



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

Repertorio mexicano de música contemporánea para marimba de concierto: análisis y sugerencias de estudio de seis obras solistas

TESINA

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (Interpretación)

PRESENTA

Alan Arnulfo Villarreal Wong

TUTOR

Dr. Alfredo Bringas Sánchez
Programa de Maestría y Doctorado en Música

MÉXICO, D. F. JUNIO 2022.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tabla de contenido

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	4
1. Desarrollo de la marimba en el siglo XX: tres casos regionales.....	6
1.1. La marimba de concierto.....	6
1.2. La marimba en Centroamérica.....	11
1.3. La marimba chiapaneca: su música y sus intérpretes	13
1.4. Zeferino Nandayapa Ralda	15
1.5. Carlos Chávez y la marimba tradicional.....	16
1.6. La marimba de concierto en México	17
1.7. Conclusiones al primer capítulo.....	20
2. La institucionalización de la marimba en México.....	23
2.1. Chiapas y la cultura en la época posrevolucionaria.....	26
2.2. Conclusiones al segundo capítulo.....	37
3. Diversidad de estilos, lenguajes, notaciones musicales y sugerencias interpretativas en seis obras mexicanas para marimba de concierto sola:.....	41
3.1. Métodos para marimba de concierto.....	42
3.2. <i>Transformation #3</i> (1984) de Max Lifchitz (1948-)... ..	44
3.2.1. Recursos técnicos para abordar <i>Transformation #3 de Max Lifchitz</i>	45
3.2.2. Sugerencias interpretativas de <i>Transformation #3 de Max Lifchitz</i>	48
3.3. <i>Corriendo por el río</i> (1991) de Raúl Tudón Toledo (1961-)... ..	49
3.3.1. Recursos técnicos para abordar <i>Corriendo por el río</i> de Raúl Tudón:.....	51
3.3.2. Sugerencias interpretativas de <i>Corriendo por el río</i> de Raúl Tudón.....	53
3.4. <i>Divertimento</i> (1994) de Eugenio Toussaint (1954-2011)	53
3.4.1. Recursos técnicos para abordar <i>Divertimento</i> de Eugenio Toussaint.....	56
3.4.2. Sugerencias interpretativas del <i>Divertimento</i> de Eugenio Toussaint.....	57
3.5. <i>La Sandunga</i> (1998) arreglo de Israel Moreno (1972-)... ..	58
3.5.1. Recursos técnicos para abordar <i>La Sandunga</i> arreglo de Israel Moreno	60
3.5.2. Sugerencias interpretativas de <i>La Sandunga</i> de Israel Moreno.....	63
3.6. <i>Despanto</i> (2001) de Juan Carlos Bonifaz (1980-)... ..	64
3.6.1. Recursos técnicos para abordar <i>Despanto</i> de Juan Carlos Bonifaz:.....	66
3.6.2. Sugerencias interpretativas de <i>Despanto</i> de Juan Carlos Bonifaz	69
3.7. <i>Winik/Te'</i> (2005) de Carlos Sánchez-Gutiérrez (1964-)... ..	69

3.7.1. Recursos técnicos para abordar <i>Winik/Te'</i> de Carlos Sánchez-Gutiérrez:.....	72
3.7.2. Sugerencias interpretativas de <i>Winik/Te'</i> de Carlos Sánchez Gutiérrez.....	74
3.8. Conclusiones al tercer capítulo	74
4. Conclusiones generales.....	75
Bibliografía.....	78
Anexo 1.....	81
Anexo 2.....	89

Agradecimientos

Este trabajo representa una serie de acontecimientos entrañables en mi vida y lo dedicó con todo mi amor:

A mi amada esposa Zenia, quien con su cariño y comprensión me ha acompañado y motivado a alcanzar las metas aún en los momentos más oscuros

A mis padres Arnulfo y Mirian, quienes han sido un pilar importante en mi vida y me han brindado lo mejor de sí

A mis queridos hermanos:
Alsino, Anuar y Alexis

Y al Dr. Alfredo y la Dra. Margarita, por quienes guardo un cariño sincero

A todos ustedes, muchas gracias.

Introducción

En el ámbito académico de la música, la formación profesional de los percusionistas dentro de las diferentes instituciones de educación superior en México se basa principalmente en varios de los métodos musicales canónicos y sobre todo en piezas escritas y/o transcritas con una finalidad pedagógica. Desde este contexto, el presente proyecto tiene como propósito tomar a la marimba de concierto como objeto de estudio y abordar su relación con la marimba mexicana tradicional. Este último instrumento forma parte importante en el panorama musical mexicano. Me atrevo a decir que es un distintivo cultural en el sur del país, principalmente en los estados de Tabasco, Oaxaca y Veracruz, aunque en estas regiones no alcanza la popularidad y relevancia social que el instrumento tiene en el estado de Chiapas. Desde sus orígenes hasta nuestros caóticos días,¹ la marimba se ha arraigado en la actividad cotidiana del hombre en el sureste del país. La misma importancia del instrumento en la sociedad ha derivado en una serie de acontecimientos a lo largo de su historia, que han generado, por ejemplo, investigaciones y discusiones acerca de su origen y de su forma, de su uso y su desuso, además de diversos estudios de la música en las diferentes regiones de Chiapas.

Aunque uno de los objetivos de esta tesina es visibilizar el repertorio de música mexicana contemporánea para marimba de concierto, es esencial abordar también los temas pertinentes sobre la marimba tradicional. Cabe mencionar que este trabajo nace debido al predominante uso de material musical extranjero en la mayoría de las instituciones mexicanas de música. Para comprobarlo bastaría echar un vistazo en los diferentes planes de estudio de las escuelas de música; o bien, en soportes físicos y virtuales en donde se deja evidencia de la música que se escucha en los recintos culturales dentro y fuera de las aulas. Los intereses que guiaron el presente proyecto fueron los de conocer el repertorio de la música contemporánea mexicana para marimba de concierto, así como a sus principales compositores; asimismo, trazar el desarrollo del instrumento y su música en nuestro país y, conforme se avanzaba en la investigación, otros temas y enfoques teóricos relevantes necesitaron ser abordados para un mejor entendimiento del fenómeno.

¹ Definidos por la emergencia de salud derivada del Covid-19 (2020-2022).

Así, la presente investigación se divide en tres capítulos, el primero brinda de forma general la historia de la marimba de concierto en Estados Unidos y Japón, y cómo fue su desarrollo en México, su música y los actores principales de ella. En el segundo capítulo se abordan los mecanismos que permitieron el desarrollo de la marimba de concierto y la tradicional en México hasta hoy en día. El tercero es un capítulo enfocado principalmente al desarrollo técnico de la marimba de concierto y a la creación interpretativa desde la perspectiva del intérprete de seis obras mexicanas de música contemporánea para marimba sola, las cuales fueron seleccionadas con la intención de brindar una muestra panorámica de los diversos estilos musicales desde 1984 a 2005, además de incluir a autores con diferente formación educativa musical (compositores e intérpretes). Finalmente, se anexa el análisis musical de *Winik/Te'* de Carlos Sánchez Gutiérrez y un listado de obras para marimba de concierto que conforman el repertorio de música contemporánea mexicana.

Espero que este esfuerzo contribuya en el fomento y la difusión de la música contemporánea mexicana dentro de la academia y que a su vez sea la puerta para la creación de nuevas obras y nuevos públicos dentro y fuera de las instituciones educativas.

1. Desarrollo de la marimba en el siglo XX: tres casos regionales

Desde el panorama musical, cuando se habla de música de marimba en México, es fácil señalar todo el repertorio popular de la marimba mexicana, la cual es ejecutada principalmente en el sureste del país. Sin embargo, hoy en día existe otra marimba con otro tipo de música, que no solo tiene características estructurales específicas, sino que cuenta con un repertorio propio, me refiero a la antes mencionada marimba de concierto. Es preciso trazar una breve historia de este instrumento a través de su desarrollo regional, de sus primeros intérpretes y repertorio propio para lograr, por un lado, la comprensión de su rápida consolidación regional y mundial en las instituciones profesionales y, en este mismo sentido, comprender su historia en el contexto de la música de concierto en México.

1.1. La marimba de concierto

La marimba de concierto es un instrumento que tiene sus orígenes en los Estados Unidos. En 1880, John Calhoun Deagan comenzó a fabricar instrumentos musicales como el *glockenspiel* y campanas tubulares, pero la relación que estableció en 1908 con los marimbistas guatemaltecos Sebastián y Celso Hurtado le permitió acercarse a la marimba centroamericana,² para después intentar construir una marimba propia que, de alguna manera, tuviera características similares. Entre 1910 y 1918, J. C. Deagan crea su primer prototipo, una versión estadounidense de la marimba guatemalteca que incluía una membrana de origen animal, a la cual llamó Nabimba.³ Tiempo después, en 1948, la Musser Marimbas Inc. se unió al esfuerzo de construcción y mejoramiento de la marimba. De este modo, un nuevo instrumento basado en la marimba centroamericana, pero ahora con una producción industrializada, fue consolidándose en los Estados Unidos. Ya desde principios de la década de 1930, la compañía J.C. Deagan había contratado a Clair Omar Musser para darle promoción a la marimba, lo que dio como resultado la Century of Progress Marimba Orchestra y la International Symphony Marimba Orchestra. Para estos ensambles, Musser, se encargó de todos los aspectos que conlleva la realización de

² Israel Moreno, *La marimba en Chiapas: Evolución y desarrollo musical* (Chiapas: UNICACH, 2019), 71.

³ David Paul Eyley, "The history and development of the marimba ensemble in the united states and its current status in college and university percussion programs" (tesis doctoral, Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1985), 78.

conciertos, tales como, publicidad, arreglos musicales, ensayos y conducción orquestal. Además de lo anterior, también dedicó su tiempo a la enseñanza del instrumento, brindando asesorías y clases a los miembros de sus ensambles.⁴ Entre 1944 y 1950, Musser estuvo activo en el campo académico y durante este tiempo escribió obras para marimba dirigidas principalmente a sus estudiantes.⁵

En el siglo XX, de la década de los años treinta a 1960, la música que era ejecutada ya fuera en la marimba de concierto o en el xilófono era principalmente, como ya se mencionó, música escrita para otros instrumentos, es decir, transcripciones de obras para violín, cello y piano, arias de óperas y música orquestal.⁶ Así, para 1948 el repertorio interpretado en los Estados Unidos constaba de 66 piezas, de las cuales solo una fue escrita para marimba de concierto, el *Etude Op. 11, No. 3* de Musser.⁷ En la década de los años cincuenta la composición original para marimba empezó a desarrollarse de tal forma que en 1950 se escribió la que es considerada la primera composición para marimba sola: *Suite for marimba* de Alfred Fissinger, obra que constaba de cuatro movimientos y fue escrita para ser ejecutada a cuatro baquetas en una marimba de tres y media octavas. Entre 1955 y 1956, fueron escritas la *Toccata for marimba* para marimba solo y el *Concerto for marimba and orchestra* de Emma Lou Diemer y Robert Kurka, respectivamente.⁸ En 1959 se agregaron por lo menos seis obras originales para marimba de concierto, además de la obra de Paul Creston y los *Op. 6, No. 2* y *Op. 6, No. 10* de C. O. Musser. Después de más de tres décadas en donde la marimba tuvo un desarrollo importante que le permitió posicionarse en el panorama musical popular, así como en el de la música académica, en la década de los años sesenta se presentó un declive que se podría explicar por la disminución de obras creadas para la marimba, así como de los conciertos y, posiblemente, por la presencia y popularidad del *rock*. La percussionista e investigadora Rebecca Kite al respecto comenta: “La era de la J. C. Deagan Company, Musser y la orquesta de marimbas, y las carreras

⁴ *Ibíd.*, 96-164.

⁵ Rebecca Kite, *Keiko Abe A Virtuoso's Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*, (Virginia: GP Percussion, 2007), 167.

⁶ *Ibíd.*, 175.

⁷ *Ibíd.*

⁸ *Ibíd.*, 178-181.

solistas del alumno de Musser habían terminado [...] La carrera de Keiko Abe apenas comenzaba”.⁹

En 1950, tan solo unos años después del término de la Segunda Guerra Mundial, Lawrence Lacour llevó la marimba de la marca Musser a Japón, y la historia de la marimba en este país asiático comenzó en ese momento, según las palabras de la marimbista Keiko Abe.¹⁰ Mientras la marimba en Estado Unidos perdía popularidad a principios de los años sesenta, en Japón comenzaba su desarrollo musical de la mano de Keiko Abe y el *Tokyo Marimba Group*, quienes comisionaron obras a compositores japoneses. De esa manera, la primera pieza original para marimba creada en Japón fue *Suite for marimba: Conversation* escrita por Akira Miyoshi en 1962 y estrenada por K. Abe en el primer concierto que tuvo el ensamble en noviembre del mismo año. Le seguirían *Torse III* (1965) y *Concerto pour marimba et Ensemble à Cordes* (1969) del mismo compositor; asimismo, *Time for marimba* de Minoru Miki escrita en 1968, *Divertimento for marimba and saxophone* de Akira Yuyama, escrita en 1968, *Mirage* de Yasuo Sueyoshi en 1971, por mencionar las obras más relevantes. Las características importantes de estas composiciones son los aspectos musicales y técnicos y el enfoque diferente al de las obras estadounidenses. Para ese momento, y a partir de *Conversation* de Miyoshi, se vislumbraba la posibilidad de desarrollar en la marimba de concierto el recurso musical de una línea melódica con acompañamiento. Igualmente se extendió el rango del instrumento a cuatro octavas, además se incorporaron nuevos elementos técnico-musicales como los saltos de más de dos octavas y media, la independencia de manos y baquetas, los diferentes tipos de trémolos, y la técnica de sujeción de seis baquetas, que consiste en sujetar tres de estas en cada mano.¹¹

Tan sorprendente desarrollo se concretó debido no solo a la creatividad de los autores, sino principalmente a la relación colaborativa entre compositores e intérpretes ya que ella constituyó el espacio para innovar la técnica instrumental, en respuesta a las posibilidades expresivas y cualidades musicales e instrumentales de la marimba, así como a las necesidades creativas de compositores e intérpretes. Esta relación constituye, sin duda,

⁹ *Ibíd.*, 185-186. “The era of the J. C. Deagan Company, Musser and the mass marimba orchestra, and the solo careers of Musser’s student had ended [...] Keiko Abe’s career was just beginning”

¹⁰ Keiko Abe, “The history and future of the marimba in Japan”, *Percussive Notes* 22, n.2, (1984), 4.

¹¹ Rebecca Kite, *Keiko Abe A Virtuoso Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*, (Virginia: GP Percussion, 2007), 189-206.

un hito en la historia de la marimba de concierto y ha permitido la continua expansión de las posibilidades compositivas de la marimba hasta la actualidad. En este sentido, en el escenario de las relaciones colaborativas para el desarrollo de la marimba fue también fundamental la participación de los constructores de este instrumento. En 1963, la *Yamaha Corporation* decidió comenzar sus investigaciones sobre el diseño y la manufactura de la marimba a través de consultas y discusiones con los mismos marimbistas. Keiko Abe se vuelve entonces la asesora principal para el desarrollo de una marimba con características específicas que ella consideraba óptimas para ejecutarse como un instrumento con el mismo nivel de importancia que otros instrumentos de concierto.¹² Desde 1957 y por más de 10 años, Keiko Abe empleó en sus conciertos una marimba Musser, la cual dejó de ser óptima en el año de 1969 cuando los compositores Minoru Miki y Akira Miyoshi sugirieron a la marimbista dejar de usar ese instrumento ya que carecía de precisión y claridad en el sonido y afinación. Asimismo, las características sonoras del instrumento no le permitían destacarse del resto del ensamble, siendo esto una limitación como instrumento solista. En consecuencia, K. Abe solicitó al grupo de ingenieros de la *Yamaha Corporation* las siguientes características para su instrumento: una afinación impecable, un rango dinámico amplio con gran proyección de sonido, producción de un sonido limpio y brillante en los agudos y mucha sonoridad en los graves. Los esfuerzos de la compañía se cristalizaron con la marimba de cuatro octavas modelo YM-4500 (actualmente modelo 4000) la cual cumplía con la mayor parte de requisitos antes mencionados. Sin embargo, las necesidades interpretativas de Abe y de los marimbistas japoneses, hacían cada vez más necesario perfeccionamiento del rango del teclado, ya que se volvía indispensable un rango mayor hacia el registro grave, así como contar con un ajuste individual de afinación de cada resonador, para obtener la mejor calidad sonora en las salas de concierto. Así, en 1973 se logra construir la marimba YM-5000, con una afinación armónica nueva, teclas más grandes y con una extensión de cuatro octavas y media.¹³

A lo largo de la relación colaborativa entre *Yamaha Company* y la marimbista Keiko Abe, la marimba sufrió muchos cambios que estaban estrechamente vinculados, como ya se mencionó, con el hecho de que los compositores comenzaron a explorar y

¹² Rebecca Kite, "Keiko Abe's Quest: Developing the Five-Octave Marimba", *Percussive Notes* 36, n.2 (1998), 52.

¹³ Rebecca Kite, *Keiko Abe A Virtuoso Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*, (Virginia: GP Percussion, 2007), 207-208.

explotar las posibilidades del instrumento. La ampliación de las posibilidades expresivas dio como resultado el incremento en la demanda técnica y musical de los intérpretes.

Aún después de estos avances técnicos en el desarrollo de la marimba de concierto, fueron necesarios otros más para llegar a consolidarla como instrumento solista. Abe, solicitó que se completara un registro de cinco octavas hacia la parte grave de la marimba, para lo cual los ingenieros de Yamaha resolvieron añadir un fragmento de marimba que se ensamblaba al modelo YM-5000. En 1981, este prototipo fue estrenado en el *Percussive Arts Society International Convention (PASIC)*, en diferentes escuelas de Estados Unidos y en una gira por Europa.¹⁴

Debido al éxito de Keiko Abe y su nuevo instrumento, la marimbista volvió a solicitar una marimba de cinco octavas con un sonido aún más cálido y rico, además de que las teclas fueran más anchas y largas en comparación al último modelo. Y fue así como el modelo YM-6000 se construyó y estrenó en Europa y Estados Unidos en 1984.¹⁵ Después de este acontecimiento, otras grandes compañías alrededor del mundo comenzaron a crear marimbas de cinco octavas dentro del estándar de calidad que se había establecido en ese momento.¹⁶ Keiko Abe siempre pensó que el marimbista debía estar en el mismo nivel que los demás instrumentistas, además de poder agregarse a ensambles de cámara. En ese mismo año, Abe dijo que todo aquel dedicado a una actividad marimbística debía usar una marimba de cinco octavas por sus características físicas y sonoras, y que este modelo se convertiría en el instrumento habitual, en lo común, en sus palabras: “hoy, si un marimbista quiere una actividad seria como concertista, él o ella debe usar una marimba de cinco octavas. Para el rango grave son necesarias baquetas especiales para bajo, para el rango agudo las del xilófono están disponible. Creo que en un futuro cercano la marimba de cinco octavas será el estándar”.¹⁷

También hubo grandes aportaciones en el repertorio del instrumento. Para 2007, más de 60 obras integraban el repertorio escrito por Keiko Abe, las cuales generaron una ampliación del repertorio y grandes innovaciones en la escritura y la técnica instrumental.

¹⁴ *Ibíd.*, 54-55.

¹⁵ Rebecca Kite, *Keiko Abe A Virtuoso Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*, (Virginia: GP Percussion, 2007), 209.

¹⁶ Rebecca Kite, “Keiko Abe’s Quest: Developing the Five-Octave Marimba”, *Percussive Notes* 36, n.2 (1998), 54.

¹⁷ *Ibíd.*

Aspectos como el uso de varias voces (*voicing*), patrones en la digitación, diferentes tipos de trémolos, texturas polifónicas y melodías con acompañamiento permitían generar atmósferas a través de la exploración tímbrica de la marimba y que constituyeron las bases de lo que hoy conocemos como marimba de concierto.¹⁸ Este desarrollo que abarca desde la construcción y mejoramiento del instrumento, hasta el repertorio para marimba fue efecto de la relación estrecha de los intérpretes, compositores y constructores de marimbas.

1.2. La marimba en Centroamérica

La música ha sido parte fundamental en el desarrollo cultural de los pueblos centroamericanos ya que conforma uno de los elementos de la identidad sonora de los asentamientos humanos de la región, cuya historia se ha definido por procesos históricos y culturales creando una extensa diversidad musical. Así, las expresiones musicales abarcan desde las de origen indígena hasta las grandes obras sinfónicas, pasando por un gran número de estilos y géneros.

Para lograr una visión amplia de la marimba es importante hablar de la marimba mexicana como un instrumento que proviene de una región cultural más que de una división política. Mucho se ha escrito acerca del origen de la marimba en Centroamérica. Autores como David Vela (1953), Jorge Castañeda Paganini (1951), Vida Chenoweth (1964), Helmut Brenner (2007), Lester Godínez (2002 y 2014), por mencionar algunos, señalan al continente africano como el lugar originario de donde es traído el instrumento. Contrario a esto, existen otras propuestas que sugieren que la marimba tiene su verdadero origen en la cultura maya, como el caso de Carlos Ramiro Asturias (1994) en su libro *Verdadera evolución de la marimbah maya*, entre otras investigaciones.¹⁹ Sin embargo, Israel Moreno (2020) comenta que las investigaciones serias sobre este tema indican que no existen pruebas que fundamenten la teoría de una marimba antes del siglo XVI, previo a la Conquista; también señala que en los murales de Bonampak, en el *Popol Vuh*, libro sagrado maya, y en los códices mexicanos (Dresde, Madrid y París), no existe rastro de ningún tipo

¹⁸ *Ibíd.*, 210.

