

LA MARIMBA: LENGUAJE MUSICAL Y SECRETO DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN GUATEMALA

The marimba: musical and secret language of the political violence in Guatemala

Wolfgang DIETRICH

Universidad de Innsbruck-Instituto Austriaco para América Latina

✉ 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 del 2003

RESUMEN: El autor refleja la construcción de la música nacional en el proceso del devenir del Estado nacional guatemalteco. Este proceso comienza formalmente a principios del siglo XIX, pero no ha concluido aún. Para el mito del Estado nación y para aquellos que lo utilizan para su proyecto de dominación, es de importancia decisiva que la música nacional se distinga externamente de las músicas expresadas por otras naciones, y para usos internos sirva al proceso de homogeneización nacional. Desde los mediados del siglo XIX la música en Guatemala se utiliza para transmitir ideologías que sirven a la construcción de tal mito. La música vernácula de los pueblos mayas no sigue esta lógica, por lo tanto está considerada inferior o «incorrecta». Para el mito del Estado nación sólo el pueblo como concepto abstracto en su conjunto, y no el grupo concreto e individual, podría entender y valorar la música nacional. Suponiendo esto, la música nacional se convirtió en una herramienta elemental y efectiva del mecanismo represivo de la deculturación.

La marimba entonces funciona como símbolo del Estado nación guatemalteco. Las dictaduras militares, siendo ellas las principales responsables del genocidio contra los mayas, declararon la marimba cromática instrumento nacional. Tras un largo camino de violencia la marimba desindianizada y por lo tanto ladinizada, se convirtió en instrumento nacional. En el período de la violencia, la marimba cromática no cesó de sonar en los sitios nocturnos y en los restaurantes elegantes de la capital. Entretanto los mayas en el altiplano seguían cargando sus *k'ojomes* a cuevas y hondonadas para protegerlos de los militares. Por ello, la diversidad anárquica y rebelde de la tonalidad del *k'ojom* sigue siendo el lenguaje vernáculo y secreto de los grupos e individuos que no pertenecen al mundo nacional de la marimba cromática.

Palabras clave: Estado nación, música vernácula, violencia cultural, resistencia política, pueblos mayas.

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 hid 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). 1ª edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1997, p. 13. Traducción WD.

I. ACORDE FUNDAMENTAL

I.1. Guatemala

Desde hace decenios, las organizaciones internacionales vienen señalando a Guatemala como uno de los países que registra mayores índices de extrema desigualdad en la distribución del ingreso. En las «listas de éxitos», Guatemala casi siempre ocupa el tercer lugar en Latinoamérica después de Brasil y Panamá (Banco Mundial, 2000). Los orígenes de esta situación hay que buscarlos en la historia colonial; sin embargo, este desnivel se puso aún más de relieve durante el proceso de nación en el siglo XIX cuando varias revoluciones y reformas «liberales» repartieron la mayor parte del país entre las familias criollas y los emigrantes europeos, catalogados ambos de «productivos».

El Estado de Guatemala fue creado por una pequeña minoría de élites criollas, con base en el entonces moderno concepto de Estado existente en Europa. En primera instancia, se podría considerar a la «clase media» de los ladinos como la primera población nacional, pero no a los indígenas que constituían la mayoría de la población que vivía dentro de los límites territoriales del Estado recientemente proclamado. Hasta mediados del siglo XIX aproximadamente, el gobierno, con sede en Ciudad de Guatemala, mantuvo relaciones más de carácter diplomático que de gobierno a población, con muchas de las comunidades, casi en su totalidad mayas, que habitaban el altiplano y la selva del Petén. Una aproximación al ideal de la trilogía territorio-pueblo-poder en la teoría clásica del Estado se logró apenas en el siglo XX.

Los principales intentos de integración, emprendidos de forma vacilante y acompañados en cada caso por el desarrollo de infraestructuras y la creación de administraciones locales, han estado vinculados a las prolongadas dictaduras de Justo Rufino Barrios (1873-1885), José Estrada Cabrera (1898-1920) y Jorge Ubico (1931-1944), a las que siguió la década entre 1944 y 1954 de los gobiernos revolucionarios liberales de orientación social, los 40 años de dictaduras formales y/o de facto y la prolongada guerra hasta 1996 (Brunner/Dietrich/Kaller, 1993).

