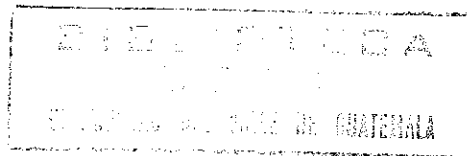


El concepto *marimba de concierto*

Por Óscar Mauricio Ortiz Chacón
Trabajo de Graduación



Universidad del Valle de Guatemala
Facultad de Ciencias y Humanidades
Departamento de Música
25 de octubre de 2002

Vo. Bo.:

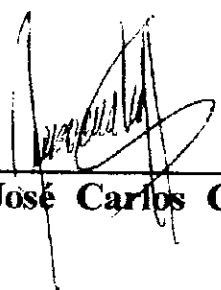


(f) Lic. José Carlos Chiquín
Asesor

Tribunal:



(f) Lda. Isabel Ciudad Real



(f) Lic. José Carlos Chiquín



(f) Maestro Lester Godínez

Fecha de aprobación: 25 de octubre de 2002.

ÍNDICE

Capítulos	Página
I. INTRODUCCIÓN	5
II. ¿ QUÉ ES <i>MARIMBA</i> ?	8
III. ¿ QUÉ ES <i>CONCIERTO</i> ?	25
IV. LA <i>MARIMBA</i> EN EL SIGLO XX	27
V. EL TÉRMINO <i>MARIMBA DE CONCIERTO</i>	46
VI. EL CONCEPTO <i>MARIMBA DE CONCIERTO</i>	52
VII. <i>MARIMBAS DE CONCIERTO</i> EN GUATEMALA	82
VIII. ¿ SON TODAS LAS <i>MARIMBAS DE CONCIERTO</i> ?	97
IX. CONCLUSIONES	100
X. BIBLIOGRAFÍA	111
XI. GLOSARIO	114

APÉNDICES

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	Página
1. Marimba de tecomates	14
2. Marimba sencilla o diatónica	15
3. Marimba de doble teclado o cromática	17
4. Posiciones o puestos	18
5. Anatomía	19
6. Materiales de fabricación	20
7. Marimba del conjunto <i>Águilas de Chiapas</i>	22
8. Celso Hurtado	31
9. Celso Hurtado	33
10. Celso Hurtado	34
11. Celso Hurtado	34
12. Celso Hurtado	35
13. Marimba <i>Herencia Maya-Quiché</i>	42
14. Fernando Morales Matus	45
15. Fernando Morales Matus	45
16. Musser Concert Grand Marimba	47
17. Marimba de Concierto de Bellas Artes	82
18. Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes	83
19. Marimba de Concierto de la Presidencia de la República	85
20. Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos de Guatemala	87
21. Marimba de Concierto del Ministerio de Finanzas Públicas	89
22. Marimba Femenina de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes	91
23. Marimba de Concierto de la Universidad del Valle de Guatemala	94
24. Marimba de Concierto de la Universidad del Valle de Guatemala	95
25. Marimba Infantil de Concierto	110

I. INTRODUCCIÓN

A. Finalidades del trabajo

1. Conocer el ámbito en el que se empezó a utilizar el término *marimba de concierto*, y sus dos aplicaciones: en *referencia al instrumento* en sí (la marimba), y en *referencia al grupo musical* (marimba de concierto).
2. Conocer el origen y definición (características) del concepto *marimba de concierto*.
3. Adquirir los criterios para diferenciar entre una *marimba de concierto* y una *marimba popular*.
4. Dar a conocer a los estudiantes de música, músicos, investigadores y otros interesados, información acerca de la marimba, el Instrumento Nacional y Símbolo Patrio.

B. Delimitación y definición del tema

Actualmente, el término *marimba de concierto* es utilizado por algunas agrupaciones marimbísticas del país y trasciende aún más allá de nuestras fronteras. Sin embargo, aunque se utilice popularmente así, el concepto *marimba de concierto* no se ha comprendido ni aplicado correctamente. El presente trabajo pretende definir dicho concepto, y establecer la diferencia con la tradicional *marimba popular* que ameniza fiestas o reuniones sociales. No por ello pretende hacer de menos a la marimba popular la cual tiene una función social diferente.

La *marimba de concierto* se caracteriza, sobre todo, por sus atribuciones (funciones artísticas). Es una agrupación que tiene metas y objetivos definidos, como la *dignificación* de la marimba, del marimbista, del compositor y de los valores culturales musicales en general. Requiere de *estudio, investigación y rescate* de la música guatemalteca (hace transcripciones y composiciones para la marimba) y se dedica a la

promoción y difusión de esta música. Esta actividad requiere de un conocimiento musical integral y de una *técnica* de ejecución mucho más depurada que permite incluir dentro de su repertorio, además de la música de *raíz indígena y popular* (ligera), la música *académica, culta, elaborada, selecta* o *erudita*, generalmente conocida como *música clásica*. Además, debe abarcar, dentro de la música *contemporánea, nuevas formas de expresión*.

Este trabajo es importante para la Universidad del Valle de Guatemala, ya que esta institución educativa promueve la *marimba de concierto* a través del apoyo a la *Marimba de Concierto de la Universidad del Valle*, agrupación integrada por jóvenes estudiantes de distintas carreras de este centro de estudios y dirigida por el Lic. José Carlos Chiquín. Esta actividad le da aún más prestigio a este centro de estudios, porque de esta manera exalta los valores culturales del país.

C. Metodología y procedimientos empleados

Existen varios trabajos de investigación acerca de diversos temas relacionados con la marimba, entre los cuales destacan el libro del guatemalteco David Vela, las estadounidenses Vida Chenoweth y Erna Ferguson, el cubano Fernando Ortiz, y algunos otros trabajos posteriores similares, que en general, se apoyan en los primeros.

Sin embargo, no existe ningún trabajo específico referente al concepto *marimba de concierto*, con excepción de algunas publicaciones de Joaquín Orellana y Dieter Lehnhoff, y el libro de Lester Godínez titulado *La marimba guatemalteca*, publicado recientemente.

La escasez de bibliografía acerca del concepto *marimba de concierto* se debe principalmente a que éste surgió aproximadamente hace 30 años, en la década de los 70, como veremos más adelante, por lo que se trata de un concepto relativamente nuevo dentro de la historia de la marimba, derivado de la crisis por la que ésta pasó en la década de los 60.

Es por ello que el presente ensayo no está basado en material bibliográfico y la información utilizada se obtuvo por medio de entrevistas a especialistas, connotados músicos, investigadores, y directores e intérpretes de las principales marimbas de concierto de Guatemala.

Las entrevistas fueron filmadas con cámara de video, en la Ciudad de Guatemala, durante los meses de abril y mayo de 2002, excepto una que se hizo posteriormente por correo electrónico, ya que el entrevistado no radica en Guatemala. Posteriormente se hicieron algunas aclaraciones complementarias por vía telefónica. Las preguntas básicas que se formularon fueron las siguientes:

1. ¿Qué es *marimba de concierto* ?
2. ¿Qué diferencia existe entre una *marimba de concierto* y una *marimba popular* ?
3. ¿Es correcto el uso del término *marimba de concierto* ?
4. ¿Cómo se originó el concepto *marimba de concierto* ?

Algunos entrevistados complementaron su exposición con algunos otros aportes y comentarios personales.

Luego se procedió a extraer la información más importante clasificándola por temas, los cuales conforman el contenido de este ensayo. Asimismo se filmaron algunos conciertos, y se tomaron fotografías de las agrupaciones y de los entrevistados. (*vid.* Apéndice No. 1).

Para poder abordar el tema *marimba de concierto*, tenemos que introducirnos previamente en algunas definiciones y aspectos históricos y organológicos de la marimba, ya tratados por los investigadores mencionados. Sin embargo, se presentan de manera breve, aunque éste no es el objetivo del presente trabajo.

II. ¿ QUÉ ES *MARIMBA* ?

A. Etimología del término *marimba*

Etimológicamente la palabra *marimba* es de origen *bantú*, y la raíz *imba* (que significa *cantar*), resulta de uso común en diversas lenguas africanas. (Lester Godínez: 2002:35, según los investigadores Vida Chenoweth y Fernando Ortiz). No existe una convención determinante y absoluta en el manejo de dicho término y su designación a un único instrumento, tanto en África como fuera de ella. Es decir, con el vocablo *marimba* se identifica a un número diverso de instrumentos indistintamente pulsativos y percusivos, lo que provoca una confusión y falta de precisión en la definición de los mismos.

Godínez (2002:37) añade que se han publicado otros intentos por demostrar que el término *marimba* o *marimbah* es de origen mayense, partiendo de una supuesta descomposición de dicho término en sílabas que pudiesen tener raíces de lenguas indígenas. Sin embargo éstos no cuentan con el aval de la Academia de las Lenguas Mayas de Guatemala.

Vemos entonces que el término *marimba* es de origen africano y según la opinión de algunos investigadores, esta palabra no se encuentra en el idioma español antiguo, ni en ninguna lengua prehispánica americana.

B. Definiciones de *marimba* en los diccionarios

Entre las definiciones que se presentan en las fuentes de consulta se pueden apreciar:

1. «f. Especie de tambor que usan los negros en algunas partes de África. *Amér. Mús.* Instrumento músico mexicano y guatemalteco, especie de tímpano o xilófono de gran tamaño.» (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 1421).

2. «(Voz africana.) f. *Mús.* Tambor usado por algunos negros de África. Instrumento musical parecido al xilófono, propio de las costas centroamericanas del Pacífico. Consiste en una serie de tubos desiguales, cubiertos por unas chapitas de madera que se golpean con unos palillos provistos de unas bolitas de goma en la punta.» (*Diccionario Enciclopédico Básico*, 1972).

3. «(Voz africana.) f. Especie de tambor que usan los negros de algunas partes de África. Instrumento musical en que se percuten listones de madera, como en el xilófono. *Amér.* Instrumento musical en que se percuten con un macillo blando tiras de vidrio, como en el tímpano.» (*Diccionario de la Lengua Española*, 1992: 938).

4. «Instrumento de percusión semejante al xilófono, integrado por una serie de láminas afinadas que forman una escala cromática completa, dotadas de un resonador de calabaza o de bambú. Las láminas se percuten mediante bastones rematados en bolas duras o recubiertas de fieltro. El instrumento, que procede de América Central y del Caribe y cuyos antecedentes remotos pueden encontrarse en África del Sur, se utiliza en composiciones de autores modernos.» (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 327).

Estas definiciones obtenidas de diversos diccionarios, como podemos analizar, son bastante generales e imprecisas. Las dos primeras confunden al instrumento con un tambor, lo cual resulta completamente erróneo, ya que aunque ambos sean instrumentos de percusión, la marimba es un *idiófono*, mientras que el tambor es un *membranófono*. La segunda dice además que *el instrumento es propio de las costas centroamericanas del Pacífico*, afirmación incorrecta, ya que excluye las regiones montañosas. No se sabe si al utilizar la palabra *propio* se refiere al origen o sencillamente a la región en donde se usa. También dice que *consiste en una serie de tubos desiguales*, lo cual denota un total desconocimiento del instrumento utilizado en la región.

La tercera definición (del DRAE), no sólo confunde al instrumento con el tambor sino que también con el tímpano, instrumento de teclas de vidrio. La cuarta, aunque pareciera un poco más completa, lo define de una manera excluyente, ya que al utilizar el término *escala cromática* se refiere específicamente a la marimba cromática. Sin embargo, al decir que las láminas (teclas) están dotadas de un resonador de calabaza o de bambú, se refiere a una marimba anterior a la marimba cromática, por lo que esta definición se contradice a sí misma. Dice también que *las láminas se percuten mediante bastones rematados en bolas duras o recubiertas de fieltro*. Para las marimbas propias de esta región no se utilizan normalmente bastones (baquetas) recubiertas de fieltro, sino

de hule (caucho). El fieltro se usa en baquetas utilizadas para percutir marimbas fabricadas en otros países.

C. Otras definiciones específicas

1. Dieter Lehnhoff (1995: 59-61) define *marimba* de la siguiente manera:

«La marimba es el instrumento musical nacional guatemalteco. Es un idiófono percutido del grupo de los xilófonos. [...] Sus características constructivas varían, siendo sus elementos estructurales los siguientes: una serie de tablillas de madera dura (hormigo o granadillo), de longitud y espesor decreciente, suspendidas sobre un marco de madera por medio de una cuerda de fibra vegetal hilvanada a través de soportes llamados clavijas, colocados en ambos extremos de cada tecla a lo largo del marco. La construcción del marco puede ser simple o rústica, o bien más elaborada. Cuando la marimba es portátil, está provista de un arco de madera fijado en ambos extremos del instrumento, que sirve para colgar el instrumento de los hombros del marimbista. Cuando es estacionaria, el marco o cuerpo de la marimba está provisto de cuatro patas para apoyarla en el suelo. El marco también sostiene una serie de resonadores que van montados debajo de las tablillas o teclas. En la marimba rústica estos cuerpos de resonancia son jícaras del fruto llamado tocomate, o bien cañas de bambú (e.g. en Jacaltenango). En las marimbas más elaboradas, los resonadores son cajas hechas de madera de ciprés o cedro, abiertas arriba, ensanchadas hacia abajo y cerradas en forma de pirámide inversa. En esta parte se encuentra el *mux* (ombligo), que es un pequeño agujero tapado con una membrana de origen animal pegado a la caja por medio de cera negra. La reverberación de este dispositivo confiere al instrumento una sonoridad peculiar. Independientemente del material, los resonadores están ordenados en forma decreciente, proporcional al tamaño y frecuencia de las teclas correspondientes. La marimba se toca percutiendo las teclas con baquetas de madera forradas de caucho...»

2. Lester Godínez (2002: 37) la define así:

«...podemos convenir que en la actualidad, *marimba* es un instrumento musical idiófono percutido (no pulsativo), solista o colectivo, compuesto por una sucesión ordenada de tablillas de madera dura, debajo de las cuales pende una sucesión de elementos resonadores temperados en el mismo tono (tablilla y resonador), todo ello sobre una estructura de madera común o soporte con o sin patas de sostén. El intérprete o *marimbista* percute las tablillas en forma melódica, armónica o rítmica, con dos o hasta cuatro bolillos o baquetas.»

D. Origen y evolución de la marimba

No es propósito de este ensayo profundizar en el origen de la marimba, ya que existen varios trabajos relacionados con este tema. En resumen, se conocen algunas teorías acerca del origen de la marimba: la *asiática*, la *africana* y la *americana*. Algunos

trabajos están bastante documentados y otros carecen de soporte científico, probablemente motivados por un bien intencionado espíritu nacionalista, reclamando la *paternidad* del instrumento. Algunos apoyan la existencia de la marimba prehispánica maya, pero con fundamentos sin soportes históricos que no pueden ser considerados lo suficientemente convincentes para sustentar dicha tesis. Igor Sarmientos dice lo siguiente:

«En un país como Guatemala, en el que inclusive hay teorías acerca del origen prehispánico de la marimba, vemos cómo la gente gira fantasías alrededor de ciertos problemas no resueltos por la vía científica. Es decir, al no tener un origen certero de la marimba, entonces proponemos varios planteamientos que a veces no tienen ninguna base científica y social para discutir.»

Según David Vela (1962: 92), no existe el menor indicio de la existencia de la marimba en la época precolombina, pero no es ocioso recoger la evidencia de que existían elementos técnicos que la caracterizan, pues esto explica la posibilidad de su evolución y perfeccionamiento en el medio centroamericano, particularmente entre los mayaquichés. Dice también que lo que resulta indudable es que el genio inventivo del guatemalteco transformó el instrumento hasta el punto de hacerlo suyo, como tan acertadamente lo expresó Erna Ferguson: “La marimba puede no ser de Guatemala, pero es indudablemente guatemalteca”. (Vela, 1962: 167).

Joaquín Orellana (1995: 5) dice:

«...la marimba, aunque no es específicamente americana, lo es esencialmente en *la gran propiedad* ocurrida a través de tiempos en que su sonoridad y su forma de articulación fueron transfundidas al carácter musical de las piezas compuestas para ella, de modo tan compacto, que su *fisonomía* latinoamericana resulta inconfundible, y cuyo relieve de ciertos aspectos muy especiales la *identifica* como guatemalteca...»

William Orbaugh:

«Se reconoce el desarrollo de la marimba en Guatemala y un poco esa especie de *Meca*. Alguna vez hablando con Lester Godínez, le decía que, salvando todas las distancias y diferencias, hablar de Guatemala en torno a la marimba es como hablar de Grecia en torno a las Olimpiadas. Quizá haya actualmente otras potencias más notables pero siempre se reencuentra con su *cuna*, cuando hablamos de Grecia, en el contexto de las Olimpiadas, y de Guatemala, en el contexto de la marimba.»

En adición a las teorías tradicionales relacionadas con el origen de la marimba, ha surgido una nueva, planteada por Lester Godínez (*La marimba: fusión de tres culturas*), que Dieter Lehnhoff resume de la siguiente manera:

«La marimba se conoce en Guatemala desde la época colonial. Probablemente fue una herencia africana o afrocaribeña que trajeron como idea los afrocaribeños que vinieron en gran número en el siglo XVII. Esta marimba, de cierta manera, representa la *fusión de tres culturas*. La *idea afrocaribeña*, con los *materiales* y la *habilidad constructiva* de los *indígenas*, y con el *elemento de la escala*, que es definitivamente la *escala diatónica* de los *españoles*, en las marimbas ya más sofisticadas.»

Jorge Luján, hablando de Lester Godínez, en el prólogo del libro *La marimba guatemalteca* (2002: 24), en relación a esta teoría, dice:

«Con relación al tema del origen de la marimba adopta una postura acorde con las evidencias existentes, que hacen suponer un origen indirecto fuera de América (ya sea africano o asiático), pero que en la región que hoy se conoce como Mesoamérica se modificó tan profundamente que se puede hablar casi de un *nuevo origen*, proceso que fue *resultado de la fusión de elementos culturales de África, Europa y América*, y podría agregarse también *de Asia*.»

Jorge Sarmientos afirma que la marimba se cultivó en Guatemala:

«Vamos a reconocer que *la marimba se cultivó en Guatemala*. *Se le debe la grandiosidad de la marimba a Guatemala*. De aquí salen los grandes marimbistas y aquí vinieron a estudiar los grandes constructores de marimbas que ahora son famosos en el mundo. Por ejemplo, a principios del siglo XX vino *Musser*, que vivió como 20 ó 30 años acá, estudiando e investigando acerca de la marimba. *Musser* hizo después marimbas muy buenas, con otros materiales, ya no con cajones, sino con tubos.

Vino también un japonés de *Yamaha* hace años y se llevó todo el material investigado. *Yamaha* hace marimbas en Japón, y no las hace de hormigo, sino de palo rosa, que tiene una ventaja sobre la madera de hormigo: no cambia, haya frío o calor. El clima no afecta el sonido.

Hoy tenemos también marimbas que se hacen de fibra de vidrio. Realmente hay que reconocer que aquí en Guatemala *se ha cultivado la marimba*, y aquí nacieron los más grandes marimbistas. Hay marimbistas concertistas virtuosos en el mundo. Los grandes constructores de marimbas vinieron a *nutrirse a Guatemala*.»

Podemos entonces afirmar que la marimba, independientemente de su lugar de origen, *evoluciona en Guatemala* hasta llegar a alcanzar sus características actuales, tanto que ahora es fabricada en otros países del mundo, aunque con algunas diferencias.

E. La primera mención de la marimba en América

La primera mención documentada del término *marimba* en América, referido éste a un instrumento musical específico, se encuentra registrada en el libro *Compendio de historia del Reino de Goathemala*, del Presbítero y Bachiller Domingo Juarros, quien cita a Diego Félix de Carranza y Córdoba, Cura de Jutiapa, en su narración del último día del octavario de inauguración de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala (hoy Ciudad de La Antigua Guatemala), el 13 de noviembre de 1680, que dice: "...iba por delante una tropa de cajas, atabales, clarines, trompetas, *marimbas* y todos los instrumentos de que usan los indios...".

Se infiere que la marimba mencionada es la de *tecomates*, el antecedente primitivo de las marimbas de Guatemala, de cuya existencia en el siglo XVII, hay referencias documentales. (Godínez, 2002: 89-90).

F. Tipos de marimba

1. Marimba de tecomates o de arco. Es un instrumento mesoamericano basado en el concepto de *agrupación en sucesión de tablillas percutidas*, de construcción rústica eminentemente artesanal, es decir, totalmente hecha a mano. Consiste en una hilera ordenada con un promedio de 21 tablillas de madera de hormigo o granadillo, tejidas la una al lado de la otra sobre una estructura de madera, mediante dos cordeles pasados por agujeros hechos en los *nodos de vibración* de cada tablilla, debajo de cada cual va colocado un *tecomate* alargado o *jícara* (de donde el instrumento obtiene su primer nombre), abierto en la parte superior, con tamaño y afinación directamente proporcional al sonido de cada tablilla.

Cada *tecomate* tiene en la parte inferior un pequeño agujero de aproximadamente unos cinco milímetros de diámetro, alrededor del cual se coloca un *anillo de cera negra* (como formando un volcancito). En la boca de éste se pega una membrana de intestino de cerdo hembra llamada *tela*, con la que se produce el sonido característico o *charleo*. Al conjunto de anillo y tela se le denomina *mux*, que en quiché y cakchiquel significa

ombbligo, pues la creencia indígena indica que en el *mux* está la vida, y en efecto, en el *mux* está la vida del sonido de la marimba. La estructura de forma trapezoidal alargada, está sujeta de su extremo ancho al estrecho por un palo arqueado denominado *arco* (de donde obtiene su segundo nombre), el cual sirve para mantener la distancia entre el instrumento y el vientre del ejecutante, cuando éste lo interpreta caminando, y para sentarse sobre él, equilibrando el instrumento, que está sostenido al frente sólo por una estaca o pata central.

El teclado es *heptatónico*, contiene un promedio de tres octavas diatónicas (tres series de siete teclas), afinadas en intención de escala natural, lo que marca una diferencia sustancial frente a los antiguos instrumentos africanos y asiáticos, que siempre han sido *pentatónicos*.

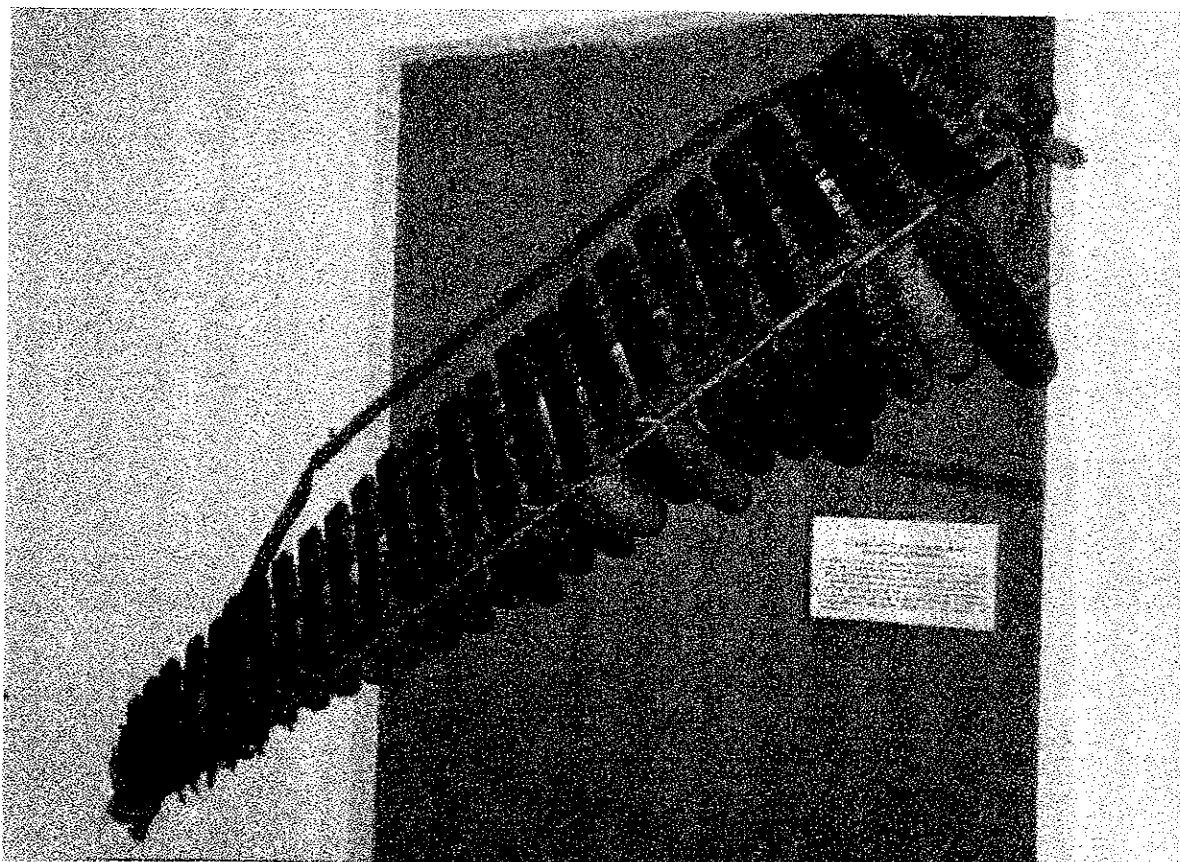


Ilustración No. 1. *Marimba de tecomates.* Exposición *Evocación de Hormigo...la marimba.* Museo de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ciudad de Guatemala. 2002.

La marimba de tecomates o de arco aún sigue vigente en Guatemala, en calidad de reliquia viviente, en peligro de extinción. Su área de dispersión a principios del siglo XX, abarcaba los departamentos de Quetzaltenango, Totonicapán, Sololá, El Quiché y Sacatepéquez, pero en la actualidad sólo se conserva la tradición viva en Chichicastenango y Joyabaj, departamento de El Quiché, y en Nahualá, departamento de Sololá. (Godínez, 2000: 108-109).

2. Marimba sencilla o diatónica. Instrumento derivado de la *marimba de tecomates*, al que se le han hecho modificaciones notables tanto en su construcción como en su interpretación. Esta marimba constituye el paradigma de la marimba mesoamericana, en virtud de que *nació* en Mesoamérica, específicamente, en el *Reino de Goathemala*. No existen referencias en ninguna otra parte del mundo.



Ilustración No. 2. *Marimba sencilla o diatónica.* Exposición *Evocación de Hormigo...la marimba.* Museo de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ciudad de Guatemala. 2002.

Algunas de sus *características* son:

- Los *tecomates* se sustituyen por *cajones de resonancia*, hechos de madera de cedro o ciprés. Se han mantenido la *tela* o *mux*, y los anillos de cera negra (producida por un tipo de abeja silvestre llamada *doncella*).
- Su *teclado* permanece diatónico, es decir, basado en escala de siete sonidos.
- Se *amplia la extensión del teclado*, de tres octavas (21 teclas) a cinco octavas (42 teclas). Dicha extensión permite la ejecución de dos hasta cinco intérpretes, surgiendo así el concepto de *interpretación colectiva* de la marimba y la *distribución de voces y registros musicales* de la misma.
- Utiliza una estructura de soporte tipo *mesa* (con faldones), *sostenida por cuatro patas*.
- Uno de los intérpretes asume la dirección musical. (Godínez, 2002: 113).

3. Marimba de doble teclado o cromática (12 sonidos). El proceso de creación de la marimba de doble teclado o cromática se remonta al siglo XIX, registrado en un manuscrito que dejó escrito uno de los propios actores de tal génesis: el Maestro Julián Paniagua Martínez. Para el efecto, se supone que en el año 1894, Sebastián Hurtado, a sugerencia de Paniagua Martínez, diseñó y construyó la *primera marimba de doble teclado o cromática*, en la Ciudad de Quetzaltenango. Dicha modificación respondía a necesidades estrictamente musicales. Por tanto, se puede afirmar que Julián Paniagua Martínez fue el autor intelectual y Sebastián Hurtado fue el autor material de la marimba de doble teclado o cromática. (Godínez, 2002: 121-122).

El desarrollo logrado con la creación de la marimba doble ha hecho de ella un instrumento musicalmente más universal, pero tan guatemalteco como sus antecesores: la *marimba sencilla* y la *marimba de tecomates*. Los cinco nuevos tonos agregados a los siete de la marimba sencilla le dan al instrumento un mundo de posibilidades interpretativas según la gran variedad de formas y estilos musicales de la época, lo que ejerció una lógica presión técnica sobre los intérpretes, que provocó la estructura definitiva de la marimba como un instrumento cromático. (Godínez, 2002: 125).

a. **Tipos.** De acuerdo a su tamaño, existen cuatro tipos de *marimba cromática*:

- 1) El *pícolo*, de pequeñas dimensiones (2 ½ octavas), ejecutado por un solista sentado.
- 2) El *requinto*, de regulares dimensiones (3 ½ a 4 octavas), tocado de pie.
- 3) La *marimba tenor* (5 octavas), que acompaña a la marimba.
- 4) La *marimba*, (6 o más octavas), como se le llama a la marimba grande o marimbón.

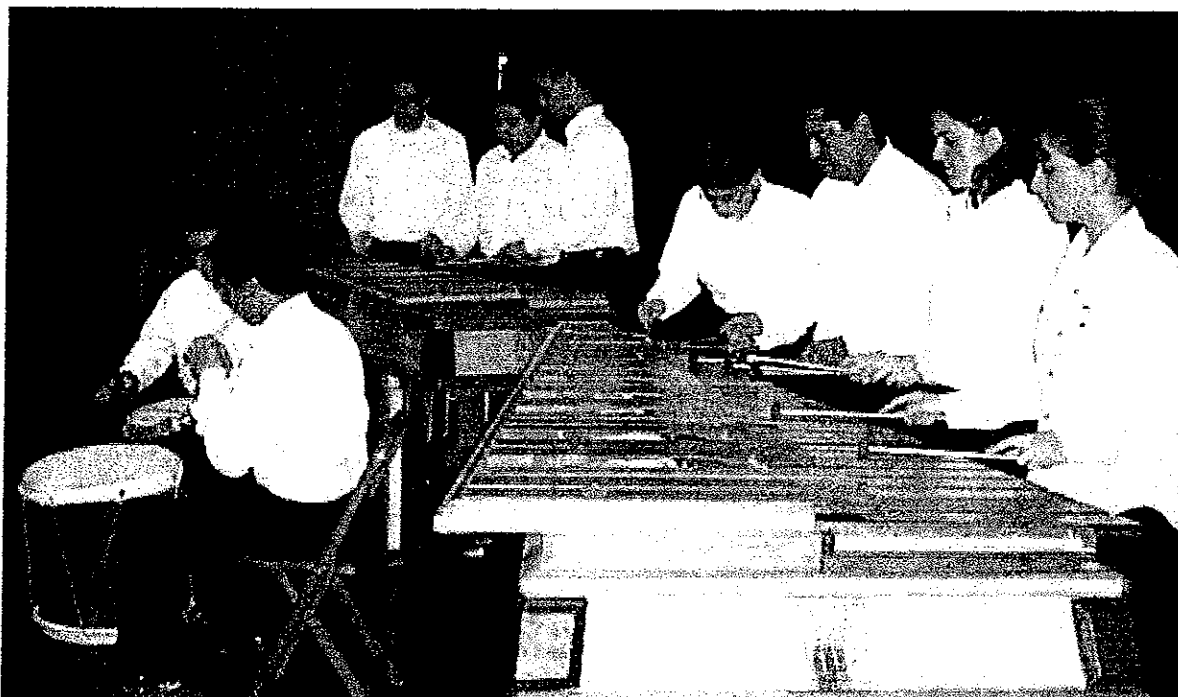


Ilustración No. 3. *Marimba de doble teclado o cromática.* Marimba de Concierto de la Universidad del Valle de Guatemala. Presentación Inaugural. Auditorio del Centro de Enseñanza. Universidad del Valle de Guatemala. Ciudad de Guatemala. 22/05/02.

b. **Posiciones o puestos.** Son los lugares que ocupan los marimbistas al ejecutar las melodías y armonías. En una vista frontal (*vid. ilustr. No. 4, p. 18*):

- 1) A la izquierda, una *marimba tenor*, con tres personas:
 - a) El *Pícolo de Tenor*.
 - b) El *Tiple de Tenor* (ocupado usualmente por el *director o encargado*).
 - c) El *Bajo de Tenor*.

- 2) Al centro, la *marimba grande*, con cuatro personas:
 - a) El *Primer Pícolo*.
 - b) El *Primer Tiple*.
 - c) El *Centro*.
 - d) El *Bajo*.

- 3) A la derecha, un *violón* de tres cuerdas (contrabajo) o de cuatro cuerdas (para conciertos). (*Evocación del Hormigo...la marimba. Catálogo de Exposición. 2002*).



Ilustración No. 4. *Posiciones o puestos.* Marimba de Concierto de la Presidencia de la República. Concierto de Marimba *Nuestra Identidad II*. Universidad del Valle de Guatemala. Santa Lucía Cotzumalguapa, Escuintla. 04/04/02.

c. **Anatomía.** En la parte superior está el *teclado* de hormigo (1), con un total de 137 teclas, y consta de dos filas, la *A* y la *B*. (*vid. ilustr. No. 5, p. 19*). En la fila *A* están los bemoles o sostenidos, y en la fila *B*, los naturales o sencillos; ambas filas sobre la *mesa* o *armazón* (2), que sostiene el teclado y carga los cajones de resonancia. Las *clavijas* (3), en las que se apoya el *cordel* de cáñamo (4), sujetan las teclas en el *bastidor* (5). Las teclas se percuten con las *baquetas* (6). En la parte inferior están los *cajones de resonancia* (7), que amplifican el sonido, cada uno con su respectivo *anillo* o

mux (8); los *entrecajones* (9), que ocupan el espacio entre los cajones de resonancia, y las *patas* o *base* (10). (*Evocación del Hormigo...la marimba*. Catálogo de Exposición: 2002).

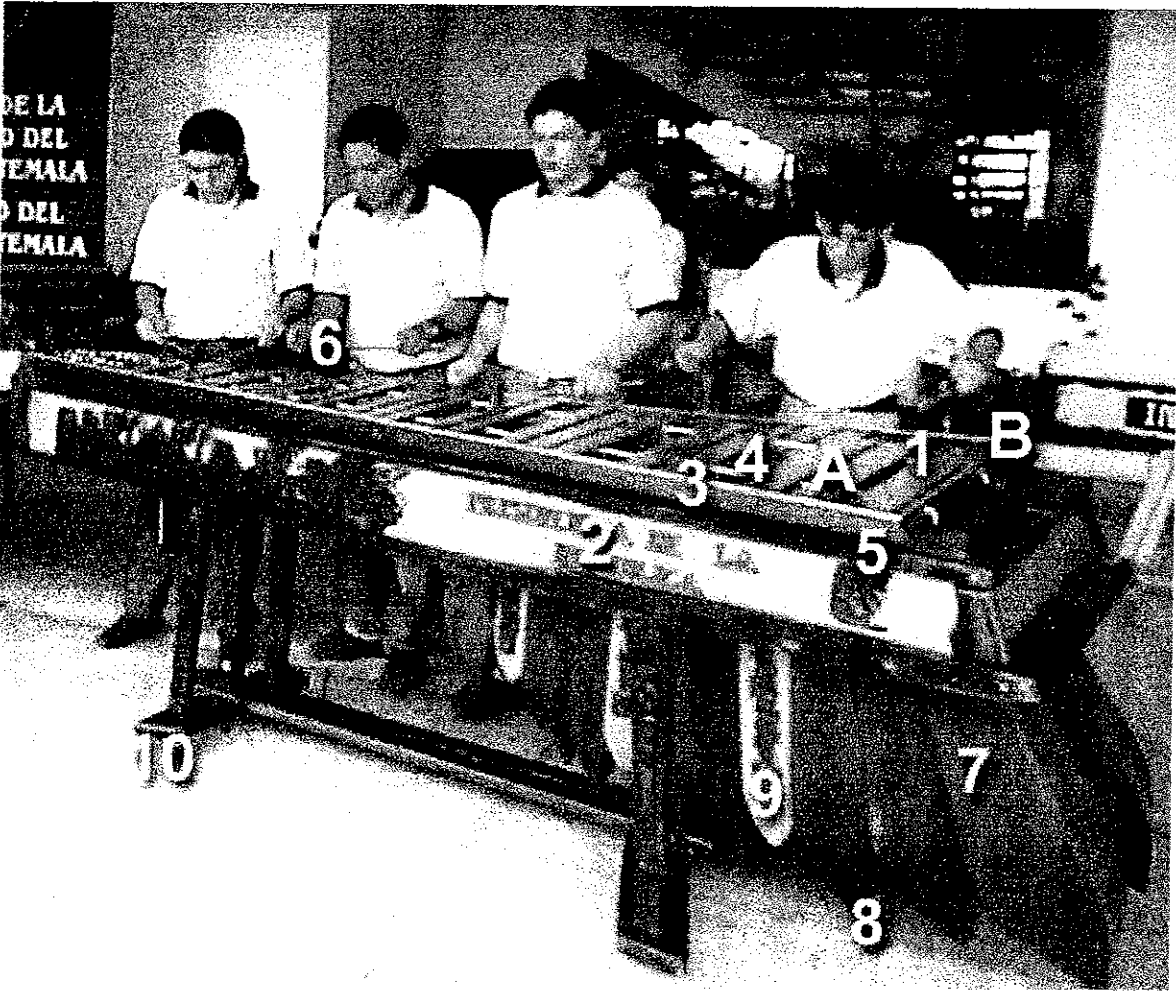
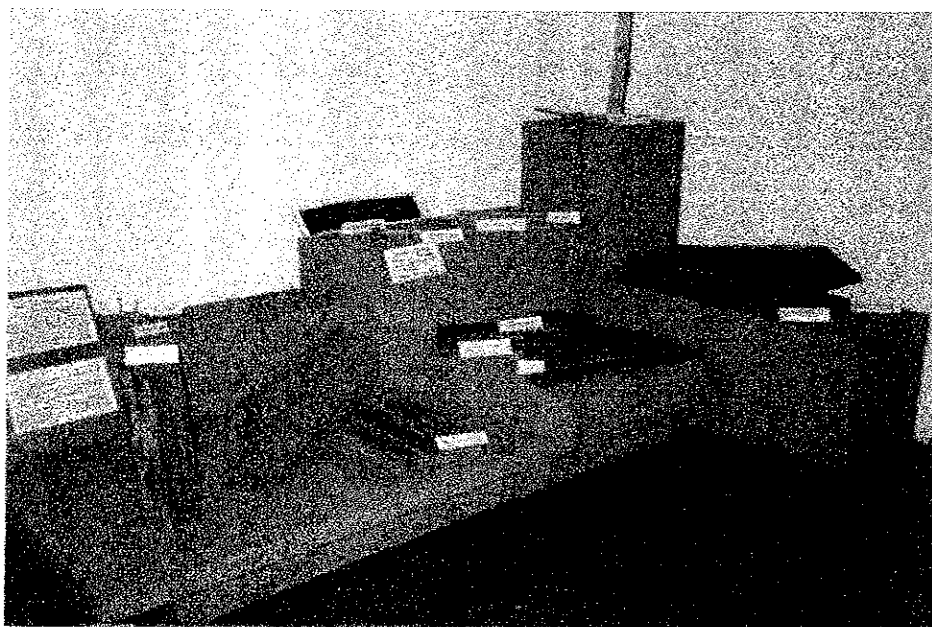


Ilustración No. 5. Anatomía. Marimba de Concierto de la Universidad del Valle de Guatemala. Concierto de Marimba *Nuestra Identidad II*. Universidad del Valle de Guatemala. Santa Lucía Cotzumalguapa, Escuintla. 04/04/02.

d. Fabricación. La marimba debe su fabricación a la madera de hormigo (*Platymiscium Dimorphandrum Donn*) de la cual procede la sonoridad del teclado. El árbol crece aproximadamente 30 metros y su tronco mide 0.5 metros de diámetro. El proceso se inicia con la selección del árbol, el cual es podado. Los troncos son almacenados de dos a siete años, tiempo del que dependerá la calidad sonora de las

teclas. Los trozos son cortados para darles la forma que requieren las teclas y se tallan de acuerdo al grosor y longitud. Las teclas se pulen con una concha de mar hasta cerrar los poros de la madera, de manera que el tono logrado no cambie; a este paso se le conoce como *afinación de teclas*. Seguidamente se abren los agujeros por donde correrá el cordón de maguey o cáñamo y se montan sobre un bastidor suspendidas en clavijas sobre la mesa o armazón, que tiene cuatro o seis patas ligadas por travesaños, proceso conocido como *ensamblaje*. La mesa o armazón conlleva un trabajo de talle decorativo y relieves en donde se inscribe el nombre del conjunto marimbístico.

