



MINISTERIO DE
CULTURA Y JUVENTUD

GOBIERNO
DE COSTA RICA

Antología

Bicentenario de la Anexión
del Partido de Nicoya
a Costa Rica

1824-2024



Anexión
del Partido de Nicoya-Costa Rica
1824 - 2024

CRÉDITOS

Edición: Ministerio de Cultura y Juventud

Corrección filológica: Stacy Arias Campos

Ilustración de portada: “El baile suelto”, José Rojas Sequeira

Dirección editorial: Vera Beatriz Vargas León

Coordinación editorial: Adriana Méndez González

Comisión Nacional de Conmemoraciones Históricas, para la celebración del Bicentenario de la Anexión del Partido de Nicoya a Costa Rica

Vera Beatriz Vargas León, coordinadora

Carlos Armando Martínez Arias

Rosalín Baltodano Silva

Paola María Seas Quesada

Tatiana Yockchen Mora

Mauricio Rojas Méndez

Nayubel Montero Jiménez

Víctor Julio Baltodano Zúñiga

Juan Ramón Ruiz Montero

Lúcida Guevara Gómez

Javier Gómez Jiménez

Kendall Edgardo Ugalde Díaz

Yorleny Espinoza Jiménez

Gabriela Villalobos Madrigal

Violeta Obando Martínez

Edgar Solano Muñoz

Adriana Méndez González

Rosa Angélica Acosta Gutiérrez

Mauricio Rojas Méndez

Marlijson Ramazán Torres

Gina Rivera Hernández

Walter Torres Meléndez

398.09

A634a Antología Bicentenario de la Anexión del Partido de Nicoya a Costa Rica 1824-2024 / edición Ministerio de Cultura y Juventud. -- Primera edición. --San José, Costa Rica : Ministerio de Cultura y Juventud, Dirección General de Cultura, 2025.

319 páginas : ilustraciones, fotografías, mapas ; 21 x 21 cm

ISBN 978-9930-600-38-2

1. Nicoya (Guanacaste, Costa Rica) – Vida social y costumbres.
2. Costa Rica – Historia - Anexión de Guanacaste – 1825. I. Ministerio de Cultura y Juventud, editor(a). 2. Título.

SINABI/UT-001- 2025

ISBN: 978-9930-600-38-2



Razziel Acevedo Álvarez
Fernando Meza Sierra

Guanacaste: 200 o más años de música tradicional con la marimba, su música y su afinación

Razziel Acevedo Álvarez
Fernando Meza Sierra

Presentación

La música en Guanacaste posee una gran trayectoria que, a 200 años de la Anexión del Partido de Nicoya, exige una profunda revisión de un pasado cultural complejo, donde confluyen formas, sonidos, instrumentos, épocas y modas, entre otros. Además, como columna vertebral de una cultura involucra la atención étnica de europeos, aborígenes americanos y africanos; los dos últimos invadidos, saqueados y esclavizados por los primeros.

Es importante resaltar que los nativos y africanos estaban integrados por una gran variedad de subdivisiones humanas, con características muy

disímiles entre sí, en cuanto a sonidos, espacios, colores, ritmos, instrumentos y, principalmente, la visión cosmogónica del significado a su existencia. No obstante, esta colectividad debió aceptar, por la fuerza, las imposiciones en cuanto a lengua, religión, economía y cultura en todas sus expresiones, pues el irrespeto era pagado con creces.

En atención del mandato, emerge una forma de vida que representa a este continente de habla hispana, producto de los europeos, nativos y africanos, la cual se fundamentó en la cultura de los primeros, pero, pese a las condiciones



tan adversas por las que pasaron, algunas manifestaciones lograron superar las embestidas de la doctrina y se ajustaron gradualmente hasta integrarse con éxito a las nuevas costumbres y exigencias de los pobladores. Indudablemente, todo este proceso resignificó la sabiduría y la formación ancestral de los grupos humanos subyugados, dando como resultado su reducción casi a la nada o el olvido para siempre, de una gran parte de su sistema de vida.

Desde esta perspectiva, dialogar sobre la música en Guanacaste y la marimba, involucra a la música latinoamericana en todas sus dimensiones; a un complejo e intrínseco mundo influenciado como se comentó, por los europeos, españoles en su mayoría, pero con características producidas por la influencia de las culturas nativas y africanas, las cuales sentaron sus rasgos en mayor medida según el área de influencia. Por ejemplo, sin afán reduccionista y porque cualquier esquema de este tipo “peca por defecto o por exceso”,

los aborígenes americanos tienen asentada su cultura en mayor medida en parte de México y Guatemala, Bolivia, Perú, Brasil, Colombia y Ecuador, aunque quedan focos en muchos lugares. Las regiones con herencia africana se observan en las Antillas, Brasil, parte de

Centroamérica y otros países de América del sur. Aunque ciertamente el continente se mezcló con gran fuerza desde los primeros días de la conquista. (Acosta, 1982, p.169).