Las víctimas de esta guerra fueron en gran parte mayas, aunque ellos no estaban librando su propia guerra. Se trataba de una pugna entre las élites criollas, los inmigrantes y algunos ladinos por la distribución óptima de los recursos, utilizando las nuevas posibilidades tecnológicas y por la hegemonía del Estado². Las negociaciones de

2. Reconociendo las pugnas políticas entre la oposición guatemalteca en las décadas de 1970 y 1980 sobre una posible calificación del movimiento político, si éste fuera un «movimiento indígena» o un «movimiento popular», da preferencia a la argumentación histórico-etnológica de S. MARTÍNEZ PELÁEZ (1981). La izquierda tradicional rechaza la perspectiva de MARTÍNEZ PELÁEZ y favorece la interpretación de la guerra como confrontación de dos modelos antagónicos de Estado-Nación. De la respectiva posición se derivan evaluaciones muy distintas sobre los Acuerdos de Paz de 1996. Por supuesto se podría seguir el argumento etnológico expuesto en las obras famosas de C. GUZMÁN BOECKLER. Más reciente entonces es la valerosa obra de S. BASTOS y M. CAMUS sobre el resurgimiento del movimiento maya desde la década de 1970 y las distintas formas de organización que adopta dicho

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 regímenes 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.

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

I.2. La música como lenguaje de lo político

En la presente reflexión invertiremos el planteamiento general de la musicología que parte de la relación entre la música como tal y el oyente como ente socializado. El enfoque de lo que interesa conocer está dirigido hacia la sociedad oyente, en este caso la que llamaremos «nación guatemalteca». Una noción de sociedad desde la perspectiva de las ciencias políticas tiene que partir del hecho de que en las sociedades la dominación, el sometimiento y la resistencia se organizan, en general, a través de la comunicación. La información es creada y estructurada explícita o implícitamente por personas o grupos (de poder) y, en algunos casos, transmitida por exegetas y medios de comunicación, llegando a terceros que actúan como receptores. La dominación se basa, en esencia, en la comunicación que existe entre dominadores y dominados, lo cual también se aplica a la resistencia política. Pero la resistencia no recurre necesariamente (sólo) a formas de comunicación explícitas sino también pasivas e implícitas.

Si se plantea la pregunta acerca del papel de la música como uno de los muchos medios posibles de este tipo de comunicación, tenemos que en el campo de la politología el modelo de creador-intérprete-oyente propuesto por Adorno (1997), es apropiado para nuestra investigación; es fundamental la premisa de que la música discurre dentro de la tensión creada entre estos tres elementos, aun cuando en el mundo de la musicología haya opiniones divergentes acerca de esta premisa.

De acuerdo al paradigma ideal, según el cual la música es mera expresión de la sensibilidad individual de una persona o un grupo de personas cuyo papel consiste en hacer música, el éxito social de este acto alcanzará rápidamente un estatus suprapersonal para el conjunto de los individuos en cualquier estructura social. Las formas de expresar artísticamente alegría, tristeza, devoción, ira, amor, miedo, desesperación, etc., o a menudo simplemente aquellas que expresan cualquier actividad social en sí, se ritualizan y practican de modo sistemático, comunitario y de acuerdo a la ocasión.

Es a partir de este momento que la música cobra un efecto inmanentemente político, puesto que al practicarse de forma sistemática y ritualizada deja de ser sólo un medio para expresar los sentimientos individuales o específicos de un grupo, para convertirse en un elemento cohesionador de la identidad de una comunidad y, por tanto, en un medio de dominación, ya que todo poder se legitima en la identidad de la entidad dominada. Así, el efecto disciplinante de la música se expresa en la utilización de la melodía o del ritmo «correctos»; los instrumentos, las interpretaciones y las formas «correctas»; acordes con cada ocasión. Por el contrario, el hecho de no atenerse a estas reglas, por ejemplo, al utilizar un instrumento «incorrecto» o «cantando a destiempo», puede implicar una resistencia sutil contra el orden establecido y contra el régimen que lo representa.

