

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

TESIS

PRESENCIA AFRICANA EN EL CHIAPAS COLONIAL. MÚSICA, ORALIDAD Y CULTURA AFRODESCENDIENTE PARA LA CREACIÓN DE UNA OBRA MUSICAL.

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA

PRESENTA
ANDRÉS FELIPE MEZA AMADO

DIRECTOR
DR. JOSÉ ISRAEL MORENO VÁZQUEZ

CODIRECTOR
MTRO. DAVID MAXWELL SMITH



TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS

JULIO DE 2022



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 06 de julio de 2022

Oficio No. SA/DIP/458/2022

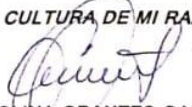
Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Andrés Felipe Meza Amado
Candidato al Grado de Maestro en Música
Facultad de Música
UNICACH
P r e s e n t e

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **Presencia Africana en el Chiapas Colonial. Música, oralidad y cultura Afrodescendiente para la creación de una obra musical** cuyo Director de tesis es el Dr. José Israel Moreno Vázquez quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Música**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

ATENTAMENTE
"POR LA CULTURA DE MI RAZA"


DRA. CAROLINA ORANTES GARCÍA
DIRECTORA



C.c.p. Mtro. William Desmo Martínez Espinosa, Director Encargado de la Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.
Mtro. José Israel Moreno Vázquez, Coordinador del Posgrado, Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.
Archivo/minutario.

RJAG/COG/eco/igp/gtr

2022 Año de Ricardo Flores Magón
PRECURSOR DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA



Dirección de Investigación y Posgrado
Libramiento Norte Poniente No. 1199
Colonia Lajas Machas CP 27033
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
Tel: (961) 6170442 Ext. 4333
investigacion@unicach.edu.mx

A Susi,

Cada instante y cada minuto es un regalo, una bocanada de aire, un beso de la madre, su terso abrazo, y todo ello es algo que nos debería hacer humildes y hacernos dar gracias.

Superar el miedo a la muerte y hacer de las penas placeres refinados, prescindir de las cadenas y gozar los minutos de la existencia en el huerto matinal donde crecen las doradas espigas y las nobles azucenas.

24-06-2022

AGRADECIMIENTOS

A Lucy, mi madre, por su incondicional apoyo en este y en todo momento, y por ser un ejemplo de constancia e imaginación.

A Melissa, mi compañera de vida, por su valentía para soñar y emprender conmigo caminos posibles.

A Paty Mora, mi sincera amiga, por su sensibilidad y gusto por la cultura y la música colombiana.

A mis maestros, por su importante aportación en mi formación académica.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
Preámbulo	7
Método y aplicación	9
Presentación.....	10
Justificación	11
Planteamiento de problema	12
Objetivo general	13
Objetivos específicos	13
Metodología	14
1. PRIMER CAPÍTULO - ASPECTOS HISTÓRICOS	15
1.1. Mundo prehispánico	16
1.1.1. Mayas	16
1.1.2. Mexicas	18
1.2. Periodo Colonial.....	19
1.2.1. Capitanía General de Guatemala y Virreinato de la Nueva España	19
1.2.2. Gestas de independencia.....	23
1.3. La diáspora	24
1.3.1. Africanos en el “nuevo mundo”	24
1.3.2. Entre Cimarrones y súbditos.....	29
1.4. La marimba	32
1.4.1. Génesis y discusiones.....	33
2. SEGUNDO CAPÍTULO - ASPECTOS CULTURALES.....	37
2.1. Chiapas	39
2.1.1. Mestizajes	39
2.1.2. Música, cultura y sociedad	44
2.1.3. La marimba y su influencia	49
2.2. México	52
2.2.1. Afrodescendencia, el contexto mexicano	52
2.2.2. Guerrero, La Costa Chica, Oaxaca y Veracruz	60
2.3. Oralidades y narrativas afro	68
2.3.1. Imaginario mexicano	68
2.3.2. <i>Marimbo</i> Historia de un africano	79

3. TERCER CAPÍTULO – MARIMBO	88
3.1. La obra	88
3.1.1 El Texto	88
3.1.2. La música	90
3.2. Argumento general	90
3.2.1. La música	90
3.2.2. Síntesis del amor y la libertad	92
3.2.3. Virtualidad.....	93
3.2.4. Repetición	94
3.2.5. Variabilidad	101
3.2.6. Ritmos	103
3.2.7. Voces y orquestación	111
3.2.8. La señal.....	117
3.2.9. Obra y autor	120
3.3. Argumento narrativo	122
3.4. Argumento musical	125
3.4.1. Descripción técnica musical.....	125
CONCLUSIONES	160
REFERENCIAS.....	161
ANEXOS.....	167

INTRODUCCIÓN

Preámbulo

En el ejercicio de responder a la pregunta ¿qué es una investigación artística?, y analizando algunos autores que abordan este tema, lo que llama la atención es que no hay una respuesta concreta que resuelva del todo el interrogante. Sin embargo, tales lecturas resultan muy enriquecedoras para quien, como yo, busca emprender el camino de realizar un trabajo de investigación en el campo de las artes. Los planteamientos que allí uno encuentra ofrecen una paleta de interpretaciones sobre lo que es la investigación artística, y como se puede emprender, con las herramientas adecuadas, un proyecto propio de creación e interpretación.

Pero entonces ¿qué es? Adhiriéndome a las reflexiones de López Cano y San Cristóbal Opazo (2014), encuentro que la investigación artística es la oportunidad de reivindicación de las ciencias humanas frente a una pérdida de valor actual, y a su vez el equiparamiento con otras áreas del conocimiento como las ciencias, las cuales tienen más apoyo gubernamental, pero que en todo caso no son presupuestos abundantes. Es también la oportunidad de formar a los artistas del siglo XXI quienes están llamados a transformar profesional y estéticamente las estructuras de la fatigada tradición musical del arte occidental. Es la puerta de acceso a una estabilidad laboral por cuenta de nombramientos en universidades o instituciones profesionales, y esto por la formalización de ese conocimiento práctico, puesto en papel y traducido al idioma de la ciencia, o en otras palabras aterrizado del mundo onírico de los sonidos al fáctico de las palabras y el papel.

Es la toalla de baño que cubre los cuerpos de artistas sin obra o sin espectáculo, carentes de virtud para interpretar o crear productos artísticos pero que en su discurso enarbolan grandes estructuras sobre lo que es y debe ser el arte y la cultura. Por tanto, la toalla, sin juzgar su calidad, es la investigación artística.¹ Para los autores

¹ Ver más en López Cano & Úrsula San Cristóbal (2014).

la investigación artística es un frente contumaz que busca adentrarse en las industrias culturales, por cierto hechas a la medida de las antiquísimas industrias del entretenimiento, para rentabilizar o sacar ganancia monetaria no solo de los productos artísticos, sino también de los saberes, discursos y en general del conocimiento. (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014)

Concuero con estas interpretaciones del medio artístico y académico de la cultura y las artes. Personalmente repruebo algunas de las prácticas de estos agentes y sujetos que narro, por falta de virtud o de compromiso desde el oficio artístico, que en mi opinión es uno de servicio, como el médico o el terapeuta. Pero más allá, veo la necesidad de que se conjure un modelo que engrane a las partes, que reconozca su diversidad (muy palpable en este campo), la pluralidad de la práctica artística y del quehacer cultural. Uno que recoja dentro de sí, y provea de derechos y beneficios, a todos los actores, sujetos y personajes del gremio como artistas, investigadores, académicos, a populares y empíricos.

Método y aplicación

Un músico (por nombrar solo uno de los oficios en la paleta artística) que pretenda incorporarse al mundo de la investigación artística deberá estar en sintonía con los siguientes postulados que los autores mencionados determinan. Estar en reflexión continua sobre su propia práctica artística para así establecer problemáticas en el entorno y en el interior, y ser capaz por supuesto de hallar soluciones, o por lo menos no morir por ello. Abandono de las zonas de confort, tan comunes en la mera práctica artística (intérpretes replicadores de secuencias o partituras, tan necesarios como abundantes), para ingresar en un vórtice de interrogantes e incertidumbres, pero ¿podemos hacerlo? ¿lo necesitamos?

De lo anterior, el músico o artista deberá ser capaz de accionar herramientas de investigación artística para producir conocimiento susceptible a ser discutido y que en el mejor de los casos sumará al entramado de lo que es esta disciplina en sí, o por qué no, de respuestas a nivel epistemológico y ontológico también. En todo caso, hecho esto, desarrollar un discurso propio sobre su propuesta artística o cualquiera en general, con argumentación eficaz y soporte de su aportación al medio. Finalmente, no dejar de ser intérprete por el hecho de no encajar en el estereotipo de los intérpretes artísticos. (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014)

Presentación

Este es un proyecto de investigación creación. La temática general es la presencia de africanos durante el periodo colonial en el territorio que hoy es Chiapas y de cómo esos hechos inspiraron y dieron sustento para la creación de mi obra musical *Marimbo*. La obra integra música y texto, siendo ambos insumos resultado de una investigación tanto bibliográfica, y experiencias pasadas en campo, como de experimentación creativa personal. El resultado es un formato no convencional en el que una narración es acompañada por una ambientación musical.

En Chiapas, estado mexicano limítrofe al sur con Guatemala, se resalta que dentro de sus características sociales y culturales existen fuertes vínculos con Centroamérica en tanto que hizo parte de un conjunto de territorios, por demarcación étnica, económica y cultural, a los que se le conoce como Mesoamérica², antes de la invasión y conquista europea en el siglo XV. En todo este territorio, desde Chiapas hasta las costas de Colombia y Ecuador (océano pacífico) hay presencia de un instrumento musical llamado marimba. Este halló las condiciones ideales para propagarse rápidamente a partir del periodo colonial hasta nuestros días, no queriendo decir que sea un instrumento prehispánico. Por tanto, encuentro y pienso que existe una zona de influencia de marimbas en América (sur de México, Centroamérica, Colombia y Ecuador) a la que me referiré en este documento y llamaré en adelante zima³ por sus siglas.

La finalidad de la obra musical y del proyecto es conjurar los variados insumos musicales y narrativos, que por medio de la investigación y la creación pude obtener, para dar forma a una obra musical de valor artístico y estético que sirva para visibilizar la presencia de africanos en el Chiapas colonial y su huella hacia el presente.

² En América precolombina, Mesoamérica fue una región que contuvo pueblos emparentados por lazos económicos, sociales y culturales, que comprendió la mitad meridional de México, Guatemala, el Salvador, Belice, Honduras, Nicaragua y Costa Rica.

³ Zona de influencia de marimbas en América (zima). Utilizo este término para referenciar al territorio en donde la marimba (tradicional o autóctona) existe actualmente en América.

Justificación

Parafraseando al profesor Emiliano Gallaga (2009), académico mexicano, no se ha podido reconocer en Chiapas una presencia afrodescendiente mayor a la que ya se conoce. De ellos se tiene certeza tuvieron una participación muy relevante en el desarrollo económico y sociocultural de la región costera del estado, comprendiendo del autor, que se refiere al periodo colonial o de transición a la república, pero no del pasado reciente.

Según lo anterior, es palpable que hubo descendencia y mestizaje de africanos en Chiapas y a pesar de que no se constituyeron como pueblos sí es presumible que en la interacción con otros individuos se dio el tránsito de saberes, como por ejemplo el sincretismo entre dioses, fuerzas y potencias. Sin embargo, no hay en la actualidad una presencia constituida de afrodescendencia en Chiapas, no como sí se les encuentra en otros estados vecinos.

En lo cultural, se reconoce a la marimba como un instrumento chiapaneco, sin embargo, autores e investigadores le han ubicado su origen, o por lo menos la génesis, en el continente africano. Es decir, que la marimba es desarrollada en Chiapas y su semilla viene de África. (Gallaga, 2009; Moreno, 2019)

Ante la ausencia en la actualidad de un imaginario afrodescendiente en Chiapas, pero con elementos históricos y técnicos que aportan investigadores y estudiosos en el tema que hablan a favor, este trabajo pretende visibilizar influencias que los africanos tuvieron en el mestizaje de algunos pueblos de Chiapas. Por supuesto, también comentar y resaltar su presencia en los estados vecinos Oaxaca, Guerrero y Veracruz.

Planteamiento de problema

Desde varias disciplinas de estudio de las ciencias humanas y las artes pasada la mitad del siglo XX se consolidaron en México como áreas de estudio temáticas alrededor de los africanos en este territorio, su presencia en el periodo colonial, sus descendencias, y las identidades que al día de hoy devinieron. Autores como Aguirre Beltrán⁴ y posteriormente Bonfil Batalla⁵ visibilizaron tempranamente a pueblos de matriz africana en Guerrero, Oaxaca y Veracruz, luego en Chiapas y en la península de Yucatán.

A pesar de ya no tener la piel totalmente oscura o el pelo rizado, y de no conservar lenguas ni prácticas culturales africanas las personas se empezaron a distinguir o auto reconocer como afrodescendientes - afromexicanos⁶, en un intento de reivindicación de sus ascendencias raciales y culturales eclipsadas por un pasado indígena prehispánico de enorme tamaño y contenido. (Hoffman, 2006)

En la música de Chiapas cohabitan múltiples influencias sonoras que se han ido adhiriendo con el tiempo y los acontecimientos, tales como la globalización, las migraciones, la radio, y la revolución. Hallar una influencia palpable de un pasado africano en mi opinión resulta un camino equivocado si se emprende desde el presente hacia el pasado, como quien camina cuesta arriba en un bosque siguiendo el rastro de un riachuelo seco. Por tanto, es mi apuesta ir directamente al principio, al momento donde los africanos pisaron tierra americana, y por medio de los documentos y soportes que existen conjurar la argumentación de la tesis y la creación de la obra musical.

⁴ Ver más en Aguirre Beltrán, Gonzalo. (1946). *La población negra de México 1519-1816*.

⁵ Ver más Bonfil, Batalla. (1989) *México Profundo. Una Civilización negada*.

⁶ Afromexicano - afrodescendiente, son términos de reciente uso en el (auto) reconocimiento de personas y grupos humanos que así se identifiquen. En México, fueron incluidos en el censo 2020 del Instituto Nacional Estadística y Geografía INEGI.

Objetivo general

- Crear una obra musical y narrativa a partir de investigación sobre la presencia africana en el Chiapas colonial.

Objetivos específicos

- Escribir música inédita y arreglar música del folclor popular de marimba para un formato de *large ensemble*⁷.
- Fusionar influencias sonoras tradicionales y populares con el jazz.
- Escribir un texto a manera de narración o cuento corto.
- Escribir un documento de tesis con la argumentación, análisis y reflexiones propias del trabajo de investigación – creación.
- Aportar a la construcción de identidad y discurso afrodescendiente en Chiapas y México.

⁷ Large Ensemble. Es un formato musical en el que participan un número de instrumentistas mayor al combo tradicional, pero menor a la *bigband*, de distintas familias y en el contexto de la música jazz. En el caso de este proyecto el formato lo conforman 10 instrumentistas.

Metodología

Este trabajo artístico conjura el recorrido que por varios años he dado en campo, con la gente, con los músicos, pero también en los libros y los textos, siempre alrededor del tema de las marimbas tradicionales y de los tambores, de la música de matriz africana en América, y de las reivindicaciones históricas para el pueblo afrodescendiente, y en general de minorías sociales. La metodología responde a las circunstancias que se dieron en el momento de realizar este trabajo (pandemia - virtualidad), y por consiguiente a las posibilidades que hubo. Por tanto, está organizada en tres fases, así:

Fase 1 – Investigación bibliográfica y documental: Búsqueda, lectura, visualización y análisis de documentos, libros, revistas, diarios, cds, dvds y material multimedia en general al que se tuvo acceso.

Fase 2 – Creación: Construcción del documento tesis a partir de los resultados de la fase 1. Reflexión sobre la aportación que dieron los resultados y abordaje a los planteamientos y problemas generados.

Creación de la obra, composición, arreglo y adaptación musical, y creación de narración.

Fase 3 – Ejecución: Gestión y producción del *performance*: músicos, montaje, escenario, plataforma, imprimibles y desplazamientos. Realización de la puesta en escena y cierre del proyecto.

1. PRIMER CAPÍTULO - ASPECTOS HISTÓRICOS

En este primer capítulo presento los que considero son algunos de los aspectos históricos relevantes que enmarcan mi temática de trabajo. Primero, una mirada hacia el pasado pre colonial en el territorio mesoamericano, hacia las civilizaciones maya y mexica por ser un referente histórico de gran importancia, a los sucesos determinantes y a los datos, y con todo ello acercarme a entender este fenómeno social y cultural. Segundo, una mirada a algunos aspectos concernientes a la Capitanía de Guatemala y a la Nueva España en el periodo colonial, a las fechas y a los datos, y también al Soconusco, zona geográfica determinante en la definición de lo que hoy día es Chiapas.

Presento también datos relevantes sobre la presencia de africanos en este territorio producto del auge del comercio esclavista y de la empresa colonial. Esto en base a que los africanos en el “nuevo mundo” (América) constituyen uno de los sucesos históricos más relevantes del pasado de este continente, y que sin lugar a dudas han jugado un papel determinante en el desarrollo de las sociedades americanas, no queriendo desconocer por supuesto el sensible hecho de la conquista misma de América y la debacle que ellos significó para los pueblos indígenas nativos.

Finalmente, incluyo en este primer capítulo un subíndice sobre la marimba considerando como importante el hecho que este instrumento musical, si bien no es el único pero sí el más importante en el territorio chiapaneco y centroamericano, se relaciona directamente con la herencia africana. Hago pues una reflexión sobre aspectos históricos que demuestran el proceso de transformación que ha tenido la marimba en Chiapas, Centroamérica, Colombia y Ecuador.

1.1. Mundo prehispánico

1.1.1. Mayas

Mucho antes de darse la colonización del continente americano por parte de los europeos, este lugar ya era un territorio de grandes civilizaciones. Baste no más con apreciar el enorme alcance e influencia que tuvo la civilización maya en toda la zona centro y sur del continente y la impresionante arquitectura que desarrollaron. En Perú, zona noroccidental del cono suramericano, se ve la impresionante construcción urbana de la civilización inca: Machupichu, una ciudad ubicada sobre el filo de montañas, al borde de precipicios y acariciando las nubes. O, veamos la monumentalidad del mundo mexica, las pirámides colosales y la sofisticada organización y representación de su cosmovisión en su ciudad Tenochtitlan.

Guatemala hizo parte fundamental en el pasado del gran sureste mesoamericano en donde fue prolífico el desarrollo de la gran civilización maya. Es cierto que este grupo étnico significó la presencia mayoritaria en todo este territorio, sin embargo, otras poblaciones también lo habitaron interactuando con los mayas. De tal contacto se dieron por supuesto patrones culturales que hoy día son apreciables y por fortuna una buena parte está documentado

La civilización maya tuvo su epicentro en Guatemala y su expansión e influencia alcanzó a Honduras, El Salvador y Belice, países centroamericanos, y a Chiapas, Veracruz, Tabasco, Campeche, Yucatán y Quintana Roo, hoy estados de México.

La geografía de Guatemala es bastante similar a la de su vecino Chiapas. Se distinguen por distintos nichos ecológicos como las tierras bajas mayas, el altiplano, la boca costa, y la planicie costera del pacífico. Las tierras bajas mayas corresponden hoy al estado Petén, territorio en donde habitaron grupos significativos en el periodo preclásico y clásico. Estos grupos fueron: mirador y nakbé en los límites norte, y el grupo ceibal en

el sureste, y que influenció en su zona norte a otros grupos étnicos con patrones ceremoniales similares, pero practicados en épocas distintas.

Siguiendo el trabajo de Bárbara Arroyo (2016) vemos que excavaciones en el sitio de Ceibal, al sureste de Petén, han dado cuenta de la antigua presencia de una población con un patrón ceremonial similar al del preclásico en el vecino territorio de Chiapas, México.

El periodo clásico fue uno de gran florecimiento en lugares como Tikal, Uaxactún, El Zotz, Río Azul, Perú-Waka, Piedras Negras, La Blanca, La Sufricaya, y muchos otros que indican que hubo relaciones a larga distancia con Teotihuacan, centro de México, Yucatán, Tabasco, el altiplano maya y la costa del pacífico. Ya en el periodo posclásico (1200-1500 d.c.) estas poblaciones sostuvieron comunicación con el centro de México y con la península de Yucatán. Prueba de ello son los matrimonios celebrados entre la realeza de Cancún y Dos Pilas, y lo que conllevó a organizadas alianzas. (Arroyo, 2016a)

Acerca de la costa sur, los asentamientos que allí hubo son los de mayor data en el territorio guatemalteco, 1700 a.c. - preclásico. Ello se debe a la oportunidad de contar con canales fluviales de comunicación hacía el interior del territorio, pero también a la periferia de la zona, ríos, esteros, manglares y el mar. Sin embargo, una muestra de que una misma población no dominó todo el territorio guatemalteco es que hubo grupos de la costa sur que eran étnicamente diferentes a los mayas. Las diferencias se hallan en las representaciones escultóricas, materiales constructivos, cerámica y otros elementos, que muestran patrones propios y que contrastan con los cánones mayas de las tierras bajas del Petén y el Altiplano.

De los murales de San Bartolo (muro norte) se resalta que hay una fuerte influencia de la cultura olmeca para la adoración del dios maíz. Los olmecas muy anteriores y distantes ascendiendo por la línea costera del pacífico en México. Y, del comercio

prehispánico en el territorio guatemalteco, periodo clásico en adelante, se puede decir que se basó en el jade, la obsidiana, el cacao, la sal y las plumas de quetzales. Sin certeza de si el cacao y la sal salían o llegaban, se puede pensar que esos dos productos constituyeron un elemento importante para el comercio colonial ya en siglo XVII

Los señoríos que tuvieron más importancia en la civilización maya fueron zaculeu de los mam, iximché de los cakchiqueles y mixco viejo de los pokomames. Se cree que hubo un fuerte movimiento de población del hoy territorio centro-mexicano a estos señoríos por evidencias que reflejan influencias en la arquitectura: canchas abiertas de juego de pelota, templos circulares, plataformas como altares y edificios largos y rectangulares. Y, se cree también que tuvieron relación con grupos mixe zoque ubicados en las costas de Chiapas y con los que compartían estilos de cerámicas y estilos de vida. (Arroyo, 2016b)

1.1.2. Mexicas

En relación a los mexicas, llegaron por el norte ubicándose en Chicomóztoc, lugar de las siete cuevas llamado también Aztlán (lugar de garzas o lugar de la blancura). Se cree que la denominación azteca es la correcta pero no se sabe dónde era este lugar, aunque hay consensos de que podría tratarse de Mexcaltitlán en el estado Nayarit. Tribus chichimecas también decían tener su origen en Chicomóztoc antes de la gran migración al altiplano central registrada entre los siglos XII y XIII, mismo caso de otras tribus chichimecas que decían haber salido de Chicomóztoc, los xochimilcas, los chalcas, los tepanecas, los acolhuas, los tlahuicas y los tlaxcaltecas. (Montell, 2021a)

Continuando con Montell, encuentro que en el valle hubo remanentes de antiguas culturas tolteca y nahua mantenidas en lugares como Acolhuacan. En todo caso los mexicas llegaron de últimos al valle tras un largo viaje. Se cree que pudieron estar

guiados por Mexihtli o Huitzilopochtli, y por un buen líder llamado Tenoch (de ello mexicana y Tenochtitlan).

Al hallar el valle de México ya poblado hacia el año 1230 cayeron bajo la servidumbre del poder predominante de azcapotzalco y así se mantuvieron hasta alrededor del año 1325. Posteriormente se movilizaron hacia el cerro de Chapultepec, que era un islote en el lago Texcoco, esto con la intención de no tributar, pero aun así debieron pagar tributo y rendir obediencia a los tepanecas de Azcapotzalco.

En 1375 finalmente los mexicas pudieron tener su propio soberano tlatoani, Acamapichtli. En 1427 vencieron a los antiguos señores tepanecas gracias a una alianza entre acolhuacan y tlacopan llamada la triple alianza. Fue así como de manera muy rápida, poco más de un siglo, los mexicas lograron extender su poderío en gran parte de México. (Montell, 2021b)

1.2. Periodo Colonial

1.2.1. Capitanía General de Guatemala y Virreinato de la Nueva España

Una vez instaurada la colonia española la división territorial se dio en base a las fronteras previstas entre el virreinato de la Nueva España, la Capitanía de Guatemala, y a la división por provincias. Israel Moreno (2019) nos cuenta en su libro sobre la marimba en Chiapas que en el contexto colonial de la región ambas entidades coloniales eran parte de la corona española, sin embargo, la Capitanía General de Guatemala estuvo supeditada a la Nueva España dado el orden de jerarquías estipulado bajo la constitución de Cádiz, y regida por medio de la autoridad militar y judicial. Hay que decir que la Capitanía tuvo independencia en la autonomía política de sus provincias, y esto dada la gran extensión de territorio que contenía, y la distancia que había hasta la capital del virreinato.

La Capitanía fue instaurada en 1523 y se mantuvo hasta la independencia de la corona en el año 1821. Abarcó el territorio que hoy conforman los países: Guatemala, Belice, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica. También el ahora estado mexicano Chiapas, y parte de Tabasco, Campeche y Quintana Roo, también de México.

El Chiapas de aquella época colonial, siglo XVII, perteneció a la Capitanía General de Guatemala, primero como provincias pequeñas para posteriormente ser fusionadas y formar la Provincia de Ciudad Real de Chiapas.

Una vez se implementaron los regímenes de intendencias en la Capitanía fueron fusionadas en la intendencia de Ciudad Real a las provincias de las Chiapas, Ciudad Real, Tuxtla y el Soconusco. Como capital se fundó en 1528 la Ciudad Real, mismo nombre de la intendencia creada por Diego Mazariegos. Posteriormente llevó el nombre Villa Real, Villa Viciosa, San Cristóbal de los Llanos y Ciudad Real, y hoy San Cristóbal de las Casas. (Gutiérrez, 1997)

En la Nueva España se erigieron estamentos para la gobernanza del territorio ocupado que se encargaron, entre otros frentes, de la administración del recurso bruto y el humano. La explotación de los bienes naturales, el comercio de los productos tanto importados como exportados, y el negocio detrás de la trata esclava, que aun a pesar de padecer de contrabando incontrolado, generó réditos económicos muy importantes. Otro de esos frentes fue la evangelización del pueblo prehispánico, africano y mestizo. Por lo anterior, hasta este punto es posible entrever que la empresa colonial fue un complejo entramado de poderes, acciones e intereses todos en función de un mismo fin.

Sobre esto Moreno Vázquez (2019) en referencia a Elliot (1990) comenta que:

Durante la ocupación española en América, que se inició en 1492, la principal característica fue imponer la religión católica y eliminar en todo lo posible la cultura y las costumbres indígenas. Se utilizaron estrategias violentas para imponer la cultura occidental sobre las culturas indígenas, fueron quebrantadas poblaciones enteras y desarticulados los sistemas sociales, millones de indígenas perecieron por el exterminio y las enfermedades o fueron sometidos como esclavos, aunado al saqueo de sus recursos. (p. 23)

En este sentido, y continuando con Moreno, ante la reducción de la población indígena, mano de obra esclava, a principios del siglo XVII, la corona optó por el sometimiento de los africanos para delegar en ellos el trabajo pesado. El emperador español Carlos V decretaría la necesidad de detener el exterminio de los nativos indígenas en el año 1542 promoviéndose en las provincias y virreinos el mercadeo de poblaciones de africanos. Así mismo lo hizo el imperio inglés, y las potencias Francia, Holanda y Portugal.

En haciendas de Tonalá, Pixixiapa (hoy Pijijiapan), Mapastepec y Ayutla, en el Soconusco, región de Chiapas, y en la costa pacífica de Centroamérica, los africanos trabajaron mayoritariamente en haciendas ganaderas, reemplazando como menciona a los nativos diezmados. Su mestizaje se dio de manera acelerada y para el año 1684 ya había 259 hombres mulatos jefes de familia, solo en el Soconusco. (Moreno, 2019)

El comercio esclavo que ingresaba a la colonia por el puerto Veracruz se detuvo más tempranamente que en otros lugares como las Antillas del Caribe y Cartagena de Indias en Colombia. En base a autores mexicanos que afirman que en México no se dio una cultura afrodescendiente plena, como sí se dio en países del Caribe como Cuba o Haití, o en países del cono sur del continente como Brasil, Colombia y Ecuador, se entiende que fue debido a un rápido y masivo mestizaje de los hombres y mujeres africanos con pobladores de la época, convirtiendo a los africanos puros en mulatos.

Se expresa en esa tesis una afirmación, entre líneas y llevando un poco la contraria, y es que la música y la cultura de México es una confirmación del mestizaje, de la transformación y la fusión. Es decir, bajo mi interpretación, que la paleta cultural que México es hoy responde a que ha pasado sobre los hombros de indígenas, mestizos, mulatos, africanos, afrodescendientes, y migrantes. Y agrego, en un sentido macro, la presencia africana e indígena, y su subsecuente mestizaje, es un factor determinante para entender hoy a toda la música tradicional y popular del continente americano.

Se estima en las cifras oficiales que en la Nueva España a mitad del siglo XVII había 35.000 hombres y mujeres negros(as) y 116.000 mulatos. Para finales del siglo XVIII el número de africanos puros se había reducido a 6.000, pero el número de mulatos se había incrementado hasta los 400.000. (Reuter, 1981)

Otras cifras, un tanto más globales, de la cantidad de africanos que ingresaron de manera legal a América, específicamente en Hispanoamérica y Brasil, dicen que en total en el siglo XVII fueron 250.000 personas. Que 70.000 entraron por Veracruz en México, 135.000 por Cartagena de Indias en Colombia, 44.000 por Buenos Aires Argentina y el resto por el Caribe y otras zonas. Valga ponderar que estas cifras no tienen en cuenta el número de esclavos que ingresaron como contrabando, que según otros autores pudo ser mucho más elevada que las cifras oficiales. (Vila Vilar, Enriqueta, 2001)

1.2.2. Gestas de independencia

Se marca el año 1810 como el inicio de las gestas de independencia contra la corona española en el territorio centro americano, fecha que coincide con las otras gestas que se vivían paralelamente en el cono sur del continente. En 1821 se da la independencia de México, mismo año en que previamente el virreinato y la capitanía habían concedido a las provincias derecho a tener un jefe político propio y superior y a tener una diputación provincial de siete miembros.

Dada la ruptura a causa de la independencia aquellas nuevas autoridades provinciales tomaron partido de la situación y en el caso de Chiapas esta se sumó al naciente Imperio Mexicano de Agustín de Iturbide y al Plan de Iguala. Se infiere que la gran extensión de este imperio se debió al hecho de integrarse a las provincias de Centroamérica, provincias que así estuvieron de acuerdo.

Posterior a la caída de Iturbide en el año 1823, y así la disolución del imperio, las provincias de la Capitanía tomaron partido optando por la separación de México y la conformación de la República Federal de Centroamérica. Dada la calurosa situación se dio una división entre las autoridades de la provincia de Chiapas, conflictos internos y pujas por el poder militar, religioso y civil. El problema en la provincia básicamente radicó en sí mantenerse como parte del territorio mexicano o adicionarse a dicha república, problema que se saldó con la realización de un plebiscito en el año 1824 en donde la ciudadanía optó mayoritariamente, pero no por mayorías holgadas, por mantenerse como parte de México.

El Soconusco fue la única provincia que tuvo categoría de territorio independiente una vez consolidada toda la gesta de independencia, es decir una vez demarcado el alcance territorial de México y de la República Federal de Centroamérica. Por 18 años el Soconusco fue un país independiente (de 1824 a 1842), sin proponérselo directamente, puesto que tampoco hizo parte de Guatemala. En el año 1842 México se

anexiona el Soconusco, y en el año 1882 lo ratifica por medio del tratado Herrera-Mariscal.

Sobre el detalle de las fronteras Moreno Vázquez (2019), referenciando a Regina Wagner (1994), detalla que:

Fue en 1839 cuando Guatemala asumió su soberanía... Con esto la Federación de Centroamérica quedó disuelta y su constitución abrogada de hecho. El Salvador no aceptó hasta 1841. Durante estos años, diversos conflictos armados fueron parte del movimiento que finalmente marcó las fronteras de los países de Centroamérica con cinco naciones. (p. 22)

Fue luego de una fusión de intendencias, y esta a su vez se conformó por las sub provincias de las Chiapas en el territorio meridional, y la del Soconusco ubicada en la costa del océano pacífico. La Capitanía estuvo conformada por otras cuatro grandes provincias: la de Guatemala, San Salvador, Comayagua y la de Nicaragua-Costa Rica.

1.3. La diáspora

1.3.1. Africanos en el “nuevo mundo”

Juan Cortés, según algunos autores, pudo ser el primer hombre negro que pisó el continente americano. Fuentes de la colonia relatan que Juan fue un africano propiedad del soldado Juan Sedeño al servicio del ejército de Hernán Cortés, y que fue registrado en la Nueva España en las primeras décadas del siglo XVI (1519 aprox). (Gallaga, 2014)

Pero, ¿qué de relevante o cierto tiene esto? me pregunto, y entonces ¿es este un suceso de valor? En el ejercicio de responder estos interrogantes, y que también hago para el lector, a lo largo del documento iré mostrando como la presencia africana en Chiapas, en México, y en Centroamérica es un asunto poco sencillo de rastrear y por lo tanto poco conocido hoy. En ese sentido, todo suceso, toda mención y en general toda información a la que llegué a tener alcance la comparto buscando estructurar la tesis que formulo aquí, y es que hubo una presencia de africanos en Chiapas, que de ello se desprende una huella que hoy es posible apreciar y que con esos insumos me fue posible crear una obra musical.

