

EL SIGUIENTE MATERIAL TIENE
DERECHOS DE AUTOR
POR LO QUE SE SUGIERE QUE EL
MISMO NO SEA REPRODUCIDO NI
USADO CON FINES DE LUCRO,
UNICAMENTE PARA FINES
EDUCATIVOS Y DE INVESTIGACION

70.36
7675
#13

Universidad de San Carlos de Guatemala
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS



© TRADICIONES DE GUATEMALA

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS

Director:

Roberto Díaz Castillo

Investigadores:

Celso A. Lara Figueroa
Ofelia Columba Déleon Meléndez
J. Manuel Juárez Toledo
Anantonia Reyes Prado

Agp 2005 # D524

Impreso en Guatemala, Centroamérica — Por MAXI-IMPRESOS.

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS

I N G U A T
B. ELIOTECA

TRADICIONES DE GUATEMALA

13

Guatemala, Centroamérica

1980

LA MARIMBA: ¿UN INSTRUMENTO NACIONAL?

Jorge Arturo Taracena Arriola

- 1 -

Es conocido en Guatemala que el 15 de septiembre de 1821, al firmarse el acta de Independencia, Dolores Bedoya y Basilio Porras incitaron al pueblo con cohetes y música de marimba.

Los partidarios de la emancipación, que de acuerdo con las más recientes investigaciones históricas pertenecían fundamentalmente a las capas medias surgidas durante la colonia, trataron de movilizar a los sectores populares de la capital desde el día 14 de septiembre advertidos por las noticias provenientes de Chiapas. La quemá de cohetes y la utilización de la música fue una medida proselitista en busca de su apoyo. Es decir, un acto político coyuntural, con un marcado sentido de clase, cuando ni el indio ni el ladino pobre participaron de esa independencia del poder español. Por lo tanto, era imposible que se pretendiera convertir a la marimba, hasta esa entonces instrumento de indios, en instrumento nacional.

Ahora bien, los historiadores clásicos sobre la Independencia nada dicen al respecto de que la marimba haya sido el instrumento alquilado por los próceres Bedoya y Porras para atraer

a las masas. Marure se limita a hablar de la "inmensa muchedumbre" reunida frente a la palacio de gobierno.^{1/} Montúfar y Coronado agrega que ésta "vitoreaba, y hacía demostraciones de aprobación y regocijo" en favor de quienes apoyaban la emancipación.^{2/} García Granados, que contradice a Marure en cuanto a la masividad de los concurrentes, señala "la novedad de los cohetes que tiraron los que querían reunir al pueblo para dar al movimiento un carácter popular".^{3/} José Francisco de Córdova, en una carta dirigida a Cayetano Bedoya, escribía lo siguiente: "...voté por la independencia: el pueblo celebró todos los votos iguales al mío con vivas, exclamaciones y descargas de cohetes".^{4/} En los periódicos de la época, *El Genio de la Libertad* y *El Amigo de la Patria*, nada se dice al respecto.

Parece ser que el primer documento en que se habla de música durante el 15 de septiembre es en las *Memorias* atribuidas al doctor Pedro Molina y publicadas en 1896 por el diario *La República*. "...en la plaza había poca gente —escribe al anónimo autor— y para hacer mayor el concurso, animando a los tímidos, don José Basilio Porrás y Doña María Dolores Bedoya idearon poner música y quemar cohetes..."^{5/} En su *Historia de veintiún años*, Ramón A. Salazar anota que estos dos próceres hicieron "llegar a la Plaza una buena música y disparar muchas gruesas de cohetes, con lo que los medrosos que se habían quedado en su casa salieron de ella creyendo que la Independencia estaba declarada".^{6/}

De lo anterior se desprenderá una asociación, ideologizada, entre la marimba y la música supuestamente oída durante el día de la emancipación. La misma tuvo que darse después de 1929, año de la publicación de la historia de Salazar, en un momento en que la marimba se convertía en instrumento nacional gracias a su adopción por la burguesía capitalina.

Como se tratará de demostrar en este artículo, si bien la primer noticia de la marimba como instrumento indio se tiene en 1680 y durante el inicio del siglo XIX los ladinos pobres ya se sienten identificados con ella,^{7/} la realidad es que hasta 1920, para dar una fecha, la marimba fue vista como un elemento

extraño a los valores de la clase dominante guatemalteca y, por tanto, a la "historia patria".

Actualmente, con la marimba convertida en "símbolo nacional", la burguesía ya no se reconoce en ella. Desde los años 60 ésta sufre un desplazamiento debido a una dependencia cultural de lo extranjero más incisiva. Primero, adulterada en "marimba orquesta" tuvo que sucumbir ante las orquestaciones y los ritmos impuestos por Glen Miller y Pérez Prado. Después, la música moderna de los Beatles, Santana, etc. y una nueva ola de música mexicana llegada con los programas de televisión, le dieron el golpe definitivo. En una década, la burguesía y la llamada clase media alta prefirieron la orquesta de Guillermo Rojas, el órgano de Betancourt, el conjunto la "Quinta Dimensión" o uno de los mariachis del Trébol para animar sus fiestas sociales, relegando la marimba orquesta a la clase media baja (para los "cachimbiros") y la marimba simple para las clases populares.

