. En Ciencias Sociales. Academia de Ciencias de la URSS, URSS.

DICCIONARIOS, ENCICLOPEDIAS Y SITIOS DE INTERNET

Atlas visual de las ciencias

1999 Océano Uno Editorial. España.

Corripio, Fernando

1988 Diccionario de dudas e incorrecciones del idioma. Editorial Larousse, México.

De Galiana Mingot, Tomás

1981 Pequeño Larousse de ciencias y técnicas. Editorial Larousse, México.

Diccionario de la Lengua Española.

2005 Espasa Calpe, S.A. Madrid, España. (Visita electrónica en la Internet).

Diccionario Enciclopédico Océano Uno Color

2002 Océano Grupo Editorial, S.A., España.

El mundo de la música; Grandes autores y grandes obras

1999 Grupo Editorial Océano, España.

Enciclopedia de Guatemala

2006 Editorial Océano, Guatemala.

Enciclopedia de la Psicología

2006 Tomo 1. Editorial Océano, España.

Enciclopedia de la Psicología; Diccionario

2006 Tomo 4. Editorial Océano, España.

Enciclopedia Ilustrada Cumbre

1978 Grolier Internacional, Inc. Editorial Cumbre, S.A., U.S.A.

García Pelayo, Ramón

1983 Diccionario Práctico Español Moderno Larousse. Ediciones Larousse, México.

Nuevo Océano Uno Diccionario Enciclopédico Color
2007 Editorial Océano, España.

The New Lexicon of Webster's Dictionary of the English Language; Encyclopedic Edition.
1988 Lexicon Publications, Inc., U.S.A.

Velásquez de la Cadena, Mariano
1973 A new pronouncing dictionary of the Spanish and English languages.
Appleton/Century/Crofts, United States of America.

<http://es.wikipedia.org>

www.conabio.gob.mx

REVISTAS, FOLLETOS Y PANFLETOS

Arqueología guatemalteca
2003 Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, Ministerio de Cultura y Deportes. Revista de Enero-Junio 2003, No. 1, Año 1, Guatemala.

Danzas folklóricas de Guatemala.
1993 Comisión de Danzas Folklóricas del XXV Festival Folklórico Nacional.
Guatemala.

El grupo folklórico Guatemaya presenta concierto homenaje a los directores
marimbísticos
1984 Gran Teatro Nacional. Guatemala.

Escuela Superior de Arte (Panfleto)
2007 Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala.

Fomento del arte y la cultura
s.f. Dirección General de Culturas y Artes, Ministerio de Cultura y Deportes. F. de
León, Guatemala.

Identidad
2006 Revista del Ministerio de Cultura y Deportes. Enero/Junio 2006, Año Número 14.

Ceremonia de apertura de plicas y anuncio de ganadores del Certamen Permanente
Centroamericano "15 de Septiembre"
1997 Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección General de Arte y Cultura,
Departamento de Música.

Certamen Permanente Centroamericano "15 de Septiembre". Composición para solo
concertante de marimba y orquesta sinfónica. Convocatoria
1996 Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección General de Arte y Cultura.

Primer Festival Internacional de Marimbistas

1999 Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Talleres Gráficos del Estado, México.

Revista AGAYC

1981 Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores. Año III, Agosto/Diciembre, Guatemala, pp. 20-21.

25 Años

2004 Revista de la Marimba de Concierto de Bellas Artes. Imprenta Idea Publicidad, Guatemala.

DECRETOS, INICIATIVAS DE LEY

Decreto número 66-78

1978 Guatemala.

Decreto número 12-91 Ley de Educación Nacional

1992 CENALTEX, Guatemala.

Decreto número 24-92

1992 Guatemala.

Decreto número 26-97 Ley para la protección del Patrimonio Cultural de la Nación

1997 Ministerio de Cultura y Deportes, Guatemala.

Decreto número 12-2002 Código Municipal

2004 Librería Jurídica, Guatemala.

Iniciativa de ley No. de Reg. 3320, Diputado Sergio Leonel Celis.

HEMEROGRAFÍA

Gómez, Davis y Alfonso Arrivillaga

1990 Las marimbas sencillas de Totonicapán, Publicación del Instituto Guatemalteco de Turismo. Abril 29, Guatemala.

Herrera, Lucía

2007 Vibrará la marimba; Ensamble de diez marimbas se presentará en el Teatro Nacional. Prensa Libre, julio 12, 2007. Guatemala.

DISCOGRAFÍA

1. Huehuetenango en el hormigo. Disco producido por la Asociación Mutualista "YALANCÚ" de San Antonio Huista. Producido por Discos Educativos y SONIBEL, Guatemala. s.f.

2. Xajla' Marimba maya-popti'. Producido por Tito Medina. Tzijolaj-GuateMIDI. Guatemala, 2006.
3. MARIMBAS HUEHUETECAS. Sones, zapateados, zarabandas, barreños. Comité de la Marimba de Huehuetenango, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, y ADESCA. Guatemala, 2004.
4. Amigos de la marimba, 25 Aniversario, Vol. 1. Producido por Baldemar Reyes. Guatemala, 2001.
5. Zarabanda Criolla, Ixtía Jacalteca. VYPRO y DIFOSA. Guatemala, 2004.
6. Pléiades, Iannis Xenakis, Les percussions de Strasbourg. Musique française d'aujourd'hui. Harmonia mundi s.a., France, 1987.
7. Marimba Hurtado Hermanos en el centenario de Jesús Castillo. DILA, Guatemala, 1977.
8. Paraíso Maya I. Marimba Hermanos Hurtado No. 1, Producido por TIKAL, L.P. 58, Guatemala, s.f.
9. Guatemala en el recuerdo, Marimba Maderas de mi Tierra, Producido por TIKAL, L.P. 39, Guatemala, s.f.
10. Marimba Ideal de Domingo Bethancourt, Producido por DILA, Guatemala, s.f.
11. Marimba orquesta "Maderas que Cantan", Producido por INDICA, Costa Rica, 1987.
12. Na'rimbo, CONACULTA, México, 2000.
13. I Encuentro de músicos de la tradición popular de Totonicapán. Producido por INGUAT. Guatemala, 1989.
14. Javier Nandayapa Trío. México, 2002.
15. Ney Rosauro, *Rapsódia*. Pró Percussão, Brasil, 1993.
16. Retratos sonoros; Javier Nandayapa. México, 2004.
17. Marimba & computadora; David de Gandarias. Percursos de hormigo. Senderos de silicio. Primera Generación Records, Guatemala, 1998.
18. Marimba de Concierto de Bellas Artes. Concierto para marimba y orquesta de Jorge Sarmientos. Guatemala, s.f.
19. Ballet in dark; Kai Stensgaard Marimba. MarimPercussion, Dinamarca, 1994.
20. 20 valeses inmortales. La internacional Marimba de Zeferino Nandayapa. IM discos & cassettes. México, 1994.
21. Marimba Nandayapa en concierto. Orfeon Videovox, S.A., 1997.
22. Manuel Vleeschower Borraz. Marimba Orquídea, Concierto en Casa de la Marimba. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, 1999.
23. Grupo de Percussão da Universidade Federal de Santa Maria; Direção: Ney Rosauro. Sonopress, UFSM, Brasil, 1995.
24. Ney Rosauro in concert. Pro Percussão, Brasil, 1998.
25. Singing wood; Kai Stensgaard Marimba. MarimPercussion, Dinamarca, 1997.
26. Sentimiento Maya; Marimbas de Concierto y Folklórica Cakchiquel. DIDECA, S.A. Guatemala, 1995.
27. Víctor Mendoza; This is why. RAM Records, Italy, 1994.
28. 15 éxitos nicaragüenses en marimba. Discos Fénix, Miami, Florida, 2006.

ENTREVISTAS Y/O CONSULTAS TÉCNICAS

Licenciada Ligia Méndez (Didáctica de la marimba en Guatemala)
Licenciado Alfonso Arrivillaga (Etnomusicología)
Licenciado Matthias Stöckli (Etnomusicología)
Licenciado Enio Cano (Biología, Entomología, Fitobiología)
Licenciado Edgar Barrios (Música del Petén y tipos de marimba guatemalteca)
Licenciado Eduardo Ramírez (Datos históricos del Conservatorio Nacional de Música)
Doctor Edgar Solano (Datos sobre fisioterapia y sobre la marimba africana)
Maestro Raúl Ovalle (Metodología de enseñanza de la familia Ovalle)
Maestro Román Bethancourt (Metodología de enseñanza de la familia Bethancourt)
Lic. Inf. en Admón. de Sistemas Vicente González Obando (Programas de cómputo)
Maestro José Domingo Velásquez (Programas computarizados de música)
Licenciada Claudia Galeano (Donación de instrumentos musicales -ADESCA-)

INSTITUCIONES VISITADAS PARA CONSULTA DE FUENTES

Academia de Geografía e Historia de Guatemala, Biblioteca Nacional de Guatemala, Biblioteca del Colegio "Capouilliez", Biblioteca Central de la Universidad de San Carlos de Guatemala, Biblioteca de la Escuela de Biología de la Universidad de San Carlos de Guatemala, Biblioteca del Centro de Estudios Conservacionistas de la Universidad de San Carlos de Guatemala, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala, Biblioteca de la Marimba de Concierto de Bellas Artes, Conservatorio Nacional de Música, Dirección General de Formación del Ministerio de Cultura y Deportes, Archivo del Despacho superior del Ministerio de Cultura y Deportes, y ADESCA.

ANEXO 1
FOTOGRAFÍAS

PANALES DE ABEJAS Y PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA CERA NEGRA



Colmena de abeja de la montaña, Senahú, Alta Verapaz.



Fotografías: Amauri Ángel, 1994.

PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA TELA O EPITELIO PARA MARIMBA



Lavado de la "tripa de coche".



Preparación de la tuza o doblador.



Proceso de inflado del intestino de marrano.



Tripa de coche inflada. Nótese las tiras de tuza o doblador de la mazorca de maíz.



Colocación de la tripa de coche en una vara para su secado al sol.



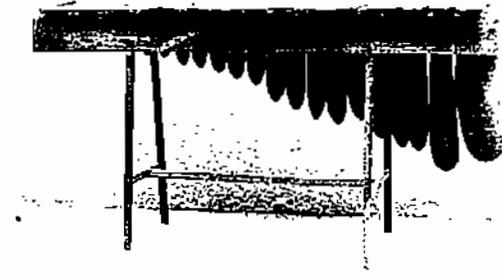
Desprendiendo el epitelio o membrana del intestino de marrano o "tripa de coche".

Fotografías: Marimba de Concierto, 1994.

TIPOS/ENSAMBLES DE MARIMBA GUATEMALTECA



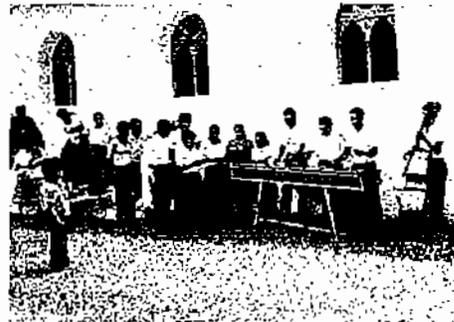
Marimba diatónica de bambú.
Investigación etnográfica en Senahú, Alta
Verapaz. Fotografía: Marimba de Concierto.



Marimba de tecomates con mesa de madera.
Fotografía: Germán Galieia



Marimba de arco y tecomates.
Fotografía: Marimba de Concierto



Marimba cromática de bambú de Senahú,
Alta Verapaz. Fotografía: Marimba de Concierto.



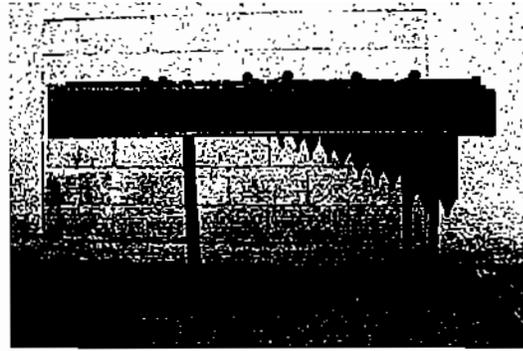
Marimba 3/4 o tenor y marimba 4/4,
prototipo o bajo, cromáticas.



Marimba "Alma Indiana" diatónica común.
de San José el Rodco, San Marcos.

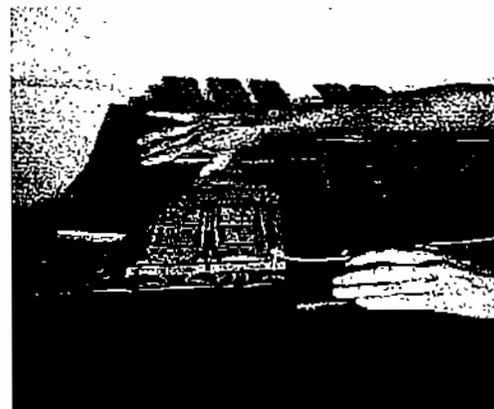
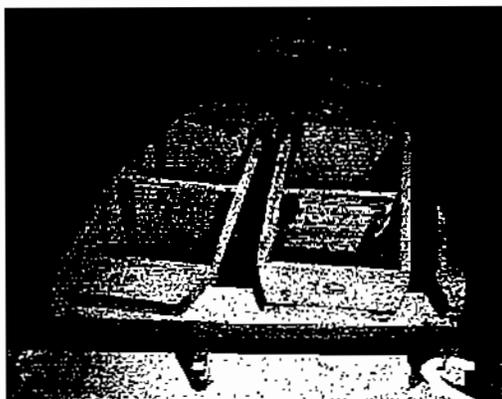
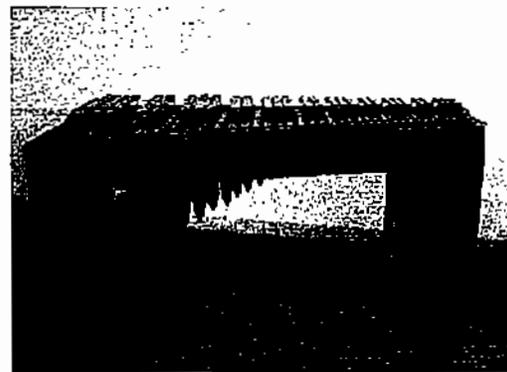


Marimba cromática petenera,
 “La voz del pueblo”. Nótese los
 resonadores de hojalata.
 Fotografía: Marimba de Concierto, 1994.



Marimba requinto o 1/3.
 Fotografía: Marimba de Concierto.

MARIMBA DE DOBLE CAJÓN.
NÓTESE EL MUSH UBICADO EN LA CARA INTERIOR Y NO EN LA FRONTAL
DEL CAJÓN.

