

**ELEMENTOS DE CULTURA POPULAR TRADICIONAL  
PRESENTES EN EL CUENTO "DE LA MARIMBA AL SON"  
DE ERACLIO ZEPEDA**

*Norma Rosa García Mainieri*

**0. INTRODUCCION**

Este trabajo fue realizado para el curso "El Cuento Hispanoamericano: teoría y análisis" que impartió el Doctor Ramón Luis Acevedo, Profesor de la Universidad de Río Piedras, Puerto Rico, durante los meses de junio, julio y agosto de 1986, como parte del programa de Maestría en Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

El cuento *De la marimba al son*, de Eraclio Zepeda, es considerado como uno de los mejores cuentos hispanoamericanos escritos hasta la fecha.

Estructuralmente, puede dividirse en cuatro partes que casi coinciden con la presentación espacial de la edición consultada. (La letra inicial de cada parte es de doble tamaño).

Tal como se señala con más detalle en el análisis de su estructura, las dos primera partes son las que más reúnen riquísima información histórica, la cual hace desaparecer las fronteras entre el relato histórico y el cuento. De este último no sigue la estructura usual del género, sino que constituye una especie de cuento-ensayo-crónica relatado desde una voz popular.

En la cuarta parte el lector se siente más en el territorio del cuento, y esa es la genialidad creativa de Eraclio Zepeda, quien jugando magistralmente con el tiempo, con la historia, con la música y el hablante colectivo —tal es la carga de oralidad que logra incorporar a su escritura— deleita y enseña.

## 1. ANALISIS DEL TEXTO LITERARIO

Para su análisis, este cuento se dividió en 155 microsecuencias y tres macrosecuencias.

Entendemos como microsecuencias de un texto literario, a las menores unidades de sentido presentes en dicho texto; y como macrosecuencias, a la historia o historias que pueden ser aisladas del mismo, y que está o están integradas, a su vez, por microsecuencias.

### I. NIVEL TEMATICO

El tema central del cuento es el proceso histórico hispanoamericano y la persistencia de lo popular, a través del surgimiento de la marimba como instrumento musical. Se inicia con la salida de los barcos negreros de África<sup>1</sup> y termina con una apretada síntesis del contenido mismo del cuento (microsecuencias 153 y 155).

Como significaciones complementarias están:

El comercio de esclavos negros durante la época colonial;<sup>1</sup> la presencia cultural de los negros en América,<sup>2</sup> la cultura india,<sup>3</sup> el mestizaje cultural,<sup>4</sup> la estructura social,<sup>5</sup> el proceso de expansión de las capas medias,<sup>6</sup> el avance de la técnica en contraposición a las viejas costumbres,<sup>7</sup> el sincretismo religioso,<sup>8</sup> y como significación explícita en algunas microsecuencias y en las macrosecuencias, y subyacentes en todo el texto, la crítica social.<sup>9</sup>

Es importante señalar también el riquísimo contenido del cuento en lo que se refiere a la música mexicana, lo cual puede extenderse al

1 Ver Microsecuencias 1 a 3; 5 a 46; 50, 53, 59, 62, 65.

2 Ver Microsecuencias 14, 20, 21, 26-27, 29 a 46, 49 a 51, 55 a 61, 66 a 71, 77 a 154.

3 Ver Microsecuencias 25, 52.

4 Ver Microsecuencias 21, 28, 31, 35 a 61, 66, 69 a 71, 77 a 154 especialmente.

5 Ver Microsecuencias 45, 47, 48, 56.

6 Ver Microsecuencia 74.

7 Ver Microsecuencias 113, 121, 143, 146, 147.

8 Ver Microsecuencias 45, 50, 52 al 58.

9 Ver Microsecuencias 64, 72-75, 106, 107, 127.

ámbito centroamericano, y en lo referente a los aportes de la cultura negra, al Caribe. La presencia de la música puede observarse a lo largo de todo el texto (microsecuencias 14, 15, 21, 32 a 35, 41 a 45, 49, 52, 66, 70, 71, 75 a 82) y a partir de la 84, en casi todas (84 a 126, 128 a 166).