Es más, la política oficial, que desde Estrada Cabrera había asociado la marimba a los actos públicos, ahora encuentra más original escuchar mariachis, como es el caso de las últimas recepciones celebradas en el Palacio Nacional. La expresión más alta de esta contradicción la resume el maestro Raúl Albizú Anelu, quien propone el fraccionamiento de la marimba. Partiendo del análisis de que ésta ya no es aceptada por el alto costo de su transporte y el gran espacio que ocupa en los salones, Albizú Anelu crea en 1976 la *Guatemarimba*. Es decir, una marimba dividida en pequeños teclados, donde la calidad musical se pierde en aras de una funcionalidad comercial.*

(*) Actualmente, la explotación comercial de la marimba se hace tan dificultosa que, debido a la inversión que representa el comprar una marimba doble y a la poca demanda de trabajo existente, los conjuntos marimbísticos comienzan a disminuir en la capital. Los dueños de las marimbas, muchas veces más empresarios que músicos, ya no contratan ejecutantes a tiempo completo sino cuando sale una recepción. Estos, a quienes se les denomina lechuceros, se encuentran durante la noche, en la propia fiesta, sin haber ensayado. Al finalizar deben esperar el alba en una cantina para poder regresar a sus casas.

Se sabe que el maestro quetzalteco Sebastián Hurtado revolucionó la marimba introduciéndole la escala cromática hacia 1894, creando así la **marimba doble**. Ahora bien, tal innovación tiene su historia: la historia de un cambio cultural, producto de la lucha de clases en Guatemala a partir de la Revolución liberal de 1871.

Con anterioridad, posiblemente aún en la colonia, la primera reforma hecha por los ladinos a la **marimba de tecomates** india fue la expansión del teclado a cinco y seis y, después, siete octavas, permitiendo así agregar un cuarto ejecutante e interpretar música octatónica.^{8/} En las últimas cuatro décadas del siglo XIX se produce una nueva modificación de la marimba de tecomates por parte de los ladinos pobres. Se sustituyen los tecomates (fruto seco y vaciado de la planta *Legenaria vulgaris*) por cajones de manera, en busca de una mejor resonancia. Sin embargo, se continúa con la desventaja de carecer de semitonos. Para lograr éstos —necesarios para los valeses, mazurcas, schotis y sones de la época— los marimbistas y marimberos utilizaban bolitas de cera de panal, que colocaban en los tecomates o cajas y, algunas veces, en los extremos de las teclas, como todavía se observa en los pueblos indígenas. A ello se debe el proverbio de "faltarle cera a la marimba", cuando decae la animación de una fiesta ya sea por la falta de repertorio musical o por la falta de licor.

Un paso más en el perfeccionamiento de este instrumento surge con la creación de la **marimba cuache**, aún en el siglo

con el magro salario ganado. Con ellos se cumple aquello de que "Son pagado, mal ejecutado". (Información del maestro Baudilio Ordóñez, París, 24 de abril de 1980).

Por otro lado, los únicos conjuntos marimbísticos, aparte de los constituidos en las zonas militares y cuarteles, que mantienen una unidad de trabajo y una estabilidad económica son aquellos que la burguesía ha contratado para tocar en los patios y jardines de los hoteles guatemaltecos, como parte del "folklore nacional" que se exhibe a los turistas.

*XIX. Según Lisandro Sandoval, "los tonos más altos o agudos se daban con independencia de la marimba corriente, en un aparato (marimba) separado que llaman **tiple**."^{9/} Posteriormente, como se ha dicho al inicio de esta segunda parte, Sebastián Hurtado crearía la marimba doble, con dos filas de teclas. Una para los tonos diatónicos y la otra para los cromáticos.

Marcial Armas agrega, apelando a los datos que le fueron suministrados por Mariano Valverde, que Hurtado contó con la ayuda del maestro Julián Paniagua, profesor de música en Quetzaltenango, para lograr el afinamiento del nuevo instrumento. "Nos dice el señor Valverde —escribe Armas— que recuerda haber oído por primera vez la marimba doble el 15 de septiembre de 1901, frente al Palacio Municipal de Quetzaltenango".^{10/}

Por otra parte, a finales del siglo XIX, la marimba se empieza a imponer en los actos oficiales, pero sin poder entrar en las fiestas de la clase alta guatemalteca, donde el piano y los instrumentos de cuerda continúan rigiendo el gusto musical. Respecto a esta oficialización, no puede pasar por alto que el dictador Estrada Cabrera (1898-1920) era quetzalteco, perteneciente a una capa media, y que, precisamente, el círculo de maestros que en ese momento revolucionaba la marimba era originario del mismo departamento y de esa extracción social. En otras palabras, estas innovaciones sucesivas en tan corto tiempo, se dieron en medio de la dinámica creada por la reforma liberal y ante el surgimiento de una nueva clase dominante a partir de la incorporación de los caficultores del Occidente a la burguesía nacional.

También a finales del siglo XIX, el maestro Germán Alcántara compone el vals **La flor del Café**, el cual se convierte en el himno de la burguesía guatemalteca y con los años pasará a ser una pieza clásica de la música ladina para marimba.

Sin embargo, la adopción de un instrumento y de una música en los actos oficiales, destinados fundamentalmente a golpear psicológicamente a las masas, no resuelve la contradicción que presenta la marimba como un instrumento popular que penetra los círculos de la alta sociedad capitalina en las primeras

dos décadas del siglo XX. Esto nos lo demuestra la polémica que en el *Diario de Centro América* —el periódico más importante del país en ese entonces— se establece a lo largo de cuatro años.

