



---

## **A baquetazos: unas notas sobre la marimba y la nación**

---

**ALFONSO ARRIVILLAGA CORTÉS**



El corpus de datos historiográficos que identifican la marimba en Guatemala a lo largo del tiempo descansa en una abundante cantidad de legajos orientados a la exaltación del instrumento, un discurso nacionalista alejado de cualquier objetividad y más bien distorsionador sobre la historia de este balafón. Dado que la mayor cantidad de estos esfuerzos se orientan en la búsqueda de un instrumento originario recojo algunos datos desde los archivos como desde las fuentes secundarias que muestran como la marimba se introduce y se recrea en los albores del siglo XX entre los ladinos asentados en las periferias de los centros urbanos decimonónicos. Esta goza entonces de una gran popularidad en las comunidades indígenas y todo indica que llega a estos a partir de su participación en la capilla de música.

Con el proceso de transformación del instrumento en cromático y su aceptación

como maripiano en las sociedades ciudadanas, así como su acompañamiento en la retórica de los gobernantes del siglo XX le va perfilando como un símbolo nacional. No obstante es hasta la segunda mitad del siglo XX y en particular en el marco del conflicto armado que la misma se sujeta a declaratorias que la elevan entonces como instrumento nacional.

### **De los atrios a la iglesia: la marimba y otros instrumentos de los indios**

No vamos a distraer esta identificación en aquellas fuentes que arrancan la historia de este idiofóno desde el período precolombino, es a partir de éste que se construye una cronología del instrumento tanto en Guatemala como en Chiapas, aunque éste llega a adquirir en el siglo XX una identidad mesoamericana y centroamericana.

Hasta hoy la referencia Domingo Juarros sigue siendo la más temprana. En ella cita a Diego Félix Carranza y Córdoba, cura de Jutiapa, en relación con la celebración del estreno de la Catedral de Santiago de los Caballeros en 1680. En ella relata: “iba por delante una tropa de cajas, atabales, clarines, trompetas, marimbas y todos los instrumentos que usan los indios; estos iban en gran número, con ricos vestidos y galas como acostumbra en sus bailes” (Juarros, 1981: 399). Luego de esto hay un largo período en que no aparece noticia alguna hasta medio siglo después, en 1737, cuando es referida su interpretación de manera individual en los indígenas de los cantones de San Gaspar y Jocotenango, en el pueblecito de Las Vacas y en Mixco en 1737 (Díaz, 1928: 26). Es muy probable que fuera de

estas periferias de Santiago de los Caballeros se diera una primera irradiación del instrumento; tan solo una década después en 1747, Paz Salgado indica que la marimba es de uso regional y festivo entre los indígenas (Citado por Vela, 1962: 105-106).

A decir de un coplero de apellido Núñez, citado por José Sáenz Poggio, autor del primer tratado sobre la música, este balafón aparece nuevamente en las fiestas de la Catedral de 1763 (Sáenz Poggio, 1878: 18). Poco después agrega, "el único mejoramiento que se nota en la capilla de música de la Catedral, corriendo el siglo 18, es la agregación del instrumento regional, la marimba, desde luego un tanto perfeccionada. Mucho se debería al talento raro de Padilla [se refiere al religioso Juan Padilla]... llegando a poseer las matemáticas y la ciencia del sonido, embelesado en la música, inventa instrumentos, *descubre artes de composición*" (Sáenz, 1887: 19),<sup>1</sup> una apreciación de la que coincide el obispo Francisco de Paula García Peláez (García Peláez, 1971: 227), y de quien podemos corroborar por su visita pastoral a la Diócesis de Comayagua que la iglesia contaba entonces con un marimbero desempeñándose en los servicios.<sup>2</sup> Varios cientos de kilómetros más al sur, en la iglesia de Orosi, Costa Rica, un inventario de 1785 reporta: "*un violón, una marimba, tres violines y dos guitarras, además de* (1967)..

<sup>1</sup> Igualmente refieren datos Juarros (1981: 182) y García Peláez (1971: 227).

<sup>2</sup> Archivo Histórico Arzobispal García Peláez, AHAGP, tramo 6, caja 58.

<sup>3</sup> Salazar (1988: 15) citando a Ricardo Blanco Segura

un clarín, un tambor y dos chirimías"<sup>3</sup>, mostrando un corpus mayor de instrumentos de raigambre popular en uso.

Tan solo un año después, en 1786 el arzobispo Agustín Francos y Monroy en su visita a Santo Tomás de Chichicastenango registra el instrumento en el inventario del templo<sup>4</sup>; y en 1813, en la parroquia de Tegucigalpa, Honduras, Narciso Martínez es señalado como intérprete y constructor, labores que realiza con gran acierto<sup>5</sup>; mientras que en la iglesia del Carmen se asigna el "pago de 3 pesos 1 real, por marimbero y tamborero" en un libro fechado entre 1810 y 1820<sup>6</sup>. A propósito de estas sinecuras del gremio en algunos casos llevaron a excesos como lo acontecido en San Pedro Jocopilas en 1816: "Por desbaratar un gran molote de embriagues que había en una casa de un yndio yamado Gaspar Pix, el qual fue reconvenido por este medio de un recaudo a fin de que se quitase la marimba, tamborcito y pito para que no siguiese el exceso, y escandalo de la embriaguez".<sup>7</sup>

Pero esto no debió ser la norma, el buen desempeño de los músicos en las parroquias y la simpatía que debió provocar el instrumento con la feligresía comino a que los instrumentos continuaran adquiriéndose, como es el caso de la marimba de piecitos embutidos muy decentes que se compró para el coro de la Catedral que dirige el maestro Godínez por 20 pesos en 1821.<sup>8</sup> A propósito del término "piecitos embutidos", es probable que este se refiera a los resonadores de tecomates.

<sup>4</sup> AHAGP, tramo 3, caja 70, folio 224-V.

<sup>5</sup> Archivo Mercedario, folio 29-V, 1810.

<sup>6</sup> Archivo de la Iglesia El Carmen, folio 33-V, 1819-1820.

<sup>7</sup> AHAGP, tramo 2, caja 83, expediente 20

<sup>8</sup> AHAGP, tramo 1, caja 9, folio 5-V.

Según la descripción de Sáenz Poggio, esa marimba carece de medios tonos y llega hasta siete octavas interpretadas por cuatro individuos, “cada uno con un par de baquetas, cuyas extremidades libres están forradas con hule. Sus teclas son de madera, acero o cristal... los tecomates o los tubos cuadrados de madera sobre que van sentadas esas teclas, vienen hacer las veces del registro o de la caja acústica del piano. Para subir o bajar el tono, emplean los indios unos plomitos redondos, que pegan con cera en la cara inferior de las teclas. Para hacer los sostenidos o bemoles, se valen del medio tocarlas en sus orillas y con el cuerpo solo de las baquetas” (Sáenz Poggio, 1878: 79-80).

Víctor Miguel Díaz poco más de medio siglo después, dice que “Sáenz Poggio habla de la marimba del año de 1865, a la fecha en la cual publica su obra, en 1878, porque en 1840 las marimbas de tecomates eran tocadas únicamente por tres o cuatro sujetos, y en ese tiempo dichos instrumentos no tenían tubos de madera” (Díaz, 1934: 527).