Ahora bien, no existen registros exactos sobre las actividades culturales relacionadas a instrumentos, cantos y música en Centroamérica durante la conquista. Todavía falta mucho por indagar y reconstruir. Es más, durante la conquista, la colonia y aún entrado el siglo veinte, muchas de estas representaciones sustentadas en el estrato básico de la sociedad humana (Wiora, 1949), fueron por mucho tiempo consideradas diabólicas e impuras o de la gente ignorante, del arrabal y el malevaje (Carpentier, 2007). Todas aquellas que no calzaban dentro de una mentalidad europea eran vistas desde la perspectiva de la vulgaridad de las cosas de un pueblo inculto, de un pueblo indio, africano, de ese pueblo mestizo, mulato, que encontró en estas tierras una razón para vivir, aún bajo los prejuicios, las injurias, humillaciones y ofensas de las gentes de arriba (Argeliers, 1989). Así aparece, nace, se desarrolla y se fortalece la cultura tradicional latinoamericana, incluyendo las danzas y música no sólo de Guanacaste, sino en toda esta zona geográfica, que ha permanecido bajo la influencia de los grupos culturales mayoritarios.



De la Música Nativa

A la llegada de los españoles, o mejor hablemos de europeos porque sus barcos venían cargados de personas pertenecientes a diversos países de ese continente, en donde estos eran mayoría, encontraron en nuestras tierras grupos humanos con un alto nivel cultural y artístico. Les impresionó la perfección de los movimientos en la danza, el teatro y la música. Torquemada y muchos otros mencionan que tales danzas y cantos causaban admiración a los más hábiles danzantes españoles, pues era tal la calidad de la representación que los dejó maravillados, pues estos consideraban al nuevo mundo como un mundo salvaje, sin cultura, sin artes, sin organización; muchos prejuicios que aún hoy día continúan siendo aceptados y reproducidos por la sociedad.

Para los nativos el arte era visto como un conjunto que ocupaba un lugar especial y mágico, no solo para los actos litúrgicos, sino también en menor medida, para el esparcimiento del espíritu y el cuerpo. Se contaba con toda una compleja estructura jerárquica artística que iniciaba en escuelas con maestros afamados, en donde se ingresaba a edades tempranas, para aprender el oficio de artista. En ellas eran dirigidos en su

aprendizaje de las danzas tanto religiosas como de divertimento, por el Tlapitzcatzin, quien se encargaba de poner, corregir y enmendar el canto y la danza de sus estudiantes. Además, los grandes señores constantemente pedían a sus “Cuyapicque” o compondores de cantos, renovar sus músicas para el servicio de los dioses y de sus héroes, los cantos y bailes festivos que eran ensayados con algunos días de anticipación a la representación. Claro, los maestros y compositores recibían por sus servicios, salarios y honores de sus señores (Saldívar, 1987, p.47). Acevedo (1980) expresa que hoy en algunas partes de Centroamérica, se mantienen varias danzas entre las que destaca el famoso *areito*.

Demostrado que no eran una cultura salvaje y sin desarrollo artístico, indudablemente en sus actividades se “cantaban las tradiciones de hechos remotos acaecidos a las tribus, mandatos de los ídolos, cataclismos producidos por la naturaleza, epidemias, guerras, victorias, recientes acontecimientos que hacían resaltar en cantos los señores” (Saldívar, 1987, p. 41). El arte se presentaba en todas las manifestaciones de la sociedad y era un reflejo de sus vivencias, creencias, sueños y esperanzas; un arte que se

acomodaba a todas las circunstancias alegres o tristes.

Pero la perfección tenía un precio. La preocupación por el detalle era tal, que cualquier falla o error cometido durante alguna de las interpretaciones era penado con la muerte del artista, por considerarse un desagravio a los dioses. Aunque también se rendía honor al mejor músico y danzante del lugar, ofreciendo toda clase de placeres durante un año; el día de la celebración final, le era servido un banquete con gran diversidad de comidas, junto a los ricos y principales nobles del lugar. Ahí cantaba y bailaba hasta el momento de su sacrificio a los dioses; considerado el más grande honor para la familia del sacrificado.

