



América Latina Hoy

ISSN: 1130-2887

latinohoy@usal.es

Universidad de Salamanca

España

Dietrich, Wolfgang

La marimba: lenguaje musical y secreto de la violencia política en Guatemala

América Latina Hoy, núm. 35, diciembre, 2003, pp. 147-166

Universidad de Salamanca

Salamanca, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30803506>

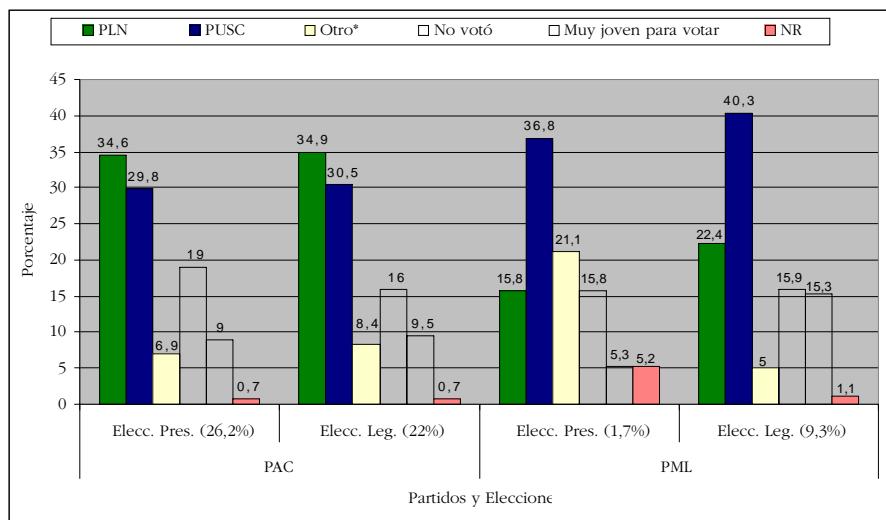
- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ANEXO IV
 PARTIDO APOYADO EN LAS ELECCIONES DE 1998 POR LOS VOTANTES
 QUE APOYARON AL PAC Y AL PML EN LAS ELECCIONES PRESIDENCIALES Y LEGISLATIVAS DEL 2002



*Incluye voto por partidos de izquierda.

Nota: Los números entre paréntesis indican el porcentaje de votos obtenido por cada partido en las elecciones presidenciales y legislativas de febrero de 2002.

Fuente: Elaboración propia con base en datos de UNIMER RI-LA NACIÓN, 3 de febrero de 2002.

LA MARIMBA: LENGUAJE
 DE LA VIOLENCIA POLÍTICA
*The marimba: musical and
 violence in Guatemala*

Wolfgang DIETRICH

Universidad de Innsbruck-Instituto Austríaco de Estudios Centroamericanos

wolfgang.dietrich@uibk.ac.at

BIBLID [1130-2887 (2003) 35, 147-166]

Fecha de recepción: febrero del 2003

Fecha de aceptación y versión final: agosto de 2003

RESUMEN: El autor refleja la importancia de la marimba en la cultura del Estado nacional guatemalteco, pero no ha concluido aún. Para el autor, la marimba es un instrumento de proyecto de dominación, es de importancia histórica y culturalmente de las músicas expresadas en el país, pero también de la homogeneización nacional. Desde la independencia, la marimba ha transmitido ideologías que sirven a la nación. Los mayas no siguen esta lógica, por lo que el autor sugiere que el Estado nación sólo el pueblo comunitario, individual, podría entender y valorar la marimba.

La marimba entonces funcionó como instrumento de control y dominación militar, siendo ellas las principales formas de marimba cromática instrumento nativo de la cultura maya, adaptada y por lo tanto ladinizada, se considera que la marimba cromática no cesó de ser utilizada en la capital. Entretanto los mayas en el interior del país para protegerlos de los militares. El lenguaje de la marimba, *k'ojom*, sigue siendo el lenguaje vernáculo de los mayas.

Palabras clave: Estado nación, cultura maya, marimba.

ABSTRACT: The author reflects the construction of national music while the arise of the nation State in Guatemala. This development begins formally while the first decades of the nineteenth century and has not finished yet. For the myth of the Nation state and those who use it for their project of domination it is crucial that national music can be distinguished externally from musics generated by other nations while it can be applied internally for the aim of national homogenisation. Since the middle of the nineteenth century the music is used in Guatemala for the dissemination of ideologies that help to construct this myth. The vernacular music of the Maya people does not follow this logic. Hence it is considered inferior or «incorrect». For the myth of the nation State only the totality of «the people» as an abstract concept can understand and appreciate the national music, but not the concrete or individual group. Assuming this the music is converted into an important tool of a repressive mechanism and deculturation.

The marimba thus is the symbol of the nation State in Guatemala. The dictatorships of the army, who were the main responsible of the genocide of the Maya people, declared the chromatic marimba symbol of the nation. After a long history of violence the marimba *desindianizada* and therefore *ladinizada* reached the status of the national instrument. While the period of violence the chromatic marimba never ceased to sound in the nightclubs and the elegant restaurants of the Capital. In the meanwhile the Mayas of the highlands hidde their *K'ojomes* in caves and cañons to protect them from the army. Therefore the anarchic and rebellious diversity of the *k'ojom's* tuning continues to be the vernacular and secret language of groups and individuals who do not belong to the national reality of the chromatic marimba.

Key words: nation State, vernacular music, cultural violence, political resistance, Maya people.

...en el arte no tratamos con un artificio agradable o meramente útil, sino con [...] el despliegue de la verdad¹.

ANTECOMPÁS

La mayoría de las veces, la relación entre música y violencia se reduce a unos cuantos ejemplos de abuso explícito, históricamente conocidos. A continuación me propongo tratar un ejemplo muy sonoro de relación implícita de esta relación y, por ello, tanto más general. Con el fin de alcanzar una mayor claridad argumentativa, comenzaré con algunas breves explicaciones acerca de Guatemala, de la música como lenguaje de lo político y de la nación como mito de la modernidad, para pasar a contar la historia de la marimba como lenguaje secreto de la violencia política en Guatemala.