Una cita más a mediados del siglo XIX muestra este instrumento como práctica sincrética ligada a los rituales anexos a las iglesias, como anota del cura de Lanquín, Alta Verapaz, del 1 de marzo de 1859, en relación con la Semana Santa: “hubo mucha concurrencia y hasta regocijo a que aludió la música que *que pusieron anoche los naturales delante de un aventajado instrumento la Marimba y otros instrumentos de los comunes*”<sup>9</sup>.

Con ello se denota una participación extramuros nuevamente y, a la vez, aventajado sobre otros comunes que los indígenas cultivan.

Con la salida de la marimba para quedar fuera de la iglesia esta pasa a ser cada vez más apetecida en contextos festivo-religiosos y con ello adquiere mayor notoriedad. El alemán J. Froebel, allá por 1850, en su viaje por Nicaragua ve el instrumento en Telica, un pueblo contiguo a la ciudad de León (Froebel, 1978: 9); y unos años después el francés Paul Levy en ese mismo país (Citado por Barrera, 2008: 82). Por su parte el estadounidense William Brigham repetidas veces alude a la marimba como sucede con la referencia que hace la noche del 8 de diciembre de 1885 cuando, de vuelta a su hotel, presencia la vistosa procesión de la Inmaculada Concepción acompañada de una marimba (Brigham, 1965: 20). La práctica procesional acompañando a vírgenes y santos, así como crucificados es referida para diversas cofradías indígenas del altiplano por diversas fuentes orales.

#### **Nuevo aires para la marimba: su arribo a la sociedad citadina**

Luego de la revolución liberal de 1871 dio inicio el impulso de nuevas ideas que poco a poco fueron inspirado en Europa. Acompañan estos eventos un proceso de maduración política de las elites, se toma conciencia de la importancia de contar con una gesta fundadora, de establecer un mito constitutivo para la nación en ciernes, de instaurar símbolos nacionales, iconos que sinteticen la unidad proyectada, entre éstos la marimba.

<sup>9</sup> AHAGP, tramo 3, caja 63, miscelánea 1842-1911.0

Volviendo a las artes y oficios, los nuevos gobernantes en respuesta a ese espíritu de ilustración solicitan al extranjero, maestros que se encarguen de ello; con su llegada se facilita la pretensión euro-centrista. En el campo de la música, por ejemplo, arriba Emile Dressner en 1874 y pasa a dirigir y encargarse de la formación musical hasta 1912, con lo que se fortalece aquel ideario para las artes musicales.<sup>10</sup>

Las bandas de música militar se posicionan como nuevas expresiones musicales para los espacios públicos que incluyen ahora además de los atrios de iglesias, quioscos, en parques, en los portales, etc.; Se amplían a eventos de carácter secular. En el ámbito privado, las élites cultivan los conjuntos de cuerda, el canto acompañado de guitarra y el piano. Instrumento este último de mayor demanda cada vez más a juzgar por la numerosa publicidad que los oferta en los diarios.<sup>11</sup> Acompaña este ambiente la formación de sociedades filarmónicas, diversos intérpretes pasa a ser influyentes y preciados en diversos círculos sociales, el gremio pasa a ser visible. Se trata de una secularización de las artes que implica la constitución de un nuevo ritual en el ámbito cívico y militar, aquel que desde lo ideológico se plantea la formulación de una historia para la nación y que arranca en cierta manera a partir de la independencia de España, versión y concepción que hasta entonces mutua con el tiempo marcada por las circunstancias políticas a lo largo del siglo XIX.

Es a este mundo de aspiraciones musicales, un espectro renovado de géneros, repertorios e interpretación por lectura de partituras arriba una marimba acomodada a interpretar tonadas en formas mayores en la capilla de música y en los bailes festivos comunitarios. Paralelo a ese retiro de la música eclesial se operan diversas modificaciones y nuevas adaptaciones en la morfología del instrumento<sup>12</sup> y continúa su camino como instrumento popular y en ocasiones ritual entre los indígenas y de aquí a los ladinos decimonónicos que también lo adoptan. Conforme de la periferia se acerca al centro se dibuja una incisión en su práctica que se distancia cada vez más de la interpretada por los indios y la que los ladinos empiezan a cultivar buscando imitar aquel sueño criollo.

El proceso de transformación se centro en el ensamble de un teclado cromático que se retrato como el de un piano, razón por la que aquellos primeros prototipos reciben el nombre de *maripiano*. Además de la morfología del teclado existe la pretensión de lograr música más "refinada" hasta entonces sólo del alcance de instrumentos temperados occidentales.

<sup>10</sup> Con anterioridad la dirección había estado en manos

<sup>11</sup> *Diario de Centroamérica*: Guatemala, 11 de abril de 1882, "Gangas pianos y por motivo de viaje se vende"; ibíd., 14 de abril de 1882, "Pianos de cilindro de las mejores fabricas italianas"; ibíd., 19 de abril de 1882, "Piano marca francesa en venta", entre muchos otros ejemplos.

<sup>12</sup> Para Vela, en 1804 se amplía el número de teclas y se lleva la escala de tres a cinco octavas (1962: 166), mientras que Kaptain señala 25 teclas (tres octavas) y la incorporación de la cajonería de madera y la estructura de la mesa más estable, así como la implementación de dos acompañantes al único intérprete y la ejecución en forma pareada, dos marimbas a la vez (1991: 39).

Una vez afinado el rango de altura y la correlación de las teclas naturales con los medios tonos, lo demás fueron pequeños ajustes para lograr un instrumento capaz de interpretar música culta con una voz local.

**De maripianos: una opción homologable universal con sonido local**

La paternidad de la marimba cromática es reclamada por varios Estados mesoamericanos, los más persistentes junto con los guatemaltecos son sus vecinos chiapanecos. Aquí, en Chiapas, al igual que en Guatemala prevalece entre varias versiones una que atribuye como artífice a Corazón de Jesús Borraz Moreno en 1877. Se trata de un evento que acontece en San Bartolomé de los Llanos (hoy Venustiano Carranza) en el que desarrolla con ayuda de su padre el instrumento a partir del diseño de su tío, el organista y violinista Mariano Ruperto Moreno. Acontecimiento que uno ubican en 1892<sup>13</sup> y otros en 1897, cuando fue presentado un ejemplar con esas características por los señores Gómez y Archila en un evento que algunos señalan como plagio.<sup>14</sup>

Sin embargo todo parece indicar que la versión más difundida, allende la región mesoamericana, es la que atribuye este proceso a Sebastián Hurtado como artífice del primer prototipo a finales del siglo XIX, en la ciudad de Quetzaltenango. Todo indica que Julián Paniagua, para entonces encargado de la Banda Marcia

<sup>13</sup>Según García Soto, los Borraz y Moreno presentan el instrumento en un magno concierto en Tuxtla, en septiembre de 1892 (1985: 41). Interpretan Manuel Trinidad Santiago y los hermanos Corazón de Jesús, José y Ángel Domingo Borraz Moreno (Kaptain, 1991: 41-42).

en la ciudad altense, sugiere al maestro Hurtado tal modificación<sup>15</sup> que es diseñada por el hermano de Julián, el maestro de capilla Santos Paniagua (Castañeda Paganini, 1951: 27-29).<sup>16</sup> Dos fechas se consignan para la presentación del prototipo; una en la presentación pública el 21 de noviembre de 1899, día del cumpleaños del presidente Estrada Cabrera, cuando *“la marimba de los Hurtado dio un concierto en la capital, trayendo en su repertorio el famoso vals anónimo Xelajú y un paso doble con el nombre del mandatario”* (Castañeda Paganini, 1951: 29). El otro evento, lo sitúa dos años después, en la celebración del 15 de septiembre de 1901, igualmente ejecutada por Arnulfo, Celso, Jesús y Mariano, hijos de Sebastián Hurtado; y en esta ocasión acompañaba al conjunto para reforzar *“la armonía con un violón de tres cuerdas”* (Vela, 1962: 137).<sup>17</sup>

Diversos factores debieron influir para que el dictador Manuel Estrada Cabrera volcara su mirada en la marimba, era quezalteco, compañero de banca en la escuela de aquellos artífices (Cajas, 1988: 3), que pasan a servirle como sus músicos favoritos, ellos quienes atienden las celebraciones de su natalicio, de la

<sup>14</sup>Dado que Borraz no patentó su obra, en 1896 los señores Gómez y Archila —al enterarse del instrumento en su paso por Venustiano Carranza— fabrican un ejemplar que presentan en 1897 (Pineda del Valle, 1990: 109).

