

**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, **diciembre 6 de 2022**

Señores

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS

Universidad del Atlántico

Cuidad

Asunto: Autorización Trabajo de Grado

Cordial saludo,

Yo, **MARILYN PERALTA MEJIA.**, identificado(a) con **C.C. No. 1.143.165.892** de **BARRANQUILLA**, autor(a) del trabajo de grado titulado **TRAZOS SONOROS: CONSIDERACIONES MUSICALES Y REFLEXIONES SOCIOCULTURALES A TRAVÉS DE LA INTERPRETACIÓN PERCUTIVA** presentado y aprobado en el año **2022** como requisito para optar al título Profesional de **MÚSICO PROFESIONAL.**; autorizo al Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,



MARILYN PERALTA MEJIA.

C.C. No. 1.143.165.892 de BARRANQUILLA

DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO

Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.

Puerto Colombia, **diciembre 6 de 2022**

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Bibliotecas** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	Trazos sonoros: consideraciones musicales y reflexiones socioculturales a través de la interpretación percutiva
Programa académico:	Música

Firma de Autor 1:							
Nombres y Apellidos:	Marilyn Peralta Mejía						
Documento de Identificación:	CC	X	CE	PA	Número:	1.143.165.892	
Nacionalidad:	Colombiana			Lugar de residencia:	Barranquilla		
Dirección de residencia:	Carrera 13C #45C-67 apto 201						
Teléfono:	605-3632853			Celular:	3013015403		



Universidad
del Atlántico

CÓDIGO: FOR-DO-111

VERSIÓN: 0

FECHA: 03/06/2020

FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO	TRAZOS SONOROS: CONSIDERACIONES MUSICALES Y REFLEXIONES SOCIOCULTURALES A TRAVÉS DE LA INTERPRETACIÓN PERCUTIVA
AUTOR(A) (ES)	MARILYN PERALTA MEJIA
DIRECTOR (A)	LUIS FERNANDO SÁNCHEZ GOODING
CO-DIRECTOR (A)	JUAN DE JESÚS PEREZ HINOJOSA
JURADOS	MARÍA VINENT CÁRDENAS, JOSÉ GREGORIO CÁRDENAS
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE	MÚSICO PROFESIONAL
PROGRAMA	MÚSICA
PREGRADO / POSTGRADO	PREGRADO
FACULTAD	BELLAS ARTES
SEDE INSTITUCIONAL	BELLAS ARTES
AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO	2022
NÚMERO DE PÁGINAS	50
TIPO DE ILUSTRACIONES	NO APLICA
MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)	NO APLICA
PREMIO O RECONOCIMIENTO	NO APLICA



TRAZOS SONOROS

MARILYN PERALTA MEJIA

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE PROFESIONAL EN
MÚSICA**

MODALIDAD: PORTAFOLIO ARTÍSTICO

**PROGRAMA DE MÚSICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
PUERTO COLOMBIA**

2022



**TRAZOS SONOROS: CONSIDERACIONES MUSICALES Y REFLEXIONES
SOCIOCULTURALES A TRAVÉS DE LA INTERPRETACIÓN PERCUTIVA**

MARILYN PERALTA MEJÍA

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN
MÚSICA**

TUTOR

**LUIS FERNANDO SÁNCHEZ GOODING
MAGISTER EN INVESTIGACIÓN MUSICAL**

ASESOR ARTÍSTICO

**JUAN DE JESÚS PÉREZ HINOJOSA
LICENCIADO EN ARTES**

**PROGRAMA DE MÚSICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
PUERTO COLOMBIA**

2022

NOTA DE ACEPTACION
Aprobado 4.3

DIRECTOR(A)
Luis Fernando Sánchez Gooding; Juan de Jesús Pérez

JURADO(A)S
María Vinent Cárdenas
José Gregorio Cárdenas

DEDICATORIA

A la creatividad y curiosidad inmarcesible que habitan en mí; gracias por llevarme a lugares y personas asombrosas.

AGRADECIMIENTOS

A Juan de Jesús Pérez Hinojosa, a quien admiro profundamente. Gracias por el cariño con el que me acompaña en este camino.

A Luis Fernando Sánchez Gooding, sin el que este trabajo no hubiera sido posible. Gracias por ser inspiración, por su escucha atenta y sus puntos de vista que invitan siempre a la reflexión.

A mis compañeros y colegas, por ser mi apoyo día a día en los salones.

A Carito, Marina, Ricardo, Luz Mery y Mahler, por estar conmigo a donde vaya. Les amo.

TRAZOS SONOROS: CONSIDERACIONES MUSICALES Y REFLEXIONES SOCIOCULTURALES A TRAVÉS DE LA INTERPRETACIÓN PERCUTIVA

RESUMEN

Al emprender el proceso de montaje para la realización de un concierto, el instrumentista interactúa con las obras y vive un proceso en el que convergen distintas áreas y aspectos de la vida dependiendo del contexto en que se encuentre situado. El propósito de este trabajo es presentar el proceso técnico, consideraciones de estudio y reflexiones académicas y socioculturales a partir del montaje de seis obras seleccionadas para vibráfono, marimba y *set* de multipercusión. El repertorio consta de tres obras solista y tres de cámara. A través del montaje de estas obras, se logra replantear la relación con la corporalidad, y se logra hacer una reflexión transversal desde el repertorio, que permite preguntar sobre los campos del saber académico en la música desde una perspectiva relacional.

