

Más allá de lo propio y lo otro: Apropiaciones y resignificaciones en las músicas de marimba en Chiapas

Juan Bermúdez

Universidad de Viena

<https://orcid.org/0000-0001-5811-739X>

juan.bermudez@univie.ac.at

Resumen

Las marimbistas en Chiapas han desarrollado una concepción dinámica de su identidad auditiva, convirtiendo la adaptación y resignificación de músicas con orígenes heterogéneos en una práctica común de esta tradición musical. Este artículo busca, a través de un viaje por la historia del mundo marimbístico chiapaneco, hacer visibles los procesos que hicieron posible la negociación de una práctica de apropiación de músicas y formas de ejecución durante el desarrollo marimbístico en Chiapas, la cual permitió que la resignificación de lo *otro* se convirtiera en la base de un conocimiento auditivo *propio*.

Palabras clave: Marimba, identidad, conocimiento auditivo, reconfiguraciones culturales, migraciones



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Beyond the Self and the Other: Appropriating and Resignifying Practices in Marimba Music in Chiapas

Abstract

Marimbists in Chiapas have developed a dynamic conception of their auditory identity, turning the adaptation and resignificance of music with heterogeneous origins into common practice of this musical tradition. This article seeks, through a journey into the history of the marimba world in Chiapas, to make visible the processes that made possible the negotiation of a praxis of appropriation of music and forms of execution during the development of the marimba in Chiapas, and which would allow the resignificance of the *other* to become the basis of one's own auditory knowledge.

Keywords: Marimba, identity, auditory knowledge, cultural reconfigurations, migrations

Más allá de lo propio y lo otro: Apropiaciones y resignificaciones en las músicas de marimba en Chiapas

Desde pequeñas¹ escuchamos su sonido; vemos su figura. Aquello lo *nuestro*; aquello que nos hace ser un *nosotras*. Lo *propio*; lo más *nuestro*. Lo que nos identifica como chiapanecas. Lo que nos hace *una* y *todas*. *Nuestro* mundo en muchos mundos. Una historia; nuestra historia. Aquella patria *nuestra*, solamente *nuestra*. En Chiapas, México, desde pequeñas escuchamos que *somos* hechas de voz de mujer, de su voz, porque “nunca tuvimos nada más nuestro que la marimba [...],”² ya que, retomando las palabras de Eraclio Zepeda:

[...] con ella nacemos y con ella morimos. Antes de vivir sabemos de su canto en las serenatas de nuestros padres; con ella nos esperan al llegar al mundo, los bautizos [...]. Los primeros bailables y después los bailes, las manitas sudadas de los novios nuevos, las bodas y tornabodas, los hijos esperados, los triunfos y los fracasos contaron con su presencia. Los tristes viajes al panteón [...] las luchas populares [...]. Las dianas por encargo para ungir candidatos nefastos y *Las golondrinas* que sellaban nuestra partida en desvencijados autobuses.

Todo viene de allá: del África y los barcos negreros, [...] de los barracones dolidos de los esclavos, del sol nocturno de los incendios de los cañaverales, de la guerra y la paz buscada, de la invención de todo un pueblo para construir un instrumento, su instrumento...³.

Así como las palabras del escritor chiapaneco lo expresan, las marimbas son consideradas el instrumento por excelencia del estado mexicano de Chiapas. Estas son calificadas como símbolo del estado y de su cultura, y para aquellas que visitan Chiapas, su arraigo y representatividad llegan a ser tales que generan la impresión de ser omnipresentes en el paisaje sonoro chiapaneco. Se les escucha tanto en los parques como en la radio; así como en una cantina o en una sala de conciertos. Donde quiera; su sonido, su silueta, su nombre, su historia, parecieran encontrarse presentes.

1 A lo largo de este artículo se usará siempre el femenino genérico. Además, cabe destacar, que escribo este artículo desde mi posición como chiapaneco, portador cultural e investigador de la tradición marimbística chiapaneca.

2 Eraclio Zepeda, *De la marimba al son y otros cuentos: antología* (México: Juan Pablos Editor, 2010, 132).

3 Zepeda, *Ibid.*, 132.

No cabe duda de que la marimba es una parte fundamental de la identidad chiapaneca; sus prácticas actuales oscilan entre performances participativas⁴ y presentacionales⁵ y sus repertorios navegan entre géneros populares, como música ranchera y el bolero, y la música contemporánea, así como el jazz. Lo interesante es que, a pesar de formar parte de mundos musicales muy diferentes, y que su repertorio y performance pueden tener lugar bajo diversos contextos, esta práctica musical es percibida entre la población chiapaneca como una tradición musical única y continua. Una práctica musical que, a pesar de estar plagada de *lo otro*, representa todo *lo propio* de la sociedad chiapaneca.

Al integrar a su performance los diferentes mundos musicales, las marimbistas en Chiapas han creado una práctica musical con una concepción dinámica de su identidad auditiva, de tal manera que la adaptación y resignificación de diversas músicas se ha vuelto una práctica común para ellos. El repertorio “tradicional” y “propio” de la marimba en Chiapas goza de un gran dinamismo y apertura al aceptar y resignificar como *suyo* casi cualquier género musical. Pero, ¿cómo es que estas prácticas musicales, con contextos performativos tan heterogéneos y un repertorio extenso y dinámico, son percibidas como una tradición unificada? Y, ¿cómo estas prácticas performativas de orígenes diversos, formaron y siguen formando parte de la negociación de una identidad auditiva chiapaneca? Este artículo busca, a través de un peregrinaje a lo largo de la historia de los mundos marimbísticos en Chiapas, hacer visibles los diferentes procesos histórico-sociales que facilitaron la apropiación y resignificación de músicas y formas de ejecución durante el desarrollo del conocimiento auditivo de la tradición marimbística chiapaneca. Además, busca explorar cómo estos procesos llevaron a convertir la práctica de apropiación de músicas y contextos performativos en la base de la construcción de un conocimiento auditivo *propio*.

4 Según Thomas Turino una performance participativa es “[...] a particular field of activity in which stylized sound and motion are conceptualized most importantly as heightened social interaction. In participatory music making one’s primary attention is on the activity, on *the doing*, and on the other participants, rather on an end product that results from the activity. Although the quality of sound and motion is very important for the success of a participatory performance, it is important because it inspires greater participation among those present, and the quality of the performance is ultimately judged on the level of participation achieved”. Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008, 28-29).

5 Una performance presentacional, a decir de Thomas Turino, es en cambio “[...] a field involving one group of people (the artists) providing music for another (the audience) in which there is pronounced artist-audience separation within face-to-face situations. [...] Participatory music is *not for listening apart from doing*; presentational music is prepared by musicians for other to listen to [...]”. Turino, *Music as Social Life*, 51-52.