Las baquetas se fabrican con varillas de madera de *huitzivil*. El grosor y la flexibilidad de estas varillas varía según el puesto. Los bolillos son de hule. (*Evocación del Hormigo...la marimba*. Exposición: 2002).



**Ilustración
No. 6.**
*Materiales de
fabricación.*
Exposición
*Evocación de
Hormigo...
la
marimba.*
Museo de la
Universidad
de San Carlos
de
Guatemala.
Ciudad de
Guatemala.
2002.

Fernando Morales Matus, experto fabricante de marimbas, explica:

«Desde una *perspectiva visual y estética*, la imagen global de una marimba, con finos acabados, lógica combinación de tonos y colores, tallados (no obligatoriamente), y proporción entre sus diferentes componentes, debe reflejar una sensación de agrado, admiración e intervención de mano artística. En caso de presentar tallado en madera, sería lógico que los motivos tuvieran relación con nuestra cultura. Eso no descarta que pudieran ser ajenos.

Resonadores. Lo primero que llama la atención al ver este instrumento es su sistema de amplificación de sonido a través de cajas cuadradas o curvas con terminación piramidal en su extremo inferior. Este tipo de resonador puede confeccionarse con madera de cedro, ciprés, palo blanco, o alguna otra que no sea ni dura ni quebradiza. También los hay de bambú, tecomates y metal (como en el caso de las marimbas estadounidenses, holandesas y japonesas) que más se asemejan a una tubería de órgano tubular. La fabricación de estos resonadores requiere de destreza especial para evitar que en su elaboración se usen refuerzos de metal (clavos o grapas). Todo ensamblaje debe ser a base de prensas y *cola*. El corte de las láminas debe ser lo más radial posible. Esto no significa que el corte tangencial no funcione o no sirva, sino que es más susceptible a los cambios climatológicos. Al corte radial también le afectan los cambios de clima, pero en menor grado. Lo importante es que el corte radial produce resonancia de mejor calidad.

En cuanto a *maderas*, el *ciprés* responde mejor que el *cedro* ya que botánicamente se conoce que su estructura contiene mejor equilibrio en cuanto a temperatura y humedad relativa. Todo esto lo estudié en un curso como técnico afinador de pianos, en el renglón del comportamiento de distintas maderas (tropicales y de otras regiones). En nuestras selvas existe el *oyamel*, que puede sustituir al ciprés. El violín, la guitarra y el piano contienen ciprés en sus partes más sensibles por su alta calidad acústica. En una *marimba de concierto*, es preferible que los resonadores sean de ciprés. Los de cedro requieren de mayor atención para poder mantener su calidad sonora. Hay que tomar medidas en el sentido de no exponerlos al sol en lugares de alta temperatura, como por ejemplo, los reflectores de un estudio de televisión. El calor agudiza por 10 centésimas de semitono el tono del cajón, y por otro lado, las teclas bajan 10 centésimas de semitono. Ambos se alejan del punto central normal de la afinación formando una brecha de 20 centésimas de semitono, lo cual hace que el teclado luzca *sordo*.

El *barniz* juega un papel muy importante. No debe penetrar el poro más del 10% del grosor de la lámina de madera. Tampoco debe ser a base de thinner. Es preferible la goma laca disuelta en alcohol.

En cuanto al *entelado*, hay un gran problema, porque el timbre (que de por sí es bastante brillante) requiere de una técnica especial y de mucha experiencia para dejarlo uniforme. No importa si produce mucho o poco charleo. Lo importante es dejarlo parejo y lo debe realizar una sola persona. Lo más difícil de los resonadores es su afinación porque depende del uso que se le dará al instrumento.

El *teclado*. Por investigación y experiencia, sé que el *hormiguillo*, el *granadillo*, el *palo rosa* (*roxul* en "chapín"), pertenecen, dentro de la botánica, a la familia genérica de *dalbergia*. Estos materiales se localizan principalmente en los bosques centroamericanos, chiapanecos y tabasqueños, catalogados como maderas finas. Cualquiera de estos tres materiales puede servir para la elaboración del teclado después de haber sido sometido a algún sistema de secado por lo menos durante dos años. Lo ideal es que se pueda deshidratar al aire libre evitando los rayos directos del sol. En esta primera fase lo mejor también es realizar el corte radial, al igual que con las maderas para los resonadores.

Posteriormente se hará una cuidadosa selección de los segmentos sobre todo en lo que respecta a la calidad acústica, lo que facilitará una correcta afinación de temperamento, al igual que con sus correspondientes armónicos (tercero, cuarto y quinto), y uniformidad de timbre, independientemente del producido por la tela.

Es muy importante asimismo, tener localizados con la mayor precisión, los *puntos nodales* para los agujeros correspondientes, donde serán suspendidas las teclas. Al igual que en la cajonería, el barnizado no debe ser excesivo, no debe absorber mucho barniz, pues podría interferir en la vibración y sonoridad. Para su afinación la tecla debe disminuirse por el lado inferior, de preferencia con machete bien afilado o una pequeña hacha o escoplo, previo a su afinación final que puede hacerse con pulidora eléctrica a baja velocidad, para no calentar mucho la madera y no alterar su estructura molecular.

La *armazón*. Constituye la estructura que sostiene los resonadores, bastidor y teclado, por lo que debe construirse de maderas sólidas y duras, ya que, aunque forma parte de la vestimenta, no debe afectar la acústica del instrumento. Aquí se puede lucir el artista de artes plásticas con tallados o pinturas. Se aconseja utilizar *caoba* o *nogal*, maderas bastante consistentes y sólidas, que además no llegan a pesar mucho. El barnizado, al gusto del cliente. Lo más importante es cuidar que no hayan rechimidos que puedan intervenir en el sonido del teclado o resonadores.

El *bastidor y clavijas*. El bastidor debe ser de madera dura al igual que las clavijas, que también pueden ser de aluminio. El hilo para sostener el teclado debe ser de seda porque de esta manera se escucha menos el roce del teclado. Insisto mucho en eliminar interferencias de todo tipo de ruido, para producir una ejecución más limpia.

Las *baquetas*. Para complementar el cuadro, tenemos que pensar en las baquetas, factor de suma importancia porque es el cordón umbilical entre el marimbista y el instrumento. Tienen que ser de diferentes grosores y consistencias, de distintos materiales (hule, estambre, cordel, etc.) porque con ellos podremos lograr variedad de timbres y colores para diferentes repertorios y por motivos diversos.

A veces nos entretenemos mucho en nuestras propias proyecciones, hablando de marimbas, y nos olvidamos de personajes importantes en este renglón, personas que, de no haber sido por ellas, quizá nuestro instrumento nacional ya no sería. Tal es el caso de don Rosendo Barrios e hijos...»

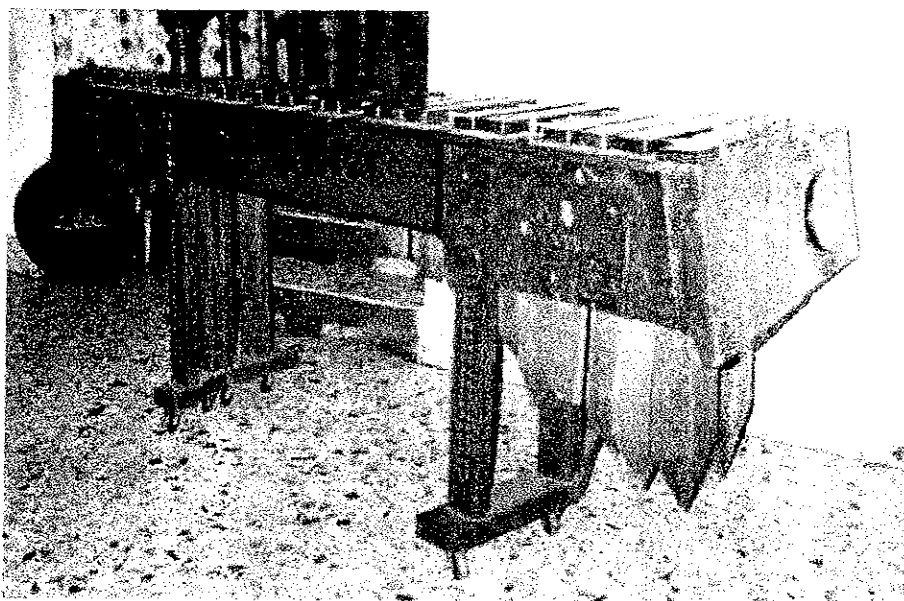


Ilustración
No. 7.
Marimba del
conjunto
Águilas de
Chiapas,
construida
por Fernando
Morales
Matus, en
abril de 1999.

4. De marimba diatónica a marimba cromática. La transición de *marimba sencilla* a *marimba cromática*, es el paso más significativo dentro del proceso evolutivo del instrumento, ya que la incorporación de los sonidos que le hacían falta al teclado para convertirlo en cromático, hizo de la marimba un instrumento más versátil, más tecnificado. Dieter Lehnhoff dice:

«Durante toda la época colonial, la marimba fue un instrumento *diatónico*, hasta que en 1894, la confluencia de las ideas del compositor Julián Paniagua Martínez y del constructor de marimbas y marimbista, Sebastián Hurtado, de Quetzaltenango, se produjo la idea de reproducir el piano en cuanto a dotar a la marimba del equivalente a las teclas negras. Hasta entonces la escala diatónica había estado representada por las teclas blancas, y la adición de un teclado adicional con las notas cromáticas hizo posible que la marimba se hiciera de un repertorio inmenso. *Valses, polcas, mazurcas*, empiezan a integrarse en el repertorio de estas marimbas, de las grandes familias marimbísticas de Quetzaltenango.»

Joaquín Orellana:

«Han habido casos muy significativos, como por ejemplo, el paso que la marimba tuvo de marimba *sencilla* a marimba *cromática*. Esa superación, desde el punto de vista de la posibilidad técnica de interpretación, es ya una *aspiración a una marimba de concierto*, que ya eleva al instrumento de la parte puramente primitiva (que tampoco es despreciable, por supuesto), a una categoría de un instrumento más perfeccionado.»

Benigno Mejía Cruz:

«Antiguamente, las marimbas de sólo un teclado eran marimbas sencillas que únicamente tenían la *escala natural*. Más tarde, maestros que construían marimbas, comenzaron a hacer pruebas con la marimba *cromática*, o sea la marimba que tiene un teclado parecido al del piano. El piano tiene teclas blancas y teclas negras. Y de esa forma ellos empezaron a hacer la marimba con doble teclado. El teclado de abajo forma la escala natural y el teclado de arriba completa la escala cromática.

Los maestros de la marimba (entre los que recuerdo a los Ovalle, los Hurtado y otros), comenzaron a buscar música que tuviese *modulación*. Entonces empezaron a usar dos *tonalidades*. Hay un detalle que es necesario mencionar: tenían los marimbistas un pedazo de cera negra, y para complementar una obra que tuviese una tonalidad distinta a la original, una tonalidad *menor*, como decimos en música, entonces ponían un pedazo de cera en la tecla para bajarle el medio tono y complementar así esa escala menor. Posteriormente surgieron maestros compositores que hicieron música un poco más *seria*, ya no sólo *sones, valsos antiguos, o marchas*. Comenzaron a hacer piezas con distintas partes, modulaciones, etc. Así evolucionó la marimba y estamos maravillados de ver hasta dónde ha llegado.»

G. Interpretación colectiva de la marimba

El concepto de *interpretación colectiva* que surgió con la creación de la marimba sencilla, es una característica muy importante del instrumento, porque permite que dos, tres o cuatro personas, puedan ejecutarlo al mismo tiempo. Osmundo Villatoro define esta característica como *unicidad de la marimba*:

«La marimba es única. Es un instrumento perfecto. Es un gran instrumento, es una creación magnífica, en la que se conserva la *unicidad* del instrumento. Un pito de caña (o de carrizo, o cualquier flauta), no se puede ejecutar por dos personas al mismo tiempo, porque una tendría que soplar, y la otra digitar. Pero, ¿ cómo se podrá encontrar la sincronización entre la articulación del canal de insuflación de la persona ejecutante y la digitación de la otra ? Tiene que ser una misma persona la que digite y articule para emitir los sonidos en este instrumento.

En Rabinal y Cubulco (Baja Verapaz, Guatemala), en Papantla (Veracruz, México), y en Perú y Bolivia, un ejecutante toca un tamborcito que lleva colgado, y el mismo ejecutante tañe el silbato, el pito o la flauta. Un ejecutante, dos instrumentos. Pero la marimba es un instrumento único en el que dos, tres o cuatro personas ejecutan su parte en el mismo instrumento. Existe tanta *unicidad* en el instrumento, que una persona lleva la *melodía*, otra persona conserva la melodía en una *segunda voz*, una tercera persona hace la *armonía*, y la cuarta persona hace el *bajo*. Es increíble que en un instrumento se haga melodía, segunda voz, armonía y bajo, por la *unicidad* del instrumento.»

William Orbaugh:

«La marimba es uno de los más notables *instrumentos colectivos*, un instrumento que es interpretado por varios músicos a la vez. Permite hacer con un solo instrumento (que consta de dos cuerpos grandes, en los cuales se ocupan dos o tres músicos por grupo), la versión instrumental en marimba de cualquier obra sinfónica, pianística, etc.»

III. ¿ QUÉ ES CONCIERTO ?

A. Definiciones de diccionarios

Se acudió a algunas fuentes de consulta en referencia al término *concierto*, el cual tiene diversas definiciones, entre ellas:

1. «m. Buen orden y disposición de las cosas. Ajuste, trato, pacto o convenio. Sesión musical en que se ejecutan composiciones sueltas. *De concierto*. m. adv. De común acuerdo.» (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 621).
2. «*Konzert*; fr. *Concert*; i. *Concert*; it. *Concerto*. m. Buen orden. Ajuste o convenio entre dos o más personas o entidades sobre algo. Función de música en que se ejecutan composiciones sueltas.» (*Diccionario Enciclopédico Básico*, 1972).
3. «(De *concertar*.) m. Buen orden y disposición de las cosas. Ajuste o convenio entre dos o más personas o entidades sobre alguna cosa. Función de música en que se ejecutan composiciones sueltas. Composición musical para diversos instrumentos en que uno o varios llevan la parte principal. *Concierto de violín y orquesta*. *De concierto*. loc. adv. De común acuerdo.» (*Diccionario de la Lengua Española*, 1992: 374).
4. «Composición musical en la que, siguiendo la pauta del *concerto grosso*, se contrapone la sonoridad de un instrumento solista a la del grupo instrumental u orquesta. Esta forma conoció su auge en los primeros años del siglo XVIII, gracias a las obras de T. Albinoni y A. Vivaldi, quienes consolidaron el concierto en tres movimientos (rápido - lento - rápido).» (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 299).
5. «Del italiano medieval *concertare*, *concertar*, *actuar en conjunto*, significa la *celebración* (el acto de ofrecer un concierto), el grupo de los músicos, y un género. Una segunda derivación de este concepto del latín *concertare*, *competir* (Praetorius, 1619) apunta a la oposición y conjunción sonora de las voces en la estructura de composición concertante. Esta se desarrolló a fines del siglo XVI, especialmente en la policoralidad veneciana y, en cuanto estilo, se convirtió en una característica distintiva de todo el Barroco (*era del estilo concertante*, Handschin). En éste, el *bajo continuo* configura el fundamento sobre el cual las voces concertantes adquieren su libertad específica. La misma se revela en los silencios alternados, en la *alternancia a la manera coral* (Praetorius), en los pasajes destacados de los solistas, en la elaboración motivica libre, etc.» (*Atlas de Música*, 1998: 123).

B. Definición general

Joaquín Orellana define el término *concierto* de esta manera:

«En términos generales, *concierto* es agrupación, *concertar* es agrupar elementos o personas con el fin de coincidir en resultados coherentes para un determinado evento, al caso, musical. Usted habrá oído que por ahí se dice que tal o cual acción política ya estaba *concertada*. Entoces *concertar* es *acordar, reunir, concertar con certeza.*»

«...*concierto* significa acuerdo, armonía de grupo en criterios o acciones unificados, etc. En música, *concertar* se refiere a acordar grupos de instrumentos y/o voces (en el sentido de preparación), y el resultado final, presentado en público, es el *concierto*. De ahí se deriva *concertante*, que por un lado define a la persona que toca o canta una parte específica dentro de un concierto, y por otro, a un tipo de obra *concertante*, en la que intervienen solistas. Por ejemplo, la *Sinfonía concertante para violín y viola*, de Mozart. Se desprende entonces el término *concertista*, referido a la persona que toca en calidad de solista.» (Orellana, 1995: 4).

IV. LA MARIMBA EN EL SIGLO XX

Este apartado explica el desarrollo de la marimba durante el siglo XX, período en el que se empezó a utilizar el término *marimba de concierto*.

A. Función social

La marimba en Guatemala, desde sus inicios durante la colonia, desarrolló una *función ceremonial o ritual* entre los indígenas a través de su primera manifestación: la *marimba de tecomates*. Luego el instrumento evolucionó, como ya vimos, a su segunda manifestación: la *marimba sencilla* (probablemente a mediados del siglo XVIII), hasta llegar a su tercera manifestación: la *marimba cromática* (a finales del siglo XIX). Esto no significa que la marimba sencilla desplazara a la marimba de tecomates, ni que la marimba cromática sustituyera a la marimba sencilla, sino que en ese proceso evolutivo, la marimba ha desempeñado funciones sociales distintas, por lo que también el repertorio se ha ampliado.

La segunda función social de la marimba es la de *amenizar* eventos sociales. El término *concierto* se empezó a utilizar a principios del siglo XX, dado que algunas marimbas *daban conciertos* dentro y fuera del país. También se utilizó el término *marimba de concierto*, para referirse a una marimba modificada que utilizó Celso Hurtado, en 1944.

La tercera función social de la marimba, bajo el concepto *marimba de concierto*, fue un concepto diferente que surgió hasta en los años 70, propuesto por Lester Godínez.

No debemos interpretar que a cada tipo de marimba le corresponda una función social diferente, ya que, por ejemplo, la marimba cromática puede ser utilizada tanto en eventos amenizantes, como en conciertos (en referencia al instrumento en sí y no a la agrupación, porque un conjunto marimbístico que adopta el concepto *marimba de concierto*, no ameniza).

Los tres tipos de marimba y las funciones sociales que han desempeñado desde la colonia hasta el presente, son valores culturales propios de Guatemala, que se deben conservar, apoyar y promover. Isabel Ciudad Real se refiere a estas funciones de la siguiente manera:

«En Guatemala, *la marimba ha tenido diferentes funciones o atribuciones*, como su participación en las festividades religiosas importantes del país (la función espiritual que tiene el instrumento). Ha funcionado sola o acompañada de otros instrumentos, dependiendo de la función que tenga. Las melodías que se escuchan en una *marimba de tecomates* (diatónica), son muy sencillas y bastante repetitivas. Sin embargo, tienen una característica interesante, un concepto que se utilizó en el siglo XX, el *minimalismo* (el mínimo de elementos y el máximo de expresión) y en este caso, en la música de Guatemala, hemos tenido temas muy sencillos que comienzan a tener un tipo de improvisación, que tiene como base una melodía sencilla. Un ritmo monótono o una improvisación sobre un mismo tema.

Luego, como todos sabemos y está reconocido a nivel mundial, la marimba se desarrolló en Guatemala a tal punto que comenzó a asumir otras atribuciones. Comenzó a *entretener*, ya no sólo a ser un canal espiritual, sino también a *amenizar* en fiestas, y poco a poco, como todos sabemos, adoptó el sistema cromático occidental. Entonces, al tener esta versatilidad con más sonidos, evidentemente se pudo tocar todo tipo de música. Al tener esa riqueza sonora, la marimba fue adoptando *otras funciones*. Actualmente todavía la marimba en Guatemala está presente en fiestas, diferentes tipos de celebraciones, y *entretiene*.

El repertorio musical que se utiliza es muy variado, desde música con características étnicas o folklóricas de Guatemala, hasta el *jazz*. Entonces, es un gran logro cultural universal, ya que se le da esa versatilidad al instrumento.

Posteriormente se desarrolló en el siglo XX una *nueva función* o atribución para la marimba. Por la versatilidad que tiene, músicos profesionales desarrollaron su capacidad en el instrumento, teniendo la oportunidad de hacer arreglos de música *académica*, incluso. Esto lleva a que más músicos comiencen a fomentar una *función distinta* en donde la marimba ya no *entretiene* sino que tiene una *función educativa y artística*, presentándose ante públicos que ya no sólo van a entretenerse sino a *concentrarse* en el instrumento y en las obras a *escuchar*. Esto también es un gran logro, en la evolución de las funciones del instrumento, porque permite que nos enfoquemos y que pensemos en el timbre, en la música que se toca, en la participación que tienen los músicos.»

Dieter Lehnhoff expone:

«La marimba, a lo largo del siglo XX, va asimilando muchos estilos musicales, como el *foxtrott*, el *blues*, el *two-step*, el *ragtime*, que son de origen estadounidense y que estaban muy en boga en los años 20. La asimilación de estos estilos conduce a que los mismos marimbistas compositores contribuyan piezas en esos ritmos y en esas formas al repertorio. De tal manera que el repertorio marimbístico crece enormemente y *la función social de la marimba*, durante el siglo XX, usualmente es el de la *amenización* de eventos

(almuerzos o recepciones). La agrupación estándar no es la orquesta de salón que se ve en otros países, integrada por piano, guitarra, banjo, contrabajo, clarinete, trompeta y violín. Esa es una de las dotaciones de la orquesta de salón que amenizaba eventos en Europa, Estados Unidos, Australia, el Lejano Oriente, etc.; sino que en Guatemala fue efectivamente, la marimba, asociada a un sabor muy local, muy guatemalteco, y las formas que cultivó son las *formas danzables* que vinieron de Europa, como el *vals*, la *polca* y la *mazurca* (de Europa Central). Ahora, de España vino el *paso doble*, y de la región del Caribe vino, por ejemplo, la *guaracha*, el *danzón*, la *danza* (que es derivada de la *habanera*) y las formas estadounidenses ya mencionadas. Esta *función social* de la marimba fortalece enormemente su lugar dentro de la sociedad.

En lo personal, *encuentro un enorme gusto a la amenización marimbística*; esa es una de las cosas que más me agrada en Guatemala, el poder escuchar mis melodías favoritas, mientras almuerzo o converso con amistades, y no por eso dejar de apreciar su belleza, y más que nada su espíritu de optimismo (o a veces de amorosa melancolía también), que es propia de los géneros de la música ligera. Yo pienso que *ambas manifestaciones de la marimba tienen su lugar*. La *marimba de concierto*, y la *marimba amenizante*, que debe ser bajo todo punto de vista *estimulada*, de ninguna manera verla como una *expresión inferior*, sino que simplemente se debe considerar que tiene una *función social distinta*. Y de la misma manera debe ser estimulada también la marimba en sus *aplicaciones rituales*. La música indígena autóctona utiliza la marimba en contextos rituales muchas veces en combinación con el ciclo de la siembra y la cosecha del maíz, que le dan a ese instrumento una dimensión adicional de carácter casi litúrgico. Esta dimensión también es una de las *facetas* de la marimba que debe ser conocida y debe ser estimulada.»

B. El ámbito del concierto

1. **Marimbas que daban conciertos.** Algunos destacados grupos marimbísticos, a principios del siglo XX, comenzaron a representar al país en giras internacionales, y viajaban principalmente a Estados Unidos y Europa con el propósito de *dar conciertos*. Eran patrocinados con tal fin para visitar otros países. La práctica de tocar música para ser escuchada, viene ya desde principios del siglo XX, como efecto de la transformación de la marimba en instrumento cromático, aunque la actividad normal de estos grupos, en el ámbito nacional, era el de *amenizar* reuniones sociales. Fernando Morales Matus dice:

«...a partir de la transformación que don Sebastián Hurtado hizo efectiva en la marimba (en instrumento cromático), a sugerencia del pianista Julián Paniagua Martínez, no creo que, teniendo mayores recursos, los *Hurtado* seguirían interpretando únicamente sones. Es más, contrataron los servicios del Maestro Mariano Valverde para dirigirlos, y es lógico pensar que también recurrieron a la asesoría del Maestro Paniagua. Esto sucedió a finales del siglo XIX. Luego surgieron otros conjuntos como el de los *Bethancourt*, *Ovalle* y *Quiroz*, que realizaron sendas giras de hasta tres años de duración, dando

conciertos en teatros y salas de conciertos, incluyendo el Carnegie Hall de New York, teatros de París, etc., causando gran admiración en los públicos de aquel entonces. Hay grabaciones en Guatemala que podrían servir para comprobar la calidad de los marimbistas que nos antecedieron. Como ellos han habido pocos.»

José Carlos Chiquín:

«Se ha sabido que las marimbas desde tiempos antiguos (hablando de principios del siglo XX) *ofrecían funciones*. O sea que la marimba ya se utilizaba para *dar conciertos*, por ejemplo, a diplomáticos y gente importante del país. Incluso por iniciativa del mismo Presidente de la República, se solicitaban marimbas para que *ofrecieran conciertos*, que trabajaban todo tipo de melodías. Hablamos de música académica, principalmente, música popular, y de raíz indígena. Ejemplo de eso fue la *Marimba de los Hermanos Hurtado* (en tiempos de Estrada Cabrera), que *ofrecía conciertos* magníficos; la *Marimba Ideal*, de Domingo Bethancourt; y también la *Marimba Maderas de mi Tierra*, que era la marimba de la Policía Nacional en tiempos del General Ubico. Marimbas, como la de los *Hermanos Hurtado* y la *Maderas de mi Tierra*, por instancias presidenciales, viajaron a Europa para *dar conciertos*.

Se tenía la idea de *marimba para dar conciertos*, pero a diferencia de la época actual, esas marimbas que mencioné antes, si bien *daban conciertos*, también *participaban en amenizaciones*. O sea que la *Marimba de los Hermanos Hurtado*, la *Ideal* y la *Maderas de mi Tierra*, también *asistían a fiestas y amenizaban* en ese tipo de actividades, a la vez que cumplían con su finalidad de *ofrecer conciertos*. La diferencia primordial que ha habido hasta ahora, es que la marimba que se denomine *marimba de concierto*, tiene como única finalidad el *dar conciertos*. *No se trabajan amenizaciones* y eso es lo que hace la *diferencia principal*.»

Acerca de los *conciertos* que se ofrecían en parques e iglesias, Lester Godínez dice:

«*Conciertos* se han acostumbrado en nuestro país por mucho tiempo, en parques y en atrios de iglesias, como el famoso *concierto* conocido en Quetzaltenango, cuando tocaban en el atrio de la iglesia de la Catedral, en el mes del rosario, a la patrona del pueblo, como dice la pieza de Wotzbelí Aguilar. A eso le llamaban *concierto*, y realmente reúne ciertas características para ser un *concierto*. Pero aún ahí, *la marimba no está en su lugar*. La gente se acerca un rato, se aburre, y sigue caminando. Entonces, no era todavía ése el sentido. Y además, no se trata sólo de dejar de amenizar y simplemente tocar *conciertos*.»

2. Celso Hurtado (años 40 y 50). Este connotado marimbista representó a Guatemala en giras en el extranjero y viajó a Estados Unidos, donde se radicó. Después de muchos años de ausencia, regresó a Guatemala en 1944 para ofrecer una audición privada y un concierto en el que presentó una *marimba modificada* que al parecer causó gran sensación. Según Amauri Ángel, Hurtado fue el primero en utilizar el término *marimba de concierto* (refiriéndose al instrumento):

«En relación al término *marimba de concierto*, es mucho lo que se puede decir, pero básicamente en Guatemala fue Celso Hurtado quien primeramente usó dicho término, y esto puede corroborarse en las ediciones del Diario *El Imparcial* en mayo de 1944, en donde aparece la noticia de que Celso Hurtado, habiendo hecho una innovación a su instrumento llamado *marimba de concierto*, regresaba a Guatemala después de giras exitosas por Europa y Estados Unidos. Celso Hurtado había trabajado en este instrumento que trajo a Guatemala, básicamente para tecnificarlo y darle una acústica totalmente diferente, por lo que fue de gran impacto, tal y como aparece registrado en dichas publicaciones. Esto puede documentarse visitando la Hemeroteca Nacional.»

El lunes 8 de mayo de 1944, *El Imparcial* publicó la noticia titulada *Daráse a Conocer la Nueva Marimba de Celso Hurtado*, refiriéndose a la audición privada que Hurtado ofreció un día después, es decir, el martes 9 de mayo. La noticia dice:

«Elementos de la prensa capitalina y de los círculos artísticos, tendrán oportunidad de conocer la *marimba de concierto* creada por el Maestro Celso Hurtado, compatriota nuestro que acaba de regresar de los Estados Unidos, en una audición privada que el inventor se propone ofrecer mañana por la tarde.

El concierto, para el cual se invitará hoy mismo, tendrá efecto en la Royal Home -13 Calle, entre 3a. y 2a. Avenidas-, de conformidad con un programa breve pero escogido, con el fin de que los asistentes puedan darse cuenta de la calidad del instrumento.

Acompañará al Maestro Hurtado en esta audición privada, la pianista norteamericana Eva García, quien llegó hace pocos días.»

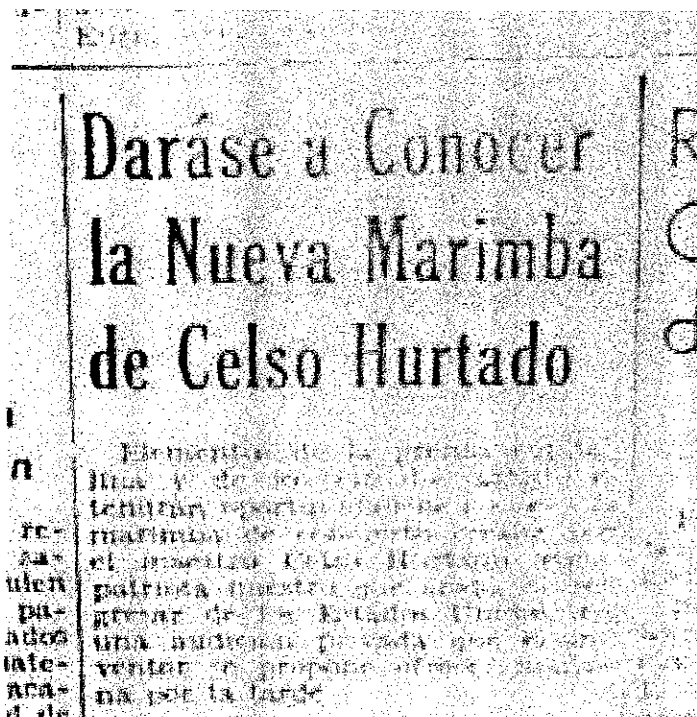


Ilustración No. 8.
Celso Hurtado.
El Imparcial. 08/05/44,
pág. 1, col. 4.

Al día siguiente (miércoles 10), *El Imparcial* publicó en la sección de arte: *Escuchando la marimba de concierto, audición por Celso Hurtado*, noticia que dice:

«Para un reducido número de personas, dio ayer por la tarde una audición privada de su *marimba de concierto*, el Maestro Celso Hurtado, guatemalteco que después de 28 años de andanzas por los Estados Unidos y otros países de América y de Europa, regresó a su patria hace pocos días, con el propósito principal de dar a conocer su último invento, es decir, la *marimba de concierto*.

En uno de los departamentos del Royal Home –13 Calle Poniente, número 31–, dió cita el señor Hurtado a un grupo de músicos y periodistas, para hacerles oír, por primera vez en Guatemala, su instrumento; acompañado al piano por la artista norteamericana Eva García, Hurtado actuó como solista y se destacó como un formidable intérprete de los grandes maestros, nada menos que en la hasta hoy democrática marimba.

Ejecutó el solista, al principio, La Tarantela, de Sarasate; en seguida el Capricho Vienés, de Kreisler; como tercer número, el tercer movimiento del concierto para violín y piano de Mendelssohn, y, para finalizar, un vals de Strauss. Admirablemente se condujo nuestro compatriota en la interpretación de los cuatro números; en Mendelssohn, nos pareció más atrevido, ya que, como se ve, hizo en la marimba el papel asignado al violín.

La impresión general del auditorio, es que Hurtado supera en mucho a su marimba, por más que *ésta está a cien codos sobre las marimbas corrientes*. Surge aquí la interrogación, sobre si el instrumento de ancestro aborigen, podrá evolucionar alguna vez hasta convertirse en un verdadero instrumento para concertista; ayer, no estaba funcionando un motor que el Maestro Hurtado le ha adherido y cuyo fin es, según él mismo manifiesta, modular mejor las notas, darles la intensidad precisa. De manera que quienes escuchamos el concierto privado, no podemos darnos cabal idea de hasta dónde el artista guatemalteco, ha podido perfeccionar la marimba.

Sabido es que la marimba, primitivamente sólo de un teclado, al transformarse en doble hizo un movimiento hacia el piano, sin lograr, por supuesto, emparentarse. La *de concierto* del señor Hurtado, trata de acercarse aún más al piano, ya que tiene pedal –que no es en justicia pedal porque se maneja con la cadera– y ya que el motor introduce una vibración mejor orientada; sin embargo, a como se la oyó ayer, sigue siendo una marimba, una marimba ennoblecida como mueble o en su aspecto externo y ennoblecida, ante todo, por un gran marimbista, como lo es Hurtado, sin duda el mejor marimbista del mundo a estas horas.

Creemos que dará motivo para hondas meditaciones a nuestro músicos y a los críticos de música sobre todo, el instrumento de la invención de Celso Hurtado. Ayer mismo el Maestro José Castañeda, allí presente, planteaba la cuestión del acompañamiento de la marimba y decía que, a su parecer, el piano se hermanaba mal con ella; sugería que mejor se acompañase de otra marimba o de órgano. Hurtado hizo ver que el piano de que se sirvió la señorita García, no estaba bien afinado y no negó, tampoco, la falta de parentesco entre ambos instrumentos; dijo que nunca había intentado hacerse acompañar de órgano, que le gustaría hacer una prueba, y, por último, que *para que lo acompañase otra marimba, sería menester buscar marimbistas capaces de hacerlo*. Y tuvo razón que

le sobra, pues por lo menos en Guatemala, nuestros marimbistas solamente están habituados a la ejecución de bailables.

Entre los presentes, recordamos a José Castañeda, Alfredo y José Molina Pinillos, Bertoldo Ullmann y Franz Ippisch, todos músicos; el director y el redactor de La Voz de Guatemala, respectivamente, Ingeniero Luis Schlesinger Carrera y José Luis Cifuentes; los marimbistas Higinio Ovalle y el señor Alarcón, director de la marimba TGW, los periodistas José Milla, Pedro Pérez Valenzuela, Luis Alfonso Tejeda, Joaquín Méndez, Manuel Eduardo Rodríguez y Francisco Méndez; los escritores Antonio Morales Nadler, Miguel Marsicóvetere y Durán, Carlos Gordillo, Enrique Juárez Toledo y Luis Gomar.»



Ilustración No. 9.
Celso Hurtado.
El Imparcial. 10/05/44,
pág. 7, col. 2.

El Imparcial publicó anuncios los días martes 9, miércoles 10, jueves 11 y viernes 12, del concierto que Hurtado ofreció en el Teatro Lux, el viernes 12 de mayo, y utilizó expresiones como: “El dignificador y único virtuoso de la marimba”, “Honra artística y orgullo de Guatemala”, así como la presentación de su instrumento bajo la inscripción “Marimba perfeccionada”.



¡EL DIGNIFICADOR Y UNICO VIRTUOSO DE LA MARIMBA!

Celso Hurtado

HONRA ARTISTICA Y ORGULLO DE GUATEMALA.

después de 28 años de ausencia del suelo patrio se presentará con su instrumento de **MARIMBA PERFECCIONADA** en un inolvidable concierto la noche del próximo **VIERNES 12 DE MAYO** en el

TEATRO LUX

PRECIOS DE ENTRADA:
 Luneta 0.60. Palco 0.40
 Galerías 0.15 y 0.20.

¡NO DEJE DE APLAUDIRLO!

Ilustración No. 10. Celso Hurtado. El Imparcial. 09/05/44, pág. 4, y 10/05/44, pág. 5.

MANANA VIERNES 12, a las 9.15 p. m., en el **LUX**
 PRESENTACION DEL DIGNIFICADOR Y UNICO VIRTUOSO DE LA MARIMBA

CELSO HURTADO

QUIEN DESPUES DE UNA AUSENCIA DE 28 AÑOS DE LA PATRIA GUATEMALA, PARA ESTRENAR SU NUEVO INSTRUMENTO PERFECCIONADO, EN UN CONCIERTO INOLVIDABLE!