Desdichadamente, la imposición de las formas de vida colonialistas, el menosprecio a la cultura anterior y la censura inquisitorial, cada vez más férrea, acababan con estas expresiones, las cuales fueron disminuyendo hasta ser borradas en gran parte de nuestro continente. Las cartas escritas por los misioneros y sacerdotes católicos, describiendo las fiestas de indios a sus demonios dieron vigor a los diferentes concilios para reprimir toda manifestación no católica. Entre todas, ninguna de las actividades culturales sufrió daños tan irreparables por los embates de la conquista como la música, la cual permaneció

casi ignorada por siglos. Dichosamente como lo señala Acosta (1982), en algunas regiones logró prevalecer la forma de vida originaria, a los siglos de dominación y represión, como: los quechuas (Perú, Ecuador, Bolivia), los nahuas (México y parte de Centroamérica) los mayas (Yucatán, parte de Guatemala) los guaraníes (Paraguay) y otros grupos más.

Se preguntará el lector, ¿por qué hacer este recorrido? Porque para Guanacaste, el despoblamiento gradual de sus habitantes originarios, por guerras, enfermedades, por suplir de mano de obra a los españoles y a las minas de América del Sur, trajo como consecuencia la aniquilación casi total de sus manifestaciones artísticas. Thiel (1977), Quirós (1999) y (Fonseca, 1986) exponen el descenso de la población y la tasa negativa de crecimiento demográfico.

Algunos pocos pudieron escapar escondiéndose en sus montañas, pero hoy día es poca o nula en la región Guanacasteca la influencia rítmica, danzante, coreográfica, instrumental, armónica y sonora. El daño producido fue irreparable y nunca podremos medirlo en todas sus dimensiones. Aunque existen excepciones dignas de mención, como el uso de ciertas palabras, comidas, bebidas y por qué no, la fuerza notoria de la cerámica, que se encuentra en las manos de los pobladores de los reductos africanos en Guanacaste.

El Arribo de los Africanos

La trata esclavista, generada por los europeos y extendida desde el siglo XVI al XIX, trasladó a miles de personas a este continente desde África Central, aunque incluso de regiones tan apartadas como Mozambique. El explotador en su oscuro espíritu no dejó casi ninguna región sin violentar. Estos grupos culturales eran tan lejanos entre sí, como disimiles, a saber: Yoruba, Bantú, Ewe-Fon, Malé o Mandinga, Carabalí, Fanti-Ashanti en mayor medida, indudablemente faltan otros más (Acosta, 1982). Resulta claro saber que no eran un grupo unitario como se ha hecho pensar siempre, sino más bien una diversidad étnica impresionante e intrincada, que adquiere mayor heterogeneidad si le suman todas las “correspondientes y numerosas subdivisiones” (Locatelli, 1983, p. 36) que cada cultura poseía a lo interno de su estructura social. Por tanto, no era una sola etnia y constantemente llegaron durante varios siglos, una gran diversidad de razas, lenguas, rasgos físicos, instrumentos, creencias y visiones del mundo. Desde antes de venir a este continente ya eran una colectividad étnica compleja y eso no lo desconocía el esclavista, quien siempre temió un motín y como medida preventiva organizaban sus grupos separándolos por raza, credo, lengua y otras características, de manera tal que personas

de una misma raza quedaran disgregadas, pues ello no era bueno para el negocio; pues podría ser que se comunicaran entre sí para planear algo contra el esclavista.

Cuando llegaron a América, no portaban nada en sus manos, no podían siquiera, pues estaban encadenados a las cubiertas y a todos los espacios libres de los barcos esclavistas. En esas condiciones realizaron la travesía por el Atlántico hasta llegar al nuevo continente; los que sobrevivieron, encontraron en estas tierras condiciones materiales y climáticas similares a sus lugares de origen, lo cual propiciaba su desarrollo mágico artístico en el tiempo de descanso. Al no tener una lengua común como arma de resistencia cultural, fue “aceptado su simbolismo mágico religioso conservado en sus rituales musicales y danzarios, en unión con los elementos rituales y hagiográficos cristianos” (Acosta, 1982, p. 192). El uso de creencias ancestrales integradas a los ritos católicos fue una forma de resistencia y respeto a la herencia de sus antepasados y es un componente del sincretismo producido en toda América Latina; evidentemente algunas zonas con mayor contraste que otras.



Volviendo la mirada a nuestro país, encontramos que mientras la población nativa disminuía, la colectividad global aumentaba debido a migraciones de españoles, a la compra de esclavos y a la unión entre razas. Durante el siglo XVII la mayoría de los matrimonios en Bagaces y Cañas, eran entre mulatos y la mayor población la conformaban los anteriores más los zambos y pardos (Fonseca, 1986, Corrales, 2008; Quirós, 1997 y Thiel, 1886). Es decir, debido a la carencia de compañeras africanas y españolas, los hombres tuvieron que buscarlas al azar entre las pobladoras. Un siglo después se observa “un crecimiento sostenido de la población afrodescendiente y se confirma en el estudio de los bautismos” (Corrales, 2013, p.16). Como consecuencia se produjo un mestizaje extraordinariamente rápido, principalmente en el litoral pacífico norte del país; la abundancia de matrimonios entre distintas castas, superó con el paso del tiempo en número a los españoles y pardos juntos. Así encontramos que en diferentes predomios humanos “en el pacífico norte fue el elemento mulato y el zambo, en el Valle Central el grupo más numeroso fue el de los mestizos” (Castro, 1977, p. 146). Esto ya comienza a ofrecer información sobre la construcción de un grupo cultural a partir de una raíz étnica preponderante.