Antecedentes históricos

Desde su llegada a las Américas, las marimbas se han vuelto una parte inseparable de algunas de las diversas culturas musicales latinoamericanas nacientes. Como las fuentes nos muestran,⁶ este instrumento, o más bien la *idea* básica del mismo, llegó a diferentes partes del continente a través de las esclavas africanas llevadas a estas tierras entre los siglos XVI y XIX.⁷ A lo largo del tiempo las marimbas latinoamericanas se propagaron por diversas regiones y se adaptaron a los diferentes contextos socioculturales reinantes, existiendo hoy en día tradiciones marimbísticas independientes entre sí en México, Guatemala, Belice, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Ecuador y Brasil.⁸

En el contexto centroamericano la mención más antigua de la existencia y el uso de una *marimba* se da en la descripción hecha por Diego Félix de Carranza y Córdova, sacerdote de Jutiapa, de la inauguración en 1680 de la Catedral de Santiago de los Caballeros, Guatemala. En esta crónica, Diego Félix de Carranza y Córdova da cuenta de una procesión donde “[...] iba por delante una tropa de cajas, atabales, clarines, trompetas, marimbas y todos los instrumentos de que usan los indios: éstos iban en gran número, con ricos vestidos y galas como acostumbra en sus bailes [...]”.⁹ En el caso mexicano, sin embargo, es apenas en 1863, cuando nos encontramos con la primera fuente escrita¹⁰ que menciona la existencia del instrumento en Chiapas. No obstante,

6 Para más información, así como para una visión comparativa sobre las diversas teorías sobre el origen de la marimba en Latinoamérica ver: Helmut Brenner, *Marimbas in Lateinamerika: Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2007, 77-125). Para más información sobre teorías latinoamericanistas ver: Marcial Armas Lara, *El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba* (Guatemala: Centro Editorial José de Pineda Ibarra-Ministerio de Educación Pública, 1964); Marcial Armas Lara, *Origen de la marimba, su desenvolvimiento y otros instrumentos musicales* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1970); Carlos Asturias, *Evolución de los instrumentos musicales mayas (evolución de la marimba americana)* (Guatemala: s. e., 1983); Carlos Asturias, *Verdadera evolución de la marimbah maya* (Guatemala: Artemis-Edinter, 1994); Lester Godínez, *La marimba guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativa. Un estudio organológico y cultural* (Guatemala: Fondo de Cultura Económica, 2002); y Lester Godínez, *La Marimba: Un estudio organológico y cultural* (Guatemala: Fondo de Cultura Económica, 2015).

7 Ver Félix Rodríguez, *La marimba en Chiapas: Motivos para una africanía* (Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA, 2006); y Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*, 77-192.

8 Para más información sobre la historia de las diversas tradiciones marimbísticas en Latinoamérica ver: Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*.

9 Domingo Juárez, *Compendio de la historia de la Ciudad de Guatemala*. Tomo 2 (Guatemala: Imp. Luna, 1857, 362).

10 Amador Hernández señala el documento *La cristianización de los indios de Sta. Lucía 1545* escrito por Pedro Gentil de Bustamante, según el escritor, compañero del conquistador de Yucatán, Francisco Montejo,

esto no significaría que la marimba no haya existido antes en la región; para estas fechas, y como el texto mismo muestra, la marimba ya se había vuelto un elemento constante de las expresiones culturales de algunos grupos sociales chiapanecos. En su libro *Cités et ruines américaines*¹¹ Claude Joseph Désiré Charnay, explorador, arqueólogo y fotógrafo francés, narra sus experiencias vividas durante su estancia en la Hacienda de Santa Lucía en Jiquipilas, Chiapas, aproximadamente en el año de 1858.¹² Ahí Désiré Charnay cuenta que:

[...] por la noche, luego de la *oración*, cuando han llegado los servidores que ya han recibido las órdenes del amo para el día siguiente y habiendo deseado a éste (sic) las buenas noches, los indios, reunidos en el amplio patio, descansan de sus trabajos por medio de extraños cantos, de ritmo entrecortado, jadeante, que recuerda al galope del caballo persiguiendo al ganado en los bosques, los gritos y los mugidos.

El cantante se acompaña de la *marimba*, una especie de piano formado por teclas de madera sonora de diferentes dimensiones; tubos del mismo material responden a las teclas para dar más fuerza a los sonidos, algunas poseen cuatro octavas.

Dos indios, provistos de unas pequeñas baquetas terminadas en bolas de goma arrancan armonías primitivas a este instrumento; sus melodías, no muy numerosas, se parecen a los cantos de las aves que son siempre los mismos y cuyas armonías no son más variadas

como la fuente más antigua que menciona una marimba. El documento habla de un instrumento llamado "Yolotli" en la Hacienda de Santa Lucía en Jiquipilas, Chiapas y que por la descripción ahí hecha no deja duda de ser una marimba. El documento original, sin embargo, se encuentra desaparecido, existiendo únicamente una copia hecha en 1926 por Pomposo Hernández (tío de Amador Hernández), y certificada de autenticidad por Eduardo Rabasa, presidente municipal de Jiquipilas (Amador Hernández, *El origen de la marimba* [México: s. e., 1975, 3-7]; entre otros también citado en César Pineda, *Fogarada: Antología de la marimba* [Tuxtla Gutiérrez: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1990]; César Pineda, *Antología de la marimba en América* [Guatemala: Artemis-Edinter, 1994, 22-29]; y Laurence Kaptain, *Marimbas que cantan* [Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 1991, 38]). Esta fuente, sin embargo, está rodeada de muchas interrogantes e inconsistencias, las cuales la han hecho objeto de fuerte crítica, especialmente debido a la inexistencia del original, aunado a la extraña situación en torno a su transmisión y desaparición, así como a las innumerables inconsistencias históricas y lingüísticas de la copia existente (ver Gustavo Montiel, comp. *Investigando el origen de la marimba* (México: s. e., 1985); Kaptain, *Marimbas que cantan*; Brenner, *Marimbas in Latinamerika*; Israel Moreno, *La marimba en Chiapas: evolución y desarrollo musical* (Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA-UNICACH, 2019). Por dichos motivos, mientras no se cuente con el original, es aconsejable contemplar con recelo esta fuente. Si se llegase a encontrar el documento original y fuera datado en 1545, estaríamos ante la mención más antigua de un xilófono en Latinoamérica.

11 Claude Joseph Désiré Charnay, *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen Itza, Uxmal* (Paris: Gide Editeur-A. Morel et C., 1863).

12 La experiencia narrada por Désiré Charnay data de su viaje a México entre los años de 1857 y 1858. Aunque él no escribe la fecha exacta de estos acontecimientos, nos es posible reconstruir, siguiendo el itinerario de su viaje, que esta tuvo que haber acontecido en el año de 1958.

y encantadoras; como ellas, los sonidos de la marimba, débiles cuando se les escucha de cerca, se oyen a distancias considerables, más armoniosos, más suaves y más poéticos.¹³

Después de su establecimiento en Chiapas, la marimba se había ido incorporando lentamente a diferentes cohortes¹⁴ como una parte permanente de sus expresiones culturales. La existencia de otros materiales para su construcción, así como de nuevos contextos socioculturales para su performance, propiciaron su resignificación bajo el contexto chiapaneco, permitiendo un sinnúmero de negociaciones que cambiaron su aspecto y tamaño a lo largo del tiempo.¹⁵ El proceso decisivo que las llevó a formar parte del imaginario colectivo chiapaneco se desarrolló, sin embargo, muchos años después.