¹⁹ Israel Moreno, *La marimba en Chiapas: Evolución y desarrollo musical* (Chiapas: UNICACH, 2019), 42-48.

de xilófono; finalmente, Moreno comenta que las fuentes objetivas sobre el origen de la marimba se encuentran y datan después de la Conquista.²⁰

En la actualidad, México y Guatemala comparten aspectos culturales en la música para marimba y en el instrumento mismo—recordemos que antes de 1882 el estado chiapaneco pertenecía al Reino de Guatemala, hoy República de Guatemala—. Durante el desarrollo morfológico y musical del instrumento, Chiapas y Guatemala mantenían un gran intercambio cultural, no así entre la provincia chiapaneca y el centro del país, posiblemente por la disposición geográfica de los asentamientos.²¹

Los tipos de marimbas que se desarrollaron en México y Guatemala fueron aquellos que tenían un marco y una caja de resonancia individual por cada tecla.²² Actualmente, la marimba que más se ha transformado, ya sea mexicana o guatemalteca, cuenta con una mesa o faldón, patas, teclas, resonadores, tela, clavijas, cargadores e incrustaciones (adornos) en el frente de la mesa.²³ La madera que se utiliza para la elaboración de los teclados puede ser de hormiguillo, aunque en Centroamérica también se utiliza el palo de rosa (*rosewood*), y en relación a lo comentado con anterioridad sobre la marimba en países extranjeros, las grandes constructoras de marimba de concierto de Estados Unidos, Japón y Europa consiguen su materia prima—palo de rosa—de Centroamérica.²⁴

Respecto a la marimba en Guatemala es preciso decir que existió un proceso en el que la morfología del instrumento fue cambiando. Al respecto, Luis Antonio Rodríguez Torselli y Carlos E. Nájera (2003) mencionan en *Evolución de algunos instrumentos musicales en Guatemala Pequeña muestra histórica* que:

los instrumentos que fueron el punto de arranque en la evolución de la marimba de dos teclados o cromática, fue la marimba de arco, la cual utiliza jícaras o tecomates como cajas resonadoras, la marimba de espalda, considerada otro tipo de la marimba de arco, la marimba de estaca y que, además, era sostenida por dos

²⁰ *Ibíd.*, 48.

²¹ *Ibíd.*, 53.

²² *Ibíd.*, 54.

²³ Israel Moreno y Javier Nandayapa, *Método Didáctico Para Marimba*, 1º Ed, (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2002), 24.

²⁴ *Ibíd.*, 25.

personas, hasta llegar a una marimba de cuatro patas con una construcción total de madera, incluyendo los resonadores.²⁵

Además, Rodríguez y Nájera (2003) sugieren un paralelismo en el desarrollo de la marimba cromática entre Chiapas y Guatemala, ya que en Guatemala se le adjudica el mérito de la marimba doble—por los dos teclados—a Julián Paniagua y Sebastián Hurtado, dándose a conocer en 1885, según Víctor Manuel Díaz (1934) en su libro *Las bellas artes en Guatemala*.²⁶ Por otro lado, en Chiapas, se reconoce a Corazón de Jesús Borrás y a David Gómez como los responsables de la marimba cromática en México, de acuerdo con Mercedes Camacho Calvo (1951) en su libro *Antología de la marimba*.²⁷

Existen varias posturas sobre quién fue el primero y quién después en desarrollar la marimba cromática entre estos dos países, sin embargo, no se pretende tomar una postura acerca del tema ya que no representa un objetivo del presente trabajo. Finalmente, es preciso decir que la marimba ha sido mayormente reconocida en el país vecino del sur, siendo declarada instrumento nacional en 1979 y posteriormente símbolo nacional en 1999 por el Congreso de la República de Guatemala,²⁸ y en 2015, la Organización de los Estados Americanos (OEA) otorgó al gobierno guatemalteco la distinción de la marimba como Patrimonio Cultural de las Américas.²⁹

1.3. La marimba chiapaneca: su música y sus intérpretes

En Chiapas, la marimba ha sido un instrumento musical relevante en el desarrollo cultural de la sociedad. Posiblemente no tenga un reconocimiento institucional tan grande como el otorgado por la OEA a Guatemala, pero, sin duda alguna, conforma una de las características musicales culturales del sureste mexicano. Hoy podemos decir que los sones y zapateados son la música para marimba que ha permanecido como música identitaria

²⁵ Luis Antonio Rodríguez Torselli y Carlos E. Najera, “Evolución de algunos instrumentos musicales en Guatemala. Pequeña muestra histórica”, *Tradiciones de Guatemala* 59, (2003), 234.

²⁶ *Ibíd.*, 235.

²⁷ Laurence Kaptain, *Maderas Que Cantan* (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Departamento de Comunicación y Difusión, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991), 41-42.

²⁸ ²⁸ Luis Antonio Rodríguez Torselli y Carlos E. Najera, “Evolución de algunos instrumentos musicales en Guatemala. Pequeña muestra histórica”, *Tradiciones de Guatemala* 59, (2003), 232.

²⁹ Consultado en https://www.oas.org/es/centro_noticias/comunicado_prensa.asp?sCodigo=c-040/15, acceso el 3 de enero de 2021.

gracias a la tradición oral. Cabe señalar que, en la actualidad, y debido a la difusión de muchos géneros musicales a través de la radio y de los medios digitales, es común escuchar arreglos de cualquier tipo de música en este instrumento, desde boleros hasta corridos, desde música clásica europea hasta reguetón. Sin embargo, la marimba y su repertorio tradicional continúan presentes en poblaciones de los altos de Chiapas en las celebraciones religiosas.³⁰ Esta nueva situación nos deja ver claramente que, durante el desarrollo del instrumento, ha podido llegar a cubrir repertorios musicales de casi cualquier tipo, es decir, la marimba ya no solo es un instrumento en donde se ejecutan sones y zapateados, ahora cuenta con una versatilidad que le ha permitido hallar un espacio en otras músicas.³¹

Desde la creación de las primeras marimbas en Chiapas y Centroamérica, la figura del intérprete ha jugado el papel más importante por ser aquel en quien existe la necesidad de expresarse a través del instrumento, siendo por ello mismo, parte fundamental en el desarrollo organológico de la marimba tradicional. Sobre la historia de los intérpretes, Jaime Rodas (1971), Amador Hernández (1975) y Cesar Pineda del Valle (1984) mencionan a Manuel Bolán (1820-1863) como el primer intérprete de la marimba originario de Buenavista, Chiapas, considerado por Pineda del Valle como “el padre de la marimba chiapaneca”.³² Otro marimbista importante nacido en el siglo XIX fue el antes mencionado Corazón de Jesús Borrás (1877-1969), quien, además de construir el teclado cromático, expandió la tesitura de la marimba de tres octavas con las que constaba la marimba diatónica a cinco octavas, movido por su interés de ejecutar música clásica europea.³³ David Gómez, es otro de los chiapanecos que contribuyó en el repertorio de la música para marimba con su obra *Vals Tuxtla*. Por otro lado, su hijo, quien llevaba el mismo nombre, creó un cuarteto marimbístico a finales de la década de los veinte con el cual realizó presentaciones en Estados Unidos, Tijuana y la Ciudad de México, asimismo, participaban en la musicalización de las proyecciones del cine mudo. Para 1950, Daniel García Blanco, integrante del cuarteto de David Gómez hijo, comentó en una entrevista citada por L. Kaptain (1991) que desde su integración al cuarteto se especializaron en el repertorio de música sinfónica europea y mexicana, con más de 120 obras entre las cuales

³⁰ Israel Moreno, *La marimba en Chiapas: Evolución y desarrollo musical* (Chiapas: UNICACH, 2019), 97-98.

³¹ *Ibíd.*

³² Laurence Kaptain, *Maderas Que Cantan* (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Departamento de Comunicación y Difusión, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991), 102.

³³ *Ibíd.*

se encontraban composiciones de Franz Liszt, Piotr Ilich Tchaikovsky, Frederic Chopin, George Bizet y Niccolò Paganini, así como también obras de Manuel M. Ponce y de Ricardo Castro. García Blanco comenta que dicho cuarteto fue pionero en este rubro y fue el maestro Zeferino Nandayapa quien siguiera sobre esa línea.³⁴

Theodore Solís (1983) señala que los grupos marimbístico, particularmente en Chiapas, están conformados por familiares, es decir, hermanos, hijos, sobrinos. Solís brinda un listado con las agrupaciones que llevan el nombre familiar como nombre del ensamble, por ejemplo, Hermanos Chanona, Hermanos Díaz, Hermanos Domínguez, Hermanos Gómez, Hermanos Nandayapa, Hermanos Palomeque, Hermanos Paniagua, Hermanos Peña Ríos, Hermanos Solís, por mencionar algunos pocos que residían en el estado chiapaneco.³⁵

1.4. Zeferino Nandayapa Ralda

Dentro de estos grupos musicales familiares sobresale el apellido Nandayapa. Es, pues, el maestro Zeferino Nandayapa una de las figuras más importantes en la música mexicana, particularmente en lo que respecta a la marimba. Z. Nandayapa nació el 26 de agosto de 1931, en Chiapa de Corzo, Chiapas y falleció el 28 de diciembre de 2010. El marimbista comentó que en 1952 tenía considerado estudiar en el Conservatorio de la Ciudad de México, y especializarse en composición e instrumentación, lo cual le permitiría dedicarse a la dirección orquestal, realizar arreglos, componer y tocar el piano, sin embargo, la falta de este último instrumento a la hora de practicar sus lecciones lo llevó a la marimba, con lo cual, además de estudiar sus lecciones de piano, se dio cuenta que podía tocar música de Bach, Paganini y Liszt. En 1960, conformó su propia agrupación con la cual se presentó en el Carnegie Hall de Nueva York en 1973, y en 1979 fue invitado a la entonces Yugoslavia. De acuerdo con el maestro Zeferino, la música que ellos ejecutaban fue bien recibida por la audiencia en el extranjero.³⁶ Así, entre las aportaciones más importantes del maestro fue

³⁴ *Ibíd.*, 104.

³⁵ Theodore Solís, "The Marimba in Mexico City: Contemporary Contexts of a Traditional Regional Ensemble" (tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1983), 185-186.

³⁶ Laurence Kaptain, *Maderas Que Cantan* (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Departamento de Comunicación y Difusión, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991), 105.

llevar a la marimba mexicana, su música y al mismo marimbista tradicional a la escena de la música sinfónica mexicana y extranjera. Otra aportación fue la difusión de la música mexicana a través de la marimba tradicional en diversos países, y la expansión del repertorio para marimba mexicana, aun cuando existieron cuartetos de marimbistas que realizaron adaptaciones de música europea antes que él. Otros aspectos del contexto del maestro Nandayapa favorecieron sus arreglos, adaptaciones y composiciones para el instrumento. Finalmente, cabe señalar la influencia que significó el maestro en las composiciones de obras sinfónicas y de cámara en el campo de la música contemporánea y música tradicional.

1.5. Carlos Chávez y la marimba tradicional

El repertorio de música para marimba era bien conocido por estar integrado por sones, zapateados y, gracias al teclado cromático, música clásica europea. Sin embargo, a principios del siglo XX, el movimiento nacionalista comenzaba a emerger en la música mexicana de concierto. Figuras importantes como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, que vivieron en la circunstancia del proceso revolucionario (1910) y postrevolucionario (1920) de México, comenzaron a componer música que pudiera representar una música nacional a partir de elementos característicos de los pueblos más importantes del territorio y, de esta forma, crearon la vanguardia de la música en México.

De este proceso histórico, el único compositor que incorporó la marimba en sus obras fue Carlos Chávez en *Toxihmolpía- El fuego nuevo, Ballet Azteca*³⁷ escrita en 1921, y posteriormente en el ballet *Caballos de Vapor* escrita entre 1926 y 1932. Después, inició la creación de una Orquesta Mexicana, con una dotación instrumental de flauta, chirimía, trompeta, clarinete en Mi bemol, dos violines, vihuelas, guitarras, arpa grande, marimba, dos teponaztlis, huehuetl, sonajas, raspadores, güiros, calabaza, pesuñas de venado y gong. Chávez expresaba que la música escrita para esa orquesta iba dirigida a personas de diferentes estratos sociales, como la clase obrera, los campesinos, niños y para una audiencia culta. Esta orquesta estaba pensada para lograr la ejecución de música indígena y

³⁷ De acuerdo con la investigación realizada por el percusionista Juan Gabriel Hernández Calderón en su tesis de maestría. El uso de los instrumentos de percusión de origen indígena y prehispánico en *Toxihmolpía- El fuego nuevo, Ballet azteca* (2016).

mestiza. Hablaba también de un auditorio democrático, y decía que “el arte debe de ser de carácter nacional, pero universal en sus fundamentos y debe llegar a la vasta mayoría del pueblo”.³⁸ Dentro de este movimiento cultural, en 1933, Carlos Chávez escribió una obra para orquesta mexicana dedicada a Silvestre Revueltas titulada *Cantos de México*.

Una de las relaciones humanas que marcó la historia de la música mexicana, sobre todo de la marimba, fue el vínculo que se estableció entre el marimbista Zeferino Nandayapa y Carlos Chávez durante los ensayos de su obra *Caballos de Vapor*, partitura que incluye a la marimba con el tema de dominio público llamado *La Sandunga*.³⁹ En el espacio de los ensayos, Chávez escuchó a Zeferino ejecutando escalas y algunos fragmentos de Mozart, inmediatamente Chávez pidió al marimbista que le mostrara las capacidades del instrumento.

En 1963, Carlos Chávez escribe la obra *Tambuco* para ensamble de percusiones, y solicita que Zeferino ejecute la parte de marimba, pero el marimbista le señaló al compositor que era imposible tocar notas agudas y graves a una velocidad alta como él había propuesto, gracias a ese comentario Carlos Chávez modificó la música para que se lograra su ejecución. Finalmente, Zeferino concluye que su parte era muy especial, al nivel de considerarlo como un solo de marimba.⁴⁰

1.6. La marimba de concierto en México

Durante la primera mitad del siglo XX, una parte de la cultura marimbística mexicana estaba en una situación muy particular de México: transitando de la música popular a la música sinfónica. Para este momento no había duda de que siempre que se escribía algo para marimba se referían al instrumento nacional, de Chiapas o Guatemala. Sin embargo, en 1962, el compositor Mario Kuri Aldana escribe *Mascaras*, la cual aquí sugiero como la primera obra mexicana para marimba de concierto, a partir de la conversación sostenida con Javier Nandayapa, en donde él señala que Kuri Aldana se inspiró en Vida Chenoweth

³⁸ Yolanda Moreno Rivas, *rostros del nacionalismo en la música mexicana, un ensayo de interpretación* (México, Escuela Nacional de Música-UNAM, 1995), 140.

³⁹ Laurence Kaptain, *Maderas Que Cantan* (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Departamento de Comunicación y Difusión, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991), 88.

⁴⁰ *Ibíd.*, 88-89.

para escribir su obra y no en su padre, como se había pensado durante mucho tiempo.⁴¹ El estreno fue en México en el año de 1964 por el maestro Zeferino Nandayapa utilizando una marimba tradicional o mexicana. Después de esto, entre 1978 y 1979, el músico mexicano Antonio López Ríos, quien estudió en Europa, trajo a México la que probablemente sería la primera marimba de concierto marca *Korogi* de 4 octavas 1/3, siendo también el primer marimbista solista de concierto en nuestro país. En ese momento, López Ríos se presentó con su marimba para dar un concierto en la Sala Nezahualcóyotl con música de J. S. Bach. Posteriormente, en 1980, el maestro Z. Nandayapa adquiere ese mismo instrumento para utilizarlo en uno de los festivales que realizó la escuela de música Yamaha en el Teatro Esperanza Iris de la Ciudad de México.⁴² En 1984, el compositor mexicano Max Lifchitz escribe *Transformation #3* para marimba sola, obra que fue dedicada a su amiga Tracy Lozano.⁴³ Esta pieza figura como la primera obra para marimba de concierto sola dentro del repertorio mexicano de música contemporánea. La compositora María Granillo escribe *Fantasía* para marimba y vibráfono en 1985, y Max Lifchitz abona nuevamente a este repertorio con su obra *Night voices #8* para flauta, clarinete Si bemol, trompeta en Do, trombón bajo, marimba, cello y doble bajo, escrita en 1986.

Para 1990, en la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM, hoy Facultad de Música, ya se contaba con una marimba de concierto y para su enseñanza se utilizaba el método *Modern School for Xylophone, Marimba, Vibraphone* (1950) del estadounidense Morris Goldenberg. Se usaban además transcripciones de música de Bach, como el *Concierto en La menor para violín*, *Rhythm Song* (1984) del estadounidense Paul Smadbeck, el *Concertino para marimba y orquesta* (1940) de Paul Creston, entre otras obras y métodos provenientes principalmente de Estados Unidos, según la información proporcionada por I. Moreno.⁴⁴ Durante esa misma década, Norberto, otro miembro de la dinastía Nandayapa hijo del maestro Zeferino, comenzó a interpretar las obras más representativas de la literatura internacional para marimba de concierto, tales como *Merlín* (1985) de Andrew Thomas, *Two movements for marimba* (1965) de Toshimitsu Tanaka,

⁴¹ Durante la comunicación telefónica que sostuve con el marimbista Javier Nandayapa, comentó que Kuri Aldana se inspiró en la marimbista estadounidense Vida Chenoweth y no en su papá. Por esta razón sugiero considerar *Mascaras* como la primera obra mexicana para marimba de concierto y ensamble.

⁴² Esta información se obtuvo durante una llamada telefónica con el marimbista Javier Nandayapa el 07 de octubre de 2020.

⁴³ Esta información se obtuvo durante una llamada telefónica con el compositor Max Lifchitz el 14 de octubre de 2020.

⁴⁴ Esta información se obtuvo durante una llamada telefónica con Israel Moreno el 26 de septiembre de 2020.

Mirage pour marimba (1971) de Yasuo Sueyoshi, *Suite Conversation* (1962) de Akira Miyoshi, *Marimba spiritual* (1968) de Minoru Miki; asimismo, *Conversation in the forest* de Keiko Abe y todo el libro *Marimba Fantasy* de la misma compositora-marimbista.⁴⁵

Para la década de los años noventa, cuando el repertorio mexicano constaba de cuatro obras: *Mascaras*, *Transformation #3*, *Night voices #8*, *Fantasia*, el percusionista y compositor mexicano Raúl Tudón, se encargaba de ampliar este repertorio nacional para la marimba, escribiendo e interpretando su propia música como solista. Estas son las primeras obras escritas por Tudón en el año de 1991: *Corriendo por el Río* (1991), *Juego de sombras* (1991), *Procesión* (1991), *Desierto Negro* (1991), *Buscador de Estrellas* (1991), *La Búsqueda I* (1991), *La Búsqueda II* (1991), *Sonata para marimba #1 "Coyolxauhqui"* (1991). El mismo año, el maestro Zeferino Nandayapa escribe tres obras a seis baquetas: *Nandacacué* (1991), *Baquetofonía* (1991), *Marimboleando* (1991), pensadas para interpretarse en marimba tradicional pero posteriormente también se utilizó la marimba de concierto. Además, existen obras para marimba mexicana como *El espíritu de la tierra* (1983-84) de Federico Álvarez del Toro y *Tuchtlan: Panorama de concierto para xilophone, 5 metales y percusión* del marimbista y compositor chiapaneco Rafael de Paz (1903-1983).

En ese mismo periodo de los años noventa, los percusionistas Gabriela Jiménez y Javier Nandayapa se presentaban como solistas interpretando música de Gordon Stout, Robert Kurka, Takayoshi Yoshioka, Ney Rerosauero, entre otros compositores extranjeros.⁴⁶ En 2009, es publicado *Sueños sonoros* una antología musical de Juan Carlos Bonifaz, con obras escritas de 1998 a 2008, en donde se pueden encontrar cuatro obras solistas y un dúo para marimba de concierto, además de composiciones para diferentes dotaciones de instrumentos.

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ *Ibíd.*

1.7. Conclusiones al primer capítulo

A partir de la síntesis aquí presentada podemos reflexionar que la marimba en Chiapas y Guatemala tuvo un proceso de transformación importante en su organología, la cual desencadenó otras necesidades en cuanto a la producción de sonido que impactaría directamente en su uso y en la técnica instrumental. En un proceso similar, la creación del teclado cromático, sin duda alguna, abrió las puertas para que el instrumento, a través del compositor y el marimbista mismo, entrara al campo de la música académica y de esta forma llevara a la marimba mexicana al escenario de la música sinfónica. El hecho de que Carlos Chávez escribiera música para una dotación de instrumentos indígenas y mestizos representó la oportunidad real para que este instrumento popular diera el primer paso a un contexto musical distinto. De esta manera, el marimbista, su música y su instrumento comenzaron a tener presencia en la música académica.

La técnica instrumental que han desarrollado los marimbistas chiapanecos a través de la ejecución de sones, zapateados, corridos, música clásica europea, entre otros géneros y estilos musicales, ha sido una herramienta favorable en el transitar a la música académica. En este sentido es importante señalar hechos musicales relevantes tales como la participación del maestro Zeferino Nandayapa en la parte de marimba de *Tambuco* de Carlos Chávez; o bien, cuando Norberto Nandayapa, Israel Moreno y Javier Nandayapa, abordaron obras de compositores internacionales, principalmente japoneses y estadounidenses. Por otro lado, también es necesario señalar que el amplio conocimiento musical y organológico del instrumento mexicano, posiblemente haya permitido el acercamiento a un instrumento nuevo con muchas características similares. Es decir, que los marimbistas mexicanos no son ajenos a la estructura de las marimbas de concierto, sino todo lo contrario, existe una identificación instantánea con su estructura, aun cuando se presentan variaciones en sus dimensiones y, principalmente, en sus timbres. Como ya se mencionó aquí, la marimba mexicana goza de un extenso repertorio para diferentes géneros musicales y diferentes funciones sociales y, por su desarrollo histórico, se infiere que el repertorio de la marimba de concierto es apenas una ínfima parte si lo comparamos con el de la marimba tradicional.

El esfuerzo de compositores y percusionistas por generar material musical propio para la marimba de concierto, que respondiera a ciertas necesidades como la escasez de piezas para el desarrollo académico, ha logrado generar una cantidad significativa de obras para ese instrumento. Actualmente, el repertorio de obras mexicanas que se ha registrado en esta investigación está conformado por más de 100 piezas para marimba sola y para otras dotaciones instrumentales. Compositores como Carlos Sánchez Gutiérrez, Alejandra Odgers, Eugenio Toussaint, Ariel Waller, Roberto Carlos Flores, Carlos Salomón, Juan Carlos Bonifaz, entre otros, han abonado con sus obras a este repertorio (ver anexo 2).