En 1916, el articulista César Estrada escribía en las páginas de dicho diario lo siguiente: "Las tradiciones de un país deben conservarse siempre con respeto, con cariño, con vigor, en cualquiera de las manifestaciones del intelecto humano: en tal virtud, en Guatemala debemos conservar la marimba, los marimberos, pero debemos tenerlos para determinados actos que reconocen hechos pasados o, como instrumento barato, para cuando el pueblo desee divertirse y no pueda hacer gastos fuertes; mas debemos, a todo trance, desterrar la marimba de bailes, soirés, conciertos, teatros, cinemas, etc. . . ."^{11/}

Este artículo, que evidencia el ligamen a lo indio y a lo ladino pobre que la marimba tiene para la burguesía, correspondía al hecho de que el presidente Estrada Cabrera había presidido las fiestas del 15 de marzo de ese año, en Quetzaltenango. El programa previsto para tal ocasión estaba encabezado por la marimba del maestro Ovalle, que junto a música de Litz y Rossini ejecutó la *Obertura Indígena* de Jesús Castillo y la *marcha Raspinga* del propio Ovalle.

El artículo de Estrada finalizaba señalando: "Estamos de acuerdo en que la marimba efectúe un paseo por las diferentes naciones del continente . . . ésto, además de hacer conocer el **toscamente bello instrumento**,(*) le sirve a los marimberos de estudio y práctica".^{12/} La razón de tal párrafo era la gira que en 1915 había realizado la marimba de los hermanos Hurtado, bajo la dirección de Mariano Valverde, a los Estados Unidos. Dicha marimba se presentó en el pabellón de Guatemala en la Feria de San Francisco, California, bajo el patrocinio gubernamental.

(*) El subrayado es del señor Estrada. Esta calificación de la marimba es la que en el fondo define la concepción burguesa de la misma. En realidad para esta clase social es un "instrumento tosco" de indios; y es tan solo "bello" en cuanto implica un pasado histórico que es necesario recuperar en eras de una falsa concepción de la identidad nacional.

mental. Dio, luego, conciertos en el teatro New Amsterdam de la ciudad de New York. Además, en ese año de 1916, el conjunto *Los Chinitos*, de la ciudad de Guatemala, realizó una gira por los Estados Unidos, seguido del conjunto de los hermanos Estrada, el cual graba discos en la Victor Talking Machine, de New York, como lo habían hecho los hermanos Hurtado con anterioridad.^{13/} Ya en 1908, estos últimos habían efectuado una gira por norteamérica, posiblemente la primera realizada por una marimba, en un momento en que la United Fruit Company comenzaba a regir la vida económica del país.

Por otra parte, el número de conjuntos marimbísticos y de composiciones ladinas para este instrumento se multiplica. Los hermanos Tánchez dirigen las marimbas *Polo Club* y *Progreso*. El maestro Pedro Tánchez compone el vals "Un nuevo Amor".^{14/} También existen las marimbas *La Lira* del maestro Beteta y *La Imperial* del maestro Quiste.^{15/} Con anterioridad se registra la existencia de la marimba *La Royal*, de los hermanos Quiroz. Además, el maestro Mariano Valverde compone los vales *Reir llorando* y *Noche de luna entre ruinas*. Esta última inspirada en los terremotos de 1917-1918. Al respecto el líder Obrero Antonio Obando Sánchez, dice que se puso en boga junto a las melodías *Carmela* y *Las Pelonas*, que también estaban inspiradas en el drama vivido por la población capitalina.^{16/}

En Antigua, según Armas, el maestro Ramiro Mendoza González funda la marimba *Quetzal*, la cual entre 1916 y 1926 acompañó las películas mudas que se exhibían en el Teatro Municipal, que se encontraba en el salón de actos de la Universidad de San Carlos. "Por las noches en que había funciones de cine —escribe Armas—, se acostumbró que la marimba tocara en el atrio del costado sur de la catedral, de las 19:30 a las 21:00 horas, para llamar gente, como se decía entonces; a las 21:00 horas entraba la marimba al teatro porque tenía que amenizar las películas del tipo Eddie Polo, Charlie Chaplin y muchas series más".^{17/}

Como la construcción de una marimba doble era compli-

cada y, por lo tanto, su costo elevado, su expansión geográfica fue muy lenta. Según Armas, hasta 1905 llegó a San Marcos el primero de estos instrumentos, procedente de Quetzaltenango. El maestro Benigno Mejía recuerda que hacia 1920 eran todavía pocas las marimbas dobles existentes en la capital.^{18/}

Sin embargo, este movimiento cultural que se da a partir de la base social, puesto que los marimberos y marimbistas pertenecen a las clases populares y a las capas medias, se ve fortalecido por la defensa intelectual que los musicólogos Julián Paniagua y Jesús Castillo hacen de los indígenas en Guatemala. Este último, quien comienza sus investigaciones de la música "autóctona" hacia 1885, es el alma de dicha puesta en valor. En el año 1909, compone un vals titulado *Fiesta de Pájaros* (que tiene en su final el canto del guarda-barranca), el cual inicia la consagración de la música ladina para marimba.^{19/} En ese momento, Castillo ya estaba convencido de la existencia de una música india basada en gran parte en el canto de las aves (la *ornitofonía*). Castillo la denominaba —de una forma arbitraria— "el arte musical maya-quiché", fuentes inspiradora de todo aquel que quisiera componer música guatemalteca.