Ya para el siglo XIX, tiempo después de su llegada y establecimiento en la región centroamericana, las marimbas en Chiapas habían tenido, como las fuentes iconográficas nos muestran, una forma muy semejante a la de alguna de las actuales *marimbas de arco* latinoamericanas.¹⁶ Encontrándose estas marimbas principalmente

13 "Le soir, après l'oración, et lorsque les serveurs sont venus, en lui souhaitant une nuit heureuse, prendre pour le lendemain les ordres du maître, les Indiens, réunis dans la vaste cour, se reposent de leurs travaux par des chants bizarres; la mesure saccadée, pressée, haletante, rappelle le galop du coursier à la poursuite du bétail dans les bois, les éclats de voix et les mugissements. Le chanteur s'accompagne sur la *marimba*, espèce de piano composé de touches de bois sonore de différentes grandeurs; des tuyaux du même bois résonnent aux touches pour donner aux sons plus de force; quelques-uns possèdent quatre octaves. // Deux Indiens, munis de petites baguettes armées de boules de gutta, arrachent de cet instrument de primitives harmonies; leurs airs, peu nombreux, ressemblent aux chants des oiseaux qui sont toujours les mêmes et qui n'en sont pas moins variés et charmants; comme eux aussi, les sons de la *marimba*, faibles quand on les écoute de près, s'entendent à des distances considérables, plus harmonieux, plus doux et plus poétiques". *Cursivas en el original. Charnay, Cités et ruines américaines, 495-497. Traducción al español por Germán Rueda en Moreno, La marimba en Chiapas, 103-104.*

14 Thomas Turino define *cultural cohorts* como "social groupings that form along the lines of specific constellations of shared habit based in similarities of part of the self". Turino, *Music as Social Life*, 111.

15 Para más información sobre la historia de la tradición marimbística en Chiapas ver Kaptain, *Marimbas que cantan*; Pineda, *Fogarada*; Pineda, *Antología de la marimba en América*; Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*; Israel Moreno, "The Marimba in Mexico and Guatemala: Its Musical Development with Special Emphasis on the Four Mallets Technique and the Improvisation" (tesis de doctorado, Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, 2016); Moreno, *La marimba en Chiapas*.

16 La fuente iconográfica más antigua conocida hasta el momento de una marimba en Chiapas es una fotografía tomada por Désiré Charnay durante su estancia en la Hacienda de Santa Lucía en Jiquipilas, Chiapas. Aunque esta fotografía se encuentra marcada en el archivo de la American Philosophical Society (APS) con el nombre de "Joueurs de Marimba tenorique - Tabasco" haciendo clara referencia al poblado de Tenosique en Tabasco, es posible, gracias a las narraciones del propio Désiré Charnay, afirmar que la fotografía fue tomada en la Hacienda de Santa Lucía en Chiapas y no en Tenosique, Tabasco. Ver: Désiré Charnay. Aprox. 1882. "Joueurs de Marimba tenorique - Tabasco". American Philosophical Society (APS), APSimg5271. La imagen puede consultarse en: <https://diglib.amphilsoc.org/islandora/object/joueurs-de-marimba-tenorique-tabasco>. Último acceso: 1 de noviembre de 2023.

presentes entre comunidades esclavas indígenas y africanas, y contando estos instrumentos con una baja visibilidad fuera de estos grupos sociales.¹⁷

Con el tiempo, sin embargo, miembros de otros sectores sociales llevaron las marimbas fuera de ese espacio cultural, ampliando progresivamente su visibilidad más allá de sus contextos performativos habituales. No pasó mucho tiempo, entonces, para que la marimba fuera apropiada y recontextualizada por un nuevo segmento de la población chiapaneca; la población *mestiza* de los centros urbanos. El uso de nuevos materiales, de otras técnicas de construcción, así como de concepciones estéticas diferentes, llevaron a estas nuevas portadoras culturales a producir otra versión del instrumento (fig. 1). Proceso que a cierta literatura de corte evolucionista le ha gustado retratar como el de un “proceso de civilización.”¹⁸



Figura 1. Marimba diatónica (sencilla) de Eduardo Esponda. Fuente: Archivo personal de Carlos Nandayapa, México.

Esta nueva marimba (*sencilla*) entró en un nuevo entorno cultural; cambiando su espacio performativo del campo a los pequeños centros urbanos en Chiapas; encontrando ahí nuevas portadoras culturales entre la población mestiza. Pobladoras de las ciudades pasaron a tomar parte activa en la performance de la marimba, llegando incluso a formar sus propios grupos, los cuales, recién constituidos, intentaron establecerse económi-

17 Ver Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*, 109-115.

18 Ver Godínez, *La Marimba*, 119-125; Roberto López, *Entre el invento y el “origen”: La marimba* (Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA–El ala de la iguana, 2016).

camente y posicionar sus performances en festividades religiosas y seculares. Sin embargo, al ser esta marimba un instrumento diatónico, las músicas se vieron confrontadas con diversos problemas durante la ejecución del repertorio esperado durante estas fiestas; lo cual las llevó a desarrollar diversas estrategias para superar estas dificultades. Una muestra de esto es la técnica que fue utilizada para alterar provisionalmente la afinación de alguna de las teclas de estas marimbas. Para ello se utilizaban pequeñas bolitas de *cera de Campeche*, las cuales eran pegadas en la parte inferior de la tecla para bajarle así, al ser necesario, medio tono en la afinación.¹⁹ Lo que permitía cambiar de tonalidad al instrumento y así tocar otros repertorios. Esta técnica resultaba ser un quehacer bastante laborioso, requiriendo de una gran destreza por parte de las marimbistas, quienes debían de colocar o quitar aquellas bolitas de cera según lo necesitaran durante la ejecución de alguna pieza musical. No paso mucho tiempo antes de que las marimbas fueran sometidas de nuevo a un cambio morfológico.

Como hemos venido observando, desde su llegada a Chiapas, la marimba se fue incorporando lentamente a diferentes grupos sociales como una parte permanente de sus expresiones culturales. Si bien, su forma había superado numerosas transformaciones influenciadas por diversas cuestiones ecológicas y socioculturales,²⁰ el cambio morfológico más grande que ésta atravesó había llegado, allá alrededor de 1897,²¹ de la mano de Corazón de Jesús Borraz Moreno, quien le agregó a ésta una segunda fila de teclas; convirtiéndola con ello en un instrumento cromático (fig. 2). Este nuevo instrumento sería llamado *marimba doble* o *marimba cuacha*.²² Las marimbas diatónicas antes existentes, fueron llamadas a partir de ese momento *marimbas sencillas*.²³

19 Kaptain, *Marimbas que cantan*, 38.

20 Ver Kaptain, *Marimbas que cantan*; Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*.

21 Entre algunas investigadoras aún no hay consenso sobre la fecha exacta de la *invención* de la *marimba doble*. Según la autora citada esta puede ubicarse en 1892 (Mario García Soto, "San Bartolomé de los Llanos", en *Investigando el origen de la marimba*, ed. Gustavo Montiel (México: s. e., 1985, 19), 1895 (María del Carmen Sordo, "La marimba", *Heterofonía* 22, nro. 4 (1972): 27-30), 1896 (César Pineda, *Programa de mano del Primer Concurso Estatal de Marimba* (Tuxtla Gutiérrez: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1984); Jaime Rodas, *La marimba: su origen y modificaciones hasta el presente. Con una breve antología de poetas chiapanecos* (México: Secretaría de Educación Pública, 1971, 35-36); Kaptain, *Marimbas que cantan*, 43) y 1897 (Hernández, *El origen de la marimba*, 60; Juan María Morales, *San Bartolomé de los Llanos* (Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985, 261-62); Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*, 116; López, *Entre el invento y el "origen"*, 73-74; Moreno, "The Marimba in Mexico and Guatemala", 153); sin embargo, esta última aparece como la más factible.

22 *Cuachi* es un adjetivo usado en Chiapas para referirse a gemelos.