Dentro de este listado figuran algunas piezas que evidencian una mezcla entre dos vertientes musicales, la música tradicional mexicana y la técnica instrumental desarrollada para la marimba de concierto. Un ejemplo de esto proviene del percusionista e investigador Israel Moreno, quien escribe un arreglo de *La Sandunga* (1998) en donde combina los aspectos de la técnica instrumental para la marimba de concierto con un tema mexicano; también las tres obras a seis baquetas para marimba sola del maestro Zeferino Nandayapa que, aunque no fueron pensadas legítimamente para una marimba de concierto, representan la movilidad del intérprete y su música tradicional a espacios y formatos propios de la música académica, en la música de cámara, solista o sinfónica. De esta manera, la marimba de concierto encontró en México un nicho con las condiciones y mecanismos necesarios para desarrollar un repertorio propio a partir de una tradición de profundo arraigo cultural.

Finalmente, es posible decir que en Estados Unidos se comenzó un proceso en el desarrollo de la marimba de concierto, así como el inicio de un repertorio, el cual se continuó en Japón con el desarrollo del instrumento que lo transformó en uno más eficiente y adecuado a mayores posibilidades musicales, sonoras y compositivas. Si bien es innegable que la marimba de concierto alcanzó su forma final en 1984 de la mano de Keiko Abe y la compañía Yamaha, además del crecimiento de su repertorio en varios continentes, es imposible concebir toda esa evolución sin los conocimientos que representaron en su momento la marimba guatemalteca en Estados Unidos. Todo esto no solo en los aspectos morfológicos, sino también en los saberes que se conjugaban en el marimbista para y con el instrumento. Decir que la marimba de Chiapas y Guatemala es solo el modelo primero de la marimba de concierto sería, desde mi punto de vista, un juicio que no abarca la verdadera

importancia en esta historia, ya que la marimba lleva acuestas la cultura de sus intérpretes, constructores de marimba, públicos e instituciones, es decir, es un instrumento que representa e identifica diversos pueblos de la región.

Desde esta lectura existen varios temas que pueden ser abordados con la finalidad de profundizar en el conocimiento de la marimba de concierto y su relación con la marimba tradicional. A partir del proceso descrito de manera muy general en este capítulo, considero que el repertorio marimbístico mexicano es un campo fértil para nuevas investigaciones que nos permitirá generar más información y análisis para enriquecer el repertorio. Podría sugerir el estudio del desarrollo de la música de los ensambles de marimba tradicional que se caracterizan por su similitud a la música sinfónica europea; o bien, el impacto social del mestizaje de la marimba tradicional y de concierto en el estado de Chiapas.

En esta investigación se ha optado por abordar a las instituciones como uno de los factores que han sido clave en el desarrollo de la marimba de concierto y la marimba mexicana. Siendo esto determinante para su estado actual dentro del quehacer artístico y consecuentemente de la cultura en México, tema que se aborda en el siguiente capítulo.

2. La institucionalización de la marimba en México

Actualmente es posible identificar un sinfín de instituciones públicas y privadas que tienen una función indispensable dentro de los diferentes sectores que regulan el comportamiento de los individuos que conforman las sociedades. Pero ¿qué es una institución? La RAE nos dice que es un “organismo que desempeña una función de interés público, especialmente benéfico o docente; también dice que es cada una de las organizaciones fundamentales de un Estado, nación o sociedad”.⁴⁷ Berger y Luckmann nos dicen que el origen de la institucionalización está vinculado a la repetición de actos realizados frecuentemente por un individuo, lo que se convierte en una guía para su próxima reproducción considerando el menor esfuerzo posible, que a su vez se vuelve norma para el individuo que lo realizó, o bien, en palabras de los autores: “toda actividad humana está sujeta a la habituación. Todo acto que se repite con frecuencia crea una pauta que luego puede reproducirse con economía de esfuerzos y que *ipso facto* es aprehendida como pauta por el que la ejecuta”.⁴⁸

El acto de instituir, es decir, de lograr la permanencia de una acción social es el resultado de que los agentes conviertan lo típico, lo recurrente o normalizado en un hábito.⁴⁹ Además, este acto involucra hechos reales de un pasado que puede ser verificado para formar parte de la historia, es decir, que las instituciones de cualquier índole son el resultado de los procesos históricos.⁵⁰ Asimismo, la accesibilidad de las instituciones hacia conjuntos de individuos específicos dentro de las sociedades⁵¹ es otra característica del acto de instituir.

Berger y Luckmann sostienen que “las instituciones, por el hecho mismo de existir, también controlan el comportamiento humano estableciendo pautas definidas de antemano que lo canalizan en una dirección determinada [...]”,⁵² esto nos hace pensar que las estructuras de poder de las clases dominantes han utilizado a las instituciones como un organismo legítimo de un mecanismo dominador dirigido a grupos específicos, es decir,

⁴⁷ Consultado en Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> acceso el 07 de agosto de 2021.

⁴⁸ Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: 1968), 72.c

⁴⁹ *Ibíd.*, 73.

⁵⁰ *Ibíd.*, 74.

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² *Ibíd.*

que cuando se habla de la institucionalización de los actos típicos de alguna fracción de la sociedad se considera un grupo sujeto a un control social.⁵³

En la actualidad es posible apreciar las instituciones de diversos sectores sociales como las relacionadas a la producción mercantil o las de índole educativo. Se puede dar una idea de que cada actividad humana trae consigo el acto de instituir, por lo tanto, la institución se vuelve una parte primordial en las sociedades. Para el caso de las artes en México, instituciones gubernamentales como la Secretaría de Cultura, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), el Centro Nacional de las Artes (CENART), entre otros nombres que podrían hacer una lista muy larga, son las encargadas de dirigir las actividades artísticas del país a través de sus relaciones con los artistas.

Para poder entender esto con mayor claridad es necesario atender lo que Raymond Williams plantea en su libro *Sociología de la Cultura* (1981). El sociólogo inglés explica las diferentes relaciones patronales entre los artistas y las instituciones culturales, de las cuales mencionaremos algunas brevemente a continuación.

En las antiguas Galias los sacerdotes, profetas y bardos, quienes desarrollaron sus campos de conocimiento invirtiendo más tiempo y esfuerzo de acuerdo con las necesidades del momento, fueron considerados un engranaje importante en la planificación de asentamientos humanos, de esta forma, a través de la especialización de las actividades, el artista se institucionalizó formando parte de una estructura social oficial.⁵⁴ Posteriormente, el artista retenido y el trabajo por encargo fue una relación patronal que duró varios siglos y consistía en la retención del artista por familias poderosas o la misma corte a cambio de reconocimiento oficial en la mayoría de las veces.

Otra forma de relación entre estas partes es la de protección y apoyo, en donde el patrón protegía al artista brindándole el apoyo social y legal en momentos de incertidumbre en cuanto a las normas que regían a estos productores culturales. Así, el patrocinio comercial se encarga de establecer una relación monetaria con el artista, que no tenía los medios económicos para realizar su actividad, trayendo consigo la comercialización de una

⁵³ Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: 1968), 73-75.

⁵⁴ Raymond Williams, *Sociología de la cultura* (Barcelona: Paidós, 1981), 34.

mercancía artística en un mercado⁵⁵ —sin duda una de las formas de relación patronal más común en nuestros tiempos—. Por último, la relación del artista y el público como patrón, en donde a través de la recaudación de impuestos las instituciones gubernamentales brindan, de manera deliberada e intencionada, el apoyo a los productores culturales, además de considerar el arte dentro de las políticas públicas.⁵⁶

Dentro de un sistema económico y social capitalista el artista se ve obligado a pertenecer a un mercado, en donde “la producción para el mercado implica la concepción de la obra de arte como una mercancía, y la del artista, por más que él se defina de otra forma, como una clase particular de productor de mercancías”⁵⁷, es decir, la interacción entre las relaciones patronales y las leyes del mercado llevan a reconocer un bien que se comercializa (la obra de arte) y al artista como productor de este bien, se trata de vender, comprar y poseer. En la actualidad es posible notar relaciones entre sociedad y artista dentro del mercado, por ejemplo, la relación directa que tiene el productor cultural con aquellos que compran su mercancía, o aquel que la ofrece a un tercero siendo este un distribuidor y empleador de él; o el productor cultural que ofrece su mercancía a un intermediario productivo que invierte en la obra para poder obtener ganancias.⁵⁸

Volviendo a la forma de patronazgo antes mencionada que establece la relación de la sociedad como patrón, hoy en día es posible observar en múltiples programas gubernamentales tal “apoyo” que incluyen al sector cultural, el cual brinda a los artistas un espacio institucional en donde desarrollarse. En el México de principios del siglo XX, en la época posrevolucionaria, la cultura jugó un rol muy importante para los intereses del nuevo Estado revolucionario. Las expresiones artísticas, especialmente la música, fueron una parte importante para la integración de los diversos grupos sociales en todo el territorio nacional. Por tal motivo es importante conocer los sucesos que dieron pie a las actividades musicales para poder entender la situación actual de la marimba tradicional en México y de la marimba de concierto.

⁵⁵ *Ibíd.*, 39.

⁵⁶ *Ibíd.*, 40.

⁵⁷ *Ibíd.*, 41.

⁵⁸ *Ibíd.*, 42.

2.1. Chiapas y la cultura en la época posrevolucionaria

Durante la primera mitad del siglo XIX, Chiapas atravesó por un acontecimiento importante en el cual se decidió su pertenencia a México. El 14 de septiembre de 1824, esta provincia formalizó su anexión a su vecino del norte, separándose de la entonces Capitanía de Guatemala. Este suceso fue impulsado por diversos intereses de las clases dominantes, principalmente en el aspecto económico. Sin embargo, la parte cultural fue una cuestión de lejos crucial para el nuevo Estado mexicano, ya que la composición de su población marginada era principalmente indígena hablantes de lenguas propias. Actualmente, estos grupos originarios están compuestos por choles, tojolabales, tzeltales, tzotziles, por mencionar solo a algunos grupos lingüísticos, y se hablan más de 10 lenguas que se han mantenido después de la llegada de los españoles hasta la actualidad. Hoy en día es fácil reconocer que el aspecto musical de los pueblos indígenas tiene ciertas particularidades, como el uso de instrumentos musicales específicos para los rituales religiosos utilizados en las alabanzas y los sones de los santos,⁵⁹ y, por otro lado, la música también es utilizada con un carácter festivo. Para el caso de la marimba mexicana—un instrumento de carácter popular, el cual ha sido tocado por indígenas y mestizos desde antes del siglo XIX—se le dio un enfoque más versátil, en el sentido de que puede utilizarse para casi cualquier tipo de estilo o género que esté dentro del sistema tonal europeo. Sin embargo, la marimba fue utilizada en su mayor parte como instrumento de fiesta.

Durante la Revolución Mexicana, en Chiapas se vivieron ciertas divisiones debido a que algunos grupos sociales iban contra la idea revolucionaria, al grado de establecer grupos contrarrevolucionarios que pretendían conservar las prácticas establecidas durante el porfiriato. Sin embargo, la nueva ideología avanzó hasta alcanzar las provincias más lejanas del centro de poder, con diversos tipos de mecanismos que ayudaron al propósito de unificar al pueblo bajo una sola identidad mexicana. En este sentido, la educación académica fue muy importante en este movimiento de reconstrucción social.

Uno de los personajes más importantes en el panorama educativo posrevolucionario en México fue José Vasconcelos, quien obtuvo el cargo de rector de la entonces

⁵⁹ Marina Alonso, “La música indígena: sonido y ruido; sagrado y profano; continuidades y rupturas”, en *Los pueblos indígenas de Chiapas: atlas etnográfico* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008).

Universidad Nacional de México el 9 de junio de 1920.⁶⁰ Un año después, en 1921, Vasconcelos crea una de las instituciones más emblemáticas del país, la Secretaría de Educación Pública (SEP). Vasconcelos y la recién creada SEP echaron a andar el programa de las Misiones Culturales como medio educativo para lograr la integración cultural de los pueblos indígenas a la cultura mexicana. En este contexto de posguerra, y con mayor estabilidad, se “redefinía el concepto de lo mexicano”.⁶¹ Por otro lado, Moisés Sáez, quien ocupó el puesto de Subsecretario de Educación, fue un personaje que contribuyó en un mejor desarrollo de las Misiones Culturales. Para él, que compartía los objetivos de las políticas educativas, era de suma importancia la castellanización de las poblaciones indígenas y, en este sentido, la incorporación de la música como vía para la enseñanza del idioma español.

Así, una de las tareas de las Misiones era la de llevar profesores a las comunidades campesinas e indígenas, para instruir a los maestros rurales en campos como la economía, las prácticas domésticas y el saneamiento del poblado, conocimientos que deberían ellos transmitir no sólo a estudiantes, sino también a la comunidad misma después de la partida de los misioneros.⁶²

Por otro lado, aunque José Ramírez (jefe de las Misiones Culturales durante la gestión de Moisés Sáez) no sugirió la realización de actividades musicales dentro de este proceso de castellanización, para 1926 en la Casa del Estudiante Indígena—ubicada en la capital del territorio nacional—se llevaban a cabo ejercicios musicales instrumentales, cantos, danza y bailes regionales. Asimismo, la influencia de las corrientes pedagógicas norteamericanas, pensamiento que incluía materias de agricultura, ganadería y música, permeó en Ramírez, lo cual deja ver ciertas similitudes entre ambos proyectos.⁶³ Estas acciones formaron parte de la propuesta del gobierno revolucionario dirigido a las zonas rurales del país con la intención de crear la identidad mexicana:

⁶⁰ Consultado en <https://www.gaceta.unam.mx/nace-la-secretaria-de-educacion-publica/>, acceso el 20 de diciembre de 2021.

⁶¹ Liliana Toledo Gúzman, “El Programa de Música de Las Misiones Culturales: Su Inscripción En Las Políticas Integracionistas Posrevolucionarias y En La Construcción Del Nacionalismo Musical Mexicano (1921-1932) (tesis de maestría, El Colegio de Morelos, 2017), 29.

⁶² *Ibíd.*, 46.

⁶³ *Ibíd.*, 49.

La educación rural que tomó auge en estos años respondía a estos propósitos el integracionista, y las Misiones Culturales, como parte de la educación rural, y al igual que las Escuelas Normales Rurales, fueron creadas en parte para cumplir con los propósitos planteados por la educación posrevolucionaria: establecer una noción de identidad mexicana, y propagarla en las escuelas públicas de todo país.⁶⁴

Entre 1926 y 1928, contrario a los primeros discursos de las Misiones Culturales donde se proponía la inclusión de un especialista de la música para enseñar solfeo y coro, en la práctica de las Misiones ya no se consideraba la integración de un maestro especializado para dar esas materias, ya que una Misión estaba constituida por maestros de agricultura, de educación física, de pequeñas industrias, una trabajadora social y un jefe de misión. Además, sumando el fenómeno de la escasez de maestros de música, esta materia quedaba a cargo de alguno de los misioneros, lo que conllevó a la transmisión de conocimientos de forma deficiente.⁶⁵

Por otro lado, es importante resaltar que dentro de las acciones de las Misiones Culturales se realizaba la recopilación de las músicas de las regiones rurales. Lo anterior no lo llevaba a cabo personal especializado en materia musical, es decir, era personal que no contaba conocimientos profundos sobre música. Sin embargo, los Departamentos de Bellas Artes, la Dirección Técnica de Solfeo y Orfeones y el Conservatorio Nacional de Música (que pertenecían a la SEP) eran las principales instancias encargadas de estas tareas. Para 1925 la encomienda de estos músicos recopiladores era visitar las comunidades rurales y acercarse a los músicos y sus músicas, transcribirlas y registrar toda la información posible de las actividades dancísticas y la vestimenta de quienes las interpretaban. La música recopilada se imprimió con la finalidad de emplearla en la educación básica, asimismo, lo recopilado sirvió para hacer arreglos que posteriormente fueron interpretados en los programas culturales organizados por la SEP con la finalidad de promover las expresiones artísticas populares.⁶⁶ De las melodías recopiladas por los maestros misioneros en 1930 en 17 Estados de México se registraron 52 melodías sin armonizar, 82 armonizadas y 110 letras, de las cuales 9 melodías armonizadas y 2 letras eran de origen chiapaneco.⁶⁷

⁶⁴ *Ibíd.*, 51.

⁶⁵ *Ibíd.*, 56.

⁶⁶ *Ibíd.*, 69-74.

⁶⁷ *Ibíd.*, 115-116.

Particularmente en Chiapas, durante la segunda década del siglo XX, las campañas de la SEP no tuvieron tanta presencia dentro y fuera de la escuela. Los niños saludaban a la bandera cuando existía una en los salones de clase, eran forzados a dejar sus lenguas indígenas por el castellano, y sus actividades cívicas pasaban desapercibidas. A diferencia de la década de 1930, donde la SEP en esfuerzo mutuo con el Partido Nacional Revolucionario (PNR) fortalecieron las actividades culturales y cívicas de las comunidades chiapanecas. Aunque los poderes religiosos tenían el control de los pueblos, agentes del PNR tomaron ventaja de ciertas estructuras gestionadas por la iglesia para establecer los Domingos Culturales en donde se incluían conversaciones sobre el socialismo impartidas por maestros y se ejecutaban obras musicales regionales y de otras partes del país por grupos marimbísticos, o bien, por alguna banda militar. A través de estas actividades se procuraba la identidad mexicana:

Elpidio López promovió la marimba como un instrumento chiapaneco característico [...] y mucha de la música y de los bailes que practicaban y ejecutaban los niños escolares eran tomados de tradiciones folclóricas como el jarabe tapatío, o los bailes de Guerrero y Oaxaca, entre otras.⁶⁸

Aún hoy, con el pasar del tiempo y el ejercicio de las actividades realizadas por la SEP a través de sus Misiones y en conjunto con activistas del PNR, es complicado conocer si fue incorporado por los pueblos chiapanecos ese *sentimiento* de mexicanidad. Sin embargo, para inicios de la década de los cuarenta se logró que algunas comunidades aceptaran y adoptaran nuevos conceptos ideológicos e históricos sobre lo que era el nuevo México. El investigador Stephen E. Lewis, dice:

Es difícil saber si el pueblo de Chiapas se sintió más «mexicano» después de ser sometido a Domingos culturales y festivales deportivos y patrióticos. Lo que está claro es que para 1940 muchas comunidades mestizas se habían apropiado de la ideología y el discurso de la ciudadanía laica y de la noción de un pasado mexicano popular y heroico, ideas que la SEP fue la primera en introducir enfáticamente.⁶⁹

⁶⁸ Stephen E. Lewis, *La Revolución Ambivalente. Forjando Estado y Nación En Chiapas* (San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México: UNAM: CIMSUR/CONACULTA: CONECULTA/UNACH/UNICACH/COCYTECH, 2015), 192.

⁶⁹ *Ibíd.*, 196.

Por otro lado, a mediados de la década de los treinta, en la industria del cine mexicano —la llamada Época de Oro del cine nacional— se puede observar un énfasis en la construcción de la cultura de lo *mexicano* a través de estas prácticas que mostraban en la pantalla grande a un México multicultural.⁷⁰ Dentro de las obras cinematográficas se encuentra *Al son de la marimba* del año 1940, en donde se realza la cultura del estado chiapaneco a través de sus danzas y su respectiva indumentaria, todo ello acompañado por la marimba tradicional interpretada por la *Lira de San Cristóbal* de los Hnos. Domínguez bajo la dirección del compositor Alberto Domínguez Borrás (1906-1975) quienes interpretaron arreglos propios de la música popular chiapaneca.

A partir de este sintético relato histórico, podemos vislumbrar la institucionalización de la marimba como parte fundamental en la cultura musical de la provincia chiapaneca, y que ha llegado a ser uno de los símbolos distintivos de la sociedad de esta entidad sureña. A través de décadas, la marimba tradicional se fue desarrollando en el seno familiar como una práctica arraigada en estos pueblos y no sólo en referencia a la audición, sino también y de manera principal, a su ejecución. Las personas que tocaban la marimba solían inculcar esta práctica, principalmente a sus hijos, dentro de la vida cotidiana, de esta manera se comenzaron a establecer agrupaciones musicales que tuvieron participación en diferentes momentos y espacios, permitiendo que el instrumento se fuera relacionando con otros agentes que ayudaron a su desarrollo.

En el relato de la larga historia de la marimba chiapaneca podemos mencionar a uno de los primeros cuartetos marimbístico de los que se tiene registro que es el de los *Hermanos Solís*, originarios de Comitán, Chiapas, cuya constancia es uno de sus programas del año 1908 y, de igual manera, al *Cuarteto de los Hermanos Gómez* de Tuxtla Gutiérrez formado antes de 1917 y desintegrado 23 años después. Este último, volvió a reunirse en 1950 por invitación del entonces gobernador de Chiapas, el Gral. Francisco J. Grajales. A partir de este momento, el cuarteto se presentó de forma regular de acuerdo con las necesidades del gobierno. Estas agrupaciones ejecutaban principalmente lo que podemos

⁷⁰ Juan P. Silva Escobar, “La época de oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, *Culturales* VII, n. 13 (2011): 7-30.

señalar como música clásica, autores como Giuseppe Verdi, Gioachino Rossini, Franz von Suppe, Paganini, Tchaikovsky, Chopin, entre muchos otros.⁷¹

Otro buen ejemplo de las agrupaciones de marimbas fue el *Cuarteto de Don José Ruiz* “El Conejo”, que entre 1917 a 1919 tuvo un momento de popularidad en eventos sociales, políticos y festivos. La marimba *Hermanos Marín*, de Lucano Marín Piñón, originario de Tehuantepec, Oaxaca, y asentado en Tonalá, Chiapas, se presentó en diversos escenarios nacionales e internacionales gracias a la invitación y posterior contratación del Gral. Álvaro Obregón, quien era presidente de la República Mexicana. En 1940, *Los Solicitos*, la agrupación de los hermanos Solís originarios de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, como sugiere Cigarro (2018), es el grupo marimbístico que pasa de ser cuarteto a orquesta de marimbas a través del subsidio gubernamental en el periodo de Efraín A. Gutiérrez como gobernador del Estado de Chiapas. Por otro lado, originarios de Comitán, Chiapas, *La lira de San Cristobal* de los hermanos Domínguez fue una agrupación que obtuvo su popularidad fuera del estado chiapaneco, en la Ciudad de México, a través de su contratación por parte de la XEW que duró 19 años, de 1939 a 1958. Estos dos casos, el de los *Solicitos* y *La lira de San Cristobal*, se retomarán más adelante.