<sup>15</sup>Ya que *“que lloraba de ver como tenían que trabajar con ceras”*. Paniagua, 1981: 20. Sánchez, 2001: 145.

<sup>16</sup>Según la versión de Paniagua Martínez.

<sup>17</sup>En realidad Jesús no era hijo de Sebastián, sino su sobrino, hijo de Toribio, el hermano mayor que comandó la primera dinastía junto con sus hijos Jesús, Daniel (1882-1944), Toribio y Gabriel (1887) y su hermano Sebastián, conocida como La Marimba Hurtado o Hurtado Hermanos.

Independencia<sup>18</sup> como embajadores culturales en el extranjero<sup>19</sup>. El instrumento contaba además con una amplia capacidad de convocatoria. Por otro lado los procesos de transformación del instrumento y la ampliación de repertorios que derivaron en dos vías: la nostalgia originaria, remembranza de la voz autóctona, que denominan *son regional*; y su ascenso al sueño europeo, *valeses, shoties y mazurcas* tan preciados en su interpretación por los conjuntos de cuerdas y en el piano. Se trata de un repertorio que coincide con el espíritu de invenciones y conocimiento que se buscaba despertar en la población a través de las fiestas de Minerva y el culto al gobernante.

Todo ello llevo a una progresión en la que la marimba cada vez fue más frecuente, de pronto esta paso a ser parte de la retórica en los actos públicos y común dentro del protocolo cívico. Un año después de su ascensión al poder en 1898, está ya forma parte de las celebraciones de Independencia. Si bien aun se trata de marimbas sencillas encontramos que en esa ocasión se reúnen las de Santa Lucía Cotzumalguapa, Antigua Guatemala y Escuintla para ofrecer en el parque central un concierto y, al día siguiente, las cuatro marimbas de los hermanos Chávez (con 16 profesores), que alternan con la Orquesta del Conservatorio y la Banda Marcial (Vela, 1962: 135), son las centrales del acontecimiento.

Con ello inicia el uso ideologizado del instrumento y las instituciones de Gobierno, ya fueran cívicas, educativas o militares, recurren a él para todo tipo

de celebración a lo largo de una dictadura que se prolonga hasta 1920. Este será renovado con la dictadura ubiquista y en las próximas se renovara y modelara hasta terminar por ser aceptado como nuestro instrumento nacional.

A decir de Alvarado el conjunto Hurtado Hermanos fue enviado por el presidente Estrada Cabrera en 1898 (o 1899) a la exposición que se realiza en París, luego seguirán en gira por Alemania. Es en este viaje que Gabriel desarrolla su interés por los valeses, al grado que más adelante Domingo Betancourt lo llama "El Genio de los Valeses" y lo compara con Mariano Valverde, el otro gran expositor del género y particularmente recordado por *Bajo los Puentes de París* (Alvarado, 1994: 103).<sup>20</sup> Jesús llega a ser un destacado picolista con varias condecoraciones y elogios de intelectuales como Miguel Espinoza y Jesús Castillo (Cajas, 1988: 7), máximos exponentes del nacionalismo musical de ese entonces. Daniel es autor, entre otras, de una pieza emblemática: *Rey Quiché*.

<sup>18</sup> Como señala Taracena (1981), no hay una sola referencia de la marimba en los eventos de la firma de Independencia en 1821. Las primeras son de los historiadores de inicios del siglo XX.

<sup>19</sup> Probablemente una de las primera giras fuera la realizada en 1901, cuando son enviados a la frustrada toma de poder del presidente McKinley, en Buffalo, Nueva York, regresando de ahí sin realizar su presentación debido al magnicidio que marcó la jornada (Vela, 1962: 137).

<sup>20</sup> Entre sus valeses más conocidos están *La Occidental, Amalia, Candelaria* y otros que dibujan su anhelo europeo, como *Mujeres vienesas*, y que, según Alvarado Pinto, fueron compuestos durante su estadía en dicha ciudad.

### Génesis múltiple del proceso de cromatismo en el maripiano

Existen, pues, procesos múltiples de transformación del instrumento, ya fueran motivados por la época que impone nuevos derroteros y necesidades en la interpretación, por su propio interés musical, o como resultado de lo que ahora podría considerarse espionaje industrial. La relación entre los sitios de su transformación y la ruta del viejo Camino Real, que conectaba las comunidades más importantes con la capital del Reino, por ejemplo, resulta determinante en la dispersión del conocimiento.

Para Kaptain, por ejemplo, al poner Gómez en escena el prototipo en Tuxtla: “*ya que quedaba a la vista de la población del centro político y comercial de Chiapas*” (Kaptain, 1991: 41), muchos le atribuyeron la transformación. La lista de estos artifices no termina aquí, pero podemos cerrarla con Lucas Paniagua (*Ibíd.*: 42), también destacado por su obra musical.

Posterior a la transformación del teclado cromático<sup>21</sup> se da un nuevo aporte. Si bien hasta entonces la práctica de interpretar dos marimbas sencillas era algo común entre los indígenas (Brancroft, citado por Vela, 1962: 55), esta vez acoplan una marimba más pequeña con un rango de octavas más agudas que la marimba grande, que sólo alcanza de cuatro a cinco octavas. Llamam a esta variante *tiple* o *requinto*<sup>22</sup>, seguramente inspirados en la tradición de los conjuntos de cuerdas en los que con la misma denominación hay

guitarras más pequeñas (y agudas) con funciones de relieve y adorno para las melodías.

A diferencia de los reclamos sobre la autoría de la primera marimba cromática, los relacionados con la fabricación del primer tiple se reducen a dos versiones para los guatemaltecos, Vicente Hurtado (Cajas, 1988: 7) y para los chiapanecos Francisco Santiago Borraz, que la concluye en 1916 en Comitán de las Flores (Kaptain, 1991: 45). Con el requinto vino una nueva alineación de tres registros (intérpretes) en este instrumento responsable del relieve melódico y cuatro en la marimba grande<sup>23</sup>. Se buscaba reproducir cromatismo, pero también proponer posibilidades iguales a otros ensambles, reproducir alineaciones como los cuartetos, ductos y solistas y su melos.

### El oficio de la marimba en el seno familiar

Del mismo modo que la línea familiar Hurtado en Quetzaltenango o los Boraz

<sup>21</sup> Una muestra de estos recorridos alternativos con un resultado común –el instrumento cromático– es la diferencia entre el teclado chiapaneco (e industrial, reconocido por algunos como estándar), cuya posición es como en el piano, y el guatemalteco, en el que las cromáticas están en línea con la nota natural. Dos morfologías distintas para la interpretación de un repertorio común.