Al sur de la Nueva España llegó población de origen africano desde el siglo XVI para ser empleada como mano de obra en actividades de minería y ganadería. Esta población aumentó a lo largo de los siglos XVII y XVIII a consecuencia de un proceso de mestizaje acelerado. Las actividades de trabajo se diversificaron en la medida que también se diversificaron los mestizajes entre africanos, nativos y europeos. En el siglo XVIII en estados como Guerrero y Veracruz ya hubo personas libres.

El tráfico de esclavos estuvo a la baja ya en el siglo XVIII en la Nueva España, sin embargo es cuando la población negra más creció extendiéndose hacia el sur. Cifras de investigadores muestran que pasó de 7.000 registrados a principio del periodo colonial hasta 26.000 a mitad de siglo (Aguirre, 1946). Así, los descendientes de los primeros africanos llegaron a ser más abundantes que la de los colonos, y solo por debajo de la población indígena. Cabe subrayar que este crecimiento fue producto del mestizaje precoz que se vivió, y en consecuencia, se empleó un sistema de castas para clasificarles. (Pavía, 2018a)

De lo anterior, lo considero un hecho histórico relevante que pone de manifiesto que los africanos no desaparecieron ni murieron. Aquí se quedaron, y son lo que podemos llamar la afrodescendencia de México.

Como paréntesis, comenta Peña Vicenteño (2014) que hubo varias maneras de categorizar a los esclavos. Una según si sobresalían o no en asuntos como conocimiento de las lenguas coloniales: español, inglés, francés o portugués; o conocimientos ya adquiridos sobre agricultura, arquitectura y navegación. Otra manera, si el esclavo era fugitivo, liberto, o había sido mutilado o marcado.

Continuando, pareciera extraño que ya en el siglo XVIII hubiese hombres y mujeres libres como lo reseña la fuente consultada y es que todo lo contrario sucedió hasta bien avanzado el siglo XIX en muchos lugares de América como Cuba, Colombia, Brasil y EE.UU. Se narra un caso es Taxco, pueblo de Guerrero, en donde hubo en un momento 59 esclavos negros y los cuales constituían el 7.34 % de toda la población negra, mulata y morisca presente en ese lugar. Es decir, conclusión del autor, más del 90 % de los afrodescendientes que habitaban ese municipio eran libres. (Pavía, 2018b)

Los africanos fueron trasladados en su mayoría a la zona suroccidental de la Nueva España, a las costas del océano pacífico y a los territorios selváticos. En estos lugares alcanzaron sus mayores porcentajes de población, sobre todo en Acapulco, cuyos habitantes en su momento llegaron a ser de mayoría negros.

El fenómeno de la trata de esclavos en América, que sucedió a partir del siglo XVI, fue un suceso que no tuvo precedentes proporcionales hasta esa fecha, y representa hoy en día un asunto de estudio en el cual muchas disciplinas académicas dedican sus esfuerzos para comprender el impacto que tiene sobre la sociedad latinoamericana.

En la mayoría del territorio del continente americano hubo africanos, fuera en calidad de esclavos, jornaleros, criados, ahijados, palenqueros e insurgentes. En los más de 300 años de historia colonial que tiene nuestro continente la presencia africana llegó a muchos rincones, y se instaló entrando en dinámicas como el mestizaje, que ya había mencionado, pero también el cimarronaje.

En ciertos lugares se dieron grandes bandadas de cimarronajes, imposibles de contener por las autoridades locales y las órdenes coloniales. Casos como Colombia en donde fue común que mujeres y hombres negros alcanzaran una libertad bajo condena de ser fugitivos y se ubicaran en asentamientos negros a los que se les llamó palenques. Allí las condiciones para vivir eran precarias pero la gobernanza era del hombre cimarrón. En Brasil los quilombos o mocambos fueron ese punto de reunión donde los esclavos tuvieron oportunidad de compartir con sus iguales, crear lazos de confianza y emprender planes de fuga. (Arocha; Friedemann, 1986)

Hay que matizar en un sentido y es que el origen geográfico de los esclavos africanos fue diverso. Por ello, bien pudo llevar un barco de carga a 400 esclavos, y haber 10 nacionalidades. Pero no solo eso, cientos de lenguas y dialectos, y miles de expresiones sociales y prácticas culturales. Entonces, de los africanos provenientes de Angola se sabía que era característica su rebeldía aunada por su corpulencia. Así también los de el país Dogón, los del Congo, los de Costa de Marfil, de Guinea, de Burkina Faso, y más.

Menciono dos casos notables del cimarronaje en Guatemala y El Salvador para recrear esto que detallo. En el año 1625 el presidente de la Audiencia de la Capitanía de Guatemala informó a la Corona española que en la Provincia de San Salvador se habían convocado muchos negros, en cantidad de miles (2.000 aprox), y para alzarse en la semana santa de aquel año. Este alzamiento era en ese momento uno de los más grandes, sino el más, de Centroamérica. Finalmente se lee en los documentos históricos que ese intento de rebelión fue sofocado pero que hubo muchos negros que se habían retirado al monte y desde allí intentaban convocar a quienes continuaban sirviendo a sus amos. Por su parte, la entidad colonial para repeler nuevos levantamientos hizo despliegues de fuerza y poder militar respondiendo con 200 hombres para acabar con los rebeldes. (Lokken & Lutz, 2008)

En 1617, por medio de una carta el mismo presidente de la Audiencia mencionó que había descubierto un grupo de 200 hombres cimarrones alzados y rebeldes en las montañas del Golfo Dulce⁸. Por medio de una acción se puso tras las rejas a uno de sus caudillos y a seis de los prófugos. Posteriormente afirmó que los más culpables estaban pagando prisión, además que sufrían la quema de sus milperías⁹.

Quizá este tipo de persecución fue más efectiva en este territorio centroamericano puesto que no hubo una cantidad desbordada de africanos nativos conviviendo con colonos e indígenas. Caso contrario el de Cartagena de Indias en Colombia, el principal puerto de entrada de esclavos africanos con rumbo al sur del país y a otros puntos del subcontinente. Como he mencionado, allí la población de africanos pudo cuadruplicar la de los colonos y como consecuencia se vivió una de las más férreas insurgencias de cimarrones contra la corona.

A Benkos Biohó, hoy héroe nacional africano en Colombia se le atribuye la fundación del primer palenque o pueblo libre de América. Con él tuvo que negociar el sacerdote San Pedro Claver, hombre mestizo alfil de la lucha por la cristianización del pueblo indígena en Colombia, para acordar bajo negociación que su gente ya no incitaría más levantamientos de africanos en Cartagena, y a cambio el virrey permitiría que el palenque subsistiera, a tan solo unos pocos kilómetros de la ciudad.

Complementando el tema, Arocha y Friedemann (1986) detallan que:

Al puerto de Cartagena arribaron innumerables navíos cargados con esclavos en el siglo XVI y para un efectivo comercio y tránsito se abrieron grandes documentos con catálogos y soportes de venta y compra con detalles de cada uno de los esclavos en relación a contextura, procedencia y comportamiento. Estos datos aún hoy se conservan y son el eslabón que permite el conocimiento y las luces sobre el tema. (p. 212)

⁸ Pequeño golfo de Costa Rica situado en la costa meridional del país.

⁹ En época colonial hizo referencia a campo sembrado.

La fuga del esclavo era una decisión de vida o muerte. Según la normativa colonial el patrón debía acudir a las entidades judiciales competentes para levantar una querrela sobre el esclavo fugado. Al ser hallado se podía aplicar al prófugo el castigo que la ley decretara y que podía ir desde latigazos, el desmayo sobre la espalda desnuda, prisión, amputaciones de lengua, orejas, extremidades y los genitales, y finalmente la muerte por la orca. Pero, cuando no acudía el patrón a levantar la querrela y en cambio aplicaba justicia por mano propia podrían ser castigos incluso mucho más deleznales.

1.3.2. Entre Cimarrones y súbditos

Hay pueblos en Latinoamérica en donde actualmente el porcentaje mayoritario de población es negra, afrodescendiente, regularmente en territorios cercanos a las costas, o en sus serranías y cadenas montañosas cercanas. Esto hablando en países como Ecuador, Brasil, Perú, Colombia, y de la zona central. De estos pueblos, unos fueron fundados por cimarrones, hombres y mujeres prófugos de sus propietarios. Ellos se instalaron, montaron chozas, buscaron recursos, hicieron familias, y desarrollaron oficios.

Otros de esos pueblos fueron fundados por colonos quienes instauraron en un principio campamentos, luego crecieron a caseríos y luego a pueblos. Estos lugares fueron estratégicos para la explotación de minerales y de la tierra. La población que se utilizó para realizar esos trabajos de explotación fue a los esclavizados, indígenas nativos y africanos.

En el primer caso podría pensarse que los habitantes de esos pueblos de cimarrones fueron gente aguerrida, sin miedo al destino trágico (morir), sin traumas imposibilitantes a causa del flagelo que se acababa de cometer con él o ella. Que no había en ellos un comportamiento sumiso o temeroso del colono, que por el contrario, adoptaron como punta de lanza la defensa férrea de su libertad. Sus posteriores generaciones que hasta hoy allí habitan poseen entonces la proclama que les dio un día la libertad, y aunque el sometimiento ahora sea estatal y los grilletes continúen en una forma no física, no se borrará aquel pasado. En todo caso, la resistencia ha sido una de las herramientas más efectivas en la lucha del pueblo negro por sobrevivir.

Del segundo caso, los pueblos fundados por colonos, se mantuvieron habitados por hombres y mujeres negras después que acabaron las condiciones por las cuales en principio se fundaron. Es decir, o porque se acabó la mina, o se agotó la madera, o se agotaron los animales. No tuvieron a donde ir, su lugar de origen estaba muy lejos, o ya habían pasado una o dos generaciones por lo que se había desdibujado el hecho flagrante de la diáspora. Por tanto, no se puede afirmar que ellos fueron sumisos por no fugarse y fundar, es mucho más complejo el tema. Existe una gran gama de matices que componen la pintura de la esclavitud en América en el periodo colonial.

Hay unos personajes que se narran y describen en una novela histórica chiapaneca sobre un negro llamado Marimbo. En ella estos son sumisos en un sentido total, pues enteramente aceptaron para sí su condición de esclavos. Esta novela menciona, por ejemplo:

Si comparamos la actitud de los esclavos negros que llegaron a la provincia de Las Chiapas, con la de los que llegaron a la región de la Veracruz, encontramos que hay diferencias notables... En la región de la frailesca nunca se supo de casos de rebeldía o fuga, pues en general aceptaron su condición de esclavos... La mayoría eran bantúes, de Angola, mucho más sumisos que los pamúes de Guinea

o los yambaras y dincas del sudeste de Gondokoro, que llegaron a Veracruz.
(Montiel, 1983, p. 59)

El autor describe que los personajes de su novela, los negros esclavos (Katinga y Nzunga), aceptaron esa condición, más allá de la imposibilidad de no ser quien porta las armas y tiene el poder, es decir en un sentido más profundo. Entonces, decidieron ser esclavos y pensaron en las cosas buenas que podía tener el lugar donde estaban.

Independiente de la veracidad que esta afirmación pueda tener, es visible que el autor busca argumentar el por qué el mestizaje en Chiapas fue el factor determinante en la transformación de la raza negra hacia otros colores de piel y texturas de menos relación con África.

Pero, mencioné antes la palabra resistencia. Es una que siento engloba el devenir que han llevado a costas las personas negras desde el periodo de la trata hasta la actualidad. Pienso en pueblos que se reconocen actualmente como afrodescendientes, que son de piel oscura, en lo que ha pasado para que se mantengan sin mezclas eclipsantes, es decir que borren sus características identitarias, tanto físicas como culturales. No es decir que se mantienen puros a los que llegaron primero, no. La pureza no es un concepto útil en los análisis y reflexiones sobre personas, sobre cultura, fenotipos, y casi sobre ninguna cosa.

Para estas personas ha sido determinante la necesidad de crear imaginarios propios en donde subsisten los pilares fundamentales de la identidad negra, o cuando menos su sentir, dentro del mundo mestizo contemporáneo. Sus dioses por ejemplo, en el espectro de la fe y lo cristiano, encontraron espacios para permanecer vigentes a pesar de cambiar de nombres y de formas. O, sus personajes míticos, sus historias nobles y heroicas, también hallaron la manera de permanecer. Un caso es Marimbo, un personaje mítico, que describiré más adelante, quien se enmarca dentro de las historias fundacionales de la marimba en América.

Para Montiel, Marimbo fue un hombre sumiso y un poco triste, esto en base a las posturas que cité anteriormente sobre el autor. Yo en cambio de esta postura, en mi composición musical, construyo a un Marimbo cimarrón, un hombre libre de luchas y batallas.

1.4. La marimba

Incluyo en este primer capítulo este subíndice sobre la marimba con la intención de compartir algunos elementos históricos de este instrumento musical, que es propio de Chiapas en México, de Guatemala, de Masaya en Nicaragua, Costa Rica, de la región del océano Pacífico en Colombia, y de Esmeraldas en Ecuador. Estos lugares se pueden ver como un sector conjunto en donde la marimba está presente, pero que además tiene elementos culturales y sociales similares entre sí. Se trata precisamente de lo que ya mencioné como la zima.

La intención aquí es nutrir el contenido de este documento, y sumar a la construcción de la argumentación por medio de los elementos históricos que comparto. En el segundo capítulo expondré con detalle los aspectos culturales de la presencia africana en el Chiapas colonial y cómo este instrumento musical juega un papel importante en el proceso de visibilización y reivindicación de las afrodescendencias, pero también de minorías étnicas y sociales en general.

1.4.1. Génesis y discusiones

La marimba no es un instrumento cuyo único origen se haya dado en América, ni en África siquiera, en realidad su génesis organológica se puede situar en el continente asiático con antiquísima data. Por lo dicho, no tiene un lugar de origen único que se pueda determinar con exactitud, una fecha puntual, e incluso un nombre de un(a) constructor(a) primigenio(a). (Godínez, 2015)

Hay por supuesto nociones acertadas, y sobre todo con rigor investigativo, sobre los aspectos que menciono, nociones a las que me refiero en este subíndice. Una lectura entonces panorámica permite apreciar que la marimba es un instrumento musical que se ha forjado con el tiempo, a múltiples manos, que está presente en muchísimos lugares del mundo, que toma formas particulares propias de un lugar o una cultura, y que está en constante transformación.

La marimba es técnicamente un xilófono (organológicamente hablando). Es madera que suena a la acción de percutirla, y es por consecuencia un idiófono, es decir un instrumento que suena por la vibración de su propio cuerpo al percutirse o agitarse. Tiene teclas o tablillas que se percuten, tiene resonadores o amplificadores del sonido, tiene un mueble para sostener todo el cuerpo, y se toca con varitas, palos, bollillos o baquetas que en su cabeza están cubiertos por caucho, goma o hilo o lana.

Etimológicamente hablando, investigadores de variadas partes del mundo rastrean las raíces de la palabra marimba. Algunas pistas apuntan a un origen de la marimba meramente americano, es decir prehispánico. Estas propuestas y teorías son las que llamamos americanistas – prehispánicas, y han estado presentes, por lo menos en México, desde principios del siglo pasado.

Otras pistas sostienen que la palabra marimba proviene de la lengua bantú, en el noroccidente de África. Algunos investigadores coinciden en esta afirmación agregando que la raíz *imba* significa cantar y es de uso común en distintas lenguas africanas. En ese sentido se comprende que no es una designación única para un solo instrumento, por lo que el vocablo marimba se identifica a un número diverso de instrumentos pulsativos y percusivos. (Godínez, 2015a)

De las definiciones más aceptadas en el medio es la del investigador Lawrence Kaptain citando al austriaco y también investigador Gerhard Kubik, quien dice que el origen de la palabra es bantú, es decir africano. Que la sílaba *rimba* significa una sola nota sobre madera y que la sílaba *ma* es un prefijo para el plural, por lo que marimba significa múltiples sonidos sobre madera, y esto resulta ser una descripción más que un sustantivo. (Kaptain, 1991)

Godínez concluye, tomando el camino de Kaptain, que el término marimba es tomado como sustantivo en América por primera vez, desde las primeras datas de la colonia en el continente, sin embargo, ya en los siglos XX y XXI es también usado como sustantivo en el continente africano debido al retorno del concepto. Aquí el término se refiere directamente al instrumento musical de tablillas de madera y resonadores. (Godínez, 2015b)

Actualmente, en el diccionario las definiciones de la palabra marimba varían acercándose unas más que otras a la realidad. Por nombrar tres casos, el diccionario de la Real Academia Española dice que la marimba es un instrumento de percusión, de la especie de los tambores, y que es interpretado por negros. Dice además que es un instrumento en el que se percuten listones de madera como en el xilófono, y finalmente que se percuten tiras de vidrio con un macillo blando como en el tímpano.

Por otro lado, el diccionario alemán Der Grosse Brockhaus define a la marimba como *negerklavier* o *negerxilophon* que traduce piano de negros o xilófono de negros. Y, el Brockhaus Riemann Musik Lexikon hace una definición bastante más acertada, y dice que la marimba es un instrumento de origen africano de naturaleza como el xilófono,

que fue llevado a Centroamérica por esclavos negros donde se convierte en un instrumento popular. (Godínez, 2015c)

Como mencioné, la marimba no es la misma en todos los lugares en donde está presente. Por ejemplo, en Chiapas la marimba chiapaneca es la propia de esta región y tiene particularidades físicas y musicales que la hacen diferente de la marimba guatemalteca la cual es la propia del vecino país, y a pesar de ser en esencia el mismo instrumento. Del mismo modo, la marimba de chonta es propia de Colombia, aunque compartida con Ecuador, y sin embargo tienen particularidades musicales que trazan diferencias.

En el contexto mexicano, una diferencia importante que tiene la marimba con la mayoría de los instrumentos apropiados a la música de México es que no tiene influencia europea. Conuerdo de esta manera con Israel Moreno quien detalla:

Probablemente una de las mayores diferencias con los demás instrumentos (la marimba) es que no proviene de la influencia europea sino que sus antecedentes son africanos, y que quizá la población africana provino de zonas en donde se construían instrumentos con las mismas características que al mezclarse y evolucionar derivaron en lo que hoy llamamos marimba. (Moreno, 2019, p. 34)

Existe una relación del mundo africano con la marimba de Chiapas, y en general con las marimbas de América, relación que como menciona Moreno es en la esencia y no del todo en lo físico, en lo concreto. Es decir, que esa esencia fue la que imprimieron los africanos a sus descendencias para la transmisión de conocimientos que trajeron con ellos al “nuevo mundo”, y que a pesar de la posición inferior de poder frente al colono, e incluso al nativo, lograron influenciar el curso del desarrollo de la cultura y la sociedad.

Montiel en su novela *Marimbo*, y en un intento por narrar aquel suceso primigenio en que la marimba nace en el continente americano, nos cuenta que un africano esclavo en una hacienda de Chiapas en el siglo XVII se puso a la tarea de hacer una marimba y que se le sumaron para ayudar entre otras personas un español que era músico, seguramente formado en academia. Según el relato, dadas las cosas de ese modo, la influencia de la marimba no solo tendría de África y de América sino también de Europa, y no pareciera raro pensarlo. Total, el cruce transversal que ocasionó la colonización del continente no parece dejar lugar en donde su presencia no sea visible.

Acerca de la historia de la marimba en Chiapas y Centroamérica, Israel Moreno en un ejercicio de investigación resaltable, subraya una imborrable correspondencia entre África y América por medio de la marimba, sobre esto dice:

Está documentado en fuentes escritas e iconográficas que cuando inició el traslado de esclavos africanos a América existían xilófonos en África y con ellos viajaron los conocimientos identitarios de sus culturas, de los cuales la música es parte sustancial. (Moreno, 2019, p. 36)

De ello se lee que el autor considera que el origen prehispánico de la marimba queda en entre dicho a la luz de los soportes y las fuentes que desdicen sobre ello. Por el contrario, en Centroamérica, Guatemala y Chiapas hay quienes sostienen que la marimba es un instrumento de origen prehispánico, que ya existía en el momento que arribaron los españoles en el siglo XV, y que no hubo aportación africana en su desarrollo. Sin embargo, Moreno planta una postura coherente apegándose a lo que las fuentes y los archivos históricos señalan, cosa que no es igual en sus contrarios quienes más allá de la construcción del relato no logran aportar las evidencias. (Moreno, 2019)

2. SEGUNDO CAPÍTULO - ASPECTOS CULTURALES

Abro este segundo capítulo dedicado a aspectos culturales que considero son importantes de compartir y analizar recordando la temática general de mi trabajo, presencia africana en el Chiapas colonial como punto de partida para, con sus insumos: oralidad, música y cultura, crear una obra musical. Expongo aquí los resultados de la búsqueda, lectura y análisis bibliográfico, el trabajo en las fuentes y referencias del contexto académico y popular en las que son visibles, pero también en las que no lo son, las huellas de la afrodescendencia en México y en la zona. Sin embargo, debo decir anticipadamente que en términos generales este tema no se ha abordado y trabajado aun tanto como merece.

Conocer en mayor medida la historia de la presencia de africanos en el Chiapas colonial propiciaría en la sociedad mexicana, regional y nacional, preguntarse por la diferencia/ausencia de ese otro, permitiría entender por qué la actualidad tal cual es en razón del mestizaje, y a apreciar las prácticas culturales propias en un sentido más vinculante dando por hecho que están influenciadas por la herencia africana, por esa tercera raíz.

No es un equívoco entonces reconocer, para empezar, que hay más preguntas que respuestas, y que las más propias ya me implican una limitante pues no cuento con respuestas reveladoras. Pienso por ejemplo en ¿cómo se dio aquí el mestizaje en el periodo colonial? dando por hecho sí ocurrió, o ¿qué tanto tienen de negros los pueblos de México hoy día?, y ¿los negros dónde están? Un poco más en detalle ¿hay algo africano hoy día en la marimba o la música de Chiapas?, y lo mismo para Guatemala, Nicaragua, Costa Rica, Colombia y Ecuador.

Existen y existieron rutas comunicantes entre pueblos de marimba de América que dieron paso a expresiones culturales como símbolos, personalidades y prácticas que aún se pueden apreciar, y de las que hablo en este capítulo. Un ejemplo es Marimbo, nombre de un personaje mítico/fantástico africano-esclavizado, real en la creencia de algunos pueblos, o imaginario si se quiere, pero que pertenece a una narrativa común

en México y Colombia: a la creación de la marimba. Sobre esto ahondaré en este capítulo intentando compartir mi motivación, y argumentándola también, del porqué mi obra se titula *Marimbo*.

Tengamos presente que la música en el continente americano es una de las prácticas culturales que de manera más directa y masiva representa los valores simbólicos de las personas en el territorio. Es la música un importante dinamizador de identidades, y mecanismo de representación que pueblos americanos tienen en sus culturas. Por medio de ella habla el sentir, se decodifica la actualidad, su contexto y particularidad, y se plasma un pasado que podrá ser oído constantemente. Sobre esto, pero comprendiéndolo en un sentido a la inversa, y en referencia a Barnadas, Moreno comenta:

“... las órdenes religiosas como la de los franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas, en su peregrinación para evangelizar a los nativos, formaron redes de comercio y de carácter político que ejercieron una influencia notable en la dominación cultural de los pueblos... La religión juega uno de los papeles fundamentales en esta transformación musical, pues la iglesia, que gobernó las regiones conquistadas y cuyos obispos tenían un poder absoluto para decidir sobre las nuevas costumbres, adoptó la enseñanza musical como parte elemental para la evangelización y fueron aquellos representantes suyos quienes dictaron la prohibición de la música propia de las culturas de América, e incluso la de los esclavos trasladados de África” (Moreno, 2019, pp.23,24)

No es casual entonces pensar en la música como un vehículo movilizador de elementos culturales que por sobre una ruta transita en dobles sentidos dentro de la zona de influencia, si es que esas fuesen unas fronteras realmente posibles. Algo así como unas rutas de la marimba en Latinoamérica, desde Chiapas hasta Ecuador y viceversa. Lo que este planteamiento implica, no siendo abarcable de manera exhaustiva por este documento, es de lo que me ocupo a continuación.

2.1. Chiapas

2.1.1. Mestizajes

La afrodescendencia en México, como grupo social constituido, es hoy una minoría que apenas recientemente inició a abrirse camino por entre la institucionalidad para constituir una identidad de afromexicanos, auto reconocidos y organizados. Pero para visibilizar su presencia como sujetos de derecho, no solo aquí sino en toda la región, primero se debe hacer frente a una suerte de catálogo de obstáculos, como por ejemplo (en mi opinión el más anacrónico) la construcción histórica de un imaginario en donde existe una superioridad racial por sobre otra.

En este sentido, lo anterior lleva a pensar que en los símbolos de las identidades nacionales de México y de los países de la región no ha habido espacio para las representaciones negras, el espectro de la investigación y la creación está copado todavía por asuntos de las élites criollas. Sobre esto Gallaga menciona:

“... la presencia afrodescendiente en el estado de Chiapas es mucho mayor de la que se ha querido reconocer, ... tuvieron una participación muy relevante en el desarrollo económico y sociocultural de algunas regiones como la de la costa. ... la marimba, de reconocido renombre chiapaneco, pero de origen africano. Coincido con los autores que hacen hincapié en que hay poca investigación del periodo colonial en Chiapas en general y sobre los afrodescendientes en particular, ¿será el abrumador pasado prehispánico con el que cuenta el estado el que impide estos estudios?”. (Gallaga, 2014, p.20)

Se afirman en este sentido (en las fuentes) argumentos que dan respuesta a cuestionamientos que dicha realidad suscita. Por ejemplo uno de ellos, que en lo personal me parece problemático, y que Peña Vicenteño también debate, es que los africanos en Chiapas fueron sumisos, que asumieron su condición de esclavos y se

prestaron para la trata de una manera dócil y pasiva. Distante a esa idea, concuerdo con la siguiente cita:

“Los esclavos africanos, al igual que los indígenas, durante la época colonial no estuvieron sumisos totalmente y tampoco llegaron a aceptar su situación de esclavitud; hay registros de que entre los siglos XVI y XVIII lucharon por su libertad. Muchos de ellos huyeron a zonas de difícil acceso como la sierra, las montañas o a las playas lejanas, por lo que muchas de las poblaciones africanas conservan de alguna u otra forma elementos culturales heredados de sus ancestros llegados de África, en tanto que las poblaciones indígenas conservaron sus raíces y algunas de sus costumbres, aunque casi todas ellas adaptadas a la religión católica” (Peña, 2018, p.721)

Me adhiero a esta afirmación, no solo en razón de los vestigios de los que habla el autor y que detallo en este capítulo, sino también en virtud de la existencia hoy día de pueblos negros en múltiples regiones de México, de Guatemala, y Centroamérica, de Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela, Brasil, EE.UU. y el Caribe. Sin embargo, no pretendiendo desconocer que hubo mestizaje y que debido al uso forzado¹⁰ ejercido dueños de esclavos, patrones de haciendas, de plantaciones y de minas, hubo un mestizaje acelerado entre africanos e indígenas (incluso con colonos) difuminando en buena medida rasgos distintivos como los físicos y los culturales.

La afrodescendencia es un hecho real y palpable en todo el continente. Las condiciones y contextos que se vivieron en tiempos de la colonia fueron particulares para cada uno, y como resultado los desenlaces fueron también particulares. No en todo lugar hubo palenques, pero sí en todos hubo cimarrones, no agruparon a los esclavos que fueran procedentes de una misma nación, pero sí todos compartían una misma condición. En Chiapas y México el curso de los hechos no es igual que en el

¹⁰ Se conoce que en haciendas de Chiapas dedicadas a la explotación de la tierra y otros recursos en la época colonial (Ej: La Valdiviana) se conminó a los africanos a contraer matrimonios y engendrar descendientes. Aquellos nacidos serían también esclavos.

Caribe más sin embargo sí logramos percibir una herencia negra, una huella que afirma su presencia.

El cimarronaje fue una práctica común en los esclavos africanos con la cual buscaron alcanzar la libertad propia y la de grupos también. Se fundaron pueblos libres, palenques y quilombos, como se les llamó en Colombia y México, muchos de ellos hoy extintos, pero otros vigentes a la fecha. En Colombia uno de los más representativos es San Basilio de Palenque, ubicado en Bolívar, departamento de la región caribe. En México es San Lorenzo de los Negros, hoy Yanga en Veracruz.

Veamos el contexto de las actividades ejecutadas por los africanos en su condición de esclavos para con ello entrever el panorama detrás. Realizaron dos tipos de actividades dominantes, la primera para el uso doméstico, es decir amas de llaves, peones de hacienda, cocineras, niñeras, porteros, cocheros y botones.

Se deduce de lo anterior que estuvieron en contacto directo con personas blancas y mestizas propietarias de los predios, y posiblemente del contacto entre ambas partes, guardando la clara relación amo – esclavo, pudo darse una influencia en ambos sentidos surgiendo cantos de cuna negros, melodías y canciones, historias para dormir al bebé, y mitos para ahuyentar al coco.

Gallaga hace hincapié en que de todas formas los esclavos usados en cualquier fuera la actividad eran considerados por igual como objetos y no personas, como piezas de indias, bulto con cabeza, alma en boca y hueso en costal. También reconoce que la presencia velada del negro queda plasmada en el sincretismo con el entorno. (Gallaga, 2014)

La mayoría de la mano de obra esclava se destinó como fuerza bruta en el segundo tipo de las actividades dominantes: *“Fuerza trabajadora ... actividades dentro del medio rural (haciendas, ranchos ganaderos y agrícolas) y en las distintas industrias coloniales (talleres, minas, obrajes, ingenios, construcciones y hasta de tipo militar”*

(Gallaga, 2014, p. 13) Poco se cree que haya podido haber mezcla cultural, mestizaje y sincretismo en el contexto de estas actividades, y menos aun que el conocimiento propio africano haya podido transmitirse.

Hubo africanos con algo de privilegios que los demás, seguramente en actividades domésticas, quienes a pesar de haber sido desnudados¹¹ desplegaron un poco más de su cultura la cual se trajeron fijada en su mente¹². Ejemplos de los mencionados privilegios son la vestimenta de china poblana atribuida a una esclava en Puebla, Chinaco cuyo origen está relacionado con vaqueros o caporales (negros) de haciendas.

La riqueza cultural y musical de esta región se deriva de la mezcla de culturas, desde el crisol de la época colonial, de las posteriores repúblicas y banderas nacionalistas hasta nuestros días de globalización fallida y migraciones masivas. Una mezcla vario pinta entre raíces indígenas prehispánicas, negras africanas, colonas europeas, que por dentro son de influencia española y árabe-andaluza, portuguesa, holandesa y francesa.

Estos temas son sensibles y los considero de vital importancia para ser abordados, como el concepto de las tres culturas y la tercera raíz¹³, la música latinoamericana tradicional/popular, el sincretismo dentro del sistema de jerarquías en el orden colonial de los siglos XVI y XVII, la presencia de africanos e indígenas nativos en calidad de esclavos, y el rol de la música, pero en particular de la marimba, en el devenir cultural de los pueblos de la zona de influencia. Por ello en lo sucesivo de este capítulo busco aportar al desarrollo temático y a la argumentación que den respuesta a los cuestionamientos y planteamientos de este trabajo.

¹¹ Conceptos como esclavizado en cambio de esclavo, o desnudado en cambio de desnudo los utiliza la antropóloga Nina S. de Friedemann. Posiciona con esto un hecho que en ocasiones a autores parece desdibujárseles, y es que el africano no era libre, por tanto su apariencia y su condición no correspondían a su elección. Si el africano estuvo desnudo en América no fue porque en su lugar de origen fuese un salvaje; el africano fue despojado de su vestimenta.

¹² Ver más en Nina S. de Friedemann *"Huellas de africanía en Colombia"* 1992.

¹³ Ver más en Guillermo Bonfil Batalla *"México profundo. Una civilización negada"* 1989.