23 Para más información acerca de la *marimba sencilla* en Chiapas ver: Helmut Brenner, Israel Moreno y Juan Bermúdez, comps., *Voces de la Sierra: Marimbas sencillas en Chiapas* (Graz-Tuxtla Gutiérrez: KUG - UNICACH, 2014); Juan Bermúdez, *Echoes of the Past: The Marimba Sencilla in Chiapas. An Exploratory Study of a Diatonic Marimba Tradition* (Wien: Praesens, 2021).



Figura 2. Marimba cromática (doble) de Corazón de Jesús Borraz Moreno (de pie).

Fuente: Archivo personal de Fernán Pavía Farrera, México.

Durante las primeras décadas después del desarrollo de la *marimba doble* ambos tipos de marimba (*sencilla* y *doble*) convivieron paralelamente en diversas regiones de Chiapas. Sin embargo, mientras que la *marimba doble* gozó de una creciente popularidad tanto en zonas rurales como en los crecientes centros urbanos de Chiapas, lo que la llevaba a formar parte de diversos mundos musicales, con el paso de los años la presencia de la *marimba sencilla* se redujo a pequeñas regiones en zonas rurales cada vez más alejadas de los principales centros urbanos del estado, mermando su visibilidad a tal grado que hoy en día esta tradición musical es considerada como extinta por una amplia sección de la población.²⁴ La *marimba doble*, en cambio, se volvió con los años el símbolo cultural del estado de Chiapas. Estatus que su contraparte diatónica se vio incapacitada de obtener. Con la innovación morfológica hecha a la marimba sencilla, Corazón de Jesús desató, tal vez sin saber, un proceso cultural que llevó a estos nuevos instrumentos a formar parte de grupos culturales, así como mundos musicales, sumamente diversos. A partir de ese momento comenzó en esta tradición marimbística un nuevo proceso de apropiación y resignificación que permitiría que diferentes repertorios y contextos performativos fueran percibidos como propios de esta práctica musical.

24 Ver Brenner, Moreno y Bermúdez, *Voces de la Sierra*; Bermúdez, *Echoes of the Past*.

Apropiando y resignificando repertorios

A fines del siglo XIX, una vez desarrollada su versión cromática, la marimba doble se hizo de un pequeño nicho en las clases medias-altas de los crecientes centros urbanos en Chiapas. Esto la llevó a confrontarse a un nuevo mundo musical, el de la así llamada “música clásica”, el cual ejerció una gran influencia en la tradición marimbística, tanto a nivel individual como a nivel colectivo. Algunas músicas de la época empezaron a tocar la marimba doble y con el tiempo, ésta empezó a formar parte de la vida social de estos grupos. A su vez, el hecho de que este instrumento fuera más barata y fácil de adquirir, llevó a que en algunas familias de las clases medias-altas chiapanecas la marimba empezara a sustituir al piano como instrumento de salón.²⁵

Con ello, empezó en la tradición marimbística chiapaneca un proceso de apropiación y resignificación de este mundo musical, y ya para 1908, once años después de la creación de la *marimba doble* cromática, nos es posible corroborar la existencia de cuartetos concertantes de marimba bien establecidos tocando repertorios de la así llamada “música clásica” dentro y fuera de Chiapas. Uno de estos ensambles es el *Cuarteto de los Hermanos Solís*, quienes después de una gira por diferentes estados de la República Mexicana y los Estados Unidos, dieron un concierto el 19 de julio de 1908 en el Teatro del Estado en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Encontrándose entre el repertorio interpretado en aquel concierto obras como las oberturas de *El barbero de Sevilla* (1816), *Semiramis* (1823) y *Guillermo Tell* (1829) todas de Gioachino Rossini; *Poeta y campesino* (1846) de Franz von Suppé; una fantasía sobre la ópera *Rigoletto* (1851) de Giuseppe Verdi; el vals *Noche apacible* de Abundio Martínez; el intermezzo de *Cavalleria rusticana* (1890) de Pietro Mascagni; *Coro de los repatriados* de la zarzuela *Gigantes y cabezudos* (1898) de Miguel Echegaray y Eizaguirre; y la *danza* de *Chin chun chán* (1904) de Luis Gonzaga Jordá.²⁶ Carlos Cuartero, director de la Banda del Estado, comentaría respecto a ese concierto:

[...] Ellos han sabido encontrar en el rudo instrumento lo que los artistas saben para hacer más suave [...] Yo me temía no salieran airosos por las dificultades de un instrumento tan reducido y aún tan deficiente como es la marimba. [...] Parece increíble que de un instrumento tan rudimentario y escaso de los elementos que abundan en un piano, puedan sacarle todos los hermosos efectos que nos hicieron escuchar los hermanos Solís; [...] Se hacen a un lado los defectos del instrumento. [...] Toca a nuestros constructores de marimbas, estudiar la manera de hacer desaparecer esos defectos y

25 Ver Kaptain, *Marimbas que cantan*, 54-58.

26 Carlos Cuartero, “El Cuartete ‘Solís’”. *El Eco*, Tuxtla Gutiérrez (23 de julio de 1908): 2.

si alguno tuviera la fortuna de llegar a lograrlo, desde ahora le aconsejo que patentice el perfeccionamiento y no malogre su trabajo como Corazón Borraz, el inventor del doble teclado en las marimbas, hijo de San Bartolomé [...]»²⁷

Gracias a estos cuartetos, y especialmente al grupo *Cuarteto Hermanos Gómez*, la marimba cromática asumió un mayor prestigio y una mayor aceptación entre el resto de la población urbana del estado, lo que sentó las bases para el establecimiento y el desarrollo de la tradición marimbística chiapaneca tal y como la conocemos actualmente.²⁸ Esta creciente visibilidad y aceptación del instrumento permitió, no solo la creación de más cuartetos de *marimba doble*, sino también del establecimiento de grupos mucho más grandes. Particularmente influyente en este proceso fue la aportación de Francisco Borraz, quien en 1916 agregó una segunda *marimba doble* –más pequeña– a su ensamble, la *marimba requinta*, dando origen al primer ensamble de marimbas con siete marimbistas,²⁹ repartidos en dos marimbas y otros instrumentos como batería y trompeta en su formación.³⁰ Esta alineación se volvió estándar para grupos futuros (fig. 3).



Figura 3. Marimba orquesta El Águila de México. Fuente: Archivo personal de Fernán Pavía Farrera, México.

27 Cuartero, "El Cuartete 'Solís'", 2.

28 Ver Kaptain, *Marimbas que cantan*, 102-110; Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*, 119-20.

29 S.a., "Francisco Santiago Borraz, innovador de la marimba", *Chiapas: Suplemento Cultural*, Tuxtla Gutiérrez (1 de julio de 1951): 1.

30 José Gustavo Trujillo, *Marimbas de mi tierra* (Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 2010, 76)

Algunas de estas recién creadas *marimbas orquestas* fueron apoyadas por varias instituciones estatales, reemplazando con el tiempo a las bandas de viento civiles y militares en Chiapas. A través de sus presentaciones cada vez más regulares en las plazas públicas y en las celebraciones estatales, la marimba adquirió un papel esencial en la clase media de los centros urbanos de Chiapas.³¹ Esta creciente popularidad se vio acompañada de la apropiación y resignificación de otros mundos musicales. Por un lado, diversas formas de música “popular” ingresaron al repertorio. Por el otro, la *marimba doble*, así como la música de marimba, se volvieron parte de un movimiento político: el *nacionalismo cultural*.