1. F. HEGEL. Ästhetik III; citado por T. ADORNO. *Philosophie der neuen Musik* (= Gesammelte Schriften/12). 1^a edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1997, p. 13. Traducción WD.

I. ACORDE FUNDAMENTAL

I.1. Guatemala

Desde hace decenios, las Guatemala como uno de los países más desiguales en la distribución del ingreso. La desigualdad en el ingreso siempre ha ocupado el tercer lugar en la lista de los países más desiguales del mundo (Ranking Mundial, 2000). Los orígenes de la desigualdad social en Guatemala se remontan a la época colonial; sin embargo, este desniveles se acentuaron en el siglo XIX cuando varias revoluciones dividieron el país entre las familias de terratenientes y las de «productivos».

El Estado de Guatemala fu-
con base en el entonces moderna
mera instancia, se podría considerar
población nacional, pero no a la
que vivía dentro de los límites ter-
mediados del siglo XIX aproximada-
temala, mantuvo relaciones más
con muchas de las comunidades
no y la selva del Petén. Una apro-
en la teoría clásica del Estado se

Los principales intentos de pañados en cada caso por el des- tracciones locales, han estado vinculados con el régimen de Barrios (1873-1885), José Estrada (1885-1897) y las que siguió la década entre 1920 y 1940, cuando se dio una orientación social, los 40 años de guerra hasta 1996 (Brunner/Dierckx, 1997).

Las víctimas de esta guerra librando su propia guerra. Se trataron de granotes y algunos ladinos por la cantidad de posibilidades tecnológicas y

2. Reconociendo las pugnas por y 1980 sobre una posible calificación na» o un «movimiento popular», da pro PELÁEZ (1981). La izquierda tradicional interpretación de la guerra como consecuencia de la respectiva posición se derivan evaluaciones supuesto se podría seguir el argumento BOECKER. Más reciente entonces es la interpretación del movimiento maya desde la década de 1980.

paz y sus resultados fueron clara muestra de esta situación de intereses. Aunque los mayas, a quienes la guerra privaba de los medios materiales de existencia, fueron siendo involucrados en ella cada vez más, principalmente a comienzos de la década de 1980, nunca se plantearon la cuestión del poder, como quisieron hacer ver los comandantes guerrilleros criollos y mestizos. Los mayas no pretendían el poder gubernamental en un Estado territorial abstracto como tampoco ofrecer ningún proyecto ideológico como solución para crear un mejor Estado. Pretendían más bien asegurar la supervivencia que crear lugares concretos (Milborn, 1998: 58-85). Se puede decir que los mayas fueron más bien víctimas e instrumentos de esa guerra que sus proponentes.

Desde su perspectiva, se trataba de defenderse de la violencia física y estructural ejercida en su contra, lo que a la postre habría de lograr un reconocimiento mundial con los mensajes «postmodernos» de los zapatistas en la vecina Chiapas. Estos mensajes se aplican también, aunque presentados con menos espectacularidad, a la situación de la mayoría de las comunidades mayas en Guatemala, a saber, la falta de interés en participar en el poder central y la renuncia a aceptar promesas milagrosas de un mejor Estado. En el fondo, lo que ellos defendían por encima de todo era su manera de vivir, tratando de preservar a toda costa sus formas de hablar, orar, enseñar, curar, trabajar la tierra y hacer música. En resumen, practicaban, como desde hacía siglos, una especie de resistencia casi siempre pasiva y cultural contra los régímenes que intentaban destruirlos físicamente, deculturarlos o, en menor medida, aculturarlos.

Con la finalización del conflicto Este-Oeste y del enfrentamiento violento entre los proyectos económicos y de dominación liberales y marxistas, el racismo en Guatemala se manifiesta ahora más abiertamente que antes. Mientras los antiguos comandantes guerrilleros son hoy en día parlamentarios o desempeñan otras funciones públicas, la discriminación estructural contra los mayas continúa siendo una característica de la sociedad guatemalteca. La criminalidad cotidiana ha aumentado desde el fin de la guerra a tal punto que hoy en día en Guatemala mueren más personas por causas violentas que durante la época de la guerra. Las víctimas, en su mayoría, son como antes los mayas. La sociedad guatemalteca se desmorona a un ritmo alarmante y vertiginoso a consecuencia de un acuerdo de paz sellado por las élites, sin que se hubiesen eliminado los factores relevantes que originan la violencia estructural y cultural, que deriva, a fin de cuentas, en una continua violencia física.

Así, el punto de partida de nuestra reflexión es el devenir del Estado nacional guatemalteco; un proceso que comienza con la Independencia de España a comienzos del siglo XIX y que no ha concluido aún, a pesar de que este Estado nacional se ha visto implicado en el proceso supraestatal de globalización e integración que opera actualmente en el mundo. Esto es, las competencias que clásicamente corresponden al Estado y sobre las que de facto los gobiernos centrales en Guatemala nunca dispusieron por entero, se transfieren ahora *de jure* a organizaciones y gremios supraestatales.

1.2. La música como lenguaje de la cultura

Si se plantea la pregunta acerca de los medios posibles de este tipo de contracultura, la respuesta es que es necesario abandonar la lógica del modelo de creador-intérprete, que ha sido el punto de partida para nuestra investigación, y centrarse en la tensión entre las dos disciplinas, en la medida en que la musicología haya opiniones divergentes.

De acuerdo al paradigma ideológico individual de una persona, la música, el éxito social de este acto, es el conjunto de los individuos en cuestión que tienen una respuesta emocional típicamente alegría, tristeza, devoción, amor, etc., y no simplemente aquellas que experimentan la música y la practican de modo sistemático, como los profesionales.

prácticas de modo sistemático, etc.