Y para finalizar. Sobre el concepto las tres raíces, el antropólogo Gonzalo Aguirre abrió camino en el contexto del México profundo y a él lo precedieron estudiosos como Bonfil Batalla quien usó este concepto dentro de su discurso y trabajo académico hacia finales del siglo XX en México. Bonfil habló de la tercera raíz como esa presencia de los africanos que complementa el cuadro cultural de México. En consonancia con él en muchos lugares de la región se suscriben sus afirmaciones. Las tres raíces son la europea colonial, la indígena prehispánica y la negra africana. (Bonfil, 1989)

Moreno adopta esta afirmación en su narración sobre el sincretismo cultural, ampliando incluso el espectro, en comunión con otros autores como Locatelli de Pέργamo (2004), para decir que este concepto se le puede apreciar en 4 capas. La primera capa la cultura indígena, la segunda capa la europea española, la tercera capa (contenida en parte en la segunda) la influencia árabe que a través de los ibéricos llegó a las tierras que dominó la corona española en América; y la cuarta capa la influencia de los esclavos africanos. (Moreno, 2019)

2.1.2. Música, cultura y sociedad

Investigaciones recientes en la región centroamericana, Guatemala y sur de México, sobre el vestigio que quedó de grupos étnicos indígenas prehispánicos en relación a su música, sus intérpretes e instrumentos han arrojado datos realmente interesantes y confiables. Tal como detalla Moreno, estas investigaciones al examinar códices han afirmado la existencia de instrumentos prehispánicos como flautas de barro, ocarinas, teponaztles (tunkul para los mayas y tinco para los chiapanecas), raspadores, jícaras, caracoles y conchas de barro. (Moreno, 2019, p. 25)

Estos hallazgos se corresponden con otros realizados en la zona norte de América del Sur, Colombia, Venezuela y Ecuador. Los resultados afirman la existencia de instrumentos musicales mayoritariamente aerófonos e idiófonos, muchos de ellos en poder de investigadores arqueólogos, en museos y centros de estudio, instrumentos físicos que incluso aún son interpretables. Esto apunta a una mayoría de instrumentos prehispánicos de la familia de los aerófonos en materiales correlacionados y con usos sociales emparentados. Por otro lado, los idiófonos de cuerpos pequeños y grandes, también correlacionados en sus materiales y con fines sociales similares.

Si nos referimos a la música prehispánica en razón de cómo sonaba, nos encontramos ante una imposibilidad de fondo, y es que no se conserva vestigio sobre ello. Primero por la imposibilidad evidente de poderse grabar en ese entonces, y segundo por no haber un medio con el cual escribirse como algún sistema o código de escritura musical y que fuese posible interpretar hoy. Acerca de esto comenta Moreno:

“La música original de América, llamada música prehispánica, es la música que existía antes de la llegada de los españoles y portugueses, ha sido estudiada por historiadores, arqueólogos, antropólogos, etnógrafos y etnomusicólogos... Como sabemos, los conquistadores desarticularon cualquier forma musical e introdujeron la música y los instrumentos musicales occidentales que la

población indígena fue apropiándose poco a poco durante más de tres siglos de conquista” (Moreno, 2019, p. 25)

Por otro lado, la música latinoamericana actual, producto ella del mestizaje entre culturas, goza de fuerza y reconocimiento en el mundo hoy día, es vibrante por su fuerza, energía y sabor, suena en múltiples plataformas y es tocada por gran cantidad de intérpretes. Como ejemplo, la música, los ritmos y los conceptos caribeños han influenciado a géneros y tendencias en el mundo como el son de Cuba a la salsa de EE.UU. o la clave como insumo fundamental para fusiones en Europa y Asia.

Para entender mejor esta realidad, es importante conocer y comprender las bases musicales que dan sustento a los géneros actuales. Es decir, las raíces, las estructuras primarias, la tradición. De acuerdo con Moreno existen similitudes en la música de países latinoamericanos. Argumenta el autor que, por ejemplo, en países en donde hubo mayor acumulación de esclavos africanos se encuentran hoy expresiones y prácticas musicales con grandes similitudes, en principio por los formatos instrumentales y los instrumentos, y por los usos sociales que tienen. Países como Brasil, Cuba, Colombia, Ecuador y las Antillas.

En México la actualidad me muestra una predominancia de la influencia europea en la música de identidad regional y nacional, pero también en las fusiones y las experimentaciones, no queriendo decir que estén ausentes los procesos de sincretismo entre las raíces que vengo comentando. Entonces, al parecer factores particulares son los que toman partido en lo que marca las diferencias que percibo de la música de México en comparación a una parte de la región.

En este sentido, observo que la cercanía con EE.UU. hizo que la nación viviera procesos acelerados de desarrollo cultural y esto producto de la fuerte pujanza en materia comercial e industrial del siglo XIX y XX. Pero debo decir que si se trata de

cercanías aquella influencia voraz también recayó sobre las naciones del Caribe como es el caso de Cuba, antes de la revolución.

Herramientas tecnológicas de primera categoría como la radio y la televisión llevaron al surgimiento de las tendencias de masas provocando en consecuencia la modernización/globalización de las prácticas y contenidos culturales. Los fines siempre en virtud de lo lucrativo y buscando los grandes escenarios de EE.UU. las ventas millonarias, las giras, los conciertos, y la aceptación global. Hubo una transición de lo antiguo por lo moderno, de lo folclórico a lo pop, del tapa rabo al traje y la corbata. Si ello es bonito o feo no me corresponde evaluar, sin embargo no representó en un sentido social, cultural y político una mejora para las minorías indígenas y negras.

Pero este es un tema, sobre todo político, que me aparta de la reflexión sobre música, cultura y sociedad. Es un tema extenso y apasionante al que con razón se adhieren académicos, intérpretes y autores de México, Guatemala y el resto de la región, en boga de la visibilización de expresiones culturales tradicionales, valiosas por su significado y contenido, y el rescate de prácticas en desuso para su conservación.

Regresando al tema, en la región latinoamericana, de México y de Chiapas, existe un mundo boyante de cultura y de música. Cada zona tiene sus particularidades y características propias de la identidad de los pueblos, pero todas ellas también comparten elementos similares entre sí, motivo de esos mestizajes que ya he comentado, y que son consecuencia de desplazamientos humanos de los cuales la mayoría no se tiene registro pero que la realidad de los pueblos afroamericanos y afrodescendientes hace evidencia irrevocable.

Sobre esas coincidencias y elementos similares Moreno menciona:

“Un importante elemento que caracteriza a la música latinoamericana, principalmente en la parte continental, es el ritmo en 6/8 y el 6/8 – 3/4, llamado sesquiáltera que es la estructura rítmica usada por muchos de los géneros de la música mexicana, la cual solo en algunas zonas de la mayoría de Latinoamérica se define con esa claridad” (Moreno, 2019, p.28)

El autor resalta que este elemento es de suma importancia en la música tradicional mexicana como son los sones y zapateados. Yo agregó que esta característica es posible hallarse incluso en ámbitos de la música popular, la cual se nutre y bebe de los manantiales de las tradiciones y la cultura de los pueblos, en México y en la región en general.

Por otro lado, el autor argumenta que la música mexicana se puede analizar y entender al clasificarse en tres categorías, y así tener un paneo general para visualizarla. Moreno, en referencia a Brenner, afirma que una categoría es la música propia de microrregiones, entendiendo este término en el sentido del tamaño de sus prácticas culturales y la capacidad de influencia sobre otras. Así, la música tradicional de Chiapas pertenece a esta categoría.

Otra categoría es música que es reconocible por la mayoría de los mexicanos como son los sones de la costa chica de Guerrero, los sones abajeños de Michoacán y Jalisco, los sones de mariachi de Jalisco, los sones istmeños de la zona de Tehuantepec en Oaxaca, la música de banda de viento en Sinaloa, la música de banda en Guanajuato y el estado de México, la música ranchera, los corridos y la jarana en Yucatán, la música de marimba en Chiapas, los jarabes y las chilenas.

Sobre ello el autor detalla:

“Podemos mencionar la música de cuerdas de los Altos de Chiapas, por los tsotsiles y tseltales, cada uno con sus diferencias, quienes utilizan arpas, violines, guitarras y jaranas; algunas veces, tambor y flauta de carrizo. Su música es de uso ceremonial católico sincrético. En los sones zoques, de Tuxtla Gutiérrez y otros municipios del centro de Chiapas, los instrumentos más comunes son tambor y flauta de carrizo, guitarras, jaranas y violín; estos sones se tocan principalmente en festividades religiosas; los sones de tambor y pito de los chiapanecas en Chiapa de Corzo, Suchiapa y Acala, donde el tambor de parche y bordón y flauta de carrizo guían las festividades religiosas y sus danzas; la música de tambor y pito de los chontales en Tabasco, con dos o tres tambores de parche y bordón en tres secciones y flauta de carrizo...” (Moreno, 2019, p.31)

Y una tercera categoría, comenta Moreno que, se trata de la música popular de México en donde se halla influencia europea como los villancicos y las rondas. Esta se mantiene vigente dentro de círculos de quienes las ejecutan y reproducen, por demás grupos de reducido tamaño y alcance, pero también quienes las fusionan, en este caso sí para un público diverso.

2.1.3. La marimba y su influencia

Partiendo de la premisa de que la marimba en América es un instrumento de génesis africana, en lo sucesivo de este capítulo y subíndice comentaré sobre la relación entre la figura de Marimbo y la marimba, problematizando sobre su sentido simbólico y también práctico. Abordaré cómo manifestaciones culturales afro en los países de la zona se vinculan entre sí por medio de la marimba y de otras prácticas culturales, proponiendo como camino de análisis que la marimba y su música constituyen un instrumento movilizador de personas, costumbres y culturas, tanto en toda la región como en casos puntuales en cada uno de ellos. Y, en lo inmediato, comento sobre elementos culturales propios de la marimba en Chiapas.

La marimba es de génesis africana, y su invención se da en América. El hecho de existir hasta el día de hoy es gracias a manos de africanos, nativos indígenas y sus posteriores descendencias mestizadas, lo que constituye un suceso histórico de resistencia. Por otro lado, dentro de lo técnico musical (intervalos, escalas y acordes), la marimba responde a estructuras de la música occidental – europea, es decir que existe una influencia del colono y del criollo, sin que sea posible determinar con exactitud en qué porcentaje se da tal influencia¹⁴. Pero, la morfología del instrumento constituye la mayor influencia de África, puntualmente de la costa noroccidental, la mal bautizada costa de oro. De allí se conoce la presencia de balafones en Guinea, Burkina Faso y Mali, mambalas en Camerún, likembe, mbira o madimba en Congo, timbila en Mozambique, y más.

Esta lógica de invención y desarrollo de la marimba se replicó en toda la región centroamericana y en el cono sur del continente (Colombia y Ecuador), sin embargo, considerando que al no ser el mismo contexto en todo este territorio el resultado no es el mismo. Es decir, a pesar que en toda esta región afirmamos que tienen marimba

¹⁴ Ver más en Carlos Miñana *"Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana: un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia"* 1990.

propia, se debe precisar que no es la misma marimba la de chonta en Colombia y Ecuador que la de arco en Nicaragua, y la costarricense en Costa Rica o la guatemalteca en Guatemala que la chiapaneca en Chiapas – México.

Adhiriendo a Reuter (Reuter, 1982) cuando afirma que no es posible comprender la música como una generalidad si no se comprende al ser humano que la produce e interpreta, considero que no es posible comprender al individuo que produce e interpreta música si no se comprende el entorno social en el que vive y a su comunidad de la que hace parte. Para ello se deben tener en cuenta los sucesos históricos que desembocaron en la sociedad tal como la vive ese individuo.

En este sentido Moreno se pregunta si la marimba actual en Chiapas sigue siendo un instrumento tradicional, o incluso si alguna vez lo fue. Se pregunta a que se debe la gran cantidad de repertorio que tiene la marimba, y por qué no pertenece a algún grupo étnico local en particular siendo un instrumento meramente regional. (Moreno, 2019a)

Debo decir que una respuesta definitiva no sería satisfactoria, pero además no la hay hasta el momento, en todo caso, no es ninguna sorpresa que la información sea escasa en este tema tratándose de asuntos de minorías. Pero veamos que en el mismo sentido esos interrogantes que plantea el autor se pueden apreciar también como afirmaciones, como digo no totalizantes ni definitivas. Entonces, que la marimba de Chiapas, la chiapaneca, no es más un instrumento tradicional, que la comunidad local no la vincula de una manera natural con África, y que su identidad es regional a pesar de que se desenvuelve en contextos de la música popular nacional.

La marimba de Chiapas pertenece a la población mestiza, su repertorio es mayoritariamente festivo secular, pero también con buena participación en actividades religiosas. En documentos de investigación, rescate y preservación se rememora que tuvo en el pasado un periodo de construcción artesanal, apartada de

las lógicas de la física moderna (frecuencias, temperamento, micro afinación), y que tuvo roles mucho más marcados dentro de las manifestaciones sociales de la comunidad. Sin embargo, esa documentación histórica no alcanza a detallar a partir de cuándo y cómo esto cambió, para que las manifestaciones sociales respondieran a cánones de las tendencias nacionales e internacionales en cuanto al repertorio, estilo y formato, pero también a la afinación, el uso de doble teclado, dobles bolillos en cada mano y de clase social de los intérpretes como de las audiencias. (Moreno, 2019b)

A diferencia de otros instrumentos y otras músicas regionales de México, la marimba chiapaneca no se extendió hacia el noroccidente, como sí sucedió por ejemplo con el mariachi, formato instrumental, oriundo del estado Jalisco, que vivió este fenómeno de expansión junto con los corridos, naturales de la zona norte del país. Sin embargo, la marimba (no necesariamente chiapaneca) hace también presencia en el contexto de lo popular en otros estados de México como Tabasco, Veracruz y Oaxaca.

Supone Moreno, en razón de por qué no se dio tal expansión, que el estado Chiapas a pesar de su integración a México desde el año 1824, no contó con la sofisticación para la comunicación con el interior del país, la cual ha sido por excelencia la región más pujante y centro del poder del gobierno mexicano. (Moreno, 2019c) Sirva de paso este argumento para comprender por qué la cultura chiapaneca tiene tantos elementos distintivos comunes con Guatemala, más de allá del motivo de ser tierras vecinas. Como se detalló en el capítulo anterior, la relación de Chiapas con Guatemala es algo natural, en cuerpo de quienes aquí habitaron y por los sucesos históricos políticos ocurridos.

2.2. México

2.2.1. Afrodescendencia, el contexto mexicano

¿Qué es afrodescendencia? A grandes rasgos, es una palabra y concepto que se refiere a personas que nacieron fuera de África pero que sus antepasados son de ese continente, en el entendido de que es consecuencia de la diáspora africana en tiempos de esclavitud. Es un término que se empleó y tomó valor a partir de la Conferencia Internacional Contra el Racismo y la Xenofobia que se celebró en Durban - África en el año 2001, convocada por la Organización de las Naciones Unidas. (ONU, 2005) Sin lugar a dudas un hito en cuestiones sociales y políticas con el que las organizaciones de derechos humanos y muchos países del mundo iniciaron el siglo XXI.

No es claro qué tanto se ha cumplido de lo pactado por las naciones que participaron en esa conferencia, que al día de hoy suma 21 años de realizada, pero su presencia ya fue un hecho importante. México participó, en aquel tiempo con Vicente Fox como presidente, y se adhirió a los retos y objetivos fijados por el quorum, reconociendo con ello que había voluntad institucional para atender las brechas de inequidad con el pueblo afrodescendiente mexicano. Por las condiciones de esta minoría en este país esto representó entonces un punto referencial importante hacia el futuro.

Colombia, ponente en aquella conferencia, adoptó de manera expedita los compromisos pactados permitiendo cambios sociales y jurídicos necesarios para así allanar el camino a la construcción de la identidad afrocolombiana, y que hoy en día ya existe. Fue el tiempo de la puesta en marcha de una nueva constitución política en este país en la cual la afrodescendencia tenía un capítulo protagónico.

Los procesos de construcción de la visibilidad afro son diferentes en cada nación en tanto son diferentes también los contextos de esas afrodescendencias. En Colombia, como en Brasil, Venezuela, Ecuador y las naciones del Caribe el pueblo afro, raizal, palenquero, y cimarrón está vivo, subsiste hoy en municipios costeros o ribereños,

casi sin mezclas en muchos casos, y vive sus propias realidades dentro de la lógica de la adaptación a los contextos urbanos contemporáneos. Por ello en lugares donde su presencia no llama la atención aquella construcción de identidad es lenta o incluso inexistente.

Personalmente no estoy seguro de si la palabra afrodescendiente es la que mejor define al fenómeno, o más aun la que realmente representa a sus portadores. Las terminologías que se emplean en las altas esferas del conocimiento, en la academia o medios como este pertenecen al contexto académico y no al popular, es conocimiento en abstracto sobre esas personas en mención. Yo la utilizo intentando darle la perspectiva y peso de la mirada intercultural decolonial que por naturaleza debe tener, además de arroparle con la intención de la reivindicación y visibilización necesaria.

El acompañamiento, mediación e intermediación de los diferentes entes de la institucionalidad nacional en dichos procesos no es un problema. Por el contrario, es absolutamente necesario el acompañamiento estatal, federal y de gobierno, de las escuelas, universidades y de la sociedad civil. Con este apoyo, traducido a inversión económica, es posible la gestación de procesos sociales reivindicatorios, de visibilidad, de producción y ejecución de prácticas culturales y sociales de matriz afro en el territorio. Se requiere personal líder en el proceso de agremiación de las personas, y oportunidad de subsistencia para dedicarse a esos oficios, también capacidad de generar campañas pedagógicas, de hacer estudios demográficos y estadísticos, y posibilidad de incidir en la formulación de políticas públicas.

El proceso de construcción de la identidad afro en México es reciente. Entrando en materia, actualmente investigadores mexicanos utilizan el concepto afrodescendencia de una manera casi general afirmando con ello que hubo presencia africana en Chiapas y en otros estados de México, que aquí se quedaron y no desaparecieron. Pero hasta la mitad del siglo XX no se sabía con certeza el alcance de esa descendencia,

donde se ubicaba, y que pasó en el periodo de tiempo entre la creación de la república mexicana y la mitad del siglo pasado.

Por lo tanto, se puede pensar que el campo que ofrece la investigación hoy en día sobre este tema es sumamente amplio como problemático. En principio por lo que afirmo y es que su estudio ha sido escaso y poco explorado en muchos sentidos (Hoffman, 2006). Sin embargo, también se debe reconocer que en este impulso de visibilidad a lo afro en México han trabajado individuos e instituciones por dar a conocer los vestigios, las huellas, los remanentes y las descendencias.

Es posible afirmar que hay actualmente afrodescendencia, así auto reconocidos, en cuatro estados de México: Chiapas, Oaxaca, Guerrero y Veracruz. Fue en estos lugares en donde se sentó mayoritariamente el comercio de esclavos en el periodo colonial y han sido estos lugares los que han vivido exclusión del proyecto de nación y desarrollo, muy pujante en el centro y norte del país, pero poco en el sur. De lo anterior se puede leer, entre líneas, que dicha exclusión (viendo el vaso medio lleno) fue la oportunidad para que esos pueblos negros vivieran su proceso de crecimiento conservando fuertes vínculos con el pasado africano.

Un caso representación afrodescendiente es la música jarocho en el estado Veracruz que hoy se auto reconoce como música de influencia negra, y otras incluso se reconocen africanas, y sus portadores e intérpretes se auto perciben como afrodescendientes, afromexicanos y afro mestizos, caso del municipio Coyolillo. En la Costa Chica – Guerrero, hay músicas locales que se auto reconocen como negras, caso de la música para los danzantes del carnaval de Cuajinicuilapa música tocada con armónicas, tambores, cantos y zapateos. Otro caso de esa representación sucede en Jalisco, allí el zapateado es relacionado con las herencias de la huella africana, aunque valga decir que lo mismo sucede con el zapateado en Perú y el tap en EE.UU.

Muy nombrado el caso de la marimba en Chiapas, instrumento de génesis africana y desarrollo chiapaneco y que en su tonada más popular, el son, también se halla vestigio de la presencia africana por sus patrones sincopados, sentir festivo y orígenes populares. (Moreno, 2019)

Comparto una pequeña mención a este instrumento que hace Peña con la intención de ejemplificar (probablemente) un caso de interculturalidad en relación al hecho de que la marimba es de génesis africana y desarrollo chiapaneco:

“En el caso de Chiapas, algunas manifestaciones poseen en su génesis rasgos de alguna cultura africana. Uno de ellos, muy significativo, es la marimba, instrumento que acompaña la mayoría de las celebraciones populares, no solo en Chiapas y Centroamérica, sino en otras regiones afroamericanas como es el caso de la Marimba Chonta en Colombia. Por lo tanto, resulta de gran interés investigar el posible origen africano del instrumento y su arraigo en la cultura local.” (Peña, 2014, pp. 32-33)

En el vecino país Guatemala investigaciones sobre afrodescendencia y su contribución a la construcción de la ciudad Santiago de los Caballeros, tan importante para el patrimonio arquitectónico de este país, ilustran un panorama en donde se aprecian procesos de construcción de las ciudades españolas en la Capitanía de Guatemala. Indígenas, negros y mestizos trabajaron para la edificación de Antigua (antes Santiago de los Caballeros). Incluso existe registro de que una familia fromestiza en Antigua destacó por su trabajo en la arquitectura y construcción de la vivienda dejando su huella y firma en fachadas de estilo particular. (Gudmunsson, 2008)

Sin embargo, ante la afirmación obtenida de la investigación en las fuentes, de que en estos lugares de México fue donde hubo mayor presencia de africanos, y donde actualmente hay representaciones de lo afro, me surge la pregunta ¿por qué la presencia física de afrodescendientes es casi inexistente en la mayoría de los casos?

Argumentan algunos investigadores, para responder a la pregunta, que es debido al fin precoz de las importaciones de esclavos africanos al territorio mexicano en el periodo colonial, con excepción de Veracruz. Ello ocasionó que no abundaran en número, por tanto que no representaran una amenaza a la seguridad y estabilidad del poder de los colonos, y por consecuencia no se dio el fenómeno de la sublevación constante, las fugas masivas, y la instauración de palenques y quilombos. Que por el contrario se dio un proceso temprano de mestizaje con los indígenas nativos dentro del cobijo de las haciendas y plantaciones impidiendo que la pureza de la raza se prolongara hacia adelante en el tiempo. (Aguirre, 1946)

Entonces que el mestizaje acelerado entre africanos e indígenas en el periodo colonial y posterior a la independencia ocasionó que se difuminaran las marcas de identidad y particularidad de estas personas, pasando de ser negros e indígenas a mulatos o mestizos. Tal como mencioné anteriormente, es este un argumento aceptado, y lo es para mí también pues sin embargo no postra al ser humano esclavizado ante su derrota espiritual e individual, siendo superado sí por la imposición de la fuerza del captor, y el peso aplastante de la empresa esclavista colonial.

Para la época en que se hicieron estudios sobre el tema, mitad del siglo XX, ya poco o nada quedaba de población afro en el país. Como únicas excepciones está el pueblo Cuajinicuilapa en la Costa Chica, zona de Guerrero. Allí por causa de un aislamiento geográfico y político se mantuvieron algunos pueblos afro hasta la mitad del siglo pasado. Esto cambió luego de la construcción de la carretera Panamericana en 1960.

México, sus instituciones y en general el gobierno actualmente se reconoce como una nación pluriétnica y multicultural, marcando que la base de la influencia son los pueblos indígenas, y reconociendo que hay otras influencias alternas, dentro de ellas los africanos, pero también musulmanes, japoneses y chinos. Esta postura hace parte de la reforma constitucional de 1992. Pero, investigadores con posturas poco conformes sobre el tema sostienen que no hay reconocimiento real de las negritudes. Que existe una ausencia de leyes en este sentido y se debe a la presión política que ejercen otros países sobre México a consecuencia de sus acuerdos comerciales como

la Organización de Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE) y su membresía, y el tratado de libre comercio de América del Norte (TLCAN) con EE.UU. y Canadá. (Hoffman, 2006)

En este sentido se comprende que en México el espectro de identidad está ocupado de la siguiente manera: la identidad nacional es la primera gran parte, y la más prominente. La segunda es la identidad indígena, no menor en importancia sin embargo si en el tamaño de la representación.

La primera simboliza la unidad del país, el orgullo patrio, los escudos y las banderas. La segunda legitima la diversidad cultural, realza el pasado glorioso de antiguas civilizaciones y provee de identidad a los portadores de sus prácticas ancestrales. La coherencia de este razonamiento se halla en el discurso mexicano del mestizaje, desarrollado ampliamente desde hace décadas.

Ahora, una tercera parte del espectro de identidad es el de las minorías sociales, raciales y étnicas, en la cual hay bastante de la afrodescendencia, pero también de chinos, musulmanes y japoneses. (Hoffman, 2006)

Numéricamente hablando, datos del censo de población y vivienda 2020 del Instituto de Estadística y Geografía de México (INEGI) detalla que 2.576.213 personas se auto reconocen como afrodescendientes/afromexicanos que equivalen al 2% del total de la población. De ellos el 50.4% son mujeres, el 49.6% son hombres, y el 7.4% habla alguna lengua indígena. Estos afrodescendientes se ubican mayoritariamente en los estados Veracruz, Guerrero y Oaxaca. (INEGI, 2020)

El caso mexicano es interesante al contrastarse con otras naciones de la región. La cristalización del espectro de lo afro en el territorio latinoamericano conllevaría a la conformación de grupos sociales, de carácter étnico, con representación en los espacios de toma de poder como sucede hoy sucede en Colombia, Brasil, y el Caribe.

Y con espectro me refiero a lo dicho por Hoffman en su trabajo de investigación:

“En el amplio espectro de las situaciones de afrodescendientes latinoamericanos, el caso mexicano resulta particularmente interesante, ya que los procesos de categorización aún no han sido cristalizados en este país, a diferencia de otros, como Colombia, en el que la existencia de un grupo étnico negro ya ha conseguido el consenso, tanto entre los sectores políticos y académicos como en la misma sociedad civil” (Hoffman, 2006, p. 103)

En todo caso, hablar de reivindicación de la afrodescendencia en el continente americano (incluyendo EE.UU.), o cuan siquiera visibilización (reconocimiento de su presencia), es una cuestión bastante reciente, quizá desde mediados del siglo pasado. Colombia es de los países en la zona de influencia de marimba que comenzó temprano a trabajar en cuestiones de identidad y representación negra, bien desde sus propias manos bajo la batuta de estudiosos y líderes de esa causa. Por ejemplo, a partir de la nueva constitución política de este país, en 1991, se generaron nuevos espacios propicios para el empoderamiento de los afrodescendientes en ámbitos de gobierno y liderazgo, en la medida que tuvieron voz y voto en las cuestiones de país, claro está tipificados como minoría.

Por otro lado, en Guatemala y México, lugares que tuvieron una presencia esclava considerable en tiempo de la colonia, se dan actualmente estos procesos construcción de identidad afrodescendiente, investigaciones y trabajos académicos. Por ejemplo, un término al que me he referido ya es la afromexicanidad/afromexicano. Una construcción de concepto lógica resultado de ser mexicano y ser afrodescendiente. Dicho esto, en las fuentes también se construye otro imaginario posible dentro del concepto afroindianidad.

Tal como ha quedado expuesto hasta este punto, un recurso importante para este trabajo fue la investigación en las fuentes, en el trabajo de los investigadores, que para el caso de lo mexicano resalto a Juan P. Peña y Emiliano Gallaga por hallar en sus documentos elementos importantes sobre la presencia de africanos en el Chiapas

colonial, datos históricos en función de análisis de las ciencias humanas, y reflexiones tanto pertinentes como necesarias. Y es que bajo mi propio abordaje de dichas fuentes ellas sirvieron como insumo para la composición de *Marimbo*, la obra musical, para la creación del relato de ficción y para la organización de los elementos históricos que contiene.

Sin embargo, no puedo dejar de mencionar, en el mismo sentido, a otras fuentes y referencias tanto del contexto regional, nacional e internacional como son Arrivillaga, Gudmunson, Hoffman, Moreno, Brenner, Martínez, Aguirre, Batalla, Friedemann, Arocha, y más. Sus posturas sobre el tema de las reivindicaciones y afirmaciones negras en el continente americano han sido en dirección de posicionar un discurso antirracista y decolonial. Peña por ejemplo busca no emplear los conceptos etnia y raza, que enmarca como categorías de distinción y diferenciación de seres humanos dependiendo del color de piel y procedencia, y que son empleadas desde el periodo colonial. Tampoco utiliza las subcategorías zambo, mulato, pardo, las cuales responden al concepto de castas, término con el cual el patrón o tenedor de esclavos diferenciaba y clasificaba a los mestizos.

Personalmente me adhiero a tales posturas las cuales se alejan de las epistemologías de base europeas colonialistas. Veo en la construcción del discurso decolonial una reivindicación con minorías descendientes de dicho periodo en América, una edificación de pilares culturales, sociales y políticos sobre los cuales repose la sociedad latina, y una oportunidad como artista, pero también como ciudadano de participación en procesos de creación de conocimiento enmarcados en moldes reivindicatorios para nosotros. Sin embargo, será evidente que me expreso dentro los moldes epistemológicos a los critico, lo cual veo apenas lógico comprendiendo de mi parte que es este apenas un primer proyecto de investigación artística. Por lo demás esperaré hacerlo mejor la próxima vez.

2.2.2. Guerrero, La Costa Chica, Oaxaca y Veracruz

En México actualmente hay una búsqueda por la validación y construcción de una identidad afrodescendiente/afromexicana en la que participan comunidades, organizaciones sociales y personas afines. Es un proceso que se acompaña con trabajo de investigación para el hallazgo y reconocimiento histórico de la huella africana en el territorio mexicano y que de paso aporta a la conformación de las prácticas culturales que las comunidades actualmente llevan a cabo.

Puede decirse que estas acciones se han intensificado desde los últimos 20 años hacia la actualidad, como he mencionado, teniendo como punto de partida la mitad del siglo XX. Con ellas se ha aportado a socavar la historia no conocida sobre el devenir de los africanos desde su llegada al territorio mexicano, y a su vez con ello poder superar en parte la invisibilidad estructural que han llevado a costas históricamente. (Iturralde & Velázquez, 2019)

Lo afromexicano, la afromexicanidad, y otras derivaciones de este concepto, es en donde los mexicanos que así se identifican se pueden agrupar y reconocer para la construcción de eso, su identidad. Se han venido superando obstáculos, y quizá el principal ha sido la tardanza del aparato de gobierno en reglamentar políticas sociales que precisamente logren despejar este camino. Es decir, tardanza para generar leyes, destinar presupuesto, organizar planes de gobierno y sentar precedente para el discurso histórico sobre el tema. En consecuencia, la población no ve plausible el camino del auto reconocimiento como descendencia africana, a pesar incluso que haya rasgos físicos visibles a simple vista.

Los afromexicanos se han asentado mayoritariamente en los estados Guerrero, Oaxaca y Veracruz, con una buena presencia también en Michoacán, Tabasco y Campeche; y con presencia minoritaria en los valles centrales de Puebla, y en los estados Guanajuato, Colima y Tamaulipas. En la actualidad en la Costa Chica en Guerrero-Oaxaca, y en el estado Veracruz es en donde más se ubica la presencia

afrodescendiente. Esto pues la información y documentación apunta a que allí hubo mayor presencia de esclavos africanos en el periodo colonial y que se dieron las condiciones históricas para que en estos lugares permanecieran. (Saucedo Arteaga; Aguilar Salinas, 2016a)

En general, el contexto actual de estas comunidades es diverso como complejo, sea en el espectro de lo cultural, social o político. Han pasado muchos años desde la abolición de la esclavitud y la fundación de la república mexicana, dos hechos históricos que sin lugar a dudas marcaron un parteaguas sobre el destino de los africanos, mestizos, pardos, y mulatos apostados en estas tierras, y el resultado es el que describo, exclusión histórica del relato de la nación.

Desde siempre ha habido interrelaciones entre personas y comunidades negras con otras de origen indígena, o simplemente mestizos. Ello a consecuencia de la manera como se ubicaron y organizaron ya desde el siglo XIX y con resultados que hoy podemos apreciar en estos territorios. De a poco las comunidades han tejido lo que hoy es su cultura, lo que son sus prácticas artísticas y lo que es su sociedad en general.

Por tanto, el contexto del estado actual de las cosas en materia de lo afromexicano es diverso y variado, es mestizo e intercultural. Las interrelaciones que comento evidencian entonces la futilidad de abordar el tema como una búsqueda de purezas o raíces, y con ello concuerdo. En el tema de la música afromexicana por ejemplo, que es una categoría también posible y amerita utilizarla, la apreciación se hace mejor desde el concepto de la fusión y de la mixtura y no desde la pureza con lo africano, porque en todo caso es en la fusión como se han dado la mayoría de las manifestaciones musicales de matriz africana en Latinoamérica.

Este razonamiento es de importancia para mi trabajo pues la búsqueda de influencias en música o en cualquier práctica artística que sean de matriz africana dará como resultado el hallazgo de material fusionado. Es decir, no existirá pureza en tal caso. La

música de la afrodescendencia en México no suena necesariamente (no literalmente) a África, y en cambio sí suena cercana a sus referentes locales como el son o los zapateados, hablando únicamente de lo musical tradicional. En todo caso tales prácticas artísticas tienen hoy la posibilidad de ser visibles y es ello gracias a la organización de la comunidad y de la sociedad en torno a promover y gestionar a su favor.

En Oaxaca existe una ley de derechos y cultura que reconoce a las poblaciones afrodescendientes bajo la categoría de afromestizas. En el municipio Tapextla se auto reconocen hoy de manera generalizada como afromexicanos. En Guerrero la organización México Negro A.C. y el Museo de las Culturas afromestizas dan cuenta de los procesos de organización y visibilización de la afrodescendencia en este estado, y valga decir que es este el que mayor población africana albergó en sondeos demográficos del siglo XVIII, solo después de Veracruz. (Saucedo Arteaga; Aguilar Salinas, 2016b)

En Acapulco, segunda ciudad en importancia de Guerrero y punto clave para el comercio del pacífico en el siglo XX, se dan también manifestaciones que conservan huellas de la africanía, y se lideran procesos de reivindicación por medio de la construcción de la identidad afromexicana. Esta ciudad fue un punto de llegada y de salida de mercancías que los chinos transportaron por el océano Pacífico. Las naves de la China llegaban una vez al año, pero en época del nacimiento de la república la ciudad se quedó en el letargo. Al acabarse el comercio con China, por la independencia la Costa Chica esta quedó sin comunicación, ni terrestre ni marítima, entre siglo XIX y parte del XX. La Costa Chica estuvo entonces aislada, y fue solo hasta la construcción de la carretera entre Puerto Escondido y Acapulco en los años 60 que se da una reactivación de la fluida comunicación. (Hernández, s.a., s.p.)