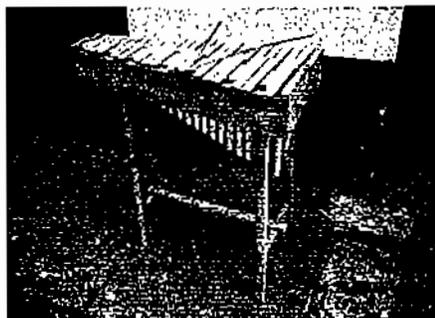


**CONSTRUCCIÓN DE MARIMBAS DE TECOMATES
SAN PEDRO CUTZÁN, CHICACAO**



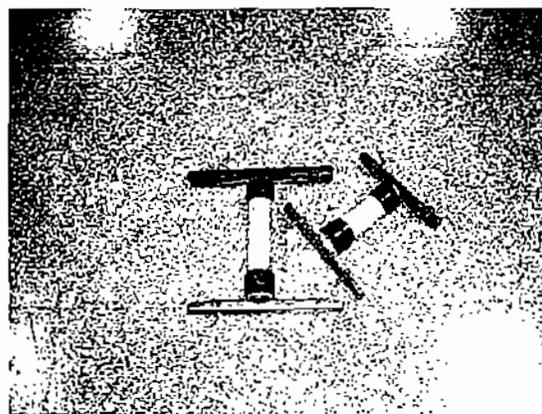
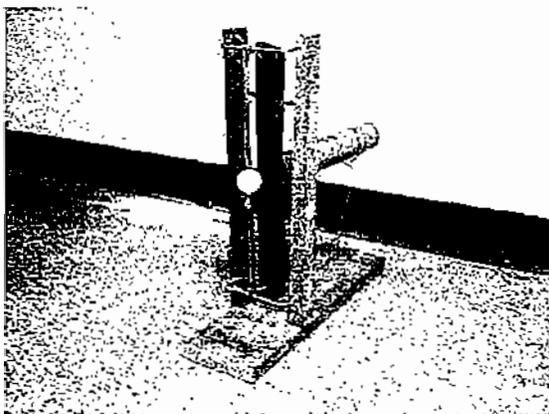
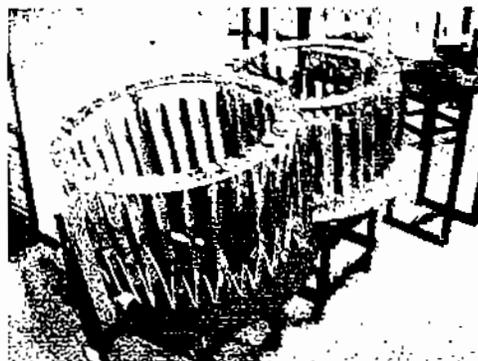
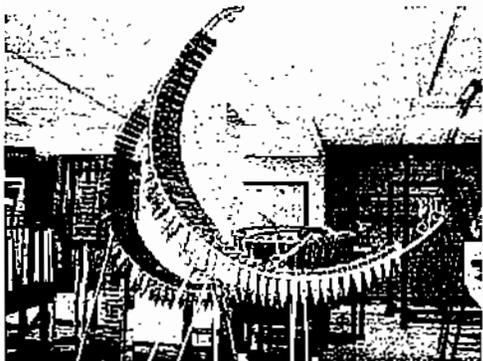
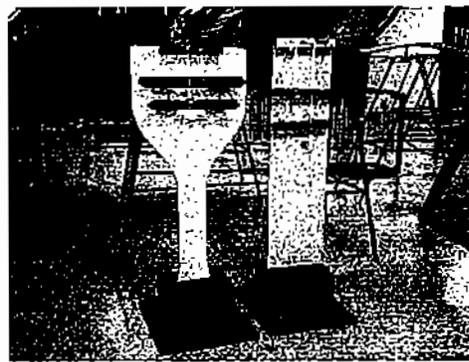
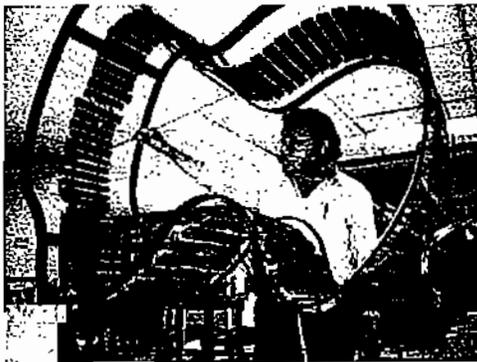
FOTOGRAFÍAS: ADESCA

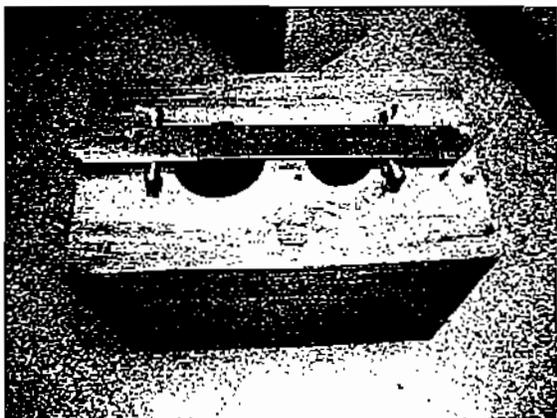
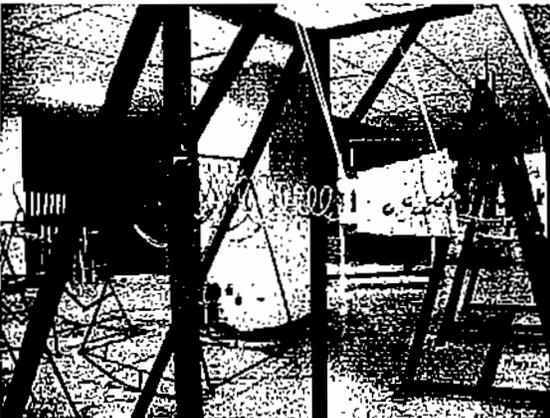
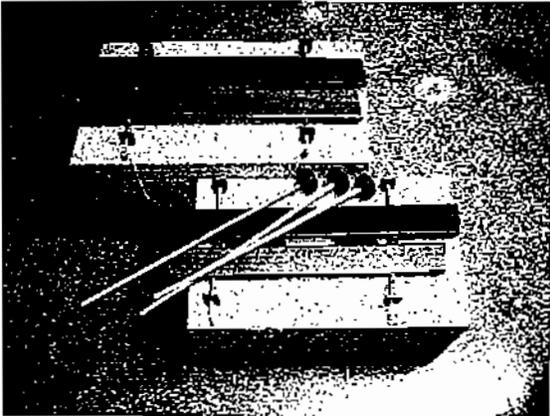
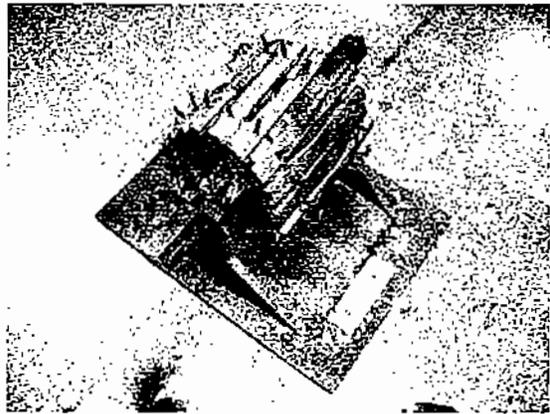
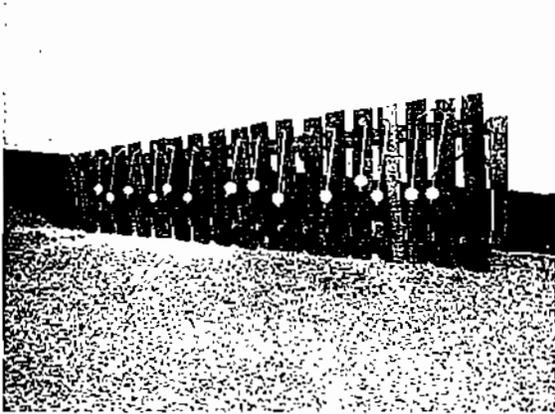
**MARIMBA CROMÁTICA DE METAL
ELABORADA EN SAN RAFAEL PIÉ DE LA CUESTA, SAN MARCOS**



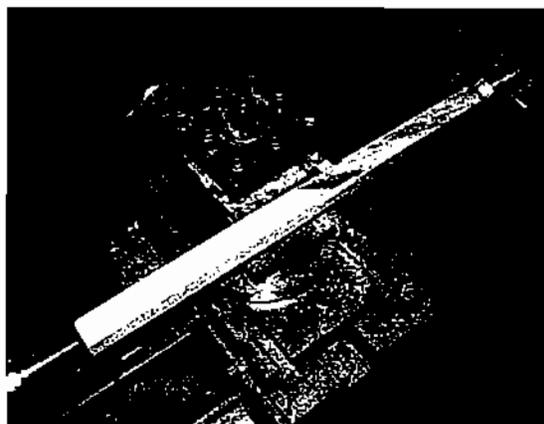
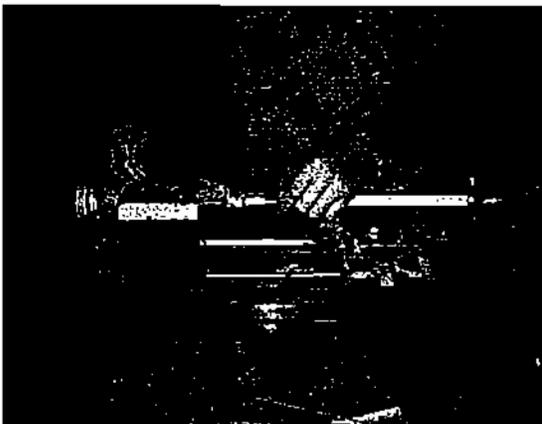
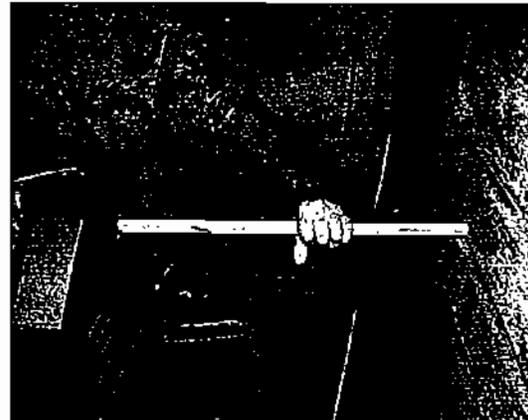
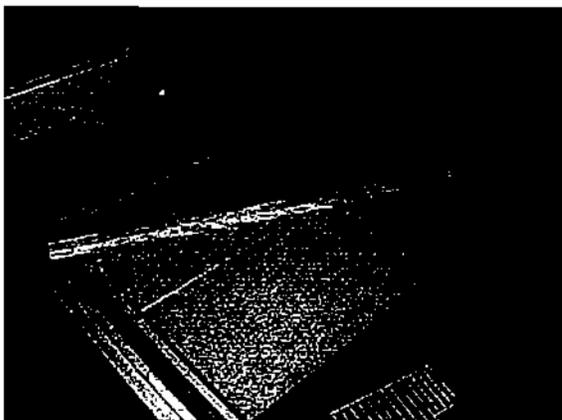
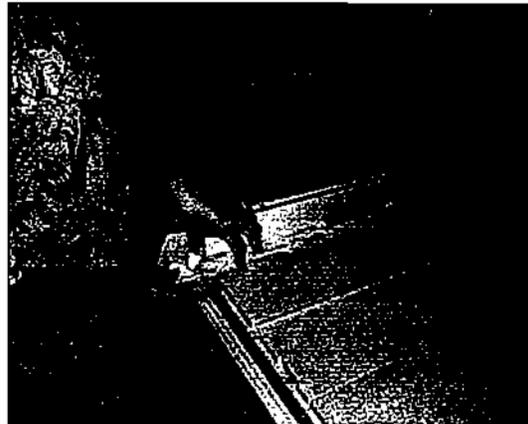
FOTOGRAFÍAS DE AMAURI ÁNGEL, 2008.

JOAQUÍN ORELLANA Y LOS ÚTILES SONOROS DE UNA MARIMBA FANTÁSTICA

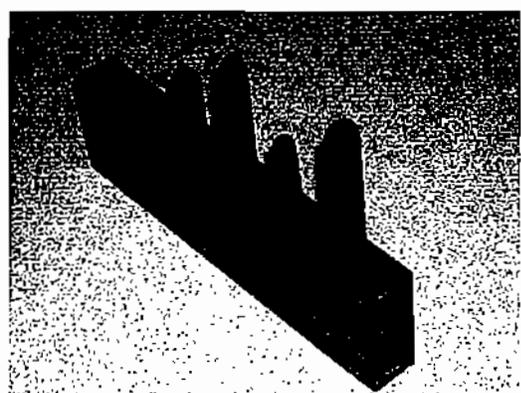
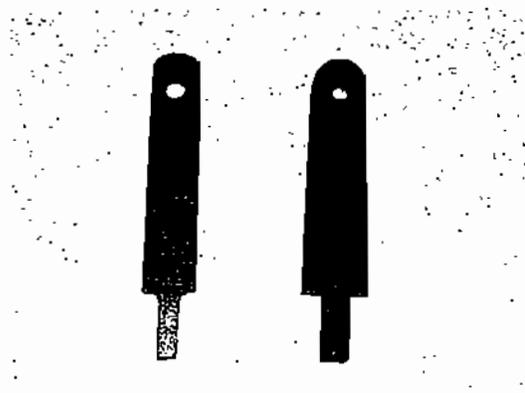
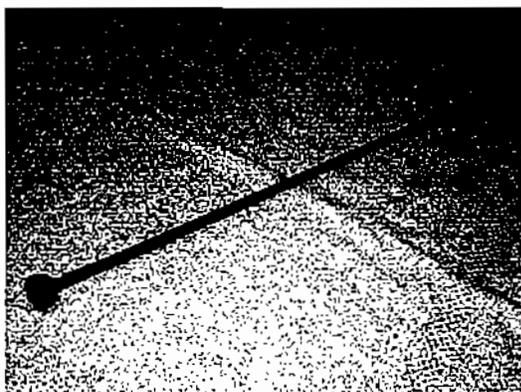
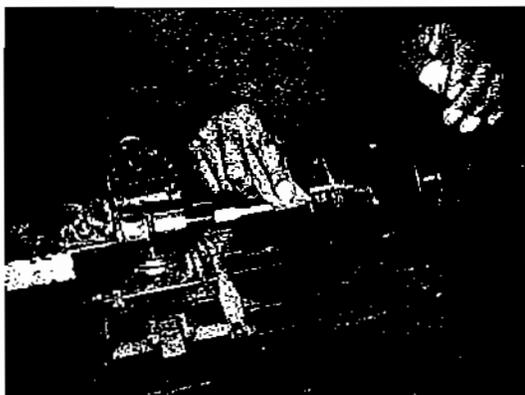




FABRICACIÓN INDUSTRIAL EXPERIMENTAL DE BAQUETAS Y CLAVIJAS
PARA MARIMBA DEL ARTESANO JUAN JOSÉ AGUILAR. FOTOGRAFÍAS DE
AMAURI ÁNGEL, 2008.