<sup>22</sup> Popularmente también se le conoce como marimba pequeña.

<sup>23</sup> El formato de tres (en la marimba pequeña) y cuatro (en la marimba grande) intérpretes que se usa en los ensambles es algo promovido por Santiago Borraz, según Kaptain (1991: 45), por la lectura de una foto de Las Águilas de México.

en Chiapas, constructores e intérpretes, diversos núcleos familiares participan del desarrollo del instrumento, tanto en su manufactura como en su interpretación y montaje de nuevos repertorios y en su funcionamiento como agrupación musical. Tan relevantes como la familia Hurtado en Quetzaltenango son por ejemplo los Betancourt y los Ovalle, aunque para ser justos debemos agregar también a los Oliva, Piedra Santa y Flores. Todas llegaron a constituirse en importantes agrupaciones y logran una brillante carrera con exitosas giras al extranjero.

Muchos de estos conjuntos inician además su carrera con marimbas de un solo teclado (diatónicas) y si bien son cultivados por ladinos dirigen su mirada con especial atención al auditorium de los pueblos indígenas en donde tienen una importante recepción, después de todo de ahí ha emigrado. Nace entonces lo que definen como son regional, una variación a la cuadratura y temperación occidental de los aires indígenas. Su éxito, su aceptación en el extranjero, su capacidad de interpretar música culta permite a esta expresión, hasta entonces asociada a los indios, ingrese en la sociedad citadina, después de todo ahora se trataba de un mari-piano y no aquel instrumento del "vulgo".

Pero la marimba no se limitó a Quetzaltenango y sus alrededores como sucede de igual manera en Chiapas, a lo largo de los poblados que se conectaban por el Camino Real desde la ciudad de Guatemala<sup>24</sup>, "los Sacatepéquez", Antigua Guatemala, Tecpán,<sup>25</sup> Chimaltenango, Sololá, Totonicapán, San Marcos,<sup>26</sup>

Huehuetenango,<sup>27</sup> Comitán de las Flores, Tuxtla,<sup>28</sup> así como sus respectivas conexiones a la tierra caliente, y más allá en las tierras bajas del Petén, Tabasco y Campeche y luego por la misma Mesoamérica y corrió la voz y el hallazgo de la transformación del instrumento cromático algo que quedó en manos de diversos grupos familiares y solo después por agrupaciones que reunieron músicos para tal efecto. Por diversas rutas y en correspondencia a su ubicación nacional, gracias a esa crecida popularidad pronto pasa a ser parte del ideario, en este caso sonoro, de la nación.

Como señalamos muchos son quienes alegan el invento de la transformación del instrumento como propio, algo que por

<sup>24</sup> Los Tánchez (Bonifacio, Francisco y Pedro); los Estrada (Jacinto y Carlos); los Quiroz (Ricardo y Baudilio); los Folgar, Valle, Penagos, Porras, Beteta los hermanos Penagos Muñoz.

<sup>25</sup> Tecpán con las familias Argueta y Rodas.

<sup>26</sup> En San Marcos, los Juárez, encabezados por José y sus hijos Estanislao, Andrés, Bonifacio y Arnulfo, conocidos como Los Chatos; Eulogio Orozco, de San Pedro Sacatepéquez, encabeza otra tradición familiar identificada como Los Conejos; y Alfonso Barrios Orozco con La Lira Marquense.

<sup>27</sup> En el caso de Huehuetenango, la marimba Kaibil Balam se vuelve el semillero de grandes marimbistas, entre ellos los Cano Alvarado y los Mérida.

<sup>28</sup> En Chiapas, Cárdenas Marimba, el Cuarteto de los Ovando, Hermanos Solís, que en el exterior se conoció como la agrupación de varias maneras: Solis Brother's, Solis Quartet, Four Solis y The Solis Marimba Band (Kaptain, 1991: 129) y el Cuarteto de los Hermanos Gómez que en 1925, bajo la dirección de David Gómez, aquel supuesto interventor sobre el hallazgo de Corazón Borrás, suma las ciudades del Distrito Federal y Tijuana como nuevos destinos a esta dinámica migratoria de intérpretes y conjuntos. Le acompañan Alvaro López Vázquez, Jesús Jiménez de la Cruz y Arturo Gómez (hermano de David).

cierto solo sucede décadas después, por lo que, más que paternidad se trata de una adjudicación de lo que debió ser un proceso múltiple a lo largo de las comunidades donde mayor cultivo del instrumento se tiene.

Varios son pues los artífices, y prueba de ello son las múltiples noticias del evento que hemos referido. La más tardía de estas la encontramos en Federico Guzmán que en 1905, presenta su prototipo de marimba cromática en la exposición industrial para las ferias de septiembre, concibiéndosele medalla de oro y diploma por este aporte. El instrumento “*tenía la particularidad [recuerda David Vela] que las teclas de los sostenidos no estaban levantadas sobre las demás, sino al mismo nivel de las teclas de tonos naturales, simplemente con un extremo metido entre estas*” (Vela, 1962: 129),<sup>29</sup> un ejemplar que por cierto es enviado a Chiquimula, con lo que se inician los primeros movimientos del prototipo a otros departamentos.

Entre otros protagonistas de esas líneas familiares tenemos a Francisco Bartolomé Ramírez y Ramírez (1877-1951), que con sus hijos Luis Emilio, Gabriel Enrique y Juan Francisco forma el conjunto Ideal (homónimo de la agrupación de los Betancourt). En 1911 realizan una gira a los Estados Unidos de América junto a los músicos Juan Folgar, Ángel Lazari, Rafael Tome y el señor Paz. Tan solo un año antes, la marimba de los hermanos León había realizado una exitosa gira por varias ciudades de América del Sur, en particular Buenos Aires.<sup>30</sup>

Ese mismo año de 1910, en otro radio más alejado de estos eventos encontramos

al Salamateco Vicente Narciso, igualmente fundador de una importante estirpe de marimbistas y compositores llevando la primera marimba doble, La Verapaz en gira por Petén y Belice.<sup>31</sup> Cierra esa década otro evento de migración del modelo cromático, quizá el más alejado, cuando es vendido en Punta Arenas, en la distante Costa Rica una marimba doble. Ferrero Acosta indica que Orotina debió ser el primer poblado en contratar marimbas guatemaltecas traídas ex profeso para sus festividades (Ferrero Acosta, 1968: 14), lo que muestra entre otros el prestigio que gozaban los intérpretes nacionales.

Con la dispersión de las primeras marimbas dobles y la continuidad de su práctica renovada, el instrumento se impone para Centroamérica en su totalidad y el sureste de México desde el istmo de Tehuantepec a donde llega desde Chiapas. En el caso de Tabasco, Campeche y Yucatán (aun no existe Quintana Roo) las conexiones se dan por la vía de las verapaces y el Petén.

Hay un elemento más que resulta central para la dispersión del instrumento, en este caso allende las fronteras, y este se relaciona a la factura de marimbas del

<sup>29</sup> Además de la colocación del teclado, cuenta este ejemplar con incrustaciones y labrados en su mesa, una característica que marcará las marimbas guatemaltecas a futuro, que llegarán a contar con mesas cargadas de finos tallados en madera.

<sup>30</sup> *Diario La República*. Guatemala, 22 de abril de 1910.