PROGRAMA

I	
Concierto No. 1 en Bb Mayor	Paganini
Alegría de los Niños en Mi Menor	Mendelssohn
II	
Concierto No. 2 en G Menor	F. de Sarasate
Concierto No. 3 en G Menor	Paganini
Danza Sinfónica No. 2 en G Menor	Debussy
Honda Primavera	F. Ries
III	
Concierto Vienes	F. Kreisler
Polonesa Brillante	H. Wieniawski
La Campanella (Est. de Casierlo)	Paganini Lux

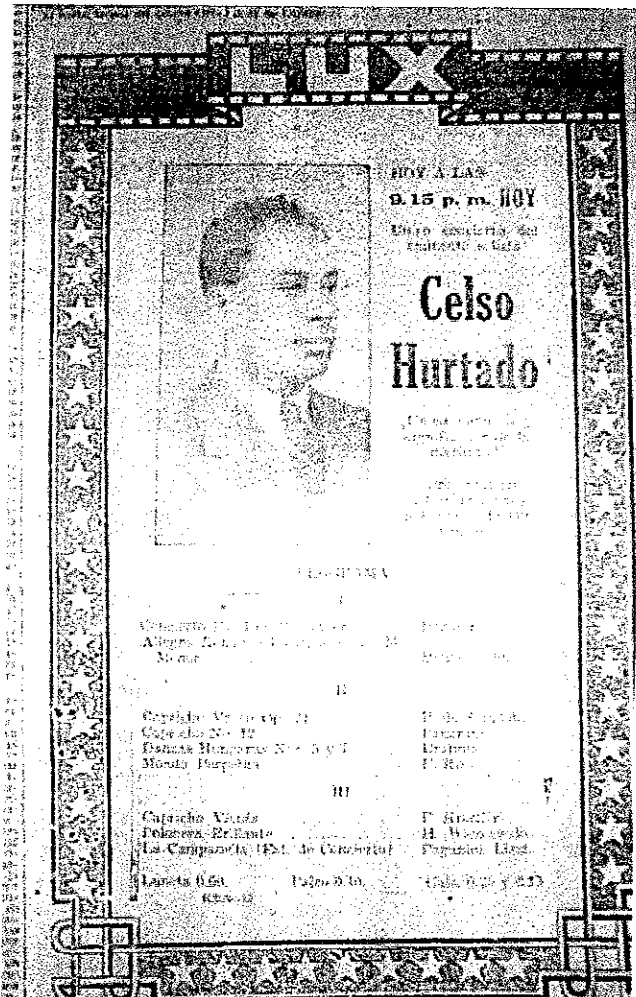
Centra el interés y el aplauso del artista aclamado por público y crítica de Europa y Estados Unidos como artista mundial!

¡UN LEGITIMO VALOR Y ORGULLO PARA EL ARTE NACIONAL!

Luneta 0.60. Palco 0.40. Galerías Nuevas 0.20. Galería General 0.15

Ilustración No. 11. Celso Hurtado. El Imparcial. 11/05/44, pág. 7.

Ilustración No. 12.
Celso Hurtado.
 El Imparcial. 12/05/44, pág. 7.



Celso Hurtado, como vemos en estas publicaciones, utilizó el término *marimba de concierto* para referirse al instrumento modificado que trajo a Guatemala en esa oportunidad, el cual, según la publicación, *está a cien codos sobre las marimbas corrientes*.

Esta descripción es un tanto exagerada, ya que aunque este instrumento tenía algunas diferencias como la incorporación de una especie de pedal de cadera y un motor, considerar a las demás marimbas (hablando del instrumento) como *marimbas corrientes*, lejos de *dignificar* a la marimba guatemalteca, *la menosprecia*. La misma actitud mostró Hurtado cuando dijo que *para que lo acompañase otra marimba, sería menester buscar marimbistas capaces de hacerlo*, comentario que tampoco *dignificó* al marimbista guatemalteco.

Aunque éste es un ejemplo de la utilización del término *marimba de concierto*, vemos claro que la referencia se hace a un instrumento. No estamos hablando entonces todavía del concepto *marimba de concierto*, que abarca aún más que el instrumento en sí. El concepto *marimba de concierto* se refiere a una agrupación marimbística con objetivos bien definidos, entre los cuales está la *dignificación de la marimba y del marimbista*.

En mayo de 1989, La Revista *Guatemala en Los Ángeles* publicó un artículo que dice de Celso Hurtado:

«...En una de sus tantas giras (que no sólo eran por el exterior sino dentro de su misma patria), llegó en 1957 a Xelajú y efectuó presentaciones en el Teatro Municipal acompañado del pianista mexicano Javier González Pichardo.

Cuenta Don Julio Domingo Hurtado que en esa ocasión, durante su gira por Xelajú, la marimba sufrió un desperfecto por estar mal empacada y no pudo Celso por ello cumplir un compromiso adquirido con el Presidente de aquella época, el Dr. Ydígoras. Cuando la escolta militar llegó a buscarlo, él se excusó por el daño que había sufrido su marimba y prometió que en otra ocasión más propicia ejecutaría la marimba para el Sr. Presidente y el cuerpo diplomático. Más tarde regresaron nuevamente con un recado personal del Presidente ofreciéndole para tocar, la Marimba Maderas de mi Tierra, a lo que el músico replicó: “Mi marimba es especial y yo no toco en carcachas”.» (*vid.* Apéndice No. 2).

En esta segunda ocasión, vemos que Celso Hurtado se refirió de una manera *despectiva* a las marimbas guatemaltecas, llamándolas *carcachas*, lo cual, nuevamente, pone en evidencia el *menosprecio* al instrumento.

Es necesario, por tanto, clarificar algunas confusiones o posibles desorientaciones en relación al uso del término *marimba de concierto*, según explica Joaquín Orellana:

«...marimbistas que han desarrollado una técnica de nivel virtuosístico, se han denominado *concertistas* en su función solística, y han dirigido el término en relación al abordaje de ciertas obras que implican algunas acrobacias técnicas (Paganini, Liszt, Bach, etc.) remitiendo el término *concertista* tanto al despliegue acrobático, como al tipo de música, tomando así la marimba como un instrumento más, *desligado de su función local*, para la interpretación del repertorio universal, (algunos excelentes marimbistas guatemaltecos, de un pasado cercano, dentro de esa función se autodenominaban *concertistas*, y llamaban a su instrumento “marimba de concierto”). En ese sentido, cualquier buen solista tiene *marimba de concierto*, y todo grupo con claridad de interpretación, se encuentra en las mismas condiciones.» (Orellana, 1995: 4-5).

Por tanto, no estamos aún dentro del concepto *marimba de concierto*, sino sencillamente en una época en la que se *daban conciertos*.

3. Composiciones para marimba (años 50). En la década de los 50, se empezaron a introducir dentro del repertorio marimbístico, composiciones hechas para marimba, incorporándola de esta manera a la *música de concierto*, es decir, una música que está hecha específicamente para ser escuchada. Dieter Lehnhoff, refiriéndose al Maestro Jorge Sarmientos, dice:

«Como marimbista y compositor, Sarmientos conocía perfectamente bien el ámbito de las posibilidades del instrumento y compuso (creo que fue en 1956) el *Concertino Opus 12 para marimba y orquesta*, que a lo largo de las décadas ha tenido mucho éxito porque tiene un sabor internacional, de la música surgida de una postura neoclásica o neoromántica. Muchos marimbistas virtuosos, como Vida Chenoweth, llevaron este concierto a escenarios de todo el mundo y además encargaron obras para su instrumento con acompañamiento de orquesta, para justamente presentar en sus giras.»

Fernando Morales Matus dice:

«...el *Concertino para marimba y orquesta* de Jorge Sarmientos, que compuso en 1958, este servidor lo ha interpretado dentro y fuera de Guatemala unas 15 veces... »

Jorge Sarmientos hace la siguiente aclaración referente a su obra:

«...es *concierto*, no *concertino*. Esta obra la compuse en 1957, fue estrenada en New York, en enero de 1958, donde ganó un premio. En Guatemala fue estrenada el 16 de septiembre de 1960.»

C. La crisis de los 60

1. Decadencia y transculturación. Durante la década de los 60, la marimba afrontó una marcada decadencia debido a la influencia o invasión cultural extranjera proyectada a través de los medios de comunicación. Diether Lehnhoff expone lo siguiente:

«Nuestra música, tanto la de tradición oral, como por ejemplo la música autóctona o la música popular, y también (talvez en menor medida) la música *culta*, estuvieron sujetas en ese momento con el advenimiento de los medios de comunicación masivos (como se les llama), a una *transculturación* posible. Las radiodifusoras transmitían música comercial de moda casi ininterrumpidamente, y las marimbas se vieron, en un momento,

desplazadas hacia una periferia en el favor de los públicos radio-oyentes, y además, su función en la amenización de ocasiones sociales estaba siendo amenazada por la competencia de discotecas móviles, que competían fuertemente. La juventud buscaba una música popular de origen más tecnológico, una música de perfil internacional, una música que repite clisés usuales desde New York hasta Tokio, y desde Hong Kong hasta Londres. Esta música que prefería la juventud, desde luego, no tiene qué ver con lo que la marimba podía reproducir.

La marimba tradicionalmente ha adoptado todo tipo de repertorio, lo ha incorporado a sus lista de obras y si no funciona lo ha dejado de lado. Es asombroso que muchas de las agrupaciones marimbísticas hoy en día todavía son capaces de tocar obras compuestas hace más de 100 años. Por ejemplo, *La Flor del Café*, fue compuesta por Germán Alcántara en 1888, y hoy es el día que usted asiste a una boda o a una recepción y va donde el maestro marimbista y le pide *La Flor del Café*, y sin titubear la tocan entera y de memoria (es una obra larga de 10 ó 12 minutos). Ése es uno de los fenómenos culturales que más identifica a Guatemala, en ese sentido. Es un instrumento emblema, una agrupación emblema también.»

Lester Godínez en conferencia ofrecida en el Museo Universitario, expuso:

«Los años 60 nos muestran a la marimba guatemalteca en general (*marimba de tecomates, marimba sencilla y marimba cromática*), en situación de crisis y decadencia. En el caso de la marimba *de tecomates* y la *sencilla*, ubicadas ambas en el ámbito rural o departamental y mayoritariamente en manos de integrantes de las etnias indígenas de Guatemala, su problemática va íntimamente asociada a la problemática socioeconómica del indígena guatemalteco y sus valores tradicionales, temática abordada por distintos investigadores, entre ellos, Francisco Rodríguez Rouanet, quien en su libro *El indígena guatemalteco, su cultura tradicional, complejos, problemas y posibles soluciones*, plantea causas económicas, educativas, agrícolas, artesanales y sociales (yo agregaría *culturales*), de la difícil situación que afronta el indígena guatemalteco.

Aún cuando se ha mantenido el rol básico de la *marimba de tecomates* y la *sencilla* en el sentido de que continúan participando en las actividades religiosas ancestrales de la comunidad, orientadas por las cofradías indígenas u organizaciones alternas, resulta evidente que los conjuntos (que se van viendo diezmados), no mantienen una actividad constante pues solamente se reúnen para los días festivos de la población o para los cambios de cofradía. El resto del año, la marimba se mantiene alzada en el tapanco.

Aunado a todo lo planteado en el estudio de Rodríguez Rouanet, agregamos que precisamente en la década de los años 60, arriba mencionada, las expresiones musicales vernáculas sufren el acoso de valores culturales extranjeros importados y proyectados a través de los medios de comunicación, gracias a la proliferación del *radio a transistores*, debido a sus precios al alcance de los estratos populares. Ustedes recordarán que en esa década, así como hoy en día es la computadora, el uso del radio a transistores se generalizó en toda la población, y cada día fue siendo más intensa la proliferación de estos aparatitos portátiles que eran capaces de transmitir las ondas radiales, y además, a un precio al alcance de cualquier persona.

Otro de los elementos importantes de esa época, aunque en menor escala, fue la proliferación de los *aparatos de televisión*. Inician también su incursión en la sociedad

guatemalteca de la década mencionada, lo que fue provocando la aculturación y la orientación de las comunidades hacia otros valores, y con ello, una paulatina disminución en el censo de la *marimba de tecomates* y la *sencilla*, a las que hacemos referencia.

Es la *marimba de tecomates* la más afectada por esta crisis, en la que se dejó asentado que a principios de siglo, su área de dispersión contemplaba los departamentos de Quetzaltenango, Totonicapán, El Quiché, y Sololá; mientras que actualmente se mantiene la tradición viva solamente en Chichicastenango y Joyabaj, del departamento de El Quiché, y en Nahualá, del departamento de Sololá (con algunas excepciones, pero que posiblemente a estas alturas también ya estén en grave riesgo de extinción). Con esto se sostiene que la *marimba de tecomates es una reliquia viviente en peligro de extinción*. Siendo interpretada por una sola persona, y por la acción de la aculturación, quizá las nuevas generaciones o descendientes de ejecutantes de esta marimba, no continúan con la tradición de su padre o abuelo, rompiéndose así la cadena generacional.

Los conjuntos de *marimba sencilla*, afrontan problemas un tanto diferentes además de los arriba expuestos, pues cuando los grupos no son familiares, se dificulta la reunión de los ejecutantes para el estudio o ensayo. Estas reuniones se realizan después de los trabajos agrícolas cotidianos en el campo y es el propietario de la marimba quien tiene que estar citando a los compañeros, existiendo muchas veces, entre otras causas, desertión por aburrimiento, por migración a otro lugar de vivienda o trabajo, por reclutamiento al servicio militar, y otras, que agudizaron así la crisis mencionada en este tipo de agrupaciones.

En el caso de la marimbas ubicadas en el ámbito urbano, mayoritariamente *cromáticas* (es decir, marimbas de doble teclado), se observa la desaparición física, por ley natural, de los grandes, los titanes de la marimba: las familias Hurtado, Bethancourt, Ovalle, etc. Los intereses de la sociedad guatemalteca se orientan hacia otros valores, y ante el agotamiento y estancamiento del repertorio, la *marimba doble* también pierde su protagonismo y paulatinamente va siendo *relegada al rincón del salón de baile*, en la función de *marimba para amenizar*. En este rol, *la marimba no es apreciada como es debido*.

Cuando tenemos a la marimba ubicada en el salón de baile, normalmente *no es apreciada*. Todos hemos visto, hemos estado en una fiesta, y claro, a veces estamos disfrutando de la música, nos gusta, la bailamos, pero nadie le está poniendo atención. Posiblemente los maestros están esmerándose en su mejor interpretación pero lastimosamente, el bullicio (unos están platicando, otros están contando chistes, etc.), según mi criterio, no permitía que fuera un lugar ideal para la marimba. No se le reconoce su valor cultural y el marimbista no es reconocido en su dimensión artística, pues tal actividad solamente representa un medio de subsistencia para los intérpretes y un medio de solaz o recreación para el usuario o escucha.

Proliferan los conjuntos de música electrónica tipo *rock* (guitarras eléctricas, teclado y batería), y los órganos electrónicos, a veces con bajo y batería, haciéndole fuerte y ruidosa competencia a la marimba en la amenización de fiestas y desplazándola de su lugar reservado, haciendo más difícil su subsistencia.»

2. La marimba orquesta. José Carlos Chiquín explica que el concepto de *marimba para dar conciertos* cayó en el olvido durante mucho tiempo y que fue en la década de los 60, cuando surgió con una fuerza muy grande la *marimba orquesta*. Y eso lo hace la marimba *en defensa propia*, ante tanta *invasión* de música extranjera. Cuando la marimba tiene esa reacción ante tal *invasión*, y se acopla y forma la marimba orquesta, *la marimba para dar conciertos* cae en el olvido, *se pierde esa idea*, que luego fue *rescatada* por el Maestro Lester Godínez, en los años 70; así, en 1970, crea el concepto *marimba de concierto*, una agrupación dedicada *exclusivamente a dar conciertos*.

Axel Aceituno en su tesis *Evolución de la marimba orquesta en Guatemala* (1999:45), expone que la marimba orquesta se introdujo paulatinamente en 1965, pero no fue aceptada en las fiestas sociales de los sectores urbanos y acomodados, sino que fue en los sectores pobres y en la clase media donde adquirió el respaldo que la llevó a la popularidad.

Osmundo Villatoro cuenta que esas agrupaciones amenizaron en el período de los 60 y 70, y eran presentadas en el programa de *J.A. Guzmán* o *Casino de la Alegría*, con patrocinio de Ron Botrán, en contraposición, por ejemplo, con la *Orquesta de Guillermo Rojas*, que era una *big band*. Y en relación a los instrumentos que se utilizaban en esos grupos, opina:

«El adefesio de los saxofones, el adefesio de las trompetas, el fenómeno de la *marimba orquesta*. Le incluían una serie de instrumentos porque ya se trataba de una *marimba orquestada*. Ya no era sólo una marimba la que estaba tocando.»

Aditamentos que también critica Joaquín Orellana:

«Cuando a la marimba le llaman “marimba orquesta”, se traslada a ciertas *estridencias*, cosas que estilísticamente están lejos de la esencia musical de la marimba. Esos aditamentos resultan, a veces, hasta *chocantes*.»

D. La década de los 70

1. La Marimba *Herencia Maya-Quiché*. Esta marimba se formó en una fusión que hizo el Maestro Benigno Mejía Cruz, y el marimbista concertista, Fernando Morales Matus, que refiriéndose a ese conjunto, dice:

«...las actividades de la *Herencia Maya Quiché* estaban enfocadas a retomar obras del repertorio folklórico y clásico guatemalteco, conocidas y no conocidas, y obras clásicas y folklóricas de otros países; darles nueva vestimenta y presentación, mejorar el aspecto acústico del instrumento y darlas a conocer en todos los escenarios de concierto posibles, dentro y fuera del país, haciendo hincapié en la *dignificación del marimbista*. Digo *marimbista* porque el instrumento en sí ya tenía ganado su lugar en el corazón de todos los guatemaltecos; no así, el marimbista. Esto no significa que, en cuanto a su música, le hiciéramos el feo a la música popular. Tocamos algunas obras populares, así como de Mozart, Beethoven, Bach, Chopin, etc., y no me dio tiempo de ver que se quedaran grabadas, porque preferimos grabar primero obras guatemaltecas. Pero aún contando con cierto repertorio popular, consideramos no presentarnos en reuniones de algarabía y festivas porque consideramos que ya existían suficientes conjuntos que se dedicaban exclusivamente a fiestas.

Otra actividad que fue de sumo agrado para mí, fue el de acompañar al Ballet Folklórico de Bellas Artes. Dirigí los estrenos musicales de *El Paabanc*, *Las Bodas de San Juan*, y *El Urram*, cuya música dejamos grabada con el ballet. Hicimos unas 200 presentaciones o más.»

Lester Godínez (2002: 223-224), quien también formó parte de esta agrupación, dice:

«En los años 1969/70, el Maestro Fernando Morales Matus (solista de marimba) y el Maestro Benigno Mejía Cruz (especialista y constructor de instrumentos vernáculos), decidieron fundar un conjunto musical de rasgos folklóricos pero con la posibilidad de abordar obras de corte clásico bajo el esquema de conjunto de cámara. El grupo, que nació como un trío, fue bautizado por el Maestro Mejía como *Conjunto Herencia Maya-Quiché*; el tercer integrante fue el Maestro Manuel de Jesús Toribio, en la percusión autóctona.

Posteriormente, el grupo acompañó al Ballet Moderno y Folklórico en el nacimiento de la Suite Maya Q'eqchí *El Paabanc* (obra de la coreógrafa Julia Vela, que obtuvo segundo lugar en el Festival Folklórico de Arequipa, Perú, en 1972), por lo que incorporó a otros marimbistas, entre ellos los hermanos Ovidio y Marco Tulio Girón y el tiplista Lirio Soto, Amílcar Corzo, Leonel Reyes, Jaime Rodolfo Sánchez, Manuel de Jesús Toribio, Lester Godínez (quien fuera nombrado representante de dicho conjunto), Edgar Rivera, Rodolfo Godínez y Manuel Celada (contrabajo), todos estudiantes del Conservatorio Nacional de Música, bajo la dirección de Morales Matus y Mejía Cruz.

Valga decir que este conjunto, provenía más bien de la línea folklorista que se acostumbraba en Guatemala en la década de los 50 y 60, trabajo en el que se interpretaba

solamente la música folklórica con la base de alguna investigación de campo, siendo que la teoría folklórica y etnomusicológica eran disciplinas aún en ciernes.»

Osmundo Villatoro:

«El Profesor Morales Matus integró con otras personas (Hugo Juárez, el recién fallecido Lic. Edgar Rivera y don Benigno Mejía Cruz), una marimba, la *Herencia Maya-Quiché*, y comenzaron a introducirle algunas variantes: el *pito* indígena que al principio fue una *flauta dulce*, el *tambor*, las *tortuguitas*, los *chinchines*, elementos folklóricos de distintas acepciones, no con un objetivo fundamental, sino con el ánimo de recrear, con una visión muy ladina, toda esta clase de hechos folklóricos que perviven en nuestra Guatemala. También algunas melodías del ritual denominado *El Paabanc*, de Cobán, Alta Verapaz, cuyas melodías originales fueron ejecutadas para *arpa*, *guitarrilla* y *violín*. Ellos hicieron las transcripciones para marimba, flauta dulce, tamborcito, chinchines, tortuguitas...»



Ilustración No. 13. *Marimba Herencia Maya-Quiché.* Integrantes de la tercera generación: Fernando Morales Matus (izquierda), acompañado por Jorge Corado (centro) y Edgar Rivera (derecha). En los tambores, Luis Alfonso Molina. Instalaciones de Radio TGN, Ciudad de Guatemala, en ocasión de su aniversario, en 1976.

El nombre comercial *Herencia Maya-Quiché* y su logotipo fueron inscritos en favor de Fernando Morales Matus en el Registro de la Propiedad Industrial del Ministerio de Economía, el 26 de octubre de 1977. (vid. Apéndice No. 3).

2. Fernando Morales Matus. El virtuoso marimbista, Fernando Morales Matus, es un músico digno de mencionar dentro del campo concertista, y su talento es reconocido por muchos, debido a su técnica. En su autobiografía, Morales Matus dice:

«...cuando cumplí 9 años de edad, me tocó cursar el tercer grado de Educación Primaria en el pueblo donde nací, Benque Viejo del Carmen, Belice, en aquel entonces con un total de aproximadamente 1,500 habitantes.

En casa, tuve la gran oportunidad de estar muy cerca de mi padre, Felipe Morales V, carpintero, constructor de casas de madera, y fabricante y ejecutante de marimbas, instrumento tradicional de mi pueblo por más de 130 años, tradición iniciada por mi bisabuelo y sus contemporáneos. Aprendí esos oficios con él, y una virtud muy importante: el de no ser egoísta. Siempre enseñaba a los niños a interpretar la marimba, quienes, con el tiempo, me ayudaron a formar un nuevo conjunto de marimba. Todo lo que hacía mi padre con respecto a la música era en forma empírica, pero con mucha paciencia y gusto de hacerlo. Toda esta experiencia con él en casa comenzó desde que cumplí cuatro años de edad. Estoy hablando del año 1947.

Tuve la oportunidad de involucrarme en lo social y político desde esa corta edad porque en ese momento el único grupo musical que existía era el de mi padre, y siempre lo acompañaba prácticamente a todas las actividades: misas, bailes, novenas a diferentes santos todos los meses del año, bautizos, cumpleaños, procesiones, manifestaciones, desfiles etc., y con el tiempo me aprendí, en forma natural, la música empleada para todas esas ocasiones, aparte de los cantos escolares y música folklórica con la que acompañábamos los bailes de Moros y Cristianos, las mestizadas, etc.

En 1967 solicité beca al Gobierno de la vecina Guatemala para estudiar música profesionalmente en el Conservatorio Nacional de Música de ese hermano país, la cual me fue concedida. En enero de ese año aterricé en el citado establecimiento con un kilometraje de aproximadamente 10,000 horas de experiencia musical adquirida empíricamente, más tres años de ejercicio en la docencia (escuela primaria) en Belice.

Mi paso por el Conservatorio de Guatemala duró 14 años cuatro meses. Como estudiante permanecí de enero de 1967 a octubre de 1972, lo que hace un total de seis años, y como maestro de marimba clásica, en la materia de percusiones, desde enero de 1973 a abril de 1981. En ese lapso presté mis servicios como Supervisor de Marimbas Escolares en la Dirección de Educación Estética y construí la marimba grande y tenor para la Marimba de Concierto de Bellas Artes, entregándola en 1981.

En mis actividades particulares extramuros colaboré en la fundación del conjunto de marimba *Herencia Maya-Quiché*, el cual me facilitó la investigación de las costumbres y tradiciones musicales guatemaltecas y me abrió las puertas del Ballet Folklórico de Bellas Artes de Guatemala, en el que se me encargó la dirección musical y estreno de tres ballets.

Como Supervisor en Educación Estética, tuve la oportunidad de aprenderme prácticamente casi toda la música de las escuelas. Además, el conjunto de marimba incursionó en lo clásico: Mozart, Bach, Vivaldi, como instrumento *de concierto*.»

Lester Godínez (2002: 230-231), refiriéndose a Morales Matus, dice:

«En la década de los 70, Fernando Morales Matus, un joven talentoso nacido en Benque Viejo, Belice, estudiaba en el Conservatorio Nacional de Música de Guatemala, cargado de naturales habilidades para la interpretación de la marimba cromática (diseño Sebastián Hurtado). Según él nos relataba, las notas de la marimba guatemalteca llegadas a través de las ondas etéreas de las emisoras radiales peteneras, terminaron por marcar su vida musical. De esta manera pudo conocer *Chapinlandia*, *Maderas de mi Tierra*, *Hurtado Hermanos*, y otros conjuntos guatemaltecos, y también el repertorio guatemalteco.

El haber tenido información de la interpretación solística de maestros norteamericanos, especialmente de la marimbista Vida Chenoweth (que llegó a Guatemala con el propósito de estudiar la marimba guatemalteca), y las referencias del trabajo del Maestro Musser, lo motivaron para especializar sus estudios en la interpretación solística de la marimba, al mismo tiempo que estudiaba piano y contrabajo. A finales de la década de los 70, fundó con el Maestro Benigno Mejía Cruz el Conjunto *Herencia Maya-Quiché*, con el que desarrolló una importante actividad musical. En 1979 trasladó su residencia a la Ciudad de Xalapa, Veracruz, México.»

Igor Sarmientos:

«El Maestro Fernando Morales Matus es un talentoso ejecutante de la marimba. Nació en Belice. En este momento radica en Xalapa, Veracruz, México. Ingresó al Conservatorio Nacional de Música por el año 1967, y desarrolló cierta habilidad para la ejecución de la marimba. Es de las pocas personas que ejecutaban la marimba con tres fulillos en cada mano, o sea, a seis, teniendo gran habilidad e independencia de manos. Fue alumno de marimba del Maestro Jorge Sarmientos en el conservatorio, luego fue catedrático de marimba. El Maestro Fernando Morales Matus fue una persona muy inquieta, inclusive fue el primero en hacer la suite esta famosa *El Paabanc*, que está grabada y que la ha bailado el Ballet Moderno y Folklórico de Guatemala. Según creo, él fue de los primeros en darle esta idea a la marimba porque yo fui de las primeras personas que él invitó a la percusión, y por cierto, solamente una vez (en los años 1973 / 75, más o menos), cuando se estaba haciendo una convocatoria para en un grupo marimbístico en la antigua Dirección General de Bellas Artes, para optar una plaza, por supuesto. Un maestro consumado de la marimba, como digo, estrenó en Guatemala el *Concierto para marimba y orquesta*, de Jorge Sarmientos. Él ha mandado a hacer sus marimbas (es la última noticia que sé), con una persona muy capaz y parece que muy especializada, en México. Aparte de la actividad marimbística que ha estado desarrollando en ese país, se ha dedicado a la afinación de pianos. Él inclusive ha tocado bajo mi dirección. En febrero de 1991, con la Filarmónica de Jalisco, tocó el concierto de Sarmientos, bajo mi dirección.»

Dieter Lehnhoff:

«En los años 70, Fernando Morales Matus, empieza a interpretar música clásica, obras, como *Las partitas y sonatas para violín y solo*, de Johann Sebastian Bach, en transcripciones que él hacía para su instrumento y las tocaba con técnica de cuatro baquetas.»

Ilustración No. 14. *Fernando Morales Matus.* Instalaciones de Radio TGN, Ciudad de Guatemala, en ocasión de su aniversario, en 1976.

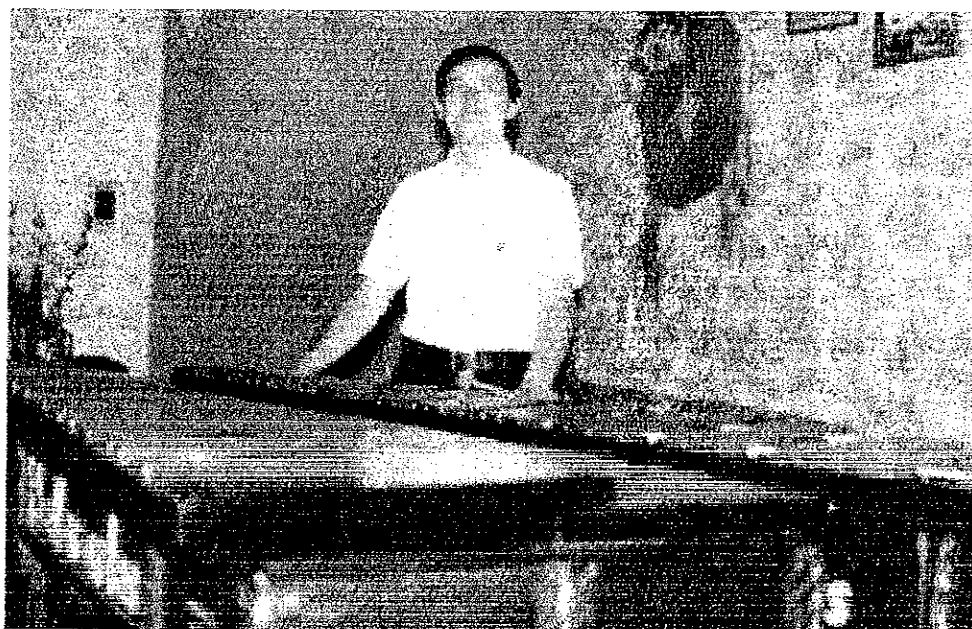


Ilustración No. 15. *Fernando Morales Matus* en la residencia de don Guillermo Duque, su auxiliar de carpintería, en abril de 1981. En esa ocasión estaba probando la marimba grande y tenor que estaba por entregar a Bellas Artes, instrumentos que actualmente utiliza la Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes.

V. EL TÉRMINO *MARIMBA DE CONCIERTO*

El término *marimba de concierto* se ha utilizado, como ya vimos, para designar al instrumento, *la marimba*. Sin embargo, dicho término también se utiliza para denominar a algunas agrupaciones marimbísticas, con características bien definidas. Por tanto, existen dos aplicaciones del término *marimba de concierto*: la primera, *como instrumento*, y la segunda, *como grupo musical*.

Según David de Gandarias, el término *marimba de concierto* puede dar lugar a dudas en cuanto a su utilización correcta, sobre todo del término *concierto*. Lo más importante de este término es que adquiere validez a través de lo social, es decir, a través de las relaciones sociales que caracterizan el hecho de usar la música como un ente social.

El énfasis entonces, en la utilización de este término, debería ser la agrupación, no el instrumento. Sin embargo, analicemos ambas aplicaciones según los diferentes puntos de vista.

A. En referencia al instrumento

Existen opiniones diversas en cuanto a su uso. Algunos opinan que una *marimba de concierto* es la fabricada por las marcas de instrumentos de fama internacional. Alfonso Bautista, por ejemplo, dice:

«Conozco como *marimba de concierto* a un instrumento que ha sido elaborado por las grandes fábricas de marimba, incluso la Yamaha y la Corogi. Esta clase de instrumento sirve para el ensamble, para solistas que intervienen en la Sinfónica Nacional. En Guatemala, tenemos la exclusividad de tener una *marimba de concierto* fabricada por una firma japonesa.»

Amauri Ángel:

«El término *marimba de concierto* también ha sido utilizado por las fábricas de marimbas no sólo en Estados Unidos, sino en Japón y Alemania. Actualmente existen instrumentos denominados *Grand Concert Marimba*, es decir, *gran marimba de concierto*, que son modelos exclusivos de las fábricas japonesas y americanas en donde ya se utiliza este término para denominar a un instrumento que sirve exclusivamente para conciertos.

En este folleto que le muestro aparece registrado el nombre *Concert Marimba*, de la fábrica *Yamaha*, cuya denominación es YM-6000. Éste es el tipo de modelo que ellos distribuyen a nivel mundial. La marca japonesa *Corogi* utiliza el nombre *Grand Concert Marimba* (modelo 3000-CF).»

Vemos entonces que algunos fabricantes de marimbas en el extranjero utilizan *comercialmente* el término *Concert Marimba* (marimba de concierto), para referirse a determinado modelo de marimba, diferenciándolo de otros, de la misma manera que algunos fabricantes de instrumentos de viento, por ejemplo, utilizan los términos *student model* o *professional model*, según las características y precios de cada uno.

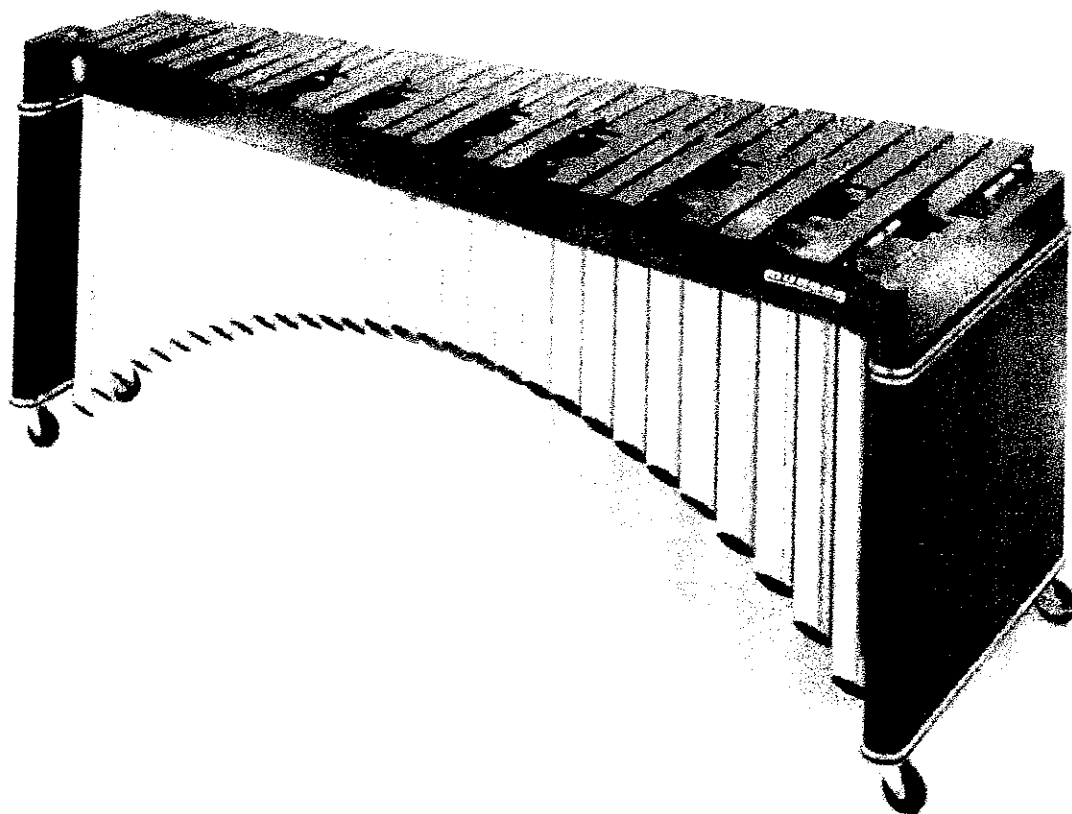


Ilustración No. 16. *Musser Concert Grand Marimba (M-250)* de fabricación estadounidense. La Universidad del Valle de Guatemala cuenta con una marimba de este mismo modelo, utilizada en los cursos de *Percusión y Marimba*, del Departamento de Música. Catálogo *Ludwig Percussion* 1980, pág. 63.

La marimba cromática guatemalteca es la que dio origen a las marimbas fabricadas en Japón, Alemania, Estados Unidos y en otros países, y es la que utilizan las agrupaciones musicales (tanto las *populares* como las *de concierto*) en Guatemala, aunque no se refieran al instrumento como *Concert Marimba* (marimba de concierto). Es más, como una variante, se podría dar un concierto en el que participara una marimba de tecomates, obviamente, dentro del campo ritual, con un repertorio mucho más reducido, acorde a su función social.

Si nos referimos a un instrumento muy bien elaborado (con los mejores materiales y acabados), con excelente afinación y sonoridad, muy sofisticado, fabricado localmente o por las grandes fábricas extranjeras, lo más adecuado es referirnos al mismo como *profesional* o de *alta calidad* y no utilizar el término *marimba de concierto*, ya que también podría darse el caso de que una marimba de este tipo fuera utilizada para *amenizar*, con lo cual el término quedaría desvirtuado.

B. En referencia al grupo musical

El término *marimba de concierto* como ya hemos dicho, se puede aplicar también en referencia al grupo marimbístico, que utiliza una marimba tradicional guatemalteca (la *marimba grande* y la *marimba pequeña* o *tenor*), y algunos instrumentos complementarios. Este ensamble tiene una función social diferente. Es hasta este momento que empezamos a hablar ya no sólo del término *marimba de concierto* sino del *concepto* en sí, ya que al referirnos a la agrupación *marimba de concierto* estamos utilizando el término en su aplicación conceptual, cuyas características veremos en el siguiente capítulo.

Dieter Lehnhoff, refiriéndose al término *marimba* en general, dice:

«El término *marimba* se puede aplicar no solamente al instrumento sino a la agrupación en sí, que incluye las dos marimbas (o sea, la marimba grande y la tenor) más el contrabajo (que hoy en día muchas veces es sustituido incluso por un bajo eléctrico) y la percusión, que originalmente constaba de uno o dos atabales de dos membranas, que también desde las épocas del *foxtrott* y de la música bailable, ha dado vía al uso de una batería completa, como es usual en el *jazz*, y la adición de algunos instrumentos de viento.

La marimba en todas sus manifestaciones constituye un fenómeno cultural extraordinario. El hecho de convertirla en *marimba de concierto*, es solamente uno de los aspectos que este *instrumento-agrupación* es capaz de reflejar.»

C. Críticas al término *marimba de concierto*

No todos consideran adecuada la utilización del término *marimba de concierto*, según veremos a continuación. Jorge Sarmientos opina:

«*Concierto* es concertar, para escuchar música. De ahí viene el término *marimba de concierto* o *para concierto*. Yo diría mejor *marimba para concierto*.»