Se cree que es por esta razón que en la Costa Chica hoy día se conserva (en dominancia) vestigio del genotipo africano. Es decir, que las personas guardan relación cercana a los rasgos faciales y corporales de los africanos, rasgos bien determinados y reconocibles desde antaño como el color de la piel, el cabello y la contextura física. Por supuesto, sus prácticas culturales también dejan ver estas huellas de la afrodescendencia, o por lo menos las recrean.

Cuajinicuilapa, municipio de Guerrero y parte de la Costa Chica, es el primer lugar en donde se desarrolló investigación académica sobre población afrodescendiente en México y de donde surgieron los primeros datos sensibles sobre la afrodescendencia. Los investigadores Aguirre Beltrán y Bonfil Batalla dedicaron trabajo en este camino en mitad del siglo XX, y son considerados pioneros en el tema. En Cuaji, como le dicen sus pobladores cariñosamente, subsiste una buena porción de personas afrodescendientes, y son ellas las portadoras de variadas manifestaciones culturales y artísticas, muy reseñadas y comentadas en revistas, documentales y piezas comunicativas. (Aguirre, 1946)

De este lugar se conoce la representación de la danza del diablo o danza de los diablos, manifestación artística que se ejecuta en la celebración del carnaval, que lleva su mismo nombre, en las fiestas de todos los santos o fiesta de muertos. Este carnaval se celebra en muchos lugares a lo largo de toda la zona de la Costa Chica por lo que se le puede apreciar como una manifestación cultural de mucho arraigo entre sus portadores, y manifestación de una reivindicación de valores de identidad afromexicana. Otras prácticas artísticas que se dan son la danza de la tortuga, la del petate y los sones de Artesa.

Un elemento distintivo en la indumentaria de los diablos que danzan en el carnaval es el azote o pancho. Este se relaciona con el azote que cargaba el caporal en las haciendas para golpear a los esclavos, y con este mismo ademán se azota el suelo en la ejecución de la danza. Otro elemento es la máscara de diablo la cual la elaboran en

talleres y residencias los mismos jóvenes bailarines y músicos. Valga decir que hasta hace unos años únicamente los varones eran quienes representaban al diablo, y las mujeres no eran bien vistas haciendo lo mismo. Hoy día esto ha cambiado considerablemente teniendo la mujer participación activa en los roles de la festividad y en la minga o cuadrilla en donde baila sensualmente con el público mientras avanza a manera de comparsa.

Otro elemento distintivo es la mata del café. Para los líderes comunales del carnaval es importante para la comunidad afromexicana en Cuaji pues se relaciona a esta planta y sus frutos con la herencia africana por medio de la mata de café Congo. Se comenta que la flor se toma en té y la semilla se come con huevo.

Coincidiendo con Varela (Itza Varela, 2022) sí es posible pensar que prácticas artísticas, como la danza de los diablos y en general manifestaciones culturales de la comunidad habitante de la Costa Chica, funcionan como elementos de construcción de subjetividades. Incluso, su ejecución es en sí misma el proceso en el que se articulan los elementos distintivos de dicha comunidad dando paso a nuevas formas de pensamiento y de participación social.

Oaxaca es un importante estado para la huella de la afrodescendencia en México, y del cual emanan variadas manifestaciones culturales afromexicanas. Aydé Rodríguez, mujer pintora natural de Camaltepec pero residente en la Costa Chica, es comentada dentro de la comunidad pues cuando ella era niña su abuela le contó historias de la gente negra, de cómo habían llegado en barcos desde África. Su abuela y su abuelo fueron peones en la hacienda La Guadalupe en Collantes - Oaxaca. Por su herencia africana, y orgullosa de ello, Aydé pinta actualmente cuadros alegóricos a la reivindicación afromexicana. Imágenes de barcos sobre mares picados y cuerpos desnudos en cadenas son unas de sus inspiraciones.

Rezan también unos versos en honor a la identidad afro, que en este territorio oaxaqueño de la raza natural se vive cerca del manglar para pescar sus mariscos, sus pescados y sus bienes para comer la sabrosa receta de tichinda¹⁵.

Aquí la presencia indígena es por supuesto también significativa. Entre todos han convivido desde hace décadas en un equilibrio que ha sido sostenible. Indios, españoles y africanos desde el periodo colonial habitando el mismo territorio con todas las interacciones posibles y sus resultados palpables, como por ejemplo el impacto sobre la lengua, sobre los hábitos y las costumbres.

Por otro lado, Veracruz es actualmente otro de los lugares en donde puede apreciarse vestigio de presencia africana. Aquí promotores y cronistas de la afromexicanidad hacen recopilación de historias y sucesos relevantes en el calendario de festividades negras. Entidades de gobierno como la dirección general de culturas populares gestionó décadas atrás y bajo la batuta de Martínez Montiel y Bonfil Batalla la realización de trabajos de investigación y acción cultural en pueblos veracruzanos, como Yanga, Coyolillo y Amapa. (Hoffmann, 2006)

Otras entidades gubernamentales como el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) aportaron a la revitalización y recuperación histórica y cultural de lo afro con la creación del Festival Afrocaribeño, festividad que en la actualidad está vigente. Y, actores independientes, como estudiantes universitarios, aportan desde su práctica de investigación/interpretación al proceso de la reivindicación.

Sobre Yanga se documenta que fue el primer pueblo libre de América, heredero de San Lorenzo de los Negros, y que en cabeza del negro cimarrón Yanga fue fundado entre 1624 y 1635. De Coyolillo se documenta que alberga aproximadamente la mayor porción de la afrodescendencia del estado, y es por ello que allí se celebra una gran festividad como lo es su carnaval. Y sobre Amapa, resalta en las fuentes por haberse dado allí una revuelta en el siglo XVIII, con seguridad revuelta de esclavos contra sus patrones.

¹⁵ Tamal popular en la Costa Chica hecho a base maíz y relleno de mariscos.

Ahora, desde el siglo XVIII también está testimoniada la presencia de afrodescendencia en el estado, de manera menos abundante, en otros lugares como Coatepec, Ozuluama, la Huasteca, Mocambo, Mandinga (toponimia africana) y los alrededores del estado.

Veracruz es por supuesto un crisol cultural. El sentir mexicano jarocho es un asunto palpable. La representación de lo indígena, y sobre todo la manifestación de esa identidad es fuerte y tiene bastante recorrido. Pero también la representación de lo mestizo, y más allá de lo criollo. Por ser Veracruz en el periodo colonial un punto de contacto indispensable entre América y Europa, puerta de acceso al “nuevo mundo”, punto de desembarco principal (en un comienzo) de los esclavos, y lugar para las interacciones económicas.

De lo anterior toma Odile Hoffmann para comentar que el eslabón perdido de la afrodescendencia en México se encuentra en Veracruz. (Hoffmann, 2006)

El contexto cultural de lo afro en México es apreciable desde varias perspectivas (comunidad de afromexicanos, sociedad mestiza que no se auto reconoce como etnia o raza, y agentes externos como académicos e investigadores independientes) y que en todas ellas es reconocible que hay una huella africana en México, y que el reconocimiento de lo afro ha estado presente desde hace un buen tiempo.

Cito para finalizar una buena aportación sobre otros elementos afro inmersos ya en la cultura y la sociedad mexicana, que no necesariamente corresponden a representaciones de afromexicanos o hechas por ellos, y en cambio tienen un carácter amplio, destinados al consumo en general. De ellos se puede leer hay un conocimiento y aceptación por parte de la sociedad mexicana de esa presencia negra, afro o africana si se quiere, en el espacio cultural y social del ámbito nacional y de también del internacional:

“En la cultura religiosa mexicana cualquier niño puede identificar que uno de los Reyes Magos es negro y que viene de África. Francisco Gabilondo Soler, conocido como El Grillito Cantor, contribuyó con al menos tres canciones para niños. La

Iglesia católica reconoce el culto a San Martín de Porres, el primer santo mulato de América. En el cine mexicano se ha producido una treintena de películas que trata el tema de los negros. En éstas se manifiesta un estereotipo que se reproduce en diversos ritmos musicales, como el mambo y los bailes de salón. La televisión produjo comedias que trataban el tema de la relación entre los “blancos” de clase y los negros o mulatos. Por otro lado, la literatura mexicana también ha abordado el tema; un ejemplo es la famosa novela La negra angustias, escrita por el antropólogo Francisco Rojas González (Premio Nacional de Literatura 1944), que fue adaptada al cine y ganó varios premios. Otros ejemplos también serían de importancia, como una revista de historietas que publicó Memín Pinguín, Rarotonga y Fuego Nobleza Negra, esta última sobre la historia e Independencia de Haití. Por otra parte, personajes afrodescendientes de gran importancia para la historia mexicana apenas se están reconociendo: José María Morelos y Pavón, Vicente Guerrero y Melchor Ocampo, entre otros”.

(Saucedo Arteaga; Aguilar Salinas, 2016)

2.3. Oralidades y narrativas afro

2.3.1. Imaginario mexicano

“La madrugada del 8 de noviembre de 1519 Miztli se levantó más temprano que de costumbre; tomó un baño de temascal, frotó su piel con zacate para sacar toda impureza y se puso sus mejores ropas. Después de orar en el templo se dirigió a la casa de su tío, lo acompañaría como uno de los tantos cargadores encargados de llevar los presentes que el Huey Tlatoani Moctezuma Xocoyotzin entregaría al dios de los teules, Hernán Cortés. Esa tarde, los ojos de Miztli miraban fijamente el suelo de la calzada de Iztapalapa. Al escuchar la orden se encaminó junto con el resto de los tamemes para depositar a los pies de los teules los presentes. Entre la algarabía creada por los teules al ver los regalos y el asombro de los suyos por la descortesía, se creó un momento de aparente confusión en el que Miztli no perdió la oportunidad de mirar a los extranjeros. Sus ojos se posaron en todos y cada uno de los teules cuya piel y cabello relucían como Tonatiuh, el Sol. En ese momento lo vio: aunque se encontraba en segundo plano resaltaba sobre todos los demás; su piel era negra como la noche, su pelo crespo también, el blanco de sus ojos lo estremecieron. Un empujón devolvió a Miztli a la realidad, se alejó de ahí con una gran incertidumbre, pero con la certeza de haber visto a un ungido por el dios del “espejo humeante”, Tezcatlipoca.” (Gallaga, 2014, p. 9)

Abro este subíndice con un fragmento de una recreación sobre el encuentro entre el último tlatoani mexica en Tenochtitlán: Moctezuma, en las primeras décadas del siglo XVI, con el que pudo ser el primer africano que pisó el continente americano. La breve narración puede ubicarse en la época donde los primeros contingentes de Hernán Cortés entraron en Tenochtitlán, y en ellos hombres africanos. Y es que se ha corroborado que dentro de las filas de los españoles colonos hubo africanos, unos con funciones de servicio doméstico y de jornal, y otros en funciones militares portando armamento como todos los demás.

Es relevante el hecho que en la cita se nos presenta por la importancia que contiene desde lo simbólico y desde lo histórico. Aquel encuentro recreado no fue de dos mundos simplemente: el mundo nativo y el externo. Lo que se nos presenta aquí es el encuentro de tres macro culturas: el mundo americano, el europeo y el africano. (Gallaga, 2014a)

En aquel encuentro la figura del dios Tezcatlipoca se pone de manifiesto como símbolo determinante en la manera como se daría la relación entre nativos americanos y africanos. A Tezcatlipoca se le atribuye un rol particular, uno dentro de sus innumerables roles como deidad determinante de la cultura mexicana, y es el de ungir a los esclavos, casi que su protector, en una relación desde lo místico con la esencia del hombre africano.

Dentro del mito fundacional de la cultura náhuatl el dios Tezcatlipoca representa la dualidad y contrapeso a Quetzalcóatl, dios del sol. Puede pensarse como un dios guerrero, uno artista y con color como el de la noche. En representaciones gráficas Tezcatlipoca porta en sus manos una flauta y flechas en la otra, esto corroborando la idea de su dualidad. En su característica de guerrero es capaz de aplicar su fuerza y desplegar su poder a voluntad, pero también su astucia y sus jugadas quizá vivaces. Se le conecta también con uno que interpreta música, y esta música al servicio de contextos rituales y ceremoniales. Tezcatlipoca conecta con las entidades de la cosmogonía mexicana, conecta con los muertos que habitan el mictlán, con la naturaleza y la vida.

Al verle por primera vez el nativo americano pudo haber percibido al africano como un ungido por el dios del espejo humeante (Tezcatlipoca), como se le nombra en parte de la literatura histórica. No es raro pensarlo en tanto que de la misma manera la armadura con plumajes (penachos de aves en el casco) de Hernán Cortes influyó en principio la creencia de los nativos de que él era la representación de la serpiente emplumada Quetzalcóatl, y que llegaba tal como una profecía anunciaba sucedería. (Gallaga, 2014b)

Hay unas narrativas que se expresan desde el periodo colonial hasta el mundo contemporáneo por medio de la oralidad de los pueblos mestizos y que suceden de maneras alternas a las narrativas oficiales. Mientras la corona española construía en sus documentos el relato colonial, del que sabemos bien cuál es su perspectiva y postura, las minorías indígenas - africanas y sus mestizajes transmitieron por medio de sus propios canales su visión del mundo, manteniendo elementos distintivos como la presencia y acción de las deidades mestizadas, y los misterios de su cosmovisión no explicados por el dogma monoteísta.

Antes de ir entonces a esas narrativas de lo africano y lo afromexicano, quiero presentar a Tezcatlipoca en una de sus facetas: un nahual / nagual. Juan Villoro comenta sobre un suceso que se reseña en la literatura en donde Tezcatlipoca hace otro de sus continuos embustes a Quetzalcóatl llevándolo a la embriaguez. Dice: *“Luego de que Quetzalcóatl se viera en el espejo, Tezcatlipoca disfrazado con su piel de jaguar, como su nahual Coyotlináhual, se le presentó para un nuevo embuste.”* (Villoro, 2021, p. 23)

En este suceso Quetzalcóatl bebió cinco raciones de pulque habiendo dicho que tomaría solo tres, además convidó a su hermana mayor Quetzalpétlatl para embriagarse juntos. El embuste consistió en que Tezcatlipoca se hizo pasar por abuelo vestido con pieles de tigre para generar la confianza del otro y así no percibiera lo que los diablos susurraban en el ambiente. Se trató de una transformación/transfiguración en donde el dios de la noche fue un nahual. Al final muchos se entristecieron porque Quetzalcóatl había caído en su trampa. (Villoro, 2021)

Sobre el término nahual comparto la definición que ofrece Durán:

“El nahual es el animal que nos da sus características poco después de nuestro nacimiento. Al nacer en la cultura nahua de la selva Zongolica de Veracruz, cuando nace un niño es colocado en el centro de un círculo de ceniza en el campo,

es dejado ahí y después se mira que huellas hay en la ceniza y determinarán así el nahual del recién nacido; podrán encontrar las huellas de un gato, un perro, un pájaro, un chango o una araña quizá... Existen personas conocedoras del poder de convertirse en sus nahuales". (Duran, 1967. parr. 1)

Instaurada la colonia en la Nueva España estas figuras representativas de la cosmovisión del mundo prehispánico no desaparecen y en cambio se transforman, se mestizan. Hay rastro en la actualidad de historias en comunidades étnicas indígenas de Chiapas que hablan de la transfiguración de hombres y mujeres en animales, sea para hacer daño a víctimas elegidas o para todo lo contrario, llevar justicia a quien comete actos reprochables.

Hay mucha información bibliográfica sobre nahualismo y contenidos extensos en donde se detallan las características del mundo nahual, de los buenos y de los malos nahualli¹⁶, yo lo menciono de manera corta y como referencia. Mi intención es relacionar al hombre africano, inmerso en la pugna de las tres culturas (guardando las proporciones de cada una) por la sobrevivencia, bajo la premisa de que hay alicientes de que pudo tener espacio de maniobra. Un ejemplo es la idea de haber sido visto por el indígena nativo como ungido por Tezcatlipoca, cosa que le abriría puentes comunicantes; de ahí la creencia de haber sido inmune a la brujería por ser él mismo un brujo. (López Austin, 1989)

Y es que De la Garza comenta que:

"Los nahuales parecen haber tenido un dios protector, Nahualpilli, 'Príncipe Mago', un aspecto de Tezcatlipoca o Titlacahuan, dios creador, invisible, sombrío y aéreo, [que] aparecía ante los hombres como una sombra y conocía sus secretos. Es decir, que era un vidente como los nahuales". (De la Garza, 1993, pp. 26-27)

¹⁶ Ver más en "El nahualismo" Roberto Martínez. 2011

Y Caretta, en este sentido afirma que: *“Tezcatlipoca era el patrón de los brujos”*. (Caretta , 2001, p. 220)

El mundo de las deidades africanas que pudo haberse expresado por los esclavizados en el contacto que tuvieron con los nativos americanos y con los colonos, quedó sepultado por las transformaciones del lenguaje que se dieron. Entendiendo que el principal hecho que acabó con la cultura prehispánica, y la que pudieran haber expresado los africanos, fue la imposición de la cultura y la fe de Europa. Debido a ello, el hombre africano tomaría identidad a partir de su relación con la deidad mexicana de la noche Tezcatlipoca, con su personalidad antagónica y su relación con la magia y el misterio.

Pero ¿por qué? y acaso ¿pudo un africano aprender la habilidad de la transfiguración de humano a animal, quizá jaguar o quizá serpiente? Pensemos que la oralidad propia del pueblo prehispánico permeó al hombre africano en la Nueva España y la Capitanía de Guatemala, y en ese sentido pudo el africano acceder a los secretos de los indígenas nativos para usarlos en su beneficio y así impactar en su destino. Baste con conocer la historia de dos cimarrones africanos cuya heroica hazaña es documentada en todo el continente, Yanga en Veracruz – México y Benkos Biohó en San Basilio de Palenque – Colombia.

El relato de la presencia afrodescendiente en México, como he mencionado, es algo que textualmente se construye desde hace poco, pero implícito ha estado desde siempre la influencia del mundo africano en narrativas actuales del pueblo mexicano. En la identidad indígena y en la nacional se expresan destellos de esa presencia que hubo tiempo atrás. Casos por ejemplo en la literatura, la música, la pintura y la danza de artistas mexicanos. O, modos, palabras y significados propios de lenguajes del México profundo.

La literatura ha movilizado las narrativas afro, y resalta en este aspecto de las demás actividades de creación. Por medio de libros, documentos y trabajos que instituciones y gobierno promueven es que se ha dado mayoritariamente la movilización de esas narrativas, hoy afromexicanas. En el periodo colonial, de manera paralela a la presencia de los africanos en el continente, en Europa se enarboló una edad de oro de la literatura hispana, y que significó el culmen de la cultura popular. Los refinados poetas y músicos de la corte del siglo XVI adoptaron rimas del vulgo, coplas, refranes, romances y villancicos (canciones líricas con estribillo), y con contenido relacionado a los africanos. (De la Torre, s.a.)

Paralelamente en la Nueva España Sor Juana Inés emprendía un camino en favor de la creación literaria y poética con clara influencia de los temas de los africanos, un campo cuya perspectiva favorecía su presencia, pero que por lo demás era casi inexistente, y cuyo resultado es que la huella africana en la literatura mexicana de ese periodo es exigua. La hallamos (la presencia) en los villancicos de Sor Juana, de quien se conoce que tuvo contacto cercano con los africanos a través de los criados de la familia y de su esclava. Se entre lee de ella que replicaba la manera trastocada y con el bullicio que según era característico de los africanos para expresarse verbalmente y en público. (Solis Téllez & Alarcón Sánchez, 2018)

De ella cito a continuación tres poemas “*Soy un negrito*”, “*Indio*” y “*Negro*” respectivamente con el ánimo de hacer contacto con su narrativa y oralidad sobre lo africano en la Nueva España del periodo colonial:

- Soy un negrito -

*“Soy un negrito,
Guinea es mi patria,
soy negro en el cuerpo
y negro en el alma,
y también es negra*

*toda mi prosapia.
Mi gloria es ser negro
y hago de ello gala;
todo el que no es negro
me irrita y me enfada*

*porque mi negrura
ni tizna ni mancha.*

*Soy libre aunque negro:
ya mi alma no arrastra
de la tiranía
la cadena ignata
que arrastra vilmente
la blanca canalla.
Siempre el negro adora
la libertad santa;
grillos y cadenas
al negro no adaptan;
grillos y cadenas
al negro no adaptan
y, así, mi negrura
ni tizna ni mancha.*

*De cuántos insultos,
cuántas bofetadas,
cuántas indecencias
de la raza blanca
ha sufrido el negro
sus torpes palabras.
De un modo inocente
al negro insultaban:
“Que mueran —decían—
esas negras almas”,
cuando su negrura
ni tizna ni mancha.*

*Los varios cantares
de la raza blanca
son torpes, lascivos:
esa vil canalla.
Ajos, indecencias
solamente cantan,
¡y con eso honran
la religión santa!
Antaño los negros
así no cantaban:
su hermosura negra
ni tiñe ni mancha.*

*¿De qué se compone
la familia blanca?
De hombres sin virtudes
de vida estragada,
fieros asesinos.
gente desalmada,
de ordas de ladrones
y de otra canalla.
En la especie negra
nada de esto anda:
su feliz negrura
ni tizna ni mancha.*

*El blanco es esclavo
que agobiado anda
con unas cadenas
gruesas y pesadas;*

*inmoral, perverso
que la ley profana.
El negro abomina
potencia tirana,
respeto las leyes*

Villancico VIII La ensalada

- Indio -

*"[...] Yo también quimati Dios,
mo adivinanza pondrá,
que no sólo los Dotore
había la Oniversidá.
Cor. —¡Ja, ja, ja!
¿Qué adivinanza será?
Ind. ¿Qué adivinanza? ¿Oye osté?
¿Cuál es mejor San José?
1. —¡Gran disparate!
2. —¡Terrible!
Si es uno, ¿cómo es posible,
que haber pueda otro mejor?
Ind. —Espere osté, so Doctor:
¿no ha visto en la Iglesia osté
junto mucho San José,
y entre todos la labor
de Xochimilco es mijor?
1. —Es verdad.
Cor. —¡Ja, ja, ja, ja!
¡Bien de su empeño salió!"*

*varias y ordenadas:
nunca el negro tizna,
siempre el blanco mancha"*
(Herraiz, 1993, pp. 107-110)

- Negro -

*"—Pues, yo
también alivianalé;
lele, lele, lele, lele,
¡que pulo ser Negro Señol San José!
1. —¿Por dónde esa línea va?
Neg. —Pues ¿no pulo de Sabá
telé algún cualteló?
Que a su Parre Salomó
También ella fue mujel:
¡lele, lele, lele, lele!
¡que por poca es Negro Señol San José!"*
(Monteverde, 2013, p. 277)

Aquel contexto colonial en donde se escribieron poemas como estos era uno en donde el imaginario europeo estaba poblado por las sombras y los espectros producto de la fe y de la iglesia católica. No obstante, subsistían remanentes del mundo fantástico europeo como brujas, magos, demonios, criaturas imaginarias, y personajes de las historias populares. Todo esto llegó a América con los europeos y se impuso irremediablemente por sobre las propias creencias y contenido cultural de los indígenas nativos y de los africanos.

Afirmando a Borja y De la Torre, una muestra de choque de cultura entre europeos, indígenas y africanos se puede apreciar en la concepción de la muerte. Para los primeros se trataba (aún hoy día) del paso hacia la salvación o la condena. En muchos casos tal situación de condena era relacionada con lo negro, con lo malvado, con lo oscuro, y como lo era el color de la piel de los africanos. Para los oprimidos la concepción de la muerte era el transcurso hacia otro plano, dejando el mundo físico habitado por los seres naturales hacia un mundo abstracto, infinito e ilimitado. Hoy podemos afirmar que se impuso la narrativa del europeo. Lo negro continúa siendo relacionado a algo negativo, el indio continúa siendo visto como estorbo del progreso y al hombre servil se le dice que trabaja como negro. (Solis Téllez; Alarcón Sánchez, 2018)

Es claro que en otros lugares del continente y en comparación a México es mucho más fuerte el lazo que sostienen con el pasado las negritudes afrodescendientes por medio de sus narrativas, de sus mitos, de sus personajes y héroes. En Brasil por ejemplo, en la región de Bahía hay música que se toca exclusivamente con tres tambores ceremoniales, llamados tambores de criolá, y que fungen como canal para conectar a las mujeres bailadoras con entidades de la reproducción y del vientre. La capoeira, una danza que es a la vez estilo de vida, que se acompaña musicalmente con arcos de madera y metal, que suenan como latigazos, con percusiones, con cantos y coros repetitivos interpretados en unísonos. O la macumba, expresión de fe sincrética entre

catolicismo europeo y animismo africano, y que es popular entre la afrodescendencia del norte del país.

En Venezuela también se tocan tambores y se cantan coros en unísono. Son los tambores culo e puya, que se percuten con un palo y con la mano, muy al estilo de los tambores senegaleses, y que se agrupan por la altura de su tono. Claro está que esta cultura afrodescendiente vivió un caso acelerado de mestizaje tal como el sur de México, puesto que la zona centro y occidental de Venezuela y la parte centro oriental de Colombia fueron la cuna de la élite criolla. Por eso mismo, en Colombia la mayoría de la presencia afrodescendiente se ubica en la línea costera del océano pacífico, es decir lejos de la zona de poder, y es por ello que se conservan sus narrativas y oralidades de una manera mucho más apreciable.

En Colombia se interpretan tambores de la herencia africana como el alegre, la tambora y el llamador, propios de la música y la cultura de la región Caribe, es decir el norte del país. En la región del océano pacífico se interpreta la marimba de chonta, un instrumento afín a sus parientes africanos cercanos: el balafón, la madimba y akadinda. Y, se narran historias a través de la oralidad de los pueblos afrocolombianos sobre deidades, las hazañas y aventuras. Caso de Anancy, diosa africana representada en las arañas, de ahí la comadre araña y el tío conejo, ellos encargados de obrar por el bienestar de su gente. O Marimbo, un hombre libre y creador de la marimba, intérprete excepcional de la música negra y un bailarín sin par. (Arocha, 1999)

En el Caribe, y en países de Centroamérica, se conservan lazos fuertes con el pasado africano. Sus contextos geográficos y sociales permitieron que comunidades afrodescendientes se mantuvieran al margen del mestizaje. Un caso importante de mencionar es el de los garífunas, un grupo étnico afrodescendiente ubicado en una gran zona que comprende los países Guatemala, Honduras, Belice, San Vicente y Nicaragua.

En la cultura musical garífuna sobresale el uso del tambor para uso ritual y festivo, y se relaciona directamente como herencia africana. El Ugu por ejemplo es un ritual que se ejecuta con danzas y cantos; el tambor acompaña a los cantos de las mujeres mientras que se propicia la danza. Esta es la actividad de mayor alcance en la cultura garífuna y con la cual se rinde tributo a los ancestros y se pide por la salud de los enfermos.

La lengua garífuna es una de las banderas de su identidad étnica, y es estandarte en el intento por reconocimiento y participación, sin embargo, existe una problemática y es que no es una lengua que de manera general sea hablada por ellos mismos. Más bien, un sector académico promueve desde sus propios espacios, muy importantes, pero que no son en terreno propiamente dicho, la reivindicación y práctica de la lengua. La mezcla de la cultura garífuna es compleja, por un lado la influencia del negro creole (descendiente del esclavo antillano) quien tuvo mayor valor como fuerza de trabajo y mano de obra en la zona. Por otro lado, la presencia de los colonos europeos, los indígenas, y los mestizos. (Agudelo, 2010)

La poeta guatemalteca Nora Murillo en una composición sobre memoria africana utiliza la frase siete lunas "*busqué en mis ojos las siete lunas despiertas en la niebla*". Siete lunas, una narrativa sobre como comprender el clima por medio de las temporadas de lluvia y sequía, que se cree vino del conocimiento africano por medio de los esclavos. En la poesía de Lecian Haye Francis, mujer negra y garífuna, se denota un reconocimiento por los saberes de las abuelas, y de los viejos. Denota ello una relación con lo indígena prehispánico, quienes también tenían ese rasgo social, y con la organización de pueblos africanos alrededor de los viejos. (Meza, 2014)

Regresando a México, Joaquín Fernández en el Periquillo Sarmiento muestra afecto y admiración por los afrodescendientes, pero es una obra que no pudo ser producida por prohibiciones de los censores. Y, Carmen Boullosa en "*Azúcar negra*" sigue los indicios del negrito poeta, una controversial (en círculos académicos) historia sobre

un hombre negro del periodo colonial que era poeta, y del que se cuestiona si realmente existió. Para la autora el tema importante aquí es que la historia existe y es una leyenda – mito que representa un hecho histórico relevante. (Solis Téllez; Alarcón Sánchez, 2018)

2.3.2. *Marimbo* Historia de un africano

Marimbo es un personaje legendario y es a la vez un suceso histórico. Se cuenta de manera general que fue un africano traído como esclavo a América en época de la colonia española y que su principal hito fue la invención de la marimba, además que poseía una excepcional habilidad para interpretarla.

Dedico este subíndice a este personaje tomando como referencia uno de los ejemplos prominentes de su presencia en la zima. Marimbo hace presencia en Chiapas por medio de la oralidad de los pueblos étnicos que en su memoria conservan este relato y replican hasta la actualidad. De allí, a partir de una investigación histórica para la creación de una obra literaria, Gustavo Montiel presenta una novela histórica titulada “*El negro Marimbo*” de 1983. Aquí el personaje se desenvuelve en una narración de ficción que narra su travesía a partir de la llegada a América, y en la que lo acompaña un buen compañero de vida también africano esclavo. El lugar donde se instala la historia es en la hacienda La Valdiviana, zona de la frailesca, actualmente municipio Cintalapa, Chiapas.

Montiel fue un escritor e investigador del folclore oaxaqueño y del sureste mexicano, cercano a la música y cultura de las etnias mixtecas, zapotecas y zoques. Su propuesta multicultural oaxaqueña y chiapaneca puede apreciarse en sus ensayos históricos y las narraciones noveladas inspiradas en personajes reales. De su obra “*El negro marimbo*” se comenta que es una narración sobre el origen africano de la marimba aportando a la difusión de este relato en Chiapas y Oaxaca.

Otro buen ejemplo de la presencia del relato de Marimbo en la zima se halla en la costa del océano pacífico en Colombia. Allí la comunidad afrocolombiana conserva en su memoria su relato coincidiendo con Chiapas en que a él se atribuye la creación de la marimba (de chonta). Sin embargo, este Marimbo se aparta del relato de Montiel pues se narra como un hombre libre, o seguramente como un africano cimarrón. Sus características son de hombre fuerte, conocedor del terreno selvático y costero, natural en la geografía centroamericana, con dominio en varios estilos de trabajo como la construcción de ranchos (viviendas) y potrillos (embarcaciones), la pesca en río y en mar abierto, la cacería nocturna y otras artesanías. Además, se dice que se valió de magia y artes místicas para defenderse y sobrevivir.

En el prólogo el poeta y escritor mexicano Enoch Cancino manifiesta que pruebas sólidas señalan que la marimba es un instrumento musical de génesis africana y de construcción y desarrollo, posterior a la trata esclava, netamente americano. Así, a manera de antesala Cancino anuncia que el relato de Montiel narra sobre la creación de la marimba en América, una primerísima vez en todo el continente, un suceso determinante que desencadenaría en el futuro todo un cúmulo de prácticas culturales alrededor de la marimba. Entre líneas sugiere el poeta que la marimba transitó desde Chiapas hasta Colombia y a sí mismo el relato de Marimbo, y no en un sentido contrario. Cancino, también en el prólogo, comenta que la marimba es producto de un mestizaje en el que participaron negros, zoques, zapotecos, criollos y españoles. Que es un producto espiritual y seguramente místico, envuelto en misterios irresueltos. (Montiel, 1983)

Independiente de la sugerencia que resalto sobre un origen del relato de Marimbo, el cual considero un asunto irresuelto aún, comento sobre la apreciación del párrafo anterior sobre un carácter místico, espiritual y misterioso de la marimba. Aquello sobre lo que no puede darse certeza suele llamarse místico o mágico siendo algo común en las tradiciones orales de los pueblos, pero al ello apreciarse en el contexto académico entonces traduce otra cosa, quizá desconocimiento, falta de trabajo e investigación, e incluso prejuicio. Hay una correlación, en mi opinión, entre la fecha

creación de la novela, con un auge de investigación musicológica y etnomusicológica en la región latinoamericana.