En 1960, el maestro Zeferino Nandayapa creó la *Marimba Nandayapa* con la que años después se presentó en diversos escenarios dentro y fuera del país. De sus participaciones más relevantes destacan dos en el Carnegie Hall de Nueva York. Asimismo, esta agrupación marimbística participó como solista con diversas orquestas nacionales. También sobresalen los premios otorgados por diversas instituciones a nivel mundial, por ejemplo, el Premio Nacional de la Artes, el Premio a la Excelencia Mexicana, la Medalla de la Paz que otorga la ONU, y en 2016, ingresó al Salón de la Fama de la Sociedad de las Artes Percusivas⁷² (PAS) en Estados Unidos, la cual es hoy en día una de las instituciones más prestigiosas de la percusión en el mundo. Finalmente, el *Cuarteto Clásico de las Hermanas Gutiérrez Niño*, originarias de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, quienes

⁷¹ Hilario Cigarroa Vázquez, “Los concursos estatales de marimba: su historia y su impacto en la cultura musical de Chiapas” (tesis de maestría, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2018), 11-15.

⁷² Percussive Arts Society, nombre original en inglés.

fueron estudiantes del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH) fundado en 1945, del cual se hablará más adelante por su ineludible impacto en la marimba.⁷³

Como podemos advertir, la tradición musical marimbística actual se remonta a más de 120 años y se puede decir que ha pasado a través de muchos cambios y etapas dejando constancia en diferentes fuentes bibliográficas, así como de su capacidad de ejecución e interpretación musical que se puede escuchar en diferentes escenarios nacionales e internacionales, incluso en las calles de los pueblos chiapanecos, así como en algunos otros lugares de la provincia del sureste, y en barrios y mercados de la Ciudad de México.

Por otro lado, la institucionalización de la marimba a través de las relaciones patronales fue un factor determinante en el desarrollo del instrumento y de su entorno cultural. Por ejemplo, las marimbas orquestas⁷⁴ que tuvieron presencia en las zonas de la costa, centro y altos de Chiapas, fueron parte importante en los rituales sociales, principalmente los de carácter festivo, religioso y político. Hablando con precisión y refiriendo a lo comentado por Williams (1981), el subsidio gubernamental para algunos casos, y privado para otros, fue una relación de patronazgo que se practicó en la música y la marimba.

Como ejemplo de lo anterior podemos mencionar la contratación que realizó el ayuntamiento de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, a la marimba que dirigía David Gómez Solana en 1906;⁷⁵ y de principios de la década de los veinte, podemos considerar a la marimba *Solicitos* que transformó su estructura primigenia para convertirse en marimba orquesta, siendo de esta manera una forma de adherirse a un organismo de gobierno. Como se mencionó anteriormente, la *Lira de San Cristóbal* fue contratada por el dueño de la estación de radio XEW, Emilio Azcárraga Vidaurreta, ambas agrupaciones marimbísticas

⁷³ Hilario Cigarroa Vázquez, “Los concursos estatales de marimba: su historia y su impacto en la cultura musical de Chiapas” (tesis de maestría, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2018), 15-21.

⁷⁴ Se le conoce como marimba orquesta a aquellas agrupaciones marimbísticas que incorporan metales, batería, bajo y una cantidad mayor de marimbistas: cuatro en la marimba de cinco octavas y tres en la marimba tenor. En algunas ocasiones se ha visto incluir a cantantes en este tipo de ensambles.

⁷⁵ Israel Moreno (2019) comenta en su libro *La marimba en Chiapas: Evolución y desarrollo musical* (p.122) que en una nota periodística del *Heraldo de Chiapas* publicada el 30 de octubre de 1906 la agrupación marimbística que dirigía el maestro David Gómez fue contratada de forma permanente para realizar conciertos permanentes llamados “serenatas vespertinas” que se realizaban en el parque central, Moreno cita: “En el parque de Santo Domingo, muy animadas han principiado las serenatas sabatinas, para las que el H. Ayuntamiento acordó un subsidio a favor de la marimba que allí toca. David Gómez se hace aplaudir por su selecto repertorio. Ya era tiempo que se utilizara este paseo, que, en obsequio de la verdad, es muy bonito”.

pertenecieron a instituciones que sirvieron en la difusión de la música mexicana de marimba en Chiapas y Latinoamérica. Otro ejemplo de patronazgo lo encontramos en la marimba *Carta Blanca*:

En los años cincuenta, la marimba *Carta Blanca* fue de las primeras en ser parte de una de las empresas productoras de cerveza en México del mismo nombre, y aunque no existió un subsidio para este grupo, la relación patronal consistía en brindarle al grupo instrumentos musicales y el reconocimiento de la marimba como parte de la empresa utilizando el logotipo en el parche del bombo de la batería como campaña publicitaria de la compañía, y dejando a los marimbistas la libertad de realizar las negociaciones de forma directa con los interesados.⁷⁶

En Chiapas, de la década de los sesenta hasta los ochenta, las posibilidades para la industria discográfica comenzaron a ser mejores en el mercado. La colaboración entre disqueras y grupos marimbísticos fue muy importante en el aspecto cultural del estado ya que estas grabaciones eran transmitidas en la radio, esto permitió una mayor difusión de la música de marimba. Además, esta situación dio como resultado que dentro del marco de los eventos culturales fueran considerados los grupos musicales que estuvieran “de moda”.⁷⁷

Para la década de los ochenta, el fenómeno de la música electrónica comenzó a manifestarse provocando—de forma similar a lo que sucedió con el *Rock* y la marimba de concierto en los años sesenta en los Estados Unidos—un fuerte desplazamiento de la marimba tradicional por los nuevos sonidos que propusieron estas “modas” musicales.⁷⁸ Con el antecedente de concursos de marimbas en 1978 organizados por el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), el Gobierno del Estado de Chiapas organizó el Concurso Estatal de Marimba, el cual se estableció de manera formal en 1984, teniendo 23 ediciones desde su creación y una más en 2010. Los efectos de estos concursos se reflejaron en la reconfiguración del quehacer marimbístico, ya que las expectativas creadas a través de estos certámenes generaron que muchos marimbistas jóvenes y adultos se desarrollaran en este campo. Asimismo, otros grupos marimbístico lograron consumarse como ensamble, al mismo tiempo que las casas de cultura de los municipios chiapanecos iban generando una conciencia de la importancia de la marimba y su música, lo que generó nuevas

⁷⁶ Israel Moreno, *La marimba en Chiapas: Evolución y desarrollo musical* (Chiapas: UNICACH, 2019), 162-163.

⁷⁷ *Ibid.*, 161.

⁷⁸ *Ibid.*, 165.

agrupaciones marimbística.⁷⁹ También, es importante señalar que el desarrollo del repertorio y de las habilidades necesarias para la ejecución se dio en este periodo, Israel Moreno menciona:

Los concursos generaron nuevos argumentos musicales para el repertorio que se compuso, con el estímulo de la competencia, y dieron cabida a los nuevos arreglos, especialmente los escritos por Mario Penagos, que abrirían un nuevo camino a los jóvenes en la exploración musical del instrumento y darían nuevas pautas a los marimbistas que todavía en este siglo siguen cosechando los resultados de las propuestas generadas en aquellos años y que elevaron el nivel de ejecución de manera contundente.⁸⁰

Posteriormente, la actual Facultad de Música de la UNICACH, que se creó el 2 de octubre de 1975, se integra al entonces Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH) en el año de 1982, mismo que fue reconocido como Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas seis años después. De 1989 a 1996 la universidad forma a músicos con el título de Técnico Instructor en Educación Musical, y fue hasta 1997 que se ofrece una formación profesionalizante y más especializada bajo el título de Licenciatura en Música Instrumentista, la cual incluía a la marimba como una opción de la variada gama de instrumentos de estudio, con el mismo nivel de importancia que tiene el piano y otros instrumentos con más años de tradición.⁸¹

Antes de la llegada del percusionista cubano Jesús Morales a la UNICACH la enseñanza de la marimba estaba dirigida a la ejecución en conjunto y fue a la llegada de este maestro que la música para marimba de concierto solista comenzó a enseñarse en esta institución. En 1997, el percusionista Israel Moreno llegó a este centro educativo y continuó con la misma corriente musical internacional de la marimba de concierto solista con un enfoque formativo dirigido hacia estos dos instrumentos de percusión, la marimba de concierto y la marimba tradicional.⁸²

En 1999, se presenta un hecho que, sin duda alguna, es relevante en la cultura marimbística actual: se realiza el Festival Internacional de Marimbistas y los Concursos

⁷⁹ Ibid., 165-166.

⁸⁰ Ibid., 66.

⁸¹ Consultado en <https://www.famunicach.com/historia>. Acceso el 10 de mayo de 2021.

⁸² Israel Moreno, *La marimba en Chiapas: Evolución y desarrollo musical* (Chiapas: UNICACH, 2019), 167.

Nacionales de Marimba, con el patrocinio de instituciones como el Gobierno del Estado de Chiapas, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA); el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes (CONECULTA); La Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) y La Secretaría de Marina Armada de México.⁸³ Hilario Cigarroa comenta al respecto del contenido del festival: “Este certamen reunió a prestigiosos marimbistas de distintos países, que ejecutaban la marimba con diversos conceptos y estilos y el programa general de este encuentro incluyó clases magistrales, conferencias y presentaciones artísticas”.⁸⁴ A lo largo del tiempo y desde su creación, este festival ha realizado 20 ediciones hasta el año 2020, y diez ediciones del Concurso Nacional de Marimbistas hasta el 2010.

Por otro lado, hoy en día existen muchas instituciones de educación superior que ofrecen estudios musicales enfocados a la formación de percusionistas, sin embargo, algunas de ellas aún no cuentan con una marimba de concierto. Dentro de estas escuelas la institución educativa que se erige como el bastión más importante que mantiene e impulsa la marimba en nuestro país y Latinoamérica es la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. A través de sus programas de estudio brinda a los estudiantes de percusión la posibilidad de profundizar en los conocimientos de la música para marimba de concierto y la marimba tradicional, al ofrecer una formación académica como marimbista tanto a nivel licenciatura como—la súper especialización—en la maestría, la cual pertenece al Programa Nacional de Posgrados de Calidad.⁸⁵

En el panorama internacional la marimba de concierto se encuentra bien posicionada en el ámbito académico ya que existe la posibilidad de estudiarla en casi todas las universidades en sus respectivos departamentos de música como parte de la formación integral del percusionista. Aun así, algunas escuelas como el Royal Academy of Fine Arts Antwerp⁸⁶ en Bélgica, el Boston Conservatory at Berklee⁸⁷ y la antes mencionada

⁸³ Hilario Cigarroa Vázquez, “Los concursos estatales de marimba: su historia y su impacto en la cultura musical de Chiapas” (tesis de maestría, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2018), 46.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ El Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) forma parte de la política pública de fomento a la calidad del posgrado nacional que el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y la Subsecretaría de Educación Superior de la Secretaría de Educación Pública han impulsado de manera ininterrumpidamente desde 1991. Consultado en: <https://www.conacyt.gob.mx/Programa-Nacional-de-Posgrados-de-Calidad.html>

⁸⁶ Consultado en: <https://www.ap-arts.be/en/education/percussion>.

⁸⁷ Consultado en: <https://bostonconservatory.berklee.edu/percussion-marimba>

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas,⁸⁸ tienen programas de estudio especializados en la marimba de concierto. Por otro lado, la importancia de la marimba de concierto a nivel global no sólo se ve reflejada en las actividades académicas de las escuelas de percusión, sino que también puede observarse a través de los concursos y festivales internacionales como el *World Marimba Competition* organizado por la *University of Music and Performing Arts Stuttgart* patrocinado por diversas organizaciones del campo musical como fabricantes de instrumentos entre otros⁸⁹ desde 1996 con seis ediciones realizadas; *Universal Marimba Competition & Festival Belgium* que se ha realizado desde el 2001 hasta la fecha cuenta con siete ediciones, todas bajo el patrocinio de la Reina Paola de Bélgica;⁹⁰ y las tres ediciones de los *Concursos Latinoamericanos de Marimbistas* de 2011 hasta 2015, organizadas por la UNICACH y CONACULTA.

En los últimos 70 años, la marimba tradicional mexicana tuvo momentos importantes en donde encontró posibilidades de integrarse, como hemos venido diciendo, a una institución. Por ejemplo, la marimba *Carta Blanca*, de la cual podríamos referir a otra de las relaciones patronales que comenta Williams, en donde al productor cultural no se le brinda un salario sino el pleno prestigio del patrón. Así como también las industrias discográficas estrechamente relacionadas con los medios de comunicación masivos que permitieron a la marimba una difusión a nivel continental.

A pesar de la fuerte embestida de géneros musicales difundidos por los medios de comunicación, y que tienen el efecto de minimizar el interés por la música tradicional chiapaneca, los organismos gubernamentales implementaron proyectos que fueron la piedra angular para el marimbista actual en México y Latinoamérica, ya que a través de los 23 concursos de marimba se pudieron desarrollar muchos aspectos en el campo musical de la marimba y de la cultura en general. Tales efectos se vieron reflejados en la formación y consolidación de ensambles y en las actividades de apreciación artística de la marimba en las casas de cultura de los municipios chiapanecos, lo cual ha generado la creación de más ensambles marimbísticos integrando a niños de 9 años—o quizá menores—en adelante,

⁸⁸ Consultado en: <https://www.maestriaenmusicaunicach.com/plan-de-estudios-b>

⁸⁹ Consultado en: <http://www.worldmarimbacompetition.com/html/sponsors.html>

⁹⁰ Consultado en: <http://www.marimbacompetition.com/nl/home>

también se generó un repertorio nuevo para marimba, el cual demandaba el desarrollo de la técnica instrumental para su interpretación.

Por otro lado, la UNICACH profesionalizó el estudio de la marimba al crear una licenciatura y un posgrado enfocados en la formación exclusiva de marimbistas en las dos vertientes musicales, las cuales se desarrollaron en los últimos 23 años. Asimismo, los festivales internacionales se convirtieron en una fuente de información de diversos tipos de músicas con la finalidad de favorecer el desarrollo de la cultura de la marimba. Actualmente, la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) es la institución musical más importante de la marimba en América Latina, ya que, a través de su oferta académica y el respaldo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONAYCT) a través del Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC),⁹¹ ha consolidado una educación marimbística que cumple con las exigencias de los estándares de calidad dentro y fuera de México.

2.2. Conclusiones al segundo capítulo

A lo largo del capítulo dos, hemos presentado varios aspectos fundamentales y puntuales sobre el desarrollo de la marimba en Chiapas, como lo fue el imperante rol de la familia como núcleo social en donde se normalizó la actividad marimbística hasta lograr su permanencia social. Hemos también señalado las estrategias utilizadas durante la culturización en Chiapas—que en cierta medida emulaban la actividad evangelizadora durante la Nueva España—y aunque las actividades realizadas no tuvieron el objetivo de darle esa permanencia social a la marimba, las instituciones que respaldaban este movimiento permitieron que el instrumento pudiera ser conservado y, además, utilizado para alcanzar sus ideales del nuevo Estado Mexicano que surge después de la Revolución. Esto se dio a través de la promoción de la música y otras expresiones artísticas de diversos lugares del país en los diferentes espacios culturales de Chiapas, como escuelas, iglesias, parques, fiestas tradicionales, en eventos cívicos, etc. Tal fue el impacto de estas iniciativas

⁹¹ Es el padrón del Programa Nacional de Posgrados de Calidad, el cual pertenece a la política pública de fomento a la formación e investigación que asegura la pertinencia de los posgrados para el desarrollo del país en sus diversos sectores como el bienestar social, la sustentabilidad y el desarrollo cultural y económico.

que la marimba cobró una gran importancia en diversos sectores culturales y educativos, por ejemplo, la participación de la marimba de los hermanos Domínguez en la época de oro del cine mexicano donde ejecutan música tradicional chiapaneca; o bien, la interpretación de música como el Jarabe Tapatío, la Marcha de Zacatecas y algunas danzas de Guerrero y Oaxaca en diversos programas culturales. Considero importante mencionar que estas actividades fueron determinantes en el sector educativo de Chiapas, ya que con este antecedente se puede explicar el porqué de la integración de la marimba en la educación básica. Actualmente, las plazas docentes para profesor de música a nivel preescolar y primaria requieren a un músico con conocimientos y capacidades de ejecución de la marimba mexicana con el objetivo de realizar actos cívicos como los honores a la bandera, asimismo programas culturales dentro y fuera de las escuelas, y como parte fundamental en las clases ordinarias de música.

Partiendo de lo mencionado con anterioridad podemos considerar que se generó un ambiente propicio para diversas actividades comerciales en el campo de la música de marimba en Chiapas. Ejemplo claro de esto fueron las relaciones patronales entre las agrupaciones marimbísticas e instituciones privadas y públicas. El caso de la marimba *Carta blanca* con la cervecería del mismo nombre, *La lira de San Cristóbal* con la radio, y los *Solicitos* con el gobierno, por mencionar algunos casos destacados. Asimismo, otro fenómeno que impulsó este tipo de música fue la presencia de la radio en el estado chiapaneco, así como también la relación entre las agrupaciones marimbísticas y la industria discográfica. Esto en su conjunto impactó de forma directa a la sociedad al brindar acceso a la música de marimba a través del fenómeno de la radio en ese entonces.

Todos estos acontecimientos se presentan como un contexto cultural en el cual surgen otros fenómenos de gran relevancia, por ejemplo, los primeros concursos de marimba desde 1978, los cuales impulsaron la cultura del instrumento. De este modo, después de haber normalizado por décadas la música de marimba en el sector cultural, económico y educativo, surge la que se erige como la institución más importante en este campo, la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, actualmente respaldada por el CONACyT el cual tiene como objetivo “fortalecer la soberanía científica e independencia tecnológica de México”.⁹²Aunque la historia nos dice

⁹² Para más información acerca del Conacyt consultar: <https://conacyt.mx/conacyt/que-es-el-conacyt/>

que la marimba de concierto llegó a México a través de personalidades específicas, podríamos decir que fue integrada con mayor fuerza al hacer musical en Chiapas a través de la UNICACH y sus programas de estudio. Es importante mencionar que la marimba de concierto encontró una tradición musical arraigada en la sociedad chiapaneca que funcionó como una especie de red cultural que posibilitó su desarrollo en México. Este fenómeno también es observado con el xilófono como antecedente cultural del desarrollo de la marimba de concierto en Estados Unidos y Japón.

Es también importante subrayar la relevancia de las relaciones patronales y el papel de las instituciones que existen actualmente en el campo de la marimba de concierto. A nivel mundial podemos apreciar que este instrumento está integrado en la mayor parte de las universidades de música. Asimismo, es notable su importancia expresada a través de los festivales y concursos de marimbistas a nivel internacional patrocinados por instituciones gubernamentales, privadas, y en algunos países por sus monarquías. En México, los fondos económicos que se adquieren a través de la recaudación de impuestos por parte del gobierno han permitido la permanencia de muchas actividades artísticas. Hoy en día la figura de patrón, representada mayormente por las instituciones culturales gubernamentales, es quien se encarga de distribuir el recurso económico a través de subsidios y subvenciones que se han vuelto cada vez más importantes en la actividad musical del país.

Cada paso dado en este proceso fue impulsado por esos organismos gubernamentales y del sector privado que consideraron importante todo el hacer musical en Chiapas. Ante la dramática escalada tecnológica y digital que casi siempre transgrede nuestra voluntad cultural, es posible que se llegue a pensar que la marimba tradicional y la marimba de concierto mexicana se vean desplazadas por estas nuevas tendencias musicales, sin embargo, considero que mientras existan las instituciones que respalden a las marimbas de nuestro país se podrán seguir conservando y desarrollando.

Desde nuestra perspectiva concluimos que la sinergia generada entre los factores políticos, culturales, históricos, así como también el desarrollo organológico del instrumento tradicional, la actividad de los compositores y sobre todo la de los intérpretes de la marimba, primero en su vertiente tradicional y posteriormente en la contemporánea, ha dado como resultado que hoy en día exista un repertorio nacional mexicano de música

para marimba de concierto , así como también el desarrollo en la ejecución de la música para marimba del repertorio internacional en las diferentes instituciones de educación superior de música del país, principalmente en Chiapas.

3. Diversidad de estilos, lenguajes, notaciones musicales y sugerencias interpretativas en seis obras mexicanas para marimba de concierto sola:

Transformation #3 (1984) de Max Lifchitz
Corriendo por el Río (1991) de Raúl Tudón
Divertimento (1994) de Eugenio Toussaint
La Sandunga (1998) arreglo de Israel Moreno
Despanto (2001) de Juan Carlos Bonifaz
Winik/Te' (2005) de Carlos Sánchez Gutiérrez

La música mexicana para marimba tradicional y de concierto ha tenido un importante desarrollo en las últimas décadas a través de las instituciones que representan a estos géneros musicales. La relación entre compositores, constructores, público e intérpretes ha llevado a estos últimos a un virtuosismo en cuanto al manejo de los elementos musicales y ejecución instrumental. Los ejemplos más importantes de este desarrollo son la dinastía Nandayapa e Israel Moreno quienes emergen de la música tradicional y continúan su formación a través de diversas instituciones de música académica. Esto ha permitido la generación de una nueva escuela mexicana de marimba en la que se están conjugando dos vertientes: la tradicional y la contemporánea, que a menudo intercambian conocimientos, experiencias, y en cierta medida repertorio que ha fructificado en un diálogo sobre elementos particulares de sus respectivos campos. De este fenómeno, como se dijo en el capítulo anterior, se crea la especialidad en marimba en la UNICACH, así como también su desarrollo y enriquecimiento en otras instituciones como sería la Facultad de Música de la UNAM.