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 contraponen 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 determinado de relaciones de poder entre sus creadores y sus intérpretes, quienes se encuentran de este modo en una relación de servicio directo con el poder militar y civil. Los receptores que, debido a la forma como se pone esta música en escena no participan del acto creativo, son los «ciudadanos» imaginados; en nuestro contexto, se trata la mayoría de las veces de los perdedores aculturados e incluso deculturados del proyecto nacional-estatal de modernización (Köstlin, 1993: 23). La exigencia de reproducir fielmente la música «auténtica» hay que hacérsela al poder y no a las realidades vernáculas.

De ahí que, de un lado, casi todos los autores guatemaltecos³ estén permanentemente proclamando que la música nacional expresa el espíritu específico del «pueblo»; de otro lado, sin embargo, imponen un requisito para la música nacional que Guatemala comparte con todos los demás Estados-nacionales que surgieron en el siglo XIX, a saber, la transmisibilidad de las obras musicales, independientemente del tiempo y el lugar. Según esto, el himno nacional o incluso una marcha sencilla no deberían sonar diferente en los diversos departamentos del país a lo interpretado en la capital, justamente porque esa uniformidad tenía que servir de símbolo de la unidad del Estado.

Previas al uso masivo de aparatos de sonido, las condiciones y los antecedentes de la música nacional, en contraposición a la música vernácula en la Guatemala del siglo XIX y principios del siglo XX, eran las siguientes:

CUADRO I
 CONDICIONES Y ANTECEDENTES DE LA MÚSICA NACIONAL
 EN CONTRAPOSICIÓN A LA MÚSICA VERNÁCULA

Música nacional	Música vernácula
Difusión y aceptación de la notación musical	Carácter oral
Fidelidad a la obra	Variabilidad
Afirmación de la escala cromática como norma de la ejecución musical ⁴	Sistema tonal no europeo ⁵
Establecimiento de un tono de referencia nacional para afinar y posteriormente del la internacional	Diversidad fijada sólo a nivel local de los tonos de referencia para la afinación
Puesta en práctica de las normas arriba mencionadas con los correspondientes progresos en la construcción de instrumentos ⁶	Adaptación de nuevas técnicas de acuerdo a las necesidades concretas de la comunidad
Aceptación generalizada de la distinción entre creador, intérprete y receptor	Entendimiento de la música como quehacer colectivo con su asiento «en la vida» y que obedece a criterios propios

Fuente: Elaboración propia.

Todo esto se conoce también en la historia europea y se repite en la Guatemala postcolonial con un poco de retraso. Desde esa perspectiva, la nación necesita como

3. Por ejemplo, en R. JUÁREZ CASTELLANOS (1994), o en algunos autores en C. ASTURIAS (1994). Esto vale especialmente en el caso de M. ARMAS LARA (1964).

4. Para la nación lo decisivo no es, obviamente, lo cromático, sino lo unitario. Podría haber sido cualquier otro tipo de escala, pero fue y es precisamente esa escala.

5. Decisiva fue la importación del piano de armazón de hierro en los umbrales del siglo XX.

6. En la segunda parte de este ensayo se encuentra más información al respecto.

prueba de su ser una música que, de un lado, la distinga 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 obedezca 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

De esta periodización se desprende claramente lo que hay que entender por música nacional; en todo caso no la música creada y cultivada por el «pueblo» dentro de las fronteras de este Estado, puesto que tal música la había en Guatemala, sin lugar a dudas, ya antes de 1874 y también antes de la Conquista. Para que Juárez Castellanos pueda hablar de música como concepto cultural, tienen que cumplirse las premisas de la transmisibilidad local y temporal de la creación musical. Por ello, Juárez se orienta de acuerdo al estándar de las escuelas europeas, lo que, desde su perspectiva, resulta práctico porque esa orientación también es verificable en el repertorio registrado de la Banda Marcial y en la orientación que sigue paralelamente el Conservatorio en todas las fases mencionadas. El director de la Banda Marcial era casi siempre director del Conservatorio de la capital del país, con lo que la amalgama entre música «civil» nacional e institución militar en Guatemala se expresa inequívocamente incluso en el currículum vitae de las personas arriba mencionadas. De qué forma la arcaica marimba encuentra un lugar en esta historia de civilización, formará parte de la presente historia.