Investigadores de la cultura, a mediados del siglo XX y hasta entrado el siglo XXI, presentaron trabajos sobre contenidos y prácticas culturales de la región latinoamericana bajo marcos folclorizantes y exotizantes. Compendios, cartografías, trabajos etnográficos, antropológicos, musicológicos, y humanísticos, como parte del llamado etnoboomb¹⁷ dieron en ocasiones tratamientos desatinados a la información socavada, exaltando de las prácticas sus formas y colores sin contenidos de fondo que problematizaran su naturaleza y propendiendo con ello a la presentación de sus portadores, negros e indígenas, como productos exóticos. A su vez, se destaca del auge la presencia del investigador en campo, lejos de los escritorios y de otros símbolos de poder desde donde se dictaminaron los primeros lineamientos de la idea de cultura, regional y nacional, desde la fundación de las repúblicas.

En el caso de Marimbo de Montiel es notorio que el autor se preocupó por basar su obra sobre hechos históricos reales aportando fechas y lugares, comentando con propiedad sobre contextos sociales y sucesos políticos de la Nueva España y de las naciones africanas. Sin embargo, no aporta el documento información sobre las fuentes ni referencias que soportan los detalles. Claro está que es apenas comprensible por tratarse de una obra artística. El lector se puede preguntar entonces sobre la veracidad de los hechos que el relato narra, sobre la veracidad de la existencia de Marimbo y los sucesos que en la hacienda se comenta sucedieron. Yo personalmente prefiero no problematizar a fondo en tal sentido reconociendo que los fundamentos de la investigación artística, la cual soporta a la novela como a mi propuesta artística, son incluso hoy tema de discusión por su constante estado de construcción.

El relato de Montiel se ubica geográficamente en la hacienda La Valdiviana, provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala (instituida en 1551), en los valles de Cintalapa y

¹⁷ Ver más en "Afro-colombia en los años post Durban" Jaime Arocha.

Xiquipilas. Enorme propiedad colindante con la frailesca, propiedad de don Bartolomé de Valdivia, un colono español. La época del relato corresponde al siglo XVII, por lo que debemos tener claridad que en aquel momento el territorio donde se ubica la hacienda pertenecía a la Capitanía de Guatemala, hoy Guatemala.

En la actualidad la edificación de esta hacienda se mantiene en pie, o por lo menos sí la que se ubica en Cintalapa, que fue una de las más importantes, y funge como centro turístico e histórico. Sobre los extensos predios que comprendió esta hacienda y las muchas edificaciones que tuvo en el relato se comenta que para atravesar los terrenos y llegar de extremo a extremo debían pasar días cabalgando, actividad que disfrutaba tanto el patrón como los mayores.

En el relato Montiel cuenta que Nzunga y Katinga, dos hombres africanos, y a quienes dieron los nombres castellanos Diego y Miguel respectivamente, fueron desembarcados en la costa de Veracruz, golfo de México, traídos desde África en un gran barco carguero con centenares de hombres y mujeres más.

El barco atracó primero en el puerto de Santo Domingo, isla La Española, ya en el caribe luego de atravesar el Atlántico, luego continuó hasta San Francisco de Campeche y finalmente hasta Veracruz. La novela no especifica año, pero según el contexto y cronología de los sucesos se sugiere un periodo entre 1600 y 1700. Esto pues argumenta que a la fecha de ingreso de estos dos africanos ya los indígenas nativos tenían la defensa del Fray Bartolomé de las Casas, un activo defensor de los nativos ante su exterminio, por lo que la importación de esclavos africanos iba en auge.

De Nzunga narra que provino de Angola, país africano a donde llegó la empresa esclavista colonial, sobre todo la portuguesa, para negociar en principio con las autoridades locales la compra de esclavos. En aquel momento este lugar no tenía ese nombre, Montiel narra que:

Ndongo era el verdadero nombre de su país, que anteriormente había formado parte del gran reino del Congo, pero fue llamado Angola por los conquistadores portugueses, porque cuando los invadieron en 1560, lo gobernaba el rey bantú Mbandi Ngola Kiluange. (Montiel, 1983, p. 13)

De Katinga, también de Angola, menciona que:

Katinga y otro esclavo más, eran de la tribu baluba, del norte de Angola y los otros 27 eran también angoleños pero de raza bantú y hablaban otro dialecto, aunque muy parecido al baluba. (Montiel, 1983, pp. 17-18)

Nzunga es Diego por el bautizo, y es Marimbo por como lo apodaron en la hacienda los otros esclavos. Narra el autor que tocaba tablillas de madera de hormiguillo por pura tristeza. Es decir que antes de construir la marimba ya jugueteaba con tablillas de madera y palos para percutirlas ¿tocando qué melodías? ¿interpretando qué ritmo?

Un músico venido de España, don Teófilo Serrano, un colono conocedor de la música y su teoría, intérprete de guitarra y persona que habitó en la hacienda en un periodo en que coincidió con Nzunga ayudó al africano en la construcción de la marimba, la primera marimba. Narra Montiel que el señor Serrano con su guitarra: *“asesoró y ayudó a Nzunga a completar la construcción del instrumento, entonces se pudo tocar acordes y octavas en las tablas unidas por correas y ceras en un bastidor”*. (Montiel, 1983, parr. 1)

Son numerosas las menciones sobre Nzunga destacando que tenía habilidades para la música, para la lengua, y en general talento para el aprendizaje espontáneo natural. Así, el autor narra por ejemplo una escena donde los dos esclavos Nzunga y Katinga, quienes eran de distintas tribus, lingüísticamente diferentes, cantan una canción que les es común, es decir una canción en una lengua que para uno de los dos es ajena, y

más sin embargo la interpretan con gracia y dominio. La canción en idioma bantú decía: *"Ye ye bumbambé. Kumbanga mbunzanga. Kalungangüé"*. (Montiel, 1983, p. 28)

Sobre esto, Montiel (1983) detalla: *"Los quince angoleños llegados a San José, pronto pudieron entender y hablar el castellano..."* (p. 31) *"... Por ella aprendió a hablar el "castilla" y hasta le enseñó algunas palabras en su idioma, el zoque..."* (p. 37) *"... solía cantar con frecuencia las canciones folclóricas de su pueblo, cuyo nombre era Mandango, en la ribera del río Kambo, en Angola..."* (p. 18)

La primera cita se refiere a 15 hombres trasladados desde Veracruz hasta Chiapas en la travesía que vivieron los dos personajes de la novela *Nzunga y Katinga*. De ellos afirma Montiel que todos esos esclavos aprendieron a hablar el castellano. No describe el cómo de una manera detallada, sin embargo, en la narración del contexto se comprende que la relación con la lengua castellana y sus hablantes (quienes ostentaban el poder) era primero que todo impositiva para los esclavos, y segundo, se daba a diario.

La segunda, se refiere a la mujer de *Nzunga*, tomada en matrimonio que organizó y celebró su patrón. Ella pertenecía al grupo étnico zoque, por supuesto era hablante del zoque y dominaba en aquel momento el castellano, idioma castilla. Por su mujer aprendió también el idioma castellano, afirmación que pone de manifiesto que el sincretismo lingüístico fue una constante en el contexto colonial de Chiapas, o por lo menos sí en la hacienda donde se ubica el relato.

La tercera cita sugiere que el africano mantenía viva su lengua a pesar de no poderla hablar de manera cotidiana con los habitantes de la hacienda, pero sí por medio de cantos que recordaba y entonaba. Hoy puede afirmarse que la lengua desapareció como estructura lingüística, sin embargo, tomando en cuenta que hubo sincretismos lingüísticos, es muy probable pervivan expresiones hasta hoy día, nombres de cosas o de personas que tengan raíz lingüística de una de estas lenguas africanas. Un ejemplo

es el vocablo marimba, cuya raíz etimológica de cuyas raíces etimológicas ya comenté en el capítulo anterior.

Para el autor en Chiapas, y México la afrodescendencia no es un fenómeno real y palpable como sí lo es en otros países del continente, ejemplo cercano Cuba, EE.UU, y las islas del Caribe. Sobre ello el autor expone unos argumentos que, parafraseándolos, apuntan a que a México trajeron mayoritariamente hombres, y no mujeres. Que los esclavos se mezclaron con mujeres indígenas, mestizas y criollas lo cual diluyó rápidamente los distintivos de la raza negra. Y, dado que fue una política de los patrones hacer que los esclavos tuviesen familia para así prolongar su tenencia a través de su descendencia los casamientos fueron el motivo por el cual se desencadenó un blanqueamiento sistemático provocado.

Yo personalmente hallo razón en los argumentos del autor, y aunque no es la única mirada sobre el tema, en mi comprensión parecen razonables. Claro está que su comprobación no tiene desarrollo en este documento. Sin embargo, discrepo de la idea de que el esclavo fue sumiso en un sentido trascendental, afirmación que hace el autor cuando menciona que los esclavos Katinga y Nzunga se reconocieron como esclavos, entonces aceptaron su condición miserable y pensaron en las cosas buenas que podía tener su situación, como por ejemplo tener un techo donde dormir, un plato de comida, la posibilidad de una esposa y descendencia, incluso un terreno en préstamo para cultivar, o conservar la vida misma.

Con esto Montiel suma a su argumentación de por qué el proceso de mestizaje, acelerado para algunos autores, fue el factor determinante en la transformación de la raza negra en México hacia otros colores de piel y contexturas de menos relación con África. Yo considero que este proceso no fue el único, ni tampoco el determinante. Hubo muchos otros factores que incidieron en que la población negra, primero no prospera manteniendo su casta, su genotipo, y segundo no conservara valores de identidad propios como la lengua, la cultura y la fe.

Dice Montiel (1983) textualmente:

“Si comparamos la actitud de los esclavos negros que llegaron a la provincia de Las Chiapas, con la de los que llegaron a la región de la Veracruz, encontramos que hay diferencias notables... En la región de la frailesca nunca se supo de casos de rebeldía o fuga, pues en general aceptaron su condición de esclavos... la mayoría eran bantúes de Angola, mucho más sumisos que los pamues de Guinea o los yambaras y dincas del sudeste de Gondokoro, que llegaron a Veracruz.”

(p. 59)

Es cierto que la denominación étnica y origen del esclavo africano y la beligerancia de un individuo o un grupo de ellos tomó importancia a la hora de fraguarse fugas masivas y la fundación de palenques, sin embargo, es mucho más complejo que eso como para determinar que los sucesos respondieron exclusivamente en base a la bandera del país del individuo.

De la frailesca poco se halla en los documentos históricos sobre casos de fuga o rebeldía en niveles críticos. Tampoco subsisten ni se conoce de Chiapas la existencia de pueblos negros producto de la fundación de palenques. Con el soporte de los documentos históricos consultados comenté anteriormente que en la capitanía de Guatemala hubo querellas por fugas individuales, peleas de nativos, y otros asuntos que se relacionan con mal comportamiento. Sin embargo, es importante recordar que tal documentación no es abundante, y no menos aun alguna propia de la época colonial.

Entonces mi punto está en que la figura de Marimbo de Montiel, su esencia y contenido como personaje legendario, no corresponde a la figura prominentemente rebelde que tiene en el relato colombiano. Allí Marimbo fue un cimarrón, un hombre que fue capaz de contravenir al yugo del sistema colonial y erigirse como hombre

libre, teniendo a la marimba como su símbolo de resistencia a la imposición cultural española, la cual vio en la marimba la presencia de un instrumento del diablo y por lo que las órdenes religiosas ordenaron su desaparición.

La evidencia a la mano sobre la presencia afrodescendiente actual en México no resalta a Chiapas como un estado en donde pervivan expresiones africanas, descendencias e identidades afro, no como sí sucede en otros estados de la costa pacífica y del golfo. Como describí anteriormente Oaxaca, Guerrero y Veracruz son los lugares en donde es posible hallar actualmente grupos humanos que se auto reconocen como afrodescendientes/afromexicanos, y en este sentido Montiel no apunta en a un lugar equivocado en su trabajo de creación.

Él mismo referencia lugares geográficos en Veracruz en donde se instalaron grupos de cimarrones (no especifica el año) entre el Cofre de Perote y el Pico de Orizaba. Comenta incluso que las actividades que hacían era el pillaje, el robo y los asaltos. Y detalla que existe un pueblo actualmente que se llama Yanga, o San Lorenzo de los Negros como se llamó anteriormente, en donde aquel cimarronaje sí dio fruto:

“Había llegado a América sesenta y seis años antes, con un grupo de esclavos angoleños, después de una espantosa travesía desde el puerto de Luanda, hasta la Nueva España, en el puerto de San Francisco de Campeche, de la provincia de Yucatán” (Montiel, 1983, p. 13)

Es *Marimbo*, mi proyecto de investigación y creación artística, una propuesta entonces de reivindicación histórica del legado africano que pervive en nuestras culturas dentro de la zima, y específicamente en Chiapas, lugar en donde se desarrollan los hechos del relato.

3. TERCER CAPÍTULO – MARIMBO

3.1. La obra

3.1.1 El Texto

Un negro cimarrón lleva corriendo tres noches y tres días por entre selva espesa en los altos del Soconusco colonial. Intenta alcanzar la zona alta ascendiendo por el cauce de un río para desde allí poder ver a sus perseguidores. Pero el cansancio lo tumba junto a la orilla, extenuado hasta el colapso por la carrera respira frenético con el cuerpo boca arriba. El sol de mediodía se cuele por entre las copas de los árboles alumbrando en claro oscuro el rostro del fugitivo. El sonido del río corriendo y de la naturaleza circundante es superado por el ruido del agua rompiéndose en una cascada, y sin embargo, el hombre distingue no muy lejos el relincho de caballos, tajos de monte rebanado a machetazos, choque de acero contra acero, y el jadeo de perros. Se aproximan.

El prófugo es Juan Congo, hombre negro de origen africano, esclavo llegado al continente americano en un cargamento de 200 piezas de indias, una de las últimas importaciones del siglo XVII, para trabajar en obrajes de añil y cacao de la zona norte de la capitanía de Guatemala. Fue comprado por Fernando Mena, español de las islas Canarias. Juan se hace fugitivo luego de recibir 50 azotes sobre la piel desnuda como castigo por comportamiento altivo con el caporal Andrés Muñoz (ladino africano de la primera descarga de esclavos), fiel servidor de la causa colonial y encargado de los obrajes propiedad de Gómez Juárez de Moscoso, otro español colono. Los perseguidores del esclavo cimarrón: Mena, Muñoz y Moscoso, son también acompañados por el alférez Luis Álvarez, autoridad menor en la villa de la zona. Los hombres a caballo portan armas blancas y un fusil, planean castigar al fugitivo en el acto. Mutilación de alguna extremidad, de la lengua o los genitales es el castigo frecuente, y luego de vuelta al

obraje el cuerpo desangrado e inerte expuesto a los demás altivos sirve como símbolo de escarmiento.

Juan Congo está perdiendo la batalla, con el cuerpo tendido sobre el suelo, la boca abierta y la mirada en el cielo, temblándole las piernas, y ensangrentadas las manos espera la muerte que se acerca. Recuerda su linaje de guerrero, es descendiente de las siete potencias en la batalla de Kirina¹⁸ y le hierve la sangre por dentro. De pronto, de entre el barullo de sonidos percibe la voz de alguien, y esta vez no son los españoles, perplejo mira al otro lado del río y en el monte espeso descubre la silueta de un nativo que lo observa. Juan se levanta lentamente, se apoya sobre sus rodillas, pone atención a los sonidos que esa figura hace, mira fijamente a la presencia y comprende lo que gesticula: Nahual – Nahual!¹⁹. En un parpadeo la presencia desaparece. Entonces, un pensamiento lo sobresalta con tal intensidad que se mete al agua de un salto, avanzando contra corriente sumerge el cuerpo hasta el cuello, mira al cielo y evoca la fuerza de sus dioses tutelares mientras espera la llegada de los perseguidores. Ahora ya lo divisan desde la orilla, lo apuntan con el arcabuz y los perros se abalanzan sobre el agua para alcanzar su presa, entonces Juan sumerge todo el cuerpo en el agua y bajo ella desaparece. El movimiento enturbia la superficie del agua, no es claro hacia donde se ha movido, solo se perciben sombras difusas. Entonces, a la velocidad del rayo una silueta alargada se desplaza a la orilla opuesta y allí se cuela entre los ramajes.

Juan Congo se transfiguró²⁰ en serpiente.

En frente de los atónitos captores y de las bestias rabiosas ya no queda nada, nubes cargadas cubren el cielo y la luz del sol desaparece, viene la lluvia y todo se oscurece.

¹⁸ Confrontación del rey Sumanguru Kanté de Sosso con el príncipe Sundiata Keita. La victoria del príncipe sobre el rey propició el surgimiento del nuevo imperio de Mali, oeste de África.

¹⁹ El Salvador, Guatemala, Honduras y México. En la mitología popular, animal simbólico que representa el espíritu protector de una persona.

²⁰ Significado general: transformación de algo o alguien que implica un cambio de forma de tal manera que revela su verdadera naturaleza.

3.1.2. La música

El score musical general de la obra se encuentra en los anexos de este documento. Las partituras individuales de cada instrumento, la grabación audiovisual con la interpretación de la obra y el score musical general se encuentra en el disco compacto (físico) anexo al documento impreso.

3.2. Argumento general

3.2.1. La música

Hasta este punto del documento he presentado, citado y argumentado a la figura de Marimbo como hombre, como mito, como símbolo y como personaje, todo ello en base a la documentación existente que cité y comenté.

Como ya se ha podido leer hasta este punto, incluyo menciones y comentarios a historias que oí de boca de maestros de la marimba de chonta y chiapaneca, pero también de cultores y gestores de las tradiciones musicales de estos dos lugares, de constructores de instrumentos y músicos intérpretes. La tradición oral es un mecanismo vigente para la transmisión del conocimiento en estas esferas de la cultura y por ello lo consideré importante para compartir.

Hay algo que puede ser visible ahora para el lector y es que Marimbo tiene muchos significados a la vez, y es muchas cosas también, pero sin embargo, su presencia en el imaginario común de las personas es un dibujo pálido. Hay preguntas que quedan irresueltas en la redacción de este documento. Por ello, recordemos que la esta es solo una propuesta de ambientación sonora y narrativa sobre este personaje afro.

Sobre las preguntas ¿cómo sonó Marimbo? o mejor, ¿cómo tocaba Marimbo? siento que son interrogantes que no se podrán resolver aún si la tarea es la investigación de la música (toda) en el periodo colonial en La capitanía de Guatemala, como en parte es mi trabajo. Como ya argumenté, la documentación histórica existente no permite conocer tales detalles como para replicar prácticas musicales de tan antigua data. Pero, dicho ejercicio de investigación sí constituye el punto de partida para mi propio camino de composición e interpretación de la obra.

De manera general, la música de *Marimbo* (mi obra) es muchas cosas a la vez, y es una sola, en síntesis. Es fusión, es experimentación, es tradición y también cultura popular. La música de *Marimbo* contiene mozambique, makuta, currulao, abozao; es indefinida y es concreta, es rock, plena, danza y contradanza, son, macrú, rumba y *latin*.

Entonces, en este subíndice expongo los componentes de la argumentación musical, los que considero pertinentes y suficientes para apreciar a la obra. En principio, una síntesis sobre el amor y la libertad como fundamento en las motivaciones que llevaron al personaje a emprender la huida hacia la libertad. Segundo, la manera como se cuenta la historia, es decir, el tipo de formato de reproducción para el que está previsto. Esto por considerar importante contar que la obra se interpretó para formato de video. La emergencia sanitaria que ocasionó la enfermedad Covid 19 obligó a que este proyecto y todos los demás de la generación de maestrías tuviéramos que optar por hacer conciertos virtuales en plataformas de streaming.

Tercero, la presentación y argumentación de la existencia y uso en la obra de dos recursos musicales, muy propios de la influencia musical africana: la repetición y la variación. Posteriormente, detallo algunas de las fuentes rítmicas y musicales abordadas en la investigación y plasmadas en la obra en una suerte de ejercicio creativo de arreglo, orquestación, composición y creación general.

Incluyo también la presentación de otros recursos musicales, técnicos o bien llamados teóricos, y son: la señal como método de conexión entre secciones o segmentos musicales de una misma canción, y su relación con la danza. Las voces, la manera como se emplean en la obra y la relación con las fuentes presentadas como las *big band* contemporánea de EE.UU., la música de marimba chiapaneca, las armonizaciones a las melodías y los acompañamientos de la música popular actual.

Finalmente, incluyo en este subíndice una apreciación y comentarios sobre la forma general. Esta es una obra que se vale de músicas existentes, me refiero a ritmos, acompañamientos y melodías, pero también a relatos, narraciones e historias.

Musicalmente hablando, la obra se cuenta de dos maneras, narrada y tocada. La música empatiza con el texto en virtud de ser por medio de ella que el texto halla su soporte y su canal de amplificación.

3.2.2. Síntesis del amor y la libertad

En la obra plasmo, dentro del discurso narrativo y musical, posturas propias acerca de temáticas sensibles socialmente como la libertad, el amor y la justicia, posturas que me conectan directamente conmigo mismo en el ejercicio de creador y como ser humano.

Es sano que existan múltiples maneras de entender y ejercer el amor, o la justicia y la libertad. Yo entiendo y asumo estos temas desde una perspectiva crítica y reivindicadora hacia los estados y las personas, hacia los africanos y sus descendencias, y hacia los vínculos con la familia, la raza, y la etnia. Una postura reivindicadora hacia la vida y la especie como un todo capaz de convivir y cohabitar.

Haciendo síntesis, en la obra el amor se halla en el sueño de libertad del personaje, en el amor propio y amor por la raza. Es mucho más que simplemente correr para no morir, o triunfar empleando la ira y el odio que despierta el dominador. Amor a la libertad del cuerpo y de la mente, del libre destino y pensamiento. El triunfo de la libertad sobre la esclavitud. Marimbo debió ser un hombre libre para poder encarnar en él todas las virtudes de las reivindicaciones africanas (dioses, guerreros, sabios).

3.2.3. Virtualidad

La manera de contar esta historia, la creación y el resultado están marcados transversalmente por la emergencia sanitaria de la pandemia del SARS-CoV-2 y la enfermedad que ocasionó: Covid 19, periodo entre el año 2020 y el 2022. Un suceso absolutamente inesperado y desbordado que impidió por meses las actividades sociales, las reuniones de personas, y la vida común en general. La gran afectación que provocó fue por supuesto las cientos de miles de pérdidas humanas, y las secuelas para quienes superaron la enfermedad.

Mi escuela de música cerró las instalaciones de manera preventiva, se cancelaron todo tipo de actividades académicas tanto en aulas como espacios externos, las clases fueron a distancia por internet lo mismo que los conciertos musicales, tuvimos que realizar nuestra actividad de manera remota, es decir, los ensayos, los montajes y las presentaciones musicales, una locura.

En consecuencia, la realización de este proyecto de investigación creación surgió como alternativa al plan inicial contemplado. Originalmente el proyecto planteó una investigación en campo sobre vínculos y correspondencias entre las marimbas en la zona de influencias de marimba en América, para construir puentes que permitieran la convergencia entre músicas de marimba de toda la zona de influencia, entre personas, grupos y colectivos. Pero, el camino fue otro y he aquí mi proyecto.

Marimbo fue estrenada en un concierto sin público, frente a las cámaras y los micrófonos que el técnico en sala manejó, no fue un directo por lo que se trataba de un recital (examen) de la maestría. Los maestros necesitaron de un par de semanas para permitir la reproducción a público de mi concierto. Estuvimos todos los músicos presentes en sala, grabamos en bloque, no repetimos secciones, e hicimos intermedios entre ellas.

Pienso ahora que la intencionalidad que tiene la obra por aportar está por lograrse, es decir al realizarse en vivo y con público, espero en un futuro próximo. Opino que es importante la conexión entre quien narra y el público, una conexión del oyente con el texto y su ambientación desde la música, como una obra programática (en un sentido diferente al estilo romántico - contemporáneo). Ello necesita de la corporalidad de quien narra, movimientos, gestos, ademanes. Además, la energía musical es resultado del tocar en vivo.

3.2.4. Repetición

La repetición, como recurso y herramienta para la estructura musical, es muy africano, es muy de su música. Sin querer decir que solo allí se encuentre, puesto que a grandes rasgos es común en toda la música popular, e incluso docta, que existe en el mundo, sí es justo reconocer que su música es la que de manera más recurrente y efectiva lo emplea.

En la zona de influencia de marimbas en América y la música que allí hoy se toca existe un vínculo con África, con lo afro, y con los elementos y recursos que ella contiene, uno de ellos es el recurso de la repetición. Esta manera de tocarse y escribirse música corresponde hoy con las tradiciones vivas que existen en algunos países de África como: Guinea Conakri, Burkina Faso, Mali, Senegal, Angola, y Sierra

Leona, todos países de la costa de oro del continente, mismo lugar que fue puerto para el embarco de esclavos en el periodo de la esclavitud colonial. (Nas, 2003a)

Veamos a continuación una serie de patrones rítmicos correspondientes a un ritmo africano de la tradición de los ballets africanos transcrito por Paul Nas (2003b). En la imagen hay una corta base rítmica, ella constituye el corazón de la canción que se quiera tocar. La base se repite incansablemente una y otra vez cambiando ligeramente de intención y velocidad, movilizandando la energía de la canción. Este ritmo es djole, propio de la zona temine de Sierra Leona - África, e interpretado por la etnia del mismo nombre, temine.



Imagen: (Paul Nas, 2003, *Collected rhythm transcriptions by Paul Nas. 101 West African Rhythm* p. 72)

Ritmos populares que se interpretan en la costa del océano pacífico de Colombia, tocados en formato de marimba de chonta, de chirimías, y con cantos, todos en su estructura y lógica hallan en la repetición una manera eficaz de inscribir las ideas, tanto desde patrones de la percusión, el giro armónico, y la forma. También las letras, las rimas emplean este recurso, total, es una música de raíz afro.

La repetición es un recurso recurrente en la música afrocolombiana, por lo que en la costa del mar caribe de Colombia también se puede hallar en las músicas que allí se interpretan.

Veamos la siguiente imagen que ejemplifica unos patrones rítmicos y melódicos para la marimba de chonta. Aquí la base constituye el corazón de una canción que sobre ella se interprete. El ritmo se repite una y otra vez, y los intérpretes, interactuando con la energía y la intención, dinamizan la canción.

The image displays a musical score for Marimba Requinta and Marimba Bordón. The score is divided into three systems. The first system shows the Marimba Requinta (treble clef) and Marimba Bordón (bass clef) parts. The second system shows the Marimba Requinta (treble clef) and Marimba Bordón (bass clef) parts, with a measure number 7 above the treble staff. The third system shows the Marimba Requinta (treble clef) and Marimba Bordón (bass clef) parts, with a measure number 11 above the treble staff. The Marimba Bordón part consists of a steady, repeating rhythmic pattern of eighth notes. The Marimba Requinta part features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Imagen: (Ochoa; Convers; Hernández; 2015, *Arrullos Y Currulaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del pacífico sur colombiano* p. 105)

El ritmo es bambuco viejo, tradicional de la música de marimba de chonta en Colombia. En el sistema superior (en la imagen) están las notas musicales de la marimba requinta. Este rol lo desempeña el(la) marimbero(a) principal, se ubica en el registro medio y agudo del instrumento, toca con dos baquetas, y en gran parte de

casos también canta. En el sistema inferior están las notas musicales del bajo o marimba bordón.

A partir del compás 7 al 14 tenemos la base ritmo-armónica que toca la marimba, en este caso por dos marimberos en simultáneo, uno con el bordón y el otro con la requinta. Esta base se repite un número indeterminado de veces mientras dure la canción, tomando en cuenta que en ocasiones los intérpretes ejecutan variaciones y pequeñas improvisaciones, pero siempre regresando a la base inicial.

Nótese que la base ritmo-armónica de la marimba bordón no cambia, ello constituye un corazón de latido constante que da soporte a la canción. De igual manera la marimba requinta ejecuta su rol haciendo pequeñas variaciones, pequeños cambios que siempre regresan a su patrón.

En *Marimbo* este recurso de composición musical, pero también recurso para el desarrollo del discurso, lo empleo constantemente. Con él se crearon ambientaciones sonoras, en segmentos grandes y medianos sobre los cuales la narración toma protagonismos. La música en *Marimbo* recrea sonoridades propias de los contextos que he mencionado por medio de la utilización de los recursos dichos, buscando también encajarlas dentro de la estética más fusión de la obra.

En Chiapas, como en otros estados de México, existen vestigios reales de la presencia africana, pero por las circunstancias en que se dieron los hechos y que ya he mencionado anteriormente, no son vestigios palpables que dibujen una cultura o una música, no son huellas indelebles de rasgos propios de lo africano. Por ello, los sonidos, los ritmos, y los patrones que conducen a la africanidad hoy en México deben ser apreciados en su forma mestizada, fusionada, moldeada por el tiempo y las personas.

En la documentación existente sobre el tema se considera al son el ritmo por antonomasia de la cultura popular de los estados del sur mexicano, alejado del fenómeno de la globalización y el mercado de las industrias creativas, tan agresivo y

dominante en el país norteco vecino. El son es un ritmo popular/tradicional en métrica de 6/8, con aire festivo, propicio para el baile, el canto y el convivio.

Apreciemos en la imagen a continuación los patrones rítmicos de un son, para marimba chiapaneca. Se trata de una transcripción de una base ritmo-armónica que ilustra, además de la organización de las notas musicales, el giro armónico. Tradicionalmente este ritmo musical goza de suma simpleza en su armonía y organización de las voces, una característica compartida en todo el territorio de influencia de marimbas en donde también el son es popular. El formato de marimba chiapaneca tradicional se ha tocado con dos marimbas, una de gran tamaño y una tenor (tamaño medio), y set de batería, pero incluso pudiéndose omitirla.

Se aprecia en la imagen otra corta base ritmo-armónica que constituye el corazón del ritmo son. El ritmo se repite una y otra vez dando pie para que se toquen melodías, una u otra, en diferente tono o velocidad, siempre sobre la misma base ritmo-armónica. De ahí existe una innumerable cantidad de sones, solo en Chiapas.

5. Son 6/8

The image shows a musical score for a piece titled "5. Son 6/8". It is written in F major (one flat) and 6/8 time. The score is divided into three systems. The first system features a treble clef and a bass clef, with a 7-measure rhythmic pattern in the treble and a corresponding bass line. The second system has a bass clef and a 4-measure pattern. The third system is labeled "Bajo - Variación" and has a bass clef with a 4-measure pattern. Chords F, C7, and F are indicated above the staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Imagen: (Moreno & Nandayapa, 2002, *Método Didáctico para Marimba*, p. 141)

Apreciemos ahora un zapateado. Contiene gran parte de los elementos musicales mencionados en el son, pero con la particularidad de que se toca a velocidad más rápida. Sirva para apreciar la simpleza de la base ritmo-armónica y de cómo se repite a lo largo de la canción. Es el mantra, es el canon, es el rito.

6. Zapateado

El Rascapetate

The musical score is presented in two systems, each with three staves. The top staff contains the melody, the middle staff the piano accompaniment, and the bottom staff the bass line. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/4. The first system consists of four measures. The first measure is marked with a chord symbol 'F', and the fourth measure is marked with 'C7'. The piano accompaniment in the first system features a repetitive rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, with repeat signs (//) indicating the pattern's repetition. The second system also consists of four measures. The first measure is marked with a chord symbol 'F', and the fourth measure is marked with 'F'. The piano accompaniment in the second system continues the repetitive pattern, with repeat signs (//) and the word 'etc.' at the end of the system. The bass line consists of a simple eighth-note accompaniment.

Imagen: (Moreno & Nandayapa, 2002, *Método Didáctico para Marimba*, p. 141)

Este recurso (la repetición) se suma a una serie de otros que componen a la música de contextos tradicionales y populares en toda la región. Yo personalmente encuentro en él un rasgo muy africano, y muy ritual también.

Cabe decir que la música de contexto académico, o docta, las grandes sinfonías, y conciertos llevan este simple recurso a niveles más elaborados, más codificados. No deja de ser en esencia lo mismo pero se distancia considerablemente de la música

tradicional. Por ello no la tomo en cuenta para este pequeño análisis y descripción que realizo.

Notemos algo aquí. La música popular y sobre todo la tradicional en general toda se baila. Entonces, en conexión con los bailadores, a ellos les favorece que la música sea tocada durante grandes porciones de tiempo, con tramos de base, acompañamientos o mambos, con extenso sabor y gozo para ser aprovechados en la pista. Veamos los zapateos en Veracruz, los giros y brinquitos en Chiapas, los pisotones y las escaramuzas en el Cauca o los pasos frenéticos, saltos y piruetas en Guinea.

Veamos un ejemplo en detalle, el bullerengue es un ritmo propio de la música del formato de gaitas y tambores en las sabanas y la costa de la región caribe de Colombia. Se toca en tempo intermedio o lento, lo componen un tambor alegre, un tambor llamador, unas tablillas, cantadoras y bailadores. Aquí el tambor toca una base rítmica corta, a dos compases de 4/4, pero que ejecuta una gran cantidad de variaciones y frases rítmicas, creando casi una sensación de improvisación.

Por medio de la repetición de los patrones rítmicos de los tambores, de las tablillas y de las palmas, y la ejecución de los cantos y sus coros la canción de bullerengue se construye (generalmente) como simulando la forma de un cono que abre de pequeño a grande.