<sup>31</sup> Vicente Narciso, un estudioso de la cultura poqomchi', dejó un valioso diario de viaje de esta expedición (1913) con importantes datos, entre otros, de la música de los poblados visitados.

tejutleco Rosendo E. Barrios, que ubicado en la ciudad de Guatemala desde 1904 se distingue por la calidad de sus instrumentos. Muchas de las grandes agrupaciones que realizan giras exitosas al extranjero, y por su puesto los más destacados conjuntos nacionales y centroamericanos, contaban con un instrumento hecho por el maestro Barrios por lo que terminaron siendo una especie de promotores de este lutier. La nota enviada en 1935 por la Jack Field Products, atestigua esto: "*sírvase enviar el precio de dos de sus MARIMBAS del mismo tipo y sonido de la 'ORQUESTA INDIA DE MARIMBAS' que vino a París*". Un año después, la Marimba Jazz-Band de Costa Rica comunica al Maestro Barrios que han sido autorizados por la United Fruit Company (UFCO).

### Su presencia en Estados Unidos

Como señalamos varias fueron las agrupaciones que se lanzaron a las más variadas latitudes y desde muy temprano el siglo XX en giras dando a conocer la interpretación en conjunto, un elemento que destacaba particular interés en el extranjero. Los destinos como hemos mostrado son diversos, América del sur, Europa y Estados Unidos este último centro particular recepción de músicos para quedarse a radicar y donde además logran una importante recepción en su capacidades como instrumentistas y constructores del instrumento a tal grado que llegan a ser determinantes en el desarrollo del instrumento en su interpretación en conjunto como solista.

Entre los primeros migrantes encontramos a tres Hurtado, Jesús, Sebastián y Celso

lo que ocurre en seguida de la exitosa temporada que se da entre 1915 y 1916. Le sigue Bartolomé Ramírez, del conjunto Ideal, que luego de varios periodos de estadía en ese país, opta por la residencia definitiva con su hijo Luis Emilio; lo mismo sucede con Carlos Estrada y José Betancourt del conjunto Los Chinitos ya referido.

De todos es Celso Hurtado el más destacado, desarrollando una exitosa carrera como docente y concertista radicado en San Francisco, California. Marca ese derrotero sin duda la presentación que hace en Abril de 1947 en el Carnegie Hall de Nueva York, un lugar junto con el Town Hall que desde 1935<sup>32</sup> venía presentando a los más destacados intérpretes de este instrumento. Se presenta Hurtado acompañado al piano por Narciso Figueroa, con un complicado repertorio que incluye transcripciones de Paganini, Brahms, Saint-Saens Sarasate, Lecuona, Chopin y Liszt (Eyler, 1993: 54).<sup>33</sup>

Otro marimbista que migra con éxito es José Betancourt que se queda al terminar la gira que hace con la marimba Centroamericana, quedándose por cierto con el instrumento grande que compra y

<sup>32</sup> A partir de esta fecha, la International Marimba Symphony Orquesta, compuesta por los más destacados intérpretes del instrumento que estudiaban con Laurence y Mildred Lacour, se presenta. Dos años después se presenta Yoichi Hiraoka, y nuevamente dos años más, Ruth Stuber. En 1940 el turno es para una mujer —un campo en el que se irá caracterizando— la intérprete Doris Stockton (Kite, 2005: 50-54).

<sup>33</sup> Cajas, indica entre los músicos con que hizo dueto a Félix Pavón, Oscar Khochess, Walter Rodolp, René Dashanne, Raúl Paniagua y Yehudi Menuhin (1988: 9).

lo fracciona. Con el tenor que reconstruye se presenta en el Metropolitan Opera House de Nueva York y con la Hollywood Land and Water Company, actúa para la versión de *Rio Rita* presentada en el Teatro Ziegfeld de esa ciudad.

Posteriormente pasa a ser el encargado del xilófono en la orquesta de Xavier Cugat (1900-1990) (Alvarado, 1994: 106), importante promotora de la música latina en los Estados Unidos. Luego Betancourt pasa a trabajar en una radio y fundar la cátedra de marimba en la Universidad del Estado de Chicago.<sup>34</sup>

A decir de Peters, José Betancourt y Celso Hurtado son definitivos para el desarrollo de la marimba en aquel país y su ascenso a la sala de conciertos. Además, se convirtieron en una especie de guías para Omar Musser y John Calhoun Deagan en las mejoras de los distintos prototipos del instrumento que se fabricaron. La promoción del instrumento en este país llevó a buscar un productor y un perfil estándar: el universal de las compañías de Musser y Deagan desarrollado a partir del modelo guatemalteco. Para este último Betancourt manufacturó baquetas que esa casa distribuía comercialmente (Kaptain, 1991: 130).

A decir de Kaptain, fue por una recomendación que el padre Musser le hizo, luego de escuchar un conjunto hondureño (*ibíd.*: 129)<sup>35</sup> en la feria Mundial de San Francisco en 1915, que éste se interesó por la interpretación del instrumento en conjunto. Un empeño que sólo lograría Peters, pasado unos años, con la conformación de la agrupación The Marimba Master, que incorporó un bajo de cuerdas, al estilo de los conjuntos centroamericanos y suramericanos.<sup>36</sup>

Cuando Celso Hurtado nuevamente se presenta en la ciudad de Guatemala en 1944, tras 28 años de ausencia, trae consigo un prototipo de xilófono de su autoría (Vela, 1962: 138), diseñado y fabricado bajo su dirección en San Francisco, que debió hacer con Musser o con Deagan (Cajas, 1988: 10). En esa oportunidad no alcanzó presentarse en su natal Quetzaltenango, lo que sí sucede en 1957, luego de una serie de conciertos en México y Guatemala. En esa ocasión, el Grupo de Artistas y Escritores Renacimiento (GEAR) realizó la presentación en el teatro municipal acompañado del pianista mexicano Javier González Picharado, con quien realizó una gira hispanoamericana.<sup>37</sup> Don Celso falleció en San Francisco el 3 de febrero de 1968, luego de una larga carrera llena de éxitos; su obra, legado y vida siguen desconociéndose en Guatemala.

<sup>34</sup>Se casó con Hazel M. Johnson en 1926 y se queda a vivir en definitiva en Kendallville, donde fue muy apreciado y fue nombrado custodio del Club Elk. El diario más importante de esa ciudad hizo un elogio póstumo tras su fallecimiento (Vela, 1962: 142, citando el *Diario de Centroamérica*, Guatemala, 28 de mayo de 1953).

<sup>35</sup>Es muy factible que la agrupación que escuchara en realidad fuera la Marimba Ideal del señor Ramírez que, como apuntamos, fue presentada en el Pabellón de Honduras con una gran ovación. Hasta entonces el xilófono era el instrumento destacado por la popularidad que le dio George Hamilton Green, gracias a la técnica de ejecución que había desarrollado. A decir de Kaptain, Musser compró una marimba-xilófono (modelo 4726) de la fábrica J.C. Deagan y luego de instruirse en la misma inició una serie de conciertos (1991: 34).

<sup>36</sup>Adscritos a la Eastman School of Music, desde su fundación en 1954, ayudan a la revitalización del concepto en los Estados Unidos (*ibíd.*: 130; Eyler, 1985).

<sup>37</sup>En el programa de esa presentación destacan de Celso Hurtado, *Los Viejitos* (valeses miniatura), *Rapsodia guatemalteca*, *El Quetzal*, *Son del recuerdo* y otras de carácter universal.