La concepción de Castillo acerca de la música se insertaba dentro del contexto que bullía en la *intelligentzia* guatemalteca del momento. En 1894, Antonio Batres Jáuregui ganaba un premio con su ensayo *Los indios, su historia y su civilización*, en el concurso patrocinado por Reyna Barrios acerca de la civilización indígena. El mismo Batres Jáuregui impulsa el estudio de las etimologías *Vicios del lenguaje. Provincialismos de Guatemala*, aparecida en 1892. Obra seguida de los *Quicheísmos*, de Santiago Barberena. En el plano pictórico, a principios del siglo XX, Carlos Mérida se inspira en los colores y en la geometría de los tejidos indios para dar un salto en la plástica guatemalteca.

En pocas palabras, la comunidad ladina comprende la importancia del valor de la cultura indígena, pero no toma

conciencia de sus productores.^(*) Tras ese descubrimiento se encuentran los precedentes estudios etnológicos, lingüísticos y arqueológicos realizados por científicos extranjeros, como Stoll, Maudslay, Charnay, Morley, etc.

Volviendo a la polémica periodística, en junio de 1919 el *Diario de Centro América* le hace una larga entrevista al maestro Jesús Castillo, quien defiende la "pureza de la música india" y anuncia que para la conmemoración del centenario de la Independencia, en 1921, escribirá una ópera india.^{20/} Esta, titulada *Rabinal Achí*, se presentó por primera y única vez en el Teatro Abril, en 1930.

Un mes más tarde, un redactor de dicho diario, bajo el seudónimo "Z", publica el artículo "La música de Guatemala se halla en decadencia", que presentaba una visión de clase de lo que ocurría en el ambiente musical del país. "Desde antes de los recientes terremotos —escribe el anónimo autor—, la situación del gremio musical era precaria y desesperada. La decadencia del Conservatorio, la escasez de trabajo, el predominio de la marimba indígena, que se ha enseñoreado de los teatros y salones en perjuicio del buen gusto y el arte, y la falta absoluta de ganancias y estímulos para los que cultivan el divino arte..."^{21/} causan la decadencia musical.

Pero la contradicción es tal para la burguesía capitalina por la importancia que ha alcanzado la música de marimba, que este periódico se ve obligado a aceptar al mismo tiempo en dichos artículos, anuncios del tenor siguiente: "ZARABANDA INDIGENA, de Jorge Vásquez Larraondo. Se vende en el almacén de don Mónico de León. 5a. calle Oriente."^{22/} Dicha contradicción se precisa mejor, un año después, al

(*) De hecho, la burguesía ladina guatemalteca comprende la importancia de recuperar la civilización maya para fortalecer su ideología dominante, pero jamás se le pasará por la mente compartir la identidad nacional con la mayoría indígena. La cultura y el folklore son guatemaltecos, no los indios. A nivel musical, y concretamente en cuanto a la marimba, ésta contradicción se resuelve en la terrible frase paremiológica: "Nosotros los músicos, dijo el indio que cargaba la marimba".

leer una nota social a propósito de un baile efectuado en el Club Alemán, el más antiguo y prestigioso por esa época en el país, en la cual se puede leer: "Los Quiroz (con su marimba Azul y Blanco), que se han penetrado del buen gusto que priva en los altos círculos, arrancarán a su marimba compases sugestivos de tantos bailables".^{23/} 1920 será el año de fundación del Club Guatemala, donde la marimba doble termina por imponerse dentro de la burguesía.

Reteniendo esa frase "que se han penetrado del buen gusto que priva en las clases altas", se puede deducir el compromiso de clase que gira alrededor de esa aculturación. Primero, es la burguesía la que adopta un instrumento que le es extraño; adopción que establece por primera vez una generalización social de la marimba en el país, aunque los pobres la tocan simple y los ricos doble. Segundo, la adopción de la escala cromática a la marimba, como en el piano, la convierte en un instrumento en el cual se puede ejecutar música de "buen gusto".

Como toda contradicción de clase, la surgida en torno a los valores musicales de la Guatemala de principios del siglo XX se dinamiza frente al momento histórico que vive el país. Este estará caracterizado por una creciente dependencia económica, política y cultural de cara a los Estados Unidos. En el lenguaje popular, se podrá decir que la burguesía pasa a "bailar el son que le toque" el imperialismo.

En el plano cultural, las películas norteamericanas saturan las pocas pantallas existentes en las ciudades; los gramófonos hacen sonar los discos de la casa Victor; los periódicos publican a diario artículos y reseñas de la vida cotidiana estadounidense, etc. Así, de una parte, los marimberos deciden sustituir los instrumentos autóctonos de acompañamiento, el pito y el tun, por el contrabajo, el redoblante y el saxofón bajo una clara influencia del *jazz-band*, que coincidentemente ha sufrido un fenómeno similar en los Estados Unidos. De música de marginales negros a principios del siglo, pasaría a invadir la vida del norteamericano en los años 20.

De la otra parte, los compositores ladinos guatemaltecos

sufren la influencia de los ritmos extranjeros. El schotis y la mazurca desaparecerán de los repertorios y el vals y el son verán la concurrencia en los recién surgidos fox-trot (escrito en 2/4) y seis por ocho (escrito en 6/8).