## II. NIVEL FACTICO

### A. ACCION

Las acciones que se narran ocurren en el pasado, siguiendo un orden cronológico progresivo en términos generales, aunque a veces se fragmenta con proyecciones<sup>10</sup> y microsecuencias en tiempo presente.<sup>11</sup> Son de naturaleza externa porque narran lo perceptible y muy pocas de ellas penetran en la interioridad de los personajes.<sup>12</sup>

### B. PERSONAJES

Aunque hay predominio del personaje colectivo, aparecen también personajes individuales, como el capitán,<sup>13</sup> un mercader,<sup>14</sup> un indio,<sup>15</sup> personajes históricos como Fray Matías de Córdoba,<sup>16</sup> Benito Juárez, Don Angel Albino Corzo<sup>17</sup> y Maximiliano de Habsburgo,<sup>18</sup> Augusto Monterroso,<sup>19</sup> escritor guatemalteco contemporáneo radicado en México y autor del libro *La oveja negra y demás fábulas*, obra la cual se hace clara alusión en el cuento, Don Seferino Nandayapa,<sup>20</sup> Davicito Gómez,<sup>21</sup> Manuel Bolán,<sup>22</sup> Porfirio Díaz,<sup>23</sup> Don Lindo Oliva,<sup>24</sup> Don

10 Ver Microsecuencias 5, 26.

11 Ver Microsecuencias 6, 12, 13, 26, 60, 64, 76, 98, 145.

12 Ver Microsecuencias 5, 6, 7, 11.

13 Ver Microsecuencias 5 a 11.

14 Ver Microsecuencia 36.

15 Ver Microsecuencia 53.

16 Ver Microsecuencia 65.

17 Ver Microsecuencias 73-74.

18 Ver Microsecuencia 75.

19 Ver Microsecuencia 82.

20 Ver Microsecuencia 92.

21 Ver Microsecuencia 93.

22 Ver Microsecuencias 97-98, 124.

23 Ver Microsecuencia 100.

24 Ver Microsecuencia 104.

Corazón Borrás,<sup>25</sup> Mariano Ruperto Moreno,<sup>26</sup> el General Pineda,<sup>27</sup> Benjamín Roque,<sup>28</sup> Maestro Manuel Mechant,<sup>29</sup> Maestro Ventura el Viejo y su hijo Maestro Ventura el Joven.<sup>30</sup>

### C. AMBIENTE

El ambiente del cuento está dado por el contraste entre lo tenebroso de los barcos negreros, de los lugares donde se realizaba la trata de esclavos, las condiciones de trabajo terribles para los indios y para los negros, y la pintura del exuberante paisaje americano, de la alegría y sentido del ritmo musical de los negros, y el silencioso misticismo de los indios, aspectos que en casi todo el cuento, y especialmente en la parte final, señalan el mestizaje racial y cultural característico del mexicano y del americano. Todo ello concentrado geográficamente en el istmo de Tehuantepec.

## III. NIVEL TECNICO

### A. SINTAXIS NARRATIVA

Las microsecuencias del cuento son concatenadas, siguen un orden lógico temporal a imitación del discurso histórico.

Las macrosecuencias que se analizaron fueron tres, como sigue:

#### Primera Macrosecuencia

- |    |                |   |
|----|----------------|---|
| 1. | Estado inicial | E es el grupo de esclavos negros<br>C es el capitán del barco negrero<br>B es el barco patrullero del rey |
| 2. | Acción         | C arroja los esclavos al mar  |

25 Ver Microsecuencias 110-113, 115, 117-18, 121, 125, 129, 131, 134, 135, 142-144.

26 Ver Microsecuencia 113.

27 Ver Microsecuencias 129-130, 134.

28 Ver Microsecuencia 137.

29 Ver Microsecuencia 138.

30 Ver Microsecuencias 145 a 151.

- |    |                         |   |
|----|-------------------------|---|
| 3. | Estado de desequilibrio | C tiene que regresar al Africa por otros esclavos |
| 4. | Fuerza equilibradora    | C logra traer un nuevo cargamento de esclavos     |

#### Segunda Macrosecuencia

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 1. | Estado inicial                          | L son los liberales reformistas<br>S son los señores<br>P es el pueblo |
| 2. | Acción                                  | L confisca los bienes de los señores                                   |
| 3. | Estado de desequilibrio                 | S piden ayuda a Francia y ésta interviene                              |
| 4. | Fuerza equilibradora de sentido inverso | L al frente de P derrota a S   |