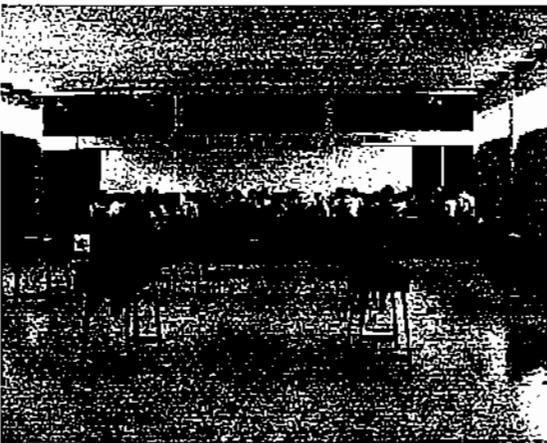


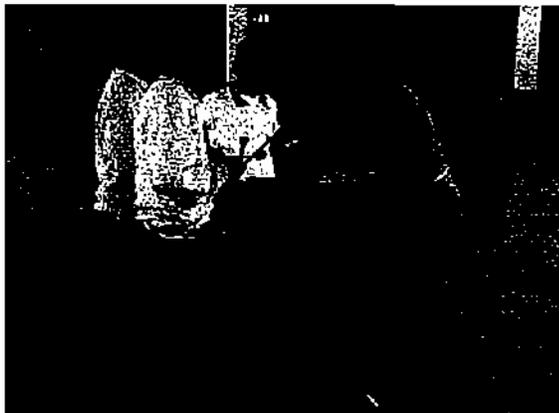
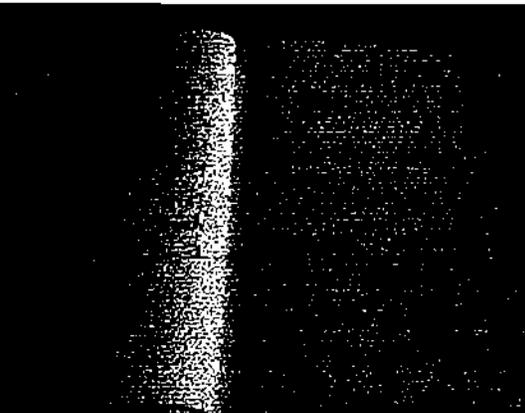
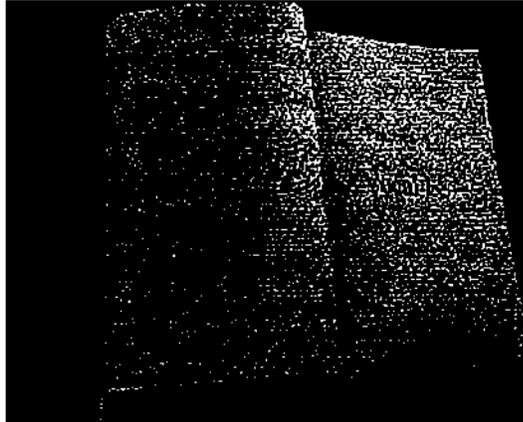
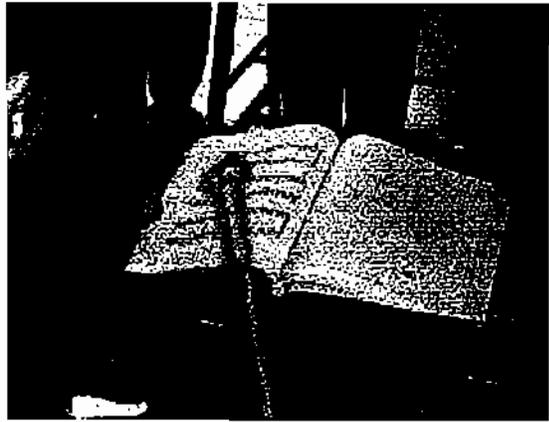
+



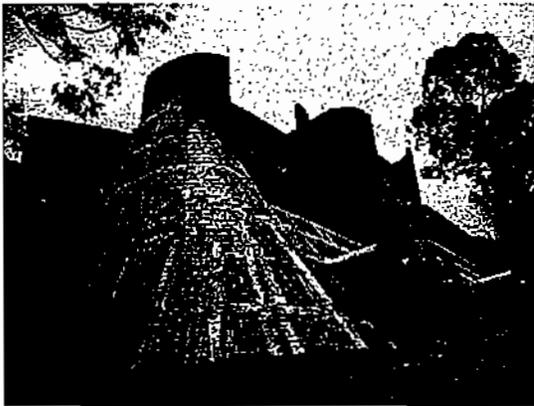
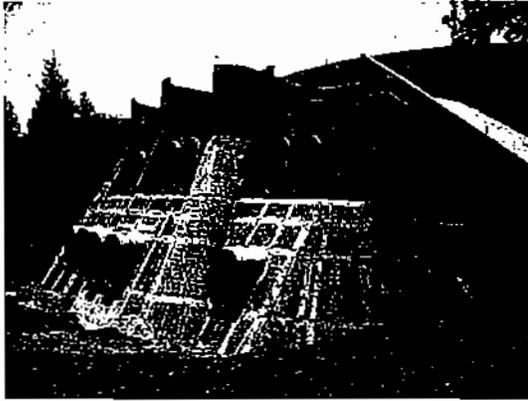
FOTOGRAFÍAS DE AMAURI ÁNGEL
2008

ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA MARIMBA GUATEMALTECA
EN EL INSTITUTO EXPERIMENTAL "ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO"
FOTOGRAFÍAS: AMAURI ÁNGEL, 2007.





INSTITUTO NACIONAL DE LA MARIMBA
CENTRO CULTURAL "MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS".
TERCERA FASE DE CONSTRUCCIÓN.



FOTOGRAFÍAS: AMAURI ÁNGEL, 2008.

FÁBRICAS DE MARIMBAS



Fábrica de marimbas, Aldeã Los pozos,
Sayaxché, Petén. Fotografía: Marimba de
Concierto, 1994.



Fábrica de marimbas (Totonicapán).
Fotografía: Marimba de Concierto, 1994.

PORTADAS DE MÉTODOS O MANUALES PARA MARIMBA Y LIBROS SOBRE LA MARIMBA



Manual de enseñanza de la marimba de Manuel Salazar T.



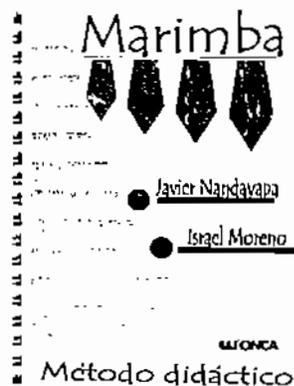
Método de marimba de Higinio, José y Benedicto Ovalle.



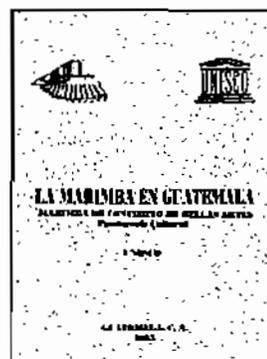
Primer Método de marimba cromática guatemalteca formalmente editado en Guatemala



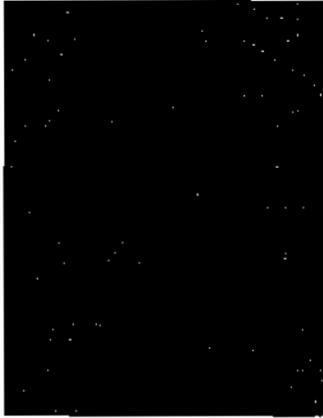
Método para marimba de Zeferino Nandayapa.



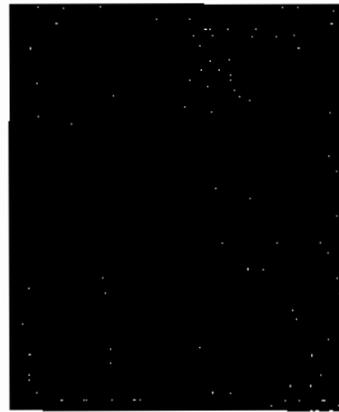
Método para marimba de Javier Nandayapa e Israel Moreno.



Libro La Marimba en Guatemala publicado por la Marimba de Concierto.

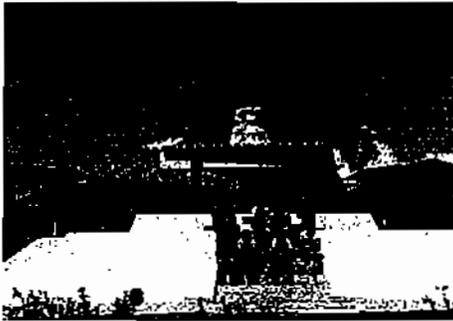


Primer folleto para solos de marimba guatemalteca editado por la Marimba de Concierto.

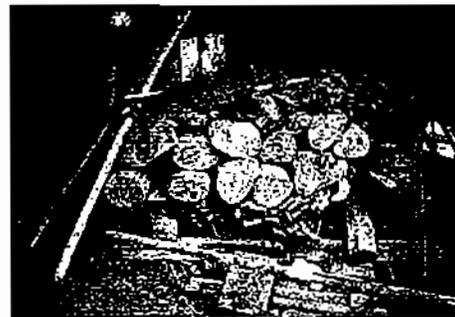


Folleto No. 2 de solos para marimba publicado por la Marimba de Concierto.

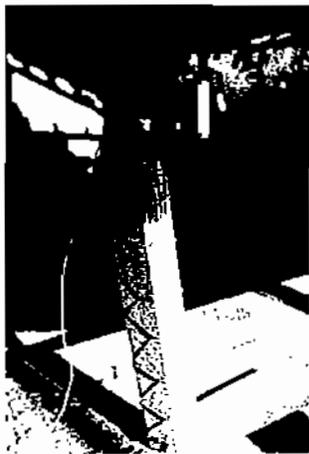
MISCELÁNEA DE FOTOGRAFÍAS



Monumento a la marimba, Quetzaltenango.



Troncos de hormigo apilados para su secamiento en una galera, Tactic, Alta Verapaz.



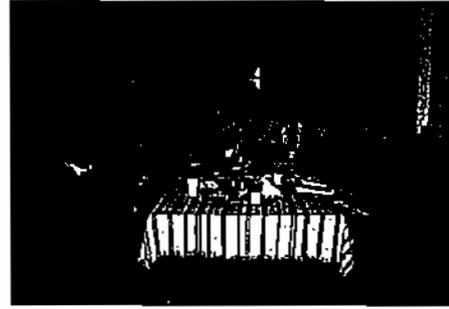
Amarrado del cajón.



Construcción del violón en Sacapulas, El Quiché.



Maestros de la Marimba de Bellas Artes en una investigación etnográfica en Santa Eulalia, Huehuetenango, 1991.



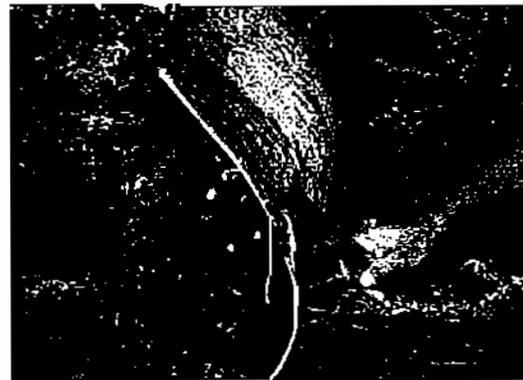
Maestros de las Escuelas de Arte del Ministerio de Cultura y Artes en una reunión para capacitación.

FOTOGRAFÍAS: MARIMBA DE CONCIERTO

EXTRACCIÓN DEL LÁTEX EN LA FINCA SAN JERÓNIMO, SAN JOSÉ EL RODEO, SAN MARCOS.

VARIEDAD *Hevea brasiliensis*

FOTOGRAFÍAS: AMAURI ÁNGEL, 2007.



Nótese el “guaca!” plástico, la cuchilla especial y la “pica” o corte del tronco.

EXTRACCIÓN DEL LÁTEX EN EL CASERÍO LOS ÁNGELES-LAS PILAS,
EL RODEO, SAN MARCOS.
VARIEDAD *Castilla elastica*
FOTOGRAFÍAS: AMAURI ÁNGEL, 2007.



Nótese la vena o cáscara de banano
donde se recibe el látex.



El látex se obtiene mediante un corte
sesgado.

EL TECOMATE UTILIZADO PARA RESONADORES
DE MARIMBA (*Lagenaria siceraria*)
FOTOGRAFÍAS: Antonio Flores, 2008.



Flor del “tecomate” conocido como *bumba*.



Nótese la forma cilíndrica u oblonga de
los tecomates tiernos.



Tecomates sazones bien formados.



Comparación del tecomate con un cajón
artificial de marimba.

**ANEXO 2
DECRETOS**

Decreto No. 66-78.

CONSIDERANDO:

Que la Constitución de la República establece que toda riqueza histórica y artística gozará de la total protección del Estado, así como aquellas manifestaciones del folklore nacional;

CONSIDERANDO:

Que la Marimba ha constituido la genuina manifestación de la nacionalidad guatemalteca, existiendo a lo fecha obras de una gran calidad artística dentro de la producción de compositores nacionales, lo que constituye la representación del espíritu del guatemalteco;

CONSIDERANDO:

Que es procedente dictar las normas legales que tiendan a lograr su conservación dentro de la riqueza artística de nuestro país, así como su pureza tradicional, sin la inclusión de elementos extraños a su propia naturaleza;

CONSIDERANDO:

Que es necesario establecer una fecha para celebrar el día de la Marimba, con el objeto de mantener su vigencia y permanencia dentro de las costumbres guatemaltecas.

POR TANTO,

Con base a lo que establece el inciso 1o. del artículo 170 de la Constitución de la República,

DECRETA:

ARTICULO 1o. Se declara la Marimba Instrumento Nacional.

ARTICULO 2o. Se declara Día de la Marimba, el 20 de febrero de cada año.

ARTICULO 3o. El Estado brindará la protección necesario a la Marimba, debiendo tomar entre otras, las siguientes disposiciones:

- a) Ordenar la edición de un sello postal de varias denominaciones con motivos inspirados en la Marimba, destinándose los fondos provenientes de la emisión a programas de difusión de la Marimba como instrumento nacional, evitando que se desnaturalice o desvirtúe su expresión;

Decreto No. 66-78.

CONSIDERANDO:

Que la Constitución de la República establece que toda riqueza histórica y artístico gozará de la total protección del Estado, así como aquellas manifestaciones del folklóre nacional;

CONSIDERANDO:

Que la Marimba ha constituido la genuina manifestación de la nacionalidad guatemalteca, existiendo a lo fecha obras de una gran calidad artística dentro de la producción de compositores nacionales, lo que constituye la representación del espíritu del guatemalteco;

CONSIDERANDO:

Que es procedente dictar las normas legales que tiendan a lograr su conservación dentro de la riqueza artístico de nuestro país, así como su pureza tradicional, sin la inclusión de elementos extraños a su propio naturaleza;

CONSIDERANDO:

Que es necesario establecer una fecha para celebrar el día de la Marimba, con el objeto de mantener su vigencia y permanencia dentro de las costumbres guatemaltecas.