La mezcla había sido tan fuerte que en el siglo XVIII la absorción del grupo africano era completa. Los zambos y mulatos tenían problemas con la propiedad territorial y al instalarse en Nicoya y sus alrededores (Fonseca, 1986). Muy pronto el perímetro urbano de las ciudades fue habitado y los ejidos fueron poblándose paulatinamente por individuos pertenecientes a las capas sociales inferiores: mestizos, ladinos, mulatos, pardos, negros liberados de la esclavitud, así como algunos españoles pobres. Es más, en Nicoya, además de algunos nativos y autoridades españolas que lo administraban, el grueso de la población eran mestizos y mulatos que vivían en los campos y alrededores (A.N.C.R. CC5277). Ello hizo incrementar la calidad del trabajo y su reproducción (Quirós, 1996). No obstante, ajustados a la legislación y las costumbres, se les permitió a los africanos y sus descendientes celebrar fiestas, hacer rezos y contar con algunos santos, para atender sus prácticas ancestrales, aunque según León (1989) fundamentados en ciertos cánones no tan comprometedores con el orden católico.



La Marimba Tradicional en Guanacaste

La marimba tradicional americana llegó de África, en la memoria de las personas trasladadas a estas tierras por la fuerza; aunque, su invención se atribuye a los asiáticos, quienes las fabricaron en piedra hace ya miles de años. Lo cierto es que en cada continente donde se ha asentado, se la ha transformado de acuerdo con las condiciones y necesidades de vida de sus pobladores.

En Centroamérica y algunos países de América del Sur, se les puede observar en las más variadas formas, desde instrumentos diatónicos artesanales construidos con martillo y machete, hasta las marimbas cromáticas de gran sonoridad y atractivos diseños, elaboradas por renombrados constructores quienes les han impuesto su sello personal. Este panorama es representativo de Guanacaste, provincia donde se encuentra la gran mayoría de constructores de marimba del país.

Posiblemente el instrumento arribó durante el siglo XVI, época en que los conquistadores trajeron esclavos a la región, dada la carencia de mano de obra, pues se habían asentado en Nicoya

para proceder con la colonización del noroeste de Centroamérica y el centro de Costa Rica. Durante ese tiempo, el lugar tuvo un fuerte movimiento comercial, económico y político, puesto que ahí se producían transacciones relacionadas con alimentos, armas, calzado, pertrechos, captura de aborígenes con fines de esclavitud y venta en América del Sur, pero, sobre todo, el flujo y el tráfico que generaban los astilleros destacados en el Golfo (Cáceres, 2008; Quirós, 1999). En ese entorno en los momentos de ocio o fiestas de la clase dominante se escucharon los cantos y danzas del viejo continente y por imitación se fueron transformando hasta adquirir las características de cada región, quizá acompañados por diferentes instrumentos, entre ellos la marimba.

Ahora bien, no se han encontrado registros escritos sobre la marimba en Guanacaste que den información a lo ocurrido entre los siglos XVI y XVIII. Quizá se deba a la destrucción de la Ermita de San Blas (fundada en 1554) debido a los incendios causados naturalmente o por los saqueos de los bucaneros que recorrían

el litoral pacífico (Thiel, 1896; Fallas, 2013). La primera referencia a una marimba en Costa Rica se halló en el inventario de la Iglesia de Orosí en 1785 (Salazar, 1988), pero este registro sólo la nombra, no la describe ni aporta información sobre la cantidad de teclas que poseían o el tipo de resonadores que utilizaba. Por su difusión en Centroamérica, nos hace pensar que se trataba de una marimba de arco. Para 1858 aparece un relato del periodista Félix Belli sobre su visita a la ciudad de Liberia, donde describe un instrumento portátil, capaz de llevarse fácilmente a cualquier lugar, muy propio de la marimba de arco.

Posteriormente, Thiel (1896) y Curtis (1888) describen con mayor exactitud la cantidad de baquetas utilizadas, los resonadores, el mirlitón, los instrumentos acompañantes y las danzas, entre otros detalles. Curtis (1888) publica la primera fotografía costarricense de un músico con su marimba de arco y un guitarrista acompañándolo; la foto fue tomada en un estudio fotográfico en San José. Más tarde, en 1904 José Fidel Tristán hace una fotografía de un músico con una marimba de arco, posando en algún lugar de la Hacienda la Catalina de Bagaces. Los registros escritos y las fotografías de los músicos con sus respectivos instrumentos ponen en evidencia que la marimba de arco se utilizó tanto en Guanacaste como en la meseta central.