#### Tercera Macrosecuencia

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 1. | Estado inicial                          | B es un marimbista<br>P es un militar<br>E es el enemigo                     |
| 2. | Acción                                  | E declara la guerra a las fuerzas de P                                       |
| 3. | Estado de desequilibrio                 | P y E pelean en el frente de batalla y P solicita a B una marimba de combate |
| 4. | Fuerza equilibradora de sentido inverso | P y E hacen las paces como resultado de pelear con música                    |

El tiempo del discurso no es paralelo al tiempo de la ficción, porque el segundo abarca los siglos comprendidos desde la época precolonial americana<sup>31</sup> hasta el presente. Esto da lugar a anacronías (retrospecciones, porque en la mayoría de las secuencias se relata después lo que sucedió antes; y prospecciones,<sup>32</sup> se narra antes lo que sucederá después).

De acuerdo con el orden cronológico de la ficción, que en este caso coincide en algunos aspectos con un orden histórico real, el cuento puede dividirse en cuatro partes:

#### 1a. Parte. Período Colonial: Microsecuencias 1 a 61

En esta parte se da una suspensión del tiempo o pausa descriptiva, que es la que permite aludir a la época precolonial americana,<sup>31</sup> de manera que el proceso histórico está completo. De no ser por esta pausa, el relato abarcaría solamente desde el embarque de los esclavos negros en el África, que es donde se inicia el cuento, hasta esta época.

#### 2a. Parte. Período Independiente

- a) Luchas por la Independencia  
Cronología histórica: años 1810 a 1821  
En el texto literario: microsecuencias 62 a 65.
- b) Luchas Postindependencia  
Cronología histórica: años 1821 a 1854  
En el texto literario: microsecuencias 66 a 71.
- c) Movimiento de Reforma (Benito Juárez)  
Cronología histórica: años 1854 a 1876  
En el texto literario: microsecuencias 73 a 74.
- d) Maximiliano de Habsburgo en México  
Cronología histórica: 1864 a 1867  
En el texto literario: microsecuencias 75 a 77.<sup>33</sup>

31 Ver Microsecuencia 25.

32 Ver Microsecuencias 5, 26.

33 Las cronologías de la 2a. y 3a. partes fueron tomadas de la obra de Luis Alberto Sánchez, *Breve Historia de América*, pp. 376 a 378; 315-316; 365 a 369.

#### 3a. Parte. Período de Dictadura

- a) Expansión de la población negra: microsecuencias 78 a 99
- b) Gobierno de Porfirio Díaz  
Cronología histórica: 1876-1880, 1884-1911  
En el texto literario: microsecuencias 100 a 126.

#### 4a. Parte. Período de la Revolución Mexicana

- a) Período de lucha armada  
Cronología histórica: 1910 a 1917  
En el texto literario: microsecuencias 127 a 146.
- b) Avance Tecnológico  
En el texto literario: microsecuencias 147 a 152.
- c) Resumen final del contenido del cuento:  
Microsecuencias 153 a 155.<sup>34</sup>

Como elipsis u omisión de un período cronológico, se pueden señalar las microsecuencias 30, 58, 59, 68, 72, 102 y 126.

Veamos un ejemplo:

Microsecuencia 30:

*Día tras día, noche tras noche, semana tras mes, años y siglos los negros sembraron, cultivaron, emprendieron zafras, encendieron ingenios, colmaron de azúcar los almacenes de Chiapas.*<sup>35</sup>

#### B. VISION

La visión es externa porque predomina la información sobre lo percibido.

34 La cronología de la 4a. parte fue tomada de la obra de Jesús Silva Herzog, *Breve Historia de la Revolución Mexicana*.

35 Zepeda, Eracio. "De la Marimba al son", cuento, *Plural* (129): Junio 1982.

### C. MODO

El narrador es extradiegético o externo, narra en 3a. persona, estilo indirecto, sobre todo en las microsecuencias 1 a 20 de la primera parte, por ejemplo:

Microsecuencia 16:

*y después que los nuevos amos se llevaban las partidas, con todo y tambores y marimbas, se vendían también los carneros pelones y las gallinas pintas de Guinea que llegaban con vida, salvados de la olla común donde comieron los esclavos durante toda la navegación oceánica.*<sup>36</sup>

Pero el narrador también aparece como intradiegético (1a. persona del plural), es decir, narrando en estilo directo desde los hechos, como parte de la voz colectiva predominante en toda la narración, como puede verse en la microsecuencia 47:

*(.....) Los mestizos más atrasados en el color fraternizábamos con los indios y algunos mulatos en tapescos improvisados con tabloncitos donde circulaban tamales inagotables y cántaros de chicha.*<sup>37</sup>

Tanto el narrador como el narratorio aparecen en algunas microsecuencias (1 a 20, 24, 27, 28 y más) externos y no ficcionalizados; mientras en otras (21, 26, 45, 47, 63 y más) son internos y ficcionalizados.