A esta enriquecedora relación se suma la gran influencia de marimbistas japoneses y estadounidenses en los estudiantes, principalmente, de la UNICACH, lo cual ha impactado directamente en la producción de importantes marimbistas solistas que dominan la escena, alcanzando grandes niveles en el desarrollo técnico y musical. Al mismo tiempo que llevan al panorama internacional la música mexicana tradicional y contemporánea, e interpretan el repertorio internacional de la marimba de concierto en los niveles de calidad que demanda la escena mundial.

Actualmente, existe una larga lista de los marimbistas chiapanecos que han sobresalido por su calidad interpretativa, tales como, Norberto y Javier Nandayapa, Israel Moreno, Roberto Hernández, Roberto Palomeque, Wendy Palomeque, Rafael Chacón, Oscar Gamboa, Rodrigo Espinosa, Iván Ozuna, Salvador González, Alan Arnulfo Villarreal Wong (autor de esta investigación), entre otros. Tema que excede los objetivos de la presente investigación.

Así pues, los marimbistas que cuenten con un bagaje cultural que englobe estas tradiciones, y de igual manera a los que se hayan desarrollado únicamente en el ámbito de la música académica, podrán incorporar a su propia interpretación de las obras analizadas en este documento, elementos que le ayuden a generar discursos imaginativos, coloridos, llenos de ritmo y texturas musicales. En este sentido, en el presente capítulo se proponen, junto con las recomendaciones de estudio técnico, sugerencias de interpretación para que el marimbista pueda lograr el dominio de los elementos rítmicos, armónicos, melódicos, dinámicos y de velocidad, así como también nutrir sus criterios interpretativos a través de las experiencias personales que se brindan de cada una de las obras.

Las reflexiones aquí presentadas pueden considerarse como una herramienta para la creación de la interpretación de estas seis obras basadas en el estudio sistemático propuesto en este escrito, sin dejar de lado las inquietudes o intenciones que el marimbista vaya descubriendo junto con sus experiencias y conocimientos musicales.

3.1. Métodos para marimba de concierto

En la década de 1970, la enseñanza de la marimba de concierto era una necesidad que debían de cubrir los docentes encargados de la formación de percusionistas. Considerando que este instrumento estaba en proceso de consolidación, era difícil el acceso a una información ordenada y sistematizada que facilitara la posesión del conocimiento para un desarrollo técnico instrumental más sofisticado para entonces. Clair Omar Musser (1901-1998) y Paul Yoder (1908-1990) escribieron un método para principiantes llamado *Modern Marimba Method for Beginners* (1938) el cual es muy poco utilizado hoy en día ya que los requerimientos técnicos actuales son más diversos. Sin embargo, en 1979, el percusionista Leigh Howard Stevens (1953), publica *Method of Movement for Marimba*, que, sin duda

alguna, ha sido uno de los libros más importantes en el desarrollo de la ejecución de la marimba durante la formación académica de la segunda mitad del siglo XX ya que brinda información más amplia para el desarrollo técnico del marimbista. Actualmente, existe una cantidad sustancial de métodos para tocar marimba, como el *Funny Marimba I y II* de Nebojsa Jovan Zivkovic (1962), *Four Mallet Marimba Playing a Musical Approach for All level* (2003) de Nancy Zeltsman (1958), *Fundamental Method for Mallets Book 1 y 2* de Mitchell Peters (1935-2017), *Children's Solos 1-5*, *Children's Duets 1-5*, *Children's Solos 6-10* y *Children's Duets 6-10* para 2 baquetas para marimba, xilófono y vibráfono, entre otros. Para más información acerca de los métodos debe revisar la tesis de la maestra Jenny Arcelia López Infante.⁹³

En el método *Method of Movement for Marimba* de Stevens se abordan diferentes golpes para la producción de sonido, y aunque profundiza en el agarre y desplazamiento de las baquetas, nos enfocaremos en los recursos que permiten el desarrollo de la técnica instrumental ya que es uno de los más utilizado en la formación académica de la marimba de concierto a nivel mundial. Los golpes que se estudian en este método son: 1) golpe independiente individual, 2) golpe independiente alternado, 3) golpe doble vertical y 4) golpe doble lateral.

- 1) Se refiere a los golpes repetidos por la misma baqueta a través del movimiento de rotación de la muñeca. Fragmento del ejercicio número uno (Fig. 1):



Fig. 1.

- 2) Se refiere a los golpes independientes alternados generadas a través de la rotación de la muñeca. Ejercicios 50 y 51 (Fig. 2):

⁹³ Consultar la tesis *Estudios para Marimba: Arreglos de Música Mexicana para Marimba Contemporánea con Enfoque al Desarrollo Técnico del Movimiento y Control de las Cuatro Baquetas* (2020). Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

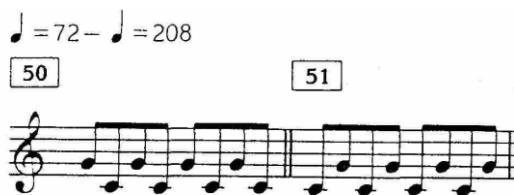


Fig. 2.

- 3) Se refiere al golpe simultaneo de dos baquetas. El movimiento puede generarse desde las muñecas y/o brazos. Ejercicios 162,163 y 164 (Fig. 3):

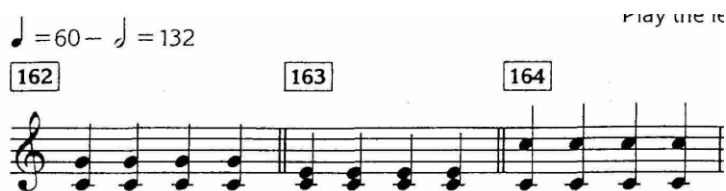


Fig. 3.

- 4) Se refiere a los golpes independientes alternados a una velocidad elevada. El movimiento se genera de la rotación de la muñeca. Ejercicios 279 y 280 (Fig. 4):



Fig. 4.

3.2. *Transformation #3* (1984) de Max Lifchitz (1948-)

El compositor mexicano Max Lifchitz nació el 11 de noviembre de 1948, hijo de padres rusos, estudió armonía y análisis musical con Rodolfo Halfter, asimismo, estudió composición con Manuel Enríquez (1926-1994), Luciano Berio (1925-2003) y Darius Milhaud (1892-1974). Lifchitz escribió *Transformation #3* en el año 1984, por encargo de la marimbista Tracy Lozano, quien pertenecía al ensamble de músicos que él dirigía en la década de los ochenta. La pieza forma parte de una serie llamada *Transformaciones*, siendo la primera transformación para cello solo, la segunda para violín solo y la tercera para marimba sola.

Características estilísticas: *Transformation #3* es una obra contemporánea escrita con una notación no convencional. Tiene elementos de la música aleatoria y la música serial, enfocada en utilizar la marimba como un instrumento polifónico, además de implementar diversos efectos sonoros y recursos exploratorios que priorizan la expresión de las cualidades del instrumento. Esta obra está construida con la idea de complejizar una melodía simple y corta en una masa sonora que, al final de todo, resulta en diferentes texturas creadas por varias líneas melódicas. Durante el desarrollo de *Transformation #3* se incrementa la exigencia técnica, ya que el intérprete necesita una mayor habilidad física para la ejecución de esta obra.⁹⁴

Uno de los grandes desafíos para la interpretación de esta composición se basa en la identificación del motivo principal en toda la pieza, es decir, ser consciente de cómo se manifiesta y cómo se desarrolla a través de las escalas y las diferentes figuras rítmicas. También es importante conducir las líneas melódicas con el uso de dinámicas y establecer de forma estricta la duración de fermatas, calderones y cesuras, esto permitirá estructurar de forma adecuada la obra. Debido a que la mayor parte de la pieza no cuenta con barras de compás, sugiero hacer un contraste muy marcado con la sección que sí las tiene, esto con la finalidad de diversificar el discurso musical. Para generar diferentes tipos de acentos es necesario apoyarse con los tipos de ataques, ya sea desde la muñeca, el antebrazo, el brazo completo o todo el cuerpo.

3.2.1. Recursos técnicos para abordar *Transformation #3* de Max Lifchitz

- 1) Golpes dobles o alternados con las baquetas internas. Puede utilizarse la siguiente digitación: 22 33 22 33 o 32 32 32 32.



Fig. 5. Max Lifchitz, *Transformation #3*. Último sistema de página uno.

⁹⁴ Comunicación personal con Max Lifchitz, 14 de octubre de 2020.

Los ejercicios del *Method of Movement for Marimba* que recomiendo son el 16, 17 y 18 (Fig. 5):⁹⁵



Fig. 5.

Mi recomendación para resolver este pasaje es realizar sobre un practicador o *path* golpes simples y golpes dobles con las baquetas 2 y 3, y posteriormente realizarlos sobre las escalas del pasaje (Fig. 6):



Fig. 6.

Trémolo independiente e independencia en ambas manos para poder sostener el pedal mientras se ejecuta la melodía (Fig. 7):



Fig. 7. Max Lifchitz, *Transformation #3*. Primer compás de página dos.

⁹⁵ Revisar las indicaciones que hace el autor de cómo realizar los ejercicios.

Mi recomendación es realizar el siguiente ejercicio sobre la marimba en un intervalo de tercera o sobre otra superficie (Fig. 12):



Fig. 12.

3) Golpes verticales con las cuatro baquetas (Fig. 13):

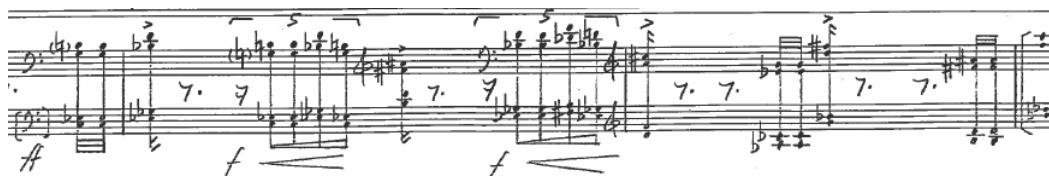


Fig. 13. Max Lifchitz, *Transformation #3*. Último sistema de página cuatro.

El ejercicio del *Method of Movement for Marimba* que recomiendo es el 218 (Fig. 14):



Fig. 14.

3.2.2. Sugerencias interpretativas de *Transformation #3* de Max Lifchitz

De acuerdo con la comunicación directa con Max Lifchitz, esta obra tiene un motivo principal de donde parte todo el discurso musical y a través de su desarrollo se llega a una polifonía compleja, de ahí su nombre: transformación. Sin profundizar en su estructura musical y todo lo que esto representa, es importante abordar la obra a través de su funcionamiento. Es decir, del cómo se relacionan todos los elementos sonoros y la ausencia

de estos, para interpretar una versión que transmita, más allá de la intención del compositor, ideas y/o emociones.

Esta obra brinda cierta libertad interpretativa en cuanto a *tempo* se refiere. Sin embargo, no radica en ello su verdadera esencia. Durante casi toda la obra el silencio o cesura representa un elemento fundamental en la construcción sonora de la música, es decir, funciona como una parte muy importante en la creación de incertidumbre, lo cual representa, en mi condición de ser humano, un tipo de estrés. Estas pausas, o bien, la ausencia de sonido representada en la partitura como silencios, fueron abordadas desde la concepción japonesa del *ma*, el cual considera el espacio entre dos elementos, para el caso de la música el silencio entre los sonidos, con el mismo valor. De aquí la importancia de considerarlo como un momento para la interpretación que aporta contrastes durante la obra. En función de la puesta en escena de la interpretación, el movimiento corporal tiene un papel fundamental, ya que al considerar al silencio con el mismo valor que el sonido, puede ejecutarse de diferentes formas. En ocasiones con movimientos sutiles de las manos y brazos que puedan sugerir una conexión entre los sonidos; también, con movimientos agresivos o, incluso, con la ausencia absoluta de movimiento.

3.3. *Corriendo por el río* (1991) de Raúl Tudón Toledo (1961-)

Raúl Tudón Toledo es originario de la Ciudad de México. Estudió percusión en la entonces Escuela Nacional de Música, hoy Facultad de Música de la UNAM. De 1985 a 1989 formó parte de la Orquesta de Percusiones de la misma universidad, la cual interpretaba música contemporánea. Además de consolidarse como uno de los mejores solistas de su época y sin una formación académica formal como compositor, Raúl Tudón incursionó en la creación musical. Influenciado por el *Rock* progresivo, la música celta, contemporánea y los sonidos electrónicos, entre otros géneros, desarrolló de forma autodidacta métodos para la composición, además de utilizar la improvisación como parte fundamental en sus obras. El 65 por ciento de sus composiciones están escritas para percusión y el resto para otras dotaciones instrumentales. Durante su formación profesional como percusionista, Tudón comenzó a componer obras solistas para marimba de concierto, con la finalidad de

desarrollar fuerza, velocidad y destreza, ya que el acceso a la música para marimba era muy limitado.⁹⁶

Características estilísticas: *Corriendo por el río* es una obra contemporánea que cuenta, como muchas de las piezas de R. Tudón, con espacios para la improvisación en donde el ejecutante puede desarrollar los elementos de la obra con bastante libertad, asimismo, explora las posibilidades expresivas en todo el registro de la marimba. Por otro lado, se puede concebir como una herramienta para desarrollar habilidades físicas como la fortaleza, velocidad y resistencia en las muñecas y brazos principalmente. Esta obra, como otras de su autoría, utiliza de forma permanente la repetición, lo que, desde mi punto de vista, puede semejarse a la práctica habitual de la técnica instrumental, lo cual le brinda al estudiante la oportunidad de seguir desarrollando sus habilidades.

Corriendo por el río puede presentarse, a primera vista, como una obra sencilla en esencia, sin embargo, cuenta con elementos muy demandantes en varios aspectos. Primero, es necesario mantener un control total de las cuatro voces para generar una especie de masa sonora. Después, es muy importante el fraseo indicado en la partitura y su conducción, sugiero siempre apoyarse con las dinámicas para lograrlo. Es imprescindible establecer los niveles dinámicos de toda la obra, es decir, graduar la intensidad del sonido en cada repetición para no incurrir en lo monótono. La sección en donde se da espacio para la improvisación representa un desafío para el intérprete, ya que los elementos del discurso musical son limitados en general, sin embargo, una forma de abordar este pasaje puede ser a través de la experimentación y exploración sonora a través de acordes disonantes o *cluster*, así como también de las dinámicas. Posteriormente, sugiero practicar los acordes recurrentes de la pieza contrastándolos con los descubiertos durante la práctica de experimentación y exploración. Los acentos, uno de los recursos más complicados en esta obra, deben ser agresivos en su mayoría, y ejecutados desde los brazos y cuerpo entero.

Durante la revisión de *Corriendo por el río* con el autor, se menciona que fue escrita por la falta de acceso a otras obras, es decir, la ausencia de material. Además, sus características estaban dirigidas a satisfacer las necesidades musicales, tales como la

⁹⁶ Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=wVBKBFycxGs> el 30/08/2021

resistencia, velocidad, dinámica, textura, atmosferas. El autor también menciona que la respiración constante y profunda es necesaria para encontrar una relajación corporal durante la ejecución de su obra, ya que los movimientos repetitivos a una velocidad alta tienden a generar tensión en los músculos involucrados limitando las capacidades interpretativas.

3.3.1. Recursos técnicos para abordar *Corriendo por el río* de Raúl Tudón:

Para la interpretación de la obra solista es imprescindible la siguiente serie de recursos:

- 1) Desarrollar permutaciones (Fig. 15):⁹⁷



Fig. 15. Raúl Tudón, *Corriendo por el río*. c. 3.

El ejercicio del *Method of Movements for Marimba* que recomiendo es el 125 (Fig. 16):



Fig. 16.

Mi recomendación es realizar este ejercicio que proviene de la misma obra siguiendo el mismo patrón de la permutación, y desplazarse una octava de forma ascendente y descendente sobre la escala diatónica (Fi. 17):

⁹⁷ Se le llama permutación a los ataques alternados y con diferente patrón de las cuatro baquetas. Los patrones pueden ser muy variados. Para ver más consulte la página 6 del *Method of Movements for Marimba*



Fig.17.

2) Golpes simultaneos de dos baquetas o doble golpe vertical alternado (Fig. 18):

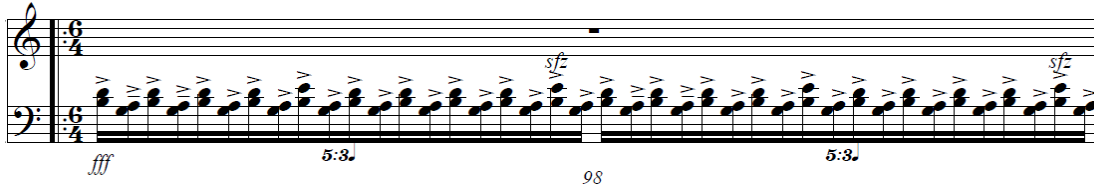


Fig. 18. Raúl Tudón, *Corriendo por el río*. c. 64.

Los ejercicios del *Method of Movement for Marimba* que recomiendo son 194 y 195 (Fig. 19):

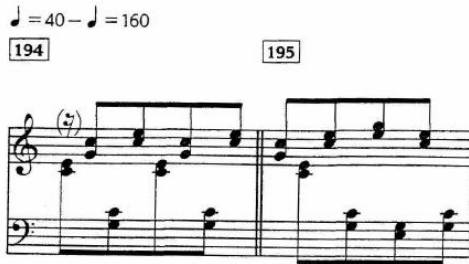


Fig. 19.

Mi recomendación es realizar este ejercicio para desarrollar la articulación y resistencia comenzando con negra a 120 bps hasta llegar de forma gradual a negra a 180 bps. Es necesario el desplazamiento de forma ascendente y descendente (Fig. 20):

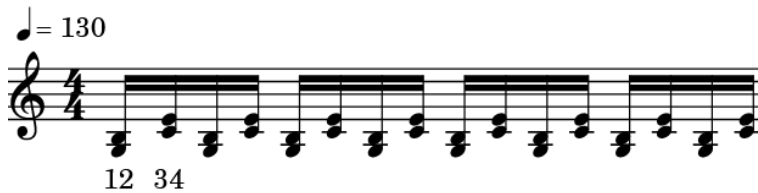


Fig. 20.

3.3.2. Sugerencias interpretativas de Corriendo por el río de Raúl Tudón

El título de la obra podría remitirnos a la música programática. Será entonces importante que el intérprete se vincule con la experiencia que el compositor desea transmitir, ya sea de manera experimental o a partir de imágenes visuales, poéticas o musicales y que las relacione con el discurso musical de Tudón. En esta búsqueda de la comprensión de las intenciones inscritas en la obra, he considerado su interpretación musical en dos grandes acelerandos, el primero, desde el principio hasta la sección de la improvisación y el segundo, después de la improvisación hasta el final. Ambas partes pueden ir generando progresivamente una tensión para transmitir y expresar la sensación de movimiento, es decir, se debe crear la sensación de aceleración y fuerza incontenible. Por otro lado, las dinámicas tenues son consideradas una especie de susurro, una voz lejana que invita a algo más. Esto permite llamar la atención, generar suspenso, por el contrario, las dinámicas fuertes representan una especie de grito eufórico.

3.4. *Divertimento* (1994) de Eugenio Toussaint (1954-2011)

Eugenio Toussaint (1954-2011) es originario de la Ciudad de México. En su carrera musical destaca la forma autodidacta de adquirir conocimientos durante su desarrollo como músico profesional, como él mismo expresó: “soy un músico que se hizo en la calle, prácticamente a través de la música popular”.⁹⁸ Toussaint, inició su actividad musical tocando *rock* y tiempo después jazz y música popular. Uno de los profesores que más ha influenciado en su música fue Jorge Pérez Herrera, quien le enseñó armonía jazzística; aunado a esto el análisis y la escucha de diferentes tipos de músicas fueron las prácticas que más aportaban a su conocimiento. De los músicos que influyeron en su producción musical se encuentran Silvestre Revueltas, Igor Stravinsky, por el lado de la música sinfónica, y por el lado del jazz Weather Report, Joe Zawinul, Miles Davis, además de la música brasileña. Eugenio Toussaint incluyó en sus obras a los instrumentos de la familia de las percusiones

⁹⁸ Entrevista realizada por el percusionista Dr. Alfredo Bringas Sánchez en su tesis doctoral. Música mexicana para ensamble de percusiones Antología, catálogo, y análisis musical de tres obras, con recomendaciones interpretativas: Tambo de Carlos Chávez, Político de Manuel Enríquez y La Chute Angés de Federico Ibarra. (2012). México D.F. (p. 190)

y tuvo un gran gusto por el xilófono, el vibráfono y la marimba.⁹⁹ Dentro de sus obras para percusión destaca *Divertimento* para marimba sola escrita en 1994, la cual es dedicada a Ricardo Gallardo.

Características estilísticas: *Divertimento* es una obra inspirada en el jazz, de alguna manera puede percibirse como una improvisación escrita. La utilización de recursos rítmicos y cómo son empleados, aun siendo familiares a la escritura convencional, representan un nivel complejo al ejecutarla.

Dejando de lado la complejidad rítmica que posee el *Divertimento*, el verdadero desafío se encuentra en su lenguaje musical. Su naturaleza de casi improvisación genera una sensación parecida a la de ver una película sin subtítulos que se encuentra en un idioma que no conocemos. Lo que sucede al abordar esta obra es que podemos no contar con las herramientas idiomáticas suficientes, y al decir idiomáticas no me refiero al hecho de que sea posible o no su ejecución en la marimba de concierto, sino al conocimiento musical profundo de la música de Eugenio Toussaint. Durante el estudio de esta obra los intérpretes pueden encontrar muchos momentos de desconcierto, o bien, perder la dirección del discurso musical. También, la ausencia de *tempo* en la partitura es una cuestión que no permitirá la guía que necesita el intérprete para generar un discurso. Para resolver esta problemática es indispensable dirigirse a los recursos que estén disponibles en donde se pueda encontrar información detallada del compositor y su música. Recomiendo ampliamente acudir a la tesis doctoral del percusionista Alfredo Bringas Sánchez (2012) y a la grabación de *La chungu de la jungla* (1996) de E. Toussaint,¹⁰⁰ además de recurrir a la mayor parte de su producción musical. Esto debería ser suficiente para tener una idea del discurso musical que permita entender el *Divertimento*.