En primer lugar, en su lenta conquista de los eventos de baile a lo largo de la primera mitad del siglo XX, los grupos de marimba adaptaron el repertorio de baile popular de las clases medias y medias-bajas de aquella época. Músicas como zapateados, marchas, polcas, valeses, danzones y habaneras fueron apropiadas y pasaron a formar parte del repertorio marimbístico. La subsistencia de los grupos de marimba, bajo este contexto performativo, dependió en gran medida de su capacidad de acceder y adaptar las músicas de moda rápidamente a su repertorio. La llegada de la radio a Chiapas, así como la práctica de musicalización del cine mudo con marimba,³² influyeron en el proceso de aprendizaje de la tradición marimbística chiapaneca. Israel Moreno menciona que, aunque quizás de una manera un poco idealizada, los grupos marimbísticos en aquella época, en sus esfuerzos por mantener constantemente actualizado su repertorio:

se reunían sentados en el exterior de la casa de alguna familia que tenía radio y cada integrante del grupo se concentraba en memorizar de una sola vez su parte a ejecutar; es decir, el de la armonía de la marimba se concentraba en los acordes, los de las primeras y segundas voces en las melodías correspondientes y, si había alguien que ejecutara instrumento de aliento, en las posibles variantes o adornos. En cuanto la canción terminaba corrían al lugar de ensayos, generalmente era la casa del director musical, y empezaban a recordar lo escuchado. Una hora más tarde de que la canción fuese escuchada en la radio, el grupo ya tenía una nueva pieza en su repertorio.³³

Este proceso de resignificación y la apropiación de músicas, como el bolero y el swing, se vieron particularmente reforzados por la constante migración de diversos ma-

31 Ver Moreno, “The Marimba in Mexico and Guatemala”, 171-176.

32 Ver Óscar Mota, “Gentes de mi pueblo. José (Fax) Ovando de la Cruz”, *Revista Vimos*: 23-25; Fernando Castañón, *Historia del Teatro Emilio Rabasa* (Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 1947); Gustavo Montiel, *Tuxtla Gutiérrez de mis recuerdos* (México: Costa-Amic, 1980).

33 Moreno, *La marimba en Chiapas*, 141.

rimbistas a la Ciudad de México y Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX,³⁴ así como por la creciente influencia de la industria de la radio y el cine a partir de los años treinta. Particularmente influyentes durante este proceso fueron los Hermanos Domínguez; Abel, Alberto, Armando, Ernesto, Francisco, Gustavo y Ramiro, músicos y marimbistas chiapanecos, quienes migraron en 1921 a la Ciudad de México. De manera individual, tres de ellos, Abel, Alberto y Armando, después de realizar estudios de música en el Conservatorio Nacional, alcanzaron un alto prestigio en la escena musical mexicana, teniendo carreras musicales prolíferas, tanto como compositores de música académica y popular, así como ejecutantes y directores de diversas formaciones.³⁵

Ya como grupo, los Hermanos Domínguez influyeron particularmente en la tradición marimbística chiapaneca al adaptar varios de estos repertorios e introducirlos a través de su mediatización en esta tradición musical. Ellos trabajaron, entre 1939 y 1958, para la XEW, una de las radiodifusoras latinoamericanas más grandes e importantes de la época.³⁶ Ya con el nombre de *Lira de San Cristóbal* los Hermanos Domínguez tocaron frecuentemente durante la programación de la XEW, dando a conocer tanto composiciones propias, como *Perfidia* y *Frenesí*, ambas de Alberto Domínguez, así como arreglos de otros géneros musicales en la marimba. Esto les permitió alcanzar una amplia visibilidad y reconocimiento internacional, lo que los llevó a realizar las primeras grabaciones comerciales de música de marimba.³⁷ Debido a su importante presencia en el programa de radio XEW, así como por su participación en algunas películas durante los años cuarenta, este grupo no solo aumentó la visibilidad de la marimba dentro y fuera de Chiapas, sino que también se convirtió en el modelo musical a seguir de otros ensambles de marimba.³⁸

Por otro lado, la marimba formó parte del nacionalismo cultural. Este movimiento buscaba formar una identidad pan-mexicana resaltando una cultura mestiza, con un doble pasado glorioso, por encima de las culturas indígenas, las cuales debían adaptarse a la cultura moderna y positivista del "México moderno".³⁹ Apoyadas por el go-

34 Para más información biográfica acerca de las marimbistas, así como sus aportes a la tradición marimbística en Chiapas ver: Kaptain, *Marimbas que cantan*, 102-114; Raúl Mendoza, *Memoria de marimbistas: Marimbas tuxtlecas 1900-1980* (Tuxtla Gutiérrez: H. Ayuntamiento de Tuxtla Gutiérrez-CONECULTA, 2015); Moreno, *La marimba en Chiapas*, 275-317.

35 Elisa Robledo, *Eternamente los Hermanos Domínguez* (Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 2014), 68.

36 Robledo, *Eternamente los Hermanos Domínguez*, 68.

37 Moreno, *La marimba en Chiapas*, 133.

38 Ver Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*, 120-122.

39 Ver Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX* (México: El Colegio de México, 2010, 114-123); Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014, 185-197).

bierno mexicano, las marimbas orquestas desempeñaron un papel especial en este movimiento en Chiapas. Ya que debido a su versatilidad musical no solo podían tocar los repertorios “necesarios” para fomentar esta naciente “identidad mexicana”, sino que también, se convirtieron en vehículos para la enseñanza e institucionalización de estos repertorios “pan-mexicanos”.

La versatilidad musical que los grupos de marimba venían practicando les permitió, en primer lugar, tocar un repertorio “propio”. Cada vez más marimbistas componían músicas para marimba cromática en géneros tan diversos como los mundos musicales de los que ellas formaban parte, esto aunado a la creciente apropiación y resignificación de otros mundos musicales por parte de las portadoras culturales de la tradición marimbística. Géneros como el son y el zapateado eran parte autóctona de este repertorio, pero también un creciente número de boleros, valsos, pasos dobles y otros géneros musicales formaban parte ya de este repertorio que empezaba a considerarse como “propio” de la marimba.

Por otra parte, estos ensambles podían interpretar músicas de otras tradiciones locales chiapanecas. Piezas musicales como el *Bolonchón* (del tzotzil “Bolom chon”), propia de diversos grupos tzotziles, o *Los Parachicos*, basada en la música de la celebración de la fiesta tradicional de enero en Chiapa de Corzo, se volverían parte del repertorio de los grupos marimbísticos. A su vez, estos ensambles fueron capaces de interpretar la creciente “música tradicional” del México moderno. Piezas musicales como *Guadalajara* y *El Jarabe Tapatio*, no tardaron mucho en formar parte de la performance de los grupos de marimba chiapanecos. Esta variedad musical, que incluía músicas “clásicas”, “populares” y “tradicionales”, les permitió a las orquestas de marimba disfrutar de una creciente popularidad dentro de diferentes grupos culturales. Con todo, estos mundos musicales heterogéneos no solo influyeron en el repertorio, sino también, en el contexto performativo de esta tradición marimbística.

Apropiando y resignificando contextos performativos⁴⁰

Como es posible rescatar de las investigaciones históricas de Helmut Brenner⁴¹ e Israel Moreno,⁴² al igual que había pasado con el repertorio, los ensambles de ma-

40 Las informaciones que enmarcan esta sección han sido rescatadas especialmente de los trabajos históricos de Helmut Brenner (*Marimbas in Lateinamerika*) e Israel Moreno (“The Marimba in Mexico and Guatemala” y *La marimba en Chiapas*), además de mis propias observaciones y vivencias, así como de informaciones que me fueron compartidas por diferentes actores de la tradición marimbística chiapaneca a lo largo de los últimos años.