Es a partir de este momento que el práctica de forma sistemática, puesto que al practicarse de forma sistemática, el flamenco se expresa para expresar los sentimientos internos, se convierte en un elemento cohesionador que sirve de medio de dominación, ya que todo lo que se expresa es una expresión de sentimientos. Así, el efecto disciplinante es el resultado de la práctica diaria o del ritmo «correctos»; los «incorrectos»; las «incorrectas»; acordes con cada ocasión, etc. Sin embargo, las reglas, por ejemplo, al utilizar un ritmo que no se corresponde con lo que se representa, puede implicar una resistencia a la práctica sistemática.

movimiento en los campos culturales, jurídicos, religiosos y lingüísticos, tanto como los del desarrollo, de los derechos humanos y demás temas.

I.3. Música vernácula y nación

El concepto de lo vernáculo está más ampliamente difundido en América Latina que en Europa. Música vernácula se traduce y equipara en alemán a música popular, tal como lo señala Brenner (1996), lo cual constituye una aproximación que, sin embargo, no tiene en cuenta el significado más estricto de vernáculo. Con este concepto se designa en general lo que nace, se hace, se cría, urde y produce en casa, en contraposición a aquello que adicionalmente se adquiere o se troca fuera de casa. Música vernácula es por tanto aquella que se crea y se hace concretamente, aquí y ahora, en un lugar muy específico, por un grupo muy específico de personas y en circunstancias muy específicas; en términos de la teoría de la comunicación, la música vernácula «tiene validez» sólo al interior de su sociolecto concreto (Lyotard, 1993); seguirá siendo parte de «la vida» en tanto las formas culturales comunitarias no hayan sido completamente desplazadas por estilos de índole urbana.

El concepto de música vernácula podría ser análogo, pero no necesariamente, al de lo que en otros casos se denomina música endógena o auténtica. Si bien en muchos casos se puede hablar de *autenticidad*, ésta es secundaria frente a lo vernáculo, en tanto la comunidad en concreto reconozca un determinado código musical como suyo. Lo que importa desde esta perspectiva es ver qué tipo de música, cada uno de los diferentes mundos de vida, entiende como expresión de su sentir (Habermas, 1981: 107); qué códigos emplea y qué relatos dan testimonio de ello, independientemente de la consistencia científica de estos relatos, de la procedencia de los códigos e incluso de la discusión acerca de la «reproducción fiel de la obra», discusión que ocupa un lugar preponderante en el mundo europeo (Illich, 1988). Frente al dictado moderno de la «fidelidad a la obra» se sitúa de forma irreconciliable la «variabilidad» como elemento constituyente de la «música vernácula».

Si se contrapone lo anterior a los importantes estudios (Balibar/Wallerstein, 1988; Anderson, 1983 y Gellner, 1991) que convienen en considerar la «nación» como el mito de la modernidad, que, basándose en diferentes elementos (lengua común, cultura, religión...) y leyendas (historia común, procedencia...) se constituye en el «gran relato» acerca de los objetivos de la organización y del poder; se entiende que la idea de música nacional necesariamente constituye uno de estos elementos. A la «música nacional» no le importa en realidad la diversidad de tipos de música que se practican en una determinada región; lo que le interesa es la expresión uniforme de un sentir musical común de la nación ideada (Anderson, 1983).

Para el mito de nación y para aquellos que lo utilizan para su proyecto de dominación, es decisivo que la música nacional se diferencie externamente de la de otras naciones, e internamente sea, en lo posible, homogénea, esto es, «auténtica». Desde mediados del siglo XIX se ha venido utilizando la música para transmitir ideologías políticas de este tipo, en tanto ella destaca características nacionales, representa a las naciones y reafirma por doquier el principio de nacionalidad. Los procesos de aburguesamiento y nacionalización de la música van paralelos (Adorno, 1997: 347-375). La música nacional ya no tiene su asiento en la «vida», sino que se dirige a sus receptores

en un marco concreto y muy definido: las élites y sus intérpretes, quienes se comunican directo con el poder militar y civil. Se impone esta música en escena no solo a los imaginados; en nuestro contexto, a los aculturados e incluso deculturados (Köstlin, 1993: 23). La exigencia es que hacérsela al poder y no a las élites.

De ahí que, de un lado, casi todos los países de América Latina se proclamen y compongan su himno nacional, de otro lado, sin embargo, impongan la música vernácula que comparte con todos los demás Estados. Según esto, el himno nacional o la canción popular tienen una función diferente en los diversos departamentos de un país porque esa uniformidad tenía que ser respetada.

Previas al uso masivo de apelaciones a la música nacional, en contraste con las de la música popular, en el siglo XIX y principios del siglo XX, se establecieron las normas de ejecución musical.

CONDICIONES Y
EN CONTRASTE

Música nacional
Difusión y aceptación de la notación musical
Fidelidad a la obra
Afirmación de la escala cromática como norma de ejecución musical ⁴
Establecimiento de un tono de referencia nacional para afinar y posteriormente del la internacional
Puesta en práctica de las normas arriba mencionadas y los correspondientes progresos en la construcción de instrumentos ⁵
Aceptación generalizada de la distinción entre intérprete y receptor

Fuente: Elaboración propia.

Todo esto se conoce también como la cultura postcolonial con un poco de retroalimentación.

3. Por ejemplo, en R. JUÁREZ CARDOZO, 1993. Esto vale especialmente en el caso de México.

4. Para la nación lo decisivo no es la escala, sino cualquier otro tipo de escala, pero...

5. Decisiva fue la importación de instrumentos.

6. En la segunda parte de este ensayo.

prueba de su ser una música que, de un lado, la distingue de otras naciones, y que, de otro, se pueda transmitir de forma «auténtica», independientemente del lugar y el momento. La música vernácula, al contrario de esta lógica, es considerada inferior o «incorrecta».