Como mencioné, en *Marimbo* este importante recurso es tomado como pieza fundamental para la creación del discurso tanto narrativo como musical. Grandes porciones de música funcionando como base, como pradera para la narración. Aquí no se incluyen secciones para baile, en cambio las secciones son de narración. Con ellas también se impacta la energía y la fuerza de las secciones y segmentos, dependiente del contenido del texto y de la interpretación del narrador(a).

3.2.5. Variabilidad

Mi acercamiento a este recurso es entendiéndolo desde la perspectiva de la posibilidad de variación y transformación que tiene cierta música popular/tradicional. Es decir, una capacidad de construirse a sí misma (la canción/obra) en el mismo momento en que sucede, y que los rumbos que toma representen siempre caminos nuevos para la música. Pareciera raro pero es un recurso bastante común en la música de ascendencia africana.

Es también un concepto, muy común en el jazz y en la música experimental. No igual en música de contextos académicos o doctos donde las estructuras fijas siempre se repiten igual puesto que se lee la música escrita en la partitura, exceptuando como digo a la música experimental.

Este recurso está implícito en *Marimbo*. Lo podemos apreciar en por lo menos dos casos. En los segmentos de improvisación de las secciones 2, 4 y 9; y en los segmentos rítmicos de las secciones 2 y 8. Sobre ello hablaré en detalle más adelante, en la descripción técnica de la obra.

En la imagen abajo podemos apreciar el toque la topa, primer toque de la serie ritual oru seco, propio de las actividades músico religiosas del pueblo yoruba²¹ en Cuba.

Este toque, al igual que los demás se rige por reglas de variación en donde el ejecutante del tambor iyá (tambor líder de entre los tres tambores batá: okónkolo, itótele e iyá) marca los cambios de secciones por medio de pequeñas variaciones rítmicas, pequeños cambios en las figuras rítmicas que se repiten en cada sección.

²¹ Es un grupo étnico de la actual república de Nigeria, Benín y Togo en África, cuya diáspora se ubica en Brasil, Cuba y Puerto Rico mayoritariamente. Se caracterizan por su lengua propia, y desarrollo de ritos religiosos asociados con la interpretación del tambor.

The image shows a musical score for a piece titled "Intitial Call" and "Section 1". The score is written for three staves: Oka (Ok), It, and Iya. The tempo is marked as quarter note = 65. The notation includes various rhythmic symbols, including "x" marks, and some notes with stems. Below the Iya staff, there are rhythmic notations: "m o o" and "m o o". The page number 113 is visible at the bottom center of the score.

Imagen: (Autor desconocido, s.f. *Transcripción serie ritual Oru Seco. Tambores Bata de Cuba*, p. 113)

Otro ejemplo, en Guinea Conakri, que es uno de los países en la zona geográfica comentada, se toca un ritmo llamado soli. Se acompaña de tambores de palo y de mano, también con semillas y con balafones. Se interpreta en eventos sociales de fertilidad. Es un ritmo que técnicamente posee dos compases (6/8) de base rítmica y dos compases de base armónica. Melodías en porciones de 8 o 16 compases, que se repiten. Los tambores djembé improvisan de a uno en uno sobre la base que los tambores dundunes tocan, cada uno llevando a la música hasta un punto climático.

En este estilo de música el clímax se alcanza cuando la tensión acumulada es liberada, ya sea por un solo virtuoso de un tambor, por una subida de velocidad y volumen general, o por una línea rítmica tocada en unísono.

En conclusión, es un recurso de desarrollo musical presente en muchos contextos de la música, sin embargo, es muy recurrente en la música de matriz afro, y su papel en el contexto de la música popular, pero sobre todo en la música tradicional, es de connotación ritual.

3.2.6. Ritmos

Hablo aquí sobre cinco ritmos empleados en *Marimbo* intentando hacer una presentación en términos generales sobre origen, zona de influencia, estructura musical y otras características resaltables.

3.2.6.1. Mozambique

Los africanos fueron depositados en la capitanía de Guatemala tanto como en las Antillas caribeñas, como el caso de Cuba. Sostienen investigadores que la dinámica de la empresa esclavista de la España colonial era separar a los hombres y las mujeres que tuvieran lazos familiares o sociales, y lazos lingüísticos o culturales, para así romper la posibilidad de asociación de los esclavos disminuyendo las tentativas de rebeliones masivas y organizadas. Estas separaciones ocasionaron que en los territorios se mezclasen africanos de distintos países, con distintas lenguas, y lo que viene aquí al caso, con muy variados conocimientos sobre cultura, y prácticas musicales.

El mozambique cubano es un ritmo de raíz africana desarrollado en Cuba por esclavos de procedencias diferentes. A Chiapas también llegaron de estas latitudes por lo que hubiera podido ser desarrollado también aquí, si el contexto por supuesto y las posibilidades hubiesen sido las mismas que en la isla caribeña.

La música cubana tiene muchos ritmos que son hoy día de gran influencia en toda la América. Hay ejemplos en abundancia para argumentar esta afirmación y sin embargo encuentro útil mencionar el caso del son y de la rumba, dos ritmos musicales sumamente claves en el desarrollo de cientos de músicas en todo el continente.

A continuación, una ilustración de la base rítmica del mozambique cubano para conjunto tradicional.

A. CUSAN MOZAMBIQUE
MEDIUM TEMPO

Imagen: (Díaz, 2009, *The Afro-Cuban Handbook*, p. 96)

3.2.6.2. Makuta

La palabra makuta se refiere a un tipo de tambores, de la familia de las congas cubanas, pero por su origen anterior a ellas, se les denomina también tambores congo. No son tambores que en la actualidad se utilicen de una manera generalizada, ni en la isla ni en la zona de su influencia, para interpretar la música popular. En su momento estuvieron hechos por duelas cónicas invertidas, con cuero clavado, de forma cilíndrica y alcanzando un buen tamaño.

La makuta era también un baile de carácter secreto, de la regla conga. Se bailaba en cuartos sagrados, atribuyéndolo a lo privado de su representación. El hombre bailador vestía un delantal hecho de piel de venado, y en los hombros, la cintura y las piernas llevaba campanillas y cascabeles.

Sobre el origen del ritmo makuta poco se puede conocer en la documentación existente. Y, las partituras que se hallan, como la que comparto a continuación, son transcripciones a maestros que conocen su interpretación por la transmisión oral de

su forma y uso tradicional. El ritmo debe entonces su nombre a los tambores makuta, y pertenece a los ritmos de la rumba, ritmos que se interpretan con tambores conga y no batá.

A. MEDIUM FAST TEMPO

GUATACA (BELL)

MULA (MID. DRUM)

CACHIMBO (HI. DRUM)

MULA (MID. DRUM)

CAJA (LOW SOLO DRUM)

SOLO AD LIB.

START

Imagen: (Díaz, 2009, *The Afro-Cuban Handbook*, p. 88)

3.2.6.4. Abozao

La palabra abozao en el argot popular regional del pacífico-norte de Colombia tiene una interpretación variada, por ejemplo, es un ritmo, es una sección de una canción, es un aire para bailar, y es un verbo. Aquí lo tomo como un ritmo, como un conjunto de patrones rítmicos para sonar de determinada manera, y una lógica melódica y armónica para sonar también a su manera.

El abozao está en métrica 6/8, se toca generalmente rápido, y tiene connotaciones de fiesta por ser alegre. Se presta, como la gran parte de los ritmos populares de 6/8, para jugar con sesquiálteras o ambivalencias entre esta métrica y el 3/4, lo que permite desplazamientos rítmicos o polirritmias. El formato común es el de chirimía chocona, que es bombo, redoblante, platillos, clarinete(s), saxofón(es) y bombardino.

El son ternario es un ritmo popular en muchos estados de México y en países centroamericanos como Guatemala y Costa Rica, y el son de la tradición cubana es binario, pausado, sincopado y muy caribeño. El son centroamericano es continental, es de representación popular e indígena, de connotación fiestera y contexto urbano y rural.

Pensemos el abozao y el son como ritmos muy hermanos. Encuentro relación entre ellos dado su carácter fiestero, popular, de servicio en congregaciones de personas del pueblo, plazas o parques, son ritmos para animar y por supuesto para bailar.

A continuación en la imagen se ilustra la melodía y su respectivo cifrado armónico de una canción muy conocida en la región pacífica de Colombia, y en otras latitudes también. Se trata de “*Mi Buenaventura*” un abozao de influencia chocoana que se hizo popular por cantarle a esa ciudad de la buena ventura.

El abozao tiene una métrica 6/8, un giro armónico simple entre el I y el V grado, con algunos pasos por grados intermedios. Su velocidad es media y su carácter es festivo.

Mi Buenaventura

Currulao Petronio Álvarez 

1 *Intro* A7 Dm A7 Dm A7

6 Dm B7 A7 Dm Bb A7 Dm *Fine*

13 Dm F

Re - llo puer - to de mar mi Fue - na - ven - tu - ra don - de se as - pi - ra siem -
Siem - pre que sien - to pe - nas en mi po - bla - do mi - ro tu lin - do cie -

Imagen: (Alcaldía de Medellín, 2014, *Cancionero Popular*, p. 88)

3.2.6.5. Currulao

Currulao es el nombre de un ritmo tradicional en el formato de marimba de chonta de Colombia. Es popular en la zona costera de los departamentos irrigados por el río Cauca, departamentos de la región pacífica. Se introdujo como ritmo musical en el imaginario colectivo a partir de documentos folcloristas sobre las danzas de esa misma zona, desde mediados del siglo XX. En estos documentos se escribió sobre un ritmo 6/8 cadencioso, y muy presto para la danza llamado currulao.

La base rítmica la ejecutan los instrumentos de percusión que acompañan a la marimba de chonta, que son los dos cununos, uno hembra y uno macho, e igualmente dos bombos, uno hembra y uno macho, y un instrumento de semilla que se agita llamado guasá. La marimba la interpretan tradicionalmente dos personas, uno que toca la zona media y aguda (requinta) y uno que interpreta la zona baja (bordón).

Cabe mencionar que, a pesar de ser habitual hoy día que la marimba de chonta la interprete una sola persona en contextos más de la música popular y no tradicional, hace unas décadas no era así. La marimba era interpretada por mínimo dos personas.

En consecuencia a que en los focos urbanos generaciones actuales que tocan marimba se ven en la necesidad de reducir los formatos y recortar presupuestos la marimba la interpreta una sola persona. Así, con su mano izquierda simplifica el bordón, y con la derecha toca las melodías y complementa el acompañamiento.

En la imagen a continuación se aprecia una transcripción (aproximación) a la interpretación de un acompañamiento de currulao, lo que corresponde al registro medio de la marimba.



Figura 16. Fraseo de marimba (a).



Imagen: (Ochoa, Convers; Hernández, 2015, *Arrullos y currulaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del pacifico sur colombiano*, p. 90)

Veamos abajo una ejemplificación de la estructura rítmica del currulao. Se trata de la base rítmica de los cinco instrumentos que mencioné, con la particularidad que se encuentran resaltadas las notas importantes que dan el sabor característico del ritmo, es decir, las acentuaciones propias del currulao.

Imagen: (Duque; Sánchez; Tascón, 2009, *Que te pasa a Vo. Canto de piel, semilla y chonta. Cartilla de iniciación musical del pacífico sur*, p. 45)

3.2.6.9. Macrú

Macrú es una danza (el ritmo musical toma su mismo nombre) quiere decir danza de seducción. Se interpreta en la etnia susu en Guinea, es propia de allí, y representa una parte importante en la identidad de los pobladores, tanto que se elige como elemento artístico para ser presentado en los antiguos *ballets africane* que dieron la vuelta a Europa y Asia en décadas anteriores.

Sobre una letra tradicional que se canta sobre ritmo macrú, Paul Nas (2003) escribe:

“La primera canción (Baga Giné) trata sobre la lujuria de bailar entre la mujer Baga. A boron ma, ma boron ma, eeh, A boron ma, ma boron ma eeh, A boron ma, ma boron ma, ee-laila Baga Giné, fare boron ma woto kui eeh ¿Bailarás o no bailarás?; ¡La mujer Baga incluso baila en el auto!” (parr. 1)

Según la imagen a continuación vemos que es posible replicar este ritmo con o sin los instrumentos tradicionales dada la técnica de escritura. Se trata de una disposición simple que fija la subdivisión de la métrica por medio de palitos verticales, en este caso compás binario de 4/4, y las notas con bolitas negras.

The image displays musical notation for the Macrú rhythm. It begins with a 'Call' section, represented by a stylized 'Y' symbol, followed by three staves of notation. The first staff uses vertical lines and dots to represent notes. The second and third staves use vertical lines and dots to represent notes, with the third staff including a 'B' symbol. Below this, there are three staves of notation, each starting with a double bar line and ending with a double bar line and a colon. The first staff is followed by the word 'or'. The second and third staves include 'B' symbols. The final section consists of three staves, each starting with a 'Y' symbol and followed by notation with 'B' symbols and dots.

Imagen: (Paul Nas, 2003, *Collected rhythm transcriptions by Paul Nas. 101 West African Rhythm.* p. 161)

Este ritmo lo empleo en *Marimbo* en la sección 8. La instrumentación para esta sección la dispuse lo más básica o sencilla posible, esto en relación a la sencillez del formato tradicional propia del ritmo macrú. Nótese en la imagen anterior que el ritmo lo interpretan 4 instrumentos y 1 accesorio. Dundunes de tono alto, medio y bajo, o como se les llama tradicionalmente: kenkeni, sang bang y dundunba (respectivamente). También, campana o algún objeto metálico de sonido brillante. Además balafón, que aunque en la imagen no se detalla, hace parte del formato y tiene su propia base musical y melodías.

En la sección 8 la batería interpreta una base rítmica que superpone las notas de los instrumentos tradicionales sobre una base de ritmo latino. El resultado es una base fusionada, muy dinámica y divertida. A su vez, la percusión interpreta un acompañamiento tradicional del tambor djembé. Ejecuta la señal y los códigos de transición y finalización, además de interactuar con las secciones de improvisación del balafón.

La base musical que interpreta el balafón es una aproximación a la música que se toca en el contexto propio, es decir en Guinea. Este ritmo lo aprendí de voz de un maestro en Colombia gracias a los conocimientos que él acumuló en sus viajes a este país y sus estudios con maestros locales. Sin embargo, es por eso una aproximación.

Aquí expongo que en este caso aprendí por tradición oral, tal como se ha transmitido el conocimiento de este contexto de generaciones hasta hoy. En la partitura musical del balafón, sección 8, se encuentra la transcripción de la base musical.

Más adelante expondré, ya de una manera técnica musical, las partituras individuales de cada instrumento y las transcripciones, como en el caso del macrú.

3.2.7. Voces y orquestación

Música original para el formato de marimba chiapaneca tradicional, compuesta en Chiapas y por compositores chiapanecos existe aún hoy día, aunque no en la abundancia como se quisiera. Este repertorio abarca una porción del espectro de la música tradicional y popular, la mayoría se interpreta de memoria por los marimbistas quienes lo aprendieron de oreja (por imitación, sin partituras) como se dice en el argot del gremio, otra parte se ha transcrito en partituras musicales por músicos e investigadores entusiastas, y una parte importante se perdió en el momento en que sus intérpretes fallecieron llevándose consigo las canciones y las melodías. (Brenner, Moreno & Bermúdez, 2014).

Vale decir que también se interpreta en el formato de marimba chiapaneca (no tradicional) todo tipo de música, no escrita necesariamente para ella, e incluso alejada de su contexto y estilo. Con esto quiero decir que el repertorio que puede interpretarse en la marimba chiapaneca, diatónica y cromática, es tan extenso como cantidad de música existente hay.

Siguiendo la pista al repertorio tradicional para marimba chiapaneca diatónica que existe hoy día me encontré con particularidades muy interesantes en relación al uso de las voces, la armonización, y la orquestación en general. La era plasmar estas influencias en la música de *Marimbo*, por ser elementos propios de uno de los formatos de marimba más importantes de la zona de influencia de marimbas en América, y también por la relación palpable que tienen estas particularidades (recursos, herramientas y estilos) con la herencia africana, y con la música de matriz africana.

Tengamos presente, como he mencionado anteriormente, que el formato de marimba chiapaneca se compone principalmente por dos marimbas, una con registro que va desde el grave hasta el agudo, con sonoridad grande, bajos profundos, y mucho charleo²² y otra con registro intermedio hasta agudo, sonoridad de tenor, color brillante y vibración mesurada.

La primera marimba tiene rol de acompañamiento, en ella se toca el bajo, la armonía, y la melodía, posiblemente con su segunda voz. La segunda marimba tiene rol de solista, en ella se toca la melodía en registro agudo, o tiplito como se le conoce localmente, su segunda voz y hasta una tercera, y muy importante, en ella se ejecuta la improvisación por el tenorista. Aunque este elemento de improvisación se halla mejor documentado y mencionado en el formato de marimba chiapaneca popular, es decir donde las marimbas ya son cromáticas y la ejecución se hace a 4 baquetas.

En la imagen a continuación apreciamos un fragmento de una transcripción de una melodía tradicional que se titula "*El Capotín*". Es un son ternario compuesto en Amatenango de la Frontera, región montañosa chiapaneca en la frontera con Guatemala, y contiene elementos propios de los sones llamados kakchiquel.

Podemos apreciar claramente la armonización que a la melodía se da. Por medio de terceras que se adhieren a la voz principal, es decir la voz más aguda, de manera descendente se completa el acorde que da definición tonal a ese compás o a esa nota. Todo el giro armónico es perfectamente tonal. Se puede afirmar que la pieza es de una belleza particular dada su inusitada simpleza.

Las voces por debajo de la melodía son: 2da voz la que está justo debajo y 3ra voz la que le sigue. La 2da voz generalmente a distancia tercera (mayor/menor). La 3ra voz variando entre quintas justas y sextas (mayor/menor) según la inversión y necesidad del acorde.

²² En el conocimiento popular de Chiapas, es el efecto de vibración que produce la telilla de piel de cerdo ubicada en el fondo del cajón de resonancia tapando la pequeña ranura del fondo. Al tocarse la tecla su respectivo cajón amplifica el sonido y la telilla vibra produciendo el característico sonido de la marimba chiapaneca.

El capotín

♩ = 160 Son kakchiquel

CS

Imagen: (Brenner, Moreno & Bermúdez, 2104, *Voces de la Sierra*, p. 89)

En *Marimbo* la armonización de las melodías es una constante, como ejemplificaré más adelante en este capítulo, siguiendo en gran medida estas lógicas sobre el uso de las voces de la música tradicional de marimba chiapaneca.

Veamos otros dos ejemplos. El primero se trata de una línea melódica de la canción “*Las Chiapanecas*” a la que se agrega 2da voz y se duplican en la octava inferior. Se aprecia como la 2da voz siempre está a intervalo de tercera (mayor/menor).



Imagen: (Cruz, 2020, *Raíces y evolución en la marimba chiapaneca*, p. 20)

El segundo, la misma canción, pero ahora apreciamos una distribución de voces a partir de la melodía principal a una distancia de intervalo de sexta (mayor/menor) y sus respectivas duplicaciones a la octava inferior.



Imagen: (Cruz, 2020, *Raíces y evolución en la marimba chiapaneca*, p. 20)

Hasta ahora, los ejemplos han mostrado bloques melódicos armados con intervalos consonantes entre sí, terceras, sextas y octavas. Sin embargo, las disonancias también hacen parte de los recursos que en las voces de estos formatos se emplea. Mucho más recurrente en la música de contexto popular que tradicional, pero sin ser radicalmente así.

Marimbo toma también de esta influencia, que podemos llamar moderna y cercana al sonido de las *Big Band* de EE.UU., utilizando las disonancias propias que generan las extensiones de los acordes: séptimas, novenas, oncenas y treceñas.

En el ejemplo a continuación apreciamos una disposición de voces a la melodía “*Cielito Lindo*”. Se trata del uso de recursos modernos, y pensados para la ejecución de un formato de marimba popular, con marimbas cromáticas. En la imagen bien se detalla que la 2da voz se compone de dos notas que cumplen la función de armonizar completamente a la melodía, es decir, formar la triada del acorde correspondiente, o en su defecto poner las notas guía del acorde, que son la tercera y la séptima.

Esta manera musical de disposición de las voces y el concepto en general es común en la música jazz de EE.UU., y como mencioné, muy popular del sonido de las *big band* de mitad del siglo XX.

The image shows a musical score for the piece "Cielito Lindo" in 3/4 time. It consists of five staves. The first staff is for the "Primera voz tiple requinta" (First voice, soprano), showing a melodic line with notes like G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff is for the "Segunda voz requinta" (Second voice, alto), showing a harmonic accompaniment with chords like C, C7, F, G7, C. The third and fourth staves are for the "Primera voz marimba grande" and "Segunda voz marimba grande" (First and second voices of the large marimba), respectively, showing a similar harmonic accompaniment with the same chord symbols. The fifth staff is for the "Tenor de la requinta" (Tenor voice of the requinta), showing a bass line with notes like G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols.

Imagen: Moreno, 2020, *La Marimba En Chiapas. Evolución y desarrollo musical*, p. 201)

Sobre este tema sería muy interesante ahondar, pero dado que no es la temática de este trabajo, intento no alejarme de circundar a las influencias que toma *Marimbo* para la disposición de las voces, influencias propias de las corrientes y lugares que he venido mencionando.

La música popular de EE.UU., y en específico la música jazz de los estados del sur, influenciaron notablemente el sonido de las agrupaciones de marimba chiapaneca en México, tanto las populares como tradicionales, en una época marcada por el boom de la radio y de los discos *long play* de acetato.

Esta influencia tiene un hilo directo de conexión con África. Los inicios del jazz, el *blues* y las *second lines*, fue en hombros de hombres y mujeres negras, afrodescendientes que dieron rienda suelta a su cautiva expresión por medio de esta música. Por tanto, hay en ella elementos musicales y culturales que conectan con África y que se han vertido sobre la región y sobre la zona de influencia de marimbas en América.

Dentro de *Marimbo* utilicé un recurso interesante para la disposición de las voces, propio de la influencia americana, y es el *Four Way Close*. Con él intentar recrear ambientes sonoros, segmentos de soporte al texto, ampliación de líneas melódicas con función de *backgrounds*, transformación de ellos en mambos o *solis*, y por supuesto adorno de melodías principales. Sobre esto hablaré en mayor detalle más adelante en este capítulo, en el subíndice dedicado a la descripción técnica musical de *Marimbo*.

En uno de los métodos musicales consultados se lee que “*Una de las formas más sencillas de crear solis armonizados para instrumentación mixta es colgar acordes debajo de una línea melódica. Las técnicas estándar de sonorización de cuatro notas incluyen Four-Way Close, drop 2, drop 3 y drop 2 + 4*”. (Ted Pease & Ken Pullig, 2001)

A continuación vemos un ejemplo (la línea melódica es invención de los autores para uso del método musical). Notemos las disonancias y consonancias que se arman al descolgar las notas del acorde desde la nota principal de la melodía. Hay intervalos de terceras y sextas (mayor/menor) tal como en los ejemplos de la música de marimba chiapaneca, pero también hay intervalos de segunda (mayor/menor) tritono y séptimas, correspondiendo estos a las disonancias de cada acorde. El movimiento paralelo de las voces según los saltos o grados conjuntos de la melodía, las tensiones o disonancias en tiempos fuertes del pulso, y las respectivas resoluciones dan el estilo propio de la música para *Big Band* que en ejemplo se aprecia.

Four-way close, double lead (8vb)

Tpt./Gtr.
Alto
Ten.
Trb.

Dbl. lead

Bari

F7 D7 (ch) C7sus4 Bb7sus4 F6 Fine D.C. al Fine

drums

Imagen: Pease; Pullig, 2001, *Modern Jazz Voicings*, p. 24)

3.2.8. La señal

Me refiero a ella como un código que acciona (como una llave en la cerradura) elementos dentro de la música y que la movilizan en algún sentido. Es decir, la señal como un mecanismo para que se den interacciones en la música de manera controlada, pero no fija o predeterminada.

Este recurso está relacionado con los otros ya descritos, y cumple funciones similares, o incluso las mismas. Se halla en las músicas populares de muchos lugares del mundo, no solamente de contexto tradicional, pero como he insistido, lo describo acá por hallarlo muy importante en la música de ascendencia africana.

No es común encontrarlo en la música de contexto académico o popular que esté adscrita a las redes de estandarización e industria cultural. No es del todo una radicalidad lo que quiero expresar, sino que aprecie a la señal como un recurso musical, un código, una herramienta que es sensible de adherirse a cualquier expresión o práctica musical.

Señalo entonces dos referencias que toma la obra *Marimbo*, y más adelante mostraré cómo empleé estas figuraciones rítmicas, a manera de señales, dentro de la obra.

En el jazz estándar, una señal es el *cue*, y está bien detallado en la partitura con un símbolo. Allí el músico comprende que debe seguir la dirección que indica el símbolo, generalmente para salir de secciones de improvisación, o repeticiones libres. Ahora, no detallado, pero sí expresado corporalmente por alguno de los músicos del formato, en el contexto jazz también, está la señal *a head*. Con su mano el líder del formato se toca la cabeza como señal de regreso a la melodía principal en el momento en que están por terminarse las improvisaciones.

Sobre el *cue*, tomemos en cuenta una definición que ofrece el *Latin Real Book* (traducido al español) en donde señala que el *cue* sirve para realizar finales de segmentos de manera dual en donde estos se repiten indefinidamente. La manera de usarlo es con la señal *still Cue* y *On Cue*. (Chuck Sher, 1997)

En la música de tambores de Guinea, la señal la toca el tambor djembé, y se le conoce como llamada (en español), en inglés *call*. La llamada anuncia el inicio de la canción, anticipa el tempo, la métrica, e incluso anticipa cuál ritmo es en específico. Toda esta información es de vital importancia para los demás intérpretes.

En francés *chauffe* (que traduce: calor) es la señal para anunciar la finalización de la canción en donde los bailarines hacen un despliegue de sus habilidades, velocidad y destreza.

En las imágenes a continuación apreciamos dos llamadas que toca el djembé, quizá las más populares y por tanto las más utilizadas. En la primera en métrica ternaria, compás de 6/8, y en la segunda métrica binaria, compás de 4/4. La manera de tocarse siempre es anticipada, en ante compás de 1, 2, 3, y hasta 4 tiempos.

Abioueka

Abioueka (Abiweika) is a Sousou-dance for small children. The basic beat of Abioueka seems to be essentially the same as the toto gi (deep drum) part of the Ewe piece Agbekor.

Call

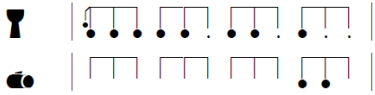


Imagen: (Paul Nas, 2003, *Collected rhythm transcriptions by Paul Nas. 101 West African Rhythm* p. 8)

Adjos

Adjos is a rhythm of the Baolé-people from the South of Ivory Coast. It used to be a slow and majestic dance to be played for the king. Nowadays it's played much faster. The intro is traditional. This song was sung especially in honour of Samore Touré (a very important King). In the song the audience repeats the line that has been sung by the solo-singer. After a while the change to the second line is made and after some more time you can go back to the first, and repeat the sequence.

Ee ee ee al ma mi yoo
Aa ee kou gbe ko ja ma lu ee

Everybody is there, for him!

Call



Imagen: (Paul Nas, 2003, *Collected rhythm transcriptions by Paul Nas. 101 West African Rhythm* p. 12)

3.2.9. Obra y autor

Marimbo es una composición original que integra dentro de sí un gran volumen de influencias y referencias, tanto musicales, como textuales. Esto hace de ella una obra fácilmente relacionable con ritmos existentes en Colombia, México o el Caribe, con melodías propias de algún género y región, con aires musicales, y contenidos culturales que para la audiencia no son nuevos. Pero la obra, dado su método de organizar, transformar, orquestar, ambientar, narrar y ejecutar la música, constituye en sí misma una composición original.

Esto lo comento como resultado de un ejercicio personal de cuestionarme en base a dos preguntas: ¿es *Marimbo* una composición original? y ¿por qué *Marimbo* no es una apropiación cultural?

Para la primera, de manera no exhaustiva, argumento basándome en la obra del gran compositor mexicano José Pablo Moncayo (1912-1958) "*Huapango*". Esta es una composición original, de muy prestigiosa reputación para el gremio y el público musical, que toma como elementos principales para el desarrollo motívico y orquestal tres canciones tradicionales, del contexto del son tradicional de la Huasteca: el Ziqui-Ziri, el Balajú y el Gavilán. A partir de ellos desarrolló una vasta cantidad de secciones y segmentos, dio vida a hermosos acompañamientos y contra cantos, adornó con recursos de orquestación propios del contexto académico y estilo sinfónico.

Es una composición original a pesar de tener claras secciones relacionables, o incluso literales, de motivos melódicos y acompañamientos rítmicos de las canciones mencionadas y sus estilos. Sobre ello el Instituto de Bellas Artes, en un artículo reciente comenta:

"En esta pieza recurre a tres sonos tradicionales del puerto de Alvarado Veracruz: El Ziqui-Ziri, Balajú y El Gavilán, producto del viaje que realizó a esta localidad y donde conoció en la "fiesta del fandango" los ritmos que lo inspiraron para crear su obra maestra". (INBAL, 2020, p. 2)

De lo anterior, me apoyo para considerar a *Marimbo* una composición original, en tanto que también tiene secciones relacionables e incluso literales de motivos melódicos y acompañamientos rítmicos de música existente, propia de lugares de la zona de influencia de marimbas en América.

En la descripción técnica musical, a continuación de este subíndice, detallo las fuentes de cada uno de esos elementos, describo el tratamiento técnico que se le dio, y que técnica musical se le pudo aplicar, si transportación, aumentación, cambio de métrica o re armonización, entre otras.

Ahora, sobre la segunda pregunta. No constituye una apropiación cultural puesto que es una invención artística en base una investigación, que sí toma como fundamento a este grupo social pero que no se auto representa como tal, y más no pretende ser ellos mismos.

La obra no reproduce música literalmente tradicional, tampoco intenta reproducir los valores simbólicos sociales y culturales con los cuales las tradiciones se revisten, además porque eso sería imposible. La tradición es tradición porque sucede en el lugar en donde tiene un significado social, allí cumple una función y asigna roles a sus portadores. Fuera de este lugar geográfico la reproducción de la misma música, o cualquier contenido cultural sea (danza, pintura, escultura y teatro) es un mero performance, una presentación.

3.3. Argumento narrativo

En la capitanía de Guatemala a diario se dieron esclavos fugitivos, sirvientes sublevados, colonos justicieros, pleitos por robo, estafa y asesinato. Era un mundo sin leyes ecuánimes y falta de ética, la realidad era una distopía. Las autoridades de la real audiencia registraron los hechos denunciados en documentos que a la fecha se conservan y son de libre consulta.

En un documento académico sobre afrodescendencia / afroindianidad²³ en México hallé el caso de un esclavo fugitivo a quien apellidé Congo, apellido que pertenece al contexto y la tendencia de la época. A él su amo lo busca, y denuncia a la vez su robo por cuenta de otro colono. En un momento del relato el esclavo huye y hasta el momento en que la querrela se registra no había aparecido. A partir de ahí, y de manera imaginaria, en el texto de *Marimbo* relato lo que fue del esclavo en el tiempo posterior a la denuncia.

El hombre huye por entre el monte, río arriba, superando la noche sin resguardo, el día sin alimento, sufriendo por las heridas y la fatiga, y con el único objetivo de no caer ante sus perseguidores, de no desaparecer. Estos sucesos, si bien no son parte del relato original, pudieron haberse dado o no en la manera como imagino, pero el punto en el que propongo la atención es imaginar al africano provisto con el conocimiento de una lengua nativa americana, conocimiento del relieve del lugar y de la transfiguración en animal.

Si bien las transformaciones/transfiguraciones de humanos en animales o viceversa no son cosas que se cuenten en los documentos históricos oficiales, si es bien conocido que sucedieron. Son historias que están ilustradas en otras tantas fuentes y que han sido objeto incluso de investigaciones serias²⁴. El esclavo fugitivo se transforma en un

²³ Población de origen africano en Audiencia de Guatemala y el Chiapas colonial. La afroindianidad, una mirada desde la interculturalidad. Juan Pablo Peña Vicenteño en Afrodescendientes en México en el imaginario colectivo de México y Centroamérica. Coord. Emiliano Gallaga. 2014.

²⁴ Ver más en Roberto Martínez. (2011). *El nahualismo*.

animal, simbólico y sagrado de la cultura maya y azteca prehispánica: la serpiente. Bien pudo ser un jaguar, un caimán, un ave real, o una rana. El hombre abandona el plano fáctico para introducirse en el de los espíritus, se reviste de poderes y puede entonces observar en todas direcciones, incidir cambios en el clima e incluso atacar a quien determine.

Un breve paréntesis en la argumentación. El texto que presenté al inicio del capítulo es el cuento, es la invención narrativa, es la historia de Juan Congo. Es el texto inicial que surgió del ejercicio de la creación, y a partir de él es que posteriormente se creó el texto de la narración, que es lo que se oye en la obra. Por esta razón es que comparto uno y no el otro. No son cosas diferentes, por el contrario, el cuento surgió de manera anticipada a la finalización de la música, y por consiguiente impulsó la idea y estilo de la música que ambientaría a la obra en general. El texto de la narración se aprecia al oír *Marimbo*, y en los anexos del documento, notando eso sí que los elementos que lo componen los tomo, describo y analizo en los subíndices a continuación.