Igor Sarmientos señala lo siguiente:

«Yo entiendo que tiene que haber una diferencia, la *dignificación* de la marimba y la *ampliación de su repertorio*. Una marimba que tenga un perfil no solamente de ejecución de alto nivel, sino que sus ejecutantes tengan un perfil de *investigadores*, personas que desarrollen las *técnicas*. Ahora, yo no estoy muy de acuerdo con ese término. ¿Por qué? Porque entonces tendríamos que poner un *violoncello de concierto*, un *timbal de concierto*, un *violín de concierto*, un *arpa de concierto*. Me refiero a que si es una marimba, es una marimba; si es un violín, es un violín.

Por eso es que yo hago el planteamiento: ¿por qué no un violín de concierto? Porque sabemos que un violín no es para una fiesta. Sabemos que un violín es para tocarlo en una sala de concierto. Sabemos que los timbales no son para una fiesta, sabemos que son para la sala de concierto, pero la marimba tradicionalmente *era para las fiestas*, en las grandes fincas. Mi padre tocaba desde muy pequeño, desde los 13 a los 17 años, y él mismo cuenta que se tocaba todo tipo de repertorio internacional, que lo hizo propio el repertorio guatemalteco, pero sólo para las fiestas. *Nunca se presentaba la marimba para escuchar*, y si se presentaba era en ocasiones demasiado extrañas y demasiado poco probables.

Es por eso que posiblemente se escoge un término como éste como la única salida psicológica, una especie de presentación. ¿Por qué psicológica? Porque es la primera impresión que se tiene. Si dicen: "...presentado por la Marimba Alma Tuneca", por decir algo, una marimba de pueblo, entonces inmediatamente pensamos en un repertorio netamente popular. Ahora, resulta que la *marimba de concierto* también toca repertorio popular, pero sólo que tocado más estilísticamente, tocado más elegantemente. Entonces las fronteras son muy sutiles. Me imagino que dentro del ambiente de los marimbistas hay mucha discordancia, no concuerdan en algunas situaciones.

Es por eso que yo hice la pregunta: ¿Por qué no *violín de concierto*, en todo caso? ¿*guitarra de concierto*? Existe una guitarra para rock, una guitarra flamenca, por ejemplo. Yo en lo personal tendría que investigar, qué razonar, ¿cuál es en realidad la justificación para nombrarle *de concierto*? Yo estoy seguro que las situaciones que la llevan a nombrarle de esa forma son para *diferenciar* el tipo de presentación del grupo, y no dudo que también algunas personas estén inclusive construyendo varios instrumentos

utilitarios (no me refiero a instrumentos musicales), o desarrollando una técnica (“éstos son métodos”, “éstos son bolillos”, etc.); proponiendo también, dentro del estilo de *marimba de concierto*, una diferencia con los marimbistas naturales, autodidactas, personas que han sido empíricas totalmente.»

Osmundo Villatoro:

«No creo que sea el término apropiado, pero ya existe, *ya fue acuñado*. No podemos hablar que exista una *trompeta de mariachi*, una *trompeta de merengue* y una *trompeta de concierto*. La *trompeta* es única. No podemos hablar que haya un *violín de mariachi* y un *violín de concierto*, porque posiblemente el mismo músico con el mismo violín va a ejecutar una pieza de mariachi, y una pieza de Vivaldi. Se han compuesto melodías populares, boleros, y no por eso decimos que exista una *marimba de bolero*.

El término, *para mí está mal acuñado*, pero ya es conocido como *marimba de concierto*. Y *marimba de concierto* define al mismo instrumento físico, que ejecuta melodías de corte erudito de los diferentes periodos, clásico, romántico, impresionista, e incluso barroco.

El término *marimba de concierto* es *elitista*, para que un conjunto marimbístico ejecute sólo piezas eruditas de distintos periodos, los distintos estadios que ha tenido la música erudita. No sólo podemos decir *clásico*, porque el periodo clásico es limitante, lo podemos ampliar un poco más. No estoy de acuerdo con el término, pero el término ya existe.»

En relación a las opiniones anteriores, el problema radica en las diferentes interpretaciones que se le dan al término *marimba de concierto*. No es necesario referirnos a un violín como *violín de concierto* o a una trompeta como *trompeta de concierto*, ya que en ambos casos la frase *de concierto* está de más. Igualmente sucede cuando nos referimos a una marimba (como instrumento).

Por tanto, la utilización de este término, en referencia al instrumento, es totalmente *inapropiada e innecesaria*, porque el instrumento es *marimba* sea cual sea su función. Ahora bien, si nos referimos a la agrupación, el término *marimba de concierto* sí tiene una aplicación lógica, ya que en este caso ya no estamos hablando de un instrumento, sino de un grupo con una función diferente, de un conjunto musical con una ideología distinta y objetivos específicos. Teniendo esto claro es indiferente llamarle “marimba de concierto” o “marimba para concierto”, o “grupo marimbístico cuya finalidad es...”; en este último caso, nos estaríamos pasando de un término a una definición, lo cual es poco práctico.

No existe una diferencia sustancial entre un término y otro, siempre que exprese la idea principal, el concepto. A mi parecer, sería inútil cambiarlo porque el término ya fue acuñado, y el uso común persiste.

D. Justificación del término

Por otro lado, algunos están de acuerdo con la utilización del término *marimba de concierto*, sobre todo, quienes hacen referencia a la agrupación y no al instrumento.

Dieter Lehnhoff expresa:

«Tenemos varias corrientes que justifican el nombre *marimba de concierto*. Uno, que se escriba específicamente música de concierto para la marimba, pensada para la marimba, como el concertino de Sarmientos dedicado a Vida Chenoweth, y otro, que ya traspasa el ámbito de la música tradicional y abre una brecha completamente nueva, la obra de Joaquín Orellana, en la cual él acompaña a la marimba no de instrumentos de la Orquesta tradicional, sino de instrumentos que él desarrolló a partir de las cualidades constructivas y sonoras de la marimba.

De esa manera el término *marimba de concierto* se justifica desde dos puntos de vista: uno, a través de la *incorporación de música de concierto a la marimba*; y dos, a través de la *incorporación de obras musicales surgidas de la investigación y de la creación contemporánea*. Y este repertorio es presentado entonces a públicos en una situación *de concierto*. Obras como éstas, por ejemplo las que ha compuesto Orellana, u otras obras de este acervo, no son adecuadas para ser presentadas como música *ligera* que *ameniza* cierta situación social.»

Isabel Ciudad Real opina:

«El término *marimba de concierto* es correcto porque define a una marimba con atribuciones nuevas. Valora la música más cercana a nosotros, la música guatemalteca (académica o no académica). Los jóvenes pueden empezar a valorarla y tratar de investigar para rescatarla. La *marimba de concierto* es una de las funciones más importantes que en la actualidad tiene la marimba guatemalteca, con un valor no sólo guatemalteco, sino universal.»

VI. EL CONCEPTO *MARIMBA DE CONCIERTO*

Una *marimba de concierto* es una agrupación con metas y objetivos definidos, con características especiales. Hasta este momento tocamos el punto central de este ensayo, tomando en cuenta que este concepto, *marimba de concierto*, tiene una amplitud muy grande, derivada de todos los ingredientes que abarca.

A. Origen

En relación a su origen, muchos especialistas opinan que el Maestro Lester Godínez fue el iniciador de este concepto. Joaquín Orellana expone:

«El concepto *marimba de concierto* lo acuñó el Maestro Lester Godínez.»

«Como *Marimba Nacional de Concierto* se venía definiendo desde alrededor de 1970, un conjunto de propósitos e ideas que trataba de impulsar y de hacer realidad, el Maestro Lester Homero Godínez. Título no antojadizo, se perfilaba como un emblema que asumía todo un compromiso de realizaciones y propuestas.» (Orellana, 1995: 1).

«...lo que nació en 1970 como *Marimba Nacional de Concierto*, fue el *concepto*, más que la *institución*, y el título en sí no era lo más importante...» (Orellana, 1995: 2-3).

«Con todo, no fue sino hasta el año de 1979, que esos planteamientos quedaron oficializados, al fundarse la *Marimba de Concierto de Bellas Artes* (el término *Nacional* quedó reservado como una forma de preservar su propiedad, ante posibles devenires de azares administrativos) no sin haber luchado contra criterios y opiniones muchas veces desviados, de algunos funcionarios de ese tiempo, a quienes este servidor hubo de reorientar, ante la inminencia de posibles mecanismos (insólitos algunos) que deformaban a todas luces la esencia del proyecto.» (Orellana, 1995: 3).

«A partir de entonces, la labor de la *Marimba-Entidad* ha venido desarrollándose en sus varios alcances, pese a los obstáculos naturales de un medio con alto grado de analfabetismo cultural, alienado por la invasión de productos foráneos, y a las limitaciones de índole oficial.» (Orellana, 1995: 3-4).

David de Gandarias:

«Efectivamente, el Maestro Godínez fue quien *acuñó* este concepto. Pensó en un término para diferenciar la marimba de *entretenimiento* con la marimba propiamente que abordaba temas más serios y a la cual *se le debía escuchar*; no como normalmente sucede: la marimba se usa de fondo y la gente se está tomando sus traguitos.

La música tiene diferentes maneras de ser utilizada por la sociedad. La música básicamente es un hecho social. La sociedad utiliza la música en diversas maneras.

Lester utilizó este término para *diferenciar* la manera de utilización que hace la sociedad de este hecho musical. Esta diferenciación claramente obedece, como lo dice Lester en su propio lenguaje, a una *dignificación del marimbista*, un trabajo que ha sido extraordinario. Ha tenido eco en la sociedad, porque en aproximadamente 30 años, se han fundado ya algunos grupos de marimba, tal vez unos cuatro o cinco, que se denominan *marimba de concierto*, precisamente por eso.

Este concepto surgió en los años 70, cuando Lester estudiaba una carrera técnica en el Instituto Vocacional Tecún Umán, donde fue fundada una marimba. Desde ese momento, Lester tenía la idea de un grupo que fuera *para ser oído*, *para ser escuchado*, porque le molestaba que la marimba se tuviera como fondo para las pláticas de bolos, como siempre ha sucedido. Fue desde ese momento que *surgió el concepto*. Ahora bien, la estructuración institucional, por supuesto llevó varios años. Fue hasta finales de los 70 que realmente se funda la marimba de concierto, a instancias de la entonces Dirección General de Cultura y Bellas Artes.»

Dieter Lehnhoff:

«...Lester Homero Godínez introdujo el concepto *marimba de concierto*, agrupación destinada a *eleva*r a la marimba por encima de su tradicional función *amenizadora*, colocándola en el escenario de concierto con la *plena atención del público*. En ese espíritu, Godínez, fundó la *Marimba Nacional de Concierto*, la *Marimba de Concierto de Bellas Artes* (como uno de los conjuntos oficiales del Ministerio de Cultura y Deportes), que después pasó a ser dirigida por Alfonso Bautista. Más tarde, Godínez fundó la *Marimba de Concierto del Instituto Guatemalteco de Turismo*. Con estos conjuntos ha realizado temporadas y extensas giras por el extranjero. Como consecuencia, han surgido varios conjuntos de esa naturaleza, dedicados a *proyectar la música marimbística* en el contexto de concierto.» (Lehnhoff, 1995: 65-66).

«En los años 70, surge el concepto *marimba de concierto*, que fue *acuñado* por Lester Homero Godínez, dentro de un proyecto que él presentó en ese momento a la Dirección General de Bellas Artes: la creación de una marimba que se dedicara a labores *de concierto*, que equivaldrían, por ejemplo, a los conciertos didácticos que desde hacía años daba la Orquesta Sinfónica Nacional, y también conciertos que traspasarían lo didáctico y presentarían música de concierto, música erudita. De esta manera Lester Godínez ha incorporado muchas obras del repertorio concertístico en transcripciones para la marimba, por ejemplo, el *allegretto* o *scherzo* de la *5a. Sinfonía* de Shostakovich, en una versión muy lograda, y también alguna versión de la *Primavera de las cuatro estaciones*, de Vivaldi, en la cual él da algunos de los *solos* que tiene originalmente el violín, al *tzijolaj* o al pito que forma parte del conjunto marimbístico.»

Hugo Guzmán:

«El concepto *marimba de concierto* se pone en moda en la década de los 70, y es el Maestro Lester Godínez quien lo empezó a utilizar. Posteriormente fundó la *Marimba de Concierto de Bellas Artes*, en el año 1979.»

Julio César Flores:

«El concepto *marimba de concierto* surgió a raíz de varios postulados planteados por el Maestro Godínez.»

Byron Santizo:

«Si hablamos del *concepto*, de dónde viene (porque no hace mucho que se conoce en Guatemala esto de *marimbas de concierto*), menciono al Maestro Lester Godínez, con quien tuve la suerte de trabajar. Él fue quien puso de moda, por así decirlo, la *marimba de concierto*, porque hubo una época en que la marimba empezó a decaer en Guatemala. Empezó a perder gente que le gustara porque hemos sido influenciados, atacados por la música foránea, y los guatemaltecos somos muy receptivos para esta clase de música. Lo malo es que la ponemos en lugar de lo nuestro. Ahí estuvo el problema. Y esa fue la visión que tuvo Lester. Él se dio cuenta que la marimba estaba perdiendo terreno, que estaba perdiendo la lucha contra la música extranjera. Aparte de todo, la marimba viene acarreado una mala fama, y es triste decirlo: que el marimbista es bolo, es mujeriego, mal educado, y en fin, una serie más de calificativos que *denigran* esta profesión. Entonces Lester, muy atinadamente, encontró tal vez la clave para *rescatar* la marimba, y desarrolló un *concepto*, *situó a la marimba en un escenario, dándole su lugar al intérprete de la marimba* como verdadero artista, y también poniendo en claro que la profesión del marimbista es una profesión muy *digna* que puede compararse con cualquier otra, y sobre todo *rescató el amor del guatemalteco hacia la marimba*. Esta corriente surgió en los años 70, precisamente, con Lester Godínez. De ahí para acá ha habido mucho camino recorrido en cuanto al desarrollo de estas marimbas llamadas “de concierto”. Fue Lester quien creó la *Marimba Nacional de Concierto*, la *Marimba de Concierto de Bellas Artes*, y otras.»

José Carlos Chiquín:

«Surgió la *Marimba de Concierto de Bellas Artes*, que ahora es la *Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes* (fundada por el Maestro Lester Godínez), la *Marimba de Concierto del INGUAT*, la *Marimba de Concierto de la Presidencia* (fundadas también por el Maestro Godínez), y en nuestro caso, tenemos la *Marimba de Concierto de la Universidad del Valle de Guatemala*, que fue fundada por un servidor, con ayuda y asesoría del Maestro Lester Godínez. Se nota la influencia que la idea del Maestro Godínez ha tenido: el concepto *marimba de concierto*.»

William Orbaugh:

«Para hablar de la *marimba de concierto*, lo primero que se me viene a la mente es quizá la persona de Lester Godínez, quien le ha dado un gran impulso, y no me atrevería a decir (porque lo ignoro) si él fue el creador (aunque tengo esa impresión) del concepto *marimba de concierto*.»

Lester Godínez explica cómo se originó el concepto *marimba de concierto*:

«El concepto *marimba de concierto* surgió como la antítesis del rol que la marimba guatemalteca había estado teniendo hasta por lo menos la década de los años 60, en los cuales la marimba exclusivamente *amenizaba*. En este rol, la marimba ocupaba un lugar de segunda o tercera categoría, cuando amenizaba fiestas, reuniones sociales, bautizos, etc.

Siendo la marimba el Instrumento Nacional, me nació la inquietud de que ésta *debía ser dignificada*, y no simplemente tratada como un instrumento de segundo orden. Entonces, *concebí* el concepto *marimba de concierto*, precisamente para darle ese giro al rol de la marimba guatemalteca, y que realmente ocupase un *lugar preponderante*, un *lugar principal* como un instrumento *de concierto*.

Si bien es cierto (anteriormente a lo largo del siglo XX), que marimbas extraordinarias como la de los *Hermanos Hurtado* y la de los *Hermanos Bethancourt*, acostumbraban *dar* algunos *conciertos* en el atrio de una iglesia (como la de Quetzaltenango, durante las festividades de la Patrona, La Virgen del Rosario), si bien es cierto también que se acostumbró y se sigue acostumbrando el llamado “concierto” en el kiosco del parque del pueblo o de la ciudad, la marimba, en esa actividad, pasa también a mantener un rol de *esparcimiento*. La gente en un parque, circula y oye la marimba, pero realmente *no está poniendo atención*. Entonces, la exigencia primaria del concepto *marimba de concierto*, es que la marimba esté en un *sitial especial*, arriba de la línea visual del expectador y que éste permanezca cómodamente sentado, dispuesto a *escuchar* y a *apreciar* los sonidos de la marimba y el trabajo del marimbista. Por esta razón, el concepto *marimba de concierto* tiene dos principios fundamentales, que son: la *dignificación de la marimba* y la *dignificación del marimbista*.

De esta manera entonces, se plantea un cambio de actitudes, por un lado, hacia el escucha, el que ahora debe tener una especie de *reverencia*, una *atención especial* para la marimba, y no, en cierta forma, la *indiferencia* que se da cuando se está *amenizando*.

Es importante mencionar cómo fue materializándose este propósito, esta nueva filosofía, esta nueva forma de ver la marimba y de trabajarla.

Me viene a la memoria el *10 de mayo de 1970*, año en el cual, siendo yo director de un pequeño conjunto de marimba en el Instituto Técnico Vocacional, fui invitado para participar en la velada de aniversario del mismo. La invitación era para que el grupo que yo dirigía *amenizara* la velada y creo que cualquier otro grupo de marimba hubiese aceptado sin mayores condiciones. Sin embargo, yo ya tenía claras las ideas respecto de *no amenizar*, y respecto de la *nueva función* que debía cubrir la marimba. Entonces nos referimos al director del instituto, diciéndole que *no íbamos a amenizar*, y que con mucho gusto participaríamos en la velada, pero como punto del programa, como un punto *de concierto*. Y en efecto, a raíz de esa firme posición, se aceptó la propuesta. A veces estas primeras propuestas no son aceptadas porque la gente está acostumbrada al rol que juega la marimba en la *amenización*, y entonces hay una reacción de aversión a lo nuevo, a un nuevo planteamiento.

Entonces, el *10 de mayo de 1970*, fue la primera vez que se hizo este planteamiento y fue aceptado. Esa marimba entonces pasó a ser la *primera marimba de concierto*, creada como tal, *sólo para concierto*.

Posteriormente, al graduarme del Instituto Técnico Vocacional, tuve contacto con el Maestro Fernando Morales Matus, quien dirigía un grupo en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de San Carlos, donde yo había ingresado para iniciar mis estudios de ingeniería. De esta manera, él me invitó a participar en su marimba (*La Herencia Maya-Quiché*), la cual todavía funcionaba dentro de cierta dualidad entre la amenización y el concierto. No fue sino hasta mi ingreso, y siendo yo nombrado representante de dicha agrupación, que propuse que la misma debía ser una marimba *de concierto*. Lamentablemente, todavía no se había discutido ampliamente esta situación, y en algunas dos o tres oportunidades el Maestro Morales Matus aceptó amenizar, muy a disgusto de este servidor. Más adelante, después de algunas desavenencias, decidimos separarnos en 1975.

Fue así como decidí fundar formalmente mi primera marimba de concierto. Ésta la denominé “Marimba Nacional de Concierto”, en virtud de que ese nombre satisfacía exactamente los propósitos que yo tenía con relación a la marimba. Sin embargo, tropezamos con el primer obstáculo: la falta de recursos para poder financiar una marimba de concierto, ya que por no ser un grupo comercial, no era económicamente rentable. Podríamos decir que ese es un defecto natural, original, del concepto *marimba de concierto*. Por lo tanto, *había que buscar un patrocinio o el apoyo de una institución gubernamental*. En efecto, en ese mismo año, 1975, inicié gestiones, ante la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, para proponer al grupo *Marimba Nacional de Concierto*, como el grupo oficial de dicha institución, dependencia que en ese entonces era la única entidad de cultura y de arte. No existía el Ministerio de Cultura y Deportes.

Cuatro años más tarde, en mayo de 1979, finalmente esas gestiones fructificaron. Fueron cuatro años muy difíciles de frustraciones burocráticas. En algunas ocasiones el expediente se extravió, hubo nuevamente que volverlo a reencauzar. En mayo de 1979, el entonces director, Profesor Rubén Alfonso Ramírez, aceptó mi propuesta con el apoyo del Maestro Joaquín Orellana, quien era Jefe del Departamento de Música, y de la Lcda. Delia Quiñónez, Jefe del Departamento de Letras. Fueron ellos los que argumentaron para que mi proyecto presentado fuese aceptado. De esa manera nació la *Primera Marimba de Concierto Institucional* o perteneciente al Estado, que yo mismo denominé “Marimba de Concierto de Bellas Artes”, siguiendo la tradición que se ha tenido en Guatemala de que las marimbas adquieren el nombre de la institución que las acoge. Aunque en la mayoría de los casos, el nombre siempre ha sido también de carácter alegórico. De esa cuenta existen nombres como por ejemplo, la *Marimba Teclas de Oro* (que pertenece al Ministerio de Finanzas Públicas), la *Marimba Maderas de mi Tierra* (que actualmente pertenece al Estado Mayor Presidencial), la *Marimba Reina del Ejército* (que pertenece al Cuartel General del Ejército), la *Marimba Alma del Regimiento* (de la Brigada Mariscal Zabala), etc.

Siguiendo esa tradición, el Profesor Ramírez me pidió que también la Marimba de Concierto de Bellas Artes *debía tener un nombre*. No aceptaba que ése fuese un nombre de marimba. Debía tener, según él, un nombre alegórico, a lo cual obviamente me opuse, porque estaba naciendo una nueva generación de marimbas institucionales. De esa cuenta es que la *Marimba de Concierto de Bellas Artes* adquirió ese nombre.

En 1986 el gobierno decidió crear el ministerio de Cultura y Deportes, el cual se formó tomando una serie de dependencias culturales que ya existían. Entre ellas, la Dirección de Cultura y Bellas Artes, el Instituto de Antropología e Historia, la Biblioteca Nacional, la Hemeroteca Nacional y el Archivo General de Centro América, entre un total de ocho

instituciones que formaron el cuerpo burocrático y administrativo del nuevo *Ministerio de Cultura y Deportes*. Por esa razón, por el cambio de institución, yo decidí tomar el nombre del Ministerio de Cultura y Deportes, y así nació el de *Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes*, lo cual se materializó en 1989.

En 1990 renuncié a mi cargo de director de esta institución, y fui invitado por el Instituto Guatemalteco de Turismo en donde formé la *Marimba Folklórica y de Concierto del INGUAT*, la cual dirigí y mantuve organizada hasta 1997. Siete años de funcionamiento y tanto el director (este servidor) como los integrantes, nos vimos forzados a renunciar porque *nos querían obligar a amenizar*. Eso iba en contra de los principios, de los ideales propuestos, y en bloque renunciamos del Instituto Guatemalteco de Turismo.

En el año siguiente, 1998, fuimos invitados por el Secretario Privado de la Presidencia (Gustavo Porras) y el Presidente Álvaro Arzú, para pasar a formar parte de lo que yo llamaría con el nuevo nombre de “Marimba de Concierto de la Presidencia”, entidad que hasta la fecha dirijo.

Es importante mencionar que esta labor se catalogaría como particular, de no ser que han surgido otras instituciones, otras entidades, con sus conjuntos de marimba transformados o concebidos como *marimbas de concierto*. Tal es el caso de la *Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos*, la *Marimba Femenina de Concierto* (una entidad musical integrada sólo por mujeres), y la *Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes*, que ha seguido su funcionamiento con los lineamientos iniciales que yo le dejé. Han surgido también fuera de nuestras fronteras otras entidades que han tenido similares propósitos, como el caso de la *Marimba de Concierto de la Municipalidad de San Pedro Sula*, Honduras. También en el vecino Estado de Chiapas, la *Marimba de Concierto Soconusco*, que dirige el Maestro Domingo González. Así que la formación de nuevos conjuntos, ha fortalecido y ha comprobado que esta tarea de *dignificación de la marimba*, ya no es exclusiva de mi persona, ya que se han estado incorporando otras personas que han decidido crear conjuntos bajo el concepto *marimba de concierto*.

Lo más reciente y que vale la pena mencionar, es la creación de la *Marimba de Concierto de la Universidad del Valle de Guatemala*, bajo mi asesoría y con todo el esfuerzo, con todo el tesón, del Lic. José Carlos Chiquín. Esto ya es una realidad. Recientemente la Universidad adquirió instrumentos nuevos para este grupo, que está integrado por jóvenes de las distintas facultades y de las distintas especialidades que se imparten en la Universidad del Valle, sin recibir un centavo de remuneración, un trabajo de afición y de amor por la marimba.

Estos son los ejemplos que evidencian que el concepto *marimba de concierto* es algo acertado desde el punto de vista histórico.»

De lo anteriormente expuesto podemos concluir que el creador del concepto *marimba de concierto* fue el Maestro Lester Godínez, quien formuló los principios generales de este enfoque, y fue el fundador de la *Marimba Nacional de Concierto*, de la primera

marimba de concierto gubernamental (la *Marimba de Concierto de Bellas Artes*), y de otras, bajo estos mismos lineamientos.

Se complementa esta información con algunos documentos relacionados con el proceso de formación y actividades de las agrupaciones citadas. (*vid.* Apéndice No. 4).

B. Definición: características de una *marimba de concierto*

1. Tiene metas y objetivos definidos. Una *marimba de concierto* es una entidad que está bien organizada, un grupo musical que abarca muchos elementos. Manifiesta un interés, tiene *objetivos claros*, sabe lo que hace y por qué lo hace; establece *metas y proyectos*; es decir, es un grupo que propone. No es una marimba que únicamente ensaya y toca por hacerlo, sino que tiene establecido qué clase de trabajo pretende hacer.

a. La dignificación de la marimba, del marimbista, del compositor y de los valores culturales musicales guatemaltecos en general. José Carlos

Chiquín comenta:

«La *marimba de concierto* tiene como objetivo principal, *darle valor* a la ejecución de las melodías en marimba, *darle valor* a los intérpretes de la marimba, y *darle el lugar* que se merecen también los compositores de música para marimba.

Algo que caracteriza a una *marimba de concierto* es el tipo de música que interpreta. El ritmo que ha de interpretarse es aquél en el que se puede *apreciar* la ejecución de los marimbistas.

Se busca que las personas *aprecien* tanto la música en sí (la melodía que se está interpretando), la ejecución de las personas que están tocando la melodía, y también el trabajo del autor.»

David de Gandarias:

«Hay varias instancias que se pueden mencionar que han sido beneficiadas por el hecho de la creación de este concepto, *marimba de concierto*. Entre las más importantes está la *dignificación del marimbista*, o sea el aprecio de la sociedad a un determinado músico, porque ya no es un músico de diversión sino es un *músico de concierto*, es un músico que está delante de un auditorium, como sucede en la música clásica, o en la música tradicional.»

Fernando Farfán:

«La *marimba de concierto* es la *exaltación* al máximo de nuestro instrumento, de nuestro Símbolo Patrio (la marimba); de nuestros compositores, que con tanto esmero han dedicado piezas a nuestra geografía, a nuestra gente, a nuestras costumbres; y de nosotros mismos, los marimbistas. Ojalá que algún día lleguemos a ver nuestros sueños de exaltar a la marimba y al marimbista sobre un escenario en cualquier lugar del mundo. Que la marimba sea *respetada* como el instrumento idóneo y principal de Guatemala y que lleguemos a trascender a todas las fronteras del mundo. Que nuestra música se escuche, que nuestra voz y la de nuestro pueblo suba hasta el cielo con el quetzal, con las notas de la marimba.»

Igor Sarmientos:

«En la búsqueda de la *dignificación* de la marimba, se escogió el nombre *marimba de concierto* para dar a entender que *no era un instrumento para ser ejecutado en las fiestas* o en aquellas ceremonias, mientras todo el mundo está hablando y la marimba tocando, sino para *dignificar*, en cierta forma, a la marimba.»

Armando Hernández:

«El concepto *marimba de concierto* se originó hace 32 años, y es una nueva forma de darle al instrumento, al Símbolo Patrio, un nuevo estándar, *darle su lugar.*»

Osmundo Villatoro:

«Los *marimbistas*, los maestros marimbistas, son los músicos *dignificantes* de esta actividad musical. La música es *para escucharse*, para trasladarse a otros niveles de espiritualidad, para *apreciarla* en todas la excelcitud de su magnificencia.»

Byron Santizo:

«A la fecha, el público guatemalteco y el extranjero, *valora* el trabajo que se hace con la marimba. Pero esto fue a raíz de que alguien se preocupó por hacerlo, y creo que muchos que venimos después, estamos tratando de mantener esa corriente, de *darle a la marimba su verdadero lugar, en el escenario*, donde un público esté *escuchando* ese trabajo.»

Igor de Gandarias:

«Se va a *apreciar* lo que se está tocando, como una muestra del trabajo que hacen los intérpretes por trasladar la música al teclado de la marimba.»

Lester Godínez:

«En una fiesta, el *son* normalmente se toca sólo una vez y al final. Cuando tocan el *son*, todos se ponen sus sacos porque saben que la fiesta ya va a terminar. Entonces, al *son*

tampoco se le había dado su lugar. El *son* es otro valor de nuestra cultura nacional, y también hay que *darle su lugar.*»

b. El estudio, la investigación y el rescate de la música guatemalteca. Una *marimba de concierto* es una entidad que constantemente *estudia* las diferentes formas musicales y adaptaciones que ha logrado recopilar en un repertorio que incluye las obras de los grandes maestros de la marimba guatemalteca, como resultado de la *investigación* en el área rural, *rescatando* esta clase de música para poder presentarla en la sala de concierto. Amauri Ángel dice:

«Tenemos la *investigación* como cuestión prioritaria, para conocer el instrumento, *sus expectativas y su desarrollo*. Debemos conocer nuestro instrumento para poder después promoverlo y difundirlo.»

Byron Santizo:

«Al hablar de *marimba de concierto* nos referimos a un grupo que se preocupa de *estudiar, investigar y promover* los valores culturales de Guatemala, a través del instrumento de los guatemaltecos, la marimba.

Pretendemos *rescatar* la identidad del guatemalteco, y fortalecerla a través de su música. Y esto lo hacemos *investigando*, teniendo un registro de la música de Guatemala, clasificándola por regiones, y *dándola a conocer*.

El público escucha el producto final, pero detrás de eso hay un gran proceso de *investigación*, montaje, selección y depuración, para presentar el repertorio que se presenta en un escenario.

Una de las metas o preocupaciones de una *marimba de concierto*, es *rescatar* esa parte de la música: los *sones*. Se estudia principalmente su evolución, las diferentes formas de *son* que existen en Guatemala.»

Odilia Jerez de Guzmán:

«Nosotros nos preocupamos más por *estudiar, rescatar e interpretar* la música de nuestra Guatemala que se está perdiendo. Tenemos objetivos, sabemos hacia dónde vamos y creemos que hasta ahora lo estamos haciendo bien.

Una *marimba de concierto* es una marimba que *estudia* su música, es una marimba que al interpretar un *son* sabe quién es su autor, si es un *son de proyección folklórica*, si es un *son de fiesta*, si es un *son de pascua*. Sabemos exactamente lo que estamos haciendo. Eso es una *marimba de concierto.*»

Julio César Flores:

«Una *marimba de concierto* debe llenar ciertos requisitos, en primer lugar, realizar *investigación*. Si no realiza investigación, no va a encontrar un eje científico para aportar a la sociedad lo que hace el desarrollo de la marimba.

La *marimba de concierto* recoge la música que se ha dejado de tocar y por lo tanto ya no se escucha, y entonces la *rescata* para que no se quede en el olvido. Y ese vendría a ser el postulado de la *difusión*, que es algo muy elemental en la *marimba de concierto*.»

c. La promoción y la difusión (nacional e internacional). Una *marimba de concierto* debe dedicarse también a la labor de difusión, no sólo en Guatemala sino en otros países. Ésta es una labor ardua que necesita del apoyo de las diferentes entidades, como las municipalidades, los ministerios y demás instituciones estatales y privadas, porque la marimba es un Símbolo Patrio. Como ya se mencionó, por Decreto 66-78, fue declarada Instrumento Nacional de Guatemala, y luego, por Decreto 31-99, se le considera Símbolo Patrio. Por tanto, es deber de todas las autoridades, de todas las entidades, de las asociaciones culturales, de las casas de la cultura, de las cofradías y de todos los grupos organizados, establecer acciones conjuntas para propiciar el desarrollo de la marimba guatemalteca. Julio César Flores dice:

«Los postulados que originan este concepto le han dado cierto desarrollo profesional al instrumento y a la entidad musical que se dedica a la *investigación*, a la *difusión*, a la *promoción* y a la ejecución instrumental de ciertas piezas que son clave para el desarrollo de la marimba.

La *marimba de concierto* se ha desarrollado a partir de la *difusión*. También debe contar con una parte de *promoción*, con la divulgación de esa investigación.»

Alfonso Bautista:

«Hemos logrado resultados sorprendentes, especialmente en el extranjero. Pertenecemos a una marimba que tiene que salir al extranjero de tres a cuatro veces al año, porque es la función que nosotros hemos visualizado para darle el enfoque y la *proyección* a la marimba guatemalteca.»

William Orbaugh:

«Actualmente se realizan encuentros internacionales en torno a la marimba. Es un instrumento que tiene muchísimo auge, tiene un gran potencial en otras partes del mundo también, y en ese sentido, cada vez que la marimba de Guatemala aparece, es un huésped de honor, un huésped distinguido.»

d. Función didáctica educativa. En el concepto *marimba de concierto*, se debe estudiar el repertorio, clasificarlo según los diferentes campos musicales, para que cada concierto sea una *proyección educativa*, una *proyección didáctica*. Por ejemplo, el enseñar los distintos tipos de *son*, como el *son de proyección folklórica*, el *son típico*, el *barreño*, el *chapín*, el *de pascua*, etc., tal como fue propuesto por Lester Godínez, cuando creó las temporadas didácticas de concierto para escolares en 1980.

Esto implica que los músicos tienen que prepararse para poder enseñar, y de esta manera el público podrá adquirir una formación o conocimiento musical. En principio, no existe esta formación en el público, ni tampoco una escuela para aprender a escuchar. En otros países, por ejemplo, la gente ha nacido dentro de ese ambiente, pero en nuestro medio, debe haber una *función educativa y formativa*. Ésta es otra función de la marimba de concierto, *informar* y *educar* al público.

La *marimba de concierto*, vista así, cumple una función educativa para que el público *conozca*, *aprecie* y *valore* el arte musical guatemalteco que se manifiesta en este tipo de expresiones. José Carlos Chiquín expresa:

«Se debe *crear conciencia en el público* de la riqueza cultural que posee Guatemala en su música. Ésa es la finalidad principal de una *marimba de concierto*, presentarle al público una selección de melodías pensando en el *rescate* de la música. No tanto las melodías que comúnmente se oyen en la radio, sino rescatar las melodías que ya están olvidadas (partituras antiguas), y traer esa música a la vida para *fines didácticos*, para la *culturización* de la gente.»

Isabel Ciudad Real:

«La *marimba de concierto* le da un gran valor al *aspecto educativo*, ya que las personas que van a asistir al concierto, van a aprender más sobre el repertorio del instrumento, sobre sus orígenes, sobre la música de otros estilos que interpreta la marimba, incluyendo alguna obra de estilo académico (alguna sinfonía), informando a las personas acerca de los instrumentos originales para los que fue escrita. La gente se va a comenzar a abrir a otros estilos musicales, como puede ser Beethoven, Brahms, Prokofiev, etc.»

e. Aporta: publicaciones y discografía. La *marimba de concierto* es una agrupación que también debe realizar publicaciones de material que impulse el desarrollo de la marimba. Literatura que contenga temas relacionados con la marimba, aportes, temas innovadores, temas de actualidad, vanguardistas.

La Marimba de Concierto de Bellas Artes, por ejemplo, según información de Alfonso Bautista, publicó el *Método de marimba cromática guatemalteca*, que tiene por objetivo facilitar el aprendizaje académico del instrumento. Es un trabajo que implica nuevas propuestas, sobre todo en aspectos técnicos, además de dar a conocer la marimba y la aplicación del solfeo. Actualmente se está utilizando en Chiapas, en Filadelfia, y se ha enviado también a Austria y Japón.

Además, publicó recientemente el trabajo *Solos para marimba de Guatemala*, con el propósito de impulsar esta rama musical, el campo puramente solístico, del repertorio tradicional guatemalteco. Amauri Ángel habla de estas publicaciones:

«Editamos un método para marimba cromática guatemalteca. En imprenta tenemos el libro de partituras con arreglos específicos para marimba, y ya tenemos editado también el libro de *solos* para marimba, algo de vanguardia, porque solamente países como México y Estados Unidos, en el continente americano, han publicado material solístico para marimba. Ésta es una especialidad que casi no se ha desarrollado en Guatemala. Con excepción de la marimba de tecomates, que se interpreta por una sola persona, localmente han habido muy pocos solistas que se dediquen a esta importante actividad, no así en otros países en donde tienen un desarrollo tan amplio, que creo que nos llevan unos 20 ó 25 años de ventaja, en ese sentido. Pero estamos tratando de impulsar esa *nueva corriente*, y ahora para el concierto de aniversario del cinco de mayo, vamos a escuchar este nuevo material, presentado por algunos solistas. Es importante que todas las especialidades de marimba de concierto *se den a conocer* en Guatemala, incluyendo la de solista.»

Otro ejemplo importante, es el reiterado trabajo de Lester Godínez *La marimba guatemalteca*, cuya investigación presenta una nueva temática en relación al Instrumento Nacional, incluyendo el tema *marimba de concierto*, que como se mencionó al principio, es un tema del que se ha escrito muy poco. Rebeca de Papadópolo, del Ministerio de Educación (SIMAC-DICADE), en el informe sobre el contenido del libro, dice:

«Dada la riqueza del material consultado por el autor y su seriedad en cuanto a sus investigaciones alrededor del origen y posterior desarrollo de la marimba, puede afirmarse que tiene validez comprobada (científica).

Después de haber pasado por tres procesos de reconocimiento: lectura, análisis y aplicación de criterios técnicos, el material evaluado se perfila con claridad y objetividad. Es nuestra opinión que se trata de un valioso trabajo de investigación en el cual se percibe no solamente la vasta preparación musical de su autor, sino su amor por el instrumento musical (la marimba).» (De Papadópolo, 2002: 2-3).