Al interior de estos tipos básicos se configuró lo que más tarde se denominaría «popular». Esto es, la normatización específica de elementos tradicionales realizada por expertos, de acuerdo a los requisitos de la música nacional, considerando que la estructura básica simple de este tipo de música concebida con el propósito de ser ejecutada en público y reproducida técnicamente no excluye, en principio, por parte de los receptores un acceso que obedeza a criterios libres, no establecidos. Esta música cumple un papel preponderante en el discurso del poder porque mantiene en los dominados la ilusión de lo propio, imponiéndoles, al mismo tiempo, el sistema de normas de los detentadores del poder. Por eso Köstlin (Köstlin, 1993: 23) la denomina correctamente música para perdedores en la modernización.

I.4. La nación guatemalteca y su música

El intento de los gobiernos guatemaltecos desde Barrios por encontrar con ayuda de maestros europeos una forma de expresión musical originaria y unitaria y, por tanto, nacional, pero orientada hacia las escuelas europeas, es decir, al mismo tiempo «auténtica y civilizada», se desarrolla paralelamente a los esfuerzos del mismo tipo realizados en el ámbito del idioma.

Hoy en día se considera que en Guatemala existen, además del español oficial, 23 idiomas indígenas o garífuna, cada uno de los cuales, a su vez, se ramifica en varios dialectos. Por las razones expuestas anteriormente en cuanto a la imprescindible comunicación entre dominadores y dominados, los gobiernos centrales han tratado de imponer el español, en especial desde principios del siglo XX, como lengua unitariamente nacional (Cifuentes, 1988; Brunner, Dietrich y Kaller, 1993: 37-74). Hasta ahora estos intentos han fracasado y, tras decenios de guerra interna, la aceptación de los idiomas indígenas se constituyó en un factor esencial de los Acuerdos de Paz de 1996.

Para el gran señor de la música militar guatemalteca, Rafael Juárez Castellanos, la vida musical empieza en Guatemala apenas el día en el que el dictador Barrios trajo al país al director de orquesta suabo Emil Dressner con el fin de crear una vida cultural civilizada y nacional. En un escrito de Juárez, publicado en 1994 sólo en pocas copias, se sistematiza la historia musical nacional de la siguiente manera:

1824-1874	Ausencia de una cultura musical como tal
1874-1912	Primera fase alemana con Emil Dressner y sus alumnos
1912-1931	Fase alemana con Luis Roche y alumnos
1932-1939	Segunda fase alemana con Johann Fünfstück y Berthold Ullmann
1939-1954	Fase vienesa con Franz Ippisch y alumnos
1955-1977	Fase guatemalteca con Rafael García Reynolds
1978	Declive de la música nacional

cohesionador de la identidad para las comunidades indígenas independientemente de su verdadera procedencia. De allí que bajo el dominio español se hubiese prohibido su utilización (Armas Lara, 1964: 167). Durante ese tiempo, las comunidades mayas escondían los instrumentos, los tocaban, los construían y celebraban sus fiestas en lugares secretos. Entretanto, las misas católicas eran acompañadas por el armonio y por el piano de armazón de madera, el cual presentaba enormes dificultades en medio de las condiciones climáticas del trópico.

Durante la primera etapa del Estado postcolonial, el *k'ojom* fue despreciado por parte de los gobernantes, como un instrumento primitivo de los salvajes. La construcción maya del *k'ojom* se diferencia esencialmente de la de la marimba cromática, que en todo el mundo haría su aparición triunfal en el siglo XX. El *k'ojom* posee un teclado sencillo, razón por la que también se le denomina marimba sencilla. Durante largo tiempo se utilizaron tecomes como caja de resonancia, lo que produce un vibrato que le da un timbre totalmente diferente al de la marimba de caja de madera. A este respecto, Marcial Armas Lara –uno de los intérpretes de marimba más reconocidos y sobre el cual hablaremos más adelante– dice lo siguiente:

Yo no sé porque, pero la música melódica ejecutada por la chirimía acompañada por el tún y la marimba son los instrumentos en los que se encuentra más puro el carácter de la raza y la que comunica el alma y el espíritu ancestral, luego están los demás instrumentos... (Armas Lara, 1964: 18).

Para efectos de nuestro planteamiento en este trabajo es decisivo saber que la escala del *k'ojom* no está estructurada cromáticamente. Debido a esto, en la bibliografía sobre el tema la marimba sencilla es considerada como un instrumento diatónico, lo cual, desde mi punto de vista, representa tan sólo una aproximación a la realidad. La afirmación de Adrián Chaves, según la cual el *k'ojom* «produce las siete notas naturales» (Chaves, 1994: 47), hasta el momento tampoco se ha visto verificada en mis investigaciones. Es posible que la preconciencia musical de los autores les haya jugado una mala pasada. Ésta hace que las impresiones acústicas converjan en totalidades que cada individuo escuchará de acuerdo a sus costumbres auditivas. Tal como afirma Hermann Fritz, debido a esa situación los seres humanos «clasificamos lo que escuchamos de acuerdo a nuestras experiencias anteriores. Nos encontramos ante la absoluta imposibilidad de comunicar la realidad, tal como ella es, a la conciencia» (Fritz, 1993: 98).

Lo anterior puede significar, concretamente, que para un oyente occidental una serie determinada de notas que se aproxime al ordenamiento correspondiente, pero que no se ciñe cabalmente a él, puede sonar de modo diatónico. Hoy en día, fácilmente se puede llevar a cabo una investigación sistemática de esta cuestión por el hecho de que la marimba sencilla todavía se sigue construyendo. En conversaciones que sostuve con algunos constructores de marimbas me confirmaron⁷ que los músicos del altiplano que tocan

7. Este cuestionamiento nació de una experiencia auditiva que casualmente se dio en el lugar de la investigación. La muestra que he analizado de manera espontánea, pero sistemáticamente, es,

en las ceremonias de las comunidades bas sencillas, es decir *k'ojomes*. La can con detalle todo lo relacionado, cuya madera debe ser utilizada en la madera, debe ser cortado, hasta la determinación del instrumento. Por lo general, para el tono de referencias del intérprete, que son también construye de acuerdo al *k'ojom*. Éstos cuenta con su propio tono y resto de sus instrumentos de acuerdo a los músicos y de cada comunidad no.