De esta forma, la creación musical se ve envuelta por las relaciones comerciales que comienzan a dominar la vida cultural de Guatemala. Como por arte de magia, aparecen en el diario de gobierno los derechos de propiedad sobre la obra musical, fundamentalmente ante las posibilidades de grabación. Uno de los primeros ejemplos se lee en *El guatemalteco* del 15 de octubre de 1924: "El licenciado Carlos Bicker se presentó a la Secretaría de Educación Pública para solicitar la propiedad artística de Salvador Abularach, *Repartiendo Sonrisas*, fox-trot y *Días de gloria*, vals; y de Alberto Forno, *Me lo dijo la luna*, fox trot, *Harold Lloyd*, fox-trot y *Quejas del alma*, vals".^{24/}

Esta evolución de la marimba es tan violenta a los ojos de los guatemaltecos, que la estampa del *marimbero* escrita por Samayoa Chinchilla en *Chapines de ayer*, nos habla de un muchacho, Pedrito de la Cruz, que se va a Quetzaltenango donde aprende a tocar la marimba; al principio de tecomates y después la doble. "Más tarde, contratado por mister Hules, un empresario gringo que sabia lo que es bueno y la raja que hay que sacarle, se trasladó a la capital, formando parte de una *troupe* que, al final de temporada emprendió un largo viaje por Europa y los Estados Unidos".^{25/} Prolongando la obra de Samayoa Chinchilla, escrita en 1960, Eduardo Mayorga escribía: "En estas 32 estampas evoca con desenfado y simpatía, ya lo dijimos, figuras populares de la Guatemala de hace 40 años..."^{26/}

Sin embargo, la realidad histórica de los años 20 en Guatemala no puede ser comprendida a cabalidad sin entender lo que significó el triunfo del movimiento insurreccional que acabó con la dictadura de veintidós años de Estrada Cabrera. Bajo la bandera del espíritu centroamericano, el Unionismo marcará una apertura política y cultural en el país, a pesar de los gobiernos represivos de los generales Orellana y Chacón.

Entre 1920 y 1932, el pueblo guatemalteco vivirá una efervescencia ideológica, muy mal estudiada hasta ahora. En medio de ésta surge el movimiento obrero, que se politiza en la disputa ideológica que comunistas (fundación del Partido Comunista en 1922) y anarquistas (fundación del Comité de Acción Sindical en 1926) mantienen entre sí y contra el gobierno y las clases dominantes. Se da un vasto movimiento intelectual, que se conoce como la "Generación del 20", donde el elemento nacional —especialmente la leyenda ladina y el mito indígena— juega un papel de conciencia hacia lo exterior. En la literatura, Miguel Angel Asturias será su principal exponente, mientras que en la música lo será José Castañeda, quien con la creación de *La Chalana* —himno universitario—, eterniza a la marimba en el medio estudiantil guatemalteco.

En 1927, en su célebre artículo "La música autóctona", don Jesús Castillo señalaba esta dinámica desde el punto de vista de la validez de la música. "La influencia musical indígena —escribía el maestro—, sobre la música importada, es del dominio de nuestra gente culta e ilustrada. En ocasiones, la prensa suele ocuparse de alguna obra melódica producida en el país, y de felicitar al mismo tiempo al compositor porque su pieza tiene un sabor netamente nacional.

"Hay en el repertorio guatemalteco *specimens* que poseen este sabor nacional en grado superlativo. Entre ellos se encuentra el vals *Xelajuh*, debido a Santos Rosal (S. Cristóbal T.), y concluido por la compañía marimbística Toribio Hurtado e hijos, de esta ciudad. También el vals *La flor del café*, atribuido al maestro Alcántara, pertenece a este género, así como algunas piezas del maestro Julián Paniagua, de quien varios autores suelen decir "que tiene verdadera chispa nacional".

"No obstante, puedo asegurar que donde ha alcanzado verdadero desarrollo musical esta música criolla es en la República mexicana. Allí las muestras de esta variedad son incontables".^{27/}

Ahora bien, la influencia de la música mexicana en Guatemala estuvo lejos de ser aquella a la que se refería el maestro

Castillo. Con la introducción de las radiodifusoras en 1932 —año de creación de la TGW—, el país se vio invadido de boleros mexicanos, que en ese momento estaban en boga. Igual cosa sucedió con la músicaailable norteamericana.

"En la noche había una marimba —escribía en 1936 un viajero gringo—, que habían instalado en el patio del hotel Aurora (en Antigua) y todos bailaban al compás de una fantástica mezcla de baladas norteamericanas y mexicanas".^{28/} Los marimbistas guatemaltecos se ven obligados a ejecutar *Somos diferentes* al lado de *Yankee Doodle*, *Smoke Gets In Your Eyes* o *The Music Goes Round and Round*. Es más, el mismo viajero recuerda que Agustín Lara, durante su estancia en Guatemala entre 1934 y 1935, compuso la tonada *La marimba*, motivado por el auge de la música de marimba en el país.^{29/}

Paralelamente, la marimba, convertida de hecho en instrumento nacional, se ve reforzada por el surgimiento de las radiodifusoras, pues su audición es generalizada por todo el país. Por ejemplo, en 1933, el conjunto *Los Chatos* fue solicitado por el presidente Ubico para actuar en la Casa Presidencial, el Club Alemán, el Casino Militar y las radiodifusoras Liberal Progresista, Fomento y TGW.^{30/} Además, la marimba se encuentra tan ligada a los actos oficiales que, en 1934, el propio Ubico supervisa la creación del conjunto *Maderas de mi Tierra*, como marimba de la Policía Nacional. Luego, los diferentes cuarteles del país tendrían su propio conjunto marimbístico.^{31/}

En este último fenómeno se entrelazaban múltiples aspectos. El servicio militar es realizado exclusivamente por el campesinado, fundamentalmente el indígena, entre el cual la marimba tiene un sentido auténtico. El ejército será fuente de marimbistas. Sin embargo, el ejecutante, que está en servicio o contratado, se distancia del instrumento por el hecho de que la iniciativa de fundación viene de parte de un oficial y la música tocada tiene la superficialidad de los actos oficiales y de las fiestas burguesas. Ya para ese entonces, la burguesía encontraba normal divertirse en sus hogares al compás de la marimba doble a la hora de los cumpleaños, los casamientos, o los bautizos.