### La marimba y la discografía de la JVC

Otro elemento que se asoció al éxito de las agrupaciones marimbísticas fue su resonancia con las casas disqueras que con el siglo XX desarrollan una intensa actividad junto a la fabricación de fonógrafos que cada vez son más solicitados de todas las latitudes. De una u otra manera esta primera selección de agrupaciones para la distribución discográfica constituyen los primeros criterios que aplica una de las industrias más importantes con el fin del siglo en cuestión.

La oferta de aparatos es múltiple y protagonizada por dos grandes compañías, la Victor Talking Machine Company (JVC), ubicada en Camden, Nueva Jersey, y la Columbia que llama a sus aparatos Grafonola. De la primera empresa, la JVC son ampliamente solicitados su Victrola Ortofónica 4-3 y la 6-6 así como la Credenza de monumental mueble; de la Columbia la Grafonola tipo K-2 y tipo L-2. El primer disco de la JVC destinado para Guatemala es una grabación de la Orquesta Victor que interpreta de Rafael Álvarez el Himno Nacional de Guatemala y *La flor del camote* de Máximo T. de la Rosa (65192).<sup>38</sup>

Las siguientes producciones debieron obedecer a los más variados criterios ya que los géneros incluidos fueron desde los autores guatemaltecos a títulos de moda en los Estados Unidos, como los foxes *Some Sunday Morning*, *Indianola* de Henry-Onivas (72069), *Melody Rag* de Deiro y *The Ghost of the Saxofone* (72066), la canción folk estadounidense *My Sweetie* (72067) y la tonada popular *There is a Long, Long Trail* (de Elliot), que tiene grabado en el adverso el valtz *Missouri* (de Logan-Eppel) (72086). Podrá imaginar el lector el impacto que debió provocar en la audiencia norteamericana escuchar en marimba un ragtime.<sup>39</sup>

Con el nombre de Hurtado Bros o Royal Marimba Band localizamos algunos discos (en formato de 25 cm) con el siguiente repertorio: las marchas *Otilia* de Vicente B. Hurtado y *Guatemala-Panamá* de Mariano Hurtado (18040);<sup>40</sup> En Los Estados Unidos de *Gabriel Hurtado* y *El Gallo* (aire español)- de S. Centera (18094); el one step *Fletita* de J.B. Hurtado, y *Catalina* de Mariano B. Hurtado (18095).<sup>41</sup>

En el género de música culta y piezas latinoamericanas se incluye: el *Intermezzo* de *Cavalleria Rusticana* de Mascagni y *Hojas Marchitas*, serenata de H.E. Caroll (18048); *Lucia de Lammermoor* de Donizetti y una selección de *Aida* de Verdi (35559); otra selección de la ópera *Faust* de Charles Gounod y *Trovatore* de Verdi (68543); los valeses *Danubio Azul* de Strauss y *Rosas del sud* (35564); *Las mil y una noches* de Strauss y *Olas Azules* (35565); *Vida de artista* de Strauss y la selección de *Aires Americanos* (35557);

<sup>38</sup> Colocamos entre paréntesis a continuación de los títulos los códigos correspondientes de estas ediciones a partir del catálogo de la JVC para América Latina.

<sup>39</sup> Entre otros títulos interpretados por la Marimba Hurtado puede escucharse en Youtube un rag time: <http://www.youtube.com/watch?v=7D7ZT3YH6AU>.

<sup>40</sup> Grabada en 1916, por los hermanos Hurtado, encontramos una curiosa interpretación para guitarra en Youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=3msHQhIlevI>) que muestra la vigencia de esta pieza.

<sup>41</sup> Debe agregarse *Cutie* de Hurtado, *My Darling de Velarde* (72065), *Love and Tears* de Hurtado (72069), la marcha *Josecruz Rojo* del autor del mismo nombre, y el valz *Xelajú* de los hermanos Hurtado (69015), aquel que tanto furor causara en sus presentaciones ante Estrada Cabrera.

y la marcha Stars and Stripes Forever de John Phillip Sousa<sup>42</sup>. Oferta variada como señalamos en la que cabe repertorio para un amplio público nacional y extranjero.

Tres conjuntos más se suman a las grabaciones con la JVC, la marimba Azul y Blanco, que señalamos de exitosas giras por los Estados Unidos. Esta agrupación graba la marcha *Marimba* (17928) y los valeses *Colombia*, *El Último Amor* de Mariano Valverde y *Si Tu me Amas* de Luis Rodríguez (67730); *Adiós Muchachas* de la opereta *Chin-chin* de Ivan Caryll (67732); y *Mi querido Capitán* de José Alfonso Palacios (C4106).

De la marimba Centroamericana se registra el foxtrot *Mi Muñeca (My Doll)* (81563-A 46352), el vals *Entre Naranjos*, o *Among the Orange Blossoms*, de autor desconocido (91563-B (46353)); y los foxes *El Marimbero (The Marimba Player)* de Mario Bolaños G. (46017-A) y *La Joya (The Jewel)* de Oscar Castellanos (46017-B). Finalmente, la Marimba Guatemalteca de Luis Betancourt graba el tango *Mocosita* de G.H. Matos Rodríguez (2592-X) (95638) y los foxes *Reliquias de Amor* de E. Clará (95646), *La danza de las Libélulas* de F. Lehar (2304-X) (95004) y *Dora* de Alberto Forno (950005). De la marimba Centroamericana de Guatemala, los one step, *Capitan Betty* y *Bésame*

(18292); y *Besos de Amor* y *Noches de Alegría* (18304).

Celso Hurtado logra romper este monopolio que ostenta la JVC a partir de su carrera exitosa en ese país. A partir de entonces sellos como Janet, Edision, y Black and White<sup>43</sup> incluyen títulos de grupos marimbísticos. Como indicamos esta inclusión de música para marimba por parte de los sellos discográficos y su recepción en el extranjero ayudan a que la sociedad ciudadina en la que aun no entra ponga atención sobre aquel instrumento que hasta entonces le ve como el piano-bárbaro, para pasar a erguirse como el piano-nacional (mari-piano).

### El instrumento nacional

Con el arribo de la segunda dictadura del siglo XX, Jorge Ubico continuo fomentando el culto a la marimba, aunque entonces mudó de la agrupación de los Hurtado, la preferida de Estrada Cabrera a Maderas de mi Tierra que constituyo como la marimba presidencial. Aunque por su génesis era un conjunto institucional, el mismo también reflejo un importante componente familiar, teniendo entre sus intérpretes a los tres hermanos Ovalle Betancourt de reconocido prestigio y fama: Higinio, Benedicto y Eustorgio.<sup>44</sup>

<sup>43</sup>Se puede agregar del mismo modo a Imperial, Apologo y Liberty Recording Company (Cajas, 1988: 10-11).

<sup>44</sup>Junto a Everardo de León, José Faustino Valle Villatoro, Arturo Barrera Minera, Joaquín Rodríguez, Manuel Herrera Pineda, Manuel Pérez Sagastume y David Idelfonso Flores Lemus; y más adelante a Salomón Argueta Román, Luis Aldana Antillón, Silverio Castillo Estrada, Margario Tactic, Nazario Rucal, entre una larga lista de interpretes que conforman una de las mejores marimbas que este país ha tenido.

<sup>42</sup>Entre otros títulos, localizamos además El poder del Amor, vals de Santamaria (18092-A); El Choclo, tango argentino de Villoldo y Costa Susana, un potpourri- de Gilbert (18093); y Farolito, foxtrot de Guillermo. Andreu C. (73923-A); con el nombre de Octeto Hurtado Hermanos, el potpourri de valeses de G. Hurtado (C2867 (21806) y *Rigoletto* de Verdi (21822).