No me fue posible establecer la afinación de cada *k'ojom*, fijada a través de la cual está excluida la posibilidad de una escala para el oyente europeo de que es convincente y tampoco se pueden establecer los intervalos establecidos de forma individualizada. La afinación de la mayoría de estos instrumentos es moderna; se aproxima a una escala suena como carente de sencillas de cera que se pueden aseguar, puede modificar de pieza en pieza, se puede encontrar en la bibliografía de semitonos, me parece, en el mejor.

Es evidente que hasta el día de hoy el sonido particular de su *k'ojom*. La afirmación «errónea» del instrumento y esa afinación es falsa», me dijo un

por ahora, muy pequeña, como para poder la invocación, en primer término, como un error que no se ha verificado de un estudio pertinente. Agregó:

8. Esto se debe, como ya se ha mencionado, a que las respuestas espontáneas es muy insignificante. Que es más que sorprendente el hecho de que no se ha tratado de este tema.

9. En esto coincide R. GARFIAS, *La Marimba en la Cultura Latino Americana*, 1983, vol. 4, n° 2, pp. 10-11, y R. GARCÍA, *El K'ojom - La Marimba de Guatemala*.

10. Me parece que el problema es que se ha tratado de Europa o a los documentos etnomusicológicos.

11. Juan Saní, Santa Eulalia/Huipil.

obviamente no se trata, en lo absoluto, de incapacidad o falta de conocimiento para la construcción e interpretación del instrumento¹²

Puesto que los resultados de mis investigaciones no me permiten aún dar una respuesta definitiva de carácter científico sobre esta cuestión, quisiera plantear una hipótesis, cuya constatación me parece valiosa:

Todos los autores y personas que he consultado coinciden en que, desde el punto de vista histórico de su procedencia, el *k'ojom* ocupa un lugar central en las ceremonias religiosas de los mayas, a pesar de que es posible que el instrumento haya sido importado de África en la época de la Colonia. Esas ceremonias se rigen por la cronosofía cíclica de los mayas, tal como se expresa en el calendario maya y en su significado para la cotidianidad de las comunidades. El concepto de lo cíclico en los mayas se asemeja a lo que en Europa Nietzsche llamó el «eterno retorno», en el sentido de que, contraria a la concepción platónica, según la cual se trata de la repetición de un idéntico inmutable, ambos parten del concepto de la diferencia pura. De acuerdo a esto, la repetición no puede ser jamás la repetición de lo mismo, ya que es la repetición misma la que se encarga, a través de cada nueva contextualización, de crear la diferencia. «El eterno retorno no da lugar a que lo mismo y lo semejante retornen, sino que se deduce a sí mismo del mundo de la diferencia pura» (Deleuze, 1992: 87 y Camposeco, 1994: 39).

También los sacerdotes mayas podrían estar de acuerdo con lo anterior. Si se traduce esto al lenguaje de la teoría musical, teniendo en cuenta la habilidad matemática de los antiguos mayas, permite pensar que las normas musicales utilizadas para las ceremonias, siguiendo una cronosofía cíclica, provienen precisamente de aquel sistema cílico de valores y cálculos. Sobre esta base, los mayas pueden reconocer el orden tonal natural que refleja plenamente una ciclicidad no idéntica, calculando de tal modo los intervalos sagrados deducidos de la ciclicidad del cosmos que a un oído acostumbrado a percibir afinaciones temperadas suenan «desafinados»; y si, además, este sentido auditivo es el de una persona cuya estructura mental se desenvuelve dentro de los marcos de una cronosofía vectorial, entonces el juicio acerca de ese sonido será negativo y peyorativo y exigirá que sea mejorado, desarrollado y sometido a un proceso de civilización (Asturias Gómez, 1994: 151-166).

12. Pude constatar las consecuencias prácticas de esa situación en las conversaciones que sostuve con maestros de música de diferentes escuelas con orientación maya, que fueron autorizadas por el Estado a partir de los Acuerdos de Paz. Los maestros explicaron que la mayoría de las veces los músicos tocan el *k'ojom* en las ceremonias, o, más exactamente, tocan el instrumento que lleva el nombre de marimba sencilla en la lengua correspondiente. Cuando los maestros quieren estudiar esas canciones con sus alumnos, no lo logran con las escalas cromáticas de las marimbas con las que están dotadas sus escuelas. Esas piezas no suenan en la marimba doble, son intocables. Para los maestros con orientación maya es una disyuntiva si deben enseñarle a los niños en la clase de música la marimba cromática, «más desarrollada», junto con las canciones conocidas en el mundo, como si la marimba fuese una forma más del piano, o si deben enseñarles la música vernácula, tocada con el *k'ojom*, la cual, generalmente, es interpretada por aquellos que no la conocen como algo aburrido y que «suenan mal».

Según esta suposición, las anotaciones que el calendario maya al grabar en la piedra expresan y entienden el tiempo en sus respectivas series tonales compuestas. Quiero subrayar nuevamente que, en mi opinión, convendría plantearla en el campo de la etnología.

Tras siglos de represión y males del siglo XX gran popularidad bre de marimba. El factor decisivo es el armazón de hierro, que en el año 1900 cambió el campo de la construcción de instrumentos.

El 15 de septiembre de ese año Almolonga presentó en Quetzaltenango la llamada marimba nación temperada, de acuerdo a la escala del trópico. El primer instrumento de madera que servía como cuerdas completamente adaptable, por lo menos. Muestra de que de ninguna manera se trataba de que Hurtado había obrado por su cuenta, ya que el profesor de Emil Dressner como director de la Escuela de Música de Lara, 1964: 20). El mismo Panias

También hago constar que la el objeto de librar a los consumidores perfectas y no antes del seguimiento tocaban en los estancos y chicles.