POR TANTO,

Con base a lo que establece el inciso lo. del artículo 170 de la Constitución de la República,

DECRETA:

ARTICULO 1o. Se declara la Marimba Instrumento Nacional.

ARTICULO 2o. Se declara Día de la Marimba, el 20 de febrero de cada año.

ARTICULO 3o. El Estado brindará la protección necesario a la Marimba, debiendo tomar entre otras, las siguientes disposiciones:

- a) Ordenar la edición de un sello postal de varias denominaciones con motivos inspirados en la Marimba, destinándose los fondos provenientes de la emisión a programas de difusión de la Marimba como instrumento nacional, evitando que se desnaturalice o desvirtúe su expresión;

Decreto Número 24-92

*El Congreso de la
República de Guatemala*



CONSIDERANDO:

Que la Constitución Política de la República de Guatemala, establece que los bienes y valores históricos y artísticos del país están bajo la protección del Estado y constituyen patrimonio cultural de la nación, estableciendo un régimen especial para preservar y resguardar los objetos de valor histórico y bienes culturales velando por su protección y mejoramiento;

CONSIDERANDO:

Que es obligación primordial del Estado proteger, fomentar y divulgar la cultura nacional, emitiendo las leyes y disposiciones que tiendan a su enriquecimiento, restauración, preservación y recuperación;

CONSIDERANDO:

Que la Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes desde su fundación ha venido contribuyendo a la vida cultural y artística de la nación, conformando un patrimonio cultural que debe ser objeto de especial protección, a efecto de que continúe cumpliendo con los fines para lo que fue creada;

POR TANTO,

Con fundamento en los artículos 57, 58, 59, y 63 de la Constitución Política de la República de Guatemala y en ejercicio de las atribuciones que establece el inciso a) del artículo 171 de la misma.

DECRETA:

ARTICULO 1. Declarar parte integrante del Patrimonio Cultural de la Nación como valor artístico la Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes, incluyendo los archivos de música, instrumentos, colecciones, manuscritos, así como cualquier objeto relacionado con ella.

ARTICULO 2. Se constituye a favor de la Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes, un fondo de carácter privativo con los ingresos que reciba de acuerdo a la programación que sus integrantes elaboren, por concepto de boletaje de conciertos cobrados al público, reproducciones, patrocinios, donaciones y otras actividades de carácter económico. La programación, deberá ser aprobada por el Ministerio de Cultura y Deportes. Para la constitución del fondo privativo el Ministerio de Finanzas girará las instrucciones pertinentes a la Dirección de Contabilidad del Estado, los cuales se destinarán en un 60% para funcionamiento de las mismas y en un 40% para establecer una bonificación especial a sus integrantes, sin perjuicio de los sueldos, bonificaciones o cualquier otro ingreso como servidores públicos del Estado.

ARTICULO 3. La Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes por medio del cuentadante que designe el Ministerio de Cultura y Deportes, percibirá ingresos específicos mediante la utilización de talonarios debidamente autorizados por la Contraloría General de Cuentas. Para la utilización de dichos fondos se observará lo establecido en el Decreto 2-86 del Congreso de la República.

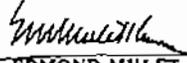
(DECRETO DEL CONGRESO NUMERO 24-92)

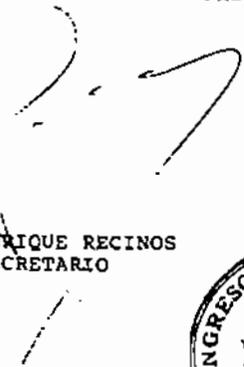
ARTICULO 4. Las personas individuales o jurídicas o de cualquier naturaleza que patrocinen la Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes, podrán deducir dichas sumas de la renta neta del Impuesto sobre la Renta por el período a que corresponde, así como el monto de las donaciones que les otorguen.

ARTICULO 5. El presente Decreto entrará en vigencia el día siguiente de su publicación en el Diario Oficial.

PASE AL ORGANISMO EJECUTIVO PARA SU PUBLICACION Y CUMPLIMIENTO.

DADO EN EL PALACIO DEL ORGANISMO LEGISLATIVO, EN LA CIUDAD DE GUATEMALA A DOS DIAS DEL MES DE ABRIL DE MIL NOVECIENTOS NOVENTA Y DOS.


EDMOND MULET
PRESIDENTE



JAIME ENRIQUE RECINOS
SECRETARIO



ERNESTO CONTRERAS RAMOS
SECRETARIO





GUATEMALA, C. A.

DECRETO NUMERO 31-99

EL CONGRESO DE LA REPUBLICA DE GUATEMALA

CONSIDERANDO:

Que la Constitución Política de la República de Guatemala establece la obligación del Estado de proteger, fomentar y divulgar la cultura nacional, así como promover el arte guatemalteco, a través de la expresión musical, la danza, la comedia, el folklore, las artesanías e industrias autóctonas.

CONSIDERANDO:

Que los ancestros de la marimba se remontan dentro de la cultura Maya, auténtico linaje de las etnias de pueblo guatemalteco, circunstancia que por su naturaleza la enaltecen, constituyéndola como expresión de identidad nacional, por lo que es conveniente declararla como símbolo patrio.

CONSIDERANDO:

Que la marimba de doble teclado con escala cromática constituye la más genuina representación de nuestra nacionalidad, conocidas mundialmente las guarimbas composiciones musicales elaboradas por guatemaltecos que exaltan y enaltecen a nuestra sociedad, conservando las costumbres y tradiciones de nuestro país, lo que constituye un baluarte para otorgar el reconocimiento internacional como la tierra del son, la eterna primavera y la marimba.

POR TANTO:

En ejercicio de las atribuciones que le confiere el artículo 171 literal a) de la Constitución Política de la República de Guatemala.

DECRETA:

ARTICULO 1. Se declara la marimba símbolo nacional, por ser un instrumento histórico de valor cultural, de arte y tradición de los guatemaltecos, propia de nuestro país y que enaltece nuestra cultura e idiosincrasia.

ARTICULO 2. El Ministerio de Educación velará porque en la guía programática que comprende la materia formación musical, en centros de educación oficiales y privados, propicien la enseñanza de la marimba, como un reconocimiento al baluarte nacional de la cultura, arte y tradiciones guatemaltecas.

Anualmente el Ministerio de Educación proveerá en su programación presupuestaria de los recursos financieros que hagan posible en forma progresiva y racionalmente planificada la dotación de instrumentos marimbísticos a los centros educativos oficiales, con el fin de estimular su práctica musical, así como de promover los concursos estudiantiles de marimba.

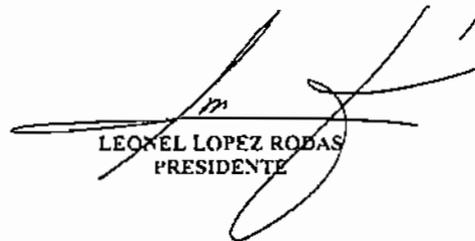
ARTICULO 3. El Ministerio de Cultura y Deportes deberá ejecutar acciones tendientes a organizar eventos y concursos, que promuevan el instrumento de la marimba como símbolo patrio nacional, en el mes de septiembre de cada año.



ARTICULO 4. El presente decreto entrará en vigencia el día siguiente de su publicación en el diario oficial

PASE AL ORGANISMO EJECUTIVO PARA SU SANCION, PROMULGACION Y PUBLICACION.

DADO EN EL PALACIO DEL ORGANISMO LEGISLATIVO, EN LA CIUDAD DE GLATEMALA, A LOS TREINTA Y UN DIAS DEL MES DE AGOSTO DE MIL NOVECIENTOS NOVENTA Y NUEVE.


LEONEL LOPEZ ROBAS
PRESIDENTE




ARTURO G. DE LA CRUZ G.
SECRETARIO


ENRIQUE GONZALEZ VILLATORO
SECRETARIO



ANEXO 3
ENCUESTA Y GRÁFICAS

ENCUESTA No. 1 PARA PROFESORES DE MARIMBA

I. DATOS DE (L) (LA) ENCUESTADO (A):

a) Nombre: _____ b) Teléfono: _____

c) Edad: _____ d) Idiomas que domina: _____

e) Entidad donde enseña: _____

f) Nivel de estudios realizados: _____

II. ASPECTOS GENERALES:

1. ¿Cómo aprendió a ejecutar la marimba? _____

2. ¿Desde qué edad comenzó a enseñar marimba? _____

3. ¿Conoce aspectos relacionados con el solfeo y la teoría musical? _____

4. ¿Tiene un sueldo adecuado a su trabajo como docente? _____

Si la respuesta es no ¿Cuánto debería devengar mensualmente? Q. _____

5. ¿Su plaza es presupuestada o por contrato? _____

6. ¿Cuántos estudiantes de marimba o grupos tiene a su cargo? _____

7. ¿Son suficientes los instrumentos musicales con que cuenta para la enseñanza? _____

Si la respuesta es no, mencione cuántos necesita y de qué tipo: _____

III. ASPECTOS RELACIONADOS CON LA ENSEÑANZA DE LA MARIMBA:

8. ¿Qué métodos utiliza para la enseñanza de la marimba?

a) _____

b) _____

c) _____

9. ¿Cuáles son los primeros pasos para la enseñanza de la marimba? _____

10. Mencione los contenidos anuales del curso de marimba: _____

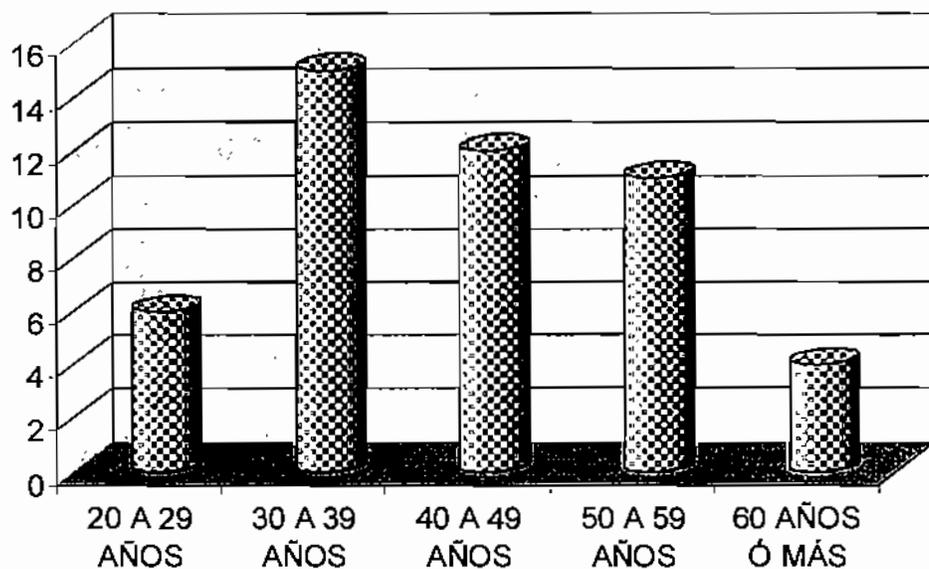
11. Mencione qué otros instrumentos musicales incluye en la enseñanza de la marimba: _____

12. ¿Qué tipo de apoyo debería recibir en su trabajo como docente? _____

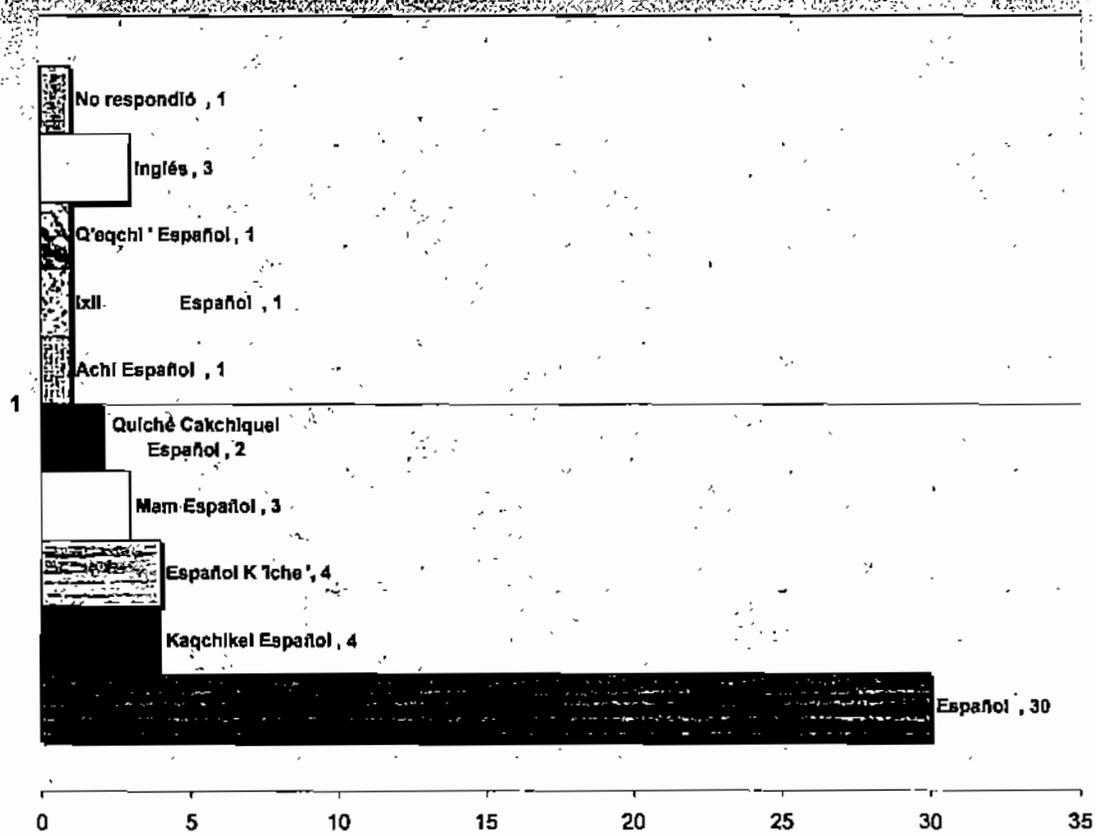
13. Recomendaciones para mejorar la enseñanza general de la marimba: _____