Ethel Batres, consultora de esa misma institución, añade:

«El libro *La marimba guatemalteca* constituye un aporte a la bibliografía mundial como fuente de consulta para el estudio de esta temática en particular. Inserto en el contexto de la música, sus vértices alcanzan dimensiones atinentes a las esferas del arte, la cultura, la multiculturalidad, la interculturalidad, la educación musical, la expresión artística en general, la tradición popular y cultural de Guatemala, la musicología, la etnomusicología, la sociología, el turismo, la historia y la física acústica.

El contenido temático de la obra es una fuente valiosa de referencia para educadores musicales, educadores en general, estudiantes de magisterio de música, estudiantes de historia del arte guatemalteco, estudiantes de nivel medio y público en general, ya que incluye varias propuestas valiosas por la rigurosidad con que han sido analizadas por el autor.

El libro *La marimba guatemalteca* constituye un material de apoyo al proceso de transformación curricular y reforma educativa, ya que sus implicaciones pueden generar cambios profundos en los educadores musicales y, consecuentemente, en los niños, niñas y jóvenes del país.» (Batres, 2002: 1-3).

Por esto, una *marimba de concierto* debe preocuparse por dejar plasmado material escrito de apoyo, referencias históricas, un estilo, aportes, una *proyección*.

f. Tiene proyectos. Teniendo claros estos propósitos, una *marimba de concierto* debe proponerse la realización de proyectos a corto, mediano y largo plazo, dejando a un lado intereses personales y trabajar con otras agrupaciones y entidades con la misma ideología, propia de una *marimba de concierto*, con un propósito específico: el desarrollo de la marimba. Existen proyectos más ambiciosos, como la creación de un *Instituto Nacional de la Marimba*. Joaquín Orrellana explica sus orígenes y propósitos:

«Otras proposiciones del Maestro Godínez planteaban la *dignificación de la marimba*, entendida como un conjunto de esfuerzos dirigidos a *preservar lo más genuino de sus valores*, impulsando a la vez formas acuciosas de interpretación por medio de *procesos didácticos* que implicaban la creación de una *escuela de la marimba*. En ella se encausaría una forma depurada en la interpretación de la música autóctona, y así la consiguiente síntesis de sus elementos más representativos, y la calidad del toque fructificaría en una más digna imagen colectiva de sus intérpretes.» (Orellana, 1995: 6).

Lester Godínez, acerca del proyecto, dice:

«Quiero contarles acerca de algo que me está quitando el sueño. Es el proyecto del *Instituto Nacional de la Marimba*. Este proyecto ya está en el Congreso de la República,

bueno, está pasando de una gaveta a otra, pero ya sé que está ahí en las condiciones de cultura y de educación, esperando un dictamen, para poder aprobar la ley de creación del Instituto Nacional de la Marimba. Este es el sueño.»

«La *Marimba Nacional de Concierto* se constituyó en la primera entidad musical cuyo propósito primordial fue el de plantearse a sí misma como una propuesta activa para superar la crisis que la marimba afrontaba durante la década de los años 70, y no nació sola, pues la misma no era sino solamente el ente ejecutor de una entidad mayor, también concebida por Lester Homero Godínez, denominada *Instituto Nacional de la Marimba*, cuya concepción original data de 1980.

El *Instituto Nacional de la Marimba* (INMA), es una entidad estatal de carácter descentralizado con presupuesto propio, cuyas finalidades contemplan el estudio, la investigación, la promoción, difusión y enaltecimiento de la marimba (Instrumento Nacional y Símbolo Patrio de Guatemala) y asimismo la conservación y preservación de su repertorio musical, el fomento del desarrollo de sus técnicas de construcción, y el mantener vigente la memoria de grandes compositores, intérpretes, fabricantes y cultores del instrumento, en base a la dignificación de la marimba y del marimbista.

La estructura del Instituto Nacional de la Marimba contempla diversas dependencias con funciones específicas cuya finalidad será la de cumplir y hacer que se cumplan los decretos antes mencionados, así como el resguardo del repertorio nacional y la memoria de quienes dedicaron su vida a promover y difundir nuestro instrumento.» (Godínez, 2002: 257- 259).

Según el organigrama estructural diseñado por Lester Godínez, las dependencias que forman parte de este proyecto son: El *Museo Nacional de la Marimba*, la *Escuela Nacional de la Marimba*, la *Escuela Técnica para Fabricantes de Marimba*, el *Centro de Rescate y Conservación de las Marimbas Tradicionales*, y la *Marimba Nacional de Concierto*. (Godínez, 2002: 259-262).

2. Su música es para escuchar, no para amenizar. Una *marimba de concierto* difiere de otros grupos marimbísticos, como las *marimbas populares*, porque la música que interpreta *requiere de atención*, de una *actitud diferente* por parte del público. La música *se debe escuchar*, es *música de concierto*. Dentro de este concepto, no cabe, por lo tanto, la función de *amenizar*. Benigno Mejía Cruz expresa:

«*Marimba de concierto*, como su nombre lo indica, es una marimba *más seria* que las otras.»

Alfonso Bautista:

«Una *marimba de concierto* es una marimba que se dedica a *dar conciertos*, es una marimba que *no puede amenizar* comidas, no puede amenizar las copitas de licor, o sencillamente, dar conciertos al aire libre, donde no se pueden apreciar todos los accidentes musicales que nosotros trabajamos en relación a las partituras. Creo que nuestro grupo se define como una marimba que permite algunas condiciones en las que el público pueda estar totalmente sentado, muy cómodo, para escuchar la virtuosidad con que manejamos este instrumento actualmente en Guatemala.»

Amauri Ángel:

«La función de una *marimba de concierto*, y con lo cual se distingue de las *marimbas populares*, es el hecho de que la música que interpreta es exclusivamente *para ser escuchada*. No así, la música de las marimbas populares que se utiliza para *amenizar* algún evento o para realizar actividades al aire libre.»

Áxel Aceituno:

«No debemos equivocarnos al definir una *marimba de concierto* y una *marimba popular*. La *marimba de concierto* es una agrupación cuya música *debe ser escuchada, analizada y apreciada*. La música de una *marimba popular* es para gozarse, para bailar. Realmente hay que tomar en cuenta estos aspectos porque a veces tendemos a confundir lo que es el *concierto* propiamente dicho, con la *marimba popular*.»

José Carlos Chiquín:

«Es justamente una marimba, como su nombre lo indica, *para ser escuchada*. No es una marimba que se utilice con fines de *amenización*, en una fiesta o en una reunión, en la que típicamente la marimba está tocando como música de fondo y las personas no están prestando atención a la ejecución del instrumento.»

Igor de Gandarias:

«Una *marimba de concierto* es un grupo de ejecutantes de marimba que se prepara específicamente para ofrecer una presentación pública con el objeto de que *se escuche* como se escucha tradicionalmente un concierto, es decir, en una sala de audiciones o en una ocasión especial, en la que *no se va a bailar* sino que se va simplemente a *escuchar*.

La *marimba popular* tiene una función tanto en las fiestas patronales como en las fiestas particulares, que está directamente asociada a una celebración de regocijo o de esparcimiento, eminentemente *para la danza*. En cambio, la *marimba de concierto* no se prepara para una fiesta en particular o para *amenizar* una reunión, sino para que la música que ejecuta *se pueda escuchar*.»

Jorge Sarmientos:

«...de ahí viene el sentido de *concierto*, tocar *para el público*, no tocar *para bailar*, sino tocar *para que escuchen*, esto es *concierto*, *marimba de concierto*.»

Leopoldo Rodas:

«La *marimba de concierto* se distingue de las *marimbas comerciales*, que tocan una música *para bailar* en las fiestas. La *marimba de concierto* es exclusivamente para que el público se siente a escucharla, *no para bailar*.»

Odilia Jerez de Guzmán:

«...no menospreciando a las otras marimbas, las marimbas *de fiesta*, que están dispuestas a tocar lo que les pidan, para que la gente baile, para que esté contenta.»

Armando Hernández:

«La *marimba de concierto* está en otro nivel en el que *no ameniza*, sino que el público está sentado *escuchando* las formas musicales que se presentan. Esa es la diferencia entre una *marimba de concierto* y una *marimba popular* que *ameniza*.»

Julio César Flores:

«Otra cuestión más elemental, tal vez más visible, más palpable de la *marimba de concierto* es el hecho de *la actitud que el público asume* ante la ejecución de la marimba. Es una tradición en Guatemala y en la región mesoamericana (donde hay marimba en el sentido de *instrumento colectivo*), que la marimba *ameniza* las reuniones. Ameniza la pachanga, ameniza la fiesta, ameniza una reunión social. Sin embargo, el concepto *marimba de concierto* va a demostrarse ante la sociedad a la hora de que el público *asume la actitud de auditorio*, sea en un lugar precisamente para concierto o no. Puede ser en un parque, pero si la gente está sentada y *escuchando*, en *una actitud de audición*. Entonces se está cumpliendo con el requisito elemental de una *marimba de concierto*, porque la misma palabra lo dice: “de concierto”; no de “amenización”.»

Isabel Ciudad Real:

«Se ha llegado a utilizar el término *marimba de concierto* por esta función que tiene: hacer que el público *ponga atención*, como en cualquier concierto de música elaborada, no solamente académica (ya que hay conciertos de distintos estilos de música). Que *observe* cómo tocan los músicos, que esté *concentrado* en los distintos aspectos musicales, lo cual es muy significativo.»

Lester Godínez:

«Normalmente las *marimbas populares* funcionan por tandas y todo el repertorio es *bailable*. Cuando hacen sus listados dicen, por ejemplo: “Abramos con una *guarimba*, un 6x8, eso es alegre; después un *fox*; luego, un *vals*”. Todo esto con el ánimo de mantener la alegría de la fiesta, un nivel alto de entusiasmo en la gente cuando se está *amenizando*.»

En síntesis, la *marimba de concierto* tiene una función social distinta a la *marimba popular*; la *marimba de concierto no ameniza*. Esta diferenciación podría decirse que está bien generalizada y bien clara. Hay quienes opinan que una *marimba de concierto* no debe tocar al aire libre y que el público debe estar sentado cómodamente al escucharla. Más importante que el lugar (un parque al aire libre o un teatro) y más importante que la posición corporal (estar sentado o parado), es la *actitud reverente del público*, aunque para ese efecto es preferible estar cómodamente sentado en un auditorio diseñado para este tipo de actividades, en condiciones tales que permitan la *mayor atención y visibilidad posible*.

3. No es comercial. Lester Godínez explica esta problemática que visualizó desde el principio, cuando integró su primera agrupación:

«La inconveniencia que tiene la *marimba de concierto*, en este sentido, es que *no es rentable, no es comercial*. El concepto es eminentemente cultural. Fue difícil encontrar una institución que entendiera los propósitos que queríamos alcanzar con la *marimba*, y que nos subvencionara económicamente.»

4. Técnica depurada. La *marimba de concierto* ha desarrollado una nueva técnica que ha venido a revolucionar el concepto de *marimba* en Guatemala. Una *marimba de concierto* no puede descuidar la técnica, el desplazamiento. Es necesario que los *marimbistas* se metan en ese proceso. No se tiene que *apalear* el instrumento, estilo que se adoptó en el pasado y que aún se observa en algunas *marimbas populares*. Una *marimba de concierto* debe manejar una técnica acorde a lo estético, acorde a la vista.

Es necesario también que el instrumento esté bien afinado, bien cuidado, en óptimas condiciones, para que los músicos puedan desarrollar bien sus habilidades artísticas,

facilitando su interpretación en el momento de la actuación. José Carlos Chiquín dice en relación a la técnica:

«Una *marimba de concierto* se define como aquella agrupación en la cual se busca una ejecución muy característica: una *técnica muy refinada*.»

Joaquín Orellana:

«*Marimba de concierto* es un concepto que resulta del criterio de la *interpretación profesional de la marimba*. Se refiere a interpretar la marimba con una *calidad de tipo profesional*.»

a. Músicos preparados. Un *marimbista de concierto* debe tener una preparación académica integral y un nivel técnico muy profesional que le permita tener una visión más amplia y una mayor versatilidad para alcanzar los mejores resultados posibles. Manifiesta un cuidado, busca comprender al autor que se está interpretando. Julio César Flores, hablando de los músicos, dice:

«Los músicos de una *marimba de concierto* deben tener cierto grado de *profesionalismo*. Deben ser músicos con la capacidad de *leer una partitura* y asumir todo lo que ésta conlleva como una recreación de la obra del compositor. Deben cumplir con este requisito, para poder llegar a tener ese estatus de *marimbistas de concierto*.»

Lester Godínez:

«Los integrantes de una entidad musical denominada *marimba de concierto* deben ser *preparados musicalmente*, si es posible egresados de un conservatorio o de una escuela de educación musical. Tienen que mostrar también una *preocupación* por la problemática de la marimba, no ser simplemente intérpretes, sino que deben *reflexionar* sobre la realidad de la marimba guatemalteca y de esa manera hacer sus *propuestas*, para que la marimba (como Instrumento Nacional de Guatemala), siga por los derroteros que debe tener. Eso es parte de las inquietudes de un *marimbista de concierto*.»

b. Utiliza dinámicas (expresión). Isabel Ciudad Real, acerca de esta característica técnica, dice:

«El marimbista está preparado para poder fomentar distintos *efectos y expresiones* que quiera dar al público que lo escucha. Una *marimba de concierto* se preocupa de aspectos como las *dinámicas* en la música, la utilización de *suaves, fuertes, crescendos, disminuidos*. Utiliza un balance sonoro distinto. Cuando participa un solista, los otros deben bajar el volumen para hacer resaltar al solista en las partes donde éste tiene que sobresalir. Toma en cuenta también las *distintas velocidades* de la obra musical. Todos

los elementos que puedan ayudar a tener una *expresión máxima* del instrumento. Tiene un gran valor por su *función artística*, que nos hace pensar y nos hace sentir.»

5. El repertorio: esquema bien definido. El *repertorio* musical de una *marimba de concierto* también implica grandes transformaciones, no va a interpretar un listado de piezas populares, sino que va a estructurar su repertorio en los distintos campos musicales de este instrumento. Una *marimba de concierto* presenta programas más interesantes, un repertorio más elaborado, más amplio que el repertorio tradicional guatemalteco, según un esquema general bien definido como el que José Carlos Chiquín describe a continuación:

«La *marimba de concierto* busca trabajar ritmos un poco *más refinados*. Una presentación sigue un *esquema* específico, propuesto por el Maestro Lester Godínez, que comprende tres partes: primero, la *música de raíz indígena*. Todo lo referente a los *distintos tipos de son* que existen en Guatemala. Como segunda parte de un concierto, se trabaja la *música popular guatemalteca*, entendiéndose como *popular* los ritmos que son posteriores a la conquista, música que es propiamente del ladino. Aquí aparecen ritmos como *guarimbas*, como el *fox*, como *valeses*, y dentro de ese trabajo, se busca promover *melodías que no sean muy conocidas*, que no sean del conocimiento público, para que la marimba cumpla su objetivo de *rescatar* los valores musicales del país. Y como último segmento de un concierto, se trabaja la *música académica*, teniendo ésta dos facetas: *música académica internacional* y *música académica nacional*. Este esquema es el que las marimbas de concierto siguen aquí en Guatemala, como la de la *Presidencia*, la de *Bellas Artes*, la *Femenina de Concierto* y la de la *Universidad del Valle de Guatemala*. Todas éstas siguen ese patrón en sus conciertos. Cabe mencionar que los cuatro grupos anteriormente mencionados han tenido una estrecha relación con el Maestro Lester Godínez, quien ha sido el principal precursor de esta modalidad de marimba en los últimos años.»

a. Música de raíz indígena (folklórica). En relación a la música indígena y folklórica, Dieter Lehnhoff (1995: 51-52) dice:

«La música indígena y folklórica actual de Guatemala presenta una amplia gama de influencias de origen mesoamericano, hispánico y afrocaribeño; sus manifestaciones son estudiadas por la musicología y la etnomusicología. La música es fundamental en los festejos correspondientes al ciclo anual marcado por la siembra, el cultivo y la cosecha del maíz, como también lo es en las fiestas del año religioso cristiano, y en las celebraciones de las principales estaciones del año vital.»

Lester Godínez:

«La *música de raíz indígena* es la música que tiene alto porcentaje de rasgos culturales y musicales de los grupos indígenas de Guatemala. De esa manera, la marimba va a

interpretar lo más importante y trascendente culturalmente de este campo: los distintos tipos de *son*.»

Byron Santizo:

«Podemos hablar del *son chapín*, del *son típico*, del *son de proyección folklórica* (que promovió Lester Godínez, creando con ello una corriente musical), del *son de pascua*, en fin, no es sólo el *son* que *cierra las fiestas* (como comúnmente se conoce), sino un gran repertorio, dentro de la música guatemalteca.»

Eulogio Choguix:

«Una *marimba de concierto* se encarga directamente de traducir o recopilar la música auténtica de Guatemala.»

Mario Andrade:

«En la parte escénica, una *marimba de concierto* utiliza un esquema que incluye más que todo la *música folklórica* de Guatemala. Ésa es la primera función de una marimba de concierto: *proyectar* el folklor guatemalteco.»

Así, para algunos entrevistados, una *marimba de concierto* es la que se dedica básicamente a rescatar (recopilar) y proyectar la música folklórica. Es decir, que dentro del esquema general del repertorio, hay quienes hacen énfasis en este campo, le dan más importancia a la música de raíz indígena. Osmundo Villatoro opina acerca del término *proyección folklórica*:

«Los que podemos estudiar, recopilar, investigar y difundir el hecho folklórico, lo vamos a hacer en una *proyección folklórica*. Cuanto más apegada sea esta proyección folklórica, va a ser de primero, de segundo o de tercer grado. Y si nos vamos alejando más, va a ser una proyección folklórica más alejada. Incluso, si ya no va a tener más que el elemento, va a ser un *aire de son*, y es válido, *siempre que lo expliquemos*. No debemos decir: “Los indígenas tocan así” (con una flauta dulce), sino *explicar* que es una *proyección folklórica* que vamos a hacer con una flauta dulce, de lo que se escucha en una comunidad indígena con un pito. Un pito indígena de caña tiene un tapón de cera de abeja conga o cera de abeja negra, para poder ejecutar melodías. No es lo mismo que una flauta dulce.»

Cabe destacar en este momento en qué consiste esta *proyección folklórica*, porque el público en general puede interpretar que lo que observa en el escenario es una reproducción de lo que sucede en el ambiente natural del indígena, lo cual es una

distorsión. Las proyecciones folklóricas *no deben dar lugar a malas interpretaciones*. Debe haber una comunicación didáctica para que el público no se forme una *idea equivocada* de la realidad, sobre todo, porque el indígena no utiliza tantos aditamentos, como sucede en este tipo de presentaciones. Es interesante y válido hacer estas proyecciones, siempre que se tome en cuenta el *aspecto didáctico*, que incluya una *explicación* de este elemento.

b. Música popular. La *música popular* es aquella que se escucha en la radio, al alcance de todo el mundo, es una *música ligera*, fácil de obtener y de entender. La música popular tiene las estructuras, las formas, los géneros más difundidos en el medio guatemalteco y más trabajados por los compositores. Lester Godínez dice:

«Entre los distintos ritmos de música popular está la *guarimba* o 6x8, que es una forma, un género creado por el Maestro Wotzbelí Aguilar, un ritmo nuestro, que identifica a Guatemala. El *foxtrott* no es nuestro, pero, ¿quién va a decir que el ejemplo más importante, *El Ferrocarril de los Altos* (que es un *fox-marcha*), no es nuestro, que no es eminentemente nacional? Lo que ha pasado es que los marimbistas han adoptado formas, talvéz extranjeras, pero *las han hecho suyas*. Piezas como *Una casita en el cielo*, de Adalberto Hurtado, que es un *blues* o *fox* lento. En el *blues* norteamericano, las frases están estructuradas en 12 compases; en el *blues* guatemalteco, en ocho compases. Hay diferencias estructurales. El *vals* popular, obviamente no lo inventamos en Guatemala. Los grandes *vals*es surgieron, se desarrollaron, tuvieron su gran momento en Viena, en el siglo XIX, la época de Johann Strauss. Sin embargo, ¿quién dice que *Luna de Xelajú* no es un *vals*? No se puede. Ya forma parte de una fisonomía nuestra. Por ejemplo, el gran *vals* *El Danubio Azul*, tiene una introducción, luego una secuencia de tres, cuatro o cinco *vals*es distintos, por supuesto, todos encadenados. Normalmente se repite el primer *vals* dos veces, luego el otro *vals* dos veces, etc., y cuando hay prisa, no se repiten. Al final hay una *coda* y una *recapitulación* de lo que podría ser el tema principal. En cambio, *Luna de Xelajú* sólo tiene dos temas, el primero en tono menor, y el segundo en tono mayor, y se acabó. Es un *vals* popular.

Entre los ritmos populares, también incluimos el *fox-marcha*, como *Centroamericanas*, de David Hurtado, piezas muy hermosas. Las estructuras no son eminentemente guatemaltecas, pero éstas y otras formas se estuvieron cultivando a lo largo del siglo XX y los marimbistas *las han hecho suyas*, los compositores las han utilizado en su propia música, que está calcada perfectamente en el sentir de los guatemaltecos.»

José Carlos Chiquín explica que la *marimba de concierto* busca no incluir en su repertorio melodías que sean excesivamente populares. No es común que una *marimba de concierto* interprete temas que sean eminentemente *para fiesta*, composiciones que

aunque sean nacionales tienen ritmo de merengue, cumbia, etc. Estos ritmos no constituyen el estilo de una *marimba de concierto*.

c. Música académica. Lester Godínez la define de la siguiente manera:

«Yo la designo así aunque popularmente se le conoce como “música clásica”, pero entendamos que *música clásica* es la que está comprendida únicamente dentro de un determinado período musical. Realmente los compositores clásicos solamente son tres: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. Ellos son los únicos realmente clásicos, en el sentido de que ése es el período que ellos trabajaron. Previo a ellos estuvo el período *pre-clásico* y antes de éste, el *barroco*. Y posterior a Beethoven (a quien se le llama “el último clásico y el primer romántico”), viene el período *romántico*. Luego viene el período *modernista*, los *nacionalistas*. Entonces, no podemos englobar todas estas corrientes musicales bajo un solo término, que es algo popular. La gente dice “música clásica”. El término correcto es *música académica*, porque es *música de la academia*.

La música académica es la música que ha surgido de las aulas de un conservatorio o de una escuela superior de música. Abarca todos aquellos trabajos de compositores guatemaltecos, como Jesús Castillo, quien trabajó música de proyección académica pero con profundos matices, profundos estudios de la música indígena. De esa cuenta él compuso oberturas indígenas, rapsodias e incluso una ópera. Además, la música de los grandes compositores europeos, quienes por un lado, no conocieron a la marimba como instrumento, y la marimba no los conoció a ellos. Entonces hay una postrer oportunidad para propiciar un feliz encuentro entre la música que compusieron los grandes maestros universales como Juan Sebastián Bach, Antonio Vivaldi, Franz Joseph Haydn, Jorge Federico Haendel, Beethoven, Mozart y toda aquella camada de grandes compositores, de grandes genios del pentagrama del siglo XIX, como Federico Chopin, Franz Schubert, Piotr Chaikovski, y los compositores rusos Dimitri Shostakovich e Igor Stravinski, sin dejar de mencionar a los franceses, Claude Debussy y Maurice Ravel. Esta conjunción de compositores entra dentro del campo de la *música académica*.»

Joaquín Orellana (1995:5), según la concepción original, hace una importante aclaración en cuanto a *no suponer* que una *marimba de concierto* interpreta sólo este tipo de música:

«Entre otros aspectos de posibles desorientaciones, podría ser que a primera vista, de el título *marimba de concierto* se supusiera una referencia sólo a la incorporación del instrumento popular a *campos eruditos de la música*, o al refinamiento. Pero habiendo conocido y participado personalmente de las proposiciones y objetivos múltiples que originaban y motivaban su creación, puedo declarar que tal denominación compendia cosas mucho más allá.»

d. Música contemporánea: nuevas formas de expresión. La *música contemporánea* para marimba, las *nuevas propuestas* de Joaquín Orellana y

de David de Gandarias, son claros ejemplos del desarrollo que este instrumento ha llegado a tener. Éste es el *campo menos explorado*, en donde se debería poner más énfasis. *Nuevas composiciones, nuevas formas de expresión*, que se salgan del marco tradicional del repertorio marimbístico. Lester Godínez dice:

«Finalmente, las incursiones que se han realizado en el campo de la *música contemporánea*, “música de vanguardia” o “música actual”, como se ha denominado en algunos casos. Fundamentalmente, menciono a una gran figura guatemalteca, al Maestro Joaquín Orellana, que como resultado de las propuestas del concepto *marimba de concierto*, ha compuesto obras como *Ramajes de una marimba imaginaria*, y la obra matriz de esta obra, *Evocación profunda y traslaciones de una marimba*, estrenada en 1984 por la Marimba de Concierto de Bellas Artes, que yo dirigía en ese tiempo.»

Acerca de Joaquín Orellana, Dieter Lehnhoff dice:

«Durante los años 60 y 70, Joaquín Orellana inventó, desarrolló y construyó una serie de instrumentos desde los más sencillos *útiles sonoros*, como la *sonarimba*, que fue su primer útil sonoro. Consta de un tubo de bambú con dos teclas de marimba, una en cada extremo, percutidas por una canica de vidrio de las grandes. Estos útiles sonoros tienen una textura nueva, eminentemente marimbística en su color sonoro, en su timbre. Forman parte de una *concepción distinta* de la composición musical, es decir, una tendencia artística que prefiere la textura, que evoca texturas como parte de su discurso musical. En ese sentido *Orellana ha sido uno de los grandes pioneros*, componiendo música en un estilo totalmente *innovador*, totalmente *novedoso*, incorporando muchas veces citas de la música de salón marimbística, la que ha servido para amenizar y para fundamentar nuestra identidad musical guatemalteca. De tal manera, en *Traslaciones de una marimba* (1984), él incorporó una *guarimba* de don Cupertino Soberanis, dentro de la textura de la obra. La obra está concebida para una agrupación de marimba completa, es decir, marimba grande, con sus cuatro marimbistas; tenor de marimba, con sus tres marimbistas; y el contrabajo, la percusión y el instrumento de viento: el pito. Orellana acompañó esta obra con una orquesta de unas 60 personas, de útiles sonoros que él ha inventado, y de *esculturas sonoras* también diseñadas por él a partir de la marimba. Incluso un grupo de flautas dulces que son las que toman el lugar del pito de la marimba, y trabaja entonces una manera de componer para la marimba *totalmente innovativa*. Lester Godínez estrenó la obra en esa oportunidad.

Orellana, según lo ha manifestado, ha estado siempre en la búsqueda de *nuevos horizontes* en cuanto a la *ampliación* del repertorio de la marimba, por un lado a través de la investigación de la etnomúsica, de los géneros musicales plenamente guatemaltecos que han surgido como la confluencia de varias influencias culturales, y por otro lado, el estímulo a la creación de *nuevas obras*.»

Jaime Barrios (*Siglo XXI*: 2002), comentando el CD *Ramajes de una marimba imaginaria*, publicó:

«La combinación Orellana / Godínez tiene enorme significado cuando se habla de música guatemalteca. Nos referimos a un trabajo integral de investigación, revaloración y dignificación de la música nacional y de la marimba. Colaboración ya iniciada en los años 70 en torno al tema de *Marimba-Entidad*. Lester Godínez ha acuñado el concepto de *Marimba Nacional de Concierto*, que comprende la categorización de la marimba como instrumento más allá de la amenización y su uso en fiestas.

Joaquín Orellana ha consolidado una obra muy sólida, sustentada en la composición de obras, la capacidad de intérprete solista, la dirección sinfónica y camerada y, por si fuera poco, la creación y recreación de útiles sonoros derivados de la marimba (*sonarimba*, *imbaluna* y otros).

Este disco compacto integra un espectro amplio de las obras de Orellana y de Godínez, verdadera muestra de la posibilidad de la unión de tradición y vanguardismo. Reconstrucción y a la vez completo y constante experimento, logra en sus diversos aspectos (interpretación, composición, investigación) una sonoridad original cuyo sello guatemalteco ha trascendido internacionalmente.

Orellana tiene cobertura continental, por el interés que su música y sus investigaciones actualmente alcanzan. Incluyéndose además, una reciente gira por España, donde llevó con mucho éxito sus *propuestas creativas*, dentro del marco de una visión etnomusical que busca la relación sonido / entorno social. Orellana expresa su medio y su época. De ahí que no resulte extraño la reunión en un mismo volumen de un abanico musical de composiciones divergentes. El *quinteto Pentaforum*, con gran ductibilidad sonora y un asentado timbre, se encarga de la ejecución de la música criolla restaurada por Orellana. Mientras la *Marimba Nacional de Concierto*, dirigida con la seguridad y solvencia técnica y artística de Lester Godínez, lo hace con las obras para marimba de ambos. Sobresale una pieza mixta y compleja que da título a ese compacto: *Ramajes de una marimba imaginaria*. En esta obra los dos maestros integran poesía (voz humana) con melodías de diversos registros (sinfónicos, populares, tradicionales). El resultado es un sorprendente concierto donde los límites entre lo clásico y las raíces vernáculas profundas se borran y traspasan en una materialización sonora con altos grados de imaginación.»

Igor de Gandarias (1999: 47) dice:

«...La combinación de recursos digitales con instrumentos folklóricos de Guatemala ha sido delicadamente tratada por David de Gandarias en sus *Percursos de hormigo senderos de silicio* (1997), donde ha sometido a procesos de síntesis el sonido de la marimba guatemalteca, para luego incorporarlo a una estructura basada en el ritmo del *son nativo*.»

David de Gandarias:

«Quiero mencionar como cosa particular, un rubro que se ha enriquecido grandemente, el de la *experimentación musical*, de la *creación musical*, porque el concepto *marimba de concierto*, ofrece a un compositor, a un investigador, un *campo fértil* donde se puede intercambiar con los músicos y buscar *nuevas formas de expresión*, porque estos músicos no sólo tienen la preparación sino la disposición. Esto seguramente ha influido en la

producción musical para marimba, la que ha tenido un giro grandísimo a través de la creación de la *marimba de concierto*, concepto que es muy importante.»

William Orbaugh:

«En principio está la idea de no dejar que la marimba se quede *encasillada* dentro de un repertorio y una forma de expresión. Esto sería *limitar* y casi *condenar* al instrumento, que al final de cuentas es una herramienta, y en el contexto de la música clásica, y de cualquier tipo de *expresión* musical, se desarrolla el instrumento como tal. De tal manera que decir *marimba de concierto*, es más que todo tomar la actitud de *darle la oportunidad* al instrumento de que *se desarrolle*. ¿Qué repertorio se tome después? Ya dependerá del músico y de las circunstancias que le permitan sobrevivir a este grupo. Con frecuencia, dentro del concepto *marimba de concierto*, terminan apareciendo las obras más conocidas, más trilladas, más populares, del repertorio clásico o *de concierto* (música sinfónica), porque esto va permitiendo el éxito del proyecto. No obstante, habrá obras *más osadas*, actitudes *más atrevidas*, que sin duda dependerán de la personalidad del músico a cargo y de las oportunidades de difusión que tenga.

Sin duda, la *marimba de concierto*, es una de las muchas opciones que tiene la marimba, una de las casillas que hay que llenar, o sea, la de *explorar* su funcionalidad, su *posibilidad de expresión*, en el contexto de la *música concertante*, la música de origen sinfónico, de origen universal o clásico.

La sola postura de decir *marimba de concierto*, implica el acercarse a un autor diferente, que ha de ser descubierto, que ha de ser comprendido para poder retransmitir sus ideas. En ese sentido, cabría la teórica posibilidad de hablar de la *marimba de jazz*, donde nuevamente las posturas serían otras, de acuerdo al estilo.»

Igor Sarmientos enfatiza que debe haber una *renovación del repertorio*:

«El problema está en el repertorio que se ha venido manejando durante todo el siglo XX. Recordemos que el único instrumento que había en Guatemala, en el Interior de la República, era la marimba, y la música que venía era música europea, las *polcas*, los *vales*. Venían diferentes ritmos del extranjero, y el único instrumento que las interpretaba era la marimba. No había sinfónicas para interpretar todo ese repertorio. Ese fenómeno hizo que esas marimbas, esos grupos marimbísticos, tomaran ese repertorio *como suyo*. Y luego, cuando algo es repetitivo, se convierte en *propio*; y lo propio, se convierte en *costumbre*; y la costumbre, se convierte en *tradición*. Entonces, a estas alturas, nosotros hablamos de una marimba guatemalteca, pero que *repite el mismo repertorio* que escuchamos hace 100 años, las mismas piezas. No hay una *renovación del repertorio*. Y si la hay, es bajo el mismo estilo, bajo las mismas categorías, bajo la misma forma estructural de composición.

Considero que el repertorio guatemalteco es netamente *popular* y cualquier cosa a partir de ahí, es transcripción o adaptación para marimba. Debería existir una creación *netamente para marimba*, porque siempre hemos caído dentro del mismo canon popular, salvo aquéllos que han tratado a la marimba de otra forma, como Joaquín Orellana, Jorge Sarmientos y David de Gandarias (que ha hecho experimentos con computadora y marimba). Entonces creo que es en el repertorio donde está la problemática.»

6. Instrumentos adicionales. Normalmente, una *marimba de concierto* es una agrupación con la variante de utilizar, en lugar de una *batería popular*, un tambor. La *marimba popular* se hace acompañar de una batería para darle la característica festiva, específicamente en los ritmos que se interpretan en las celebraciones de nuestro medio, según la *función amenizante* que realiza. La marimba popular, además, se acompaña de un *violón* rústico de tres cuerdas de plástico. Existen variadas y encontradas opiniones en cuanto al aditamento de otros instrumentos en una *marimba de concierto*, como veremos seguidamente.

a. La batería. Osmundo Villatoro habla acerca de la fabricación de baterías en Guatemala:

«Las baterías en los 40, 50 y 60, se hacían aquí en Guatemala, en los finales de la 1a. ó 2a. Avenida, conectando con la Avenida Bolívar. También, cerca del cementerio, había un señor que hacía bombos y redoblantes para bandas escolares. Compraba el *concha-nácar*, para forrar la madera de los tambores, en la Ferretería Mazzantini (que estaba en la 3a. Avenida entre 19 y 20 Calle). El concha-nácar, ya no se usa, ya desapareció. Venía en grandes pliegos, en rojo, en morado, en amarillo, en distintos colores. Con éste forraban la madera, la doblaban y hacían los tambores. Los aros eran mandados a hacer a una herrería, los tensores con sus tuercas, sus espárragos. Para tensar no se utilizaban esos plásticos, esas membranas de material sintético que se utilizan ahora. Se utilizaba pergamino curtido y tratado muy especial en cuero de cerdo o de borrego, de ése que se utiliza para hacer diplomas. Era mojado y tensado en esas membranas, en esos parches, para hacer el redoblante, para hacer el bombo, para hacer los dos *toms* que tiene la batería, y con ella, acompañar los *foxtrotts*, las *guarimbas*, etc. Posteriormente, vinieron baterías Ludwig, Pearl, Yamaha, y otras marcas. Y el conjunto marimbístico, mientras mejor era su batería, era “más lujoso”.

Antes, en los 60, los marimbistas acostumbraban utilizar un instrumento llamado *caña*. A los botes (envases vacíos de jugo de frutas) les introducían piedrecitas, y con estaño le hacían una unión a cuatro o cinco botes. Los pintaban de amarillo con líneas verdes (como que fuera una caña) y servía como instrumento de percusión para llevar el ritmo.»

Mario Andrade *descarta* la utilización de la batería en una *marimba de concierto*:

«Los que nos estamos dedicando más que todo a lo que es folklor, ya *descartamos* la *batería* porque la batería fue una adaptación. La batería se utiliza en la música popular, pero no en la música folklórica.»

José Carlos Chiquín dice:

«La *marimba de concierto* tiene vedados en su estructura, instrumentos como *baterías*, trompetas, y saxofones, que caracterizan más a marimbas aptas para amenizaciones o para *marimba orquesta*.»

Sin embargo, Leopoldo Rodas, *incluye* la batería en su agrupación, según dice:

«Entre los instrumentos que *incluimos* dentro de nuestra agrupación, además de la marimba, está la *batería* (la percusión) y el *contrabajo*. Ése es el complemento de la marimba. En algunas oportunidades se usa la *flauta*, que se toca sobre todo en el *son guatemalteco* (folklórico). Éstos son los instrumentos adicionales que usa la *marimba de concierto*. Sin embargo, aquí en Guatemala hay otras cuatro o cinco marimbas de concierto, que no usan la batería, sino que usan un tambor, y en algunas oportunidades también la chirimía y pitos de diferente tonalidad.»

El uso de la *batería* es válido o no según el tipo de música que se esté interpretando. Obviamente, dentro de la música de raíz indígena o folklórica, la batería no tiene absolutamente nada que hacer. Su presencia es chocante dentro de este campo musical. *No debería estar en el escenario* en el momento en que se esté escuchando esta música. Sin embargo, como se expuso anteriormente, la batería es utilizada en la música popular, es su complemento rítmico. La música popular necesita de una batería, de ese ingrediente rítmico tan peculiar. Si se va a seguir el esquema propuesto por Lester Godínez, en el que un concierto comienza presentando la música de raíz indígena, la batería no debe estar a la vista en ese transcurso de tiempo, sino hasta que dé inicio la música popular, si ése fuera el caso. Esto, aunque parezca poco práctico, es lo pertinente, para no crear confusiones.

Cabe ahora cuestionarse sobre la pertinencia del uso de la batería en repertorios como por ejemplo el *jazz*. Personalmente apuntamos que no es discordante su uso y no entra en contradicción con el concepto *marimba de concierto*.

b. Instrumentos folklóricos. Cuando se interpreta la marimba como instrumento exclusivo, se le llama “marimba pura”. Pero es válido que se trate de *matizar* con la adición de otros instrumentos complementarios que pueden utilizarse en determinadas ocasiones, según el tipo de música que se esté interpretando.

Lo que realmente importa es que todo se haga de una manera *equilibrada*, y además, *dentro de un contexto didáctico* (educativo).

Los instrumentos que una *marimba de concierto* incluye en la interpretación de música de *raíz indígena*, son conocidos como *autóctonos*, *vernáculos* o *folklóricos*, de los cuales José Carlos Chiquín dice:

«En la *marimba de concierto* como tal, se trabaja con instrumentos puramente *autóctonos*. Se usan instrumentos como el *tzijolaj* (pito de caña) y la *chirimía*. Utiliza también la percusión autóctona: *tambores*, *tortugas* y *chinchines*. También incorpora el *violón*, instrumento que no es netamente autóctono pero que se utiliza porque es necesario el *refuerzo* que hace para que se aprecien mejor las melodías, principalmente en las notas bajas.»