II. *K'OJOM*, MARIMBA Y LA NACIÓN EN GUATEMALA

Los que amamos la marimba sentimos: que es nuestra, que representa la música triste de nuestra alma, que pertenece a nuestro mundo indígena y que lleva en sus notas una amalgama de todo lo que nos forma: música, tristeza, color, bosques, maderas, viento... (Pilón, 1994: 51).

La mayor parte de la bibliografía que se ocupa de la marimba en Guatemala, como también en México, lo hace apasionadamente al tratar la cuestión acerca del origen del instrumento. La mayoría de las escuelas le atribuyen un origen africano, otras presumen que procede del Archipiélago Malayo, mientras que el orgullo por lo nacional lleva a algunos autores a querer demostrar el origen guatemalteco de la marimba. Personalmente no quiero inmiscuirme en esa discusión en el curso de esta investigación; me parece que a la luz de las fuentes existentes sobre la materia, no se puede llegar a una solución definitiva. Al mismo tiempo, considero que es probable que el hecho mismo de golpear trozos de madera para producir sonidos sea propio de diferentes lugares del mundo, y que el descubrimiento y mejora de esta práctica se haya dado de manera independiente de un lugar a otro. Por último, la cuestión acerca del origen, como ya se ha constatado, no ocupa un lugar importante en la *música vernácula*.

Sin embargo, desde hace siglos se viene utilizando en el altiplano guatemalteco un instrumento de las características mencionadas, conocido en los diferentes idiomas con los nombres de Nim-Ghom, Xnab, K'jom, Te'Son, Chinab', Tinab, Ojom o *K'ojom* (Camposeco, 1994); esta última designación, procedente del quiché, es la que utilizaré en adelante.

La utilización histórica del instrumento bajo normas muy estrictas para ceremonias de carácter religioso se encuentra fuera de toda discusión. Los españoles parecen haber identificado muy pronto que el instrumento jugaba un papel de elemento

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 tecomates 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 preconcepción 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 continúan encargando la construcción de marimbas sencillas, es decir *k'ojomes*. Para ese efecto, los músicos, como es tradición, indican con detalle todo lo relacionado con la construcción: desde el hormigo específico, cuya madera debe ser utilizada en la construcción; el momento preciso en que el árbol debe ser cortado, hasta la determinación del tono de referencia para la afinación del instrumento. Por lo general, para la afinación no se toma en consideración la internacional, sino que el tono de referencia se determina libremente, conforme a las exigencias del intérprete, que son también las de la comunidad. A su vez, la chirimía se construye de acuerdo al *k'ojom*. Así que cada grupo que toca con un instrumento de éstos cuenta con su propio tono de referencia para la afinación y cada grupo afina el resto de sus instrumentos de acuerdo a ese tono. Esto significa que los *k'ojomes* de esos músicos y de cada comunidad no son compatibles entre sí.

No me fue posible establecer con certeza las normas a las cuales obedece la afinación de cada *k'ojom*, fijada a través del tono de referencia individual⁸. En todo caso, está excluida la posibilidad de una afinación temperada. La conclusión casi automática para el oyente europeo de que necesariamente se trata de una afinación natural no es convincente y tampoco se puede verificar con absoluta seguridad. Al parecer, los intervalos establecidos de forma individual no obedecen a la teoría y lógica occidentales. La afinación de la mayoría de estos instrumentos suena «desafinada» frente a la teoría europea moderna; se aproxima a una escala diatónica en afinación natural, pero de alguna manera suena como carente de sistema⁹. Por otra parte, las placas disponen de unas pesas de cera que se pueden asegurar en cada extremo, de tal suerte que una nota se puede modificar de pieza en pieza de manera individual. La afirmación común que se puede encontrar en la bibliografía acerca de que estas pesas sirven para producir semitonos, me parece, en el mejor de los casos, incompleta¹⁰.

Es evidente que hasta el día de hoy los músicos y las comunidades requieren el sonido particular de su *k'ojom*. Los sacerdotes mayas insisten en mantener la afinación «errónea» del instrumento y los músicos la reproducen con sumo cuidado. «Quizás esa afinación es falsa», me dijo uno de mis interlocutores¹¹ «pero es nuestra afinación»;

por ahora, muy pequeña, como para poder valorar su representatividad. Por eso, considero mi observación, en primer término, como un estímulo para posteriores investigaciones y no como resultado verificado de un estudio pertinente. Agradezco a Klaus Broger por complementar mis observaciones.