La transformación que experimentó a partir de la influencia de la cultura en su versión cromática. La ex-

13. La misma se fundamenta no
tes que no llegan a aportar la última
movisión y música es señalada también
individual de San Marcos Atilán por
scale [...] they range from G4 to B5»,
quien considera que con la introducción
con él, el melódico, tomó relevancia».
deduce de esto para el *k'ojom*, el cual
instrumento diatónico.

14. Según algunas fuentes, esto tiene al presidente Estrada en el centro de las críticas. La diferencia de tiempo no afecta

en el hecho de que los directores musicales que sucedieron a Paniagua trataron de integrar por deseo expreso de los respectivos presidentes la marimba cromática a la música militar y la nacional, tenidas en aquel entonces por idénticas (Camposeco, 1994: 9). Durante la dictadura de Ubico, los directores musicales alemanes Johann Fünfstück, posteriormente confeso y activo nacionalsocialista, y Berthold Ullmann, llevaron a cabo este proyecto con especial dedicación¹⁵.

La mención a la ideología nacionalsocialista de estos directores que hacemos aquí, no sólo es importante por el hecho de que durante la II Guerra Mundial las emisoras de radio en Centroamérica que emitían propaganda nazi utilizaban la marimba (Contreras Vélez, 1968). La idea de la música como voz del «espíritu popular» de una nación ideada y construida en abstracto es, por lo demás, una ficción de carácter generalmente fascista, que en ninguna otra parte logró ponerse en práctica de forma tan enérgica y devastadora como en Alemania (Haid, 1993: 22-25). Según esa idea, solamente el pueblo, como concepto abstracto, en su conjunto y no el grupo concreto e individual con asiento «en la vida», podría entender y valorar la música nacional en su esencia más profunda. Los directores musicales alemanes de aquella época se encargaron de transmitir este modo de pensar al palacio presidencial de los dictadores de Guatemala, quienes, no menos fascistas, estaban dispuestos a asimilar ese tipo de ideas. Por este camino, la música nacional se convirtió, en especial desde Ubico, en elemento efectivo de un mecanismo de represión y deculturación. En los años treinta del siglo XX, la marimba se convirtió en símbolo de la nación guatemalteca. A partir de ese momento, todas las bandas marciales fueron provistas de marimbas y no se podía concebir ninguna festividad de carácter oficial o fiesta importante sin la marimba cromática.

La popularidad alcanzada por la marimba cromática en la música militar y la nacional condujo rápidamente a su utilización en un nuevo tipo de música popular de los mestizos urbanos, que comenzaron a dar una interpretación romántica y armónica a las leyendas y danzas indígenas tocando el instrumento en tonalidades mayores y menores. El grupo Los Chinitos, los hermanos Hurtado, el conjunto musical de Marcial Armas Lara, más tarde Higinio Ovalle y otros, alcanzaron reconocimiento internacional con la marimba cromática y las danzas tomadas de la tradición maya¹⁶. De una forma completamente nueva, estos grupos descubren e interpretan la marimba como instrumento, forma de ejecución y como danza; producen su arte, utilizando motivos y leyendas tradicionales, adaptándolos a las costumbres auditivas y al gusto musical del público moderno de la ciudad. En Guatemala, la música con marimba cromática cumple una función «popular» similar a la de la música ranchera en México esto es, una música compuesta de elementos arcaicos y rurales que busca exaltar el mito de la sangre y la

15. Los primeros documentos y también testimonios fotográficos sobre esto se encuentran en R. JUÁREZ CASTELLANOS. *Historia de las Bandas Marciales de Guatemala*. 1^a edición. Guatemala: Tipografía Nacional, 1994.

16. M. Armas Lara fue condecorado por su labor, tiempo después, con la más alta orden del país, por los dictadores Castillo Armas e Ydígoras. Las copias de la marimba cromática lograron una difusión rápida en los más diversos géneros musicales. Recuérdese por ejemplo en el jazz la interpretación virtuosa de la marimba por parte de Lionel Hampton o en el conjunto de Glenn Miller.

tierra que caracterizan la idea de no, basándose en las costumbres fines del siglo XIX (Brenner, 1996).

Planteado el antagonismo entre el conservacionismo de dominio y modernización, el proyecto —sin considerar la conservación de la teoría musical—, quisiera acerca de la importancia política de la cultura. Coincidí con la afirmación

...cuanto más moderno se visto más gris se le experimenta que conforme a las necesidades culturales populares parte de vivir la donde las raíces se transforman Pérdida debido a que el individualismo social [...] De esa manera como realidad compensa los sentimientos de la cultura siempre una idea que se alimenta y del sufrimiento causado pre una mirada dirigida hacia el mundo es siempre una cultura que tira a los campesinos, después de res (Köstlin, 1993: 22-25).

Esto es válido probablemente en la modernización. Por lo general son la mayoría de las veces asumidas de socialización urbana y que sufren la discriminación racista de la sociedad guatemalteca. Sin embargo, generalmente otro componente existente

En Guatemala se denomina *indio*. Según algunas escuelas etnológicas es simplemente un sinónimo de *indio*. Sin embargo, el adjetivo español *indio*» que corresponde a la opinión de las personas que se entregaban sin resistencia al estatus –aunque degradante y desigual– que no se fue aplicando por extensión a los que habían logrado realizarse, pero que seguían siendo parte del sistema dominante. Por lo tanto, se considera que *indio* es un término que se aplica a los mismos hasta el autosacrificio y la vernácula para tratar de afirmarse y no a los necesitados.