GRÁFICAS DE ANÁLISIS DE LA ENCUESTA

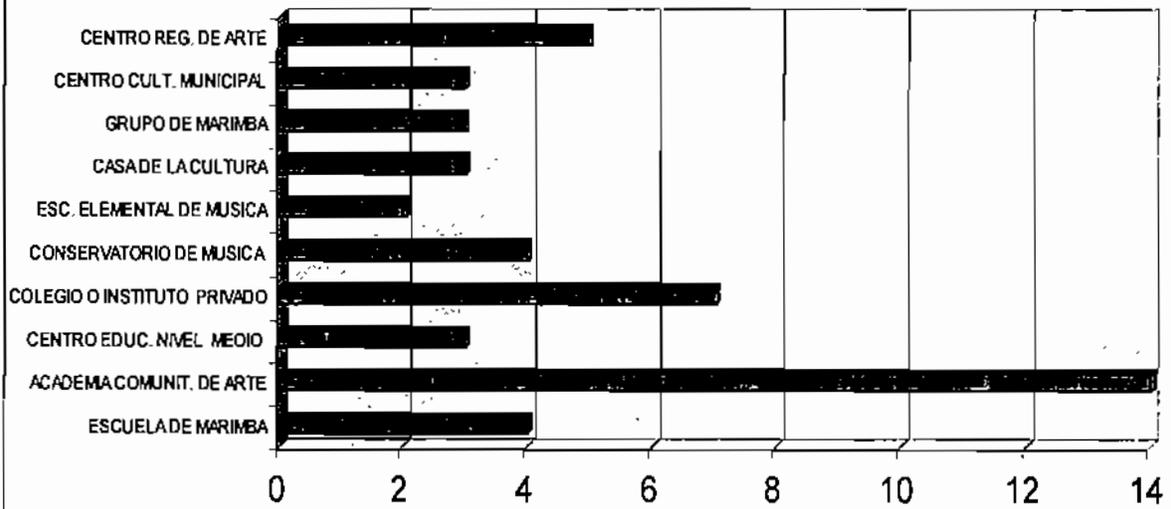
Gráfica No. 1 Edades de los profesores



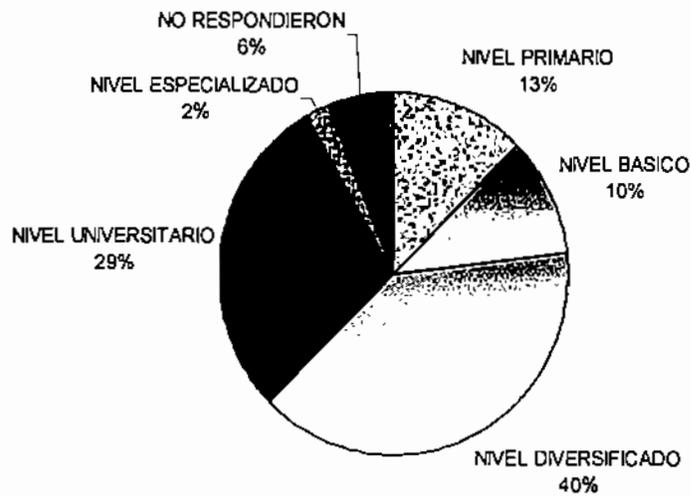
Gráfica No. 2 Idiomas utilizados o dominados



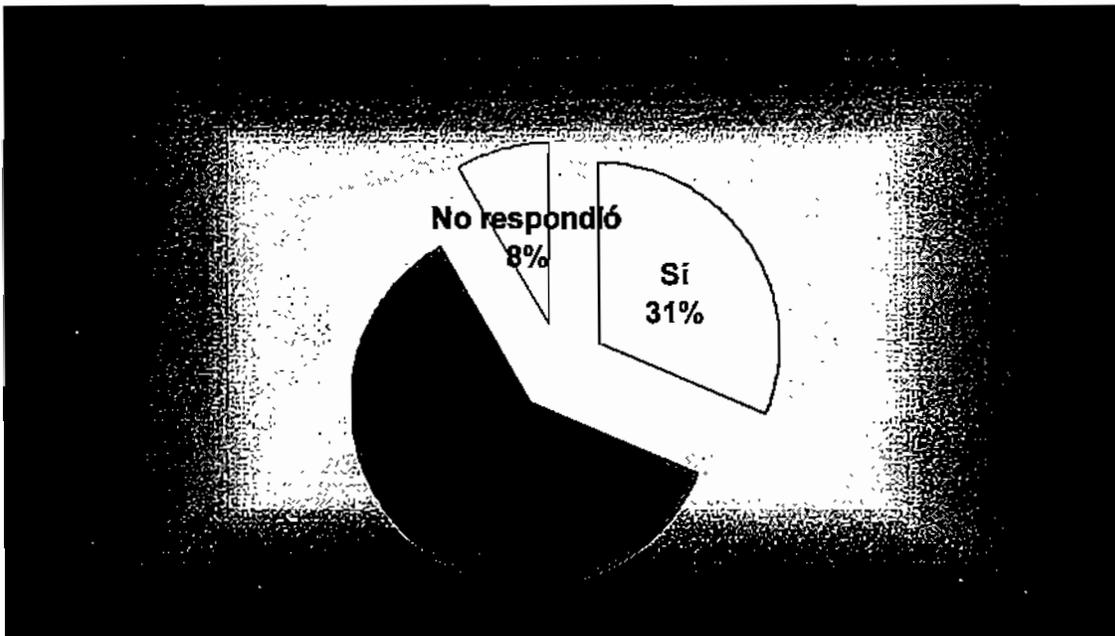
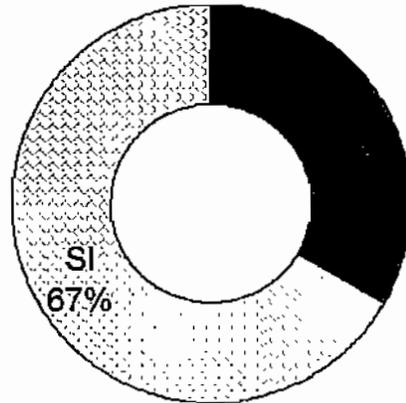
Gráfica No.3 Entidades donde laboran



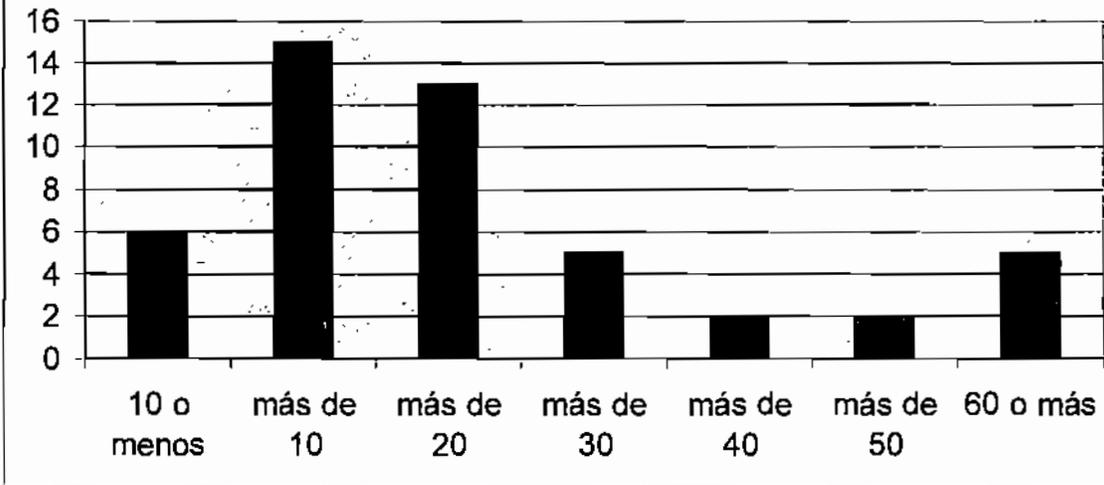
Gráfica No. 4 Nivel de estudios



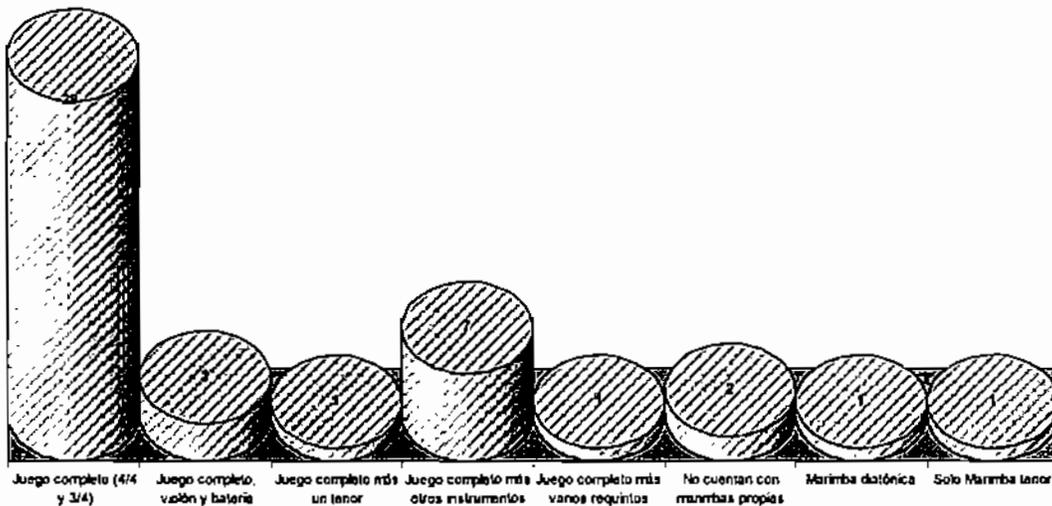
Gráfica No. 5 Conocimiento de teoría musical y solfeo



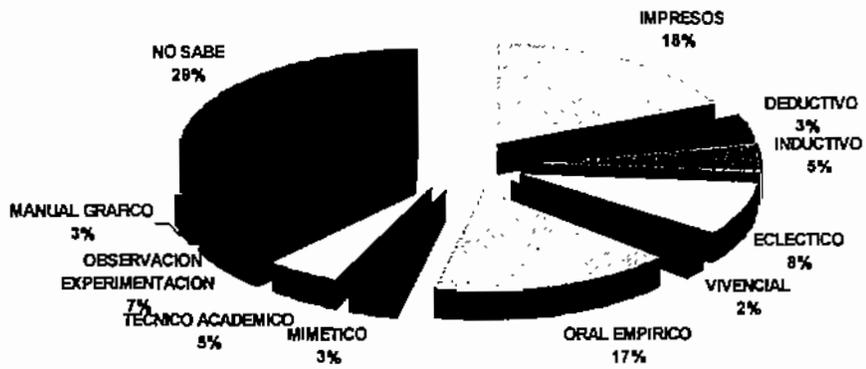
Gráfica No. 7 Número de alumnos



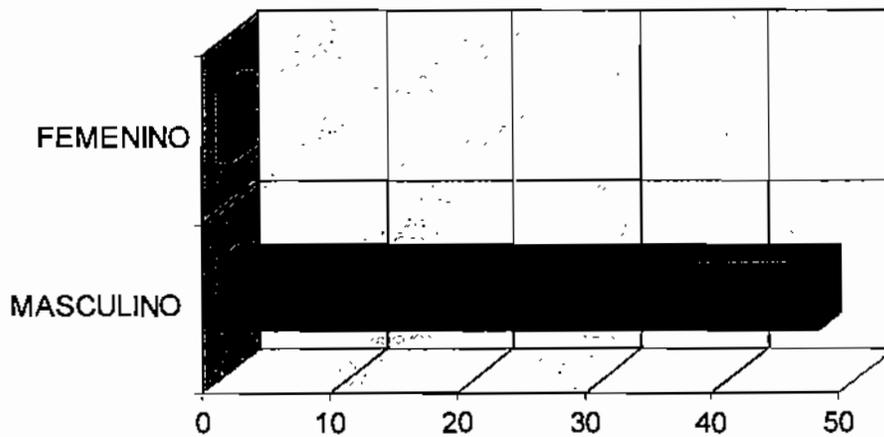
Gráfica No. 8 Instrumentos musicales



Gráfica No. 9 Métodos utilizados



Gráfica No. 10 Género de los encuestados



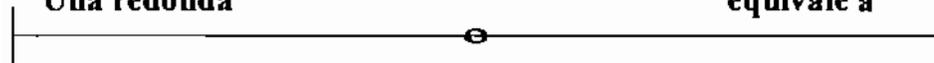
**ANEXO 4
PARTITURAS**

Ejemplo No. 1

Valor de las figuras y notas musicales

Tesis sobre la marimba guatemalteca

Una redonda **equivale a**



2 blancas



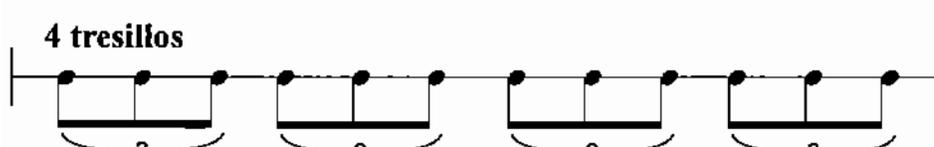
4 negras



8 corcheas



4 tresillos



16 semicorcheas



32 fusas



64 semifusas



Ejemplo No. 2
Escala de Do Mayor
con golpe reiterado alterno o trémolo
a dos octavas

Amauri Ángel
Tesis sobre la marimba guatemalteca

Moderado $\text{♩} = 100$

Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi
Fa Sol La Si Do Do Si La Sol Fa
Mi Re Do Si La Sol Fa Mi Re Do

Ejemplo No. 3
Escala de Do Mayor
con golpe básico alterno
a dos octavas

Tesis sobre la marimba guatemalteca

Moderado $\text{♩} = 100$

Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi
Fa Sol La Si Do Do Si La Sol Fa
Mi Re Do

Ejemplo No. 4
Lecciones de trémolo con redondas,
blancas y negras

Tesis sobre la marimba guatemalteca

Observaciones: La flecha quebrada que inicia arriba = izquierda $\lrcorner \triangleright$
La flecha quebrada que inicia abajo = derecha $\lrcorner \triangleright$

Trémolo con redondas, blancas y negras.

a) 

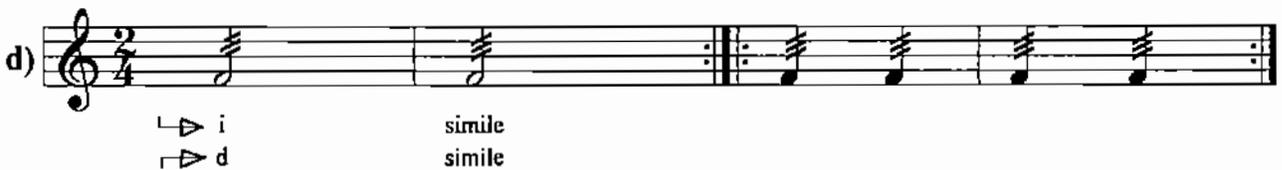
Primera combinación de redondas, blancas y negras.

b) 

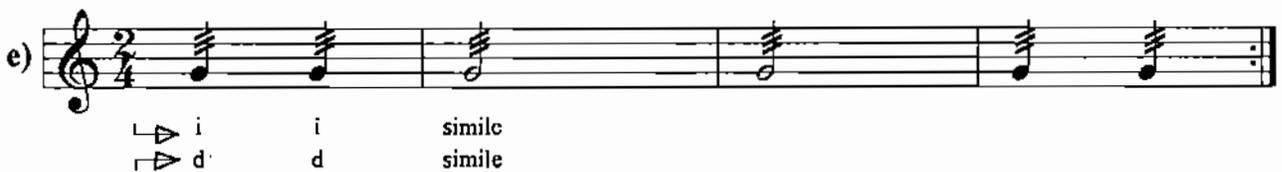
Segunda combinación.

c) 

Trémolo en compás de 2/4.

d) 

Combinación de trémolo en 2/4 con blancas y negras.

e) 

Trémolo en compás de 3/4.

f) 

Ejemplo No. 5

Lecciones con golpe básico alterno

Tesis sobre la marimba guatemalteca

Sobre una octava

a)

↪ d i simile

↪ i d simile

Detailed description: This block contains two staves of musical notation for exercise 'a)'. The first staff is in 4/4 time, starting on a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes and eighth notes, alternating between the right hand (d) and left hand (i) in a 'simile' (similar) pattern. The second staff continues the exercise, also in 4/4 time, with the same alternating pattern.