Alfonso Bautista:

«El acompañamiento que nosotros utilizamos en nuestra *marimba de concierto* (una marimba grande y una marimba tenor), consta de un *contrabajo* de orquesta, que se interpreta de dos maneras: frotando las cuerdas con el arco o con la técnica del *pizzicato*. Además tenemos un juego de percusiones *autóctonas*, un *tamborón de cofradía*, un *tambor de chirimía*, un *tambor medio*, y un *tambor pequeño* (que se utiliza en los atrios de las iglesias). También puedo mencionar que impulsamos fuertemente los instrumentos *folklóricos* de viento, específicamente, la *chirimía*, y el *caracol*. Tenemos un set de *flautas de barro* (para imitar los sonidos de los pájaros) y asimismo lo que conocemos como el *tzijolaj* (pito de caña), para enriquecer más nuestra proyección como marimba guatemalteca. Aparte de eso, en algunas melodías incluimos alguna percusión un poco más moderna, porque la marimba es un instrumento de percusión melódica y por eso no puede quedarse aparte de toda la familia de la percusión a nivel mundial.»

Mario Andrade:

«Hablando de los instrumentos, una *marimba de concierto* utiliza una gran variedad, como el *tzijolaj*, la *chirimía*, el *tambor*, la *tortuga*, los *chinchines*, el *tun* y la *ocarina*, aunque hay más. Son los instrumentos que se usan en esta clase de música, los instrumentos *vernáculos* de Guatemala.»

Osmundo Villatoro hace las siguientes críticas:

«El agregarle, este *tambor típico*, o los *chinchines*, o esas famosas *marimbitas de tortuguitas*, eso *no existe en el área indígena*. Yo creo que después de 32 años de investigación insituo de la música tradicional guatemalteca en los grupos con los que he participado y por mi cuenta, sólo he encontrado un único caso de una marimba con flauta (una flauta muy especial, travesera de caña, con un mirlitón en la punta y una membrana que charlea, de intestino de cerdo, al igual que la marimba). Es una cosa única. Quise hacer la investigación, pero una persona compró la flauta y desapareció. Entonces eso se

extinguió, ya no existe más. Es la única referencia que yo tengo de un *aerófono* que tiene membrana, con una marimba (instrumento *idiófono*). Pero esto es una excepción a la regla.

La mezcla de instrumentos no existe en el área indígena. El indígena no utiliza un bajo especial, o una percusión con un tambor. Particularmente creo que es una *duplicidad*, porque si un marimbista está haciendo el bajo, yo creo que es innecesario que otra persona, con un violón o con un contrabajo, esté haciendo lo mismo. Debemos conservar la tradición de la *unicidad* de este instrumento tan bello, la marimba.

Me opongo a que se le incluyan esos *adefesios autóctonos*, que no se usan en el Interior de la República. Y esto golpea. Tengo la responsabilidad, la objetividad y la honestidad de decir que *se golpea al folklor*. Se golpea al hecho folklórico en Guatemala. Una visión ladina de una marimba de concierto, golpea la tradición.

En San Pedro Sacatepéquez, por ejemplo, se da una situación muy particular. La población es totalmente indígena. Existe una marimba de concierto integrada por señoritas que visten su traje regional. El conjunto ejecuta las melodías de la Marimba de Concierto de Bellas Artes, una por una, en el mismo orden del disco, y con los mismos instrumentos: flauta dulce, tambor, chinchines, etc.

En un inicio, la marimba de concierto ejecutó las melodías de *El Paabanc*, que en realidad son para arpa, guitarrilla y violín. Recordemos que *El Paabanc* es un ritual indígena del área de las verapaces que significa *reafirmemos nuestras creencias*. No es una "suite" como dicen. Tratándose de *tres sones*, dispusieron llamarle "suite", por homologarlo. Cosa más nefasta.

La Suite Maya Q'eqchi' *El Paabanc*, incluye el tema llamado *Baile de la Catarina*, el primer *son Yantox*, el segundo *son Lain Nebaj* y el tercer *son Chinan*. Estos *sones*, *sí son tradicionales*. Pero otros temas como la *Danza de las guacamayas* o la *Danza de los micos*, no forman parte de la tradición, y todas las personas creen que en realidad estas danzas se dan en el Interior de la República. Entre los instrumentos incluyen el contrabajo, pitos, percusión y *trombón*. *¿Cuándo hemos visto en una marimba indígena un trombón?* Eso ya fue una modernización o jerarquización de esta música indígena. En el disco están explicados algunos de los *sones*. Pero *debería estar explicado* que éstas son transcripciones para marimba de lo que originalmente, en las verapaces, en este ritual, *El Paabanc*, se ejecuta con arpa, guitarrilla y violín.

Leda Valladares decía: *El querer jerarquizar o arreglar estas melodías seculares al modo ciudadano, lejos de jerarquizarlas, las prostituye*. Los indígenas ya están tocando algunas de sus melodías en marimba y flauta dulce, y dicen: "Así lo toca la marimba de concierto...". Le estamos dando un lugar más preponderante al ladino, que al indígena.»

c. Otros instrumentos. Dejando por un lado el campo folklórico, existen *nuevas concepciones* en el uso de instrumentos, como dice William Orbaugh:

«La marimba de concierto también tiene la opción quizá aún no explorada, de *integrarse con otros instrumentos que complementen sus coloridos, sus posibilidades*.

Probablemente aún nos encontramos en una etapa en que la marimba se demuestra, se justifica apta para esto, y por eso se desarrolla más en Guatemala en una postura donde intenta hacerlo todo. Esto me hace pensar en las épocas en que Liszt hacía transcripciones al piano de obras sinfónicas, o incluso operáticas, en la época en que el piano también mostraba todo su potencial o buscaba darse a conocer, en dicho sentido.»

Joaquín Orellana, hablando de *mistificaciones* dice:

«El *clarinete*, en su timbre, se parece bastante a la marimba, y tiene un parentesco con la extinción de la misma. Resulta un *timbre cercano*, tiene un circuito sonoro de relación. Quien integra un trío de clarinetes a la marimba, la *colorea* y la *matiza* muy bien, y le da *otro tipo de traslaciones* de su timbre original. Hay *mistificaciones buenas*, *mistificaciones medianas*, y *pésimas mistificaciones*.»

Y justificando el *refuerzo* que la marimba necesita en los bajos, añade:

«De una manera idealista, alguien puede decir: “si la marimba ha de sonar como marimba, que sea *sola*”. Sin embargo, cierta *deficiencia* en los graves, se soluciona *agregándole* un contrabajo, para *reforzar* los bajos que a veces resultan un poco *débiles* en cierto tipo de marimbas. Más tarde, el contrabajo, en las piezas populares, se vuelve un acentuador del ritmo, para la música bailable. Pero en fin, yo creo que a un nivel de música *erudita*, cuando alguien se propone exponer la marimba en su pureza, incluso hasta en los aspectos primitivos de sus orígenes, tal vez no los más remotos, pero sí los que tienen una cierta contigüidad de origen, es válido lograr *matizarla* con otros instrumentos, siempre y cuando tenga un *equilibrio* y una *coherencia*, desde el punto de vista musical.»

Igor Sarmientos opina:

«A final de cuentas creo que el estilo guatemalteco es uno, y no mientras más condimentos le echamos a la sopa, puede quedar mejor. Yo creo que mientras *equilibremos* también los sabores, se obtienen mejores resultados. Hablando de la composición, por ejemplo, mucha gente cree que por componer más difícil, la obra es mejor. Por querer estilizar las cosas, podemos caer en este error. Mientras se hagan las cosas con más honestidad, con más naturalidad, mejores serán los resultados.»

VII. MARIMBAS DE CONCIERTO EN GUATEMALA

A continuación se exponen los principales grupos marimbísticos que han adoptado el nombre *de concierto*, derivado de la *Marimba Nacional de Concierto*, entidad fundada por Lester Godínez, el 22 de noviembre de 1975.

A. Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes



Ilustración No. 17. *Marimba de Concierto de Bellas Artes*, cuando era dirigida por el Maestro Lester Godínez, en un concierto ofrecido en el Teatro Nacional, Ciudad de Guatemala, en 1985.

Esta marimba fue fundada por Lester Godínez en 1979, con el nombre de *Marimba de Concierto de Bellas Artes*. El grupo pasó después a ser parte del Ministerio de Cultura y Deportes, en 1989, adoptando el nombre de *Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes*, aunque frecuentemente, al referirse a ella, se utiliza su nombre original. Jorge Sierra dice acerca de esta agrupación:

«La *Marimba de Concierto de Bellas Artes*, es una institución declarada *Patrimonio Cultural de Guatemala*. En los albores del nuevo milenio, esta entidad musical del Ministerio de Cultura y Deportes, ha demostrado fehacientemente que la música no sólo es una expresión artística, sino también una forma de reforzar nuestra identidad. Y en los

más de 20 años que tiene de fundada lo ha hecho con creces tanto en Guatemala como en el extranjero. Hoy, habiendo alcanzado ese nivel, es más que un simple grupo artístico: La Marimba de Concierto de Bellas Artes es una entidad que trabaja en pro de la guatemalidad.

La fuerza de trabajo que posee está patente tanto en los múltiples conciertos que ofrece como en la cantidad de grabaciones y proyectos que realiza y desarrolla cada año. Los escenarios hasta ahora visitados se cuentan por centenares: desde las presentaciones en las casas de la cultura y municipalidades de la provincia guatemalteca, hasta las audiciones en los lujosos teatros y salas de concierto de Bélgica, Alemania, Grecia o Brasil. Su nombre ha aparecido en los más destacados periódicos del mundo, incluyendo El Sol, New York Times, Excélsior, y su imagen en importantes canales de televisión, como Univisión, Eco y la NHK de Japón.

El repertorio que la Marimba de Concierto de Bellas Artes ha reunido hasta ahora se encuentra registrado en cerca de 20 álbumes, de los cuales los 10 últimos están grabados en soporte de disco láser. Probar nuevas expresiones, encontrarles un punto de coincidencia con la marimba y además explorar en otros ritmos y armonías, son aspectos que, como se ve, no detienen en nada el ímpetu con que este grupo artístico ha trabajado en los últimos años con la dirección de Afonso Bautista Vásquez.» (Sierra, portada del CD *Facetas y vivencias*: 2001).

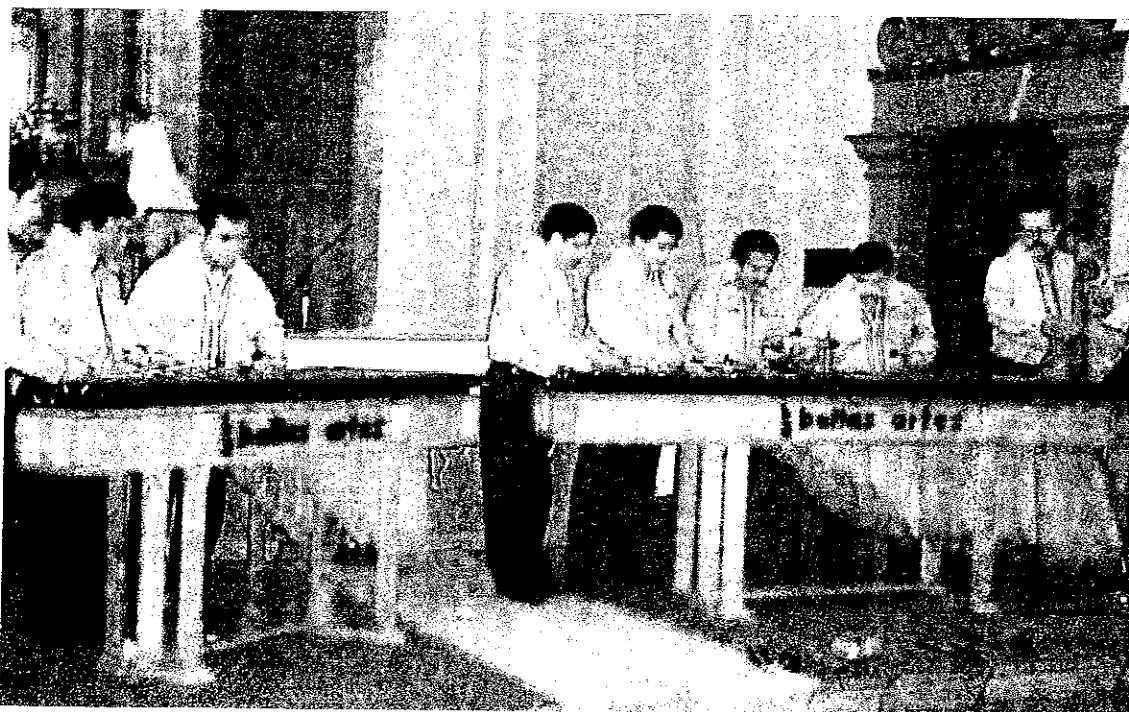


Ilustración No. 18. *Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes, dirigida actualmente por el Maestro Alfonso Bautista. Iglesia La Merced de La Antigua Guatemala. 19/04/02.*

Integrantes:

Alfonso Bautista Vásquez	Director
Amauri Ángel Figueroa	Subdirector
Luis Francisco Linares	
Arael Osorio Matta	
Maximiliano Boche Fuentes	
José Domingo Velásquez	
Mario Bautista Vásquez	
José Armando Ajuchán	
Victor Hugo Maldonado	
Alex Job Sis	
Gérman Ordóñez Lemus	Contrabajo
Pedro Tomás Mateo	Percusión folklórica

B. Marimba de Concierto de la Presidencia de la República



Ilustración No. 19. *Marimba de Concierto de la Presidencia de la República.* Concierto de Marimba *Nuestra Identidad II.* Universidad del Valle de Guatemala. Santa Lucía Cotzumalguapa, Escuintla. 04/04/02.

Esta entidad musical fue creada según el Acuerdo Gubernativo No. 556-98 del 21 de agosto de 1998. Le corresponde el rescate, investigación, difusión y promoción de todo cuanto involucra el concepto tradicional de la marimba guatemalteca. Busca realizar una proyección dirigida a todos los sectores de la población y promover la marimba guatemalteca en el ámbito internacional, con un repertorio que incluye música de raíz indígena, música popular, música académica y, por supuesto, la incursión en el campo de la música contemporánea, en la búsqueda de nuevas opciones. Por la calidad de su trabajo, fue galardonada recientemente con el premio *Arcoiris Maya* 2000-2001 a la mejor marimba de Guatemala.

El concepto *marimba de concierto* al cual pertenece esta entidad musical, fue propuesto desde 1970, e identifica a una nueva generación de conjuntos marimbísticos guatemaltecos, entre ellos la *Marimba de Concierto de Bellas Artes* (1979) y la *Marimba*

de Concierto del Instituto Guatemalteco de Turismo (1991), creados también por Lester Godínez. Su funcionamiento es eminentemente cultural, bajo los principios de *dignificación* de la marimba y del marimbista. Desarrolla actividades culturales y educativas, asimismo promueve los valores musicales de Guatemala en el ámbito internacional, habiendo ofrecido audiciones en países como España, Francia, Inglaterra, Italia, Portugal, Venezuela, Colombia, México y Japón.

Integrantes:

Lester Homero Godínez Orantes	Director Titular
Armando Hernández García	Director Asistente
Armando Hernández	Primer Pícolo
Rolando Mora Guzmán	Segundo Pícolo
Lester Homero Godínez	Primer Tiple
Maynor Anibal Fuentes	Segundo Tiple
Juan José Chiríz Cuat	Bajo de Tenor
Alexander Mora Guzmán	Tiple Solista
Marvin Giovanni Fuentes	Centro Armónico
Marvin Arturo Cabrera	Bajo de Marimba
Mario Eduardo Fajardo	Contrabajo
Juan Antonio Sequén	Percusión Autóctona
Julio César Flores	Tz'ijolaj y Flauta Sopranino

C. Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos de Guatemala



Ilustración No. 20. *Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos de Guatemala.* Festival de Aniversario de la Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Centro Cultural Universitario. Ciudad de Guatemala. 19/04/02.

A finales del año 1982, nació la inquietud de la Dirección General de Extensión Universitaria, a cargo del Dr. Enrique Soto Urbina (en aquel entonces Director General de Extensión Universitaria), de organizar *La Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos de Guatemala*, cuyo auxiliar de actividades culturales era el compositor José Ernesto Monzón, a quien se le encomendó buscar el instrumento ideal y el grupo idóneo que integraría el conjunto ejecutante. Después de escuchar a varios intérpretes se eligió a un grupo de jóvenes alumnos del Maestro Julio Aníbal Delgado Requena, a quien se le designó director de este conjunto marimbístico debido a sus atributos: espíritu de trabajo y gran trayectoria artística.

Fue así como el 18 de abril de 1983, se presentó por vez primera, la Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos de Guatemala, ante las máximas autoridades de la Extensión Universitaria, iniciando así su actividad artística.

El mérito de la autorización de dicha marimba corresponde al señor rector de aquel entonces, Dr. Eduardo Meyer Maldonado, hecho que pone de manifiesto su interés por nuestro instrumento autóctono y al arte en general.

Este grupo fue dirigido por el Maestro Delgado Requena (QEPD) desde la fecha de su fundación hasta finales de julio de 1986, cuando fue reemplazado por el compositor y arreglista, Leopoldo Rodas Santizo, dando a conocer la labor de la Universidad de San Carlos de Guatemala, en relación a la divulgación, rescate y valoración del arte guatemalteco. (Festival de Aniversario. *Programa*: 2002).

Integrantes:

Leopoldo Rodas Santizo	Director
César Augusto Higueros Barrios	Percusión Rítmica
Byron Estuardo Castillo Monzón	Contrabajo
Edgar Jonás Sosa	Bajo Armónico
Luis Rodolfo Higueros	Centro Armónico
Axel Cristóbal Rodas	Primer Tiple
Hugo Antonio Mayén	Bajo de Tenor
Hugo Javier Guzmán	Segundo Tiple
Héctor Emilio Valle	Segundo Pícolo
César Augusto Hernández	Segundo Pícolo
Leopoldo Rodas Santizo	Primer Pícolo

D. Marimba de Concierto del Ministerio de Finanzas Públicas

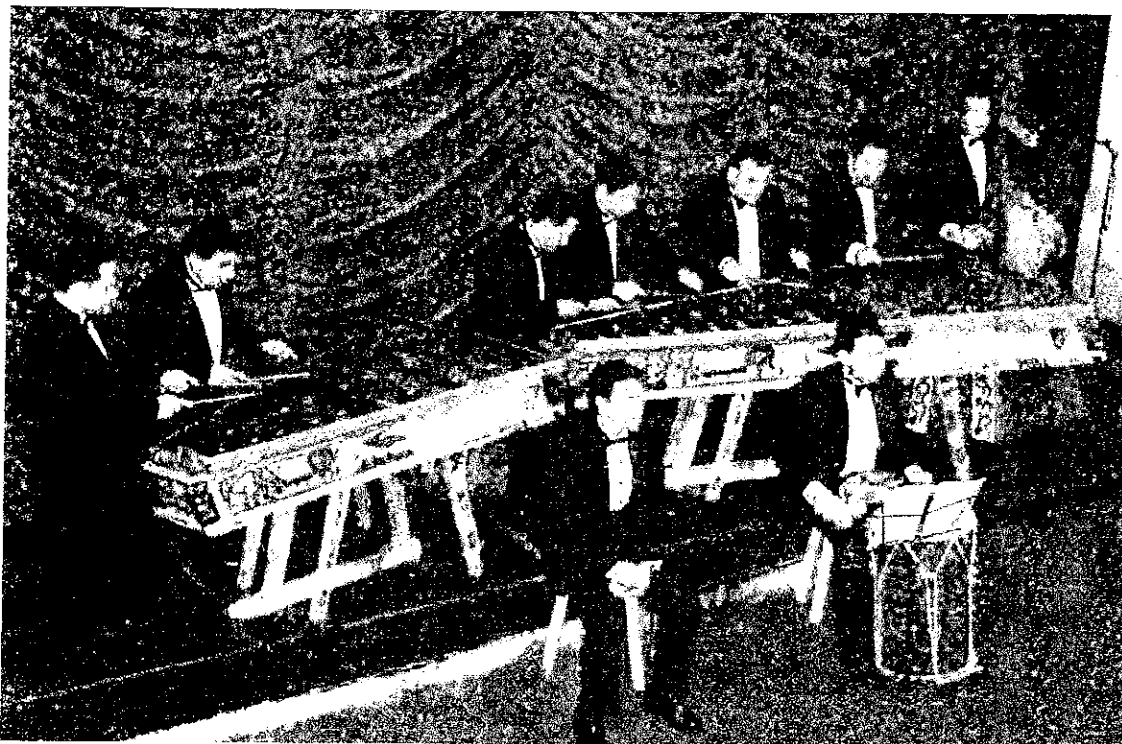


Ilustración No. 21. *Marimba de Concierto del Ministerio de Finanzas Públicas.* Festival de Aniversario de la Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Centro Cultural Universitario. Ciudad de Guatemala. 17/04/02.

Según información proporcionada por el director del grupo, Mario Andrade, la *Marimba Teclas de Oro del Ministerio de Finanzas Públicas* surgió en 1976, bajo la administración del entonces ministro, Lic. Jorge Lamport Rodil, por iniciativa de un grupo de entusiastas trabajadores de la antigua Dirección del Impuesto sobre la Renta, quienes contribuyeron para comprar una marimba sencilla. Posteriormente, Lamport hizo un aporte para la adquisición de un instrumento más completo, una marimba doble que se estrenó el 15 de septiembre de 1976.

El nombre *Teclas de Oro* fue propuesto por Francisco Soler y Pérez, en alusión al dinero que se recaudaba en la institución, y por las teclas de la marimba.

Esta agrupación ha recibido múltiples reconocimientos por sus presentaciones, tanto en el ámbito nacional como internacional (Centro América, Estados Unidos y Sur América).

En 1992, cuando se creó la Dirección de Recursos Humanos, el conjunto pasó a formar parte de esa dirección. En ese entonces se propuso la idea de convertirla en una marimba de concierto, y se elaboró un reglamento interno que establece su uso, horario de actividades y tipo de repertorio que debe ejecutar.

Integrantes:

Mario Augusto Andrade Álvarez	Director
Samuel Melgar Valenzuela	Segundo Pícolo
Ciriaco Sul Marroquín	Segundo Tiple
Mario Augusto Andrade Álvarez	Primer Pícolo
Eulogio Choguix López	Primer Tiple
Marco Tulio Recinos Méndez	Centro Armónico
Jerónimo Emiliano Chín	Bajo Armónico
Carlos Rodolfo Márquez	Contrabajo
Vinicio Manfredo Fuentes	Percusión

E. Marimba Femenina de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes



Ilustración No. 22. *Marimba Femenina de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes.* Festival de Aniversario de la Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Centro Cultural Universitario. Ciudad de Guatemala. 19/04/02.

Es una entidad musical profesional que tiene como objetivo primordial promover la música, resaltando la participación femenina en el estudio e interpretación del Instrumento Nacional de Guatemala. Está integrada por mujeres guatemaltecas, que ejercen diferentes profesiones, y además fortalecen y fomentan la cultura de nuestro país mediante la interpretación de la música en marimba. (Portada del CD *El Paabanc*: 2000).

Byron Santizo, director del grupo, amplía:

«En 1991, una exalumna del Instituto Centoamérica (INCA), Amparo Arana Torres, tuvo la inquietud de integrar un grupo femenino a nivel de concierto. Muchas mujeres integran marimbas, en su etapa de estudiantes, como las del INCA, Belén, y otros institutos que cuentan con instrumento. Sin embargo, al terminar sus estudios, ese arte, esa capacidad de hacer música, ahí terminaba. No existía un grupo que les diera la oportunidad de continuar con su camino musical. Esta preocupación fue la que motivó a Amparo para convocar a algunas compañeras exalumnas, principalmente del INCA, y formar un *grupo femenino de concierto*. Fue así como en el año 1992 quedó plenamente establecida una entidad musical privada, no lucrativa, cuyo fin primordial era promover la música guatemalteca de marimba, resaltando la participación femenina en el estudio e interpretación de nuestro Instrumento Nacional.

Este grupo funcionó por espacio de ocho a 10 años sin ningún patrocinio. Sin embargo, la mayor motivación fue el amor de la *mujer guatemalteca* hacia el Instrumento Nacional. El abrir brecha, fue una lucha bien difícil. El ser humano en sí es siempre cauteloso con lo nuevo, y entonces, introducirse en un gremio, en un campo que era dominado absolutamente por hombres, fue algo muy difícil. Sin embargo ellas, con gran voluntad, con dedicación, y con la interpretación de su música, lograron acaparar la atención del público y creo que el grupo ha sido muy bien aceptado.

En ese tiempo, la mayoría de las integrantes eran estudiantes de la Universidad de San Carlos y al terminar sus estudios, algunas de ellas lógicamente buscaron su fuente de ingresos, es decir, dedicarse a su profesión. Esto de alguna manera vino a causar problemas al grupo, en el sentido de que nos limitamos demasiado en el horario para poder atender tanta invitación que nos llegaba. El grupo naturalmente tenía mucha ilusión de tocar, de ir a presentar sus conciertos, de proyectarse y de que la gente conociera también el *arte de la mujer* en la marimba, pero por sus compromisos de trabajo no podían cumplir tanta invitación. Fue así como se pensó en buscar un patrocinio a nivel oficial que respaldara al grupo musical para que se pudiera dedicar de lleno a esta actividad.

En los años posteriores, se estuvo solicitando, gestionando, un patrocinio a entidades gubernamentales y no gubernamentales, lamentablemente, sin éxito. Fue hasta en el año 2001 que fue aceptada la idea por parte de las autoridades del Ministerio de Cultura y Deportes. Ellos vieron con beneplácito esta idea, la aceptaron y nos apoyaron. El 1o. de junio del año 2001, la *Marimba Femenina de Concierto* pasó a ser parte del Ministerio de Cultura y Deportes. Esto nos brindó un fortalecimiento porque desde entonces tenemos un respaldo gubernamental para poder desarrollar el trabajo, aunque aún no está bien establecido el grupo. Está en una etapa de acomodamiento dentro del ministerio. Todavía falta definir algunos detalles.»

El grupo también ha sido objeto de *oposición*, como continúa diciendo:

«Es triste reconocerlo, pero también hemos tenido muchos obstáculos de parte del mismo gremio. Hay gente que no quiere aceptar que *la mujer es capaz* de ejecutar un instrumento, sobre todo a ese nivel, y entonces han objetado nuestra estadía en el ministerio. Nos han declarado la guerra, por decirlo de alguna manera. Ellos no quieren que estemos ahí, por lo que la situación se toma difícil. Pero nosotros afortunadamente tenemos el respaldo de las autoridades, y sobre todo, tenemos la voluntad de hacer las cosas.

El grupo ha tenido mucha aceptación en el país. Se ha desplazado a muchos lugares, incluso donde nunca habían llegado marimbas. También nos hemos presentado en el exterior, y la gente está muy conforme con nuestro trabajo, aunque en realidad todavía estamos en el inicio, porque a nivel oficial pretendemos mucho. Tenemos muchos sueños, muchas metas, y ahora se nos presenta la oportunidad de desarrollarlas plenamente, a pesar de los obstáculos, porque hay gente que no está de acuerdo en que la mujer sea profesional en los diferentes campos, sino que la quieren ver en casa haciendo oficios domésticos.

Tenemos la convicción de lo que hacemos, nos gusta, y este grupo, en estos 11 años que lleva de existencia, ha estado bajo mi dirección y creo que el trabajo que hemos logrado

ha sido muy bueno. La gente aprecia nuestra labor, y nosotros, sobre todo, estamos trabajando en algo que nos gusta. Creo que lo más lindo que uno puede hacer es trabajar en algo que le gusta.»

El hecho de que exista oposición a la formación y desarrollo de una *agrupación musical femenina* como ésta (aún dentro del mismo gremio marimbístico), es una actitud discriminativa. Se ha criticado el nombre *marimba femenina de concierto*, argumentando que una marimba no es ni femenina ni masculina. Lógicamente, cuando se utiliza la palabra *femenina* se está haciendo referencia a la agrupación. Significa que el grupo musical está integrado por mujeres. No se está refiriendo al instrumento *marimba*. Parecería que esta aclaración está de más, pero ante prejuicios de esta índole, es necesario hacerla.

Byron Santizo, director del grupo, y las damas que integran esta agrupación, llevan a cabo una importante labor de *dignificación*, no sólo dentro del concepto *marimba de concierto*, sino además, con su esfuerzo y dedicación, *dignifican a la mujer guatemalteca*.

Integrantes:

Byron Eduardo Santizo	Director
Vivian Ericka Arana Torres	
Claudia Karina Segura Afre	
Waleska Siekavizza Rojas	
Mirna Concepción Gómez Cadenas	
Lorena Solórzano Tello	
Jessica Yesenia Lemus de Martínez	
Odilia Jerez de Guzmán	
Amparo Arana Torres	
Reyna Patricia Santizo Urizar	
Evelyn Shivonee Godínez Orozco	
Clara Luz Juárez Quiquívix	
Heidi Elena Corzo Pineda	

F. Marimba de Concierto de la Universidad del Valle de Guatemala



Ilustración No. 23. *Marimba de Concierto de la Universidad del Valle de Guatemala. Concierto de Marimba Nuestra Identidad II. Universidad del Valle de Guatemala. Santa Lucía Cotzumalguapa, Escuintla. 04/04/02.*

La inquietud de formar esta entidad cultural nació en 1997, por iniciativa del Lic. José Carlos Chiquín Suárez, quien comunicó la idea al Departamento de Música de la Universidad, donde fue acogida con mucho entusiasmo, inicialmente por el Dr. Dieter Lehnhoff, que poco después dejó la dirección y posteriormente, su sucesora, la Lcda. Isabel Ciudad Real asumió el puesto, siendo los principales promotores del proyecto. Adicionalmente se le solicitó apoyo y asesoría al Maestro Lester Godínez, debido a su calidad de experto en el tema *marimba de concierto*, quien funge como director artístico de la agrupación.

En tales circunstancias, la Marimba de Concierto de la Universidad del Valle nació a finales de ese año (1997); para ello se hizo una convocatoria de alumnos y con ellos se formó la agrupación, que ensayaba con una marimba prestada, ya que en ese entonces no contaba con una propia, hasta que recientemente fue adquirida la marimba de la Universidad, la cual se presentó a la comunidad universitaria el 20 de febrero de 2002. Así es como la Universidad del Valle apoya a la difusión de este instrumento. En el programa de presentación inaugural de esta agrupación, leemos:

«...Por medio de ella se busca promover la marimba guatemalteca en el ámbito nacional, con un repertorio que incluye música de raíz indígena, música popular y música académica. A la fecha se han realizado numerosas audiciones en la modalidad de *marimba de concierto*.

Los integrantes de la *Marimba de Concierto de la Universidad del Valle de Guatemala* estudian una amplia gama de disciplinas, como licenciaturas en: química, bioquímica, matemática y música; e ingenierías en: ciencias de la computación, forestal, mecánica, química e industrial.

La marimba de Concierto de la Universidad del Valle de Guatemala se constituye como la embajadora cultural de la Universidad misma y de Guatemala ante el mundo.» (Programa de Presentación Inaugural: 2002).



Ilustración No. 24. *Marimba de Concierto de la Universidad del Valle de Guatemala.* Presentación Inaugural. Auditorio del Centro de Enseñanza. Universidad del Valle de Guatemala. Ciudad de Guatemala. 22/05/02.

Integrantes:

José Carlos Chiquín	Director
Lester Homero Godínez	Director Artístico
Joseph Cole	Bajo de Tenor
Alan Gerardo Reyes	Primer Pícolo
Fernando Farfán	Centro Armónico
Andrés Ávalos	Segundo Pícolo
Ricardo Montoya	Bajo de Tenor
Alejandra Krische	Segundo Tiple
Hugo Girón	Percusiones
José Carlos Chiquín	Primer Tiple
Irene Prieto Contreras	Bajo
Jacobo Nitsch	Bajo
Luis Pedro Zea	Bajo de Tenor

VIII. ¿ SON TODAS LAS MARIMBAS *DE CONCIERTO* ?

Según la opinión de algunos directores de marimbas de concierto y de otros destacados músicos guatemaltecos, no toda agrupación marimbística denominada “marimba de concierto” está dentro de este concepto. Joaquín Orellana, por ejemplo, argumenta:

«Hay que considerar algo: *concierto* se le llama al hecho de que un grupo toque en un escenario para un público. En ese caso cualquier marimba que toque en un escenario para un público, está actuando como marimba de concierto, pero esto es porque el término se ha bifurcado. Pero la esencia del concepto *marimba de concierto* está referido al criterio de *interpretar la marimba a nivel profesional* y no sólo a nivel profesional en el sentido de tocar cualquier música, popular, selecta y todos los niveles de folklor, porque hay muchos marimbistas del ámbito popular que tocan muy bien, pero que no pueden leer una partitura porque su formación ha sido sólo *de oído*, por ejemplo.

Al estar dentro del concepto o criterio *marimba de concierto*, tendrían que trasladarse a otros ámbitos de la interpretación de la música, por ejemplo, la música clásica. Trasladar a la marimba, por ejemplo, una sinfonía de Beethoven, o como en el caso de Lester Godínez, que hizo traslaciones de la partitura de orquesta de Shostakovich para la marimba. Toda esta evolución y superación, al llegar a su punto máximo, a su punto óptimo, está en la categoría de *marimba de concierto*.

El término *marimba de concierto*, se ha bifurcado a tal grado que cada entidad que crea una marimba le pone “marimba de concierto de la entidad tal o cual”, cuando se trata de una marimba de tantas que hay. Eso es lo que hay que aclarar, que *marimba de concierto* es ante todo un concepto de calidad y de profesionalismo.»

Alfonso Bautista habla de la *popularización* del nombre *marimba de concierto*:

«Me atrevo a decirle que ahora está muy *popularizado* este nombre. Tenemos ya algunos grupos, pero posiblemente hace falta un ingrediente, para tener esa característica. Creo que no es posible solamente ponerse el nombre “marimba de concierto”, si no llena ciertas cualidades que necesita este tipo de marimba.

Creo que es muy importante tener presente que cuando un grupo tiene una tecnificación muy avanzada, *el nombre no hace a la institución*. Nosotros estamos muy seguros de que el trabajo es el que tiene que abrir el espacio. El nombre para nosotros es secundario.»

Byron Santizo comenta:

«Actualmente en Guatemala se puede oír que existen algunas “marimbas de concierto”, pero realmente habría que preguntarse si estas marimbas manejan el concepto *de concierto*. No se trata nada más de cambiar de categoría. Muchos creen que una marimba, con sólo denominarse “de concierto”, ya está a otro nivel. Ya es de la “élite”, como dicen algunos, pero no es así. Yo creo que el trabajo es más allá de lo musical, de lo estrictamente artístico. Creo que hay un trabajo de fondo, el investigativo.

Nosotros tratamos de establecer y tener claro hacia dónde vamos. No caminar en círculos, sino tener fijada una meta. Pero lamentablemente en Guatemala hay grupos que aún no manejan este concepto y creen que con llamarse “de concierto”, estarán en otra categoría. Algunos dicen por ahí: “Vamos a tocar *sones*, ya somos de concierto”.»

Jorge Sarmientos:

«Lo malo es que algunas marimbas se pusieron “marimba de concierto”. Conozco una marimba de éstas que *da conciertos*, pero que no encierra, no se concentra en dar obras de concierto, que toca muy pocas obras clásicas. Toca más piezas populares. Entonces, a mí me parece un poco exagerado esto. Yo sigo reconociendo realmente que la *primera marimba de concierto* aquí en Guatemala, es la de la *Presidencia*, porque Lester Godínez no solamente hace transcripciones de obras sinfónicas a marimba, tales como *Las bodas de Figaro*, de Mozart, o *La primavera de las estaciones*, de Vivaldi. También toca un scherzo de la *5a. Sinfonía* de Shostakovich y otras más que él arregla, aparte de los *sones* que son la pieza natural de la marimba. Esto *sí es concierto* porque es una marimba que da gusto escucharla, con todos sus *efectos dinámicos*.

Para mí hay dos *marimbas de concierto*: la primera, es la de la *Presidencia*, y la más antigua, que para mí es la segunda, es la de la *Dirección General de Bellas Artes*. Las otras sólo llevan el nombre, pero realmente no cumplen con el contenido de lo que puede encerrar este concepto, *marimba de concierto*. El nombre lo han usado mucho y se ha distorsionado equivocadamente.»

Fernando Morales Matus:

«...se vale que un grupo de marimbistas se denomine “marimba de concierto”. Solamente que esto implica grandes responsabilidades para sus integrantes. Se necesitan manos expertas y especializadas a través de técnicas de ejecución depuradas, versátiles e impulsadas por verdaderos músicos, experimentados en todos los estilos musicales posibles, poseedores de un instrumento con las características que he descrito. Debe incluir una proyección de grandes dimensiones, no caer en lo *elitista*, abordar tanto la música de todos los tiempos como la folklórica y la popular. Con igual seriedad, contribuyendo *sin egoísmo* al proceso cognoscitivo propio y del entorno social, por su *dignificación* personal y la del instrumento, por amor al arte y al país.

Si nos metemos un poquito más a fondo, podríamos decir que a la hora de un concierto, una *marimba de concierto* debería reflejar cierta dosis de creatividad por medio del discurso musical marimbístico en cualquiera de sus aspectos, emitiendo un mensaje al

público que escucha, que podría consistir en dejar un buen sabor, provocar relax, revivir gratos recuerdos, dar a conocer sus habilidades virtuosísticas en el instrumento, provocar risa y mucho más.»

William Orbaugh:

«En conclusión, es la postura la que cambia porque se puede hablar de un músico de *marimba de concierto*, que es malo, como también se puede hablar de uno de *marimba popular*, que es bueno, porque él en particular hace mal las cosas o las hace bien. Es como cuando hablamos del *artista*. Alguien dice que es *artista* y otro dice que es *artesano*, pero eso no es un juicio de valor, porque probablemente el artista es un artista malo, y el artesano puede ser un buen artesano. De tal manera no nos confundamos al decir que por llamarse “marimba de concierto” necesariamente es buena, sino por su actitud, si lo que persigue es interesante.

En el caso del músico de *marimba popular* tampoco hay que decir necesariamente que es malo, sino que ojalá se trate de un buen músico, que comprende su medio, su lenguaje, y haga con esta marimba algo que realmente se acerque a las expectativas musicales de esa clase popular.»