De 1940 a 1955, la marimba doble vivirá su época de oro. El compositor quetzalteco Paco Pérez logra la fama con el vals *Luna de Xelajú*, que en 1942 gana un concurso nacional. *Turismo guatemalteco*, de Higinio Ovalle y *Llegarás a quererme*, de Salomón Argueta se convierten en éxitos musicales. Wosvelí Aguilar, autor de *Tristezas quetzaltecas*, crea una variante del seis por ocho a la cual denomina *guarimba* (guaro y marimba sincopados).^{32/}

A nivel oficial, sobre todo bajo la presidencia de Jacobo Arbenz, nacido en Quetzaltenango, la marimba toma un carácter de identificación nacional. Así, por ejemplo, entre 1951 y 1953, las fiestas del 15 de septiembre y del 20 de octubre se celebraron con diez marimbas en el palacio de gobierno. En ellas muchos obreros y campesinos pudieron convivir junto a funcionarios, intelectuales, diplomáticos y ciertos miembros de la burguesía nacional. La delegación guatemalteca para el Festival Mundial de la Juventud del año 1953, celebrado en Bucarest, Hungría, contó con la participación de la marimba de la Guardia de Honor.^{33/} Paco Pérez y Salomón Argueta encontrarían la muerte en un accidente de aviación durante una gira musical por el país, en 1951.

Es a partir del período democrático que se instaura con el triunfo de la revolución del 20 de Octubre de 1944, que los guatemaltecos buscan una independencia cultural, política y económica de cara a los Estados Unidos. En el primer campo, tal ideologización se traduce en un vuelco de la *inteligentzia* hacia las raíces indígenas y hacia la vida de las masas explotadas. Surge el grupo Saker-ti, que reúne a la mayoría de los jóvenes intelectuales y que tiene como decálogo la valorización de la tradición cultural. En la literatura, Cardoza y Aragón funda la *Revista de Guatemala*, que orientará el debate ideológico hacia esa línea de aviación y Miguel Ángel Asturias escribe la obra clave del período, la novela *Hombres de maíz*. En el campo musical, Jesús Castillo, quien muere en 1946, continúa señalando a los ladinos la línea de una música auténtica; que rompa la

falsa barrera que lo separa de lo indio.

El investigador francés Raymond Pilet, que recorrió Guatemala entre 1879 y 1882, en un artículo publicado en 1892, señalaba que las marimbas oídas por él en Quetzaltenango tenían 30 teclas y caja de resonancia, ya sea de tecomates o de madera. Sin embargo, lo más interesante es su comentario a las melodías que escuchó. Al respecto dice: *"Las dos melodías que yo voy hacerles escuchar fueron ejecutadas en marimba por indios de Quetzaltenango; ellos tocan a cuatro manos, y la armonía que ellos obtenían era perfectamente correcta. La segunda de éstas era una danza llamada "barreño", y es la única, por excepción, que tenía palabras españolas; pero estas palabras fueron obviamente adoptadas posteriormente por los ladinos o mestizos, lo cual yo deduje a partir de estos dos hechos; primero, que sólo los ladinos las cantan, enseguida, que las palabras prueban suficientemente de que es una danza generalizada entre ellos de poco tiempo."*

"Cuando este barreño llegó, no lo sabíamos bailar" dicen los versos en español: "Pero después que todo el mundo lo conoce, no se puede más que estar tranquilo".()*

Aparte de que Pilet no sabía que el barreño era originario de San Marcos y que por lo mismo para los habitantes de Quetzaltenango era novedoso, lo que él no se planteó fue si ésta es una variante ladina del son y que a ello correspondía el hecho de que se cantase en español.

Ahora bien, si los músicos que lo ejecutaban en 1882 en Quetzaltenango eran indígenas y, a pesar de eso lo cantaban en español, confirma un fenómeno típico de la música guatemalteca para marimba: la fundición, a nivel popular, de melodías o aires indios con melodías y aires ladinos. Muchos de los sones "tradicionales" son un ejemplo de ello.