Sobre dos octavas

b)

↪ i d simile

Detailed description: This block contains six staves of musical notation for exercise 'b)'. The first staff is in 4/4 time, starting on a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes and eighth notes, alternating between the right hand (i) and left hand (d) in a 'simile' (similar) pattern. The subsequent five staves continue the exercise, showing the progression of the melody across two octaves.

Combinación de corcheas con negras

Tesis sobre la marimba en Guatemala

c)

i d simile
d i simile

d)

i d simile
d i simile

e)

i d simile
d i simile

Ejemplo No. 6

Combinación de notas tremoladas y unipercutidas

Tesis sobre la marimba guatemalteca

a)

i i i d i d i d i d i simile
i i i d i d i d i d i simile

b)

\rightarrow \rightarrow i d i d i d i d simile simile

c)

\leftarrow i i d i d i d i d i simile
 \rightarrow d d d i d i d d d simile

Ejemplo No. 7

Sinfonía Sorpresa (Fragmento)

Mano derecha: dos baquetas (3 y 4)
Mano izquierda: dos baquetas (1 y 2)

Moderado ♩ = 120

Joseph Haydn

Tesis sobre la marimba guatemalteca

Marimba

3 simile

1 simile

9

3 simile

4

1 2

18

1 2 1

1 2

1 1 2

1 simile

2

Fine

Ejemplo No. 8

Lección para el trémolo con dos teclas

Observaciones:

En el desplazamiento ascendente, se inicia el trémolo con la derecha.

En el desplazamiento descendente, se inicia el trémolo con la izquierda.

Tesis sobre la marimba guatemalteca

a)

Exercise a) consists of six staves of musical notation in 4/4 time. Each staff contains a series of tremolos, where each stroke consists of two notes. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes in each stroke are: Staff 1: C4, D4; Staff 2: E4, F#4; Staff 3: G4, A4; Staff 4: B4, C5; Staff 5: B4, A4; Staff 6: G4, F#4. The final measure of the sixth staff ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Seguir las indicaciones del ejemplo anterior.

b)

Exercise b) consists of three staves of musical notation in 4/4 time. Each staff contains a series of tremolos, where each stroke consists of two notes. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes in each stroke are: Staff 1: C4, D4; Staff 2: E4, F#4; Staff 3: G4, A4. The final measure of the third staff ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Ejemplo No. 9
Lecciones de golpe dual unificado

Tesis sobre la marimba guatemalteca



Ejemplo No. 10
Lecciones con semicorcheas
Practicarlas en forma moderada y posteriormente rápida

Tesis sobre la marimba guatemalteca

a) 
↳ i d simile



↳ d i simile



d d d

b)

i d simile

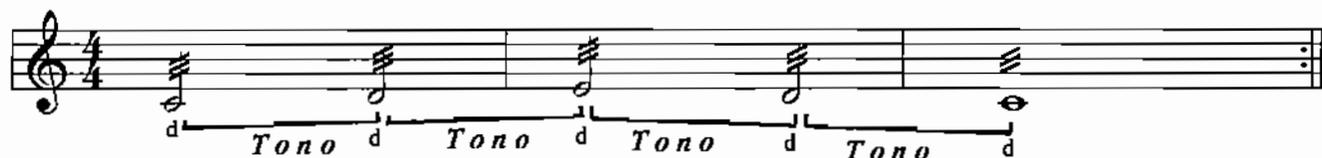
d i simile

d i d i

The musical score consists of six staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Below the first staff, the text 'i d simile' is written with a right-pointing arrow. The second, third, and fifth staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth staff is marked 'd i simile' with a right-pointing arrow. The sixth staff concludes the piece with a double bar line and four notes: 'd i d i', which are aligned with the notes on the staff.

Ejemplo No. 11 Tonos y semitonos

Tono: *Intervalo que equivale a una segunda mayor.*



Semitono: *Es el intervalo más pequeño que usualmente se utiliza en nuestro sistema musical occidental. Representa cada una de las dos partes en que se divide el intervalo de un tono.*



Accidentes musicales

El Sostenido, el bemol y el becuadro

El Sostenido: *Aumenta un semitono.*

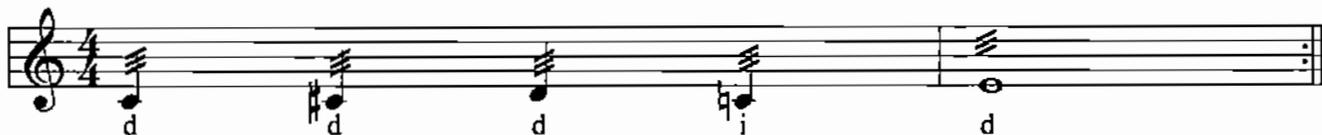
El Bemol: *Disminuye un semitono.*

El Becuadro: *Regresa la nota a su estado natural.*

El sostenido y el bemol.



El sostenido y el becuadro.



El bemol y el becuadro.



Sostenidos, bemoles y becuadros.



Doble Sostenido y Doble Bemol.

El Doble Sostenido: Aumenta dos semitonos.



Doble Bemol: Disminuye dos semitonos.



Ejemplo No. 12

Escalas mayores, escalas menores naturales relativas y arpeggios

a) Escala de Do Mayor

Simbología: $\overbrace{\quad\quad}$ 1 tono $\underbrace{\quad\quad}$ 1/2 tono



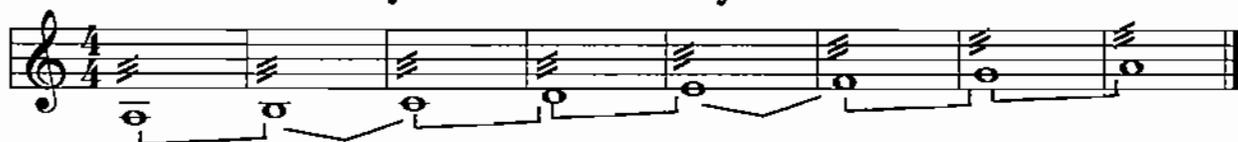
Arpeggio de Do Mayor sobre 2 octavas



Ejercicio en la escala y arpeggio de Do Mayor sobre 2 octavas



Escala de La menor natural y relativa de Do Mayor.



Arpeggio de La menor sobre 2 octavas.



Ejercicio en la escala y arpeggio de La menor sobre 2 octavas.



b) Escala de Sol Mayor

Simbología: $\overbrace{\hspace{1cm}}$ 1 tono $\underbrace{\hspace{1cm}}$ 1/2 tono



Arpeggio de Sol Mayor sobre 2 octavas



Ejercicio en la escala y arpeggio de Sol Mayor sobre 2 octavas



Escala de Mi menor natural y relativa de Sol Mayor



Arpeggio de Mi menor sobre 2 octavas



Ejercicio en la escala y arpeggio de Mi menor sobre 2 octavas



c) Escala de Re Mayor

Simbología: $\overbrace{\hspace{1cm}}$ 1 tono $\overbrace{\hspace{1cm}}$ 1/2 tono



Arpeggio de Re Mayor sobre 2 octavas



Ejercicio en la escala y arpeggio de Re Mayor sobre 2 octavas



Escala de Si menor natural y relativa de Re Mayor



Arpeggio de Si menor sobre 2 octavas



Ejercicio en la escala y arpeggio de Si menor sobre 2 octavas



Ejemplo No.13a

El granjero feliz

Allegro ♩ = 120

R. Schuman

Adaptación: Domingo Velásquez

Marimba 1

Marimba 2

Marimba 3

p *f*

6

mf *f*

11

1. *mf*

2. *Fine*

f *mf*

Ejemplo No.13b

El granjero feliz

R. Schuman

Transcripción: Domingo Velásquez

Ampliación y adaptación: Amauri Ángel

Tesis sobre la marimba guatemalteca

Allegro $\text{♩} = 120$

Primera voz aguda *p*

Voces complementarias agudas *p*

Primera voz semiaguda *p*

Voces complementarias semiagudas *p*

Primera voz semigrave *f*

Armonía básica *p*

Bajo a octavas paralelas *f*

5

mf *f*

mf *mf* *f*

Detailed description: This is a page of musical notation for piano, consisting of eight staves. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line is present in the middle of the page, indicating a section change. Dynamic markings are placed below the staves: the first staff has *mf* and *f*; the second has *mf* and *mf*; the third has *mf* and *f*; the fourth has *mf* and *f*; the fifth has *mf* and *f*; the sixth has *mf* and *f*; the seventh has *mf* and *f*; and the eighth has *mf* and *f*. There are also accents (>) above several notes in the first, third, fifth, sixth, and eighth staves.

Fine

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of seven staves. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. The music is marked with a double bar line and repeat sign (||) at the beginning of each staff. The dynamics are indicated by *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a *Fine* marking.

Staff 1 (Treble clef): *f* (initial), *mf* (first ending), *f* (second ending).

Staff 2 (Treble clef): *f* (initial), *f* (second ending).

Staff 3 (Treble clef): *f* (initial), *mf* (first ending), *f* (second ending).

Staff 4 (Treble clef): *f* (initial), *mf* (first ending), *f* (second ending).

Staff 5 (Bass clef): *f* (initial), *mf* (first ending), *f* (second ending).

Staff 6 (Bass clef): *f* (initial), *f* (second ending).

Staff 7 (Bass clef): *f* (initial), *mf* (first ending), *f* (second ending).

Ejemplo No. 14a
Lain Nebah
(De la Suite El Paa banc)

Recopilación: Manuel Juárez Toledo

Adaptación: Amauri Ángel

Tesis sobre la marimba guatemalteca

Intérpretes Nos. 1 y 2: usar 2 baquetas en la mano derecha
y 1 baqueta en la mano izquierda(1, 2 y 3 respectivamente)

Intérprete No. 1

Intérprete No. 2

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of chords and some melodic lines. A dynamic marking *f* (forte) is present in both staves.

Second system of the musical score, continuing the composition with similar chordal textures and melodic fragments in both staves.

Third system of the musical score, featuring more complex chordal structures and melodic lines in the upper staff, while the lower staff continues with rhythmic accompaniment.

Fourth system of the musical score, concluding with first and second endings. The first ending is marked "1a." and the second ending is marked "2a.". The piece ends with a "Fine" marking. There are also first and second endings indicated by brackets with the number "2" in the lower staff.

Ejemplo No. 14b

El cobanero

Arturo Méndez Cifuentes

Arreglo: Amauri Ángel

Tesis sobre la marimba guatemalteca

Alegre y festivo ♩. = 80

Intérprete 1
Intérprete 2

mf

Intérprete 3
Intérprete 4

mf

7

13

f

f

19

25

Musical score for measures 25-31. The piece is in 7/8 time. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

32

Musical score for measures 32-38. The right hand continues with a dense, rhythmic texture, while the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

39

Musical score for measures 39-44. The right hand's melody becomes more chordal and block-like, with many beamed notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

45

Musical score for measures 45-50. The right hand features a dense, rhythmic texture. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked *Fine*. A dynamic marking of *mf* is present in the first ending.

Ejemplo No. 15

Escala cromática sobre 2 octavas iniciando en Do

Con blancas.

a)

d d simile

i i simile

Con negras.

b)

d d simile

i i simile

Escala cromática con una o dos baquetas

Practicar primero la escala solo con la mano izquierda y después solo con la mano derecha
Seguir después las instrucciones especificadas con las iniciales i o d

Con corcheas.

c)

↳ i d simile
↳ d i simile

Con semicorcheas

d)

↳ i d simile
↳ d i simile

Ejemplo No. 16

Ligaduras musicales

Ligadura de valor o prolongación

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff shows a half note 'd' with a fermata, followed by a quarter rest, then a half note 'i' with a fermata. The second staff shows a quarter note 'i' with a fermata, followed by a quarter rest, then a half note 'd' with a fermata. The notation includes various articulation marks like slurs and accents.

Ligadura de acentuación

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff shows a quarter note 'i' with an accent, followed by a quarter note 'i' with an accent, then a quarter note 'i' with an accent and the word 'simile' below it. The second staff shows a quarter note 'i' with an accent, followed by a quarter note 'd' with an accent and the word 'simile' below it, then a quarter note 'i' with an accent. The notation includes various articulation marks like slurs and accents.

Ligadura de fraseo

One staff of musical notation in 4/4 time. It shows a quarter note 'd' with an accent, followed by a quarter note 'i' with an accent and the word 'simile' below it, then a quarter note 'd' with an accent and the word 'simile' below it, and finally a quarter note 'd' with an accent and the word 'simile' below it. The notation includes various articulation marks like slurs and accents.

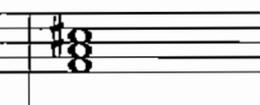
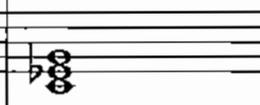
Ligadura de tresillo

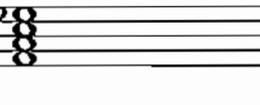
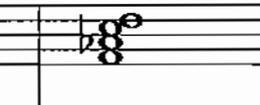
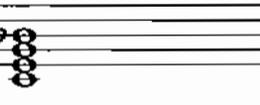
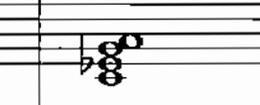
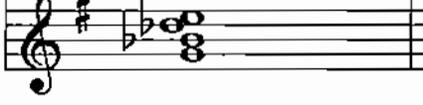
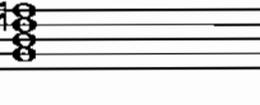
One staff of musical notation in 4/4 time. It shows a quarter note 'd' with an accent, followed by a quarter note 'd' with an accent, then a quarter note 'd' with an accent, then a triplet of eighth notes 'i d i' with an accent and the word 'simile' below it, then a quarter note 'd' with an accent, then a quarter note 'd' with an accent, then a quarter note 'd' with an accent, then a triplet of eighth notes 'i d i' with an accent and the word 'simile' below it, and finally a quarter note 'd' with an accent. The notation includes various articulation marks like slurs and accents.