La influencia de las bandas militares y las orquestas de jazz a inicios del siglo XX, junto con los nuevos repertorios que generaron otras sonoridades, hicieron necesario el crecimiento del teclado en los registros graves y agudos. Por esa razón pasó de 22 a 24, 28 y 32 teclas en muy poco tiempo, lo que afectó la estructura, eliminando el arco e introduciendo primero patas cortas para soportar un instrumento más grande y al crecer más aún, las patas altas. Con ello finalmente el doble teclado, lo que hizo desaparecer la marimba de arco en Costa Rica, aunque se mantiene vigente en Guatemala y Nicaragua. Actualmente es posible ver marimbas en todas las cabeceras de cantón en diferentes eventos, pero principalmente en Santa Cruz y Nicoya; ahí participan en las fiestas, rezos, bailes, funerales, matrimonios, actividades hoteleras y otros. También en estas ciudades se localizan constructores de marimbas diatónicas y cromáticas, las cuales varían en la cantidad de sus teclas y materiales. En relación con las primeras (diatónicas) tienen diferentes números de teclas: 24, 26, 28, 32 y hasta 34. Debajo de cada tecla se encuentra un resonador construido de: calabaza (jícara), madera de cedro, playwood marino (Nicoya, Santa Cruz, Liberia y Cañas); bambú (Cañas) y en los últimos años de hojalata, como en Escazú y de PVC (Nicoya). En su mayoría son construidas por el ejecutante con machete, martillo y serrucho, como principales

herramientas. Las segundas (cromáticas), tienen tres modelos básicos: marimba grande de seis octavas y media, tenor de cuatro y media octavas y requinto de tres octavas. Su construcción es muy elaborada y requiere de múltiples herramientas de precisión, que en ocasiones ellos elaboran para ciertos trabajos como: lijar, torcer las tablas de los resonadores, hacer perforaciones a las teclas, o elaborar las baquetas.

Cabe anotar que después de la segunda mitad del siglo XX han destacado varios constructores de marimba diatónica, a saber, en Santa Cruz: Ulpiano Matarrita Matarrita, Juan Cruz Vásquez (1927-2008), Blas Navarrete Cruz (1899-1992); en Nicoya: Porfirio Díaz Zúñiga, Jorge Zeledón Villalobos (1936), Pedro Mora Mora y Calixto Molina Hernández (1938-2021); en Cañas: Alejo Brenes Espinoza (1909-1977); en Filadelfia la familia Machado y en Liberia: José Montenegro Caravaca (1935). Por otra parte, los constructores de las marimbas cromáticas tienen patrones en cartón o maderas, de cada una de las diferentes partes del instrumento: resonadores, mueble y teclado. Las mismas fueron copiadas en 1937 por Antonio Demetrio Arrieta Arrieta (1919-2005) y luego por Marcos Duarte Álvarez (1921-2004). Ellos utilizaron como referencia a la marimba chorotega, un instrumento guatemalteco adquirido en Puntarenas por músicos santacruceños (Acevedo, 1994). A partir de ese momento

dedicaron toda su vida a mejorar y producir instrumentos para la provincia y el país. Años después, Miguel Torres Rosales (1927-2019), alumno de Duarte, introdujo modificaciones sustanciales al teclado y los resonadores, produciendo con ellas un tipo de marimba de alto nivel de resonancia, que por su sonido y estructura se convirtió en el referente indiscutible para el país. Este estándar instrumental ha hecho posible un gran desarrollo acústico y sonoro de altísima calidad en las marimbas, convirtiéndolas en verdaderas obras de arte.

Ambos instrumentos cromáticos y diatónicos, tienen en la parte inferior del resonador el mirlitón cubierto por la “telilla” extraída del intestino del cerdo, un proceso artesanal de lavado y secado en hoja de plátano, hasta despegar la piel interna, que se parece a una tela muy delgada, de ahí el nombre. Algunos constructores han manifestado que en el pasado ellos vieron utilizar tela de araña, pero al desaparecer el animal, emplearon telilla de gallina, pero no sirvió y probaron con el intestino del cerdo, que hasta la fecha ha dado buenos resultados. Sobre este tema José Montenegro Caravaca manifiesta:

Las cajas eran de calabaza, la tela era de unas arañas que había antes que hacían una telita blanca, era una araña grande. Esa araña echaba esa tela y de eso ponía en las

marimbas don Matías Duarte, pero como se fueron las arañas se hizo de tripa de gallina, después la hicieron de tripa de chancho que es la normal. (Conversación, 6-2-2023)

La tellila es un elemento distintivo de la marimba y la diferencia totalmente de otros instrumentos

de teclado que no poseen esa resonancia en la caja. África aún mantiene la tradición de la tela de araña y en los últimos años, por el contacto con marimbistas centroamericanos y mexicanos, han utilizado el recurso de la tellilla del intestino de cerdo.