41 Brenner, *Marimbas in Lateinamerika*.

rimba se fueron apropiando a lo largo de la primera mitad del siglo XX de diversos espacios y contextos performativos. Por un lado, las *marimbas orquestas* fueron desplazando cada vez más a las bandas y otros conjuntos de los eventos de baile. Por el otro, debido a la creciente institucionalización de las *marimbas orquestas*, se produjeron cada vez más actuaciones de tipo concertante. Hasta ese momento había dos formas diferentes de performances en la tradición marimbística chiapaneca coexistiendo una al lado de la otra: por una parte, performances participativos con repertorios “populares” y “tradicionales”; entiéndase fiestas, con repertorios ejecutados especialmente para ser bailados. Y por el otro, performances presentacionales con repertorios “clásicos” y nuevas obras “tradicionales” concertantes; entiéndase conciertos, así como la musicalización del cine mudo,⁴³ con repertorios ejecutados para ser escuchados. Este panorama cambió en los años cincuenta, cuando diferentes procesos socioculturales hicieron posible la fusión de estos tipos de performances.

Entre los años cincuenta y hasta finales de los años setenta, las *marimbas orquestas* experimentaron su época dorada. En Chiapas la popularidad de estos conjuntos llegó a ser tan grande que virtualmente cada evento público y privado era acompañado musicalmente por estas; cumpleaños, bodas y bautizos, pero también otros eventos políticos y religiosos. Esta gran popularidad, aunada a su resultante estabilidad económica, permitió el desarrollo de varios procesos que fueron transformado estos diferentes contextos performativos y su repertorio en una nueva forma híbrida.

Primeramente, la versatilidad musical de los ensambles de marimba despertó en los años cuarenta una creciente atención de las representantes de la industria musical de la Ciudad de México, quienes vieron en esta una posibilidad para expandir sus intereses comerciales. Al darse cuenta del potencial económico de las *marimbas orquestas*, la industria musical posicionó a la marimba en esta escena musical mediatizada y ejerció presión sobre el repertorio que los grupos por ellos representados debían de tocar.⁴⁴ La industria decidió qué repertorio y en qué cantidad sería grabado; orientando a las músicas de marimba a las necesidades del mercado musical latinoamericano.⁴⁵ Las grandes *marimbas orquestas* de la época conquistaron este pa-

42 Moreno, “The Marimba in Mexico and Guatemala”; Moreno, *La marimba en Chiapas*.

43 Ver Mota, “Gentes de mi pueblo. José (Fax) Ovando de la Cruz”, 23-25; Castañón, *Historia del Teatro Emilio Rabasa*; Montiel, *Tuxtla Gutiérrez de mis recuerdos*.

44 Los derechos de autor de la mayoría de las grabaciones realizadas en aquellos años son propiedad de las compañías disqueras. Las regalías generadas por la venta de estas grabaciones nunca llegaron a las manos de las marimbistas (ver Moreno, *La marimba en Chiapas*, 156).

45 Para más información acerca de la escena musical marimbística en la Ciudad de México ver: Theodore Solís, “Muñecas de Chiapaneco: The Economic Importance of Self-Image in the World of Mexican Marimba”, *Latin American Music Review* 1, nro. 1(1980): 34-46; y Theodore Solís, “The Marimba in Mexico

norama musical mediatizado y se convirtieron en modelos y fuentes de inspiración musical para las músicas jóvenes en Chiapas. La música⁴⁶ de estas *marimbas orquestas* devino en poco tiempo en el repertorio estándar de los grupos de marimba emergentes y aún no establecidos.

Sumado a esto, y debido a la creciente popularidad de estos grupos, surgieron nuevas posibilidades de performance. Las orquestas de *marimba doble* conquistaron los eventos de baile, casinos y cabarés, pero también ferias y fiestas religiosas. Fue, sin embargo, en las grandes ferias del estado que nació un nuevo contexto performativo: el así llamado *mano a mano*. Este nuevo tipo de evento enfrentaba alternadamente a dos marimbas orquestas. Un “duelo de marimbas”, por decirlo de otra manera. En estos bailes, las *marimbas orquestas*, especialmente aquellas de alto prestigio, tocaban alternadamente toda la noche. Conforme iba avanzando el evento, estos ensambles debían demostrar no solo el tener un repertorio muy amplio y variado; sino también un virtuosismo predominante. Al final del baile, estos grupos ponían a prueba su virtuosismo tocando una pieza musical a manera de duelo contra el otro ensamble de marimba. El público decidía entonces al triunfador de la noche; quien no solo ganaba (aún más) prestigio, sino también alguna remuneración económica.⁴⁷ Esto condujo rápidamente a una creciente adaptación e inclusión de piezas y/o arreglos concertantes en el “repertorio de baile” estándar de estos grupos; repertorio que no dejó de formar parte de sus producciones discográficas.

Finalmente, el mercado musical en Chiapas alcanzó su punto máximo en la década de 1960. Las estaciones de radio regionales transmitieron constantemente en sus programas las nuevas producciones discográficas de las *marimbas orquestas*, tanto de la Ciudad de México como de Chiapas, y pusieron esta música al alcance de toda la población. La música de marimba aumentó su presencia en la vida secular y religiosa de las chiapanecas de tal forma que casi todas las situaciones cotidianas estaban acompañadas con música de marimba. Estos ensambles tocaban las fiestas y ferias patronales. Su sonido se oyó en bodas, cumpleaños y bautizos. Y a través de la radio, dieron música al día a día de los hogares chiapanecos. Esta situación se ve reflejada en las palabras de Eraclio Zepeda al inicio del texto; la marimba se escuchaba todos los días en casa, y su voz acompañaba tanto alegrías como tristezas. Tanto en

City: Contemporary Contexts of a Traditional Regional Ensemble” (tesis de doctorado, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1983).

46 Para un recuento completo de la producción discográfica de la marimba en Chiapas ver Moreno, *La marimba en Chiapas*.

47 Ver Moreno, “The Marimba in Mexico and Guatemala”, 177-178.

el nacimiento, así como en “los tristísimos viajes al panteón”.⁴⁸ De esta manera, las marimbas y sus músicas se consolidaron como un elemento fundamental de la vida diaria y de la formación identitaria de las chiapanecas.

Con la aceptación y apropiación de un repertorio versátil por las portadoras culturales de la tradición de la marimba, así como por la adaptación de diversas formas de ejecución a una nueva forma híbrida, se sentaron las bases para la percepción de los diferentes mundos musicales de la marimba como una sola tradición. Esto crearía una práctica musical en la que cualquier música puede ser parte de su repertorio y la cual tiene una actitud abierta hacia las diferentes formas performativas del continuo entre performances participativos y presentacionales. A partir de ese momento, la negociación de una identidad auditiva chiapaneca se llevó a cabo en un péndulo dinámico a través de mundos musicales y performativos fusionados. En un mundo performativo; que puede navegar en un entrelazado entre una performance “para bailar” y una performance “para escuchar”.

Nuevos contextos de performance

Las *marimbas orquestas* disfrutaron de una gran popularidad hasta los años ochenta y, por lo tanto, también de una estabilidad económica. Sus diferentes mundos musicales vivieron en los años siguientes uno al lado del otro y en algunos contextos performativos también entrelazados entre sí. Sin embargo, este escenario cambió a principios de los años ochenta. El llamado “milagro mexicano” llegaba a su fin y el país entraba en una fuerte crisis económica. La contratación de grandes grupos de música se volvió inasequible para el público en general y, con esto, la época dorada de las *marimbas orquestas* llegó rápidamente a su fin. Bajo esta amenazante situación económica, el gobierno estatal intervino para favorecer la conservación de la marimba. Después de todo, la marimba se había establecido ya como *el* instrumento tradicional y *el* símbolo cultural de Chiapas.