Ejemplo No. 18 Cifrado musical

Tesis sobre la marimba guatemalteca

Modo Mayor	A	B	C	D	E	F	G
	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol
Modo Menor	Am	Bm	Cm	Dm	Em	Fm	Gm

F	Fm	F ⁺	F6
			
C	Cm	C ⁺	C6
			
G	Gm	G ⁺	G6

Fdim	F7	FMaj7	Fm6
			
Cdim	C7	CMaj7	Cm6
			
Gdim	G7	GMaj7	Gm6
			

Fm7	F7+5	F7 \flat 5	F7 \flat 9
Cm7	C7+5	C7 \flat 5	C7 \flat 9
Gm7	G7+5	G7 \flat 5	G7 \flat 9

F11	F9	Fm9	F9+5
C11	C9	Cm9	C9+5
G11	G9	Gm9	G9+5

F9 \flat 5	FMaj9	F11 \flat 9	F11+	F13
C9 \flat 5	CMaj9	C11 \flat 9	C11+	C13
G9 \flat 5	GMaj9	G11 \flat 9	G11+	G13

F13 \flat 9	Fm7 \flat 5	F7sus4	F7add6	F6add9
C13 \flat 9	Cm7 \flat 5	C7sus4	C7add6	C6add9
G13 \flat 9	Gm7 \flat 5	G7sus4	G7add6	G6add9

Ejemplo No. 19

Lecciones para el Bajo de Marimba

Tesis sobre la marimba guatemalteca


 { d = mano derecha
 { i = mano izquierda

a)



Do simile Re simile Mi Fa Sol

La Si Do

b)



Do simile Re simile Mi Fa Sol

c)



Do simile Re simile Mi Fa Sol

d)

simile

e)

simile

f)

simile

Escala cromática y arpeggio de -Do- Mayor con octavas.

g)

simile

Esta lección deberá practicarse inicialmente sin trémolo a velocidad normal y después rápidamente. Con trémolo deberá practicarse de la misma manera.

h)

musical notation for exercise h) in bass clef, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a brace with 'd' and 'i' under the first two notes, followed by the word 'simile'. The second staff continues the exercise and ends with a double bar line and repeat sign.

(Observar la indicación de la lección anterior)

i)

musical notation for exercise i) in bass clef, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a brace with 'd' and 'i' under the first two notes, followed by the word 'simile'. The second staff continues the exercise and ends with a double bar line and repeat sign.

Ejemplo No. 20

Ejercicios con 3 baquetas

para el registro de *armonía básica*

Tesis sobre la marimba guatemalteca

mi = mano izquierda 1 2 3
 md = mano derecha m i m d

Con negras

a) 

3
2 simile
1

Con corcheas

b) 

Con negras tremoladas

c) 

Ejemplo No. 21
Acompañamiento rítmico-armónico
(Registro de *armonía básica*)

Tesis sobre la marimba guatemalteca

Vals o corrido ternario

Moderato

a)

Four staves of musical notation for 'Vals o corrido ternario'. The first three staves are in bass clef, and the fourth staff is in treble clef. The music features a mix of chords and single notes with rests, typical of a marimba accompaniment.

Bolero

Moderato

b)

Four staves of musical notation for 'Bolero'. The first two staves are in bass clef, the third staff is in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The music features a mix of chords and single notes with rests, typical of a marimba accompaniment.

Guarimba

Allegro

c)

Guarimba musical score, Allegro tempo. The score consists of five staves. The first four staves are in bass clef with a 6/8 time signature. The first staff starts with a 'c)' marking. The second and third staves continue the bass line with various chords and eighth notes. The fourth staff introduces a treble clef with a melodic line. The fifth staff returns to bass clef and concludes with a double bar line.

Fox o Fox-trot

Andante

d)

Fox o Fox-trot musical score, Andante tempo. The score consists of three staves. The first two staves are in bass clef with a 2/2 time signature. The first staff starts with a 'd)' marking. The second staff continues the bass line with chords and rests. The third staff introduces a treble clef with a melodic line and concludes with a double bar line.

Son tradicional

Moderato

e)

The musical notation for 'Son tradicional' is written in 3/8 time. It consists of two systems of staves. The first system has a bass staff with a treble clef and a treble staff with a bass clef. The second system has a treble staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The music features a mix of chords and single notes, with repeat signs (//) indicating repeated sections.

Blues o Fox lento (estilo guatemalteco)

Andante

f)

The musical notation for 'Blues o Fox lento (estilo guatemalteco)' is written in 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has a bass staff with a treble clef. The second system has a bass staff with a treble clef and a treble staff with a bass clef. The third system has a bass staff with a treble clef. The music is characterized by a steady bass line of chords and a melody of single notes.

Ejemplo No. 22a

Guarimba $\text{♩} = 95$

Amanecer Mazateco (primera página de muestra)

Jorge Mazariegos
Tesis sobre la marimba guatemalteca

Picc. Prim.
Tiple Prim.
Tenor Mel.

Picc. Seg.
Tiple Seg.

Cifrado
Centro Arm.
Bajo

1 Fm Fm C C C[♯] G7 GTG9 G7

7 C C G G⁺ C C C G7

13 G7 G7 G7 C C C

19 D G7 G7 C C[♯] G

Ejemplo No. 22b

Amanecer Mazateco

Jorge Mazariegos
Tesis sobre la marimba guatemalteca

Guarimba ♩ = 95

Piccolo primero
 Piccolo segundo
 Tiple primero
 Tiple segundo
 Tenor melódico
 Cifrado Centro Arm.
 Bajo de marimba

1 Fm Fm C C C#° G7

simile - - - - -

5
 6
 6
 6
 6
 6 G7 G9 G7 C C G G+ C C C G7

13

13

13

13

13

13

13 G7 G7 G7 C C C D

20

20

20

20

20

20

20 G7 G7 C G C C

27 C G7 G7 G7 G7 C Fm

34 Fm C C C#° G7 G7 G9 G7 C C G G+

Musical score for measures 41-47. The score consists of six staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom four staves are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is marked '4/4'. The score begins at measure 41. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line consists of eighth-note phrases. The chord progression is C, C, C, G7, G7, G7, G7.

Musical score for measures 48-54. The score consists of six staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom four staves are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is marked '4/4'. The score begins at measure 48. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line consists of eighth-note phrases. The chord progression is C, C, C, D, G7, G7.

55 C C#° G C C C G7 G7

62 G7 G7 C Fm Fm C C#

68 G7 69 G7 G9 G7 C 70 C# D 71 Eb 72 F

76 F 77 F 78 F 79 Gm 80 C7 81 C7

Musical score for measures 83-89. The score is written for five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line includes chord symbols: F, F, F, F, C7, C7, C7.

Musical score for measures 90-96. The score is written for five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line includes chord symbols: C7, F, F, F, F, F.

111 2

111 2

111 2

111 2

111 2

111 F 2

112 Ab

113 Ab

114 Ab

115 Ab

117

117

117

117

117

117 Bbm

118 Eb7

119 Eb7

120 Ab

121 Ab

122 Ab

Musical score for measures 124-130. The score is written for six staves. The first five staves are in treble clef, and the sixth staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple melodic lines and chords. The bass line includes the following chord symbols: Ab, Bbm, Bbm, Eb7, Ab, Ab.

Musical score for measures 131-136. The score is written for six staves. The first five staves are in treble clef, and the sixth staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music continues with a complex texture. The bass line includes the following chord symbols: Ab, Ab, Ab, Ab, Bbm, Eb7.

Ejemplo No. 23

Interacción entre registros tesiturales

Ejemplos:

Tiple Primero Posición normal de la melodía
Primera voz semiaguda

Tiple Segundo Complemento armónico
Voces complementarias semiagudas

Piccolo Primero Melodía, una 8a. alta
(Voz duplicada arriba)
Primera voz aguda

Piccolo Segundo Complemento armónico
Voces complementarias agudas

Tiple Primero Posición normal de la melodía
Primera voz semiaguda

Tiple Segundo Complemento armónico
Voces complementarias semiagudas

<i>Piccolo Primero</i>		Melodía, una 8a. alta (Voz duplicada arriba) <i>Primera voz aguda</i>
<i>Piccolo Segundo</i>		Complemento armónico <i>Voces complementarias agudas</i>
<i>Tiple Primero</i>		Posición normal de la melodía <i>Primera voz semiaguda</i>
<i>Tiple Segundo</i>		Complemento armónico <i>Voces complementarias semiagudas</i>
<i>Tenor Melódico</i>		Melodía, una 8a. más baja que el tiple primero (Voz triplicada abajo) <i>Primera voz semigrave</i>

<p>→ <i>Piccolo Primero</i> <i>Marimba 4/4</i></p>		<p>Melodía, una 8a. alta (Voz duplicada arriba) <i>Primera voz aguda</i></p>
<p>→ <i>Piccolo Segundo</i> <i>Marimba 3/4</i></p>		<p>Complemento armónico <i>Voces complementarias agudas</i></p>
<p>→ <i>Tiple Primero</i> <i>Marimba 4/4</i></p>		<p>Posición normal de la melodía <i>Primera voz semiaguda</i></p>
<p>→ <i>Tiple Segundo</i> <i>Marimba 3/4</i></p>		<p>Complemento armónico <i>Voces complementarias semiagudas</i></p>
<p>→ <i>Tenor Melódico</i> <i>Marimba 3/4</i></p>		<p>Melodía, una 8a. baja que el tiple primero (Voz triplicada abajo) <i>Primera voz semigrave</i></p>
<p>→ <i>Centro Armónico</i> <i>Marimba 4/4</i></p>		<p><i>Armonía básica</i></p>
<p>→ <i>Bajo de Marimba</i> <i>Marimba 4/4</i></p>		<p><i>Bajo a octavas paralelas</i></p>

Ejemplo No. 24

El barreño

(Fragmento)

Lección para ejercitar la mano izquierda
Utilizar una baqueta en cada mano

Música anónima guatemalteca
Adaptación: Amauri Ángel
(Tesis sobre la marimba guatemalteca)

Alegre ♩ = 130

Marimba

The first system of musical notation for the marimba, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The music begins with a rest in the upper staff and a quarter rest in the lower staff. The first measure of the upper staff has a *mf* dynamic marking. The piece features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second measure of the upper staff has a *f* dynamic marking. The lower staff has *mf* markings in the second and fourth measures, and a *f* marking in the fifth measure.

7

The second system of musical notation, starting at measure 7. It consists of two staves. The upper staff has a *mf* dynamic marking in the third measure. The lower staff has a *mf* dynamic marking in the fourth measure. The rhythmic pattern continues with eighth and sixteenth notes.

13

The third system of musical notation, starting at measure 13. It consists of two staves. The upper staff has a *f* dynamic marking in the first measure. The lower staff has a *f* dynamic marking in the second measure. The piece concludes with a *Fine* marking at the end of the system.

Ejemplo No. 25

Vamos a la huerta

Música anónima tradicional
Adaptación: Amauri Ángel
(Tesis sobre la marimba en Guatemala)

Moderado ♩ = 120

Marimba

8

Fine

Ejemplo No. 26

Pascual Abaj

Tradicional de Chichicastenango
Adaptación: Amauri Ángel
Tesis sobre la marimba guatemalteca

Moderato ♩ = 105

Marimba

f

f

12

24

mf

mf

37

f

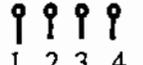
f

Fine

Ejemplo No. 27

Son de los Costeños

(De la Suite El Urram)


 1 2 3 4
 Moderato

Adaptación: Amauri Angel
Tesis sobre la marimba guatemalteca

Marimba solista



The musical score is written for a solo marimba in 2/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes dynamics (*f*, *mf*), articulation (accents), and performance instructions (4/3 simile). The second system includes a 4/3 simile instruction. The third system includes a dynamic (*f*). Fingerings are indicated with numbers 1-4. A double bar line with repeat dots is used to indicate a repeat section.

mf

4
3
2
1

f

D. C. y sigue . . .

Fine

f

1 1 1 2 4
1 3
1 2
1

Ejemplo No. 28 Técnica de baqueta fija (dead stick)

*Esta técnica consiste en percutir y presionar las teclas.
Es una de las más utilizadas, después del rebote unipercutido y el trémolo.
El efecto logrado es parecido al "staccato" de algunos instrumentos musicales.
Su simbología es un pequeño círculo a la par de la nota o grupo de notas (acordes).
Las baquetas deben ser presionadas sobre las teclas para interrumpir su sonido.*

Con 2 baquetas

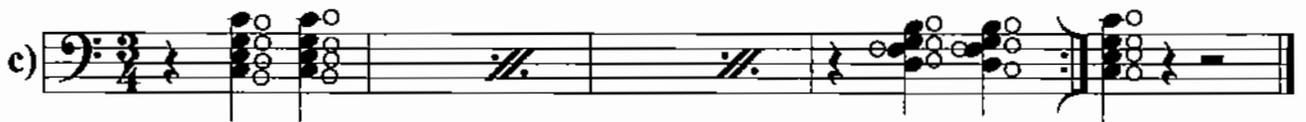
Tesis sobre la marimba guatemalteca.



Con 3 baquetas



Con 4 baquetas

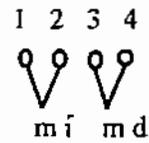


Ejemplo No. 29

Ejercicios con 4 baquetas Tesis sobre la marimba guatemalteca

Con negras

Mano izquierda = mi
Mano derecha = md



a)

Con corcheas. Realizar estos ejercicios desde una velocidad moderada hasta una rápida.

b)

c)

d)

1 4 2 3 simile

4 1 3 2 simile

Acompañamiento rítmico-armónico del son típico urbano, con 4 baquetas

Moderato

e)

4 3 2 1 simile

4 3 2 1 simile

Allegro

Son chapín

f)

4 3 2 1 simile

4 3 2 1 simile

Son barreño

Rápido

g) 
1 4 2 4 2 si4tle



1 4 1 4 1 4 1 4 2 4 2 4 1 4 1 4 | 4 Etc.



* Se repite lo mismo del compás anterior

Ejemplo No. 30

Fragmento de la Obertura indígena

No. 3

Jesús Castillo

Adaptación: Amauri Ángel

(Tesis sobre la marimba guatemalteca)

Lección para el ejercicio del trémolo con una baqueta en la mano derecha.

Debe golpearse repetidamente la tecla hasta alcanzar un alto grado de reiteración.

Utilizar dos baquetas en la mano izquierda.

Un poco lento $\text{♩} = 95$

Marimba



5



10



15



* Nota: este fragmento está originalmente escrito en un compás diferente.

Ejemplo No. 31

Luna de Xelajú

Paco Pérez

Tesis sobre la marimba guatemalteca

Vals ♩ = 138

Prim. voz Aguda. 8a. arriba
Prim. voz Semiag.
Prim. voz Semig. 8a. abajo

Voces Comp. Ag. 8a. arriba
Voces Comp. Semiag.

Cifrado

Bajo a Oct. Par.

1. *simile*

7 *Crescendo f*
7 E7 Am B E7 Am E7

14 *p Crescendo - - - - - f*
14 Am Am/Ab Am/G Am/Gb Am/F Am Dm

21 *mf*
21 E/B F E F E F E Am E7

30

p *C r e s c e n d o* *f*

30 Am Am/Ab Am/G Am/Gb Am/F Am Dm

38

mf

38 Am E/B E 7 Am

46

1.