En la tesis de Alfredo Bringas es posible encontrar información acerca del cuarteto *La chungu de la jungla*. Esta comprende desde aspectos biográficos, académicos y de experiencias musicales que arrojan luz al *Divertimento* para marimba sola. Cito algunos fragmentos de la entrevista realizado por el Dr. Bringas a Eugenio Toussaint:

⁹⁹ Ibidem. (p. 191)

¹⁰⁰ Escuchar en este enlace <https://www.youtube.com/watch?v=h8AO9UwJqxo>

Este gusto por el sonido de los teclados de percusión, en particular la marimba de concierto fue lo que llevó a Toussaint a escribir *La Chunga de la Jungla*. Toussaint lo explica así:

-Quería yo crear una pieza muy festiva, que tuviera cuatro marimbas de concierto... que tímbricamente me gustan mucho. Quise pues crear una pieza que fuera, más que nada, divertida para ustedes y luego en la parte de en medio di como una especie de pauta para hacer una improvisación con tambores... pero en realidad eso ya es una improvisación, libre por parte del grupo que interpreta la pieza.¹⁰¹

Como todo buen improvisador, Toussaint componía fundamentalmente en el piano, improvisando. De ahí que el aire de la pieza deba tener ese tono de improvisación, aun cuando toda la parte de teclados está escrita. Al respecto Toussaint explica:

-Yo no siento que *La chunga de la jungla* sea una pieza jazzística; yo siento que es una pieza a veces medio popular, a veces medio jazzística, a veces como africana, o de repente quasi minimalista.¹⁰²

Recientemente el Dr. Alfredo Bringas escribió un arreglo para esta pieza de marimba sola a la que le incorporó una parte de cajón. Así lo explica:

Hace muchos años yo toqué la pieza en marimba, pero siempre sentí que le faltaba algo, una base rítmica que la acompañara. Me puse a escuchar el sonido *funky* que tenía el grupo Sacbé de los hermanos Toussaint y de ahí tomé prestado el espíritu de la forma de tocar la batería de Fernando Toussaint, de quien yo siempre he sido un gran admirador, y lo trasladé a este Divertimento. De tal manera que éste se convierte en un dueto para divertirse y que comprende además un espacio para la improvisación del marimbista y del percusionista ejecutante del cajón. Estoy seguro de que a Eugenio (QEPD) le hubiera encantado la idea. Este arreglo se va a estrenar próximamente.¹⁰³

¹⁰¹ Fragmento de la entrevista realizada por el Dr. Alfredo Bringas a Eugenio Toussaint extraído de su tesis doctoral titulada

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Comunicación personal con el percusionista Alfredo Bringas el 15 de mayo de 2022.

3.4.1. Recursos técnicos para abordar *Divertimento* de Eugenio Toussaint

Para la interpretación de la obra solista es imprescindible la siguiente serie de recursos:

1) Golpes doble verticales (Fig. 36):



Fig. 36. Eugenio Toussaint, *Divertimento*. cc. 5-6.

Los ejercicios del *Method of Movement for Marimba* que recomiendo para el desarrollo de este recurso son del 177-182 (Fig. 37):



Fig. 37.

2) Golpes dobles laterales (Fig. 38):



Fig. 38. Eugenio Toussaint, *Divertimento*. cc. 121-126.

Los ejercicios del *Method of Movement for Marimba* que recomiendo para el desarrollo de este recurso son del 299 – 302 (Fig. 39):



Fig. 39.

3) Golpes simples independientes (Fig. 40):



Fig. 40. Eugenio Toussaint, *Divertimento*. cc. 43-45.

El ejercicio del *Method of Movement for Marimba* que recomiendo para el desarrollo de este recurso es el 4 (Fig. 41) :



Fig. 41.

3.4.2. Sugerencias interpretativas del *Divertimento* de Eugenio Toussaint

Es importante entender desde dónde posiblemente se escribe esta obra, es decir, la parte contextual de ella. Al inicio del proceso de estudio del *Divertimento*, la obra se presentó como un pequeño rompecabezas con pocos elementos, sin embargo, poco a poco fueron apareciendo pequeñas piezas que a primera vista parecían no pertenecer a este cuadro.

Consideré que, para poder armar este rompecabezas, tenía que basarme en mi experiencia como intérprete con la música barroca y latina ya que el *Divertimento* tiene rasgos de una mezcla, quizá extraña, de los estilos antes mencionados. Por un lado, cuenta con líneas melódicas breves que se relacionan en una especie de contrapunto y, por otro lado, la sincopa permanente puede percibirse como la parte de metales en las orquestas del género latino que tocan estilos como la rumba y el son.

Para que el discurso musical de este divertimento funcione, es necesario incorporar el carácter de improvisación jazzística y el gran sentido rítmico de Eugenio Toussaint. En este sentido, es fundamental que el *tempo* sea estable a lo largo de la obra. Otro de los elementos nodales de la interpretación es la velocidad, ya que la partitura no cuenta con indicaciones metronómicas, como se mencionó con anterioridad, sugiero que sea entre 130

a 150 bpm, ya que permitirá fluidez y vivacidad en el discurso. Una velocidad lenta o por debajo de la sugerida no es una opción para su ejecución. Igualmente, es importante señalar que esta obra necesita una interpretación que considere integrar cesuras breves, o bien, alargar los silencios para recrear el discurso sincopado, improvisado y repentino. Por ejemplo, el silencio del compás 43 tendría que alargarse un poco. De forma general y tomando como premisa lo anterior, los compases 91-93, 101, 131-132 y 140-143.

En cuanto al rango dinámico el compositor no escribió indicaciones, por lo tanto, será decisión del marimbista establecer momentos de clímax y crear una estructura de los matices. Todos los acordes deben de tener cierto énfasis cuando tienen una duración de negra y corchea con punto, esto con la intención de generar un fraseo descendente. Además, consideré oportuno establecer varias partes importantes, por ejemplo, a)18-48, b)60-68, c) 79-89, d) 112-126 y e) 150-177; en donde pueden aplicarse varias dinámicas, desde *piano a forte*, *crescendos* y *decrescendos*, etc., para generar tensión y relajación. Esto influirá en la inercia general de la pieza.

Esta obra parece no tener puntos climáticos a lo largo de sus 177 compases, sin embargo, considero que la parte más álgida corresponde la parte e). Es importante que cada una de ellas cuenten con tensiones y distensiones sin superar la última parte, ya que podría sugerir un final apático, o bien, no dar la sensación de conclusión.

Dos de los recursos que agregaron información para este criterio interpretativo fueron el segundo tema del álbum *Saché* llamado *Coyoacán*¹⁰⁴ (4:05'), y el tema *La chungu de la jungla* interpretada por el ensamble de percusiones *Tambuco*.¹⁰⁵ Sugiero de forma enfática acudir a estas fuentes.

3.5. *La Sandunga* (1998) arreglo de Israel Moreno (1972-)

José Israel Moreno Vázquez nació en la Ciudad de México el 9 de agosto de 1972. Hijo de padre músico, creció en un ambiente de música popular y tradicional. Estudió la carrera de percusiones en la entonces Escuela Nacional de Música, actual Facultad de Música de la

¹⁰⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=bTIPmEJ5aQk&t=756s>

¹⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=h8AO9UwJqxo&t=14s>

UNAM. Israel Moreno se ha consolidado como uno de los percusionistas más importantes de México. Durante su formación musical tomó cursos de composición con Julio Estrada y Salvador Rodríguez en la Escuela Nacional de Música, y otros cursos de composición de música popular en Ámsterdam, Holanda, durante sus estudios de maestría. Influenciado por el *rock* progresivo, la música contemporánea, el jazz y la música popular mexicana, Israel Moreno ha escrito muchos arreglos de música tradicional, música para ensambles de percusión y marimba sola. Dentro de sus obras para marimba de concierto solista se encuentra *La Sandunga*, la cual es arreglo de un tema popular oaxaqueño. Este fue escrito considerando aspectos técnicos que pertenecen al campo de la música contemporánea para marimba de concierto mezclados con la música popular mexicana. Para una buena interpretación, Israel Moreno recomienda seguir las indicaciones en la partitura, así como el acercamiento directo con el autor y el esfuerzo por una apropiación del discurso musical. Referente a esto último, Moreno comenta:

[...] y que se apropien las piezas a su estilo, también eso me gusta, o sea, [...] que ellos experimenten desde su propia personalidad, la lleven hacia ellos, a ver cómo suena desde su propia perspectiva [...].¹⁰⁶

Características estilísticas: *La Sandunga* es un arreglo de una obra perteneciente a la música tradicional mexicana realizado por un músico con un bagaje excepcional de la música tradicional chiapaneca, además de ser uno de los percusionistas capaces de dominar la tradición y la música académica. Este arreglo se caracteriza por el desarrollo de recursos académicos de la marimba de concierto a través de un tema tradicional. Desde este punto de vista, esta obra puede sufrir modificaciones en algunos elementos, por ejemplo, modificar el *tempo* de las cadencias, o bien, modificar las cadencias, proponer nuevos recursos interpretativos como el *rubato*, es decir, sentirse con la libertad de integrar este recurso en donde la partitura no lo especifica, y ajustar o modificar las dinámicas.

Este arreglo ha tenido bastante éxito como obra solista dentro de la esfera de la música contemporánea para marimba, a pesar de ser un tema que pertenece a la música popular. Dentro de las interpretaciones que se han realizado hay muchas versiones fieles a la partitura, sin embargo, desde mi perspectiva como músico académico y tradicional,

¹⁰⁶ Comunicación personal 26/09/2020.

considero que esta obra, a pesar de estar escrita con bastante rigor, puede ser maleable en su ejecución, es decir, debido a que la música tradicional mexicana puede ser modificada según las necesidades que al músico convengan—por eso tenemos tantas versiones de *Cielito lindo*, *Las mañanitas*, entre otras canciones—podemos tomarnos ciertas libertades en cuanto a la modificación de cadencias, *rubatos* y dinámicas.

Es importante acudir a la gran cantidad de versiones del tema original. Así pues, recomiendo escuchar y ejecutar música tradicional chiapaneca, como zapateados, sones, vales, etc. Esta práctica puede ser la mejor manera de abordar el arreglo de Moreno, ya que a partir de la praxis puede comprenderse la maleabilidad del repertorio chiapaneco para marimba.

3.5.1. Recursos técnicos para abordar *La Sandunga* arreglo de Israel Moreno

Para la interpretación de la obra solista es imprescindible la siguiente serie de recursos:

- 1) Golpes simples independientes para la mano derecha y golpes dobles verticales para la mano izquierda (Fig. 42):



Fig. 42. Israel Moreno, *La Sandunga*. cc. 28-31.

Los ejercicios del *Method of Movement for Marimba* que recomiendo para el desarrollo de este recurso son el 29 y 30 (Fig. 43), y para los golpes dobles verticales el 264 (Fig. 44):

29 $\text{♩} = 72 - \text{♩} = 104$

1 Sempre
2 Sempre
3 Sempre
4 Sempre

a) Loco b) 8 bassa c) 8 va

30

Fig. 43.

264

L R L L R L

265

Fig. 44.

2) Golpes verticales en octavas para la mano derecha (Fig. 45):

36

Fig. 45. Israel Moreno, *La Sandunga*. cc. 36-39.

Los ejercicios del *Method of Movement for Marimba* que recomiendo para el desarrollo de este recurso son el 29 y 30, y para los golpes dobles verticales el 264 (Fig. 46):

271 $\text{♩} = 40 - \text{♩} = 112$

Fig. 46.

3) Golpes dobles laterales para la mano izquierda (Fig. 47):



Fig. 47. Israel Moreno, *La Sandunga*. cc. 61-64.

Los ejercicios del *Method of Movement for Marimba* que recomiendo para el desarrollo de este recurso es el 505 (Fig. 48):



Fig. 48.

4) Golpes simples independientes para ambas manos (Fig. 49):



Fig. 49. Israel Moreno, *La Sandunga*. cc. 77-80.

Los ejercicios del *Method of Movements for Marimba* que recomiendo para el desarrollo de este recurso son el 12 y 13 (Fig. 50):

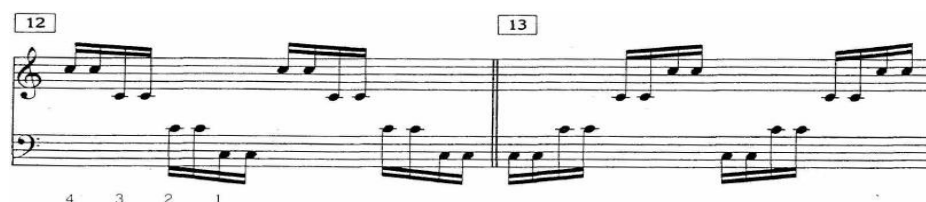


Fig. 50.

5) Golpes verticales para mano derecha y golpes laterales para la izquierda (Fig. 51):

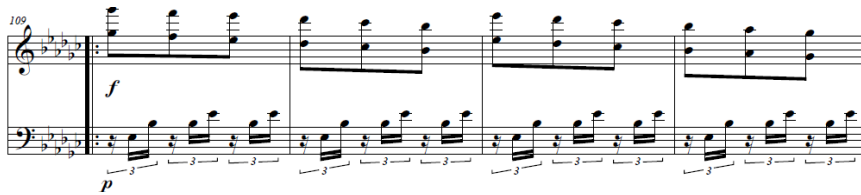


Fig. 51. Israel Moreno, *La Sandunga*. cc. 109-112.

Los ejercicios del *Method of Movements for Marimba* que recomiendo para el desarrollo de este recurso son el 436 (Fig. 52) y 438 (Fig. 53):



Fig. 52.



Fig. 53

3.5.2. Sugerencias interpretativas de *La Sandunga* de Israel Moreno

Desde mi perspectiva este arreglo sobresale como una obra representativa de la mezcla de la música tradicional mexicana con la técnica instrumental de la música para marimba de concierto. Debido a su origen y a la estructura del arreglo, esta obra funciona por sí misma.

Así, en la interpretación de esta pieza es importante considerar que se está hablando de música mexicana de corte tradicional, es decir, que pertenece a aquella que es transmitida de generación en generación principalmente por tradición oral. Partiendo de esto último, *La Sandunga* de Israel Moreno brinda la oportunidad de experimentar muchos aspectos interpretativos, tales como las dinámicas, alteraciones de *tempo* y ritmo, fraseo, cesuras, incluso variaciones en las cadencias.

Por otro lado, la letra de este tema popular habla del amor y la admiración de un hombre hacia una mujer, y de la indiferencia por parte de ella hacia él. Desde esta narrativa se pueden percibir diferentes emociones, como la tristeza, la ansiedad o la angustia. Haciendo uso de todas las posibilidades de experimentación o libertades interpretativas antes mencionadas, la obra permite desarrollar el tema con diferente carácter en cada variación. La primera sección del compás 1 al 43 está expresada con solemnidad. Del

compás 44 al 108 comienza una especie de *agitato* con *accelerandos* intermitentes y *crescendos* hacia los últimos compases de esta parte. Esto permite una entrada a uno de los puntos más dramáticos de la obra que comprende del compás 109 al 124. El coral funciona haciendo uso del *rubato* para delinear la melodía de forma clara. Esta sección es la antesala del clímax de la obra y tendrá que hacerse de una forma lenta y en rangos dinámicos tenues. Finalmente, la última sección tiene un carácter fuerte y enérgico, cierta especie de reclamo y furia.

Sugiero acudir a la versión para ensamble tradicional de marimba del maestro Zeferino Nandayapa en donde se puede apreciar una muestra de las decisiones de los intérpretes en la música tradicional de México.¹⁰⁷

3.6. *Despanto* (2001) de Juan Carlos Bonifaz (1980-)

Juan Carlos Bonifaz nació en la Ciudad de México en 1980. En 1998 comenzó a estudiar música en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, y de 1999 a 2004 estudió en la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, en donde profundizó sus conocimientos en armonía y análisis musical. En 2004, comenzó a estudiar composición en el Royal Conservatory Antwerp en Amberes, Bélgica, con Wim Henderickx. Dentro de su obra figuran piezas para percusión y otra dotación instrumental, asimismo música para cine. Influenciado por Silvestre Revueltas, Igor Stravinski, el jazz y el *rock* progresivo, durante su primera faceta como marimbista escribe sus propias obras con la finalidad de desarrollar aspectos técnicos específicos, procurando tocar algo que fuera completamente de su agrado. Bonifaz menciona:

[...] y componía porque me parecían aburridas las piezas que tenía que tocar [...] más que aburrido, yo decía: yo lo puedo escribir [...] así como lo que tengo que estudiar, yo le puedo meter una armonía que me guste más, una melodía que me lata más, un ritmo [...].¹⁰⁸

¹⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=lpAkKF5bWHI>

¹⁰⁸ Comunicación personal 09/10/2020

Dentro de sus primeras composiciones figura *Despanto* escrita en 2001. El título intenta retratar la experiencia vivida en Chiapas durante un apagón de luz, las historias de miedo que se contaban y la atmósfera tensa durante ese instante en el que estaban reunidas las personas, iluminadas únicamente por la luz de las velas o alguna que otra lámpara. Asimismo, influenciado por el nuevo terror que se veía en el cine de ese entonces con películas como *Sexto sentido*, *Los otros*, etc., Bonifaz intenta retratar diversos personajes durante la obra:

[...] en el que los malos no eran los espíritus, sino eran los protagonistas, los protagonistas se volvían los muertos. Y en la pieza quise darle un protagonismo a cada pequeño fantasma de la escala [...].¹⁰⁹

Por otro lado, el compositor agrega:

[...] personalmente, todo eso lo escribí en un momento en el que yo estaba bien triste [...] creo que muchas de las armonías, de los ritmos, de las melodías que yo decidí poner estaban muy influenciadas por una especie de tristeza o nostalgia que estaba en mí.¹¹⁰

Características estilísticas: *Despanto* es una obra contemporánea escrita en el modo griego dórico. Explora las posibilidades expresivas de la marimba a través de armonías disonantes con las que crea diferentes tipos de tensión, también, una gran parte de las dinámicas están influenciadas por el *rock*, lo que se intenta emular en diversas secciones a través del aumento de la intensidad, esto se presenta de manera frecuente en diversas secciones. Es muy importante la exploración sonora a través de las técnicas extendidas como otro medio expresivo. Otra característica importante son los puntos de reposo como el calderón o las comas que sugieren una mayor prolongación dentro de esta obra. Además, el fraseo musical ubicado en los tiempos débiles y una estructura rítmica constante en las melodías y acompañamientos forman patrones. Es posible apreciar una especie de influencia del estilo de Keiko Abe y Nebojsa Jovan Zivkovic en diversos pasajes de esta obra.

¹⁰⁹ Comunicación personal 09/10/2020

¹¹⁰ *Ibíd.*

Para el estudio de esta composición es de suma importancia el trabajo de las muñecas para las secciones que están basadas en octavos con acentos. La solución práctica que sugiero es preparar el ataque desde una corchea previa con un movimiento rápido y enérgico hacia arriba involucrando también un poco del antebrazo. Las partes en donde la melodía y el acompañamiento están bien definidos, el mayor desafío es la conducción melódica, la cual puede modelarse cantando previo a la práctica sobre el instrumento, esto nos permite crear diferentes versiones de una misma melodía. Por otro lado, el acompañamiento suele causar algún tipo de problema debido a su rango dinámico en donde se desarrolla, sin embargo, sugiero fuertemente ejecutar fluctuaciones dinámicas en él, es decir, brindarle a ese acompañamiento repetitivo ciertas intensidades sin superar los límites subjetivos del *piano*. Asimismo, las melodías que se gestan en los tiempos débiles deben de ser perfectamente reconocidas y conducidas de forma adecuada para evitar que estas secciones se vuelvan una gran masa sonora sin un propósito musical.

3.6.1. Recursos técnicos para abordar *Despanto* de Juan Carlos Bonifaz:

Para la interpretación de la obra solista es imprescindible la siguiente serie de recursos:

Golpes dobles verticales (Fig.21):



Fig. 21. Juan Carlos Bonifaz, *Despanto*. cc. 30-33.

Los ejercicios del *Method of Movement for Marimba* que recomiendo son 171 a 182 (Fig. 22):



Fig. 22.

1) Trémolo independiente y octavas en ambas manos (Fig. 23):



Fig. 23. Juan Carlos Bonifaz, *Despanto*. cc. 95-99.

Los ejercicios del *Method of Movement for Marimba* que recomiendo para el desarrollo del trémolo independiente son el 32 y 33 (Fig. 24):

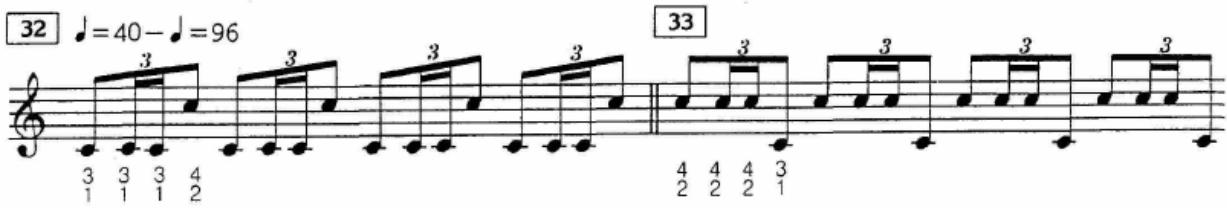


Fig. 24.

Recomiendo realizar estos ejercicios en ambas manos para desarrollar el *roll* independiente.¹¹¹ Considerar siempre, si el ejercicio se realiza con la mano derecha, que la nota más aguda se tocará con la baqueta cuatro, y con la dos si es con la mano izquierda. Para comenzar recomiendo una velocidad de 60 bpm, y de forma gradual aumentar la velocidad hasta llegar a 85 bpm. Es importante moverse por toda la tesitura de la marimba (Fig. 25).

¹¹¹ En inglés se conoce como *One handed roll*.



Fig. 25.

Además, sugiero estos ejercicios de independencia de manos con material de la obra (Fig. 26):



Fig. 26.

2) Golpes dobles verticales alternados (Fig. 27):



Fig. 27. Juan Carlos Bonifaz, *Despanto*. cc. 255-257.