IX. CONCLUSIONES

Luego de las reflexiones expuestas se exponen a continuación las conclusiones del presente trabajo:

- Podemos afirmar que la marimba, independientemente de su lugar de **origen**, **evolucionó en Guatemala** hasta llegar a alcanzar sus características actuales, tanto que ahora es fabricada en otros países del mundo, aunque con algunas diferencias.
- La transición de *marimba sencilla* a *marimba cromática*, es el paso más significativo dentro del **proceso evolutivo** del instrumento, ya que la incorporación de los sonidos que le hacían falta al teclado para convertirlo en cromático, hizo de la marimba un instrumento más versátil, más tecnificado.
- La marimba en Guatemala ha tenido **funciones sociales distintas**. En sus inicios durante la Colonia, desarrolló su *primera función social*, una función **ceremonial** o **ritual** entre los indígenas a través de su primera manifestación: la *marimba de tecomates*. Luego el instrumento evolucionó (probablemente a mediados del siglo XVIII), a su segunda manifestación: la *marimba sencilla*, hasta llegar a su tercera manifestación: la *marimba cromática* (a finales del siglo XIX). Esto no significa que la marimba sencilla desplazara a la marimba de tecomates, ni que la marimba cromática sustituyera a la marimba sencilla, sino que en ese proceso evolutivo, la marimba ha desempeñado funciones sociales distintas, por lo que también se ha venido ampliando su repertorio.
- La *segunda función social* de la marimba es la de **amenizar eventos sociales**, con un repertorio de carácter popular. La *tercera* surgió en medio de una marcada **crisis** (decadencia) que sufrió la marimba durante la década de los 60, como consecuencia de la influencia o invasión cultural extranjera, proyectada a través de los medios de comunicación. Esta situación provocó el **concepto marimba de**

concierto con una nueva propuesta, una ideología diferente, planteada por el Maestro Lester Godínez, en 1970.

- No debemos interpretar que a cada tipo de marimba le corresponda una función social diferente, ya que, por ejemplo, la marimba cromática puede ser utilizada tanto en eventos amenizantes, como en conciertos (en este caso nos referimos al instrumento en sí y no a la agrupación, porque un conjunto marimbístico que adopta el concepto *marimba de concierto*, no ameniza).
- Los tres tipos de marimba y las funciones sociales que han desempeñado desde la Colonia hasta el presente, son **valores culturales** propios de Guatemala, que se deben *conservar, apoyar, y promover*. Las tres manifestaciones de la marimba tienen su lugar. No debe verse ninguna como una expresión inferior que las otras.
- El **término concierto** se empezó a utilizar a principios del siglo XX, dado que algunas marimbas *daban conciertos* dentro y fuera del país. Algunos destacados grupos marimbísticos comenzaron a representar al país en giras internacionales y viajaban principalmente a los Estados Unidos y Europa con el propósito de *dar conciertos*. Eran patrocinados para ir a representar musicalmente a Guatemala a otros países.
- La práctica de tocar música para ser escuchada, viene desde ese entonces, aunque la actividad normal de estos grupos, en el ámbito nacional, era el de *amenizar* reuniones sociales. *Asistían a fiestas y amenizaban* en ese tipo de actividades, a la vez que cumplían con su finalidad de *ofrecer conciertos*. También acostumbraban *dar conciertos* en parques y en atrios de iglesias, en los que el público se acercaba, oía la música distraídamente, y seguía su camino, *sin prestar la debida atención* para apreciar la ejecución de los marimbistas.
- El **término marimba de concierto** se empezó a emplear en los años 40. Se aplicó para referirse a una marimba modificada que utilizó el marimbista Celso Hurtado, en 1944. Según publicó *El Imparcial*, el instrumento *está a cien codos sobre las marimbas corrientes*. El calificativo, lejos de *dignificar* a la marimba guatemalteca,

la menosprecia. Hurtado dijo también que *para que lo acompañase otra marimba, sería menester buscar marimbistas capaces de hacerlo*, menospreciando a los marimbistas nacionales. Aunque éste es un ejemplo de la utilización del término *marimba de concierto*, vemos claramente que la referencia se hace al instrumento. En una segunda ocasión (1957), Celso Hurtado se refirió de una manera *despectiva* a las marimbas guatemaltecas, llamándolas *carcachas*, lo cual, nuevamente, lejos de *dignificar* a la marimba, *la menosprecia*. Por tanto, no estamos aún dentro del concepto *marimba de concierto* a estas alturas del siglo XX, sino que sencillamente en una época en la que se *daban conciertos*. El concepto *marimba de concierto* abarca aún más que el instrumento en sí, y se refiere a una agrupación marimbística con objetivos definidos, entre los cuales está la *dignificación de la marimba y del marimbista*.

- El concepto *marimba de concierto*, es *colectivo*, no individual. Los concertistas que se presentaban individualmente, no lo hacían dentro de este concepto. La actividad de un solista concertista no es representativa de una *marimba de concierto* en el contexto grupal, aunque ésta puede incluir en una presentación la participación especial de algún solista, como una variante, como una modalidad.
- Algunos fabricantes de marimbas en el extranjero también utilizan el término *Concert Marimba* (marimba de concierto) con una **intención comercial**, para referirse a determinado modelo de marimba, diferenciándolo de otros, de la misma manera que algunos fabricantes de instrumentos de viento, por ejemplo, utilizan los términos *student model* o *professional model*, según las características y precios de cada uno.
- La marimba cromática guatemalteca es la que dio origen a las marimbas fabricadas en Japón, Alemania, Estados Unidos y en otros países, y es la que utilizan las agrupaciones musicales (tanto las *populares* como las *de concierto*) en Guatemala, aunque no se refieran al instrumento como *Concert Marimba* (marimba de concierto). Es más, como una variante, se podría dar un concierto en el que participara una marimba de tecomates, obviamente, dentro del campo ritual, con un repertorio mucho más reducido, acorde a su función social.

- Si nos estamos refiriendo a un instrumento muy bien elaborado (con los mejores materiales y acabados), con excelente afinación y sonoridad, muy sofisticado, fabricado localmente o por las grandes fábricas extranjeras, lo más adecuado es referirnos al mismo como *profesional* o de *alta calidad* y no utilizar el término *marimba de concierto*, ya que también podría darse el caso de que una marimba de este tipo fuera utilizada para amenizar, con lo cual el término quedaría desvirtuado.
- El problema radica en las diferentes interpretaciones que se le dan al término *marimba de concierto*. No es necesario referirnos a un violín como *violín de concierto* o a una trompeta como *trompeta de concierto*, porque en ambos casos, la frase “de concierto” está de más. Igualmente sucede cuando nos referimos a una marimba como instrumento.
- Por tanto, la utilización del término *marimba de concierto*, en referencia al instrumento, es totalmente *inapropiada e innecesaria*, porque el instrumento es *marimba* sea cual sea su función.
- El término *marimba de concierto* se aplica también **en referencia a un grupo marimbístico**, con características bien definidas, que utiliza una marimba tradicional guatemalteca (la *marimba grande* y la *marimba pequeña* o *tenor*), y algunos instrumentos complementarios. Este ensamble tiene una función social diferente. Hasta este momento nos referimos no sólo al término *marimba de concierto* sino al *concepto* en sí, ya que al referirnos a la agrupación *marimba de concierto* estamos utilizando el término en su aplicación conceptual.
- Por lo tanto, **existen dos aplicaciones del término *marimba de concierto***: la primera, *como instrumento* (desde el punto de vista *organológico*), y la segunda, *como grupo musical*. El énfasis entonces, en la utilización de este término, debería ser la agrupación, no el instrumento. Teniendo esto claro es indiferente llamarle “marimba de concierto” o “marimba para concierto”, o “grupo marimbístico cuya finalidad es...”; en este último caso, nos estaríamos pasando de un término a una

definición, lo cual es poco práctico. No existe entonces una diferencia sustancial entre un término y otro, siempre que exprese la idea principal, el concepto.

- El concepto *marimba de concierto* tiene una amplitud muy grande, derivada de todos los ingredientes que abarca, y es resultado de las ideas planteadas en 1970 por el Maestro Lester Godínez, quien fundó la *Marimba Nacional de Concierto*, el 22 de noviembre de 1975, definiendo un conjunto de propósitos que trataba de impulsar y de hacer realidad.
- Lo que nació como *Marimba Nacional de Concierto* fue el *concepto* más que la *institución*, y el título en sí no era lo más importante, pero se perfilaba como un emblema que asumía todo un compromiso de realizaciones y propuestas. Estos planteamientos quedaron oficializados hasta el año 1979, después de muchos trámites burocráticos, cuando Lester Godínez fundó la primera marimba de concierto institucional, la *Marimba de Concierto de Bellas Artes*. De aquí en adelante fueron surgiendo los principales grupos marimbísticos que han adoptado el nombre *de concierto*, derivados de la *Marimba Nacional de Concierto*, dentro del mismo lineamiento.
- De lo anteriormente expuesto podemos concluir que **el creador del concepto *marimba de concierto* fue el Maestro Lester Godínez**, quien formuló en su propuesta los principios generales de este nuevo enfoque, tal como como lo hemos documentado.
- Podemos **definir** una *marimba de concierto*, como una agrupación marimbística que reúne las *características* siguientes:

1. Tiene metas y objetivos definidos.

- a. *La dignificación de la marimba, del marimbista, del compositor y de los valores culturales musicales guatemaltecos en general.*
- b. *El estudio, la investigación y el rescate de la música guatemalteca.*

c. *La promoción y la difusión (nacional e internacional).* Ésta es una labor ardua, que necesita del apoyo de las diferentes entidades, como las municipalidades, los ministerios, y demás instituciones estatales y privadas, porque la marimba es el Instrumento Nacional y Símbolo Patrio. Por tanto, es deber de todas las autoridades, de todas las entidades, de las asociaciones culturales, de las casas de la cultura, de las cofradías y de todos los grupos organizados, establecer acciones conjuntas para propiciar el desarrollo de la marimba guatemalteca.

d. *Función didáctica educativa.* En el concepto *marimba de concierto*, se debe estudiar el repertorio, clasificarlo según los diferentes campos musicales, para que cada concierto sea una *proyección educativa*, una *proyección didáctica*.

e. *Aporta: publicaciones y discografía.* La *marimba de concierto* es una agrupación que también debe realizar publicaciones de todo tipo de material que impulse el desarrollo de la marimba. Literatura que contenga temas relacionados con la marimba, sin repetir aspectos que ya han sido presentados anteriormente por otros investigadores, sino nuevos aportes, temas innovadores, temas de actualidad, vanguardistas.

f. *Tiene proyectos.* Teniendo claros los objetivos básicos ya mencionados, una *marimba de concierto* debe proponerse la realización de proyectos a corto, mediano y largo plazo, dejar a un lado intereses personales y trabajar con otras agrupaciones y entidades de la misma ideología, propia de una *marimba de concierto*, con un propósito específico: el desarrollo de la marimba.

2. Su música es para escuchar, no para amenizar. Una *marimba de concierto* difiere de otros grupos marimbísticos porque la música que interpreta *requiere de atención*, de una *actitud diferente* por parte del público. La música *se debe escuchar*, es *música de concierto*. Dentro de este concepto, no cabe, por tanto, la función de *amenizar*.

En síntesis, la *marimba de concierto* tiene una función social distinta a la *marimba popular*. La *marimba de concierto no ameniza*. Algunos opinan que una marimba de concierto no debe presentarse al aire libre y que el público debe estar sentado cómodamente al escucharla. Más importante que el lugar (un parque al aire libre o un teatro) y más importante que la posición corporal (estar sentado o parado), es la *actitud reverente del público*, aunque para ese efecto es preferible estar cómodamente sentado en un auditorio diseñado para este tipo de actividades, en condiciones tales que permitan la *mayor atención y visibilidad posible*.

3. No es comercial. La inconveniencia que tiene la *marimba de concierto*, en este sentido, es que *no es rentable, no es comercial*. El concepto es eminentemente cultural.

4. Técnica depurada. La *marimba de concierto* ha desarrollado una nueva técnica que ha venido a revolucionar el concepto de marimba en Guatemala. Una *marimba de concierto* no puede descuidar la técnica, el desplazamiento. Es necesario que los marimbistas se metan en ese proceso. No se tiene que *apalear* el instrumento, estilo que se adoptó en el pasado y que aún se observa en algunas *marimbas populares*. Una *marimba de concierto* debe manejar una técnica acorde a lo estético, acorde a la vista.

Es necesario también que el instrumento esté bien afinado, bien cuidado, en óptimas condiciones, para que los músicos puedan desarrollar bien sus habilidades artísticas, facilitando su interpretación en el momento de la actuación.

a. *Músicos preparados.* Un *marimbista de concierto* debe tener una preparación académica integral y un nivel técnico muy profesional que le permita tener una visión más amplia y una mayor versatilidad para alcanzar los mejores resultados posibles. Manifiesta una actitud cuidadosa que busca comprender al autor que se está interpretando.

b. *Utiliza dinámicas (expresión).*

5. El repertorio: esquema bien definido. El *repertorio* musical de una *marimba de concierto* también implica grandes transformaciones, porque ya no va a ser un listado de piezas populares, sino que va a estructurar su repertorio en los distintos campos musicales de la marimba. Una *marimba de concierto* presenta programas más interesantes, un repertorio más elaborado, más amplio que el tradicional guatemalteco.

a. *Música de raíz indígena (folklórica).* Es la música que tiene alto porcentaje de rasgos culturales y musicales de los grupos indígenas de Guatemala. De esa manera, la marimba va a interpretar lo más importante y trascendente culturalmente de este campo: los distintos tipos de *son*.

Para algunos, una *marimba de concierto* es la que se dedica básicamente a rescatar (recopilar) y proyectar la música folklórica. Es decir que dentro del esquema general del repertorio, hay quienes hacen énfasis en este campo, le dan más importancia a la música de raíz indígena.

En relación a las *proyecciones folklóricas*, es necesario *explicar* su función, porque el público puede interpretar que lo que observa en el escenario es lo mismo que sucede en el ambiente natural del indígena, lo cual es una distorsión. Las proyecciones folklóricas *no deben dar lugar a malas interpretaciones*. Debe haber una comunicación didáctica.

b. *Música popular.* Es aquella que se escucha en la radio, al alcance de todo el mundo, es una *música ligera*, fácil de obtener y de entender.

c. *Música académica.* Es la que popularmente se le conoce como “música clásica”, pero *música clásica* es la que está comprendida únicamente dentro de un determinado período musical: el *clásico*. El término correcto es *música académica*, porque es *música de la academia*.

d. *Música contemporánea: nuevas formas de expresión.* Es la *música contemporánea* para marimba, como las *nuevas propuestas* de Joaquín Orellana y de David de Gandarias, claros ejemplos del desarrollo que este instrumento ha llegado a tener. Éste es el *campo menos explorado*, en donde se debería poner más

énfasis. *Nuevas composiciones, nuevas formas de expresión*, que se salgan del marco tradicional del repertorio marimbístico.

6. Instrumentos adicionales. Normalmente, una *marimba de concierto* es una agrupación con la variante de utilizar, en lugar de una *batería popular*, un tambor. La *marimba popular* se hace acompañar de una batería para darle la característica festiva, específicamente en los ritmos que se interpretan en las celebraciones de nuestro medio, según la *función amenizante* que realiza. La marimba popular, además, se acompaña de un *violón* rústico de tres cuerdas de plástico. Existen variadas y encontradas opiniones en cuanto al aditamento de otros instrumentos en una marimba de concierto.

a. *La batería.* El uso de la *batería* es válido o no según el tipo de música que se esté interpretando. Obviamente, dentro de la música de raíz indígena o folklórica, la batería no tiene absolutamente nada que hacer. Su presencia es chocante dentro de este campo musical. *No debería estar en el escenario* en el momento que se esté escuchando esta música. Sin embargo, la batería es utilizada en la música popular, es su complemento rítmico. La música popular necesita de una batería, de ese ingrediente rítmico tan peculiar. Si se va a seguir el esquema propuesto por Lester Godínez, en el que un concierto comienza presentando la música de raíz indígena, la batería no debe estar a la vista en ese transcurso de tiempo, sino hasta que dé inicio la música popular, si ese fuera el caso. Esto, aunque parezca poco práctico, es lo pertinente, para no crear confusiones.

Cabe ahora cuestionarse sobre la pertinencia del uso de la batería en repertorios como por ejemplo el *jazz*. Personalmente apuntamos que no es discordante su uso y no entra en contradicción con el concepto *marimba de concierto*.

b. *Instrumentos folklóricos.* Cuando se interpreta la marimba como instrumento exclusivo, se le llama “marimba pura”. Pero es válido que se trate de *matizar* con la adición de otros instrumentos complementarios que pueden utilizarse en determinadas ocasiones, según el tipo de música que se esté interpretando. Lo que

realmente importa es que todo se haga de una manera *equilibrada*, y además, dentro de un contexto didáctico (educativo).

Los instrumentos que una *marimba de concierto* incluye en la interpretación de música de *raíz indígena*, son conocidos como *autóctonos*, *vernáculos* o *folklóricos*.

c. *Otros instrumentos*. Dejando por un lado el campo folklórico, existen *nuevas concepciones* en el uso de instrumentos adicionales, la opción de la marimba a *integrarse con otros que complementen sus coloridos*, sus posibilidades.

- Finalmente, respondiendo a la interrogante de que si todas las marimbas que utilizan el nombre “de concierto”, son realmente *de concierto*, se concluye diciendo que una *marimba de concierto* es una agrupación que idealmente debe manejar todas las características para tal fin, y no se caracteriza como tal únicamente por autodenominarse “de concierto”. Ahora bien, si alguna marimba utiliza este nombre, teniendo claro el concepto, aunque no esté del todo desarrollada como tal, aunque no cumpla con todos los requisitos de los que hemos hablado, si tiene objetivos y si tiene metas, va por buen camino, en proceso de llegar a ser una *marimba de concierto*.

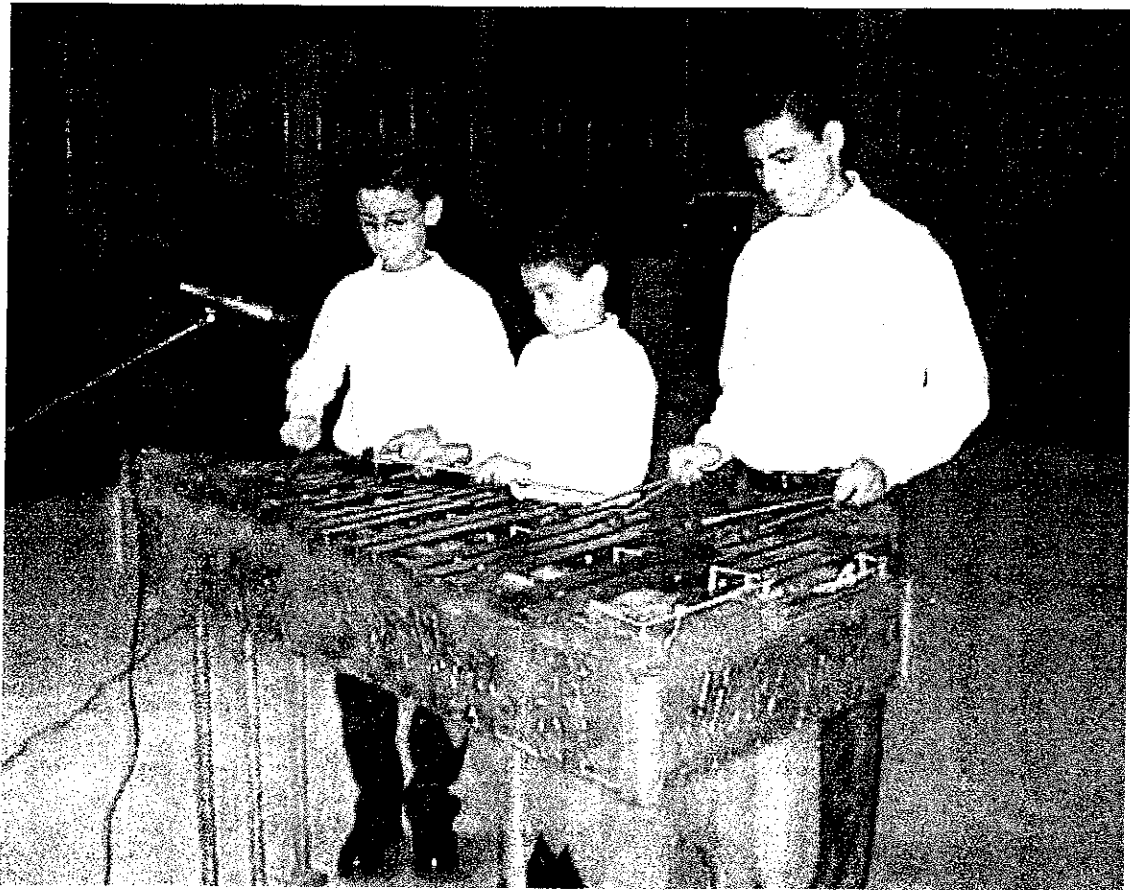


Ilustración No. 25. *Marimba Infantil de Concierto.* Futuras generaciones. Hermanos Godínez Alvarado: Fernando (12 años de edad), a la izquierda; Javier (10), al centro; y Lester Pablo (15), a la derecha. Museo de la Universidad de San Carlos de Guatemala. 15/04/02. Esta agrupación musical es dirigida por el Maestro Lester Godínez y está integrada por niños menores de 15 años de edad. Busca promover y difundir la marimba, considerada por los guatemaltecos como el Instrumento Nacional y Símbolo Patrio.

X. BIBLIOGRAFÍA

1. Aceituno, Axel. 1999. *Evolución de la marimba orquesta en Guatemala*. Tesis Universidad de San Carlos de Guatemala, Superación. 98 págs.
2. Barrios, Jaime. 2002. «Hacia un lenguaje musical propio». *Magazine, Siglo Veintiuno* [Guatemala]. Del 28 de abril al 4 de mayo, pág. 14.
3. Batres, Ethel. 2002. Estudio y análisis del libro *La marimba guatemalteca* del Maestro Lester Godínez. Ministerio de Educación SIMAC-DICADE. 14 de septiembre, 5 págs.
4. Cajas, Francisco y Hurtado, Julio. 1989. «Sebastián y Celso Hurtado». *Revista Guatemala en Los Ángeles*. [Estados Unidos]. (11): 6-7.
5. «Daráse a Conocer la Nueva Marimba de Celso Hurtado». 1944. *El Imparcial* [Guatemala]. 8 de mayo, pág. 1, col. 4.
6. De Gandarias, Igor. 1999. «Instrumentos de proyección folklórica». *Anuario Musical Cultura de Guatemala Segunda Época*. Universidad Rafael Landívar. III (1): 43-47.
7. De Papadópolo, Rebeca. 2002. Informe de evaluación del libro *La marimba guatemalteca* del Maestro Lester Godínez. Ministerio de Educación SIMAC-DICADE. Septiembre, 3 págs.
8. *Diccionario de la Lengua Española*. 1992. Real Academia Española. 21ª ed. Madrid, Espasa-Calpe. 2 vols.
9. *Diccionario Enciclopédico Básico*. 1972. 3ª ed. Valencia, Plaza & Janes.
10. *Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*. 1962. Barcelona, Ramón Sopena. 2 vols.
11. «El dignificador y único virtuoso de la marimba». 1944. *El Imparcial*. Anuncio. [Guatemala]. 9, 10, 11 y 12 de mayo.
12. *El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*. 1999. Barcelona, Océano. 412 págs.

- 13 «Escuchando la Marimba de Concierto». 1944. *El Imparcial* [Guatemala]. 10 de mayo, pág. 7, col. 2.
14. «Evocación del Hormigo...la marimba». 2002. *Catálogo de Exposición*. Museo de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
15. «Festival de Aniversario MCUSAC». 2002. *Programa*. Universidad de San Carlos de Guatemala. Editorial Universitaria.
16. Godínez, Lester. 1996. «La marimba de Guatemala». Material del curso *La Música de Guatemala I*. Universidad del Valle de Guatemala. 4 págs.
17. Godínez, Lester. 1999. «Antecedentes y expectativas de la marimba guatemalteca». *Anuario Musical Cultura de Guatemala Segunda Época*. Universidad Rafael Landívar. Vol. III: 63-85.
18. Godínez, Lester. 2002. «La marimba de concierto». *Conferencia*. Museo de la Universidad de San Carlos de Guatemala. 15 de abril.
19. Godínez, Lester. 2002. *La marimba guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativas*. Prólogo de Jorge Luján Muñoz. Guatemala, Fondo de Cultura Económica. 288 págs.
20. *Ludwig Percussion Catalog*. 1980. Ludwig Industries, Musser Division. Chicago Illinois. 100 págs.
21. Lehnhoff, Dieter. 1995. «La música de tradición oral». *Anuario Musical Cultura de Guatemala Segunda Época*. Universidad Rafael Landívar. III (1): 47-66.
22. «MCUVG Presentación Inaugural». 2002. *Programa*. Universidad del Valle de Guatemala.
23. Michels, Ulrich. 1998. *Atlas de Música*. Traducción de L. Mames y R. Banús. 5ª ed. Madrid, Alianza Editorial. 2 vols.
24. *Musical Instruments of the World*. 1976. Unicef. New York. 320 págs.
25. Orellana, Joaquín. 1995. *Marimba nacional de concierto: ponencia y emblema, a los 25 años de sus albores*. 7 págs.
26. Santizo, Byron. 2000. «Marimba Femenina de Concierto». *Portada del CD El Paabanc* [Guatemala].

27. Sierra, Jorge. 2001. «La Marimba de Concierto de Bellas Artes». *Portada del CD Facetas y vivencias* [Guatemala].
28. Vela, David. 1962. *La marimba*. Guatemala, Biblioteca Guatemalteca de Cultura Popular. 171 págs.

XI. GLOSARIO

Armónico. *Acúst.* Dícese del sonido cuyo número de vibraciones es múltiplo de otro fundamental. *m Mús.* Sonido agudo producido por la resonancia de otro fundamental. (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 237).

Bajo continuo. Es una notación musical abreviada del Barroco. Sólo se escribía una *voz de bajo* cifrada, que se completaba, improvisando, mediante acordes. Eran instrumentos del bajo continuo el laúd, la tiorba, el clave, el órgano (en la música eclesiástica), etc., a los que se añadían, para la voz del bajo, la viola da gamba, el violoncello, el contrabajo, el fagot o el trombón. (*Atlas de Música*, 1998: 101).

Bantú. Grupo lingüístico más importante del África negra, que comprende unas 270 lenguas aglutinantes, habladas por 60 millones de individuos. (*Diccionario Enciclopédico Básico*, 1972).

Baquetas. Nombre que se da a las varillas con que se percuten las marimbas de Mesoamérica, hechas de madera de huitzizil, guayabo o membrillo, en uno de cuyos extremos se enrollan tiras delgadas de caucho o hule crudo (*Hevea Guathemalensis* o *Brasilensis*, por ejemplo), formando una esferita de tantas vueltas como tamaño y consistencia requiera la región o registro del instrumento en el que se interpretará; mientras más grave la región, más gruesa y blanda es la esferita; mientras más aguda la región, más pequeña y dura es la esferita. (Godínez, 2002: 38, 112).

Bemol. *adj. Mús.* Dícese de la nota que es un semitono más baja que su sonido natural. (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 345).

Nombre del signo con que se indica que un sonido musical se halla a una altura medio tono inferior a la que representa. En las partituras se indica con una *b estilizada*. En ocasiones se usa un doble bemol para indicar un sonido un tono entero por debajo del que aparece en la partitura. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 288).

Blues. Tipo de canción característica del folklor afroamericano. De carácter lento, puede interpretarse también instrumentalmente. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 289).

Concerto grosso. Un grupo de solistas (*concertino, soli*) se opone al grupo que configura el grueso de los instrumentalistas (*concerto grosso, tutti, ripieno*). La composición tipo del concertino es a tres voces, desiguales o con la plantilla típica de la

triosonata, con 2 violines (también flautas u oboes) y bajo continuo (violoncello, clave). En su carácter de mejores instrumentistas, los solistas también conducen el tutti, que se calla en las partes solistas. El concierto grosso se desarrolló a partir de 1670 aproximadamente en el Norte de Italia (Stradella, 1676; Corelli, 1680; Vivaldi a partir de 1700). La *sucesión y estructura de los movimientos* correspondía a las de la sonata de iglesia o de cámara (a partir de Vivaldi era en 3 movimientos: rápido-lento-rápido). (*Atlas de Música*, 1998: 123).

Corte radial. Cuando el hilo de la madera queda vertical con respecto al ancho de las teclas de la marimba. (Morales Matus, correo electrónico: 2002).

Corte tangencial. Cuando el hilo de la madera queda paralelo al ancho de las teclas de la marimba. (Morales Matus, correo electrónico: 2002).

Chotis. m. Baile por parejas, parecido a la mazurca, pero más lento. (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 737).

Danzón. m. *Mús.* Baile cubano, degeneración de la habanera. Música de este baile. (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 746).

Escala. *Mús.* Sucesión diatónica de las siete notas musicales. (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 908).

Serie de notas de diversa altura que forman una unidad sonora comprendida entre dos notas iguales. En el sistema musical occidental, la escala está formada por siete notas: si tomamos como escala el *do*, incluirá las notas *do, re, mi, fa, sol, la* y *si*, y concluirá con la octava nota, el *do* de la escala siguiente. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 306).

Si se ordenan las notas del sistema de referencia según su altura, se obtendrá lo que ha dado en llamarse una *escala de uso*. La escala de uso siempre se halla dentro del marco de una octava. (*Atlas de Música*, 1998: 87).

Escala cromática. Escala de 12 sonidos, con sucesión de semitonos, sin tonos enteros. (*Atlas de Música*, 1998: 87).

adj. *Mús.* Dícese del sistema músico que procede por semitonos. (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 678).

Escala diatónica. Escala de siete sonidos, con cinco tonos enteros y dos semitonos, como la escala mayor. (*Atlas de Música*, 1998: 87).

adj. *Mús.* Aplicase a un género del sistema musical, que procede por dos tonos y un semitono. (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 802).

Nombre que se da a la escala en la que entran sólo las notas fundamentales *naturales*, sin las notas cromáticas, es decir, aquélla compuesta por los cinco tonos y dos semitonos. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 303).

Escala heptatónica diatónica. Con siete quintas (con el *re* como centro de las notas básicas): *fa-do-sol-re-la-mi-si* o, situados en una sola octava: *re-mi-fa-sol-la-si-do-(re)*. Esta escala, con tres grados de parentesco de quintas y dos semitonos, es más compleja que la escala pentatónica. (*Atlas de Música*, 1998: 89).

Escala mayor. La sucesión de grados de la escala mayor es 1-1-½-1-1-1-½. la manera más sencilla de representarla es mediante la escala que comienza en el *do*: *do-re-mi-fa-sol-la-si-do*. (*Atlas de Música*, 1998: 87).

Escala menor. Derivó del modo eclesiástico eólico. El esquema de de esta escala reza: 1-½-1-1-½-1-1 (se concreta a partir del *la*, sin alteraciones, con las notas primitivas *la-si-do-re-mi-fa-sol-la*). (*Atlas de Música*, 1998: 87).

Escala pentatónica o pentátona. Escala de cinco sonidos, desprovista de semitonos, con tres tonos enteros y dos terceras menores, por ejemplo *do-re-mi-sol-la-(do)*, y una sucesión de grados 1-1-1 ½ -1-(1 ½). (*Atlas de Música*, 1998: 87).

Dícese de la escala musical de sólo cinco notas. Corresponde a una escala desprovista de semitonos. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 341).

Foxtrott. Baile que apareció en las décadas de 1910 y 1920 en estados Unidos, cuyo nombre alude al *trote de zorro* para indicar su carácter más bien rápido y alegre. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 309).

Género musical. En la definición de un *género* concurren varios puntos de vista: *instrumentación* (cuarteto de cuerdas, sinfonía), *texto* (oratorio sacro, ópera profana), *función* (preludio, danza, serenata), *lugar de ejecución* (sonatas de iglesia y de cámara), *estructura de la composición* (toccata, fuga), y otros. (*Atlas de Música*, 1998: 109).

Guaracha. f. *Amér.* En Cuba y Puerto Rico, canción popular que se canta a coro, y baile parecido al zapateado. (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 1117).

Guarimba. Es un ritmo que irónicamente emerge del piano hacia la marimba, constituyéndose en un nuevo estilo musical que su mismo creador Víctor Wotzbelí Aguilar, denominaba como *foxtrott en 6x8*, así como también *marcha característica* (posiblemente por su división en dos tiempos de tres corcheas cada uno), lo que evidencia que él mismo no estaba consciente de que estaba creando un nuevo ritmo, que posteriormente se designó simplemente como 6x8 (seis por ocho). Fue a raíz de un concurso convocado para poner nombre al 6x8, que éste adquirió el nombre de *guarimba*, formado por los vocablos *gua* de Guatemala y *rimba* de la palabra *marimba*. (Godínez, 2002: 214).

Habanera. f. Danza originaria de la Habana. Música de esta danza. (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 1134).

Idiófono. Nombre que se da a aquellos instrumentos en los que el sonido se produce a partir de la propia vibración del cuerpo del instrumento, sin ayuda de cuerdas o membranas, sea por el entrecocar de sus partes (castañuelas), sea por percusión (xilófono y derivados). (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 318).

Instrumento hecho de un material sonoro natural, cuyo sonido es producido de diferentes maneras. (*Musical Instruments of the World*, 1976: 90).

Mazurca. Danza originaria de Polonia, en compás ternario. Fue introducida en el siglo XVIII en Alemania y en el siglo XIX en Inglaterra, Francia y España. Chopin la divulgó como pieza pianística. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 328).

Membranófono. Instrumento en el que el sonido es producido por la vibración de una membrana estirada o piel. (*Musical Instruments of the World*, 1976: 140).

Modulación. Cambio de tonalidad. El centro tonal (tónica) puede variar. Si ello sólo sucede en forma esporádica, se habla de una *flexión* o *modulación pasajera*; en caso contrario, de una *modulación* a una nueva tonalidad. (*Atlas de Música*, 1998: 99).

Técnica compositiva que permite a un compositor pasar de una tonalidad a otra, evitando que el oído perciba irregularidad tonal alguna. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 331).

Nodos de vibración. Son los dos puntos de cada tablilla o tecla en los que se *crizan* y anulan las ondas de vibración, constituyéndose en *puntos muertos* sin sonoridad alguna. (Godínez, 2002: 112).

Nota. Cada uno de los sonidos de la escala, o signos que los representan. (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 1572).

Obertura. Fragmento sinfónico que sirve como introducción a una ópera, un oratorio o cualquier otro espectáculo teatral o de grandes proporciones. Sencilla en sus orígenes, durante el siglo XIX pasó a estar constituida por temas extraídos de la obra que introducía. En ese mismo siglo se puso de moda otro tipo de obertura: la de concierto, muy relacionada con el poema sinfónico de inspiración lisztiana. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 336).

Organología. Ciencia que estudia los instrumentos musicales, su historia y sus clasificaciones, sonoridades, mecanismos y variedades, así como sus posibilidades funcionales, técnicas de construcción, etc. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 338).

Paso doble. Danza que a partir de mediados de la década de 1920 adquirió un carácter popular; basada en unos compases rápidos binarios de 2/4 ó 6/8, logró su máxima expresión en España y en la América Latina. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 340).

Pizzicato. Término italiano (equivalente a *pellizcado*) referido a los instrumentos de cuerda frotada, por el cual en determinado pasaje de la composición las notas deben tocarse punteando la cuerda con el dedo y no con el arco. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 343).

Polca. Danza rápida y en compás ternario que, a pesar de lo que indica su nombre, tiene su origen en la música popular de Bohemia y no en la de Polonia. Bedrich Smetana la introdujo en los salones de Praga, desde los que se extendió a Viena, París y desde estas capitales, por extensión, al resto de Europa. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 343).

Ragtime. Tipo de composición musical de origen estadounidense, que se puso de moda a finales de siglo XIX y que se distingue por su carácter sincopado. Scott Joplin fue su mejor exponente. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 346).

Resonancia. Nombre que recibe la transmisión de vibraciones de un cuerpo sonoro a otro, sin contacto directo. Este fenómeno sólo se da cuando ambos cuerpos son susceptibles de vibrar en la misma frecuencia o en un armónico de la misma. Así, si se percute una campana con un martillo, en el caso de que al lado haya una campana de

parecida estructura vibrará a su vez con la campana percutida; suele decirse también que vibra “por simpatía”. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 348).

Semitono. Nombre que se da al intervalo más pequeño usado habitualmente en el sistema tonal occidental. Existen doce semitonos por octava; en el teclado del piano, cada tecla está separada de la siguiente por un semitono. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 356).

m. *Mús.* Cada una de las dos partes en que se divide el intervalo de un tono. (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 2004).

Sostenido. *Mús.* Aplicase a la nota cuya entonación es un semitono más alta que la que corresponde a su sonido natural. (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 2060).

Alteración mediante un signo de carácter convencional (#) con el cual se indica que la afinación de la nota señalada ha de elevarse un semitono. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 359).

Tímpano. Tambor, atabal. Instrumento músico compuesto de varias tiras desiguales de vidrio colocadas de mayor a menor sobre dos cuerdas o cintas, y que se toca con una especie de macillo de corcho o forrado de badana. (*Diccionario de la Lengua Española*, 1992: 1403).

Tonalidad. De la escala material se escogen sonidos y se reúnen en un *sistema de referencia* en torno a un *sonido central* o *fundamental*, al que se denomina *tonalidad*. (*Atlas de Música*, 1998: 87).

En la música tradicional, sistema de relaciones que establece una nota considerada como *fundamental* o *centro tonal* -nota tónica-, con respecto a la cual las restantes notas de la escala tienen una función subordinada, aunque vinculada a aquélla por relaciones armónicas. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 367).

Tono. 1. Indicación de qué nota ejerce la función de tónica en una composición, de la cual se dice que está en tono de *do mayor*, o de *sol menor*, etc. 2. Intervalo equivalente a una segunda mayor. 3. Sonido de referencia para la afinación de voces e instrumentos. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 367).

Mús. Intervalo que media entre una nota y su inmediata, excepto del *mi* al *fa*, y del *si* al *do*. **Mús.** Cualquiera de las escalas formadas partiendo de una *nota fundamental*, que da nombre a cada una. (*Diccionario Manual Sopena Enciclopédico e Ilustrado*, 1962: 2149).

Vals. Danza surgida en el siglo XVIII, cuyo nombre derivade *walzen*, esto es *rodar*, que, de mano de la familia Strauss, se impuso como uno de los bailes de salón más celebrados en Viena durante el siglo XIX. Su origen se halla en una danza popular austríaca de *tempo* en origen lento. Se trata de una danza en compás de $\frac{3}{4}$, moderadamente rápida, que alcanzó tal prestigio que ha sobrevivido a todos los cambios de gusto musical que se han dado en casi tres siglos. (*El Mundo de la Música Grandes Autores y Grandes Obras*, 1999: 369).

Xilófono. m. Instrumento de percusión formado por una serie de listones de madera de dimensiones debidamente graduadas, para que den sonidos correspondientes a las diversas notas de la escala. (*Diccionario de la Lengua Española*, 1992: 1499).