Dicha agrupación sobrevivió a esa dictadura y paradójicamente tiene lucidas actuaciones durante la década de la revolución de 1944 a 1954. Alrededor de los conjuntos instrumentales, fruto de aquellas inolvidables giras o importantes jornadas protagonizadas se fue creando un importante imaginario nacional. De Maderas de mi Tierra, particularmente se habla de una gira del “otro lado de la cortina de hierro” donde sus presentaciones causaron furor. A su regreso, en una compleja historia resulta el instrumento el portador de propaganda subversiva por lo que es mandado de retiro.<sup>45</sup>

Con la llegada del proceso contrarrevolucionario se recurre a diversos iconos populares para exhortar su gesta “patria”, aunque curiosamente no es la marimba el objeto de declaración, si lo es el árbol de hormigo (*Platymiscium dimorphandrum*) que pasa a símbolo patrio según decreto del 8 de marzo de 1955. Poco después se entrega a Marcial Armas la Orden del Quetzal en Grado de Caballero precisamente por su incansable trabajo como promotor de las tradiciones musicales y danzarías usadas para presentar una nación en armonía y promover un lobby a favor con la comunidad internacional. La Orden del Quetzal en Grado de Caballero del mismo modo será otorgada a Higinio Ovalle Betancourt en la presidencia del General Ydígoras Fuentes, un 12 de octubre en el contexto de las celebraciones del entonces llamado “día de la raza”. Es evidente que se busca en el instrumento, sus intérpretes y en su madera misma, símbolos que enaltezcan un instrumento que debemos

considerar como nacional. Es por ello que el mismo pasa a convertirse en portador de malas noticias, como sucedió en repetidas cadenas radiales y televisivas que antecedidas por las notas del instrumento pasaron a anunciar un nuevo golpe de Estado.

### Construyendo identidad en base a decretos

Para entonces la marimba a la que nos referimos junto con sus intérpretes y significantes es la ladina, aquella que dibujamos en dicotomía de la indígena en donde el reino del terror lleva a las comunidades por la senda de la sobrevivencia, la marimba junto con otros instrumentos acompaña este proceso. Quizá de alguna manera dibuja esta dicotomía la llamada polémica de la marimba, que se da en 1974. Si bien la misma trata sobre un compendio de artículos que reúnen una serie de posiciones a favor y en contra para que el poema de Rudy Solares Gálvez calce el monumento a la marimba que el escultor Rodolfo Galeotti Torres irgue en la entrada a Quetzaltenango,<sup>46</sup> la serie de entregas encabezadas por el poeta Julio Fausto Aguilera en compañía de Manuel José Arce y Francisco Morales entre otros, responden con a disonancias, cacofonías que auguran el escenario por venir. Una polémica que dibuja una sociedad enfrentada y fragmentada, algo que no ha cambiado.

<sup>45</sup> Se trata de su asistencia a Bucarest, Rumania al IV Festival Internacional de las Juventudes: *¡No! ¡Nuestra generación ya no servirá a la muerte y la destrucción!* de 1953 realizado bajo el lema A su regreso era tal la fobia que hasta la marimba que se hallaba extraviada, una vez apareció fue proscrita al señalarse portadora de dicho material (Arrivillaga, 2011:87-90).

<sup>46</sup> López, 1978.

Acompañan este re-impulso de la represión de finales de la década de 1980, bajo el mandato del general de División Fernando Lucas, la emisión del Decreto No. 66, del 31 de octubre de 1978, del Congreso de la República que declara finalmente a la marimba instrumento nacional y el 20 de febrero como su día. Solo así la marimba, aquella que es objeto de grandes discursos retóricos, parte del protocolo de las fiestas cívicas, reflejo sonoro de nuestra nacionalidad pasa a ser reconocida con tal estatus, por su puesto algo que no asegura nada. Gracias a ello se buscaba despertar el fervor patrio en una nación que cada vez se presentaba más polarizada. El decreto en cuestión ordenaba, asimismo, la edición de un sello postal con motivos inspirados en la marimba, declara la siembra y la protección del hormigo de interés especial e indica que las radiodifusoras deben incluir en su programación música de este instrumento. Hasta entonces otros ordenamientos jurídicos lucharon por esta difusión, pero la respuesta siempre fue a cuentagotas, con sus claras excepciones.

Mientras el instrumento era objeto de reconocimiento, de atención, la práctica no se promovía, el gremio pasa dificultades, no hay una articulación entre los discursos sonoros y lo social renovado más allá del periodo de transformación para el caso de los ladinos que reconstruye significantes. El derrotero de la marimba, y no de las marimbas (en el sentido de múltiple variantes tipológicas), cada vez más la alejo de aquella expresión matriz a todas luces depositaria -aun- de un profundo cancionero revelador de un

complejo universo de melos. Esta incisión, marimba indígena, marimba ladina sigue dibujando la Guatemala de hoy, entre el campo y la ciudad, entre lo sencillo y lo complejo (diatónico y cromático), lo informal y lo escolástico y así en constante responso. Una dialéctica que por cierto borra de entrada una tercera raíz, por cierto filium del término marimba, me refiero a la carga africana. Un decreto mas debemos citar para cerrar el siglo, en 1999, el mismo marca lastimosamente esa incisión que nunca debió existir. Entonces el Congreso de la República emite el decreto No. 31-99 por medio del cual declara la marimba de doble teclado, símbolo nacional.

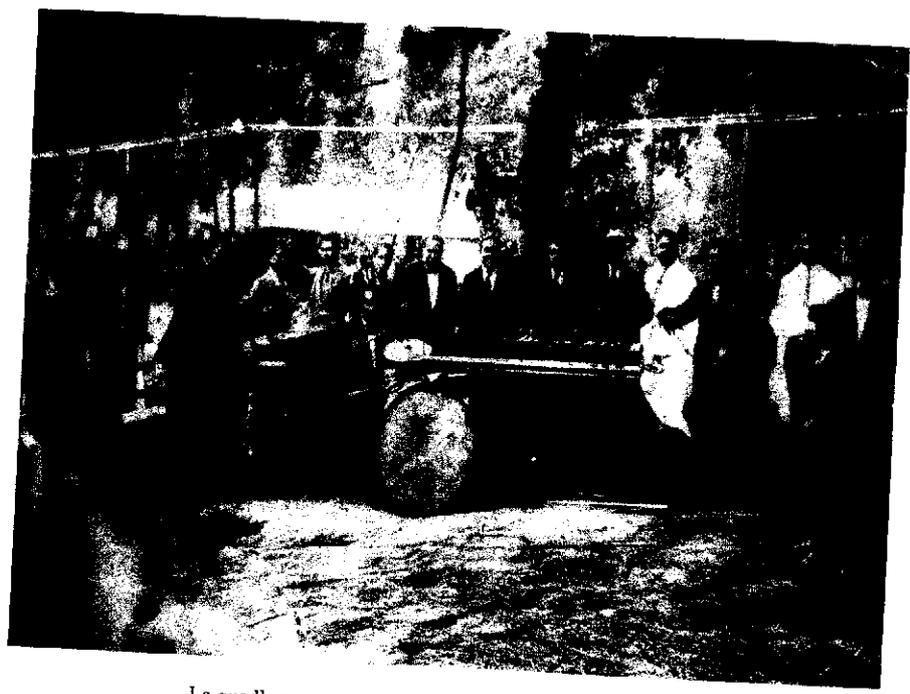
Podríamos decir que se oficializa aquella cisura, en tanto se constitucionaliza una práctica discriminatoria, a todas luces, al borrar de tajo la marimba primigenia, la matriz de todas las variantes que de ella surgen,<sup>47</sup> en efecto un instrumento asociado a los indios. Es significativo ver como a cada poco, en sincronía con las crisis los gobiernos recurrieron cada vez más al instrumento para ir edificándolo como símbolo patrio, aquel que en sus inicios a penas si fue aceptado por aquellas elites incipientes.