El Teclado y Afinación de la Marimba

El teclado en la marimba es la parte fundamental del instrumento donde recaen todas las actividades y secuencias musicales, por ello, la resolución del sonido, la vibración y elasticidad de la madera, requieren mucha atención, conocimiento, experiencia y dedicación por parte del constructor, para poder lograr calidad en su sonoridad y en su afinación de la escala occidental. Ello es un criterio que permite discriminar entre un instrumento y otro.

El procedimiento inicia con la selección de la madera. En Guanacaste se utilizan: Cristóbal (*Platymiscium pinnatum*), Cachimbo (*Lecythis ampla miers*), Námbaro, Bálsamo amarillo, negro o rojo (*Myroxylon balsamum*), Granadillo (*Dalbergia retusa*) en Nicaragua y Hormigo (*Platymiscium dimorphandrum*) en Guatemala. Las cualidades principales de estas maderas radican en su elasticidad, su resistencia a los golpes y sobre todo el sonido que producen.

Los constructores recomiendan observar la tabla con detenimiento para evitar las rajaduras o nudos, porque ello afecta la sonoridad. Además, es importante golpear el tablón para escuchar el temple, porque “hay

piezas de un mismo árbol que al golpearse no tienen la sonoridad musical. Esas tablas no sirven” (Conversación Eduardo Villafuerte, 24-5-2023).

Seleccionada la madera, se cortan las medidas de las teclas con un excedente y se colocan sobre los bastidores del mueble para regular sus medidas. Cuando tienen todas las teclas listas, se llevan al horno de barro y se hornean por un período que puede variar entre 10 y 20 horas. Finalizado este proceso, se dejan enfriar y luego se colocan sobre los bastidores del mueble para marcar las teclas con su correspondiente clavija y así taladrar los orificios exactos donde irá colgada la tecla en la cuerda. Posteriormente se colocan todas las teclas con la cuerda adentro y se marcan líneas externas desde la primera tecla aguda hasta la última tecla en los graves. Concluida la marca, se procede a cortar el excedente para que la disminución sea exacta y se lijan con diferente aspereza de papel lija. Cuando se logra el acabado deseado, se pasa en router en todos los extremos para evitar cualquier anomalía en la madera; después se lijan otra vez y finalmente las teclas se pintan de forma manual con laca. Una vez pintadas se acomodan en

el mueble y se procede a afinarlas, cortando al centro para bajarlas de tono o en los extremos para subirlas. Algunos teclados y resonadores en las marimbas cromáticas son elaborados con instrumentos eléctricos de alta precisión, que reducen los errores en los cortes y su diseño es altamente ajustado, pero otros como en las marimbas diatónicas o sencillas, se hace con machete y quizá serrucho, para cortar las maderas y ordenarlas. Con respecto a la afinación se ha comprobado principalmente en las marimbas diatónicas que no todos los instrumentos utilizan la misma escala, pues algunos de ellos tienden a acomodarse a los acordes de la guitarra, dado que puede ser el instrumento acompañante o de fácil acceso en el hogar. Los instrumentos cromáticos son afinados con instrumentos electrónicos de alta generación que permiten alcanzar el 440 exacto, lo cual le brinda un estándar internacional de afinación. Se puede observar claramente la existencia de dos mundos, uno artesanal y otro profesional, uno sin recursos y otro con todas las herramientas disponibles. Respecto al proceso de afinación, encontramos muchas diferencias entre las marimbas diatónicas, pues ninguna cuenta con una afinación estándar; dicen los constructores que están afinadas en C, D, Eb, F o G, pero no es muy exacto y los intervalos difieren entre sí. Al calibrar electrónicamente los teclados de las marimbas diatónicas, se demostró que no tienen un patrón de intervalos occidental,

pero tampoco un patrón asiático o africano. Ello nos lleva a concluir que los instrumentos no cumplen el criterio de occidente. Quizás la intención del constructor es seguir la secuencia interválica conocida y difundida en América, pero su desconocimiento o falta de equipo para afinar, le afecta mucho a la hora de realizar los cortes precisos para templar las teclas; aún cuando estas cumplan todo el proceso de cortes y cocción, la etapa final de afinación no se ajusta precisamente a la escala occidental. Como resultado, se producen instrumentos muy desafinados, con poca sonoridad, lo cual influye en la cantidad de presentaciones o toques que podrían tener si el instrumento estuviese mejor afinado.