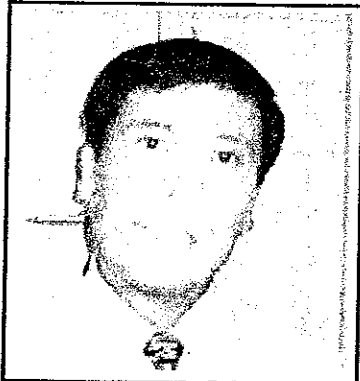
Instrumento que consta de una serie de barras afinadas de madera, que son percutidas con varillas. Las barras descansan en una armazón, fijadas según su tono. (*Musical Instruments of the World*, 1976: 118).

APÉNDICE No. 1:
ENTREVISTADOS

1. **Lic. Axel Aceituno**
Catedrático del Depto. de Arte, Facultad de Humanidades, USAC
(Entrevista: 10/04/02)
2. **Mario Andrade**
Director de la Marimba de Concierto del Ministerio de Finanzas
(Entrevista: 17/04/02)
3. **Amauri Ángel**
Subdirector de la Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes
(Entrevista: 16/04/02).
4. **Alfonso Bautista**
Director de la Marimba de Concierto de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deportes
(Entrevista: 16/04/02)
5. **Lcda. Isabel Ciudad Real**
Directora del Depto. de Música, UVG
(Entrevista: 15/04/02)
6. **Lic. José Carlos Chiquín**
Director de la Marimba de Concierto de la Universidad del Valle de Guatemala
Coordinador del Área de Química, UVG
(Entrevista: 11/04/02)
7. **Eulogio Choguix**
Primer Tiple de la Marimba de Concierto del Ministerio de Finanzas
(Entrevista: 17/04/02)
8. **Ing. David de Gandarias**
Compositor e Ingeniero Musical
(Entrevista: 16/04/02)
9. **Dr. Igor de Gandarias**
Director del Depto. de Arte, USAC
(Entrevista: 10/04/02).
10. **Ing. Fernando Farfán**
Centro Armónico de la Marimba de Concierto de la Universidad del Valle de Guatemala
Estudiante de Licenciatura en Música, UVG
(Entrevista: 15/04/02)

11. **Julio Flores**
Tzijolaj y Flauta Sopranino de la Marimba de Concierto de la Presidencia de la República
(Entrevista: 18/04/02)
12. **Lester Godínez**
Director de la Marimba Nacional de Concierto
Director de la Marimba de Concierto de la Presidencia de la República
Catedrático del Depto. de Música, UVG
(Entrevista: 09/04/02)
13. **Hugo Guzmán**
Segundo Tiple de la Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos de Guatemala
(Entrevista: 17/04/02)
14. **Armando Hernández**
Subdirector de la Marimba de Concierto de la Presidencia de la República
(Entrevista: 18/04/02)
15. **Odilia Jerez de Guzmán**
Integrante de la Marimba Femenina de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes
(Entrevista: 19/04/02)
16. **Dr. Dieter Lehnhoff**
Director, compositor, musicólogo y violinista
Director del Instituto de Musicología, URL
Director del Grupo *Millenium*
(Entrevista: 18/04/02)
17. **Benigno Mejía Cruz**
Folklorista y compositor
(Entrevista: 20/05/02)
18. **Fernando Morales Matus**
Solista marimbista y constructor de marimbas
(Correo electrónico: 23/08/02, 24/08/02, 25/08/02, 26/08/02, 07/09/02, 11/09/02, 12/09/02)
19. **William Orbaugh**
Guitarrista
Director del Centro de Integración Musical
Catedrático del Depto. de Música, UVG
(Entrevista: 11/04/02)

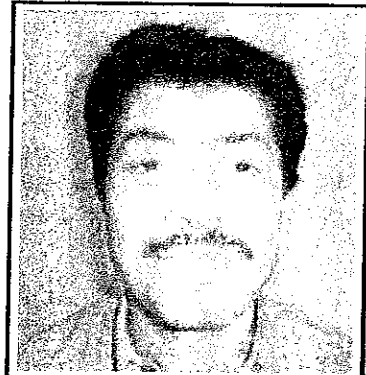
20. **Joaquín Orellana**
Compositor y creador de los útiles sonoros derivados de la marimba
(Entrevista: 17/04/02)
 21. **Leopoldo Rodas**
Director de la Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos de Guatemala
(Entrevista: 17/04/02)
 22. **Byron Santizo**
Director de la Marimba Femenina de Concierto del Ministerio de Cultura y Deportes
(Entrevista: 18/04/02)
 23. **Igor Sarmientos**
Director de Orquesta
Director del Conservatorio Nacional
Catedrático del Depto. de Música, UVG
(Entrevista: 12/04/02)
 24. **Jorge Sarmientos**
Compositor y Director de Orquesta
(Entrevista: 20/04/02)
 25. **Lic. Osmundo Villatoro**
Folklorista
Director del Grupo *Fórmula Ancestral*
Catedrático del Depto. de Música, UVG
(Entrevista: 12/04/02)
-



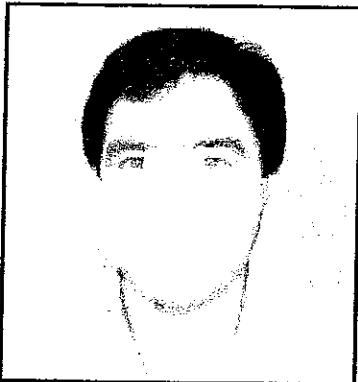
1. Axel Aceituno



2. Mario Andrade



3. Amauri Ángel



4. Alfonso Bautista



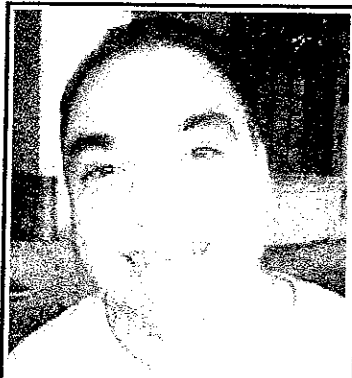
5. Isabel Ciudad Real



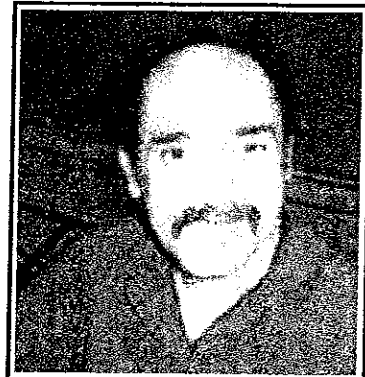
6. Jose Carlos Chiquín



7. Eulogio Choguix



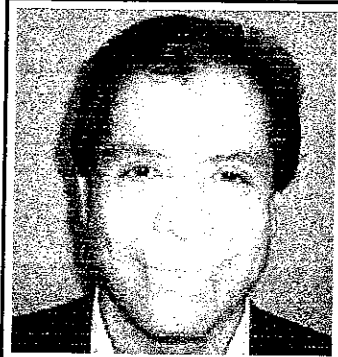
8. David De Gandarias



9. Igor De Gandarias



10. Fernando Farfán



11. Julio Flores



12. Lester Godínez



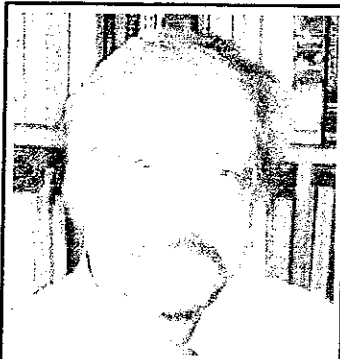
13. Hugo Guzmán



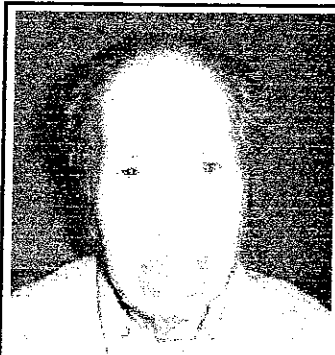
14. Armando Hernández



15. Odilia J. de Guzmán



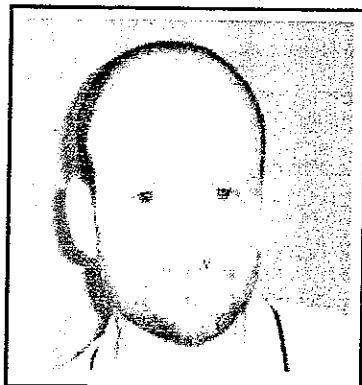
16. Dieter Lehnhoff



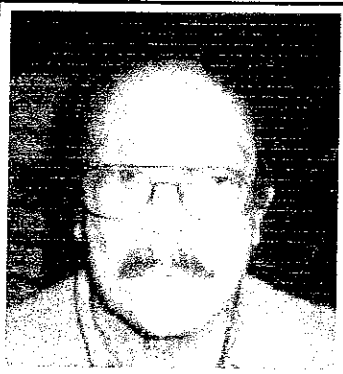
17. Benigno Mejía Cruz



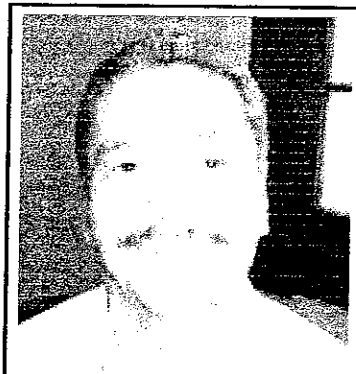
18. Fernando Morales M.



19. William Orbaugh



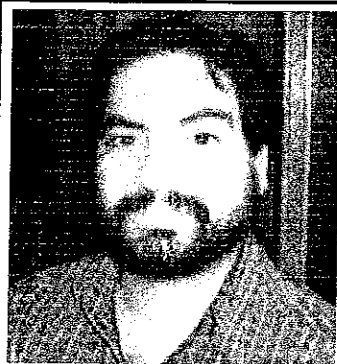
20. Joaquin Orellana



21. Leopoldo Rodas



22. Byron Santizo



23. Igor Sarmientos



24. Jorge Sarmientos



25. Osmundo Villatoro

APÉNDICE No. 2:

CELSO HURTADO

HISTORIA DE LA MARIMBA II

NOTA: Del cajón de los recuerdos de Don Julio Domingo Hurtado y apuntes del libro "Semblanza de los Hermanos Hurtado," del Lic. Francisco José Cajas Ovando.



Celso Hurtado, El Paganini de la Marimba y uno de los pocos capaces de ejecutar este instrumento con 4 baquetas simultáneamente, vestido con el traje típico que utilizaba en sus presentaciones alrededor del mundo

El nombre del maestro Sebastián Hurtado, quedó registrado en la historia musical guatemalteca como "El creador de la Marimba Doble." De su unión con la distinguida señora Manuela Benítez, nacieron sus hijas Antonia, Fermina y Sofía, y sus hijos Vicente, Celso, Arnulfo, Mariano y Sebastián de Jesús (este último el menor, combatió en la 1ª Guerra Mundial en el ejército americano).

Con sus hijos varones, Don Sebastián formó el conjunto "Sebastián Hurtado e Hijos" y a ellos se debe el honor de haber sido, en 1908, el primer grupo musical autóctono de Guatemala en presentarse exitosamente en los Estados Unidos. En sus presentaciones, casi siempre les acompañó Ernesto Rivera.

Tras el fallecimiento del maestro Sebastián y de

Arnulfo, el conjunto quedó formado entonces por Vicente, Celso, Mariano y Jesús, integrándose a ellos Oscar y Joaquín (hijos de Vicente y Ernesto). Posteriormente se dividieron y Celso formó su propio conjunto con Mariano, pero mas adelante, Mariano formó un grupo con ejecutantes todas mujeres y Celso empezó su formación como solista, llegando a dominar el instrumento con tal propiedad que rebasó los límites a que ningún otro había llegado hasta la fecha. Mariano entretanto cosechaba éxitos con su conjunto femenino y como dato histórico, se sabe que efectuaron presentaciones recibiendo grandes aplausos en Los Angeles en 1934.

CELSO HURTADO

Por el extraordinario virtuosismo que alcanzó, Celso Hurtado llegó a ser considerado como El Paganini de la

● SIEMPRE MATERIALES DE CALIDAD SUPERIOR ● ALUMINO ● PUNTO ●
 PIZARRAS Y TABLEROS IMPRONTADOS DE LOS MEJORES PAISES ● COLORES DE FONDO SE
 ELECTROVANOS CON NUESTRO PROCESO ● ELABORAMOS MARCOS DE MADERA CON LAS
 ESPECIALIDADES Y NECESIDADES DE NUESTROS CLIENTES
 ● MONTAJES ESPECIALES EN PIEDRAS NATURALES

MARCOS DE CALIDAD PARA CUADROS
 ● POSTERS ● LIENZOS ● FOTOGRAFIAS
 5998 W. PICO BLVD.
 LOS ANGELES, CA. 90035
 (213) 937-1034/35

Marimba. Largas sesiones y fatigosas noches de insomnio requirió, a través de muchos años de estudio para lograr el perfeccionamiento y la maestría en la ejecución de el difícil instrumento, pero todo su esfuerzo se vió compensado el día que en el Aenolin Hall de Nueva York fué elegido como "El Rey de la Marimba Guatemalteca." La prensa de esa ciudad se refirió a él en los siguientes términos:

"Celso Hurtado ha llegado a la altura de la celebridad. A través de sacrificios y entusiasmo por su arte, él ha dominado a su marimba nativa combinando la modestia con el arte y ambos, con el triunfo."

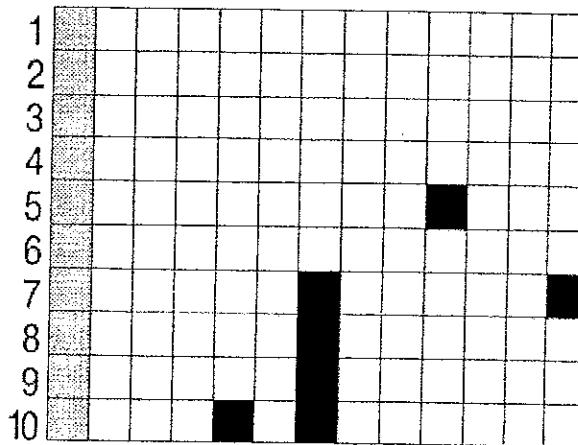
Celso nació en Quetzaltenango el 6 de Abril de 1889 y desde los 6 años se integró a la marimba conformada por el resto de sus hermanos y dirigida por Don Sebastián, su padre.

Su consagración como gran virtuoso ocurre en 1946, cuando ya en su repertorio incluía obras de Paganini, Chopin, Kreisler, Brahms, Mendelsson, Strauss, Beethoven y muchos más.

En una de sus tantas giras, (que no solo eran por el exterior sino dentro de su misma patria) llegó en 1957 a Xelajú y efectuó presentaciones en el Teatro Municipal acompañado del pianista mexicano Javier González Pichardo. El inolvidable concierto que ofreció tuvo el siguiente programa: Capricho Vienés, de Kreisler; Danza, de Brahms; Valse, de Lewinski; Aires Gitanos, de Sarasate; Los Viejos —valse miniatura— de su autoría; Hora Stoccato, de Heifist; Sevilla, de Albeniz; Valse Capricho, de R. Castro; Piano Solo, de Javier Pichardo y Son del Recuerdo y El Quetzal, de su propia autoría.

Cuenta Don Julio Domingo Hurtado que en esta ocasión, durante su gira por Xelajú, la marimba sufrió un desperfecto por estar mal empacada y no pudo Celso por ello cumplir un compromiso adquirido con el presidente de aquella época, el Dr. Ydigoras. Cuando la escolta militar llegó a buscarlo, él se excusó por el daño que había sufrido su marimba y prometió que en otra ocasión mas propicia ejecutaría la marimba para el Sr. Presidente y el cuerpo diplomático. Mas tarde regresaron nuevamente con un recado personal del Presidente ofreciéndole para tocar, la Marimba Maderas de Mi Tierra, a lo que el músico replicó: Mi marimba es especial y yo no toco en carcachas." Esa misma tarde, abandonó Guatemala hacia los EE.UU. Este singular y extraordinario intérprete, que como se vé en la gráfica ejecutaba la marimba con 4 baquetes, falleció el 4 de Febrero de 1968 en la ciudad de San Francisco, California.

Por Jaime R. Ordóñez



- 1—Oríundo de Chichicastenango.
- 2—Departamento donde estan las ruinas de Zaculeu.
- 3—Originario del pueblo de Ixtahuacán.
- 4—Departamento donde está el monumento a la marimba
- 5—Ideales e iniciales del nombre del Reformador de Guatemala.
- 6—Efe méridos que se celebra cada 15 de Septiembre en Guatemala.
- 7—Los nombres del escritor Guatemalteco (Premio Nobel de Literatura).
- 8.—(En Inglés) Nombre del país donde se edita la revista cuyas iniciales son "G.E.L.A."
- 9—Presidente de Guatemala del 26 de Sept. de 1926 al 12 de Dic. de 1930.
- 10—Colores del pendón de Guatemala.

(SOLUCIONES EN EL PROXIMO NUMERO)

AMABLES LECTORES: POR UN LAMENTABLE ERROR TIPOGRÁFICO, EL CASILLERO DISEÑADO PARA NUESTRO CONCURSO EN LA PASADA EDICION APARECIO EN FORMA INCORRECTA, POR LO TANTO LAS RESPUESTAS ESTARAN ERRADAS TAMBIEN. EN ESTE NUMERO, EL CONCURSO SE REPITE Y LOS PREMIOS SERAN SORTEADOS ENTRE QUIENES ENVÍEN LAS RESPUESTAS CORRECTAS, HASTA EL PROXIMO 30 DE JUNIO, APARECIENDO SUS NOMBRES EN LA EDICION CORRESPONDIENTE A JULIO. ROGAMOS DISCULPARNOS. ATENTAMENTE: JAIME RENE ORDÓÑEZ

Amigo Lector:

Conteste correctamente las preguntas de nuestro acertijo y en la primera columna de la izquierda (sombreada) hallará el nombre de un departamento del oriente de Guatemala. Envíe las respuestas por correo a:

Revista "Guatemala en Los Angeles"
1317 W. 7th Street, Oficina 110
Los Angeles, CA 90017
y participe en el sorteo de:

- 10 Suscripciones por un año a la Revista "Guatemala en Los Angeles."
- 1 Elegante cena para 2 personas cortesía del Night Club Caché

SOLUCIONES AL #1

1—GUAZACAPAN 2—USUMACINTA 3—ATESCATEMPA 4—TOTONICAPAN 5—ESCUINTLEGO 6—MAZATENANGO 7—ALOTENANGO 8—PANAJACHEL (INV) 9—AREVALO J.J. —COLUMNA 1: GUATEMALA

TRANSPORTES GUATEMALTECOS

ENCOMIENDAS A GUATEMALA

Recogemos y Entregamos a domicilio, cobramos por caja precio especial
TENEMOS LOS MEJORES PRECIOS

OFICINA EN 2005 WILSHIRE BLVD., LOS ANGELES, CA 90057

Para mejor información llámenos al teléfono

RECUERDE: SERVICIO A DOMICILIO EN GUATEMALA

APÉNDICE No. 3:

CERTIFICADO DE INSCRIPCIÓN DEL CONJUNTO
HERENCIA MAYA-QUICHÉ

EL INFRASCRITO REGISTRADOR DE LA PROPIEDAD INDUSTRIAL DEL MINISTERIO DE ECONOMIA,

Certifica:

Que en esta fecha y bajo el número 701, folio 200 tomo 2, de Nombres Comerciales, ha quedado inscrito a favor de FERNANDO MORALES MATUS, Filarsónico guatemalteco, con domicilio en esta ciudad, el nombre comercial consistente en la denominación "HERENCIA MAYA QUICHE" y LOGOTIPO, para amparar y distinguir un conjunto musical sinfónico dedicado a la presentación y divulgación de la música nacional e internacional de todo tipo en actos culturales presentaciones internacionales, en radio, televisión o cualquier medio.

El presente Registro se hace de conformidad con el Dec. 26-73 (vigencia por tiempo indefinido).-

En la ciudad de Guatemala, a los veintiseis días del mes de Octubre de mil novecientos sesenta y siete. (J.M.).-

Fernando Morales Matus
FERNANDO MORALES MATUS
Registrador de la Propiedad Industrial

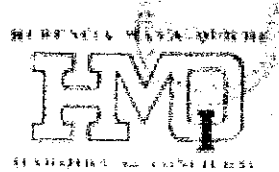


Fernando Morales Matus
Registrador

MAQUETAS DE
REVISTAS Y LIBROS



GUATEMALA - G. R.



APÉNDICE No. 4:

**DOCUMENTOS RELACIONADOS CON EL PROCESO DE
FORMACIÓN Y ACTIVIDADES DE
LA *MARIMBA NACIONAL DE CONCIERTO Y DE BELLAS ARTES***

Dirección General
de Cultura y Bellas Artes

30 de noviembre de 1977


Señor Lester Homero Godínez
3a. Calle 31-37, zona II
Ciudad

Estimado señor Godínez:

En respuesta a su carta del 24 de agosto, en la cual me envía la oferta de un grupo de valores guatemaltecos para crear la marimba de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes y en la que me adjunta también un esbozo sobre las actividades que podrían realizar y el curriculum de los integrantes, me permito informarle que estoy perfectamente de acuerdo con esa propuesta, la que venía considerando desde hace bastante tiempo por la necesidad que existe de parte de Bellas Artes de difundir nuestra música folklórica, así como de acompañar a otros conjuntos artísticos que hacen presentaciones en Guatemala.

Asimismo me permito manifestarle que he hecho las gestiones ante la superioridad, con el objeto de que se pueda crear en 1978 un presupuesto para tal fin, por lo que en cuanto tenga una respuesta concreta me comunicaré con usted.

Al felicitarle por la labor que han estado realizando, no me resta sino suscribirme, atenta servidora,


~~Lieda. EUNICE LIMA~~
Directora General de Cultura
y Bellas Artes



EL/ndea. -



FUNDACION DEL CENTAVO

FUNDACION GUATEMALTECA PARA EL DESARROLLO

8a. Calle 5-09, Zona 9. Tels. 67697, 67213 y 310754

Cablegráfica: FUNDACEN Apartado Postal 2211 GUATEMALA, C. A.

Guatemala, 29 de junio 1978

PRIDENTE:

Antonio Ayalaiza A.

VICIPRESIDENTE:

Edwin Grajeda Granadas

SECRETARIO:

Alberta Santoval C.

TESORERO:

Rafel Tejada Wyll

VOCALES:

José Miguel Gutiérrez

Teddy Plochanski

Imar Stahl

Stephan Witkowski

Roberto Yaguán

CONSEJO DE FIDUCIARIOS:

Ricardo Pennington

Juan Aparicio

Diego Neutobohm

Raúl David Rubio C.

Dumberto García Serrano

Mangol Mendo Trujillo

Diego Arisvillaga

Alvaro Carreras Viter

Fernando Prado Jeshach

José Mirón Muñoz

Dorez Keller

Budy Richter

Julio Gándara Valenzuela

Rolix Montes

Alfonso Eisa Maup

Jorge Lampost Redl

Daniel Hodestea

Fernando Andrade

Rafel Martínez Estrada

GERENTE:

Herminio Quezada

Señor

Lester Homero Godínez

Marimba Nacional de Concierto

Sección Folklórica

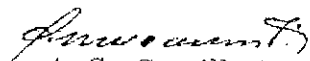
Ciudad,

Estimado señor Godínez:

Me es grato dirigirme a Ud. y por su digno medio a todos los cultos integrantes de la Marimba Nacional de Concierto, por su brillante participación en la velada folklórica que presentamos el pasado 23 de los corrientes en el Camino Real y con motivo de la presentación de la 10a. medalla del Popol Vuh.

El Museo Ixchel, la Fundación del Centavo y El Círculo Numismático de Guatemala elogiaron esa noche la belleza de la música ejecutada por ustedes y nuestros invitados, más de 1,600 personas, entre quienes se contaban distinguidos intelectuales guatemaltecos y extranjeros, admiraron la sutileza de la música vernácula y la belleza de sus trajes típicos.

Al felicitar a Ud. por tan bien conformado conjunto musical, aprovecho la oportunidad para reiterarle las demostraciones de mi particular aprecio y me suscribo como su atento y seguro servidor,


Augusto S. Castillo Morán
Jefe de Relaciones Públicas

ASC/M/alg.

DIRECCION GENERAL DE CULTURA Y BELLAS ARTES: Guatemala, diecisiete de noviembre de mil novecientos setenta y ocho.

ASUNTO: LESTER HOMERO GODINEZ, Director de MARIMBA NACIONAL DE CONCIERTO, envía propuesta para la creación de su conjunto, con un costo de Q. 2, 500. 00 mensuales.

Pase atentamente al Despacho del señor Ministro de Educación, el proyecto adjunto para la creación de la marimba del Ministerio del Ramo, mismo que consideramos muy atendible, por ser un conjunto de marimba pura, sin accesorios que le restan autenticidad.

Lic. FRANCIS POLO SIFONTES
Director General



FPS/n^oea. -

MINISTERIO DE EDUCACION
UNIDAD SECTORIAL DE INVESTIGACION Y PLANIFICACION EDUCATIVA

USIPE

SA. AVENIDA 9-21, ZONA 1, TELS. 519073, 24276, 556804
GUATEMALA, CENTRO AMERICA

OP. N° _____
REF. 11-12/211.1(F)

Al contestar, sírvase mencionar el número y referencia de esta nota

----VISION DE PROGRAMACION Y ESTUDIOS SOCIOECONOMICOS DE USIPE, Guatemala, veintitres de enero de mil novecientos setenta y nueve,-----

ASUNTO: PROFESOR LESTER HOMERO GODINEZ O., DIRECTOR DEL CONJUNTO MUSICAL "MARIABA NACIONAL DE CONCIERTO" EN OFICIO IDENTIFICADO CON No. de REGISTRO M-12 Y DE CLASIFICACION 211.1 (F) DE FECHA 25/9/78, SOLICITA LA CREACION DE LOS PUESTOS DE DICHO CONJUNTO Y PROPONE EL PRESUPUESTO MENSUAL PARA SU FUNCIONAMIENTO.

PROVIDENCIA No. 34-79

Atentamente vuelva al Despacho del señor profesor Lizandro Sierra C., Viceministro de Educación, informándole respecto a la solicitud enunciada en el acápite de la presente, que esta Unidad Sectorial, después de haber practicado el estudio correspondiente y tomando en consideración el principio constitucional de que "toda riqueza artística del país forma parte del tesoro cultural de la Nación y estará bajo la protección del Estado" y que "el arte y el folklore nacionales en todas sus manifestaciones gozarán de la misma protección" (artículos 197 y 199 de la Constitución de la República), se permite al señor profesor Godínez recomendar la creación de los puestos que formarían parte de la Mariaba Nacional de Concierto; con ello el Ministerio de Educación contribuirá a la dignificación del Instrumento musical nacional, el cual el tiempo ha alcanzado en Guatemala un alto desarrollo en cuanto a sus aspectos de construcción, cancionidad y calidad interpretativa y formación de un amplio y variado repertorio de música nacional, aspectos que deben de ser superados conforme al plan de trabajo y argumentaciones que propone el profesor Lester Homero Godínez.

En relación a lo anteriormente expuesto, se sugiere que el Conjunto de Mariaba Nacional de Concierto tenga una dependencia directa del cargo de Segundo Viceministro del País, en atención al carácter con que fue concebido, o sea, el de presidir y dirigir a un nivel superior las actividades comprendidas en el campo de la cultura y las bellas artes del país.

El financiamiento para el pago de salarios de los puestos referidos, podría tomarse de la suma asignada en el renglón 951-02, "Créditos por Aplicar"

...../2

MINISTERIO DE EDUCACION

USIPE

UNIDAD SECTORIAL DE INVESTIGACION Y PLANIFICACION EDUCATIVA

91. AVENIDA 9-21, ZONA 1. TELS. 519073, 24276, 536804
GUATEMALA, CENTRO AMERICA

OF. N° _____
REF. _____

Pag: 2
Prov. 34-79

Al contestar, sírvase mencionar el número y referencia de esta nota

del Presupuesto de Gastos del Ministerio de Educación, destinada para la creación del puesto del Segundo Vice-Ministro, dependiendo el monto de dichos salarios de los que asigna la Oficina Nacional de Servicio Civil conforme la Ley.

Mercedes Guinther
Licda. Mercedes Guinther
SUBDIRECTORA DE USIPE

Guillermo A. Chapetón
Lic. Guillermo A. Chapetón Méndez
Jefe de la División de Programación
y Estudios Socioeconómicos de USIPE

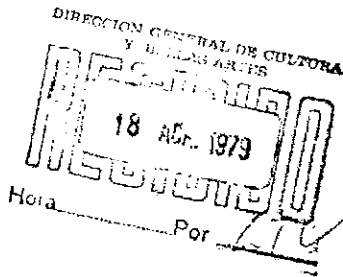


GADT/met



MINISTERIO DE EDUCACION
 dirección general
 de cultura y bellas artes

11 Calle 11-54, zona 1 - GUATEMALA, C.A. CABLES DIREDA TEL. 21197 - 20123 - 26237
 25828 - 25867



Abril, 10 de 1979.

M E M O R A N D U M

De: Joaquín Orellana M. Depto. Música.

A: Profesor Ruben Alfense Ramirez
 Director General de Cultura
 y Bellas Artes.

Señor Director:

Con el afán de brindarle una asesoría amplia en relación al proyectado ENFRENTAMIENTO DE MARIMBAS, he considerado que según los aspectos que el caso reviste, dicho enfrentamiento sería inapropiado y susceptible de críticas severas.

En efecto, la mayoría de los certámenes tienen como denominador común el hecho de fijar reglamentos de antemano a los participantes. Por otro lado suelen establecer normas referentes a temas, estilos, formas, estructuras, etc., a las cuales se sujetan quienes acuden a dichos concursos, y el caso que nos ocupa no presenta las características esenciales para poder aplicar alguno de los mecanismos antes descritos.

Conviene recordar que el ENFRENTAMIENTO en mención tuvo su origen en el proyecto presentado por el Maestro Lester Hemero Godínez, quien propuso la creación de la "MARIMBA DE BELLAS ARTES" desde el año 1974 durante la administración de la Licenciada Eunice Lima. Dicho proyecto involucra (aparte de la acción propiamente dicha de la marimba) actividades de tipo investigativo, de preservación, y de dignificación de la marimba, compendiando una labor que apunta hacia conceptos serios y profundos en que el instrumento autóctono cobrará un vuelo insospechado.

Conoció el proyecto en su profundidad cuando transitaba por la administración del Licenciado Francis Pala Sifontes, y tuve a bien apoyarle con una breve argumentación y algunas consideraciones sobre la marimba, sobre la cual adjunto copia.

HONOR, RESPETO, HONRADEZ, TRABAJO



MINISTERIO DE EDUCACION
 dirección general
 de cultura y bellas artes

11 Calle 11-54, zona 1 - GUATEMALA, C.A. CABLES DIGEBA TELS. 21107 - 80125 - 26237
 25836 - 26667

El caso, y su posible desviación a un concurso se presenta muy claro en el sentido en que Lester Godínez propuso un plan vasto y compendioso, que lo tipifica como iniciador, y con prioridad en el supuesto de la realización de dicho plan. Por otra parte aparecieron otras personas posteriormente, con propuestas parecidas, o casi reflejos de la primera.

En tal situación, un concurso es fuera de lógica, y ameritaría más un análisis exhaustivo de las propuestas como punto de partida, y no un concurso donde se oírían cosas, y se haría un balance de lo escuchado, y en el cual no estaría presente para nada, la función idealística paralela a la función propiamente dicha.

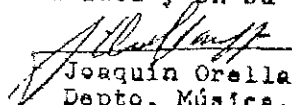
Logicamente el primer fallo surgiría de los alcances y metas a lograr, y, en suma, de la mejor y más compendiosa propuesta, ya que el fallo final sólo sería efectivo por los frutos que resultaran después de algún tiempo de aplicadas las actividades contempladas en el plan.

Examinándolo bajo otro punto de vista: Sobre el "¿por qué?" de una "MARIMBA DE BELLAS ARTES", habría que dilucidar el tipo de actividad que se le encomendaría, tomando en cuenta la diversidad de categorías en cuanto al cometido.

Creo, que una "MARIMBA DE BELLAS ARTES" debe desenvolverse en función de la entidad que representa. Por ej., la Marimba de la Dirección General de Caminos; la de la Policía Nacional; la del Mariscal Zabala; la del Socio Educativo Rural, etc., y el resto de marimbas análogas en Guatemala, de acuerdo a las entidades que las acogen, sólo desempeñan funciones de amenización, debido a que dichas entidades no tienen una obligación ni moral ni legal de intentar algo más por la marimba, no representando así un valor claro en el camino de la DIGNIFICACION, y menos en plantear nuevas alternativas; mientras que una "MARIMBA DE BELLAS ARTES" sí tendría la obligación moral y legal de promover programas encaminados directamente a la INVESTIGACION, RESCATE DE VALORES PROPIOS, DIGNIFICACION, y demás labores contenidas en el proyecto aludido del Maestro Lester Homero Godínez.

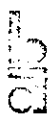
En resumen, la proposición de un proyecto NO DEBE ORIGINAR UN CONCURSO, porque constituiría una deformación en el procedimiento de resolución o aceptación. Por otra parte resultaría un poco lesivo, o inaudito, para el promotor-iniciador, por mucho que pudiese aceptar el verse sumergido en la peregrina situación de un ENFRENTAMIENTO, originada en su idea y en su proposición.

ATENTAMENTE


 Joaquín Orellana M.
 Depto. Música.

HONOR, RESPETO, HONRADEZ, TRABAJO





MINISTERIO DE EDUCACION
dirección general
de cultura y bellas artes

6a. AV. 22-00, ZONA 1 (COMPLEJO DEL TEATRO NACIONAL) - GUATEMALA, C. A. - CABLES. DIGEBA
TELEFONOS. 21107 - 80125 - 26207

BREVE ARGUMENTACION.

Es lícito exponer que el origen u orígenes de la marimba se remontan a diversos lugares y diferentes épocas. Una noticia muy difundida se refiere a un origen Africano, un instrumento o artefacto portatil llamado Balafón, de forma netamente marimboidea. Se sabe de antiguos precursores en el Asia, y no hace mucho, en Francia, durante una excavación se encontraron las "teclas" de piedra de una "marimba" antiquísima que al ordenarlas en tamaños y suspenderlas, sonaban con una escalística determinada.

Teóricamente y a grosso modo, sabemos que toda placa de madera compacta suspendida en sus nodos de vibración, percutida y puesta sobre un resonador de su mismo grado, sonará como marimba, y en este sentido la madera percutida es una práctica tan antigua como la más elemental tendencia percutora del hombre primitivo. De la marimba "propiamente dicha" todo es y ha sido cosa de perfeccionamiento y de refinamientos.

Nuestra marimba, al considerársela como Instrumento Nacional, debe entenderse como una ADOPCION en que priva fundamentalmente un culto y un especial fervor al instrumento. Efectivamente, ese amor y fervores han producido grandes LUTHIERS (Constructores), generaciones de magníficos intérpretes, y un ligamento entre la estilística de ciertas piezas y el modo de tocarlas en la marimba, cosas que la hacen muy nuestra.

A pesar de todo hace ~~una~~ gran falta una labor de INVESTIGACION y de DIGNIFICACION de la marimba, ya que no ha sido suficientemente preservado su caracter agreste y pureza de inicio. Más bien existen mixtificaciones burdas, y degradaciones de lo rutinario y de oficio.

Creo que una labor de INVESTIGACION la haría cada vez más nuestra, ya que el lugar en que se acrecienta el cultivo y la preserva, es la verdadera patria de las cosas.

Debe investigarse la linea evolutiva que hace suponer una generación espontanea en nuestro medio a partir del TUN, cosa que de hacerse patente, conferiría a la NACIONALIDAD DE LA MARIMBA una certeza de proyecciones incalculables.

Respecto de la investigación de nuevas formas de dispersión y composición en la marimba, el Maestro Lester Homero Godínez ha opinado que: "Hasta el momento unicamente el Maestro Joaquín Orellana ha hecho investigaciones de tipo Musicológico de nuestro instrumento, con el objeto de "Guatemalizar" la marimba, partiendo de instrumentos constituidos basicamente por madera percutida y sus variantes (Sonarimba)".



MINISTERIO DE EDUCACION
dirección general
de cultura y bellas artes

DR. AV. 22-00, ZONA 1 (COMPLEJO DEL TEATRO NACIONAL) - GUATEMALA, C. A. CABLES DIGERA
TELEFONOS 21107 - 60125 - 26237

Observando mi labor desde un ángulo especial, la periodista René de Flores ha expresado los siguientes conceptos aparecidos en una entrevista para "Nuevo Diario" del 9 de Octubre del presente año:

"En las producciones Orellaneanas de la actualidad, la marimba ha recorrido rutas insospechadas. A través de la invención de un sin-número de "instrumentos" basados en la madera percutida (placas de marimba y derivados) como punto de partida, el sonido se proyecta en multitud de formas que confieren al instrumento autóctono la capacidad de adentrarse en un arte fantástico.

Por otra parte, la manuableidad individual de los principales de dichos instrumentos (LA SONARIMBA), permiten un desplazamiento e intercalación múltiple en el espacio acústico, abordando así una TEXTURA SONORA que arroja una imagen agreste y límpida de una "Latinoamérica sonora", evidenciando los valores de cierto RUPESTRE SONORO, con la sugestión de una "gran Guatemala marimbalante", y es en esa "marimbaleada" Guatemala que se gesta una verdadera "nacionalidad" de la marimba, ya que ha sido lanzada universal, y al mismo tiempo habiendo rescatado en ella su valor realmente primitivo, despojada de los refinamientos y de las "piezas" que tantas veces la alejan de su principio, y la convierten en figura alienante con sus visos de cliché, estereotipo, objeto turístico, marco para telas típicas, etc., etc.,.

Las principales obras de Joaquín Orellana en que la marimba ha sido trasladada a dichas dimensiones son: "Humanofonía", "Primitiva I", "Primitiva Grande", y ultimamente en "TZULUMANACHI", a través de los instrumentos: SONARIMBA, ONDA-IM, PANDERIMBA, CICLO-IM, ITERO-IMBA, y ECO-IM".

Todo lo anteriormente expuesto apunta claramente hacia la necesidad de INVESTIGACION de todo lo que atañe a la Marimba en los aspectos: Musical, Social, Polklórico, etc., por lo que estando contenida esa inquietud en el expediente del Maestro Lester Homero Godínez, además del aspecto divulgativo y docente, me permito opinar favorablemente respecto del proyecto. Es más, propongo que sea declarado de AUTENTICO INTERES NACIONAL.


Joaquín Orellana M.
Departamento de Música.