Así pues, los ladinos tienen que rechazar lo vernáculo para poder justificar su propia decisión y su posición social. Su identidad híbrida es negativa, actúa como límite hacia abajo en relación a lo indígena (Bonfil Batalla, 1990). De allí que en Guatemala sean los ladinos, en especial, quienes actúan en contra de los mayas; son justamente ellos los actores del etnocidio; así matan lo indio no sólo exterior sino interiormente. El indio, negado en ellos, es el objeto de su rechazo y su violencia, con lo cual los ladinos, aunque no son los protagonistas del proyecto nacional de la modernidad en Guatemala, sí son sus voluntariosos aliados. Como soldados y, en algunos casos, como oficiales le otorgan a este enfrentamiento un carácter extremadamente brutal. Para este propósito, la tecnología moderna los ha equipado con eficientes instrumentos para la guerra. Y es esta misma tecnología la que abrió las posibilidades de la música reproducida técnicamente y la que hizo posible el establecimiento de la supremacía «correcta» en un sentido político y musical de la marimba cromática a través de la radio, la cinta magnética y los discos en sistema analógico o digital. Debido a esta violencia física, estructural y cultural fracasaron todos los intentos de unir a los indios y los ladinos en un movimiento popular contra el régimen oligárquico de los criollos (Brunner, Dietrich y Kaller, 1993).

Es posible que las condiciones materiales de vida tengan un peso enorme, pero no determinan por sí solas el conflicto. La música en Guatemala expresa de manera radical el conflicto, si se logra comprender su lenguaje. Así, el hormigo, árbol del cual se utiliza la madera para construir la marimba, fue convertido en símbolo patrio por decreto presidencial del 8 de marzo de 1955. Esto fue llevado a cabo precisamente por aquel gobierno militar que pocos meses antes había derrocado al gobierno liberal de orientación social de Jacobo Árbenz (Maldonado, 1981: 20-21).

En junio de 1978, el general Laugerud García, en ese momento presidente saliente de Guatemala, inauguró en Quetzaltenango el polémico monumento a la marimba. En los meses anteriores a este hecho, tuvieron lugar intensas discusiones al interior de la burguesía intelectual de Guatemala acerca del carácter nacional de la marimba cromática (Monsanto, 1982: 60-72). El 17 de octubre de 1978, el Congreso guatemalteco declaró oficialmente la marimba instrumento nacional en una *addenda* a la Constitución, en torno al artículo 170. El 20 de febrero fue declarado Día Nacional de la Marimba y el hormigo asunto nacional. A partir de ese momento, los compositores y los intérpretes de la música con marimba habrían de ser apoyados de manera especial y las emisoras estarían obligadas a difundir la música con marimba¹⁷.

Pocos días antes de estos actos oficiales, la masacre de Panzós inauguraba la fase más sangrienta de la guerra nacional contra los mayas en Guatemala. Las dictaduras militares de los generales Lucas García (1978-1982) y Ríos Montt (1982-1983) fueron las principales responsables del genocidio contra los mayas y de la política de tierra arrasada practicada en el altiplano, tratándose ahora, al igual que en el siglo XIX y más

17. Se puede consultar la excelente síntesis que realizó H. BRENNER sobre los procesos y discusiones acerca de la consagración de la marimba como instrumento nacional: *Die Marimba in Guatemala. Gebrauch und Funktion aus politischer Sicht. Musicologica Austriaca*, 1998, vol. 17, pp. 39-61.

tarde bajo el gobierno de Ubico, más materias primas y recursos naturales.

Precisamente esos regímenes se explican el hecho que detrás de la marimba en Quetzaltenango, lo nacional, hubiese mucho más que el poder y del Estado en sí y su frente al indio que combatían en

Después de los Acuerdos de paz en el año 1996, el gobierno de la Constitución declaró la marimba instrumento nacional en 31-99. En la página electrónica oficial se da un lugar de igual rango en lo que el árbol nacional y las flores nacionales, que el gobierno debe financiar las escuelas privadas y que debe dotar a esas escuelas. Además, para que no queden dudas, guatemalteca, Celso Lara, etnólogo Carlos, señala en la misma página lo siguiente:

Aunque no haya pruebas etnográficas de que el maya, sí había instrumentos que luciona en los siglos XVII y XVIII y actuales, cuando los artesanos

No existe, pues, duda alguna que el instrumento nacional es la marimba de madera, más que de mera ayuda para interpretar la marimba, queda es la hoy apagada pompa del instrumento, así como un exceso de canciones que glorifican la gloria de la patria, en las que se fomenta la identidad e idioma modernos y, por tanto, las culturas indígenas, oculta por los undos