8. Esto se debe, como ya se ha mencionado, al hecho de que la muestra de mis investigaciones espontáneas es muy insignificante. Queda aún por hacer una investigación científica minuciosa. Es bastante sorprendente el hecho de que no pude encontrar ninguna bibliografía etnomusicológica sobre este tópico.

9. En esto coincide R. GARFIAS. The marimba of Mexiko and Central America. *Revista de música Latino Americana*, 1983, vol. 4, n.º 2, p. 209. Véase también J. CAMPOSECO MATEO. *Te Son, Chinab', o K'ojom - La Marimba de Guatemala*. 1ª edición. Guatemala: Ediciones Yax Te, 1994, p. 36.

10. Me parece que el problema se enfoca de manera similar al de las «afinaciones gitanas» en Europa o a los documentos etnomusicológicos sobre otros lugares del mundo.

11. Juan Sanic, Santa Eulalia/Huehuetenango, 9 de septiembre de 1998.

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 cíclico 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 «suena mal».

Según esta suposición, las antiguas series tonales de los mayas son a las europeas lo que el calendario maya al gregoriano. De igual forma que estos sistemas de medición expresan y entienden el tiempo de manera esencialmente diferente, asimismo las respectivas series tonales comportan una percepción diferente del sonido y la armonía. Quiero subrayar nuevamente que esto es, por ahora, sólo una hipótesis¹³. Sin embargo, convendría plantearla en el contexto global del *k'ojom*.

Tras siglos de represión y menosprecio, el *k'ojom* ganó rápidamente en los umbrales del siglo XX gran popularidad entre la población ladina de las ciudades bajo el nombre de marimba. El factor decisivo fue la importación desde Europa del piano de armazón de hierro, que en el año 1901¹⁴ condujo en Guatemala a una revolución en el campo de la construcción de instrumentos.

El 15 de septiembre de ese año, día de la Independencia, Sebastián Hurtado de Almolonga presentó en Quetzaltenango la primera marimba en honor del dictador Estrada Cabrera; la llamada marimba doble se adaptaba a la escala cromática de afinación temperada, de acuerdo a la del piano de armazón de hierro, más apropiado para el trópico. El primer instrumento de este tipo ya había sido construido sobre una caja de madera que servía como cuerpo de resonancia. La nueva marimba doble era completamente adaptable, por lo menos en teoría, a cualquier tipo de conjunto musical. Muestra de que de ninguna manera se trataba de algo puramente teórico es el hecho de que Hurtado había obrado por encargo de Julián Paniagua Martínez, alumno y sucesor de Emil Dressner como director de la Banda Marcial y del conservatorio (Armas Lara, 1964: 20). El mismo Paniagua explica sus motivos de la siguiente manera:

También hago constar que la insistencia mía de perfeccionar dicho instrumento fue con el objeto de librar a los compositores de vales: Strauss [...], hoy las que se oyen son perfectas y no antes del segundo teclado; entonces era fastidiosa y despreciable. Antes tocaban en los estancos y chicherías (Paniagua Martínez, 1981: 20).

La transformación que experimentaron las costumbres auditivas del público ciudadano a partir de la influencia de Dressner posibilitó la rápida aceptación de la marimba en su versión cromática. La enorme relevancia política de este proceso se observa

13. La misma se fundamenta no sólo en observaciones propias, sino también en algunas fuentes que no llegan a aportar la última prueba. Por ejemplo, MONSANTO (1982). La relación entre cosmología y música es señalada también por L. O'BRIEN (1982), aunque consideró que en el ejemplo individual de San Marcos Atitlán por ella analizado «the 24 keys are tuned to the major diatonic scale [...] they range from G4 to B5». También es muy interesante el trabajo de H. BRENNER (1998), quien considera que con la introducción de la marimba doble «también el componente armónico y con él, el melódico, tomó relevancia». Lamentablemente este autor no menciona qué conclusiones deduce de esto para el *k'ojom*, el cual también él denomina en otro lugar simplemente como un instrumento diatónico.