Regresando, veamos a contraluz la problemática que dibujo: ¿aprendieron algo los africanos de los indígenas nativos, y viceversa, en el contexto colonial de la capitanía de Guatemala y el Virreinato de la Nueva España y ante la necesidad de la supervivencia? ¿hubo sincretismos entre ellos? ¿subsisten aún y dónde están?

Los pueblos africanos y prehispánicos de América fueron animistas, adoradores del sol y la luna, el agua y la tierra. Las encarnaciones de los dioses generalmente en figuras animales son un punto de coincidencia, y la necesidad del rito (con prácticas del orden artístico: música – danza – oratoria) para entablar comunicación con la entidad tutelar y la mediación entre ellos por un chamán, griot o sacerdote, que dotado de habilidades especiales entre otras cosas podía transformar su figura humana en animal.

Huellas someras en la actualidad las encontramos en la vestimenta de china poblana que es atribuida a una esclava en Puebla, y la figura del chinaco cuyo origen están relacionado con vaqueros o caporales (negros) de haciendas. Una más sólida es la presencia de marimba en el estado chiapaneco, a ella se le atribuye una génesis conceptual africana, y una apropiación posterior en manos indígenas y mestizas. (Gallaga, 2014)

Entonces, dando respuesta a los interrogantes y en base a la información y documentación hallada, sí se lee entre las líneas de los archivos históricos que los africanos estuvieron involucrados en las cuestiones de los nativos y de los colonos, que aprendieron idiomas, que aprendieron costumbres, que adaptaron los ritos, que asumieron la cultura y la fe del europeo, que se mezclaron, todo como planteo en la pregunta, en razón de garantizar su propia supervivencia.

Ellos están en el territorio mexicano aún hoy día, habitándolo de la misma manera como hicieron desde su llegada, en el intenso trabajo por sobrevivir, por no desaparecer. Sus focos sociales se encuentran en la costa pacífica de los estados Oaxaca y Guerrero, y en la costa opuesta Veracruz.

3.4. Argumento musical

3.4.1. Descripción técnica musical

La obra *Marimbo* la componen 9 secciones, escritas en partitura musical y dispuestas en un solo score. Ellas se adhieren una con otra por medio de transiciones musicales o intervenciones de la narración dando así continuidad al discurso general a pesar de variar singularmente entre sí.

El formato musical es de 10 personas distribuidos en tres grupos: ritmo-armonía, vientos madera-metal, y narración, muy similar a un formato de *large ensemble* de la influencia del jazz, formato que es común en los conservatorios y escuelas de música en EE.UU. En consecuencia, el formato no es cercano a los tradicionales y actuales de alguna de las influencias en la zona como por ejemplo la marimba orquesta, la orquesta versátil o la fusión.

El motivo mi elección es por la versatilidad que permite este formato, por la posibilidad de interactuar con timbres, registros, bloques de ritmo y armonía, de cambiar de estilo, sonido y ambiente rápidamente siendo el mismo formato. Por otro lado, hay una relación entre este formato con los que actualmente se desenvuelven en la influencia popular pop de la escena latina.

Los instrumentos del formato son: batería, percusiones, marimbas, guitarras y bajo eléctrico, para la sección de ritmo-armonía. Para la de vientos madera-metal son el oboe y saxofón soprano (una misma persona), saxofones tenor y barítono (una misma persona), trompeta y trombón. Finalmente, narradora.

En el caso de marimbas me refiero a: marimba de chonta (Colombia), marimba de arco (Nicaragua), balafón diatónico (Guinea) y vibráfono estándar (que no es una marimba sin embargo entró al set por ser teclado de percusión). En el caso de las percusiones, son: conga y quinto, bombo golpeador, 3 panderos de plena puertorriqueña y accesorios; En el de las guitarras: guitarra electro acústica y eléctrica.

Mi intención es que los eventos musicales dentro de toda la obra estén conectados con la narración del texto, como sucede en una ópera, en una canción estándar o en un musical. Pero, también que el texto tenga libertad para ser narrado, con inflexiones, cambios de tiempo, de tono y de intención. Para ello la música espera dentro de segmentos repitiéndose a manera de loop/bucle hasta recibir la señal de salida por alguno de los integrantes.

Marimbo no es una manera novedosa de contar historias, por supuesto que existe material musical con este modelo, y de compositores consagrados al oficio de la creación, sin embargo, *Marimbo* sí representa novedad en el sentido de la temática que desarrolla: una versión musicalizada sobre el origen de la marimba y del personaje Marimbo en la coyuntura de la diáspora de negros africanos a América, y en específico a Chiapas. Como se ha mencionado, es un tema que en su conjunto no goza de recorrido extenso ni investigación abundante, que a la fecha sigue siendo un tema poco abordado por los investigadores mexicanos a pesar de existir una riqueza palpable de la herencia afro.

Ahora, en este subíndice utilizo terminología técnica para desarrollar la argumentación musical, por ello a manera de breve introducción detallo lo siguiente. La señal en la obra es el método como se permite que el discurso avance sin perder estructura, que pueda darse libertad al narrador(a) para desarrollar el texto, y que la música acertadamente interactúe. En algunas ocasiones como break obligado que realiza la percusión reaccionando los demás intérpretes cambiando en conjunto hacia el segmento siguiente.

Los segmentos en la obra son porciones de música, que varían entre grandes, medianos y pequeños, a los cuales se les repite bien sea un número deliberado de veces, sin un número determinado, o sin repetición. En otras palabras, los segmentos en la obra son algunos de repetición fija, de repetición libre, y otros sin repetición. Estos sirven a la forma musical como estructura abierta, pensada con capacidad de variar circunstancialmente según las intenciones y energía de los intérpretes.

La estructura es el andamiaje general de la obra, es decir los soportes donde reposa todo el discurso. Al no ser cerrada o meramente lineal se crea un puente de relación con la música popular, la cual a pesar de tener patrones y melodías fijas se basa en el mismo sistema de la repetición de segmentos, y por tanto tiene también posibilidad de que el intérprete o los intérpretes participen en la acumulación y distensión discursiva. Por ejemplo, la necesidad de tiempo que requiere el narrador(a) para completar un párrafo no es la misma entre el ensayo que en el escenario, por ello puede variar la duración de un segmento en relación a la variación del narrador(a).

En *Marimbo* el texto se ensambla muy bien con la música dando lugar a que los cambios musicales dentro de espacios del texto sean evidentes, así mismo reacciones a contenido descriptivo o dramático del texto, subidas de volumen, cambios de tono y de métrica. Esto es apreciable con mayor claridad en las secciones 1, 3 y 5 por ejemplo.

Describo técnicamente a continuación cada una de las secciones de la obra, con desarrollo sobre la terminología que empleo, sobre conceptos, y otros contenidos relevantes.

3.4.1.1. Sección 1

La sección abre con ritmo mozambique, de tradición afrocubana. Únicamente tocan en el inicio la percusión, la batería y la marimba de chonta. La base rítmica continúa repitiendo los compases por una cantidad indefinida de veces, sirviendo de antesala a la narración. A la señal del tambor, en este caso un break obligado en el compás 4 de la imagen a continuación, se cambia de segmento hacia el siguiente.

The image shows a musical score for four instruments: Marimba, Acoustic Bass, Drum Set, and Percussion, all in 4/4 time. The Marimba part is in treble clef and features a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The Acoustic Bass part is in bass clef and is mostly silent. The Drum Set part is in a drum clef and shows a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*. The Percussion part is in a drum clef and shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*. The score includes repeat signs and a fermata over the fourth measure of the first system.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1²⁵)

En la siguiente imagen se aprecia en detalle la señal interpretada por la percusión.

The image shows a detailed view of the percussion part of the score. It consists of four staves. The first staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*. The second staff is empty. The third staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*. The fourth staff shows a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

²⁵ Este pie de imagen, al igual que todos los demás que preceden, es en referencia a la música de *Marimbo*, por tanto no se incluye en la lista de autores y referencias.

Lo que continúa después de la señal del tambor, a partir del compás 5, es un largo segmento sin repetición donde interactúan todos los instrumentos del formato. Aquí la narración introduce al personaje de la historia, describe sus características físicas y sus habilidades personales, también características de su contexto personal y el contexto general.

La música recrea una planicie sonora. La base ritmo-armónica sirve de plano para con los vientos matizarse el contenido del texto y sumar tensión con la acumulación de volumen y cantidad de sonidos desde la interpretación de una melodía sencilla. Esta melodía es una variación-adaptación a partir de una canción popular tradicional cubana conocida como “*Marinero*”. Está en tono Do mayor, sobre métrica binaria, compás partido, y sobre pedal armónico de Do mayor, es decir con acompañamiento armónico modal.

En la imagen siguiente se aprecia la melodía, compás 21 del segundo sistema (siempre conteo de arriba para abajo).

The image shows a musical score for Marimbo, consisting of four systems of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is written in treble clef. The first system (measures 11-17) starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. The second system (measures 18-23) begins with a quarter note B4, a quarter note A4, a half note G4, and a quarter note F#4, followed by a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. The third system (measures 24-29) starts with a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5, followed by a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. The fourth system (measures 30-35) begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5, followed by a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. The score includes dynamic markings: > (accent) above measures 11 and 17; > (accent) below measure 18; *mf* (mezzo-forte) below measure 21; > (accent) below measure 24; *subito p* (subito piano) below measure 35. A fermata is placed over the final note of the fourth system.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

Este segundo segmento cierra en el compás 36 luego de una señal break-obligado de la base rítmica. Así se abre paso a otro segmento, de repetición fija y contrastante al anterior. A partir del compás 37 entramos en métrica 6/8, la guitarra y el saxofón soprano (en adelante: soprano) interactúan abriendo la sección con una escala ascendente en un giro armónico pivote para modular, y luego desarrollar el segmento de manera resaltada. Este se repite tres veces y su dinámica es de acumulación. En la imagen la respectiva ilustración.

The image shows a musical score for a big band ensemble, measures 35-36. The score includes parts for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Marimba (Mrb.), Alto Saxophone (A.B.), Double Bass (D.S.), and Percussion (Perc.). The music transitions from a 4/4 time signature to a 6/8 time signature at measure 36. Dynamics include subito p, mf, and f. Performance instructions like 'Play 2nd time only' and 'Play 3rd time only' are present.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 2)

En este sentido, el recurso de acumulación, que hallé muy abundante en arreglos musicales del formato *big band* y en el contexto del jazz de compositores contemporáneos, es palpable como influencia en este segmento. El resultado positivo que ofrece a la hora de acumular intensidad y tensión significa una buena y bonita manera de expresar la intención del texto que aquí se narra.

En la primera pasada la guitarra y el soprano interactúan entre sí, cada quien, con su línea melódica, que más que eso se trata de motivos melódicos, cortos y sincopados, entrelazados unos con otros por las coincidencias en alguno de los tiempos. La tonalidad es Fa mayor, y el giro armónico es básico, acorde de primer grado y quinto grado dominante (Fa mayor y Do mayor siete). En la primera repetición se suman, con los mismos patrones de la guitarra y del soprano, la marimba y la trompeta respectivamente. A la segunda repetición se suma el saxofón tenor (en adelante: tenor) y el trombón para así completar el bloque esperado.

Apreciemos el segmento completo en la siguiente imagen.

The image shows a musical score for a piece titled "Juga Kapada" with a tempo marking of ♩ = 11. The score consists of several staves. The top staff is a grand staff with a treble and bass clef. Below it are several staves for different instruments. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mf*. There are also performance instructions like "Play 2nd time only" and "Play 3rd time only". The score is divided into three measures, with the first two measures marked "1, 2" and the third marked "3". The piece ends with a double bar line.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 2)

A continuación, un ejemplo del recurso de acumulación utilizado por el compositor y arreglista norteamericano Alan Baylock en el arreglo a "Caravan" para formato *big band*. Aquí el *background* al solo se repite tres veces, a la primera lo realizan los saxofones, a la segunda se suma el saxofón barítono (en adelante: barítono) y a la tercera los metales.

CONDUCTOR

(65) (♩=♩)

3 TIMES

3RD TIME ONLY

ALTO 1

ALTO 2

TENOR 1

TENOR 2

BARI.

TPT. 1

TPT. 2

TPT. 3

TPT. 4

Imagen: (Baylock, s.f. *Caravan*, arr. Alan Baylock, p. 1)

Es de notar cómo interactúan volumen y densidad favoreciendo el desarrollo discursivo a partir de la acumulación. Este recurso (la acumulación) es bastante común en muchos contextos de la música. Sin embargo, su importancia en el contexto de lo popular, pero sobre todo en lo tradicional de matriz africana, es de carácter ritual.

Existe un estrecho vínculo entre esta manera de hacerse música y las tradiciones vivas que hoy existen en algunos países de África, específicamente en Guinea, Burkina Faso, Mali, Senegal y Angola, todos países de la costa de oro del continente, mismo lugar que fue puerto para el embarco de esclavos en el periodo de la esclavitud colonial.

Finalmente, el tercer segmento cierra en el compás 50 con un salto a segunda casilla, se acelera el tempo de la música con un cambio súbito desde la base ritmo-armónica estableciendo un ritmo abozao. La imagen a continuación ilustra la base rítmica del abozao.

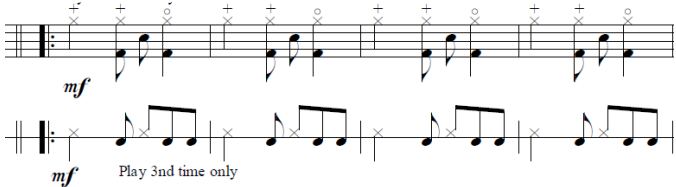


Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 2)

Este cuarto y último segmento, desde el compás 51 en adelante, no tiene repetición. Se lee tal cual hasta el final. La guitarra toca la melodía principal que retorna a la tonada de “*Marinero*” pero con adaptación a una nueva métrica, y evocando un canto femenino. Los demás instrumentos de viento interactúan con un *background*, y llegando al final se suman en bloque a la melodía principal. Una vez más la melodía cubana se emplea en el desarrollo temático de la sección 1 con la intención de resaltar el carácter negro de la sección, y de la obra.



Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 3)

Con un efecto de cono ascendente todos los instrumentos abren un crescendo sobre la nota fundamental de la tonalidad para cerrar la sección 1. Este es un segmento meramente musical por lo que no hay narración. Este tipo de orquestación a manera de voces superpuestas sobre un pedal ritmo-armónico es recurrente en la obra, tanto para crear finales de sección o de segmentos, como para crear tensiones y distensiones. Ello aprovecha la sencillez armónica que caracteriza a la música tradicional de marimba, y que en la obra se conserva. En la imagen se ilustra el final del segmento en mención.

The image displays a musical score for marimba, consisting of seven staves. The top two staves show a melodic line with a crescendo. The third staff contains harmonic markings: C7, F, and FC. The fourth staff shows a rhythmic pattern with a 'fill' marking. The fifth and sixth staves show a rhythmic pattern with a 'fill' marking. The seventh staff shows a rhythmic pattern with a 'fill' marking.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 3)

Y para concluir, *4 way close* es una técnica y recurso del jazz para la armonización de melodías. Básicamente se trata de descolgar 3 o 4 voces (notas musicales) a partir de la voz líder, que es la melodía, hasta formar una estructura de acorde de cuatriada²⁶. Las voces no se separan usualmente por más de 2 tonos, y se mueven en sincronía según se mueva la melodía. En otras palabras, con esta técnica se arman acordes de cuatro notas (o más) en sentido descendente a partir de la melodía.

²⁶ Cuatriada: acorde de cuatro notas, generalmente en organización de tónica, tercera, quinta y séptima.

Este es un campo de conocimiento realmente grande y que compositores y arreglistas del mundo de las *big band* y del jazz han estructurado de manera sobresaliente, por lo que la mención de esta fuente y mi aplicación en la obra es como mero ejercicio exploratorio y de experimentación. Veamos a continuación en las dos imágenes dos ejemplos de uso de orquestación con el recurso *4 way close* en *Marimbo*, sección 1.

The image shows two systems of musical notation for a Marimbo section. Each system consists of two staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a bass clef and the same key signature. The notation includes various note values, rests, and slurs. Below the staves, the chords C11, Emb5, and G7 are indicated.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

The image shows three systems of musical notation for a Marimbo section. The first system is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third systems each consist of two staves. The notation includes various note values, rests, and slurs. Below the staves, the chords G7 and C6 are indicated.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

3.4.1.2. Sección 2

La sección inicia con la marimba de chonta interpretando en solitario una típica apertura de su música autóctona. La intención con este tipo de aperturas, en el contexto tradicional es establecer la base ritmo-armónica sobre la que se irán sumando los demás instrumentos, y anunciar el aire o ritmo que se tocará. En este caso el ritmo que interpreta es currulao. La mano izquierda toca un bordón mientras la mano derecha complementa las figuras rítmicas llenando los espacios.

Esta apertura tradicional no está escrita de manera textual en la partitura. Se indica por medio de una nota blanca con puntillo y sobre ella un símbolo de calderón, en un solo compás. El intérprete de la marimba debe improvisar, concatenando los elementos particulares y representativos de este ritmo musical, durante un cierto tiempo, en solitario. Por consiguiente, el intérprete debe conocer previamente la manera de tocarse la introducción al currulao.



Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

El inicio de esta sección conectó con la anterior por medio de la intervención de la marimba por lo que se entiende en el auditorio que es un cambio dentro de la obra, como un cambio de número o de movimiento.

A la señal de la marimba se une la percusión y la narración. A partir del compás 2 inicia el segundo segmento sobre el cual la narradora empieza a desarrollar el texto. Esta señal corresponde a una figura rítmica que anticipa una respuesta en bloque. Es una figura rítmica muy utilizada en la música de marimba de chonta. En la imagen siguiente se ilustra el patrón rítmico de esta figura rítmica.

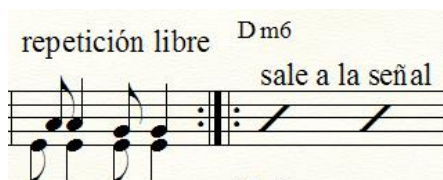


Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

Complementando lo dicho ya sobre el currulao, es un ritmo o aire musical tradicional de la marimba de chonta en Colombia, es uno de los más tocados y ejecutados por su carácter cadencioso y propicio para la improvisación. También recordando lo dicho sobre el bordón, es el acompañamiento que el intérprete toca con la mano izquierda en la zona de las notas graves de la marimba.

Por las características descritas lo elegí para servir a la obra en la sección 2, para ser soporte de la narración del texto y para acercar la obra a la estética tradicional, ese sonido tan presente en la obra en general.

Continuado, a partir del compás 2 inicia la narración. La base ritmo-armónica toca el segmento número 2, este es de repetición libre, como casi todos los segmentos de la sección, y la salida hacia el segmento 3 lo realiza la marimba con la misma señal que se utilizó previamente. Por medio de la imagen a continuación se ilustra una aproximación a la manera de tocarse el currulao en la percusión. Y digo aproximación por la particularidad que tiene la música tradicional de no ser posible transcribirla a notación musical con exactitud debido a la incompatibilidad entre sus lógicas.

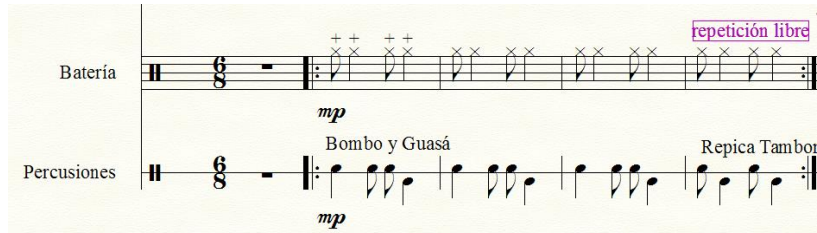


Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

A partir del compás 6 entra la guitarra y el bajo eléctrico. Este último toca un patrón escrito, sobre armonía modal, a manera de loop, con repetición libre. Por el contrario, la guitarra toca una improvisación, muy en estilo ambiental, sobre una base armónica modal y abierta, y con apoyo de pedalera de efectos para añadir reverberación y delay.

Este segmento corresponde al tercero. Aquí la duración del mismo es de 8 compases por lo que su conteo no es complicado, más si implica atención, sobre todo para los instrumentistas que no están tocando aún. Al terminar la narración, los músicos tocan el total de los compases del segmento y saltan al siguiente, es decir al segmento 4.

Vemos en la imagen como se integran los vientos en el segmento en mención.



Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

Y en la siguiente un acercamiento de los primeros 6 compases del mismo ejemplo. Las barras o *slashes* sobre los compases de la marimba sirven de abreviatura al intérprete pues la base ritmo-armónica es la misma hasta este punto que en el inicio de la sección.

The image shows a musical score for three instruments: Electric Guitar, Marimba, and Electric Bass. The score covers measures 14 to 19. The Electric Guitar part has a melodic line with chords Dm6, Am7, and Dm6. The Marimba part is represented by slashes, indicating it follows the same rhythmic and harmonic pattern as the guitar. The Electric Bass part provides a steady accompaniment with chords Dm6, Am, and Dm6.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

El trombón y la trompeta tocan frases emparentadas entre sí a manera de *background* junto al tenor y el soprano, y estos a su vez tocan frases muy similares también emparentadas. La base ritmo-armónica toma fuerza, se añade actividad a los patrones de la percusión, la batería, el bajo y la marimba. Esto se corresponde con el contenido del texto pues este aumenta subsecuentemente el dramatismo del discurso. El segmento se toca en repetición libre, es decir cuantas veces se necesite para cubrir completamente el texto, y para dar libertad a su interpretación. En la imagen su ejemplificación.

The image shows a musical score for four instruments: Saxophone Soprano, Saxophone Tenor, Trompete Bb (Trumpet Bb), and Trombón (Tuba). The score covers measures 14 to 19. The Saxophone Soprano and Tenor parts have melodic lines with dynamic markings like *mp*. The Trompete Bb and Trombón parts provide a harmonic and rhythmic accompaniment, also with dynamic markings like *mp*.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

El segmento 5 se empalma con el 4 anterior y también con el 6 siguiente, esto por medio de señal de la narración para informar a los intérpretes que ha finalizado su párrafo correspondiente. Los intérpretes tocan en su totalidad los compases del segmento hasta llegar al final del mismo y saltar al siguiente por medio de dos casillas.

El segmento 6 corresponde al momento climático de la sección puesto que reúne tensiones acumuladas en los segmentos anteriores elevando la dinámica de intensidad y el volumen de la orquestación. Vemos en la imagen como los instrumentos de viento toman papel protagónico con un mambo, o frase melódica repetitiva y cadenciosa, el cual reemplaza a las frases de *backgrounds* anteriores.

The image shows a musical score for a jazz ensemble. It consists of five staves: Voice, Saxophone Soprano, Saxophone Tenor, Trombone Bb, and Trombone. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Voice staff has a measure rest followed by a first ending bracket. The Saxophone Soprano and Tenor staves play a melodic line with a dynamic marking of 'f'. The Trombone staves play a bass line with a dynamic marking of 'f'. The score includes chord symbols: Dm, Am, Dm, Am, Dm, Am, Dm, Am, Dm, Am, Bm. The score is divided into two sections, D and E, with a first ending bracket over measures 33-34 and a second ending bracket over measures 35-36.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

Posteriormente, en el compás 46 inicia un solo de tenor. Subsecuente a la modulación repentina de ese compás la base ritmo-armónica se abre para desarrollar la improvisación sobre tonalidad de Mi menor. Este corresponde al segmento 7; de este se sale por medio de una señal del improvisador quien comunica al grupo cuando iniciar el mecanismo de salida, que en este caso es un *background* que tocan los vientos, mientras tanto el tenor continuo con la improvisación para conectar casi con el final de la sección.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

La imagen anterior ilustra el inicio del solo del tenor y el movimiento armónico correspondiente al segmento de improvisación.

La salida de la sección se realiza por medio de un cono en ascendente dinámica, desde *piano* hasta *forte*, sobre un pedal armónico de acorde de 5to grado. Nótese en la imagen a continuación la ejemplificación del uso de los recursos mencionados.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

3.4.1.3. Sección 3

Esta sección conecta con la anterior de una manera disruptiva, variando el discurso que hasta ahora se había venido desarrollando, pero manteniendo el trasfondo narrativo del texto y de la obra: lo afro.

El vibráfono interpreta con apoyo de soporte fijo de audio el primer segmento de la sección 3. Las notas musicales son tocadas en bloque en una secuencia de acordes sobre tonalidad Fa sostenido lidio (F#+4) con dirección ascendente y variando las notas. De este modo se ambienta una sonoridad en modo frigio, con disonancias de tono y semitono en las notas altas y *clusters* por la acumulación de los acordes dado que el pedal del vibráfono se mantiene siempre a fondo.



Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

El soporte fijo de audio, accionado desde el control de ecualización y amplificación en sala, reproduce la narración de un texto, de registro bajo con reverberación y *delay*, que tal como ya comenté anteriormente, se trata de un poema de creador anónimo e intitulado.

Este audio fue previamente manipulado bajo procesos de síntesis, multiplicación y mezcla. Cabe resaltar que la grabación del poema se realizó con voces de integrantes del ensamble, y que la grabación y la manipulación del audio las realicé en estudio, dentro del proceso creativo de la obra general.

Ahora, no se puede hablar de un ritmo como tal en el primer segmento de la sección puesto que las figuras rítmicas que toca el vibráfono en solitario corresponden a un desplazamiento rítmico dentro de un compás binario, método de escritura común en la música de contexto contemporáneo académico.

Como paréntesis, recordemos que en este documento me refiero a la palabra ritmo como aire, corriente, o patrón musical, por ser un término que en la música tradicional y popular se utiliza. Sin embargo, ritmo es una palabra que concentra muchos otros significados del contexto académico, y que también empleo. Por lo tanto, el uso de esta palabra implica su comprensión en todos los contextos mencionados.

Este segmento es de repetición fija por lo que el audio se debe activar en un instante determinado, pero no marcado sobre la partitura, es decir que hay cierto margen para que suceda. Entonces queda a voluntad del intérprete, y en comunicación con el operador técnico a cargo, en donde accionar el audio.

En el compás 10 hay un pequeño cierre temático, el audio finaliza su intervención y se abre paso una melodía en el oboe, un tanto disonante con el acompañamiento del vibráfono, pero sobre todo tensionante. Se convierte el solo del vibráfono en un dueto con el oboe, y que durará hasta el cierre de la sección.

El vibráfono continúa tocando esta ambientación armónica fría, pero ahora variando las notas del acompañamiento. El oboe por su parte interpreta una melodía que evoca una manifestación sonora de la voz del negro, una suerte de lamento, quizá llanto. La intencionalidad de esta variación dentro del mismo segmento es sumar tensión al discurso musical que hasta ahora viene desarrollándose.

En la imagen a continuación se ilustra el inicio de la intervención del oboe y hasta el cierre del segmento 1.

The image shows a musical score for a jazz ensemble. The instruments listed are Oboe, Tenor Sax, Trumpet in Bb, Trombone, Acoustic Guitar, and Vibraphone. The Oboe part begins at measure 12 with a melodic line marked 'mf'. The Tenor Sax, Trumpet in Bb, and Trombone parts are currently silent. The Acoustic Guitar part is also silent. The Vibraphone part begins at measure 12 with a rhythmic accompaniment marked 'mp'. The Vibraphone part includes chord markings: F#-4(Maj), A-4(Maj), C-4(Maj), and F-4.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

A partir del compás 25 inicia el segundo segmento. La señal aquí es la finalización de la frase del vibráfono en un calderón. En adelante, el vibráfono aclara la sonoridad de su acompañamiento armónico, y toca un ritmo mucho más constante. El oboe toca una melodía consonante, mucho más amable y rítmicamente perfectamente equilibrada. Así, se intenta un equilibrio dentro de desequilibrios preparados.

La tonalidad se establece sobre Do mayor en el oboe, pero paralelamente el vibráfono establece acompañamiento en ambiente tonal de Fa mayor (frigio). El resultado sonoro podría analizarse como una construcción armónica entre la bitonalidad y lo modal. Es decir, que el acompañamiento del vibráfono establece la nota Fa como su centro tonal, a pesar de no estar en modo jónico, y el oboe por su parte acentúa la nota Do como su centro tonal, pero ambas escalas hacen parte de la tonalidad Do Mayor.

Puede pensarse entonces a Do Mayor como la tonalidad y acompañamiento sobre pedal de Fa (frigio). Para ilustrar lo que comento veamos a continuación la imagen con el ejemplo del inicio del segmento.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

La melodía del oboe tiene raíz tanto temática como estilísticamente en la tradición de la música de marimba de chonta, del pacífico colombiano. Es una re armonización (modal) dentro de la lógica de *Marimbo*. Proviene la inspiración de la canción “*Al Alba*” interpretada por el grupo Naidy en el álbum “*Tributo a nuestros ancestros*”.

El vibráfono interpreta un patrón en la zona grave del instrumento, en compás partido de métrica binaria, que tiene la particularidad de ser una agrupación de 5 pulsos generando así un desplazamiento de la sensación de pulso fuerte en relación a la melodía del oboe, en otras palabras generando una polirritmia de 5 contra 4.

Finalmente, la sección termina con la conclusión de la melodía del oboe sobre un pedal del vibráfono. Ambos instrumentos tocan una nota larga en el último compás sostenida por un calderón hacia un *diminuendo*.

3.4.1.4. Sección 4

La sección 4 es una continuación de la anterior, como si a nivel macro fuese un cambio temático, es decir la primera de tipo experimental y la otra de tipo popular en estilo de rock estándar. Sin embargo, las partituras están separadas para facilitar la lectura y organización de la música.

Esta se conecta con la anterior por medio de un patrón ritmo-armónico que toca el vibráfono, en compás partido y métrica binaria. La armonía continúa siendo la misma que en la sección anterior para dar así continuidad a ciertos elementos reconocibles por el oyente.

En el inicio suena un *groove* de bajo, a manera de pedal en tonalidad La menor, y un *groove* de batería pesado y muy marcante. Inmediatamente se abre paso un solo de guitarra eléctrica, preferiblemente con efectos de pedatera para sumar distorsión y reverberación, aunque esto es a discreción del intérprete. El giro armónico es sobre cuatro acordes, distribuidos en 8 compases, que en su orden son Fa mayor con bajo sobre la nota La (Fa6/A), Sol mayor dominante (G7), La menor (Am7) y Mi alterado (Ealt). El solo se desarrolla en tres vueltas de la forma armónica y la salida se realiza sobre la tercera repetición, es decir que este segmento (número 1) es de repetición fija. En la imagen se aprecia la ejemplificación.

The image shows a musical score for Section 4, consisting of four staves. The top staff is for Acoustic Guitar, marked 'Solo', with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of slanted lines representing a solo. The second staff is for Vibraphone, with a treble clef and a key signature of one flat, showing sustained chords. The third staff is for Acoustic Bass, with a bass clef and a key signature of one flat, showing a rhythmic pattern. The fourth staff is for Drum Set, with a common time signature and a key signature of one flat, showing a rhythmic pattern. Above the staves, the chord progression is indicated: F+4/A, G7, Am7, and Ealt. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'Similar'.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

Con un ante compás al compás 14 se da paso al segmento 2 de la sección. Los vientos tocan dos motivos melódicos, uno a manera de melodía y el otro como ostinato. La trompeta y el oboe tocan la melodía, de composición sencilla, en un rango pequeño y figuración simple. A su vez, el tenor y el trombón tocan un motivo (el ostinato) que dibuja los acordes del giro armónico por medio de corcheas, giro que sigue siendo el mismo del segmento anterior. Con las corcheas de ese motivo se resalta la subdivisión del compás, se quiere ayudar a encajar en ellas los breaks del tema, y mejoran el *feelling* del *groove*. Tanto la melodía como el ostinato responden a la sección rítmica en cada ocasión que tocan esos *breaks*, sincopados y sorprendivos, tal como se ilustra en la imagen a continuación.



Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

El solo de la guitarra continúa hasta el final de toda la sección, es decir incluso sobre la melodía, por lo que la sonoridad que crea este segmento es de masa, o esa es la intención. Una masa en ritmo y estilo de rock que me representa como una pincelada de un estilo contemporáneo y popular de mis gustos particulares.

3.4.1.5. Sección 5

Esta sección inicia con conteo por uno de los integrantes, esto por dos razones. Primero, para dar pie a la entrada de la melodía la cual es sincopada e inicia en anacrusa al primer tiempo. Esta la interpretan el saxofón soprano, la trompeta y el vibráfono, haciendo el tenor, el trombón y la guitarra un contra canto melódico. Y segundo, para dar al oyente la sensación de que las cuatro secciones anteriores finalizaron y se abre un nuevo grupo de secciones.

De esta manera, la sección 5 tiene el rol de servir como entre acto de lo anterior y siguiente. Esta no se conecta con la anterior, como ya comenté, ni tampoco con la siguiente. Por lo demás, las secciones se conectan entre sí por puentes, transiciones y ataques súbitos, dando así una sensación de continuidad del tema.