En octubre de 2009, luego de tres décadas de aquel Decreto de 1978, que ordenaba una serie de sellos postales con motivos de la marimba, son editados finalmente en una serie de cinco sellos con temas

<sup>47</sup>Tres años antes, en 1996, José María Figueres Olsen, en Costa Rica, emite el Decreto No. 25114-C publicado en *La Gaceta* No. 167, que declara la marimba instrumento nacional.

diferentes en distintas denominaciones.<sup>48</sup>  
Larga espera para un símbolo nacional.  
En agosto de 2010, un evento más debe destacarse en este vano intento de constituir una voz de nacionalidad, la

emisión de billetes de Q200.00 con los retratos de Germán Alcántara, Sebastián Hurtado y Mariano Valverde, este último, como hemos visto, fue el primer director de Maderas de Mi Tierra.<sup>49</sup>



La que llegara a ser la Estrella Altense de don Cornelio Ovalle, en sus primeros momentos. Foto de la colección de Raúl Ovalle Juárez.

<sup>48</sup> Siguiendo la línea del análisis de Dietrich (2003) podríamos decir que aquí hay un evento más de violencia y discriminación al poner la más baja denominación de Q3.00 para una marimba de tecomates, de Q4.00 para la marimba sencilla, Q5.00 para la marimba doble, Q8.00 para la marimba de concierto, y Q10.00 con manos tocando marimba.

<sup>49</sup> Bajo otros ordenamientos dispuestos en el espíritu del siglo XXI, la marimba presidencial Maderas de mi Tierra pasa a ser declarada Patrimonio Cultural de la Nación por Acuerdo del Ministerio de Cultura y Deportes (No. 66-2004).

**Bibliografía**

Alvarado Pinto, Carlos Román.  
1994 La marimba. Estudio  
investigativo. José Manuel  
Ilesas Bosch y Luis Claudio  
Sosa (ed.). Liga Maya  
Guatemala. Costa Rica.  
s.f. Oros viejos de Quetzaltenango.  
Litografías Modernas, S.A. Guatemala.  
Arrivillaga Cortés, Alfonso.

- 2011 Maderas de mi Tierra, embajadora musical de Guatemala. Secretaria de Asuntos Administrativos y Seguridad Presidencial, SAAS.
- 1992 Historia social de la marimba. Proyecto de investigación Dirección General de Investigación-Centro de Estudios Folklóricos (DIGI-CEFOL), Universidad de San Carlos (USAC). Guatemala.
- Barrera, Alfredo.
- 2008 El vuelo mágico de la marimba de arco nicaragüense. Plan de Desarrollo de las Artes Nicaragüenses. Nicaragua.
- Barrientos, Oscar.
- 1986 Historia de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala (1936-1986). Editorial José de Pineda Ibarra. Guatemala.
- Brihnham, William.
- 1965 Guatemala the land of Quetzal. A Facsimile Reproduction of the 1887. Edition Gainesville, University of Florida Press. Florida.
- Cajas Ovando, Francisco José.
- 1988 Semblanza de los Hermanos Hurtado, Vol. IV, Colección Quetzaltenango. Editorial El Estudiante. Quetzaltenango, Guatemala.
- Castañeda Paganini, Jorge.
- 1951 "La marimba, su origen y evolución". En El Imparcial, 30 No. 10048-10047, Guatemala, 27-29 octubre.
- Díaz, Víctor Miguel.
- 1928 Vida artística de Guatemala. Apuntes para la Historia de la Música. Primer Opúsculo. Tipografía Nacional. Guatemala.
- 1934 Las Bellas Artes en Guatemala. Folletín del Diario de Centroamérica. Guatemala.
- Dietrich, Wolfgang.
- 2003 La marimba, lenguaje musical y secreto de la violencia política en Guatemala, en America Latina Hoy, año/vol. 35, Universidad de Salamanca, pp. 147-160.
- Ferrero Acosta, Luis.
- 1968 Febrero, Árbol de Recuerdos. Orotina. Editorial Don Quijote. Costa Rica. Froebel, Julius (1859).
- 1978 Siete años de viaje en Centroamérica, Norte de México y Lejano Oeste de los Estados Unidos (traducción de Luciano Cuadra). Banco de América. Nicaragua.
- García Peláez, Francisco de Paula.
- 1971 Memorias para la historia del Antiguo Reino de Guatemala, T. III. Tipografía Nacional. Guatemala.
- Juarros, Domingo.
- 1981 Compendio de la historia de la Ciudad de Guatemala. Editorial Piedra Santa. Guatemala.
- Kaptain, Laurence.

- 1991 Maderas que cantan. Serie Nuestro Pueblos. Gobierno del Estado de Chiapas. México.
- López Mayoral, Mariano.  
1978 La polémica de la marimba. Editorial José Pineda Ibarra, Guatemala.
- Paniagua Martínez, Julián.  
1981 "Luz alrededor del surgimiento de la marimba doble". En Revista AGAYC, año III, No. 8, agosto-diciembre. Guatemala. p. 20.
- Pineda del Valle, César.  
1990 Fogarada: antología de la marimba. Instituto Chiapaneco de Cultura. México.
- Sáenz Poggio, José.  
1878 Historia de la música guatemalteca. Desde la monarquía española, hasta fines del año 1877. Imprenta de la Aurora. Guatemala.
- Salazar Salvatierra, Rodrigo,  
1988 La marimba: empleo, diseño y construcción. Editorial de la Universidad de Costa Rica. Costa Rica.
- Sánchez Castillo, Julio César.  
2001 Producción marimbística en Guatemala. Impresos Industriales. Guatemala.
- Taracena Arriola, Arturo.  
1981 "La marimba: ¿Un instrumento nacional?". En Tradiciones de Guatemala, No. 13. CEFOL. Guatemala. pp. 1-26.
- Vela, David.  
1962 La marimba. Colección 15 de Septiembre, Biblioteca Guatemala de Cultura Popular, Vol. 57. Editorial José de Pineda Ibarra. Guatemala.

### Referencias de archivo

Archivo Histórico Arzobispal García Peláez (AHAGP): tramo 6, caja 58; tramo 3, caja 70, folio 224-V; tramo 2, caja 83, expediente 20; tramo 1, caja 9, folio 5-V; tramo 3, caja 63, miscelánea 1842-1911. Archivo Mercedario: folio 29-V. 1810. Archivo de la Iglesia del Carmen, folio 33-V, 1819-1820.

### Hemerografía

*Diario de Centroamérica*: Guatemala, 11 de abril de 1882, "Gangas pianos y por motivo de viaje se vende". *Diario de Centroamérica*: Guatemala, 14 de abril de 1882, "Pianos de cilindro de las mejores fabricas italianas". *Diario de Centroamérica*: Guatemala, 19 de abril de 1882, "Piano marca francesa en venta".