Por un lado, el gobierno de Chiapas creó un concurso de marimba para preservar esta tradición marimbística: *El Concurso Estatal de Marimba*, el cual se desarrolló anualmente entre los años 1984 y 2007.⁴⁹ Este, además de otros objetivos económicos, buscaba inspirar a las jóvenes músicas a iniciarse y/o seguir desarrollándose en la práctica marimbística.⁵⁰ Los grupos de marimba participantes adaptaron su for-

48 Zepeda, *De la marimba al son y otros cuentos*, 132.

49 Tres años después, en el 2010, se realizaría el último de estos concursos.

50 Ver Kaptain, *Marimbas que cantan*, 59-67; Hilario Cigarroa, “Los Concursos Estatales de Marimba: Su

mación e hicieron arreglos de música “clásica”, “popular” y “tradicional” para estos concursos. Llevando a la tradición marimbística a “revalorar la música de marimba y las agrupaciones sin instrumentos adicionales, [...] de esta forma los septetos cobraron renovado impulso y fue replanteada la exploración melódica, armónica y de distribución de voces en la marimba grande y la marimba requinta.”⁵¹ Con ello, las grandes piezas *tradicionales* de concierto como la *Rapsodia chiapaneca El Grijalva* de René Ruíz Nandayapa ganaron nueva popularidad. Este mundo concertante, el cual fue bien recibido por el público, trajo consigo nuevas posibilidades performativas para las marimbistas y promovió el resurgimiento de ensambles marimbísticos concertantes.

Por otro lado, la hoy Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) jugó un papel importante en la profesionalización e institucionalización de la enseñanza de la *marimba doble* en Chiapas. Ya para los años noventa, las *marimbas orquestas* habían sido reemplazadas casi por completo en los eventos de baile por otros conjuntos musicales y las performances de la tradición marimbística chiapaneca fueron desarrolladas cada vez más en contextos concertantes. Esto promovió a su vez que la práctica marimbística fuera pasando de una práctica familiar heredada durante generaciones a una práctica musical institucionalizada. Entonces se convirtió paulatinamente en una actividad adicional de la educación infantil de las chiapanecas. Esta situación fomentó que durante los años ochenta la Facultad de Música se sumara a la enseñanza profesional de la marimba. La instauración de este y otros sistemas institucionalizados de enseñanza, como las Casas de la Cultura, permitió que músicas ajenas a los sistemas de transmisión tradicionales pudieran adentrarse en el aprendizaje de esta tradición musical.⁵²

Los esfuerzos de una nueva generación de marimbistas para fortalecer la tradición marimbística chiapaneca, así como su pensamiento cosmopolita, llevó a la marimba a conocer nuevos mundos musicales. Ya para 1997, se instauraron las bases de la enseñanza académica de la marimba en Chiapas, al fundarse la Licenciatura en Marimba en esta casa de estudios.⁵³ Ahí no solo se enseñaba la práctica musical tra-

historia y su impacto en la cultura musical de Chiapas” (tesis de maestría, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2018).

51 Moreno, *La marimba en Chiapas*, 165.

52 Ejemplos de este sistema institucionalizado de enseñanza pueden ser también observados en la tradición de la marimba sencilla en Chiapas (ver Bermúdez, *Echoes of the Past*).

53 Estos esfuerzos se han seguido manteniendo y en la actualidad la Academia de Marimba y Percusiones de la Facultad de Música de la UNICACH cuenta no solo con una maestría en marimba tradicional y contemporánea, sino que, gracias al creciente nivel performativo de sus docentes y alumnas, ha alcanzado un alto prestigio internacional.

dicional, sino también un mundo musical que apenas se empezaba a conocer en Chiapas: la *marimba solista*. Este nuevo mundo musical concertante solista fue visto y desarrollado por una nueva generación de músicas como su propia forma de expresión. Y gracias a la creación y anexión del Festival Internacional de Marimbistas al Concurso Estatal de Marimba, este mundo musical se fue integrando a los procesos de apropiación y resignificación de las portadoras de la tradición marimbística chiapaneca.

La ambición artística de esta generación le dio a la tradición de la *marimba doble* un nuevo ímpetu;⁵⁴ poniéndola en contacto y experimentación con un sinnúmero de nuevos mundos musicales. Particularmente influyente desde su creación ha sido el grupo *Na'rimbo*.⁵⁵ Formado en 1998 por músicas de una amplia trayectoria tanto en la escena musical contemporánea, como en la tradición marimbística chiapaneca, *Na'rimbo* ha llevado a la música *tradicional* chiapaneca a explorar nuevos lenguajes musicales, fusionando a las músicas de marimba con músicas como el jazz y el rock, alcanzando un alto reconocimiento nacional e internacional y llevando su propuesta musical a escenarios internacionales como el Lincoln Center de Nueva York, el Kennedy Center en Washington DC, al Duke Ellington Jazz Festival, así como al Percussion Arts Society PASIC en 2008, además de un largo número de festivales en México, Colombia, Estados Unidos, Francia, China, España, Sudáfrica, Países Bajos, Corea, entre otros. La aceptación de su proyecto por parte de las músicas, así como de otras portadoras culturales de la tradición marimbística chiapaneca, no solo se ve reflejada en el alto reconocimiento y prestigio social que gozan sus músicas, sino también en la cantidad de grupos marimbísticos que han seguido su propuesta musical. Grupos como *Pañuelo Rojo* y *K'aay Project* son una muestra de ello.

El proyecto generado por *Na'rimbo* no fue la única fuente de exploración musical en la tradición marimbística en los últimos años, otros ensambles como la marimba *Hermanos y Hermanas Díaz*⁵⁶ y el ensamble *Escucha Chiapas*, exploraron una visión diferente a la presentada por *Na'rimbo*, reinterpretando músicas como el jazz, rock y *new age* en la marimba, propuestas musicales que, sin embargo, han gozado de un

54 Después de la instauración del Festival Internacional de Marimbistas, fueron creándose diversos concursos enfocados en el mundo musical de la *marimba solo*. Sumado a estos concursos, en Chiapas se han realizado numerosas ediciones del Festival Internacional de Marimbistas, del Concurso Estatal de Marimba, del Concurso Nacional de Marimba y del Concurso Latinoamericano de Marimbistas.

55 No cabe duda de que *Na'rimbo* se ha establecido como el ensamble de marimba de mayor repercusión en la tradición marimbística de los últimos años. El camino marcado por el ensamble se ha vuelto uno de los motores de innovación de mayor fuerza en la tradición marimbística actual.

56 La marimba *Hermanos y Hermanas Díaz* también se hacen llamar *El Corazón del Cielo*.

menor reconocimiento e impacto en la escena marimbística chiapaneca. Además de estas exploraciones musicales, se han venido haciendo algunas iniciativas para la exploración morfológica del instrumento. En razón a las necesidades estéticas del mundo musical de la *marimba solista*, varios constructores de *marimbas dobles* han hecho modificaciones a sus instrumentos,⁵⁷ construyendo “marimbas de concierto” al estilo de las marimbas Yamaha. Un cambio morfológico más radical lo podemos encontrar en la *marimba podolaria*. Marimba diseñada en 2009 por Alexis Díaz, director de la marimba *Hermanos y Hermanas Díaz*, con el propósito de ser tocada con los pies. Estas y otras visiones, tanto musicales como organológicas, abrieron y seguirán abriendo nuevos caminos en la tradición marimbística chiapaneca; nuevos caminos de apropiación y resignificación.