París, mayo de 1980

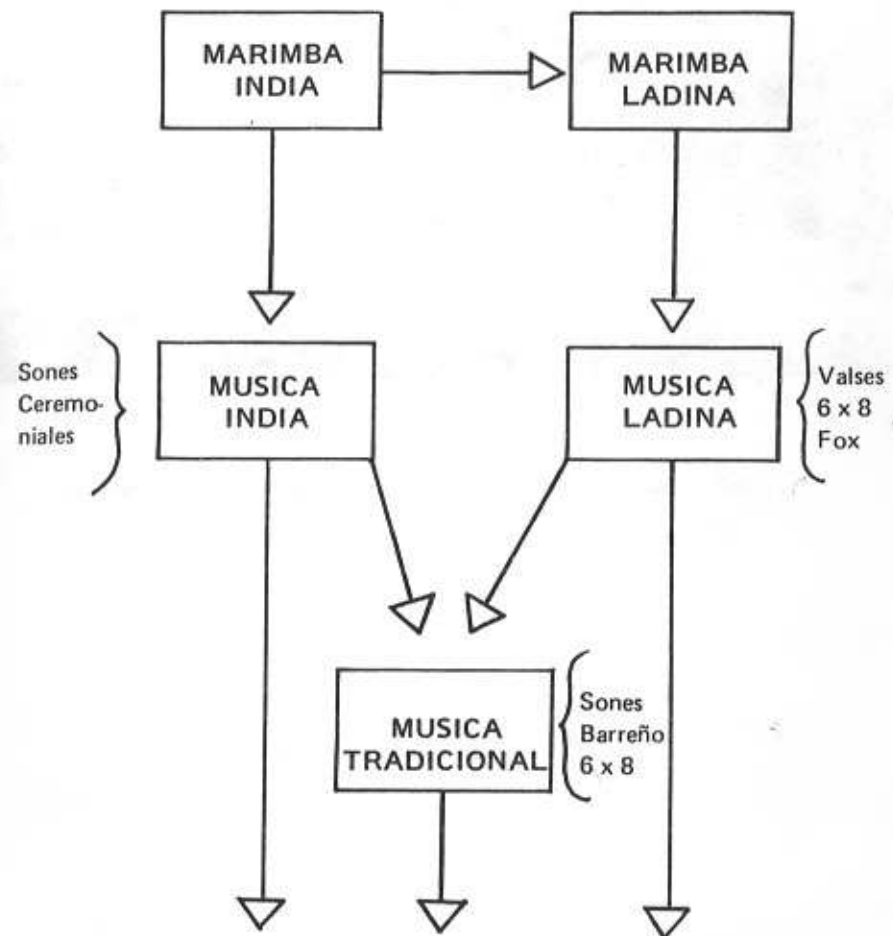
(*) Raymond Pilet. "Melodies Populaires des Indiens du Guatemala" en *Congrès International des Americanistes. Compte-Rendu de la Huitième Session tenue a Paris en 1890*. Ernest Leroux, editeur. Paris, 1892. pp. 463-480.