Los ejercicios del *Method of Movement for Marimba* que recomiendo para el desarrollo de los golpes dobles verticales alternados son 194, 195, 196 y 197 (Fig. 28):

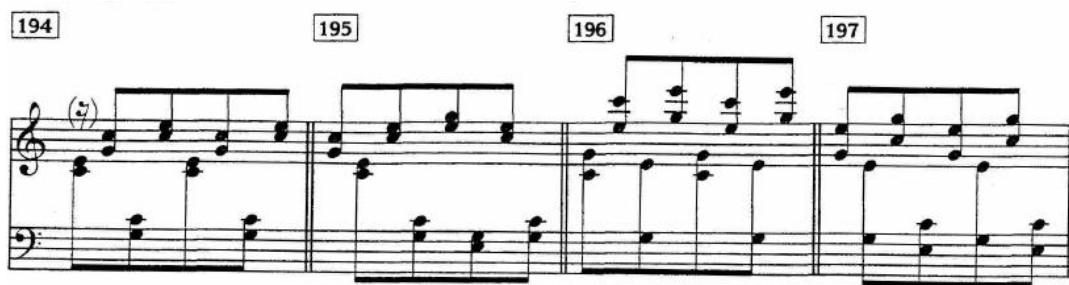


Fig. 28.

3.6.2. Sugerencias interpretativas de *Despanto* de Juan Carlos Bonifaz

Despanto representa una especie de filme dramático a través de sus cinco secciones. Esta obra se puede interpretar como un recorrido a través de diferentes escenas de una película de suspenso. Asimismo, para la interpretación del discurso integré experiencias vividas de la infancia que remitían a momentos de miedo, incertidumbre y frustración, tales como, los apagones repentinos, inundaciones y tormentas eléctricas que, hasta la fecha, son típicas en los asentamientos marginados de Chiapas.

A lo largo de la obra existen muchos contrastes bien delimitados con las dinámicas, sin embargo, para poder transmitir de manera más eficiente estas sensaciones es imprescindible el uso del cuerpo, ya que el movimiento ondulatorio y lento de los brazos genera cierta tensión visual al ser interrumpidos por movimientos repentinos. Asimismo, es posible aplicar en la sección a dos baquetas una serie de *rubatos* que permiten incrementar la sensación de suspenso. Finalmente, de los recursos más utilizados fueron las experiencias estresantes con filmes de suspenso y terror.

3.7. *Winik/Te'* (2005) de Carlos Sánchez-Gutiérrez (1964-)

Carlos Sánchez Gutiérrez nació en la Ciudad de México en 1964. Sus principales profesores fueron Jacob Druckman, Martin Bresnick, Steven Mackey y Henri Dutilleux. Su obra consta de más de 43 piezas para diversas dotaciones instrumentales, tales como solos, dúos, ensambles pequeños y grandes, coro y orquesta. Dentro de su producción de obras solistas destaca *Winik/Te'*, pieza escrita para marimba de concierto comisionada por SGM New Music Commissioning Fund, estrenada el 29 de octubre de 2005 por el marimbista Makoto Nakura en Matsukata Hall, Kobe, Japón.¹¹²

Características estilísticas: *Winik/Te'* es una obra contemporánea que cuenta con una alta exigencia musical y de dominio técnico. También está escrita en un lenguaje atonal y cuenta con un alto nivel composicional en donde sugiere el desarrollo del material musical

¹¹² Consultado en <https://www.carlossg.com> el 01/09/2021

basado en la teoría de conjuntos. Es importante señalar la expresividad sonora que logra a través del uso drástico y contrastante de las dinámicas.

Por otro lado, cada sección de esta obra merece comentarios precisos que ayuden a su interpretación.

Para la sección A es necesario seguir de forma rigurosa la agógica del autor. Al principio del proceso de estudio es imprescindible ajustarse a la rítmica escrita, aún al estudiarse a una velocidad lenta. Posteriormente, para las frases que no tienen una dinámica establecida sugiero agregar un pequeño *diminuendo* al final para demarcar cada una de ellas. También propongo establecer de forma muy clara la intensidad de cada dinámica establecida. Y para los últimos compases, aun cuando no existe una ligadura de fraseo, propongo crear una gran frase partiendo del *leggero* hasta el final. Para la sección B, una de las más complicadas por no contar con puntos de reposo, es necesario fragmentarla en cinco partes: la primera del compás 30 al 35; la segunda del compás 36 al 40; la tercera del compás 41 al 44; la cuarta del compás 45 al 50; y finalmente, la quinta del compás 51 al 57. Posteriormente, establecer una digitación eficiente y fija para cada nota, esto con la finalidad de no desperdiciar tiempo y economizar esfuerzo, pensando siempre en un discurso fluido y ligero. En la primera parte de la sección C pueden seguirse las indicaciones de la sección anterior ya que son parecidas. Sin embargo, para la segunda parte puede considerarse como una línea melódica las notas agudas, debido a que los intervalos son más cerrados en comparación con los que forman las notas en el registro grave. La sección D se puede entender como dos planos sonoros, en el primero es necesario enfocarse en las notas Re, Do sostenido y Mi *bemol* de la octava central. Y la segunda consta de una serie de texturas y timbres generados por notas que estriban generalmente en tesituras alejadas del centro de la marimba. Por otro lado, aunque en la partitura se aprecian apoyaturas largas, sugiero interpretarlas como apoyaturas cortas debido a la velocidad indicada por el compositor. Para el uso del *rubato* considero que es pertinente la creación grupos de notas que puedan manejarse como frases con la finalidad de tener una sección homogénea y evitar la fragmentación. En la sección E, los acordes se pueden convertir en un problema, sin embargo, en donde debemos poner mayor atención es en los tipos de ataques que escribe el compositor. Para esto es necesario estudiarlos de forma separada y

siendo consciente de la parte del brazo que será empleada. Para el *staccato* sugiero un ataque desde las muñecas que debe ejecutarse de forma ligera con un intervalo de movimiento corto; para el acento es preferible utilizar el antebrazo; y para el acento con *staccato* aplicar el primer ataque aumentando el rango de movimiento de la muñeca. Del compás 152 en adelante, la danza, es importante tener muy clara la rítmica y, de forma rigurosa, ejecutar los acentos ya que estos son los que le darán el sentido dancístico a esta sección. Las dinámicas sugieren un aumento de intensidad hacia el final, sin embargo, es preciso establecer, dentro del *forte*, un nivel cómodo que posteriormente pueda incrementarse y lograr el efecto en el compás 176. De ser necesario sugiero comenzar la danza en una dinámica muy baja, tal vez en *pp* o *ppp* según lo considere cada intérprete.

Esta obra es, desde mi punto de vista, la más complicada en cuanto a exigencias musicales y técnicas de las que he seleccionado para esta tesis. Considero pertinente una serie de ejercicios del libro *Method of Movement for Marimba* de L. H. Stevens para facilitar su estudio. Los recursos técnicos para estudiar son: golpes dobles laterales (ejercicios: 383-394), golpes verticales (ejercicios: 183-192), golpes simples alternados (ejercicios: 152-161), golpes independientes (ejercicios: 586-589) y escalas con diferentes digitaciones (ejercicio: 590). Los ejercicios brindarán herramientas utilizadas de forma mixta a lo largo de la obra.¹¹³

¹¹³ Como se ha dicho con anterioridad: Todas las recomendaciones que refieren al método del Leigh Howard Stevens deben de ser ejecutados considerando siempre las indicaciones señaladas para cada ejercicio o grupo de ejercicios, ya que éstas son muy importantes para el desarrollo de las habilidades requeridas y deben de llevarse a cabo para un mejor rendimiento de la práctica.

Fig. 33.

Fig. 34.

	2 3 4 1 (1)	2 3 4 2 (1)	3 4 1 2	3 4 2 4 (1)	3 2 1 4	3 2 4 3 (1)	2 1 4 3	2 (1)
	4 1 2 3 (3)	4 1 2 4 (3)	1 2 3 4	1 2 4 2 (3)	1 4 3 2	1 4 2 1 (3)	4 3 2 1	4 (3)
F sharp	1 2 3 4	1 2 3 1	2 3 4 1	2 4 2 4	2 1 4 3	2 1 4 2	1 4 3 2	1
C	1 2 3 4	2 3 4 1	2 3 4 2	3 4 2 4	3 2 4 3	2 1 4 3	2 4 3 2	1
C sharp, D A, A flat	1 2 3 1	2 3 4 1	2 3 1 2	3 4 2 4	3 2 1 3	2 1 4 3	2 1 3 2	1
F	1 2 3 4	1 2 3 1	2 3 4 1	2 3 4 3	2 1 4 3	2 1 4 2	1 4 3 2	1

Fig. 35.

3.7.2. Sugerencias interpretativas de *Winik/Te'* de Carlos Sánchez Gutiérrez

Esta obra se puede describir como una controversia, es decir, una discusión reiterada entre dos entes que argumentan posturas diferentes. A lo largo de sus cinco secciones existen dos elementos sonoros que deben de contraponerse. En la sección A, las frases con una dinámica de *forte* son interpretadas como enunciados interrogativos los cuales son respondidos por su contraparte de forma tenue. Sin embargo, hacia el final de esta sección existe una tensión máxima que aparenta desvanecerse en ese *diminuendo*.

En la sección B se continúa con un discurso más saturado en donde se escuchan a estos dos protagonistas inmersos en una aparente lucha, que disminuye en la última parte. Este tipo de temática argumentativa se encuentra presente en las secciones C y D. Sin embargo, la última parte se puede interpretar como una especie de armonía o resolución entre ambos entes que convergen en una danza.

3.8. Conclusiones al tercer capítulo

Desde el punto de vista de la técnica instrumental es posible establecer diferencias entre las diversas obras que componen este *corpus*. Existen recursos técnicos que posiblemente pueden generalizarse en cualquier obra para marimba, por ejemplo, las permutaciones con las cuatro baquetas, el tremolo a dos baquetas, los golpes verticales simples y los golpes laterales, etc. Sin embargo, cada una de las piezas precisan de más habilidades sumadas a las antes mencionadas, tales como el tremolo independiente y los golpes dobles. También, considero que otro de los elementos que caracteriza a cada una de estas obras es la combinación de habilidades requeridas para su ejecución, es decir, que las obras hacen uso de muchos recursos técnicos en diferente medida. Para aclarar este punto podemos comparar el número reducido de recursos que necesita *Corriendo por el río* de Raúl Tudón en relación con *Winik/Te'* de Carlos Sánchez Gutiérrez, en donde esta última se coloca sobre la primera por tener mayor diversidad de recursos, sin embargo, incluye los utilizados en la obra de R. Tudón. Por otro lado, el análisis de estas seis obras nos permite distinguir entre las que han sido compuestas por percusionistas y las que fueron escritas por compositores. En este caso es posible afirmar que las obras *Despanto*, *La Sandunga* y

Corriendo por el río parten del conocimiento y aprovechamiento sobre la técnica instrumental que les confiere su condición de intérpretes, además, debido al contexto en el que fueron escritas también se puede sugerir su uso con un enfoque formativo que permita al ejecutante el desarrollo de habilidades físicas.

De manera contraria a lo que pasa con las obras *Transformación No. 3*, *Divertimento* y *Winik/Te'* que parten de diversas técnicas de construcción melódica, armónica, o bien, algo experimental, desde múltiples teorías y/o prácticas musicales como el serialismo, la música tonal y atonal, el jazz, etc. Es necesario aclarar que durante el tiempo de estudio de las obras que fueron escritas por los compositores, el grado de complejidad fue más alto en contraposición al resto de obras. Posiblemente porque los compositores no contaban con un dominio de la técnica instrumental como lo tienen los marimbistas.

Partiendo del campo de la música contemporánea se comienza a vislumbrar la complejidad de cada una de las obras. Desde el punto de vista interpretativo, considero que este *corpus* alcanza un alto nivel de dificultad debido a la diversidad de estilos y lenguajes musicales incorporados, además de que estas obras y sus compositores son conocidos por un grupo muy reducido de percusionistas. Así pues, esto último se convierte, desde mi punto de vista, en el problema más importante para el intérprete, ya que existe poco, y en algunos casos un nulo conocimiento de elementos básicos para acceder a ese discurso musical, el cual se ha diversificado y súper especializado con elementos particulares de cada compositor, llegando a crear un lenguaje único con recursos nuevos e innovadores, incluso, en cada una de sus obras.

4. Conclusiones generales

Tras realizar esta investigación sobre el desarrollo de la marimba de concierto en México, como se planteó en un principio, surgieron temas relevantes que aportaron información para concebir con claridad este fenómeno. A través del estudio de la marimba tradicional mexicana se pudo observar el gran impacto que tuvo en el panorama de la marimba de

concierto en Estados Unidos y en su desarrollo en México, guiado siempre por los intérpretes de la marimba más relevantes de ambas vertientes. Así pues, podemos decir que la figura de Corazón de Jesús Borrás funge como un agente importante en la evolución de la marimba en Chiapas, y que además le brinda al instrumento la versatilidad para adaptar las músicas provenientes de tradiciones europeas, y al mismo tiempo, de poder adherirse a una variedad de conjuntos instrumentales que cuenten con el mismo sistema de afinación.

En el mismo tenor, podemos decir que Zeferino Nandayapa Ralda es, de forma enfática, el músico que llevó la figura del marimbista tradicional a un contexto sinfónico y al mismo tiempo como intérprete solista, partiendo de su relación y colaboración musical con el compositor mexicano Carlos Chávez. Asimismo, los hijos de Z. Nandayapa, principalmente Norberto y Javier, contribuyen hasta hoy en día a la escena de la marimba tradicional y de concierto dentro y fuera de nuestro país. Sin embargo, es importante señalar a Israel Moreno como un personaje clave en el panorama actual de la marimba en México, ya que ha sido el mayor impulsor de esta cultura, gracias a su dominio de la música de la marimba tradicional y de concierto, y a su convicción de contribuir a la sociedad a través de la UNICACH.

Por otro lado, la permanencia social de la marimba hasta la actualidad se construyó a partir de las prácticas más cotidianas en el núcleo social, como lo fueron los ensambles marimbísticos familiares. También, una de las acciones determinantes para el desarrollo de la marimba en Chiapas fue la inclusión del instrumento en el proceso de culturización a través de la Secretaría de Educación Pública en la época posrevolucionaria de México. Hoy en día, la presencia de las instituciones del sector cultural y educativo en nuestro país representan los pilares más importantes en el hacer del marimbista moderno.

Después de reconocer los momentos cruciales en el desarrollo de la marimba a través de los hechos históricos, es importante señalar la producción musical que se gestó durante este tiempo, ya que las obras que conforman el repertorio contemporáneo mexicano son una de las evidencias que confirman la relevancia de este instrumento. Partiendo de lo anterior, la información del *corpus* musical seleccionado y analizado en el capítulo tres brinda datos biográficos de los compositores, características estilísticas, recursos técnicos y sugerencias para su interpretación, que en conjunto aportan la literatura necesaria para

comenzar a entender únicamente los discursos musicales de cada una de las obras seleccionadas. Podemos decir con certeza que este repertorio cuenta con características que lo sitúan a la par del repertorio internacional, además de que pueden ser útiles en la formación académica de los percusionistas dentro y fuera de México.

Como músico estoy seguro de que la interpretación musical precisa no sólo del dominio de un instrumento, sino también de la investigación y la reflexión de los fenómenos que la rodean, ya que estos elementos son imprescindibles en el exigente panorama de la música a nivel internacional. Agrego sin pretensión alguna que el intérprete que reflexiona e investiga sobre su arte aporta un producto valioso a la cultura de los pueblos.

Considero que este documento contribuirá de forma directa a visibilizar este tipo de música, a sus compositores e intérpretes, así como también a sus instituciones. Además de ayudar a preservar nuestro patrimonio cultural ante la dura embestida tecnológica y mediática que nos amenaza hoy en día.

Finalmente, esta tesina deja las puertas abiertas a un campo fértil para la investigación. Ahora quedan más temas acerca de la música para marimba, por ejemplo, el estudio de las obras para marimba tradicional que emulan estructuras musicales europeas, o bien, el pensamiento desde donde se escribe la música para marimba tradicional y de concierto.

Bibliografía

- Abe, Keiko. "The History and Future of the Marimba in Japan". *Percussive Notes* 22, núm. 2 (1984): 41-43.
- Alonso, Marina. "La Música Indígena: Sonido y Ruido; Sagrado y Profano; Continuidades y Rupturas." En *Los Pueblos Indígenas de Chiapas: Atlas Etnográfico*, editado por Margarita Nolasco, Marina Alonso, Hadlynn Cuadriello, Rodrigo Megchún, Miguel Hernández, and Ana Laura Pacheco, 273–90. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008.
- Berger, Peter L. y Thomas Luckmann. *La Construcción Social de La Realidad. Desarrollo Económico*. Vol. 15. Editores, Amorrortu, 1968. <https://doi.org/10.2307/3466656>.
- Bringas, Alfredo. *Música mexicana para ensamble de percusiones: Antología, catálogo, y análisis musical de tres obras con recomendaciones interpretativas: Tambuco de Carlos Chavez, Políptico de Maniel Enriquez y La Chute des Anges de Federico Ibarra*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Cigarroa-Vázquez, Hilario. "Los Concursos Estatales de Marimba: Su Historia y Su Impacto En La Cultura Musical de Chiapas." Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2018.
- Eyler, David Paul. *The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and Its Current Status in College and University Percussion Programs (Musser)*. Tesis doctoral, Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1985.
- Kaptain, Laurence. *Maderas Que Cantan*. Chiapas: Departamento de Comunicación y Difusión, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991.
- Kite, Rebecca. "Keiko Abe's Quest: Developing the Five-Octave Marimba". *Percussive Notes* 36, núm. 2 (1998): 52–55.

- Kite, Rebecca. *A Virtuoso Life: Her Musical Career and The Evolution of The Concert Marimba*. Virginia: GP Percussion, 2007.
- Lewis, Stephen E. *La Revolución Ambivalente. Forjando Estado y Nación En Chiapas*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México: UNAM: CIMSUR/ CONACULTA: CONECULTA/UNACH/UNICACH/COCYTECH, 2015.
- Moreno, Israel y Javier Nandayapa. *Método Didáctico Para Marimba*. 1° Ed. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2002.
- Moreno, Israel. *La Marimba En Chiapas: Evolución y Desarrollo Musical*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: CONECULTA, 2019.
- Moreno-Rivas, Yolanda. *Rostros Del Nacionalismo En La Música Mexicana*. 2da edición. Escuela Nacional de Música-UNAM, 1995.
- Rodríguez-Torselli, Luis Antonio, and Carlos Najera. “Evolución de Algunos Instrumentos Musicales En Guatemala. Pequeña Muestra Histórica.” *Tradiciones de Guatemala* 59 (2003): 222–241.
- Silva-Escobar, Juan P. “La Época de Oro Del Cine Mexicano: La Colonización de Un Imaginario Social.” *Culturales* VII, no. 13 (2011): 7–30.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912011000100002&lng=es&nrm=iso.
- Solís, Theodore. *The Marimba in Mexico City: Contemporary Contexts of a Traditional Regional Ensemble*. Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1983.
- Toledo-Guzman, Liliana. “El Programa de Música de Las Misiones Culturales: Su Inscripción En Las Políticas Integracionistas Posrevolucionarias y En La Construcción Del Nacionalismo Musical Mexicano (1921-1932).” EL COLEGIO DE MORELOS, 2017.

UNICACH. “Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas,” n.d.

<https://www.famunicach.com/historia>.

Universidad Nacional Autónoma de México. “Gaceta UNAM,” n.d.

<https://www.gaceta.unam.mx/nace-la-secretaria-de-educacion-publica/>.

Williams, Raymond. *Sociología de La Cultura*. Editado por Paidós. Barcelona, 1981.

Anexo 1

Análisis musical de *Winik/Te'* de Carlos Sánchez-Gutiérrez

Introducción

Desde mi óptica como intérprete, el análisis musical representa una parte insoslayable en el proceso de montaje de la obra. Considero que la comprensión de la partitura brinda al intérprete un conocimiento que puede ayudar a comprender los elementos que dan forma y dirección a la pieza, y que, sin duda alguna, pueden enriquecer su performance. Asimismo, este proceso puede sugerir diversos métodos de estudio, al centrar la atención en lugares específicos de la pieza. También, considero que la información que subyace a la obra, como notas al programa, notas del compositor, tipo de escritura, entre otras, debe de ser considerada como parte del discurso musical, es decir, no sólo hallar un significado musical en las notas musicales, sino también en el significado que le da el compositor a la partitura a través de las notas textuales.

Intentaremos vislumbrar a través del análisis musical los elementos que representan estas dos o más entidades en conflicto que señala el compositor en las notas al programa de *Winik/Te'*.

Notas al programa del autor de la obra

Según el libro sagrado maya, el Popol Vuh, los dioses Huracán y Corazón del cielo usaron barro para hacer al primer ser humano. Este hombre no tenía alma y su cuerpo se desmoronó, crujió y, finalmente, se derritió con la llegada de la primera lluvia. No pudo hacer nada bien y fue descartado. Después, los dioses tallaron hombres nuevos en madera. Con suerte, su nueva creación “hablaría el nombre [de los dioses], caminaría, se multiplicaría y viviría una vida con propósito. Pero la madera/hombres (*Winik / Te 'en Quiché*, la lengua maya), aunque mejor que la versión anterior, todavía "... no tenían sangre, sudor, nada en sus mentes, y no mostraban respeto por Corazón del cielo". Maltrataron a los demás animales y abusaron de la tierra. Estos hombres imperfectos, con sus rostros de madera parecidos a los humanos, fueron desterrados a los bosques por los dioses. Los monos que ahora viven en las selvas son los descendientes de los *Winik/Te'*. Cuando miro a los hombres, a menudo me pregunto si los desalmados y sin mente

Winik/Te' fueron realmente enviados por los dioses mayas a habitar los bosques. Para mí, estos monos parecen estar en todas partes a donde voy, y cuando miro el mundo veo sus mentes, cuerpos y almas imperfectos abusando de una tierra que no les pertenece. Mi *Winik/Te'* es una pieza musical donde siempre hay, al menos, dos elementos en constante conflicto: hombre/música y madera/música. Células y procesos musicales que en mi mente representan las cualidades de estos dos "protagonistas" se enfrentan en una serie de episodios a través de los cuales, como Huracán y Corazón del cielo, trato de crear una experiencia musical a partir de madera tallada (la marimba). Con un poco de suerte, este bosque de sonido estará habitado por la música de un ser humano conmovedor y consciente.¹¹⁴

Análisis musical

Tabla de partes y compases en la que se divide *Winik/Te'* para marimba sola:

Parte	Compases		
A	1-29		
B	30-61		
C	62-72	73-79	
D	80-120		
E	121-134	135-151	152-179

Parte A

Una sección en donde puede observarse un solo motivo musical (Fig.1) que es replicado y un poco desarrollado en esta primera parte de la obra. Casi siempre de forma ascendente y con acento en el primer dieciseisavo. En esta sección considero que los elementos en conflicto no se muestran con notas diferentes sino a través de la aparición cuasi repentinas de las frases dando una sensación de interrupción (Fig. 2).