14. Según algunas fuentes, esto tuvo lugar en 1899. Las historias, en las cuales siempre aparece el presidente Estrada en el centro de la atención, se contradicen entre sí, cuando se trata de los detalles. La diferencia de tiempo no afecta mi argumento.

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*. 1ª 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 nación y patria, y que está dirigida al público urbano, basándose en las costumbres auditivas, afinaciones y orquestaciones europeas de fines del siglo XIX (Brenner, 1996).

Planteado el antagonismo entre música nacional como expresión del proyecto nacional de dominio y modernización y el *k'ojom* como expresión de la resistencia a ese proyecto –sin considerar la consistencia científica de mi hipótesis desde el punto de vista de la teoría musical–, quisiera hacer a modo de conclusión, otras observaciones acerca de la importancia política que tiene en Guatemala la marimba cromática «popular». Coincido con la afirmación de Köstlin en el sentido de que:

...cuanto más moderno se vuelve el mundo dirigido por poderes centralizados y cuanto más gris se le experimenta, tanto más necesaria e inevitable será una cultura popular que conforme a las necesidades cambiantes actúe como contrapeso [...] La idea de cultura popular parte de vivir la modernización como una experiencia que produce temor, donde las raíces se transforman y se pierden, y donde surge una conciencia de esa pérdida debido a que el individuo siente por primera vez en carne propia las transformaciones sociales [...] De esto se podría deducir que la cultura popular como idea y como realidad compensa los daños de la modernización [...] La cultura popular ha sido siempre una idea que se alimenta de la crítica a las situaciones que le son contemporáneas y del sufrimiento causado por las situaciones del momento; cultura popular es siempre una mirada dirigida hacia una cultura mejor. Pero en este sentido, la cultura popular es siempre una cultura que también coloniza y que dispone sobre sus objetos: folcloriza a los campesinos, después a los trabajadores y, por último, a los indígenas y a las mujeres (Köstlin, 1993: 22-25).

Esto es válido probablemente para cualquier sociedad que atraviese por la experiencia de la modernización. Por ello, las así llamadas cultura popular y música popular son la mayoría de las veces asunto de aquellos que ya han experimentado un proceso de socialización urbana y que sufren por causa de la modernización. La estratificación racista de la sociedad guatemalteca, sin embargo, añade a esta constatación de carácter general otro componente extremadamente violento.

En Guatemala se denomina ladino al sector de la población al que alude Köstlin. Según algunas escuelas etnológicas más antiguas (Adams, 1956), el término ladino es simplemente un sinónimo de mestizo, es decir, la mezcla entre indígena y blanco. Sin embargo, el adjetivo español del cual se deriva ladino significa en realidad «astuto» que corresponde a la opinión que los invasores españoles tenían de los indígenas que se entregaban sin resistencia al dominio español e intentaban alcanzar un estatus –aunque degradante y degradado– en el nuevo sistema. Más tarde, este término se fue aplicando por extensión a todos aquellos que, según criterios capitalistas, no habían logrado realizarse, pero que no habían perdido de vista la meta de ascender en el sistema dominante. Por lo tanto, ladinos son aquellas personas que se explotan a sí mismos hasta el autosacrificio y se dejan explotar, que han olvidado su proveniencia vernácula para tratar de afirmarse en un medio capitalista, que se sirve de ellos cuando los necesita.

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 Panzos 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, de la obtención, mediante el uso de la violencia, de más materias primas y recursos naturales, pero con tecnología más eficiente.

Precisamente esos regímenes declararon la marimba cromática instrumento nacional. Más brutal no podría ser el lenguaje secreto de lo político en Guatemala. De allí se explica el hecho que detrás de la resistencia tenaz de los mayas contra el monumento a la marimba en Quetzaltenango y contra la declaración del instrumento como símbolo nacional, hubiese mucho más que la mera cuestión de la herencia cultural; se trataba del poder y del Estado en sí y se trataba además de una catarsis cultural de los ladinos frente al indio que combatían en sí mismos (López Mayoral, 1978: 348).