El narrador aparece en primera persona, sin intervenir en el universo ficticio, en la secuencia 141.

*Yo creo que en aquella guerra tan sonora se robusteció la afición musical de nuestro pueblo.*

### IV. NIVEL LINGÜÍSTICO

Las oscilaciones en el tiempo están marcadas por el manejo de los

<sup>36</sup> Op. cit. pág. 21.

<sup>37</sup> Op. cit. pág. 22.

verbos: pretérito imperfecto, pretérito perfecto y presente del indicativo; el estilo es coloquial y el vocabulario, culto.

### 2. ELEMENTOS DE CULTURA POPULAR TRADICIONAL

#### I. Cultura Material: comidas y bebidas. La pirotecnia

Las referencias a las comidas y bebidas que aparecen en el cuento, están estrechamente unidas a la pertenencia de los consumidores a determinadas clases y capas sociales, como puede verse en las siguientes microsecuencias:

*Y después que los nuevos amos se llevaban las partidas, con todo y tambores y marimbas, se vendían también los carneros pelones y las gallinas pintas de Guinea que llegaban con vida, salvados de la olla común donde comieron los esclavos durante toda la navegación oceánica.*

*No todas las procesiones acababan en chicote: después de volver la imagen a su altar, se armaban los convivios. Los frailes y los señores pasaban a los salones comedores de las casas grandes a beber vinos de España y probar las viandas preparadas por un verdadero ejército de cocineras, pinches, galopinas y saleras febrilmente atareadas. Los criollos y los mestizos de mejor ver se juntaban en mesas para devorar comida grande y atiborrarse de aguardiente de caña añejado con pechugas de codorniz. Los mestizos más atrasados en el color fraternizábamos con los indios y algunos mulatos en tapescos improvisados con tabloncitos donde circulaban tamales inagotables y cántaros de chicha.*

*De los salones del vino, se desprendían clavicordios y violines, de las mesas del aguardiente venían bravíos sonos de guitarras y vihuelas. De los tabloncitos de la chicha salían retumbando el tamborcillo y la flauta de caña, tambor y pito que decimos, y a veces, en la borrachera, la guitarra tiraba las ya débiles fronteras de las castas y derramaba sonos encima de la tamalada.*

*Los negros por su parte asaban a la púa un peligüey sobre las brasas, preparaban yucas y boniatos, armaban las marimbas, bebían un licor nacido del tronco de una palma, dulce y pegador, taberna que la llaman, y poco a poco la noche se llenaba de ritmos*

y tambores y alegría y cachondeces que tanta falta hacían por estas tierras nuestras...

A lo anterior pueden hacerse las siguientes observaciones, sobre las comidas y bebidas y quienes las consumían:

Comidas	Bebidas
Gallinas pintas de Guinea (negros)	Vinos (señores peninsulares)
Pechugas de codorniz (criollos y algunos mestizos)	Aguardiente de caña (criollos y algunos mestizos)
Tamales (mestizos, indios, mulatos)	Chicha (indios, mulatos)
Peliguey-carnero-asado (negros)	Licor de palma (taberna) (negros)
Yucas, boniatos (negros)	

Más adelante, en la microsecuencia 64, se alude al comiteco como el mejor aguardiente.

*En Comitán, de donde viene el mejor aguardiente, los señores han sido siempre industrioses, comerciantes audaces, agricultores y ganaderos. Casi no tuvieron esclavos, tampoco miedo de las cosas nuevas. Distintos a los señores de Ciudad Real, la capital, donde no saben trabajar: todos viven del gobierno, en los juzgados, en las cortes y las academias. Hay muchos conventos a donde llega la riqueza de toda la provincia, que en verdad no es mucha. En Ciudad Real persiguen las ideas nuevas. Odian a los curas como Matamoros y cuando supieron del fusilamiento de Hidalgo cantaron alabanzas.*

También se menciona, en la microsecuencia 84, que:

*Los negros comían pequeñas semillas engomadas, pegajosas, que sacaban de una extraña vainita verde (.....)*

Este fruto podría ser, por lo semejante de la descripción, el que se conoce en el ámbito guatemalteco como paterna.