Es importante mencionar que hemos visto en algunas marimbas sencillas que afinan relativamente bien, utilizando un pito con seis sonidos para la afinación de guitarra, pero este dispositivo es poco fiable porque los golpes o las lengüetas tienden a descalibrarse. Por el contrario, los teclados de las marimbas cromáticas se afinan con instrumentos electrónicos y los ajustes en las teclas se realizan con sierras circulares, taladros con brocas especializadas y con lijadoras de baja y alta intensidad, es decir, esta afinación es muy precisa, pero depende mucho de los recursos económicos del fabricante. Como es de esperar, en consecuencia, la sonoridad y afinación de estas marimbas es exacta.



Las muchas diferencias que se han encontrado entre los constructores de marimbas cromáticas y marimbas diatónicas tienen relación con las herramientas utilizadas y con el grado de dedicación, experiencia y talento individual de cada uno. Los artesanos de marimba sencilla poseen machete, martillo y serrucho y generalmente viven en condiciones muy difíciles; son campesinos dedicados a sembrar la tierra o a la construcción de casas y para ellos el tocar marimba en su tiempo libre les permite un ingreso extra para su hogar. Por el contrario,

los constructores de marimba cromática tienen una cantidad de herramientas de precisión impresionante, en espacios adecuados o talleres destinados a esta actividad y han inventado sus propias máquinas para lijar, doblar, y calibrar las marimbas. Su forma de vida está dedicada a la construcción de marimbas o son profesores de música en una institución educativa y alternan su profesión con la construcción. Tal dedicación les ha permitido desarrollar mucha experiencia en los procesos de construcción y aunado a su talento, producen instrumentos de altísima calidad.



A Manera de Cierre

En síntesis, referirse a las manifestaciones culturales y a la música en Guanacaste, es hablar de Latinoamérica en su conjunto; un proceso complejo iniciado por los ibéricos, quienes impusieron su cultura y religión a los aborígenes y africanos. Con el correr de los años, tomó características propias producidas por la mezcla de esas culturas, de acuerdo con la zona geográfica y el número de personas de una etnia, hicieron predominar sus rasgos.

Los aborígenes de estas tierras tuvieron un gran desarrollo cultural y artístico, cuyas representaciones superaban la imaginación de los conquistadores en cuanto a precisión, habilidad, dominio escénico, perfección de conjunto y dominio del movimiento. Es decir, tenían estándares muy altos para todas sus manifestaciones artísticas, por ende, eran personas muy cultas, de gran talento y capacidad de trabajo, cuya formación empezaba desde edades tempranas. Lamentablemente, durante los primeros años de conquista, los aborígenes de Guanacaste fueron encomendados, como una forma de ocultar su esclavitud, los tratos inhumanos y su venta a América del Sur, en donde murieron; ya fuera por las condiciones de

viaje o por el trabajo cautivo. Ese hecho aniquiló todas sus expresiones y hoy día es muy poca su influencia, aunque han sobrevivido su arte en la cerámica, las comidas y algunas palabras.

Como consecuencia de la reducción de aborígenes hubo carestía de mano de obra para las actividades en el hogar, la hacienda y la labranza de la tierra, entre otros oficios, por ello se recurrió a la compra de esclavos africanos, quienes rápidamente se mezclaron en la región e incrementaron su población en pocos años. Al escuchar cantos y observar los bailes de los españoles, la población americana los aprendió y transformó de acuerdo con las necesidades de su medio ambiente. En ese entorno apareció la marimba, para llenar el ambiente con sus sonidos y amenizar las festividades y los espacios de ocio.

Los registros escritos no aparecen sino hasta el s. XVIII y en el s. XIX hay información y fotografías de músicos, bailes, sones y marimbas de arco, la cual desapareció al llegar el s. XX, pero evolucionó en su transformación, primero con la adición de patas cortas, luego altas, y finalmente el doble teclado, dividiendo así el instrumento en diatónico y cromático; los primeros en manos



de campesinos, que con pocos recursos se adentran en su construcción, y los segundos, con constructores especializados en el tratamiento de las maderas y con acceso a herramientas de alta tecnología que les permiten producir marimbas de muy alta calidad sonora y estética.

La diferencia entre ambos instrumentos es evidente, particularmente en el teclado y la afinación, los cuales son la columna vertebral de la marimba. Las diatónicas, están afinadas en escalas mayores de Do, Re, Re bemol, Mi bemol, Fa y en Sol, pero ello es relativo, hay muchas teclas que no alcanzan el tono asignado. Evidentemente esto se debe a que son afinadas con machete y esta herramienta no es precisa en sus cortes, a veces sube el tono o lo baja, de acuerdo con el corte que se haga. Las cromáticas en Santa Cruz, Liberia y Cañas, tienen medidas estandarizadas, tanto en sus resonadores como en sus teclas, existen moldes con medidas exactas de cada una de las piezas, facilitando enormemente el proceso de construcción y reparación. Además,

los constructores tienen herramientas eléctricas muy especializadas, las cuales les permiten hacer cortes con precisión milimétrica, por ello pueden afinarse en 440.