Conclusión

Desde su llegada a Chiapas, la marimba fue adaptada a diferentes contextos ecológicos y socioculturales, los cuales influenciarían su aspecto y tamaño, el cual fue cambiando a lo largo del tiempo. A fines del siglo XIX, especialmente con el desarrollo de la marimba cromática, el instrumento ha sido incorporado lentamente a las prácticas culturales de diferentes grupos sociales entrando en contacto con mundos musicales sumamente diversos. En aquel momento comenzó en esta tradición marimbística un proceso de apropiación y resignificación de repertorios y contextos performativos venidos de estos diferentes mundos musicales heterogéneos. Al performar tanto en bailes como en conciertos, la marimba se convirtió en una parte del imaginario cultural de diversos grupos sociales chiapanecos. Esto llevó a que diferentes repertorios y contextos performativos fueran percibidos como propios de esta práctica musical.

Con la aceptación y apropiación de un repertorio versátil por las portadoras culturales de la tradición de la marimba, así como por la adaptación de diversas formas de ejecución a una nueva forma híbrida, se sentaron las bases para la percepción de los diferentes mundos musicales del instrumento como pertenecientes a una tradición única y continua. Para las marimbistas chiapanecas, la apropiación de repertorios, así como de formas y contextos de performance se ha convertido en una parte común de la tradición marimbística. Así también para su público, quienes esperan

57 Especialmente la omisión de la *cachimba* (membrana colocada en los resonadores y la cual le otorga el sonido característico a la marimba), la afinación a tres armónicos, el registro, el tamaño de las teclas y la estética de construcción.

escuchar repertorios tan variados y cambiantes como sus realidades sociales. La negociación de una identidad auditiva marimbística chiapaneca se lleva a cabo desde entonces en un péndulo dinámico a través de mundos musicales y performativos fusionados. Las nuevas generaciones de portadoras culturales crecieron bajo esta concepción musical dinámica; aprendiendo, experimentando y reinterpretando músicas y contextos performativos como parte de su identidad auditiva. Queda claro que este proceso de apropiación y resignificación de la tradición marimbística en Chiapas está lejos de haber terminado. No solo se siguen adaptando nuevas músicas populares; piezas musicales como *Amorcito corazón*, *La vida es un carnaval* y *Despacito* forman parte del repertorio marimbístico, sino que también piezas musicales como *Parachico metalero* nos muestran la continua apropiación y resignificación de nuevos mundos musicales.

Referencias bibliográficas

- Armas Lara, Marcial. *El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba*. Guatemala: Centro Editorial José de Pineda Ibarra–Ministerio de Educación Pública, 1964.
- . *Origen de la marimba, su desenvolvimiento y otros instrumentos músicos*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1970.
- Asturias, Carlos. *Evolución de los instrumentos musicales mayas (evolución de la marimba americana)*. Guatemala: s. e., 1983.
- . *Verdadera evolución de la marimbah maya*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1994.
- Bermúdez, Juan. *Echoes of the Past: The Marimba Sencilla in Chiapas. An Exploratory Study of a Di-atonic Marimba Tradition (=Investigaciones: Forschungen zu Lateinamerika 30)*, Wien: Praesens, 2021.
- Brenner, Helmut, Israel Moreno y Juan Bermúdez, comps. *Voces de la Sierra: Marimbas sencillas en Chiapas*. Graz-Tuxtla Gutiérrez: KUG – UNICACH, 2014.
- Brenner, Helmut. *Marimbas in Lateinamerika: Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2007.
- Castañón, Fernando. *Historia del Teatro Emilio Rabasa*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 1947.
- Charnay, Désiré. *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen Itza, Uxmal*. Paris: Gide Editeur-A. Morel et C., 1863.

- Cigarroa, Hilario. "Los Concursos Estatales de Marimba: Su historia y su impacto en la cultura musical de Chiapas". Tesis de maestría, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2018.
- García Soto, Mario. "San Bartolome de los Llanos". En *Investigando el origen de la marimba*, ed. Gustavo Montiel (México: s. e., 1985), 17-20.
- Godínez, Lester. *La marimba guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativa. Un estudio organológico y cultural*. Guatemala: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . *La Marimba: Un estudio organológico y cultural*. Guatemala: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Hernández, Amador. *El origen de la marimba*, México: s. e., 1975.
- Juárros, Domingo. *Compendio de la historia de la Ciudad de Guatemala*. Tomo 2. Guatemala: Imp. Luna, 1857.
- Kaptain, Laurence. *Marimbas que cantan*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 1991.
- López, Roberto. *Entre el invento y el "origen": La marimba*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA-El ala de la iguana, 2016.
- Mendoza, Raúl. *Memoria de marimbistas: Marimbas tuxtlecas 1900-1980*. Tuxtla Gutiérrez: H. Ayuntamiento de Tuxtla Gutiérrez-CONECULTA, 2015.
- Monsiváis, Carlos. *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010.
- Montiel, Gustavo. *Tuxtla Gutiérrez de mis recuerdos*. México: Costa-Amic, 1980.
- Morales, Juan María. *San Bartolomé de los Llanos*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985.
- Moreno, Israel. "The Marimba in Mexico and Guatemala: Its Musical Development with Special Emphasis on the Four Mallets Technique and the Improvisation". Tesis de doctorado, Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, 2016.
- . *La marimba en Chiapas: evolución y desarrollo musical*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA-UNICACH, 2019.
- Pineda, César. *Programa de mano del Primer Concurso Estatal de Marimba*. Tuxtla Gutiérrez: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1984.
- . *Fogarada: Antología de la marimba*. Tuxtla Gutiérrez: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1990.
- . *Antología de la marimba en América*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1994.
- Robledo, Elisa. *Eternamente los Hermanos Domínguez*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 2004.

- Rodas, Jaime. *La marimba: su origen y modificaciones hasta el presente. Con una breve antología de poetas chiapanecos*. México: Secretaría de Educación Pública, 1971.
- Rodríguez, Félix. *La marimba en Chiapas: Motivos para una africanía*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA, 2006.
- Solis, Theodore. "Muñecas de Chiapaneco: The Economic Importance of Self-Image in the World of Mexican Marimba". *Latin American Music Review* 1, nro. 1(1980): 34-46.
- . "The Marimba in Mexico City: Contemporary Contexts of a Traditional Regional Ensemble". Tesis de doctorado, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1983.
- Sordo, María del Carmen. "La marimba". *Heterofonía* 22, nro. 4 (1972): 27-30.
- Trujillo, José Gustavo. *Marimbas de mi tierra*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 2010.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Zepeda, Eraclio. *De la marimba al son y otros cuentos: antología*. México: Juan Pablos Editor, 2010.

Fuentes de prensa

- "Francisco Santiago Borraz, innovador de la marimba". 1951. Chiapas: Suplemento Cultural, 1 de julio, 1.
- Cartero, Carlos. 1908. "El Cuartete 'Solís'". *El Eco*, 23 de julio, 2.
- Mota, Óscar. S. a. "Gentes de mi pueblo. José (Fax) Ovando de la Cruz". *Revista Vimos*, 23-25.