Siempre dentro de lo que se denomina cultura material, también se hace referencia a la pólvora, como puede verse en la microsecuencia 78:

*Un día estábamos preparando pólvora, no de guerra y sí de fiesta, para cohetes y castillos pirotécnicos, en vísperas de la feria, cuando vimos llegar a la negrada. Así de pronto. Hasta el Rincón de negros había llegado la noticia del fin de la guerra y del dominio de los señores, y los negros regresaron cantando como siempre y con las marimbas crecidas. ¡Hasta patas les habían crecido a las marimbas!*

## II. Cultura Social: Fiestas religiosas y profanas, juegos

Dentro del amplio panorama de la tradición popular que proporciona este breve cuento, se mencionan las fiestas religiosas (microsecuencia 45):

*En las fiestas de La Frailesca se rezaba en la iglesia con la presencia de todos: españoles, criollos, mestizos, indios, negros y los primeros mulatos que empezamos a conocer con gran curiosidad. Se hacían procesiones solemnes bajo un sol que abrillantaba los lomos de las negras quienes de pronto, no obstante la mirada dura de los frailes, iniciaban una cierta cadencia, una peculiar manera de mover los pies, de oscilar las pantorrillas, de hacer vivir los muslos, transformando el solemne paso de la procesión en un creciente ritmo, chancleteando, arrollando, sonando las palmas de las manos y moviendo las nalgas hasta que (.....)*

Como fiesta profana se menciona la serenata, en la microsecuencia 100:

*Hacia los primeros años de Don Porfirio la doña Marimba presidía ya todas las fiestas y las serenatas de tierra caliente. Incluso la templada Comitán, la siempre dispuesta a novedades y cambios revolucionarios, la había aceptado no obstante su formación colonial y su legado de instrumentos europeos.*

Los palenques de gallos, como un juego popular, aparecen en la microsecuencia 125:

*Ante el éxito de nuestro instrumento, don Corazón Borrás era paseado de feria en pueblo, de fiesta en palenque de gallos, abriéndole las cocinas y poniéndole a su disposición todos los garrafones de aguardiente.*

### III. Cultura espiritual: instrumentos y ritmos musicales. Ceremonias y ritos mágico-religiosos

Siguiendo la tónica de todo el cuento, en cuanto a señalar las profundas contradicciones sociales de varias etapas del proceso histórico hispanoamericano a través de sus manifestaciones culturales, se alude a los coros gregorianos de los frailes dueños de esclavos: en contraposición al degüello de gallinas y a los salmos a Oxchún y Obatalá, ceremonias y ritos mágico-religiosos celebrados por los negros.<sup>38</sup>

Las polcas y mazurcas interpretadas al piano, violín y violonchelo.<sup>39</sup>

*La marimba señoreaba en todo Chiapas menos en la vieja capital. Ciudad Real, la San Cristóbal de ahora, seguía amarrada a Europa. Los cuatro o cinco pianos fatigados de polilla, seguían desafinando polcas y mazurcas. La implacable polilla agotaba por igual los tomos de heráldica que los nobles vientres de violines y violonchelos.*

En contraposición a la marimba, instrumento auténticamente popular, traído del África por los esclavos negros en el siglo XVI, y cuyo proceso de mestizaje y perfeccionamiento en territorio americano, está bellamente inserto en toda la narración, tal como señaló el crítico paraguayo doctor Juan Manuel Marcos: "En el ritmo seductor y jadeante de la prosa, no se perciben las costuras de una investigación prolija y erudita. Todo fluye como una melodía popular, de la garganta

38 Microsecuencias 26, 58, 67.

39 Microsecuencia 106.

plural de un pasado encarnado en la tradición, el folklore y la fiesta".<sup>40</sup>

Así, se describe la marimba primitiva traída por los negros del África:

*Al llegar a los puertos de la trata, los esclavos bajaban a tierra espantados, en la derrota del alma, apaleados, separados sin orden familiar, ni de pueblo, ni de lengua. Se formaban los hatos para la venta, los rebaños de trabajo destinados a los cañaverales de las islas y la tierra firme. Desembarcaban los negros y las negras y los negritos, procurando esconder los trocitos desiguales de madera que habían traído de allá, del África ahora lejana, casi tamborcillos de palo, percusión inicial que se templaba formando un catre de bejucos suspendido entre la cintura y el suelo, acucillado el músico sonando el bolillo sobre aquel tablero que producía un sonido sordo y triste, invitación al suspiro*

—Marimba, musitaban los esclavos.<sup>41</sup>

Más adelante, refiriéndose a la incorporación de calabazas o pumpos (tecomates en Guatemala) en la marimba africana, dice:

*Los negros encontraron una madera espléndida, roja, dura y sonora, que los indios conocían muy bien. Con ella fabricaban en Jiquipilas un tamborcillo de teclas, el yolotl, con el que comparaban la marimba recién llegada a estos cañaverales. Horniguillo era el árbol y de él sacaron los negros nuevas teclas que engendraron música más dulce. Para que sonara mejor, colocaron calabazos huecos debajo de cada tecla. Hubo más color en cada nota.*

—¿Cómo se llaman? preguntaron los negros señalando los calabazos.

—Pumpos, contestaron los indios.

Con los pumpos la marimba creció en resonancia.

—¿Marimba?, preguntaban los indios pensando en el yolotl.

40 Marcos, Juan Manuel "El arte compilatorio de Eraclio Zepeda". Plural Segunda época, Vol. XIII-II. 146: 1983.

41 Microsecuencias 14 y 15.

—Marimba, aseguraban los negros.

—Música del diablo, decían los frailes, los españoles y los criollos, urdidos en violines, violas, guitarras, guitarrones y clavicordios. De estos últimos no muchos, porque cada uno significaba un acarreo brutal por ciénagas, ríos, pantanos, marismas, sabanas, durísimos ascensos por sierras enfangadas, interminables selvas, riscos y montañas, que suponían el deslome de tamemes, la muerte de cargadores indios que ya por esos días estaban escasos y había que cuidarlos.<sup>42</sup>

Ya por la época independiente, y abolida la esclavitud, la marimba se perfecciona y deja de tocarse de rodillas:

Allí, en aquel regreso interior, en una África de América, descubrieron cerros no de oro sino de hormiguillo, miles de árboles de hormiguillo, la prodigiosa madera casi metálica. Las marimbas salieron de sus manos como palomas en bandadas. Pero eran ya marimbas que pendían de la nuca y se ataban a la cintura para que el músico tocara de pie, nunca más de rodillas, nunca más.<sup>43</sup>

Para convertirse en marimba mestiza al incorporarle cajas de resonancia de maderas preciosas:

Los músicos y los ebanistas estudiaron la marimba, le arrimaron el cedro y la caoba, la garlopa y sus formones, la dignidad de un buen trabajo carpintero vistió a la marimba de gala. El manejo del pentagrama permitió entonaciones nuevas, sorprendentes combinaciones melódicas, una distinta concepción en el afinado de las teclas. Las cajas de resonancia se fabricaron con madera de caoba que logró aumentar el registro de los tonos. En honor a los años de la selva y la esclavitud, aquellas cajas poliédricas siguieron llamándose pumpos aunque el calabazo quedó exiliado para siempre.<sup>44</sup>

42 Microsecuencias 41 a 44.

43 Microsecuencia 70.

44 Microsecuencia 84.

La caja de resonancia se enriquece con un tímpano, o pequeño agujero perforado en la madera y cubierto con una membrana llamada telita

—Ha de ser de tripa de gato arrecho, para que sea nerviosa, constante, desvelada y, sobre todo, para que no desentone por falta de pasión, me confió un día el querido viejo Don Lindo Oliva.