En las ciudades de Cañas, Nicoya y Santa Cruz se mantiene la tradición de las marimbas diatónicas y cromáticas, mientras que en las demás ciudades solo se encuentran las cromáticas. Es muy triste que las diatónicas estén desapareciendo; hoy día es muy difícil verlas y son muy pocos los constructores que las producen.

Con el gran acervo musical que tiene la provincia, su panorama actual es muy deplorable. No existe una política nacional o regional de protección al patrimonio musical; por ejemplo: en las fiestas populares de los pueblos y ciudades se difunde por todos los medios de comunicación la música mexicana, que también es buena música, pero no hay un solo espacio para divulgar o escuchar la música guanacasteca.

Referencias Bibliográficas

Acevedo Álvarez, R. y Guevara Duarte, A. (2007). La Música Tradicional de Guanacaste: Una aproximación escrita. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Acevedo Álvarez, Raziely Villafuerte Jirón, Eduardo (2017). Del diseño, la construcción y la función de las baquetas en la marimba guanacasteca. InterSedes, N° 38. Vol 18. Julio-diciembre, p. 164-177.

Acosta, Leonardo (1982). Del tambor al sintetizador. Editorial Arte y Literatura.

Acosta, Luis (2018). Construcción de la marimba: al estilo de Don Miguel Torres. Harapa Book, Inc.

Aguilar, R.; Salomon, C.; Jiménez, J. (2019). Guía para la identificación de árboles amenazados de la Península de OSA Costa Rica. <https://www.fonafifo.go.cr/media/2985/guia-arboles.pdf>

Aube, Meghan Georgina (2011). Women in percussion: the emergence of women as professional percussionists in the United States, 1930-present. Tesis doctoral, University of Iowa, Estados Unidos.

Cáceres Gómez, R. (2008). La puebla de los pardos y las milicias en Costa Rica. En R. Cáceres Gómez (Ed) Del olvido a la memoria: africanos y afroestizos en la historia colonial de Centroamérica (pp.63-77). Oficina Regional de la UNESCO para Centroamérica y Panamá. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000183846>

Carpentier, A (2022). Es reino de este mundo. Editorial Universitaria de Chile

Carpentier, A. (2007). Ese músico que llevo dentro. Alianza Editorial

Corrales, J. (2008). La esclavitud en Cartago 1750-1775. Revista electrónica de Historia. Número especial. Vol 9, p. 788-805. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/31202>

Curtis, W.E. (1888). The Capitals of Spanish America. Harper & Brothers. <https://archive.org/details/capitalsofspanis00curt/page/n7/mode/2up>

Fallas Santamaría, C. (2013). Población afrodescendiente en Guanacaste. Conexiones, 5 (2), p.13-20

Fonseca, Elizabeth (1986). Costa Rica colonial, la tierra y el. Editorial EDUCA.

Leon, A. (1989). Del canto y del tiempo. 4ta Reimpresión. Editorial Pueblo y Educación.

Locatelli, Ana María (1983) Raíces musicales. AMÉRICA LATINA EN SU MÚSICA. Relatora Isabel Aretz. Tercera Edición. Editorial Siglo XXI.

Luján, J. (1976). Fundación de villas de ladinos en Guatemala en el último tercio del siglo XVIII. Revista de Indias, Año XXXVI, N° 145-146, p. 51-81.

Ortíz, F. (1971). La afroamericana “marimba”, Guatemala Indígena, 6 (4), p.99

Quirós, C. (1997). Las cofradías indígenas en Nicoya. Revista de Historia. 36, 37- 77.

Quirós, Claudia (1999). La era de la encomienda. Editorial Universidad de Costa Rica

Salazar, R. (1988). La marimba empleo, diseño y construcción. San José:Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Saldivar, G. (1987). Historia de la música en México. Ediciones Gerninka

Slonimsky, N. (1947). La Música de América Latina. Buenos Aires: El Ateneo.

Thiel, B. (1896). Viajes a varias partes de la República. De Costa Rica, A.C 1881-1896. Tipografía Nacional de Costa Rica.

Williams, B. (2002). Mbira/Timbila, Karimba/Marimba. A look at some relationships between african Mbira and Marimba. Percussive note, Vol 40 (1), pp.32-29.

Wiora, W. (1949). Concerning the Conception of Authentic Folk Music. Journal of the International Folk Music Council. Vol. I., pp.14-19. DOI: <https://doi.org/10.2307/835923>

Conversaciones

José Montenegro Caravaca, 6-2-2023

Eduardo Jirón Villafuerte, 24-5-2023