Fig. 1.

¹¹⁴ Esta información es extraída de la partitura original de la obra *Winik/Te'* del compositor Carlos Sánchez Gutiérrez.



Fig. 2.

Las sonoridades que pueden apreciarse son de los intervallos de octavas, cuarta aumentada, cuartas justas, segundas y terceras. En cuanto a las notas utilizadas se puede notar que emplea las 12 notas del sistema temperado, sin embargo, hace muy poco uso de las notas Sol y La. En el compás 17 y 18 sugiere un tipo de escala (Fig. 3):

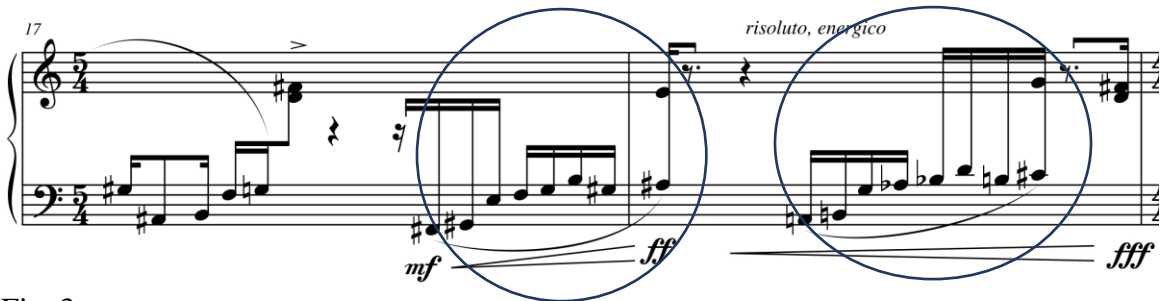


Fig. 3.

Para el final de esta parte utiliza la nota Fa con apoyatura en la nota Si (cuarta aumentada), para finalizar sobre Mi (Fig. 4):

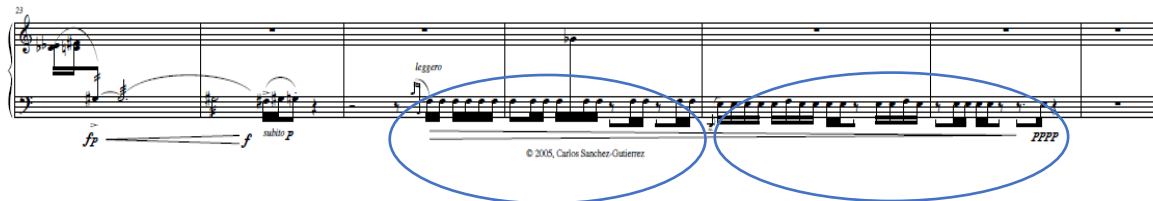


Fig. 4.

Parte B

Aquí es importante notar que existe un contraste en cuanto a textura, ya que utiliza dieciseisavos casi sin detenerse en todo el desarrollo. También, las notas a las que les da mayor peso y, de algún modo, pueden sentirse como un centro de atracción son las notas La y Sol. De igual manera, es característico el uso de notas acentuadas que se encuentran principalmente en el registro agudo sobre las notas Mi bemol, Mi y Fa (Fig. 5):



Fig. 5.

También es posible apreciar que los puntos más climáticos de esta parte se encuentran en los compases 50 con figuras de dieciseisavos sobre un clúster compuesto por las notas Mi bemol, Mi y Fa (Fig. 6); 56 al 57 con el mismo formato anterior con las notas Fa, Sol bemol, Sol (Fig. 7). Asimismo, para finalizar utiliza este mismo formato en una dinámica de *mp* a *pp* con las notas Do sostenido, Re, Mi bemol y Sol, La bemol, La (Fig. 8).



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.

En esta segunda parte (Parte B) es posible notar que existen dos elementos contrastantes, el primero una masa sonora media-grave y fluida en contraposición a esos destellos agresivos que sugieren las notas acentuadas en el registro agudo.

Parte C

Se divide en dos secciones la primera del compás 62-72 y la segunda de 73-79.

En la primera se halla un parecido a la parte anterior, es decir, dieciseisavos y acentos. Estos últimos sobre las notas Fa sostenido, La, La bemol y Si bemol (Fig. 9), además de frases sobre las notas que componen el motivo de la Parte A (Fa, Si, Do) (fig. 10).

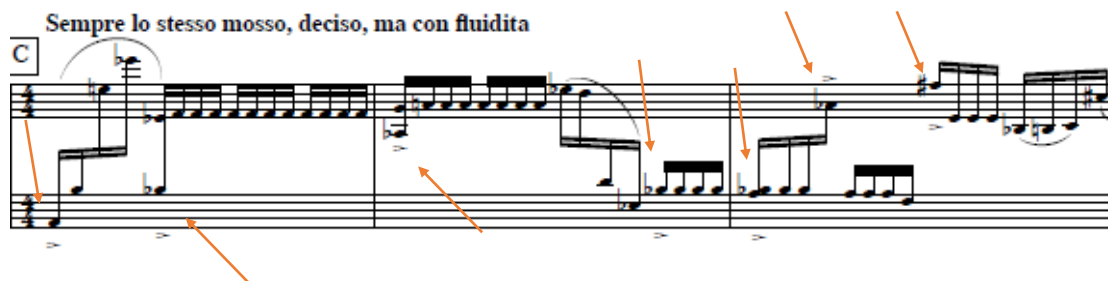


Fig. 9.



Fig. 10.

En la segunda podemos observar que las notas agudas están formando lo que antes habíamos mencionado como clúster, es decir, estas notas, además de formar una melodía, se presentan en la disposición más cerrada a diferencia de lo que pasa en el final de la Parte B (figuras 3,4 y 5) (Fig. 11):



Fig. 11.

Parte D

Las características de esta parte nos permiten señalar dos elementos que contrastan de forma notoria. El primero es la nota Re central con *esforzando* en *forte* desde el principio y

se va desgastando de forma paulatina hacia el final. Y el segundo elemento lo componen figuras rítmicas sobre notas ya conocidas como La bemol, La, Sol, Sol bemol, que se encuentran en las notas extremas del instrumento con una dinámica de *pianissimo* (Fig. 12):

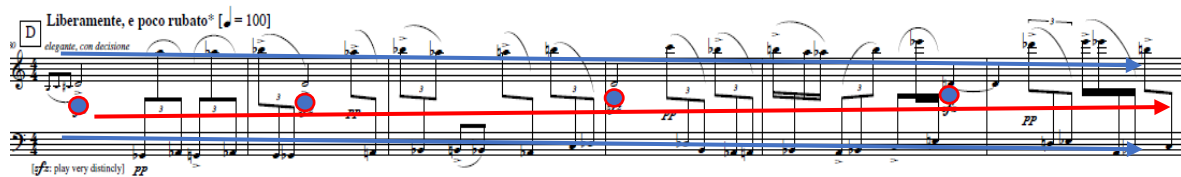


Fig. 12.

Asimismo, las apoyaturas que anteceden a las notas reales están estructuradas para generar un clúster de la misma manera que se ha venido haciendo en partes previas (Fig. 13):



Fig. 13.

Y finalmente hace un gesto recordando el motivo de la Parte A (Fig. 14):

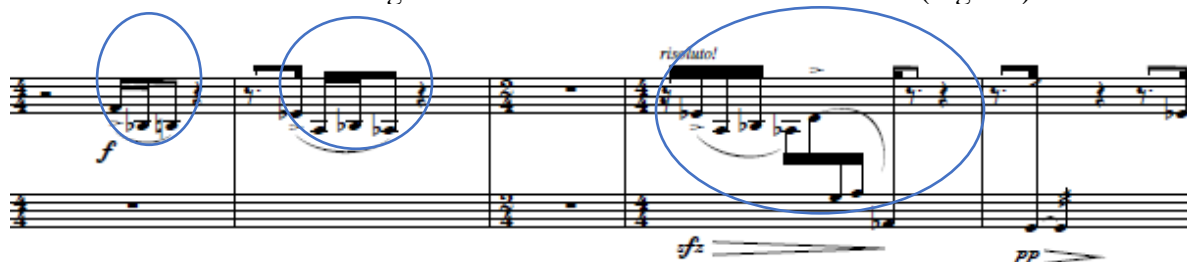


Fig. 14.

Parte E

La parte final se divide en tres. La primera sección se genera a partir de acordes de tres notas formados con intervalos de segunda menor, séptimas, cuartas, novenas. Además de una serie de acentos, a mi parecer, aleatorios, con una dinámica de *pianissimo*. Sin

embargo, las intervenciones de las frases de quintillo y seisillo con una dinámica que va de *mf* a *f* sugieren una irrupción en el discurso de los acordes. Posiblemente en esta primera sección estos serían los elementos contrastantes (Fig. 15):



Fig. 15.

La segunda sección es una parte rítmica sobre las notas que conforman el motivo de la parte A (Fa, Si, Do, Mi) (Fig. 16):



Fig. 16.

Además de varias referencias de material antes utilizado (Fig. 17):



Fig. 17.

Finalmente, la tercera sección de la parte final es una danza que está basada en las notas Fa, Do, Si, Mi y Sol bemol. Es posible notar que las frases melódicas que se emplean

siguen en función de las notas antes mencionadas (Fig. 18).



Fig. 18.

De igual manera durante el desarrollo de la sección es sobresaliente la importancia que se le da a las notas acentuadas en el registro grave. Por último, es posible ver que las notas Fa sostenido, La sostenido, Do sostenido hacia el final toman mayor relevancia, además de generar una disonancia con los acentos en Sol y Si (Fig. 19).

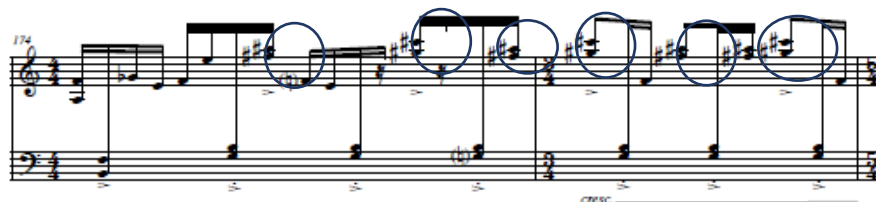


Fig. 19.

Aunque estas notas parecen un poco nuevas, verdaderamente se habían venido pronunciando en secciones pasadas como pequeños destellos. La obra termina con una cadencia con material utilizado en el compás 133 y con las notas del motivo de la parte A (Fig. 20):

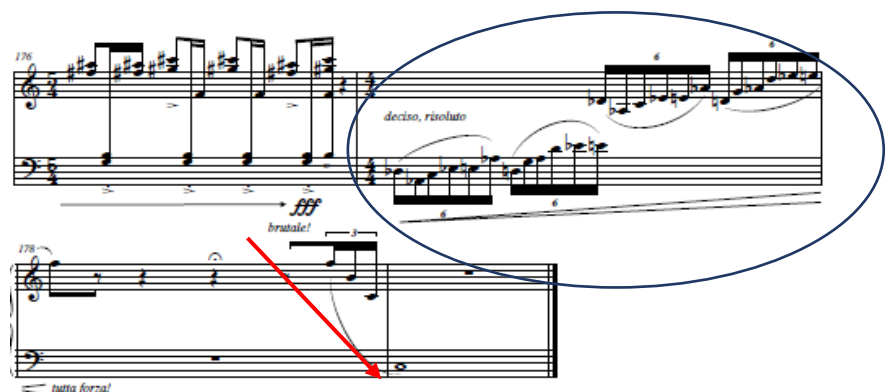


Fig. 20.

Anexo 2

Tabla 1. Listado de obras del repertorio mexicano para marimba de concierto y otros instrumentos. Los datos no encontrados se representan como ND.

	Título	Autor	Año	Instrumentación
1	Moemi	Alejandra Odgers	2007	Marimba y orquesta
2	Les Cinq Soleis	Alejandra Odgers	2009	Marimba
3	Gevellow	Alejandra Odgers	ND	Marimba y guitarra
4	Raíz Festiva	Alejandro García Bañuelos	2021	Marimba
5	Para fricasé los pollos	Antonio Fernández Ros	ND	4 Teclados
6	Desierto Olvido	Ariel Waller	2018	Marimba y barítono
7	A Mao	Arturo Márquez	1992	Marimba y cinta
8	Por la lluvia veo caer	Axel Retif	2020	Marimba
9	Concierto “Neotípico”	Carlos Salomón	2010	Marimba, vibráfono y orquesta sinfónica
10	Danza-Contradanza	Carlos Sánchez-Gutiérrez	1997	4 Teclados
11	De Kooning Movements	Carlos Sánchez-Gutiérrez	2001	Clarinete y marimba

12	Winik/Te´	Carlos Sánchez-Gutiérrez	2005	Marimba
13	De kooning Duo	Carlos Sánchez-Gutiérrez	2007	Marimba y guitarra
14	...Ex Machina	Carlos Sánchez-Gutiérrez	2008	Piano, marimba y orquesta de cámara
15	...Ex Machina	Carlos Sánchez-Gutiérrez	2008	Marimba, piano y orquesta
16	Bardo Thodol	Daniel Espinosa	2014	Marimba
17	Nanka Omashiro ekotaru	Daniel Ochoa	2008	4 Teclados
18	Cuarteto Nanka Omoshiro ekotaru	Daniel Ochoa	2008	2 Marimbas y 2 vibráfonos
19	Sea Son I	Daniel Sánchez de la Barquera	1991	Marimba y percusiones
20	El Principio del Universo	Diana Syrse	2008	Coro mixto, solistas, vibráfono y marimba
21	Xilofonía trío	Eduardo Mata	ND	Marimba
22	Seis	Erick Garcés	2020	Marimba
23	Kalimba con motto	Ernesto Martínez	1995	4 Teclados
24	Inception	Esteban Nevárez	2021	Marimba
25	Divertimento	Eugenio Toussaint	1993	Marimba

26	La chungu de la jungla	Eugenio Toussaint	1996	4 Marimbas
27	El espíritu de la Tierra	Federico Álvarez del Toro	1983/84	Marimba, orquesta y cinta magnetofónica
28	Oratio Perpetua	Gabriel Ayala	2020	Marimba
29	Atlas-Pumas	Gabriela Ortiz	1995	Marimba y violín
30	Ríos	Gabriela Ortiz	2010	5 Teclados
31	Liquit Borders	Gabriela Ortiz	2013	Percusiones y 4 marimbas
32	Concierto Candela	Gabriela Ortiz	ND	Marimba, set de multipercusión y orquesta
33	Ay luna que reluces	Georgina Derbez	1999	2 marimbas y 2 vibráfonos
34	¡Ay luna que reluces!	Georgina Derbez	1999	4 Teclados
35	Piezas	Gerardo Aponte	2006	4 Teclados
36	Percusión	Gerardo Tamez	1980/95	3 Teclados (transcripción)
37	Seis variaciones	Gloria Tapia	1963	8 teclados
38	Como el gato danza	Gustavo Salas	1996	Marimba
39	Livre pour quatre marimbas	Hebert Vázquez	2000	4 Marimbas

40	El devenir de la noche	Héctor Infanzón	2010	4 Marimbas
41	La Zandunga	Israel Moreno	1998	Marimba
42	Travesía de un migrante	Israel Moreno	2011	Marimba
43	Nocturno y toque	Javier Álvarez	1997	2 Marimbas y 2 steel pan
44	Metro chabacano	Javier Álvarez	1991-2005	Teclados
45	Mentirosas	Jorge Callejas	ND	4 Teclados
46	Voces del tiempo III	Jorge Córdoba Valencia	ND	Marimba chiapaneca y marimba de concierto
47	Nandayapa	Jorge Córdoba	1988	Marimba chiapaneca y marimba de concierto
48	Aquí ha nacido el tiempo	Jorge Córdoba	ND	4 Coros mixtos y 4 marimbas chiapanecas
49	Anhelos para una larga espera	Jorge Mario Mendoza	2020	Marimba
50	Primavera (árbol de Carolina)	Jorge Mario Mendoza	2020	Marimba
51	Digresión	Jorge Mario Mendoza	2018	Marimba
52	A collector of vanished gazes	Jorge Torres Sáenz	2010	4 Teclados
53	Road Trip II	José Alejandro García	2020	Marimba

54	Usía	José Pavel Carmona Ayala	2021	Marimba
55	Kelder	Juan Carlos Bonifaz	2020	Marimba
56	Zefer	Juan Carlos Bonifaz	ND	Marimba
57	La noche de los girasoles	Juan Carlos Bonifaz	ND	Marimba
58	Despanto	Juan Carlos Bonifaz	2001	Marimba
59	Acih	Julio Alejandro Acosta Carboni	2021	Marimba
60	Un rumor recorre la tierra	Julio Gándara	2020	Marimba
61	Sonata para marimba	Leonardo Coral	1998	Marimba
62	Cuarteto para marimbas	Lilia Vázquez	ND	4 Marimbas
63	Andante para marimba y viola	Luis Ariel Waller González	ND	Marimba y viola
64	Fantasía para marimba y vibráfono	María Granillo	1985	Marimba y vibráfono
65	Cuartetos para marimba	María Granillo	ND	Marimba
66	Relevos	Marilú Niño Nieto	2014	4 Marimbas
67	Concierto para marimba y ensamble de metales	Mario Kuri Aldana	1962	Marimba y ensamble de metales

68	Estudio	Mario Lavista	2002	4 Teclados
69	Transformation #3 (a Tracy Lozano)	Max Lifchitz	1984	Marimba
70	Night voices #8	Max Lifchitz	1986	Flauta, clarinete Bb, trompeta C, trombon bajo, marimba, cello y doble bajo
71	Piano y marimba	Oscar Olea	ND	
72	Suunakech Tin Yéete (Esperanza del Regreso)	Oscar Salazar Zúñiga	2020	Marimba
73	En los brazos de la Niebla	Pablo Martínez Teutli	2019	Marimba
74	El jardín de los senderos que se bifurcan	Pedro Tudón	1997	4 Teclados
75	Luisiando	Raúl Castillo Arce	2018	Marimba y clarinete en Sib
76	Silencio vacío	Raúl Tudón	1988	Marimba y cinta
77	Corriendo por el río	Raúl Tudón	1991	Marimba
78	Buscador de estrellas	Raúl Tudón	1991	Marimba
79	Juego de sombras	Raúl Tudón	1991	Marimba
80	Desierto negro	Raúl Tudón	1991	Marimba

81	La búsqueda I	Raúl Tudón	1991	Marimba
82	La búsqueda II	Raúl Tudón	1991	Marimba
83	Sonata 1 "Coyolxauhqui"	Raúl Tudón	1991	Marimba
84	El mar	Raúl Tudón	1991	Marimba
85	Bosques de fuego	Raúl Tudón	1992	Marimba
86	Danza guerrera	Raúl Tudón	1992	Marimba
87	Imágenes nocturnas	Raúl Tudón	1992	Marimba
88	Yin-Yang	Raúl Tudón	1993	Marimba
89	Sonata 2 "Soñando con la lluvia"	Raúl Tudón	1993	Marimba
90	Noche virgen	Raúl Tudón	1993	Marimba
91	Cuarteto #2	Raúl Tudón	1994	4 Marimbas
92	Sonata 3 "Siente la calidez de mi aliento sobre tu cuerpo, ahora nada podrá separarnos, somos lo mismo, somos la muerte I"	Raúl Tudón	1994	Marimba

93	Proyecciones	Raúl Tudón	1995	Marimba
94	Claro Toma Mi Mano, Estás a Salvo Aquí Connigo, No Temas, Todo Está Bien, Somos lo Mismo, Somos la Muerte III	Raúl Tudón	1995	Marimba
95	Naturaleza acustica, naturaleza eléctrica	Raúl Tudón	1996	Marimba y cinta
96	Tresert	Raúl Tudón	1998	Marimba
97	Cuarteto #3 Comunulimbus	Raúl Tudón	2005	4 Marimbas
98	Games	Raúl Tudón	2005	4 Marimbas
99	Rhythmic structure of the wind I (cinta)	Raúl Tudón	2009	Originalmente para cualquier instrumentación
100	Nine trees (cinta)	Raúl Tudón	ND	Marimba y cinta
101	Cuartetos para marimba	Raúl Tudón	ND	Marimba
102	Luna Minimal	Ricardo Gallardo	2003	4 Teclados
103	Cine de oído	Ricardo Gallardo	2006	Teclados con steel pan
104	Esclavitud	Roberto Carlos Flores	1998	Marimba
105	La serpiente que te mira	Roberto Carlos Flores	2016	Marimba

106	Concierto para marimba #2	Roberto Peña Quesada	2015	Marimba y orquesta
107	Concierto para marimba #1	Roberto Peña Quesada	20004	Marimba y orquesta
108	Tecomatl	Rodrigo Mata	2020	Marimba
109	Rimbarimba (cinta)	Rodrigo Sigal	2002	Marimba y cinta
110	En(a)rrojo	Tobías Álvarez	2016	Marimba
111	Yolotli	Zeferino Nandayapa	1990	Marimba
112	Nandacacue	Zeferino Nandayapa	1991	Marimba
113	Baquetofonía	Zeferino Nandayapa	1991	Marimba
114	Marimboleando	Zeferino Nandayapa	1991	Marimba