46 Dm Am E/B E 7 Am

54

2.

C r e s c e n d o *f* *mf*

54 B E 7 A AMaj7 A6 A AMaj7/G# A6

63

63 *f*

63 Dm A AMaj7 A6 A A

72

72 Bm E Bm/F# G E/G#

80

80 *f*

80 Bm/F# E D E

88

88 *mf*

88 A A AMaj7/G# A6 Dm

96

96

96

96 A AMaj7/G# A6 A A7

104

104

104

104 D F

111

111

111

111 A F#7 Bm

118

118

118

118 E E A F A E7 A

Fine

Transcripción: Amauri Ángel - 2007

ANEXO 5
CUADROS VARIOS DE INFORMACIÓN

Materiales para fabricación de marimbas, partes y accesorios. Materiales para los procesos de construcción. Funciones.																				
	teclado	resonadores	mesa	aldón	clavijero	patas	clavijas	ornamentos	baquetas	arco	cordel	anillo	tela de marimba	colocación de la tela	ensambles	acabado	preparación o tensado de cordel	accesorios	rituales	
Materiales																				
Hormigo (<i>Platymiscium polystachyum</i> y <i>Platymiscium dimorphandrum</i>)	x						x													
Rotzul, roxul, rosul, rossul o rose wood (<i>Dalbergia Stevensonii</i>)	x						x													
Granadillo o ac'uté (<i>Dalbergia tucurensis</i> , <i>Dalbergia pacifica</i> y <i>Dalbergia cuscatlaneca</i>)	x																			
Mora (<i>Maclura tinctoria</i> , <i>Morus cellidifolia</i> o <i>Morus insignis</i>)	x				x															
Ébano (<i>Dalbergia funera</i> , <i>Dalbergia melanocardium</i> y <i>Dalbergia variabilis</i>)	x																			
Chaltecco (<i>Caesalpinia velutina</i>)	x																			
Malero (sayuk) o valerío (<i>Aspidosperma cruenta</i> , el colorado; <i>Aspidosperma megalocarpon</i> , el blanquecino)	x																			
Cedro (<i>Cedrella odorata</i> y <i>Cedrella mexicana</i>)		x	x		x	x		x												
Ciprés (<i>Cupressus lusitanica</i>)		x	x																	
Palo blanco (<i>Cybistex donnel-smithii</i> y <i>Tabebuia donnel-smithii</i>)		x	x	x		x		x												
Pino blanco (<i>Pinus hartwegii</i>)		x	x	x																
Nogal (<i>Juglans guatemalensis</i>)																				
Caoba (<i>Swietenia humilis</i> y <i>Swietenia macrophylla</i>)		x	x																	
Encino (<i>Licenia arborea</i> , <i>quercus pilaña</i> , <i>Quercus crispipilis</i> y <i>Quercus pilicaulis</i>)					x				x											
Cortez (<i>Tabebuia guayacan</i>)									x											
Huitzil o gúisil									x											
Roble (<i>Quercus conspersa</i> , <i>Quercus crispifolia</i> , <i>Quercus brachystachys</i> , <i>Quercus pedunculatis</i> , <i>Quercus polymorpha</i> , <i>Quercus purulhana</i> , <i>Quercus sapotaefolia</i> y <i>Quercus occarpa</i> , entre otras variedades)																				
Bambú verde "amay" o "unmay" (<i>Merostachys latifolia</i>).					x															
Tecomate (<i>Lagenaria siceraria</i> o <i>Lagenaria vulgaris</i>)		x																		
Mangle (<i>Risophora mangle</i> , el colorado y <i>Conocarpus erecta</i> el blanquecino).																				
Membrillo (<i>Cydonia oblonga</i>)																				
Tepemiste (<i>Poeppigia procera</i>)			x																	
Guachipilín (<i>Diphyssa carthagensis</i> y <i>Diphyssa robinoides</i>)																				
Palo de chico (<i>Manicaria zapota</i>)																				
Guayacán o palo santo (<i>Guaiacum sanctum</i>)																				
Tatascamite (<i>Montanoa xanthiifolia</i> , <i>Podochlaenium eminens</i> o <i>Wedelia acapulcensis</i>)																				

Materiales para fabricación de marimbas, partes y accesorios. Materiales para los procesos de construcción. Funciones.

Materiales	teclado	resonadores	mesa	faldón	clavijero	patas	clavijas	ornamentos	baquetas	arco	cordel	anillo	tela de marimba	colocación de la tela	ensambles	acabado	preparación o tensado de cordel	accesorios	rituales
AK'al (<i>Cynometra colinensis</i>)									X										
Durazno (<i>Prunus persica</i>)									X										
Canoj (<i>Ocotea effusa</i> , <i>Ocotea bermouilliana</i> , <i>Nectandra reticulata</i> , <i>Nectandra sinuata</i> , <i>Nectandra globosa</i> y <i>Ocotea chiapensis</i>)				X															
Escobo o escobón (<i>Eugenia xalapensis</i>)									X										
Taray (<i>Caesalpinia crista</i> ó <i>Eysenhardtia adenostylis</i>)							X												
Pinabete (<i>Pinus ayacahuite</i>)		X																	
Chonte o choonte (<i>Zanthoxylum procerum</i>)									X										
Zapotillo (<i>Pouteria durandii</i> y <i>Pouteria campechiana</i>)		X						X											
Cafeto (<i>Coffea arabica</i> , variedad arábica y <i>Coffea canephora</i> , variedad robusta)									X										
Junco de barranco										X									
Árbol de látex (<i>Hevea brasiliensis</i>)									X										
"Palo de hule", árbol de caucho o "kik" en lacandón (<i>Castilla elastica</i> , <i>Ficus gumifera</i> , <i>Castilla lactiflua</i> , <i>Castilla guatemalensis</i> y <i>Castilla gumifera</i>)									X										
Cheche (<i>Furcraea quicheensis</i> y <i>Beschorneria albiflora</i>)												X							
Hojalata		X																	
Aluminio							X												
Bronce (cobre y cinc)	X																		
Latón (cobre y cinc)	X																		
Acero	X																		
Cinchos (a veces hechos de machetes)	X																		
Clavos			X	X															
Pernos			X																
Rodas					X														
Mariposas metálicas			X																
Armellas metálicas																			
Cera negra																			
Cera canche o mesha																			
Hilo de algodón retorcido (<i>Gossypium hirsutum</i>)																			
Hilo de cáñamo (<i>Cannabis sativa</i> y <i>Cannabis indica</i>)																			
Hilo de fibras de maguay (<i>Furcraea guatemalensis</i> , <i>Manfreda scabra</i> y <i>Beschorneria albiflora</i>)																			
Cordel para cortinas																			

Materiales para fabricación de marimbas, partes y accesorios. Materiales para los procesos de construcción. Funciones.																				
Materiales	teclado	resonadores	mesa	faldón	clavijero	patas	clavijas	ornamentos	baquetas	arco	corde	anillo	teja de marimba	colocación de la teja	ensambles	acabado	preparación o tensado de corde	accesorios	rituales	
Hilo de seda											X									
Intestino de marrano												X								
Intestino de oveja												X								
Intestino de coyote o jaball												X								
Tela impermeable o gruesa																				X
Tela con diseños típicos guatemaltecos				X																X
Lona																				X
Cuero																				X
Barniz																X				
Laca																X				
Pintura de hule																X				
Tinte																X				
Sellador																X				
Cola blanca																X				
Aguardiente																X				

LISTADO DE FÁBRICAS DE MARIMBA Y ACCESORIOS DE MARIMBA EN GUATEMALA				
No.	Nombre de la fábrica o propietario	Propietario	Dirección	Productos
1	Maya Real	Lucrecio López Real	0 Ave. 6-20 zona 4, Nueva Guatemala de la Asunción	Marimbas
2	Fábrica de Marimbas y Muebles "Estayul"	Francisco Estayul (Don Tzul)	Uspantán, El Quiché	Marimbas, violones, tambores
3	"Teclas huehuetecas"	Luis Wobely Villatoro Argueta	San Sebastián, Huehuetenango	Marimbas
4	Carpintería "Ávila"	Jorge Gregorio Ávila Patzán	Carretera Interamericana Km. 51, El Tejar, Chimaltenango	Marimbas
5	Nojobel Salazar	Nojobel Salazar de León	1a. Ave. 6-26 zona 4, San Juan Ostuncalco, Quetzaltenango	Marimbas
6	José Angel Flores Escobar	José Angel Flores Escobar	16 Ave. 1-44 zona 4, Quetzaltenango	Marimbas
7	Fábrica de Marimbas y violones	Lorenzo Reyes Cano	Aldea Xesuc, San Cristóbal, Totonicapán	Marimbas, violones
8	Fábrica de Marimbas y Liras	Nery Antonio Noriega Girón	3a. Calle 2-34 zona 1, Barrio Asunción, Tecpán G., Chimaltenango	Marimbas, liras
9	Fábrica y reparación de marimbas	Héctor Hugo Noriega Girón	2a. Calle 3-26 zona 1, Barrio Asunción, Tecpán G., Chimaltenango	Marimbas, reparaciones
10	Fábrica de marimba	Mariano Alfonso Santizo Estacuy	3a. Calle y 3a. Ave. Zona 1, Tecpán G., Chimaltenango	Marimbas, tela de marimba, baquetas
11	Reparación de marimbas	César David Rodríguez Meza	2a. Ave., casa 19, Col. Las Victorias, Jocotenango, Sacatepéquez	Reparaciones
12	Carpintería y ebanistería "Josué"	Edgar Rolando Jagan Paau	Barrio Saraxoch, zona 2, San Pedro Carchá, Alta Verapaz	Marimbas
13	Fábrica Internacional de Marimbas Mario Barrios G. e hijos	Mario Roberto Barrios Castellanos	15 Ave. "A" 13-64 zona 1, Nueva Guatemala de la Asunción	Marimbas
14	Flavio Rodas Cruz	Flavio Rodas Cruz	San Agustín Acasaguastlán, El Progreso	Marimbas
15	Taller de Marimbas "Ávila"	Óscar Ávila	5a. Ave. Lote 8 manzana 13 zona 6, Mixco, Guatemala	Marimbas
16	Marimbas IMAGI de Guatemala	Mario Ricardo Barrios de León	La Esperanza, Quetzaltenango	Marimbas
17	Lorenzo Reyes Cano	Lorenzo Reyes Cano	Las Cruces, Cantón Xesuc, San Cristóbal Totonicapán	Marimbas

LISTADO DE FABRICAS DE MARIMBA Y ACCESORIOS DE MARIMBA EN GUATEMALA				
No.	Nombre de la fábrica o propietario	Propietario	Dirección	Productos
18	Fábrica de Marimbas "Pá Macz"	Alberto Pá Macz	San Pedro Carchá, Alta Verapaz	Marimbas cromáticas y diatónicas
19	Fábrica de Marimbas	Julio Chiquín Meza	Cobán, Alta Verapaz	Marimbas
20	Fábrica de Marimbas	Mario Jagán Chocooj	Cobán, Alta Verapaz	Marimbas
21	Fábrica de Marimbas "Nim Carchá"	Francisco Javier Cucul Xolón	San Pedro Carchá, Alta Verapaz	Marimbas, violones, baquetas
22	Fábrica de Marimbas de bambú	Edgar René Yaxcal Pop	Senahú, Alta Verapaz	Marimbas de bambú diatónicas y cromáticas, baquetas
23	Fábrica de Marimbas	Pascual Mateo	Santa Eulalia, Huehuetenango	Marimbas diatónicas
24	Fábrica de Marimbas	Lázaro Rodas Castro	San Agustín Acasaguastlán, El Progreso	Marimbas diatónicas y seccionadas
25	Fábrica de Marimbas "Flores"	Ángel Manuel Canastuj Turnax	Totonicapán	Marimbas
26	Fábrica de Marimbas Díaz	Juan Antonio Díaz y Alberto Díaz	Santa Eulalia, Huehuetenango	Marimbas
27	Fábrica de Marimbas "Santa Isabel"	Juan Julián Canastuj Yax	Aldea Barraneché, Totonicapán	Marimbas
28	Fábrica de Marimbas "El ciprés"	José Gaspar Tomás	Aldea El Carrizal II, zona 3 Huehuetenango	Marimbas
29	Alfonso Bautista Vásquez	Ángel Alfonso Bautista Vásquez	12 Ave. 2-21 zona 4 Colonia Monte Real, Mixco, Guatemala	Marimbas cromáticas, requintos, practicadores de marimba
30	Carpintería Saraxoch	Carlos Jagán Toc	12 calle y 7a. Ave zona 2, Barrio Saraxoch, zona 2, San Pedro Carchá, Alta Verapaz	Marimbas
31	Fábrica de Marimbas "Chun Alba"	Wenceslao Chun Alba	Sección X lote 114 zona 6, Mixco, Guatemala	Marimbas
32	Natalio Arael Osorio Matta	Natalio Arael Osorio Matta	Manzana G 33, Naciones Unidas I, Villa Nueva	Venta de marimbas, afinaciones, baquetas (hule o lana)
33	Taller de Artesanía Musical Aguilar	Juan José Aguilar	45 Ave. 15-34 zona 5, Colonia La Chácara, Guatemala. Teléfono: 23349937 y 41017440 juanjis74@hotmail.com	Baquetas de percutor desmontable, clavijas mejoradas, instrumentos de viento (tzjolaj)
34	Antonio Flores	Antonio Flores	15 Ave. 17-10 zona 6, Guatemala	Marimbas de tecomates, tunes

**PERSONAS ENCUESTADAS TESIS SOBRE
METODOLOGÍA DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE
DE LA MARIMBA EN GUATEMALA**

Alemán Juárez	Arnoldo
Alvarado	Francisco Javier
Bámaca	William Geovanni
Barrios	Edgar Enrique
Batz	Geovanni
Bautista Vásquez	Alfonso
Burgos	Francisco Estanislao
Camposeco	Bonifilio Napoleón
Castillo	Byron Amílcar
Castillo	José Alfonso
Chávez	José Felipe
Cux Quiná	Juan
Fuentes	Julio René
Fuentes R.	Maynor
García	Gervacio
García	Manuel Antonio
Hernández Laynez	Pedro
Higueros	Luis Rodolfo
Juárez	Luis Alberto
Linares	Luis Francisco
López	Juan Aroldo
Maldonado	Víctor Hugo
Mateo Suar	Manuel
Méndez	Robelio
Méndez	Evelio Ismael
Morales	Santiago Gustavo
Muzol	Marco Antonio
Orozco	Enrique Rolando
Pérez	Melina
Pérez	Carlos Abraham
Pérez	Juan Carlos
Pérez Mateo	Pablo
Pérez Mendoza	Ricardo
Raxón	German Fernando
Raymundo	Juan Danilo
Rodas	Axel Cristóbal
Rodas Castro	Lázaro
Rosales	Antonio Efraín
Rucal	Jaime Leonel
Shoc Acajabón	Pedro
Tasuy	Alex Francisco
Tayum Santay	Alfredo
Vásquez	Conrado Agustín
Velásquez	José Domingo
Xón Morales	Danilo