Después de los Acuerdos de Paz entre los comandantes guerrilleros y el gobierno en el año 1996, el gobierno civil repitió la misma acción. Basándose en la nueva Constitución declaró la marimba nuevamente instrumento nacional, a través del Decreto 31-99. En la página electrónica oficial de la República de Guatemala¹⁸, la marimba ocupa un lugar de igual rango en lo nacional junto a la bandera patria, el ave nacional, el árbol nacional y las flores nacionales. El Decreto 31-99 determina, entre otras cosas, que el gobierno debe financiar la enseñanza de la marimba en los colegios estatales y privados y que debe dotar a estos colegios de los correspondientes instrumentos. Además, para que no queden dudas acerca de quién ganó la larga guerra por la nación guatemalteca, Celso Lara, etnólogo de la música y profesor de la Universidad de San Carlos, señala en la misma página electrónica con tono de representante de Estado, lo siguiente:

Aunque no haya pruebas etnológicas ni arqueológicas de si existía la marimba en el mundo maya, sí había instrumentos que se asocian, como la chirimía. [...] La marimba evoluciona en los siglos XVII y XVIII, pero es de 1880 a 1920 que adquiere las características actuales, cuando los artesanos quetzaltecos la convierten de marimba sencilla a doble.

No existe, pues, duda alguna de que tras el largo camino de la violencia el instrumento nacional es la marimba desindianizada, ladinizada, afirmación que sirve mucho más que de mera ayuda para interpretar los llamados Acuerdos de Paz de 1996. Lo que queda es la hoy apagada pompa de la música nacional de carácter burgués-oligárquico, así como un exceso de canciones insulsas tocadas con el instrumento nacional a la gloria de la patria, en las que se fantasea sobre ideas híbridas de cohesión social en tonalidad e idioma modernos y, por último, la rebelde lógica del *k'ojom* de las comunidades indígenas, oculta por los unos, despreciada por los otros.

III. CADENCIA FINAL

Tan innegable es el hecho de que la marimba cromática es un desarrollo posterior del *k'ojom*, que esta historia permite presumir que sólo desde el punto de vista

18. <http://www.sat.gob.gt/guatemala/la1.htm>.

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*. 1ª edición. Guatemala: Ed. Pineda Ibarra, 1956.
- ADORNO, Theodor. *Dissonanzen - Einleitung in die Musiksoziologie* (= Gesammelte Schriften 14). 1ª edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1997 (edición original: Frankfurt: Suhrkamp, 1977).
- *Philosophie der neuen Musik* (= Gesammelte Schriften/12). 1ª edición. Frankfurt: Suhrkamp, 1997 (edición original: Colonia: Europäische Verlagsanstalt, 1958.)
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. 1ª edición. Londres: Verso Editions, 1983.
- ARMAS LARA, Marcial. *El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba*. 1ª edición. Guatemala: Tipografía Nacional, 1964.
- ASTURIAS, Carlos (ed.). *Verdadera Evolución de la Marimbah Maya*. 1ª edición. Guatemala: Artemis-Edinter, 1994.
- BALIBAR, Etienne y WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, Nation, Classe. Les identiés ambiguës*. 1ª edición. París: Éditions La Découverte, 1988.
- BANCO MUNDIAL (ed.). *World Development Report 2000*. En <http://www.worldbank.org/data/data-bytopic/databytopic.html>. 2.3.2000.
- BASTOS, Santiago y CAMUS, Manuela. *Entre el mecapal y el cielo. Desarrollo del movimiento maya en Guatemala*. 1ª edición. Guatemala: F & G Editores. Libros de Guatemala, 2003.
- BLAUKOPF, Kurt. *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. 2ª edición. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*. 2ª edición. Teufen: Arthur Niggli, 1972.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. *México profundo-una civilización negada*. 3ª edición. México: Grijalbo, 1990.
- BRENNER, Helmut. Die Marimba in Guatemala. Gebrauch und Funktion aus politischer Sicht. *Musikologische 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). 1ª edición. Tutzing: Verlag Hans Schneider, 1996.