Para mayor precisión en el sonido, el tímpano se tapaba y destapaba en el momento preciso, con una bolita de cera de Campeche. Nos gustaba gozar el espectáculo de los marimberos arrancando los sonidos a la madera con dos y tres bolillos en cada mano y, al mismo tiempo, cerrando y abriendo tímpanos con la cera. De aquel juego malabar nacían los bemoles.<sup>45</sup>

De esa manera, la marimba se convirtió en la señora de los instrumentos musicales, pues los de origen europeo (como violines, arpas y guitarras de doce cuerdas) fueron hechos por los indígenas, de madera de pino solamente y despreciados por los ladinos.<sup>46</sup>

La marimba de doble teclado (**marimba cuacha**), a imitación del piano, fue dibujada y fabricada por Don Mariano Ruperto Moreno y Don Corazón Borrás, miembros de una familia de músicos y constructores de marimbas de San Bartolomé de Los Llanos, hacia 1897.<sup>47</sup>

La marimba también sirvió para acompañar al cine mudo,<sup>48</sup> dando lugar a la composición de bellas piezas cuyos títulos señalaban los momentos en que debían ejecutarse, tal como puede verse en los siguientes:

- Pieza para beso corto
- Pieza para beso largo
- Pieza para persecución de buenos
- Pieza para alcanzar a los malos

45 Microsecuencias 104-105.

46 Microsecuencias 106-107.

47 Microsecuencias 100-122.

48 Microsecuencias 146-152.



- Pieza para risa pronta
- Piezas para lágrimas tendidas
- Pieza para tomar atajo
- Arribo de refuerzos
- Llegó el muchacho

Como instrumento musical, la marimba está ligada a los principales acontecimientos de las clases populares de México y Guatemala, como serenatas, fiestas, bodas, tornabodas, bautizos, despedidas y sucesos políticos, por ejemplo: Dios nunca muere, Himno del agrarista, El pañuelo rojo y Las golondrinas.<sup>49</sup>

El son es el ritmo musical popular más estrechamente ligado a la marimba. De él dice Jas Reuter que es música profana y mestiza, se interpreta en reuniones sociales, fiestas, festivales, lugares públicos como restaurantes y plazas; está claramente ligado al baile social. La estructura del son combina partes instrumentales con partes cantadas. El ritmo es una combinación de 3/4 y 6/8 y, a veces, de 5/8.<sup>50</sup>

Los siguientes títulos corresponden a los sones mencionados en el cuento "De la marimba al son":

- El canario
- El silencio
- El fandango
- El alcarabán
- El gallito
- El pataxte
- Entren a tomar atol
- Fuego adentro
- El rascapetate
- A degüello
- Se te cayó el calzón
- Fuego a discreción
- Entren en ayunas (de Don Benjamín Roque)
- Zafarrancho
- Capote al hombro (del maestro Manuel Mechant)
- El machete tuncó

49. Microsecuencias 153-154.

50. Reuter, Jas. La música popular de México. Panoramica Editorial, México 1981.

Para terminar, señalamos que en el cuento se alude nuevamente al origen africano de la marimba:

*Todo viene de allá: del Africa y los barcos negreros, del corazón, del Yolotl, de los barracones dolidos de los esclavos, del sol nocturno en los incendios de los cañaverales, de la guerra y la paz buscada, de la invención de todo un pueblo para construir un instrumento, su instrumento.*

Y en un trozo último, de profundo contenido poético, se resume lo esencial del relato:

*¡Ah, marimba! Huesuda del alma, puente del diablo, catre de lágrimas, cena de negros, musicanta y generala, compás para el regreso, preciosa celestina, ruta del corazón, yolota nuestra. ¡Carabela!*

#### 4. BIBLIOGRAFIA

- Genette, Gerard. **Figure III. Discurso del racconto.** Trad. de Lina Zecchi. Torino, Italia: Giulio Einaudi Editore, 1976.
- Marcos, Juan Manuel. "El arte compilatorio de Eraclio Zepeda". **Plural**, Segunda Epoca (146): 1983 pp. 38-41.
- Mellafe, Rolando. **La esclavitud en Hispanoamérica.** Buenos Aires: EUDEBA, 1964.
- Reuter, Jas. **La música popular de México.** México: Panorama Editorial, 1981.
- Sánchez, Luis Alberto. **Breve Historia de América.** Buenos Aires: Losada, 1965.
- Silva Herzog, Jesús. **Breve Historia de la Revolución Mexicana.** México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Todorov, Tzvetan. "¿Qué es el estructuralismo?" **Poética.** Buenos Aires: Losada, 1975.
- Notas de las clases impartidas por el Doctor Ramón Luis Acevedo.