III. CADENCIA FINAL

Tan innegable es el hecho de que el autor del *k'ojom*, que esta historia

18. <http://www.sat.gob.gt/guatemala>

técnico, la marimba y el *k'ojom* siguen siendo instrumentos del mismo género. En lo que a su importancia social –y por tanto política– y su expresión artística y social se refiere, se trata en realidad de dos instrumentos diferentes. Durante el largo período de violencia, la marimba cromática no cesó de sonar en las cantinas, en los sitios nocturnos y en los restaurantes elegantes de la capital. Entretanto los mayas seguían cargando en el altiplano, al igual que en los tiempos de la colonia, sus *k'ojomes* a cuevas y hondonadas para protegerlos precisamente de los militares que habían declarado la marimba cromática instrumento nacional. Por ello, la diversidad anárquica y rebelde de la tonalidad del *k'ojom* continúa siendo el lenguaje vernáculo y secreto de la no pertenencia al mundo, desde el punto de vista musical y político tan correcto como violento, de la marimba cromática, el símbolo decretado de la nación y sus cínicas formas de dominación.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Richard. *Encuesta sobre la cultura de los ladinos de Guatemala*. 1^a edición. Guatemala: Ed. Pineda Ibarra, 1956.
- ADORNO, Theodor. *Dissonanzen - Einleitung in die Musiksoziologie* (= Gesammelte Schriften 14). 1^a edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1997 (edición original: Frankfurt: Suhrkamp, 1977).
- *Philosophie der neuen Musik* (= Gesammelte Schriften/12). 1^a edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1997 (edición original: Colonia: Europäische Verlagsanstalt, 1958.)
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. 1^a edición. Londres: Verso Editions, 1983.
- ARMAS LARA, Marcial. *El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba*. 1^a edición. Guatemala: Tipografía Nacional, 1964.
- ASTURIAS, Carlos (ed.). *Verdadera Evolución de la Marimbah Maya*. 1^a edición. Guatemala: Artemis-Edinter, 1994.
- BALIBAR, Etienne y WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, Nation, Classe. Les identités ambiguës*. 1^a edición. París: Éditions La Découverte, 1988.
- BANCO MUNDIAL (ed.). *World Development Report 2000*. En <http://www.worldbank.org/data/databytopic/databytopic.html>. 2.3.2000.
- BASTOS, Santiago y CAMUS, Manuela. *Entre el mepal y el cielo. Desarrollo del movimiento maya en Guatemala*. 1^a edición. Guatemala: F & G Editores. Libros de Guatemala, 2003.
- BLAUKOPF, Kurt. *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. 2^a edición. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*. 2^a edición. Teufen: Arthur Niggli, 1972.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. *Méjico profundo-una civilización negada*. 3^a edición. México: Grrijalbo, 1990.
- BRENNER, Helmut. Die Marimba in Guatemala. Gebrauch und Funktion aus politischer Sicht. *Musicologica Austriaca*, 1998, vol. 17, pp. 39-61.
- *Música Ranchera - Das mexikanische Äquivalent zur County und Western Music aus historischer, musikalischer und kommerzieller Sicht* (= Musikethnologische Sammelbände/14). 1^a edición. Tutzing: Verlag Hans Schneider, 1996.
- BRUNNER, Markus; DIETRICH, Wolfgang. *Hintergründe der Österreichischen Nationalbewegung*. Frankfurt: Brandes und Henschel, 1993.
- CAMPOSECO MATEO, José Balvino. *La marimba*. 1^a edición. Guatemala: Ediciones Yaxchilán, 1988.
- CHAVES, Adrián. *La marimba*. En *Primeros pasos en la cultura maya*. 1^a edición. Guatemala: Ediciones Yaxchilán, 1990.
- CIFUENTES, Héctor Eliú. *Educación bilingüe*. 1^a edición. Guatemala: Ediciones Yaxchilán, 1990.
- CONTRERAS VÉLEZ, Álvaro. *De cómo se creó la marimba*. 18.11.1968.
- DELEUZE, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. 1^a edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- FRITZ, Herman. *Probleme und Ziele der Volkskultur*. 1^a edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- DWERK (ed.). *Volkskultur (= Dokumente des Volksliedwerts)*. 1^a edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1993, pp. 1-39.
- GARFIAS, Robert. *The marimba of the Americas*. 1^a edición. Guatemala: Cholsamericana, 1983, vol. 4, n° 2, pp. 1-10.
- GELLNER, Ernest. *Nationalismus und Nationalisierung*. 1^a edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
- GUZMÁN BOECKLER, Carlos. *Donde el viento no sopla*. 1^a edición. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1988.
- GUZMÁN BOECKLER, Carlos y HERBERMEL, Peter. *3^a edición*. Guatemala: Cholsamericana, 1993.
- HABERMAS, Jürgen. *Theorie des kommunikativen Handelns*. 1^a edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- HAID, Gerlinde. *Volkskultur - Ideologien und Praktiken*. 1^a edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- DWERK (ed.). *Volkskultur (= Dokumente des Volksliedwerts)*. 1^a edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1993, pp. 32-39.
- HOBSBAWM, Eric. *Nationen und Nationalismus*. 1^a edición. Madrid: DTV, 1991.
- ILLICH, Ivan. *Desvincular paz y desarrollo*. 1^a edición. México: Alianza, 1988.
- *Genus - Zu einer historischen Kritik des Nationalismus*. 1^a edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- JUÁREZ CASTELLANOS, Rafael. *Historia de la marimba*. 1^a edición. Guatemala: Tipografía Nacional, 1988.
- KÖSTLIN, Konrad. *Volkskultur - Verständnis und Praxis*. 1^a edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- DWERK (ed.). *Volkskultur (= Dokumente des Volksliedwerts)*. 1^a edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1993, pp. 40-49.
- LÓPEZ MAYORICAL, Mariano. *La polémica de la marimba*. 1^a edición. Ibarra, 1978.
- LYOTARD, Jean François. *Moralités postmodernes*. 1^a edición. París: Galilée, 1990.
- MILBORN, Corinna. *Die Widerstandsgeschichte der Volksmusik*. 1^a edición. Münster: agenda, 1998.
- (= Dialog/33). Münster: agenda, 1998.
- MALDONADO, Enrique. *AGAYAC. Compositores*. 1^a edición. Madrid: Ediciones AGAYAC, 1981.
- MARTÍNEZ PELÁEZ, Severo. *La patria de la marimba*. 1^a edición. Centroamericana, 1981.

- MONSANTO, Carlos. Guatemala a través de su marimba. *Revista de Música Latino Americana*, 1982, vol. 3, nº 1, Spring/Summer, pp. 60-72.
- O'BRIEN, Linda. Marimbas of Guatemala-The African Connection. *The World of Music*, 1982, vol. 2, pp. 99-103.
- PANIAGUA MARTÍNEZ, Julián. Relato de Puño y Letra de Don. *Revista de la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores*, 1981, Año III, nº 8, agosto-diciembre.
- PILÓN, Martha. Antipoético ataque de poetas por homenajear la marimba. En PINEDA DEL VALLE, César. *Antología de la Marimba en América*. 1ª edición. Guatemala: Artemis, 1994, pp. 51-52.
- PINEDA DEL VALLE, César. *Antología de la Marimba en América*. 1ª edición. Guatemala: Artemis, 1994.
- ROSAL, Roberto. *Aproximación a la música vernácula de Guatemala-En búsqueda de nuestra identidad nacional*. Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1988.