- BRUNNER, Markus; DIETRICH, Wolfgang y KALLER, Martina. *Projekt Guatemala –Vorder- und Hintergründe der Österreichischen Beziehungen zu einem zentralamerikanischen Land*. 1ª edición. Frankfurt: Brandes und Apsel, 1993.
- CAMPOSECO MATEO, José Balvino. *Te Son, Chinab', o K'ojom-La Marimba de Guatemala*. 1ª edición. Guatemala: Ediciones Yax Te, 1994.
- CHAVES, Adrián. La marimba. En PINEDA DEL VALLE, César (ed.). *Antología de la marimba en América*. 1ª edición. Guatemala: Artemis, 1994, pp. 47-51.
- CIFUENTES, Héctor Eliú. *Educación bilingüe en Guatemala*. 1ª edición. Guatemala: PRONEBI, 1988.
- CONTRERAS VÉLEZ, Álvaro. De cómo la Marimba fue un Medio de Propaganda Nazi. *El Imparcial*, 18.11.1968.
- DELEUZE, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. 1ª edición. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1992.
- FRITZ, Herman. Probleme und Ziele der Musiktranskription. En ÖSTERREICHISCHES VOLKSLIEDWERK (ed.). *Volkskultur* (= Dokumentation der Sommerakademie/1992). Viena: Österreichisches Volksliedwerk, 1993, pp. 98-108.
- GARFIAS, Robert. The marimba of Mexico and Central America. *Revista de música Latino Americana*, 1983, vol. 4, n° 2, pp. 203-212.
- GELLNER, Ernest. *Nationalismus und Moderne*. 1ª edición. Berlín: Rotbuch Verlag, 1991.
- GUZMÁN BOECKLER, Carlos. *Donde enmudecen las conciencias. Crepúsculo y aurora en Guatemala*. 1ª edición. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- GUZMÁN BOECKLER, Carlos y HERBERT, Jean-Loup. *Guatemala-Una interpretación histórico-social*. 3ª edición. Guatemala: Cholsamaj, 1972.
- HABERMAS, Jürgen. *Theorie des kommunikativen Handelns I. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- Haid, Gerlinde. Volkskultur - Ideologien und Visionen. En ÖSTERREICHISCHES VOLKSLIEDWERK (ed.). *Volkskultur* (= Dokumentation der Sommerakademie/1992). Viena: Österreichisches Volksliedwerk, 1993, pp. 32-39.
- HOBBSAWM, Eric. *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. 1ª edición. Frankfurt: DTV, 1991.
- ILLICH, Ivan. Desvincular paz y desarrollo. En MORTIZ, Joaquín (ed.). *Alternativas II*. 1ª edición. México: Alianza, 1988.
- *Genus - Zu einer historischen Kritik der Gleichheit*. 1ª edición. Reinbek: Rowohlt, 1983.
- JUÁREZ CASTELLANOS, Rafael. *Historia de las Bandas Marciales de Guatemala*. 1ª edición. Guatemala: Tipografía Nacional, 1994.
- KÖSTLIN, Konrad. Volkskultur - Versuch einer Annäherung. En ÖSTERREICHISCHES VOLKSLIEDWERK (ed.). *Volkskultur* (= Dokumentation der Sommerakademie/1992). Viena: Österreichisches Volksliedwerk, 1993, pp. 15-27.
- LÓPEZ MAYORICAL, Mariano. *La polémica de «La Marimba»*. 1ª edición. Guatemala: Ed. Pineda Ibarra, 1978.
- LYOTARD, Jean François. *Moralités postmodernes*. 1ª edición. París: Édition de Minuit, 1993.
- MILBORN, Corinna. Die Widerstandsgemeinden in Guatemala (CPR). Vom Leben jenseits von Staat, Entwicklung und Lohnarbeit. En ÖSFK (ed.). *Über die Schönheit und Mächtigkeit des Kleinen* (= Dialog/33). Münster: agenda, 1998, pp. 58-85.
- MALDONADO, Enrique. AGAYAC. *Revista de la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores*, 1981, Año III, n° 7, marzo-julio, pp. 20-21.
- MARTÍNEZ PELÁEZ, Severo. *La patria del Criollo*. 8ª edición. Guatemala: Editorial Universitaria Centroamericana, 1981.

- MONSANTO, Carlos. Guatemala a través de su marimba. *Revista de Música Latino Americana*, 1982, vol. 3, n° 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, n° 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.