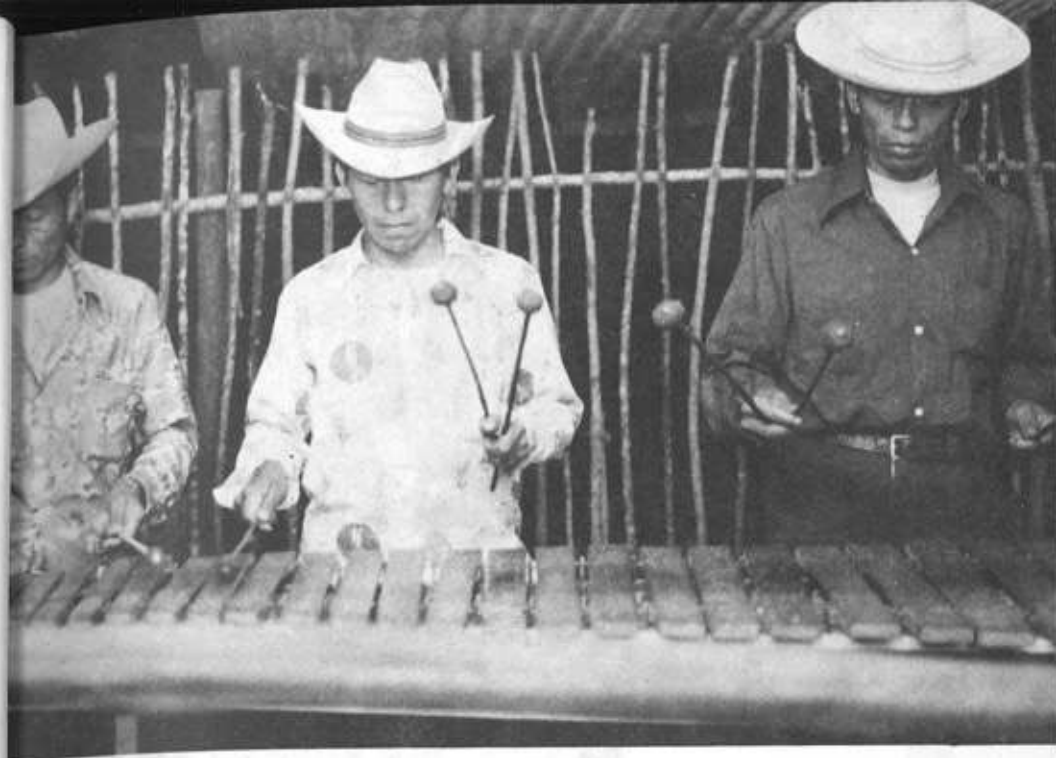
Bibliografía

1. Alejandro Murue. *Bosquejo Histórico de las Revoluciones en Centro América desde 1811 hasta 1834*. Tipografía "El Progreso", Guatemala, 1977, p. 23.
2. Manuel Montúfar y Coronado. *Memorias para la Historia de la Revolución de Centro América*. Tipografía Sánchez y De Guise, Guatemala, 1934, p. 47.
3. Miguel García Granados. *Memorias del General*. Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1952, Tomo I, página 21 (Biblioteca de Cultura Popular, Volumen 37).
4. Citada en: David Vela. *Barrundia ante el espejo de su tiempo*. Editorial Universitaria USAC, Guatemala, 1957, Tomo I, p. 87
5. *Idem*, p. 85.
6. Ramón A. Salazar. *Historia de veintidós años. La independencia de Guatemala*. Tipografía Nacional, Guatemala, 1928, p. 226.
7. Linda O'Brian. *Música folklórica de Guatemala*. Escuela de Historia USAC, Curso Folklore de Guatemala I, Guatemala, 1976, p. 2 (Mimeografiado).
8. *Idem*, p. 2-3.
9. Lisando Sandoval. *Semántica Guatemalensis O Diccionario de Guatemaltequismos*. Tip. Nacional, Guatemala, 1942-1943, tomo II, p. 63.
10. Marcial Armas. *Origen de la marimba, su desenvolvimiento y otros instrumentos musicales*. Tip. Nacional, Guatemala, 1970, p. 51.

11. *Diario de Centro América*. Año XXXVI, No. 10020, 11 de marzo de 1916, Guatemala.
12. *Idem*.
13. Marcial Armas, *op. cit.* p. 53.
14. *DCA*, Año XXIX, No. 10860, 13 de junio de 1919. y *DCA*, Año XXXIX, No. 10872, 27 de junio de 1919.
15. *DCA*, Año XXXIX, No. 10872, 27 de junio de 1919.
16. Antonio Obando Sánchez. *Memorias. Historia del Movimiento Obrero*, Editorial Universitaria USAC, Guatemala, 1978, p. 21.
17. Marcial Armas, *op. cit.*, p. 56.
18. *Entrevista* realizada en París el 24/IV/80
19. Jesús Castillo. "La música autóctona", en *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, Año IV, Tomo IV, No. I, septiembre, 1927, p. 20.
20. *DCA*, Año XXXIX, No. 10858, 3 de junio de 1919.
21. *DCA*, Año XXXIX, No. 10912, 16 de julio de 1919.
22. *DCA*, Año XXXIX, No. 10911, 13 de julio de 1919.
23. *DCA* Año XL, No. 1167, 24 de junio de 1920.
24. *El Guatemalteco*, Tomo XIX, No. 38, de 15 de octubre de 1924, Guatemala.
25. Carlos Samayoa Chinchilla. *Chapines de ayer*. Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1960, pp. 157-160. (No. 40 de la Colección "20 de Octubre".)
26. *Ibid.*, p. 7.
27. Jesús Castillo, *op. cit.*, p. 22.
28. Joseph Henry Jackson. *Notes on a drum. Travel Sketches in Guatemala*. The MacMillan Co., New York, 1937, p. 73.
29. *Ibid.*, p. 55.
30. Armas, *op. cit.*, p. 63.
31. *Idem*.
32. Benigno Mejía Cruz. *Entrevista* realizada en París el 24/IV/80. David Vela. "Música Tradicional y folklórica en América Central", en *Guatemala Indígena*, Vol. VII. No. 1-2, Guatemala, 1972, p. 242.
33. Jacobo Rodríguez Padilla, "Biografía", en *Guatemala: una cultura de la ignominia* (Tesis elaborada por Stella Quan), Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1972, Tomo I, pp. 453.

FORMACION DE LA MUSICA TRADICIONAL DE GUATEMALA





Ejecutantes de una marimba tradicional. (Fotografía: Manuel Guerra).



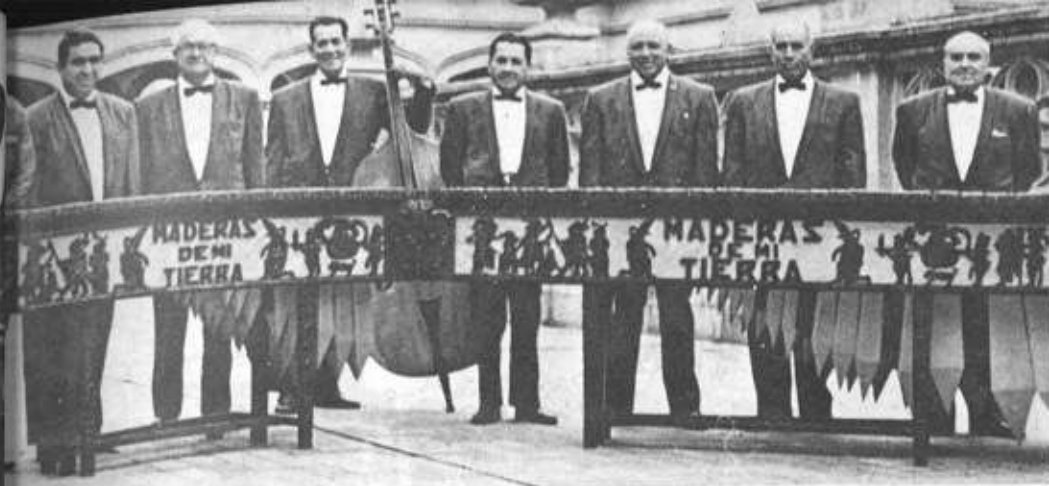
Marimbista tradicional. (Fotografía: Manuel Guerra).



Marimba del Club Nocturno "El Gallito". (Fotografía: Manuel Guerra).



Conjunto marimbístico del bar y restaurante "El Zócalo".
(Fotografía: Manuel Guerra).



Marimba "Maderas de Mi Tierra". (Fotografía: Manuel Guerra).



Marimba orquesta "India Maya". (Fotografía: Manuel Guerra).