Viendo a *Marimbo* desde una perspectiva más macro, las nueve secciones que tiene la obra se pueden agrupar en dos actos, el primero con cuatro secciones y el segundo acto también con cuatro secciones, y tomando a la sección 5 como el entreacto. Pienso que posiblemente mi cabeza, en el ejercicio de la composición, tomó este camino por la referencia y la memoria *inside* a las grandes formas de los musicales, quizá la ópera, la zarzuela o un sainete.

Eso sí, la sección 5 hace de pivote temático para regresar al discurso general de la obra, hacia la temática y los sonidos populares y tradicionales, puesto que hubo dos secciones que variaron y se alejaron, como comenté, en un ejercicio de experimentación. La siguiente tabla ilustra este breve análisis que comparto.

TRADICIONAL	EXPERIMENTAL	PIVOTE	POPULAR	TRADICIONAL
Secciones 1 y 2	Secciones 3 y 4	Sección 5	Secciones 6 y 8	Secciones 7 y 9

El ritmo que se toca es contradanza. Este es también un aire musical, es decir, consta de muchos otros elementos propios aparte de los patrones ritmo-melódicos que se muestran. Es propio de la cultura europea, y muy popular ya en siglo XVIII. A Colombia llegó desde el gobierno colonial de la corona española, allí llamado el virreinato de la Nueva España. Su popularidad es verídica, sin ahondar en los detalles, en razón de que a pesar de ser tocado desde el periodo colonial aún a la fecha se interpreta.

The image shows a musical score for two parts: Drum Set and Accessories. Both are in 2/4 time. The Drum Set part starts with a series of eighth notes with accents, followed by a section marked 'Simil'. The Accessories part starts with a 'mf Bombo' section, which is a series of eighth notes, followed by a 'Simil' section.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

La dinámica de la orquestación en *Marimbo* es sencilla. Los instrumentos melódicos tocan la melodía y el contra canto. Los instrumentos rítmicos y el bajo tocan la base y el acompañamiento. El bajo imita la figuración rítmica de la percusión y la batería apoyando las notas afines al acorde del giro armónico. En la imagen se ilustra la melodía y el contra canto.

The image shows a musical score for four parts: Oboe, Tenor Sax, Trumpet in B, and Trombone. All are in 2/4 time. The Oboe and Tenor Sax parts play a melodic line with a 'mf' dynamic. The Trumpet in B and Trombone parts play a rhythmic line with a 'mf' dynamic. The Trombone part includes chord symbols: Fm7, D♭6, B♭m7, Fm7, C7, and Fm7.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

3.4.1.6. Sección 6

Esta sección es un coral, no necesariamente en el sentido académico, y en cambio cercano al contexto de lo popular. Su influencia está en la música de los llanos orientales de Colombia y Venezuela, y ello se puede oír desde el inicio de la sección.

The image shows a musical score for five instruments: Soprano Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, Trumpet in Bb, and Trombone. The music is in 3/4 time and consists of five measures. The Soprano Sax part starts with a melodic line in the first measure, followed by the Tenor Sax, Baritone Sax, and Trumpet in Bb. The Trombone part provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

En la imagen anterior vemos como la sección abre con una secuencia armónica de primer, cuarto y quinto grado, orquestada en los instrumentos melódicos. Un acorde menor de primer grado en el primer compás, uno menor de cuarto grado en el segundo compás, y el quinto grado mayor dominante en los dos compases siguientes. Esta secuencia corresponde a la estructura del ritmo pajarillo, aire musical común de los llanos orientales.

The image shows a musical score for three instruments: Vibraphone, Acoustic Bass, and Drum Set. The music is in 3/4 time and consists of five measures. The Vibraphone part features a melodic line with chords labeled above the staff: Dm, Emb5, A7/C#, Dm7/F, Bb6, A sus, A7, Dm7, Eb6, A6, A7, F6, F#m7, Gm7, A7, Dm7. The Acoustic Bass part provides a harmonic accompaniment. The Drum Set part provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

Nótese en la imagen anterior, así como en la siguiente, el acompañamiento de la sección ritmo-armónica, vibráfono, bajo y batería, y también y el cifrado de los acordes utilizados en la secuencia. Tal como mencioné corresponden a los grados primero, cuarto y quinto, sin embargo, se aprecia que hay variaciones por la utilización de acordes cercanos, es decir que comparten las notas guías y/o las tensiones. Por ejemplo, en el segundo compás de la imagen, en cambio del acorde Sol menor el utilizado es Mi menor disminuido.

The image shows a musical score for three instruments: Vibraphone, Acoustic Bass, and Drum Set. The time signature is 3/4. The Vibraphone part is in the treble clef and has a melody of quarter notes: D, E, F, G, A, B, C, D. The Acoustic Bass part is in the bass clef and has a bass line of quarter notes: D, E, F, G, A, B, C, D. The Drum Set part is in the percussion clef and has a steady 3/4 rhythm. Chord symbols are written above the Vibraphone staff: Dm, Emb5, A7/C#, Dm7/F, Bb6, A sus, A7. The dynamic marking *mf* is present for the Vibraphone and Acoustic Bass parts.

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

El segmento inicial es en métrica de 3/4, velocidad rápida e interpretación agitada. Es bastante corto en comparación al segmento siguiente, y no tiene repetición ni tampoco narración. La marcación del compás de tres cuartos es resaltada por las figuras rítmicas cortas y acentuadas, pero la figura negra con puntillo que toca la batería genera una polirritmia en relación a las demás, es decir que se produce lo que comúnmente en el argot musical se conoce como tres contra dos.

Posteriormente, en el segmento siguiente la métrica no cambia. Sin embargo, un cambio importante es que se pasa de tocar las notas con intensidad corta a tocar ligado, y las duraciones de las mismas son más largas, esto por el uso de ligaduras, puntillos. Además, sí tiene narración, y es en mi sentir la parte climática de la obra.

La pulsación de tres tiempos es constante dado que la sensación tanto para el intérprete como para el oyente es que *inside* la subdivisión de cuartos continua. Para ello se mantiene constante una línea melódica que marca las negras, en movimiento de un tono oscilante para arriba y para abajo, a manera de motor o bajo continuo. Esta voz como las demás se turnan los roles cada ocho compases o más entre melodía principal, las segundas voces y las negras que mencioné.

Por su parte la batería hace de contrapeso al manejo rítmico que sucede en el segmento manteniendo la sensación binaria. Esto pues toca un ritmo similar al del segmento anterior, es decir que toca la segunda negra con puntillo haciendo silencio en la primera, pero generando de igual manera la sensación de polirritmia, aunque un poco más sutil.

En este segundo segmento los vientos interpretan 3 motivos y la orquestación varía cada 8 compases. La dinámica general es de acumulación por lo que se repite dos veces la primera porción del segmento y remata con una segunda porción, que tiene los mismos elementos del anterior pero varía en su intensidad y volumen.

El texto es angustioso, es de tensión, por lo que la música intenta recrear este escenario, intenta dar riqueza al discurso general de la obra y además llevar a la misma hacia su momento climático.

La sección finaliza luego de repetir el segmento tres veces, como mencioné dando a cada repetición un incremento en el volumen y la intensidad, además de imprimirle un carácter más agitado. El texto de la narración se ajusta al tiempo que brinda la repetición del segmento, es decir para que no quede una porción de texto al terminarse la música, sin embargo, depende de la intención con la que el narrador(a) lo recite.

En la imagen a continuación se aprecian los primeros 8 compases del segmento 2 con la disposición de voces que he comentado. Se aprecia también el motivo melódico continuo en la trompeta, este que comento funciona como marcante de la subdivisión en cuartos, y por lo demás los otros instrumentos tocan notas largas, con puntillos y ligadas.

The image displays a musical score for five instruments: Soprano Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, Trumpet in B, and Trombone. The score is written in 4/4 time and begins at measure 17. The Soprano Sax part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Tenor Sax, Baritone Sax, and Trombone parts feature long, sustained notes with slurs and accents, all marked with a piano (*p*) dynamic. The Trumpet in B part plays a continuous melodic motif of eighth notes, which serves as a rhythmic marker for the quarter-note subdivisions. The key signature is one sharp (F#).

Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

3.4.1.7. Sección 7

Esta sección abre con una melodía tradicional de la zona norte de Nicaragua en donde se mantiene vigente la marimba de arco. En la imagen se aprecia la melodía, en el segundo sistema, para marimba y con acompañamiento de guitarra acústica en el primer sistema.



Imagen: (Meza, 2022, *Marimbo* p. 1)

La melodía se titula “*La danza negra*” del compositor Elías Palacio+, cantautor e intérprete de la marimba de arco nicaragüense. Se convirtió en una melodía de reconocimiento nacional dada su belleza y simpatía, y por representar a la tradición viva de la música compuesta para la marimba de arco. A pesar de la reciente historia que este instrumento tiene, por lo menos en documentos históricos, y mismo caso de la marimba de chonta, es en definitiva un instrumento único en toda la zona de influencia de marimbas. Primero por su morfología peculiar que consta de un arco de madera que sirve al intérprete para sostener la marimba sobre las rodillas mientras toca sentado, o para tocar la marimba de pie mientras la sostiene con los hombros. Y segundo, por hibridar influencias tanto de Guatemala y Chiapas como de Colombia y Ecuador.

En la obra, a manera de dueto la guitarra acompaña a la marimba en la interpretación de la melodía, y hacia el final del primer segmento se suma la percusión y la batería. El ritmo es un típico 6/8, tan popular en la zona de influencia de marimbas en México, como en tantas zonas del subcontinente centroamericano y algunas zonas de Colombia y Ecuador.

Posteriormente, el segmento 2 se conecta por medio de un *break* de la base rítmica, aquí la orquestación es con todo el ensamble, y la marimba continúa hasta el final de la sección. Debido a que es un instrumento diatónico y que la sección tiene tres modulaciones o cambios de tonalidad el intérprete se debe valer de suspensiones tonales en los acordes del giro armónico para tocar notas afines o bien tocar las notas guías posibles de cada acorde.

A partir del segmento 2 la música se fusiona con influencias del Chocó, departamento de la costa del océano Pacífico en Colombia. Desde el segundo segmento, toca todo el ensamble. La base rítmica interpreta una fusión de ritmos latinos con influencia de la clave y el porro chocoano. El segmento es de repetición libre por lo que la narración se extiende libremente sobre el espacio sonoro. Al culminar su texto la narradora da la señal y el ensamble se prepara para saltar a la siguiente porción de compases, en este caso la señal consistió en levantar el puño al aire.

La trompeta y el trombón tocan una combinación de patrones melódicos que se superponen entre sí, como ante sala al desarrollo melódico y temático que continua. Estos patrones tienen influencia de mambos comunes en los acompañamientos de las chirimías chocoanas interpretados por la sección de vientos metal. Aquí la tonalidad es La mayor y el giro armónico sucede en ocho compases que se repiten dos veces.

Sucede un cambio de tono de mayor a menor, como resultado la tonalidad se establece en La menor, pero el giro armónico se mantiene igual. Los acordes corresponden a los mismos grados anteriores pero cambiando el temperamento según corresponde a la tonalidad menor. La melodía la interpretan a dúo el tenor y el soprano en un juego de voces y acompañamiento, y la influencia de esta es la contradanza chocoana. Sobre ella hablé anteriormente resaltando que se trata de un sincretismo entre un ritmo meramente español y un desarrollo rítmico propio de la música del litoral pacífico.

Nuevamente se establece una modulación, en este caso de 1 tono ascendente hacia Si menor. La intención aquí es dar variedad temática y sonora para el oyente, y proponer dificultad técnica para los ejecutantes. El tenor y el soprano continúan con la segunda parte de la misma melodía integrándose el trombón y la trompeta a la dinámica de interacción entre voces, melodía y acompañamiento.

Finalmente, se abre espacio para improvisaciones de los instrumentos de viento, de repetición libre y sobre un giro armónico simple, característico del porro chocoano, que se mueve entre el primer grado menor y el quinto dominante.

El segmento finaliza en esta ocasión por medio de un *break* obligado para todo el ensamble, pero dejando la última nota abierta sobre pedal de *sustain* y con reverberación para dar paso a la improvisación de la percusión y la batería, único solo de estos instrumentos en toda la obra. La improvisación es de forma abierta, sin acompañamiento de ningún instrumento, y en el orden que el percusionista y el baterista acordaron. A la señal de uno de los dos improvisadores el ensamble toca el *break* obligado, y todos los demás obligados hasta el final de la sección.

3.4.1.9. Sección 9

En esta sección final se da culminación al desarrollo del texto, a la historia de Juan Congo y su transfiguración en animal. Su carrera hacia la libertad, sobre la cual comenté en la sección 7, encuentra aquí el desenlace que lo lleva hacia Marimbo, a encarnarlo, a ser su representación según esta propuesta de creación.

Por otro lado, la intención es también dar oportunidad a todos los intérpretes del ensamble para improvisar libremente sobre una base rítmica divertida y un giro armónico simple. Por lo demás la sección es corta y el final de la música sencillo.

La sección abre con el balafón tocando la base melódica de la sección anterior, ritmo macrú. Por medio de un *break* la percusión indica al ensamble la entrada general e inicia el primer segmento. El ritmo es tipo latino, una base de songo en clave de 3x2 con una influencia de la rumba de chonta, el bajo y la guitarra acompañan en el mismo estilo, el balafón toca una combinación de notas a dos baquetas simulando el tumbao de los pianos en los ritmos latinos, y la trompeta y el trombón interpretan dos motivos melódicos sencillos, casi como si fuera un *background*.

El primer segmento es de repetición fija, de 2 vueltas. Posteriormente en el segmento 2 entra la narración. Es de repetición libre, y la señal es dada por la narradora, que en este caso como en otros se trata de levantar el puño al aire. No hay *background* a la narración, y el estilo latino se mantiene pero en forma cerrada.

El segmento 3 es de repetición fija, de 3 vueltas, los vientos interpretan motivos melódicos influenciados por la rumba y la chirimía. Estos motivos no son melodías como tal, son mambos o frases cortas comunes en la música que referencio. No tienen tampoco raíz en la música europea, o no en un sentido directo como sí es el caso de la danza y la contradanza de la ya he comentado. Más bien se trata de un estilo propio que se ha generado con el paso del tiempo en los lugares que ubico como referentes e influencias.

La improvisación, los mambos finales y el break obligado de todo el ensamble son el cuarto y último segmento. La improvisación consta de 8 compases, son de repetición libre, y la salida es una frase melódica escrita que toca el último instrumentista que improvisa. La base ritmo-armónica sube de intensidad e intensidad, es decir se toca más fuerte, con más energía y con más sabor. No hay orden específico para los solistas, el giro armónico es sencillo facilitando a los intérpretes su ejecución y el carácter abierto permite que se pregunten y contesten unos con otros. Los acordes del giro son Fa mayor y Mi bemol mayor (lidio) dominante, no el típico giro de la música popular de primer y quinto grado, pero sí uno de dos acordes que comparten notas guía. La obra finaliza con el calderón del compás final, que se toca muy largo y con una curva de *crescendo* y *decrescendo* muy pronunciada.

En total la obra *Marimbo* dura 29:07 (min:seg), el audio y el video se grabó en la sala de *big band* de la Unicach en junio del 2021 para presentar en formato digital como recital de titulación.

CONCLUSIONES

Hasta este punto he expuesto todos los elementos que componen este trabajo de investigación - creación artística, trabajo que representó para mí un interesante reto académico y una muy provechosa oportunidad de aprender y sumar cosas nuevas a mi formación profesional.

Expuestos, detallados y comentados los argumentos con los que cuento y que considero soportan la tesis de mi trabajo queda servida esta mi interpretación y representación sobre la presencia de africanos en el Chiapas colonial y la figura de Marimbo. He podido dar atención y respuesta a las preguntas que a lo largo del documento formulé en el ejercicio de la investigación y la reflexión, interrogantes que están en relación a las maneras como se dieron los procesos de mestizaje en México y Chiapas, y el porqué de dichos sucesos, a como suenan las influencias musicales afromexicanas, afrocolombianas, afrocaribeñas y afrodescendientes, y que hoy subsisten bajo esquemas de música tradicional, pero también popular.

En este sentido, espero que mi trabajo de investigación – creación artística sume en favor positivo a la construcción del imaginario afromexicano – afrodescendiente que hoy pueblos y gentes llevan a cabo, a las causas de los hombres y mujeres negros(as) de México, de Latinoamérica y en general del continente, para que su presencia tenga en nosotros reverberación. Es palpable sin embargo que en el plano social, cultural y religioso hay una presencia, una manifestación negra, sobre todo en los estados Chiapas, Oaxaca, Veracruz y Guerrero de México, como en regiones de Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, y con mayor fuerza en Colombia y Ecuador.

Espero también que se toque *Marimbo*, se interprete, reinterpreté y logre ser vigente. Queda dispuesta para consulta y ejecución, y quizá hasta sirva de motivación para la creación de nueva música que aborde la temática desde nuevas perspectivas e incluso en contextos alternos a la academia.

REFERENCIAS

Agudelo, Carlos. (2010). *Movilizaciones afrodescendientes en América Latina*.

_____. (2017). *Estudios sobre afrodescendientes en Centroamérica. Saliendo del olvido*.

Agudelo, C; Juárez, N. (2011). *Poblaciones negras en América Central. Compilación bibliográfica y selección de textos*.

Aguirre Beltrán, Gonzalo. (1946). *La población negra de México 1519-1816*.

Alcaldía de Medellín; Corporación Canto Alegre. (2014). *Cancionero popular – Colombia*.

Arocha, Jaime. (1999). *Los Ombligados de Ananse*.

_____. (s.f.) *Afro-colombia en los años post Durban*.

Arocha, Jaime; Friedemann, Nina S. (1986). *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*.

Arroyo, Bárbara. (2016) *Descubrimientos recientes en las tierras bajas mayas de Guatemala*. Revista Arqueología mexicana, Vol. 23, N°. 137.

Artunduaga, Melissa. (2017). *SER músico intérprete*. (Tesis de maestría) Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

Baylock, Alan. (s.f.) *Caravan*. Arr. Alan Baylock.

- Bonfil, Guillermo. (1989) *México Profundo. Una Civilización negada*.
- Brabazon, Tara. (2010). *How to not write a PhD Thesis*
- Brenner, Moreno & Bermúdez (coordinadores). (2014). *Voces de la Sierra, marimbas sencillas en Chiapas*.
- Canal 14. (s.f.) *México negro: consta Chica - primera parte*. Dir. León Rechi. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=L0YfgDLHRmw>
- Cruz, Alexander. (2020). *Raíces y evolución en la Marimba Chiapaneca*. (Tesis de maestría). Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, México.
- De la Garza, Mercedes. (1993) *Le chamanisme nahua et maya. Nagual, rêves, plantes-pouvoir*, ed. Guy Trédaniel, Editions de la Maisnie, París.
- De la Torre, Koryzanda. (s.a.). *La negritud en los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz*.
- De los Santos, Alejandro. (2015). *Afribuku. Zombi y otras palabras de origen africano en español*. Recuperado de <https://www.afribuku.com/zombi-africa-espanol-lengua/>
- Díaz, Javier. (2009). *The afro-cuban handbook*.
- Duque, Sánchez & Tascón. (2009). *Que te pasa vo. Canto de piel, semilla y chonta*.
- Durán, Diego. (1967). *Historia de las indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*. Ángel Ma. Garibay K (ed.), t. I et II., México, Ed. Porrúa.
- Friedemann, Nina. (1992). *Huellas de africanía en Colombia*.

Friedemann, Nina; Arocha, Jaime. (1982). *Herederos del jaguar y la anaconda*.

Gallaga, Emiliano (coord.). (2014). *¿Negro?... No, moreno. Afrodescendientes en México en el imaginario colectivo en México y Centroamérica*.

_____. (2009). *¿Dónde están? Investigaciones sobre afromexicanos*.

Godínez, Lester. (2015). *La Marimba. Un estudio histórico, organológico y cultural*.

Gudmunson, L; Cáceres, N. (2008). *Esclavitud, resistencia y cultura*.

Gutiérrez Cruz, Sergio Nicolás. (1997) *Encrucijada y destino de la provincia de las Chiapas*. México, Gobierno del Estado de Chiapas-Conaculta.

Hoffmann, Odile. (2006). *Negros y afromestizos en México. viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado*.

_____. (s.f.). *De negros y afros en Veracruz*.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). (2020). *Resultados censo nacional México 2020*.

Iturralde, Gabriela; Velázquez, María. (2019). *Afrodescendientes en México. Trayectoria, demandas y retos*.

Kaptain, Laurence. (1991). *Maderas que cantan*. Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas.

Locatelli, Ana María. (2004). *Raíces musicales*. En Isabel Aretz (ed.), *América Latina en su música*, México, UNESCO-Siglo XXI.

Lokken, Paul; Lutz, Christopher. (2008). *Génesis y evolución de la población afrodescendiente en Guatemala y El Salvador 1524-1824*. En *Del olvido a la memoria. Africanos y afroestizos en la historia colonial de Centroamérica*.

López Austin, Alfredo. (1989). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. IIA de la UNAM, México.

López, Rubén; San Cristóbal, Úrsula. (2014). *Investigación Artística en Música: problemas, métodos, experiencias y modelos*.

Martínez, Roberto. (2011). *El nahualismo*.

Meza, Consuelo. (2014). *Memoria e identidad en el discurso literario de las escritoras garífunas del caribe centroamericano*. En *Afrodescendientes*, Emiliano Gallaga (Coord).

Meza, Felipe. (2017). *Gualajo, maestro del folclor afropacífico y su pensatonia en la interpretación de los ritmos tradicionales / grabación audiovisual de entrevista*.

Ministerio de Cultura de Colombia. (2003). *Plan Nacional de Música para la Convivencia. Escuelas de Música Tradicional*.

Miñana, Carlos. (1990). *Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana: un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia*.

Montell, Jaime. (2021). *Era nuestra herencia una red de agujeros. La caída de México-Tenochtitlán*.

Montiel, Gustavo. (1983). *El Negro Marimbo*

Moreno, Israel. (2019). *La Marimba En Chiapas. Evolución y desarrollo musical*.

Nandayapa, Javier; Moreno, Israel. (2002). *Método didáctico para marimba*. Trad. María Morales.

Nas, Paul. (2003). *West African Percussions. Box Notation*. Collected rhythm transcriptions by Paul Nas.

Ochoa, Convers & Hernández. (2015). *Arrullos y currulaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del pacífico sur colombiano*.

Organización de las Naciones Unidas (ONU). (2005). *Conferencia mundial contra el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia*.

Pavía Miller, María Teresa. (2018). *Antropología e historia de la población Suriana. Línea de historia*. Artículo en 2º encuentro de historiadores de museos y centros Inah-estatales, Centro INAH Guerrero.

Peña, Juan Pablo. (2014). *Población de origen africano en Audiencia de Guatemala y el Chiapas colonial. La Afroindianidad, una mirada desde la interculturalidad*. En *Afrodescendientes*, Emiliano Gallaga (Coord)

Reuter, Jas. (1981). *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama Editorial.

Salmeron, Fernando. (2016). *Una nueva mirada a la presencia afrodescendiente en México*. En *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*. (Coord) Iturralde, Gabriela; Velázquez, María.

Saucedo, Gabriel; Aguilar, Carlos. (2016). *Afromexicanos en la Costa Chica de Guerrero, Oaxaca y en Veracruz, condiciones materiales de vida y salud*.

Sevilla, Manuel. (2008). *Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba*.

Sevilla, Portes de Roux, Tascón, Candelario. (2007). *Cultura musical, músicas de marimba y desarrollo en la zona del pacífico-sur-colombiano*.

Solis, Judith; Alarcon, Silvia. (2018). *El vínculo simbólico con África en la poesía y cultura afroamericana*.

Ted Pease & Ken Pullig. (2001). *Modern jazz voicings. Arranging for small and medium ensembles*.

Universidad San Carlos. (2016). *Manual de Elaboración de Anteproyecto y Tesis de grado*.

Universidad Externado de Colombia. (s.f.). *Manual de citación. Normas APA*. Compilado por Ana Lorena Rojas.

Vanín, Alfredo. (2013). José Antonio Torres Solis “Gualajo” El hombre de las marimbas encantadas. Premio Nacional de vida y obra 2013.

Vila Vilar, Enriqueta. (2001). *Aspectos sociales en América colonial. De extranjeros, contrabando y esclavos*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Villoro, Juan. (2021). *El espejo de obsidiana. Arqueología y literatura*. Revista Arqueología mexicana, edición especial 95.

Wagner, Regina. (1994). *Historia social y económica de Guatemala 1524-1900*, Guatemala, Asociación de Investigación y Estudios Sociales.

ANEXOS

A continuación, se presenta el score musical de la obra. Las partituras individuales y el score, edición para impresión, se encuentran en el CD-ROOM adjunto.

SECCIÓN - 1

MARIMBO
SCORE GENERAL

Composer: Felipe Meza

6

Musical score for Marimba, page 4. The score includes staves for S. SX., T. SX., B♭ Trp., Trm., A.C. GR., Mtb., A.B., D.S., and Perc. The Marimba part is indicated by a large 'M' and rhythmic notation. Chord symbols like C7, Gm7, and F6 are present throughout the score.

SECCION - 3
Allegretto ♩ = 70
mf
2n time only
"soy libre aunque negro..."

1. *Andante* repetición fija

2. *Andante* repetición fija

mf *mp*

arco *f*

mf

1-34

177

S. SX.

T. SX.

B^b Tpt.

Tbn.

AC. GR.

Mhb.

A.B.

D. S.

Perc.

F#-Ab

A-4Ab

C-4Ab

F-4

Musical score for 'MARINERO' featuring vocal and instrumental parts. The score is divided into two sections, both marked 'Andante' and 'repetición fija'. The vocal parts include Soprano (S. SX.), Tenor (T. SX.), and Baritone (B^b Tpt.). The instrumental parts include Trombone (Tbn.), Acoustic Guitar (AC. GR.), Mellophone (Mhb.), and Alto Saxophone (A.B.). The percussion part (Perc.) is also present. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (*mf*, *mp*). There are also performance instructions like *arco* and *f*. The page number 9 is located at the bottom right, and the page number 175 is at the bottom center.

This page contains the musical score for the piece 'MARINERO', page 10. The score is arranged in two systems of staves. The top system includes parts for Soprano (S. SX.), Tenor (T. SX.), B♭ Trumpet (B♭ Trpt.), Trombone (Tbn.), Acoustic Guitar (A.C. GR.), and Percussion (Perc.). The bottom system includes parts for Soprano (S. SX.), Tenor (T. SX.), Mellophone (Mph.), Acoustic Guitar (A.C. GR.), Trombone (Tbn.), B♭ Trumpet (B♭ Trpt.), Alto Saxophone (A.B.), Drum Set (D. S.), and Percussion (Perc.). The music is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B♭). The vocal lines feature melodic phrases with lyrics, while the instrumental parts provide harmonic support. A 'c' (crescendo) marking is present in the guitar part. The score is marked with rehearsal cues (187, 188, 189) and includes dynamic markings such as 'f' and 'p'.

Musical score for MARINERO, page 72. The score includes parts for Soprano Solo (S. SX.), Tenor Solo (T. SX.), Bb Trumpet (Bb Tpt.), Trombone (Tbn.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Mellophone (Mhb.), Alto Saxophone (A.B.), Drums (D.S.), and Percussion (Perc.). The Soprano Solo part begins at measure 206 with a forte (f) dynamic. The guitar part features a 'Solo' section with various chords and a 'Similar' section. The percussion part includes a 'Rock Beat' starting at measure 130.

SECCION - 4
 al sopiano

Musical score for SECCION - 4, al sopiano. The score includes parts for Soprano Solo (S. SX.), Tenor Solo (T. SX.), Bb Trumpet (Bb Tpt.), Trombone (Tbn.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Mellophone (Mhb.), Alto Saxophone (A.B.), Drums (D.S.), and Percussion (Perc.). The Soprano Solo part begins at measure 210 with a forte (f) dynamic. The guitar part features a 'Solo' section with various chords and a 'Similar' section. The percussion part includes a 'Rock Beat' starting at measure 130.

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1

1. repetition fig. 2

This musical score is for the piece 'MARINERO' and is divided into two systems. The first system (measures 271-300) includes parts for Soprano (S. SX), Tenor (T. SX), Bass (B. Tpt), Trombone (Tbn), Alto Saxophone (Alto Sax), Mellophone (Mph), Alto Horn (Alto Horn), Drum Set (D. S.), and Percussion (Perc.). The second system (measures 301-330) includes parts for Soprano (S. SX), Tenor (T. SX), Bass (B. Tpt), Trombone (Tbn), Alto Saxophone (Alto Sax), Mellophone (Mph), Alto Horn (Alto Horn), Drum Set (D. S.), and Percussion (Perc.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes dynamic markings such as *f* and *mf*. Chord symbols like F6, C7, and Dm7 are present. A section labeled 'Batero' begins at measure 301. A '1.' section spans measures 301-330, and a '2.' section begins at measure 331. A 'repetition fig.' is indicated at the end of the score.

Musical score for Marinero, page 16. The score includes parts for S. SX., T. SX., B♭ Trp., Trbn., Ac. Gtr., Mhb., A.B., D.S., and Perc. The page contains two systems of music, with the second system starting at measure 307. The music features various rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

[N] In time "Juan está perdiendo la batalla."
2a time: "Juan se mete al agua de un salto..."

Musical score for Marimba, measures 301-322. The score is written for a 4-octave marimba in 2/4 time. The instruments listed are Percussion (Perc.), Double Bass (D.S.), Acoustic Bass (A.B.), Marimba (Mib.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Tom-tom (Tbn.), Bass Trumpet (Bs.Tpt.), Trumpet (T.Sx.), Soprano Saxophone (S.Sx.), and Tenor Saxophone (T.Sx.). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). A key signature change to one sharp (F#) occurs at measure 321. The percussion part consists of a steady eighth-note pattern. The double bass and acoustic bass parts play a similar eighth-note pattern. The marimba part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The acoustic guitar and tom-tom parts play a steady eighth-note pattern. The bass trumpet, trumpet, soprano saxophone, and tenor saxophone parts play a steady eighth-note pattern. The percussion part consists of a steady eighth-note pattern.

SECCIÓN - 7 *Danza Negra # = 92*

367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

Musical score for Marinero, page 20. The score includes staves for S. SX., T. SX., B♭ Trpt., Trbn., Ac. Gtr., Mhb., A.B., D.S., and Perc. The percussion part features a 'set congas' section starting at measure 397. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'acord'.

401

S. SX.

T. SX.

B♭ Tpt.

Tbn.

Ac. Gtr.

Mtb.

Perc.

D. S.

A.B.

Mtb.

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

1.

441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

SECCION - 8

Musical notation for Section 8, Marimba part.

1. repetition libre
2. solo a la señal

Musical score for Section 8, measures 80-90. Instruments include S. Sax., T. Sax., B♭ Tpt., Tbn., Acc. Gtr., Mdb., A.B., D. S., and Perc.

al balafón

Musical score for Section 8, Balafón part, measures 80-90. Includes dynamics like *mf* and *f*.

SECCION - 9

Ladino ♩ = 96

Musical score for Section 9, measures 96-106. Includes parts for Ladino, Snare, and other instruments with dynamics like *mf* and *f*.

"2a time" "Juan a trascendido..."

repetición fina

306

S. SX.

T. SX.

B^b Trp.

Trbn.

AC.GR.

Mrb.

A.B.

D. S.

Perc.

307

repetición libre
sále a la señal

1.

2.

308

S. SX.

T. SX.

B^b Trp.

Trbn.

AC.GR.

Mrb.

A.B.

D. S.

Perc.

309

repetición libre
sále a la señal

1.

2.

310

S. SX.

T. SX.

B^b Trp.

Trbn.

AC.GR.

Mrb.

A.B.

D. S.

Perc.

311

repetición libre
sále a la señal

1.

2.

Musical score for 'MARINERO' page 27, measures 301-307. The score includes parts for S. SX., T. SX., Bb Trp., Trbn., Ac. Gtr., Mhb., A.B., D.S., and Perc. with various musical notations and dynamics.

Measures 301-302: S. SX. and T. SX. have melodic lines. Bb Trp. and Trbn. play chords (F6, C7). Ac. Gtr. plays chords (F6, C7). Mhb. plays chords (F6, C7). A.B. plays chords (F6, C7). D.S. and Perc. play rhythmic patterns.

Measures 303-304: S. SX. and T. SX. continue. Bb Trp. and Trbn. play chords (F6, C7). Ac. Gtr. plays chords (F6, C7). Mhb. plays chords (F6, C7). A.B. plays chords (F6, C7). D.S. and Perc. play rhythmic patterns.

Measures 305-306: S. SX. and T. SX. continue. Bb Trp. and Trbn. play chords (F6, C7). Ac. Gtr. plays chords (F6, C7). Mhb. plays chords (F6, C7). A.B. plays chords (F6, C7). D.S. and Perc. play rhythmic patterns.

Measure 307: S. SX. and T. SX. continue. Bb Trp. and Trbn. play chords (F6, C7). Ac. Gtr. plays chords (F6, C7). Mhb. plays chords (F6, C7). A.B. plays chords (F6, C7). D.S. and Perc. play rhythmic patterns.

Dynamics: *mf* (measures 301-302), *mf* (measures 303-304), *mf* (measures 305-306), *mf* (measure 307).

Other markings: *sollo* (measures 303-304), *mf* (measures 305-306), *mf* (measure 307).

MARIMBO

Narración Musicalizada



SCORE