PALABRAS CLAVE: Corporalidad, ansiedad, repertorio

ABSTRACT

Undertaking a process towards preparing a concert, the instrumentalist interacts with the pieces, and goes through a process where a variety of areas and life aspects, depending on the context. The purpose of this work is to expose the technical process, practice considerations and academic and socio-cultural reflections from six selected pieces that feature vibraphone, marimba and multi-percussion set. The pieces contain three solos and three accompanied works. Through this process, it was achieved a reformulation of the relation with corporality, and throughout the repertoire it is questioned about the knowledge fields in music from a relational perspective.

KEY WORDS: corporeality, anxiety, repertoire.

Contenido

1. Introducción	1
2. De como volví a empezar	5
2.1. Rhythm Song, Paul Smadbeck (1984)	7
2.1.1. La técnica al servicio de la música	8
2.1.2. De rituales y comunidad	10
2.2. Arabesque No. 1, Claude Debussy (1891). Arreglo por Kevin Keith	11
2.2.1. Traduciendo imaginarios	11
2.2.2. Retos técnicos	12
2.3 Blues for Gilbert, Mark Glentworth (1982)	14
2.3.1 Exploración e instinto	15
2.3.2 Rastros del Blues	15
2.3.3 Procesos no lineales	19
3. El ritmo y el canto	20
3.1 Dormite, Zully Murillo (2011). Arreglo por Luis Fernandez Sánchez Gooding (2022)	20
3.1.1 “¡Ah, caramba! Yo estoy cansada mi niño” (Murillo, 2011)	20
3.1.2 Imágenes y características	21
3.1.3 ¡Que nazcan las canciones!	23
3.2 La Melancolía, Marta Gómez (2018). Transcripción de Ricardo Ospina Duque.	24
3.2.2 Procesos creativos	26
4. Inmerso, Jesús Pinzón Urrea (1983)	27
4.1 De cuando la vida suena	27
4.2 De cuando el arte provoca	29
5. Salud mental	31
5.1 Práctica mental	32
5.2 Yoga	33
5.3 Asociaciones	33
6. Conclusión	35
BIBLIOGRAFÍA	37
Anexo A – Programa de mano	40

LISTA DE ILUSTRACIONES

Imagen 1. Rhythm Song, compás 16. Elaboración a partir de Smadbeck (1984). Nota. El sistema superior se encuentra en clave de sol y el inferior en clave de fa, ambos con armadura de E mayor.....	8
Imagen 2. Rhythm Song, compases 40 y 41. Elaboración a partir de Smadbeck (1984). Nota El sistema superior se encuentra en clave de sol y el inferior en clave de fa, ambos con armadura de E mayor.....	9
Imagen 3. Rhythm Song, compás 49-50. Smadbeck (1982).	9
Imagen 4. Arabesque, compás 35. Elaboración a partir de Keith (Arr. 2015).	13
Imagen 5. Arabesque, compás 35. Elaboración a partir de Keith (Arr. 2015).	14
Imagen 6. Blues for Gilbert, compases 1 a 3. Elaboración a partir de Glentworth (1982).	16
Imagen 7. Blues for Gilbert, compás 1. Elaboración a partir de Glentworth (1982).	16
Imagen 8. Blues for Gilbert, compases 12 a 15. Elaboración a partir de Glentworth (1982).	17
Imagen 9. Blues for Gilbert, compases 12 a 15. Elaboración a partir de Glentworth (1982).	17
Imagen 10. Blues for Gilbert, compases 34 a 36. Elaboración a partir de Glentworth (1982).	18
Imagen 11. Blues for Gilbert, compás. Elaboración a partir de Glentworth (1982).	18
Imagen 12. Dormite, compás 11. Sánchez (Arr. 2022).	22
Imagen 13. Dormite, compás 11. Elaboración a partir de Sanchez (Arr. 2022).	22
Imagen 14. Dormite, compás 85. Elaboración a partir de Sanchez (Arr. 2022).	23
Imagen 15. La Melancolía, compás 60 al 63. Elaboración a partir de Ospina (Arr. 2022).	25
Imagen 16. Inmerso. Pinzón (1983)	27

LISTA DE TABLAS O FIGURAS (SI APLICA)

Tabla 1. Ejemplo de constructos. Elaboración propia. 30

1. Introducción

“Las ideas nos salvan en los momentos más difíciles”

-Mario Colin.

En su libro *Líneas: Una breve historia*, Tim Ingold (2016) habla del trazo y como este resulta ser en muchas ocasiones una huella o un inicio. Ese es uno de los tantos significados que tiene este trabajo. Un pequeño bosquejo de una cátedra que está empezando su formación en el Caribe Colombiano. Comparto a quienes leen este texto aprendizajes desde mi perspectiva como estudiante, además de dudas, posturas, críticas y pensamientos que nacen, se desprenden y giran en torno al mundo de la percusión, desde una voz que procura no separar al individuo de su contexto.

El camino de montaje del concierto empezó durante el inicio del año 2020 con la búsqueda de las obras que harían parte del portafolio. Asegurar que fue una tarea difícil sería engañoso; tenía claro que la construcción de mi portafolio no se basaría en lo considerado técnicamente complejo, estándar y popular en el contexto del mundo de la percusión, sino que gravitaría en torno al gusto y el placer propio a la vez que me retaría a explorar diferentes estilos, técnicas y habilidades.

Seleccionar mi portafolio fue, más bien, un trabajo paulatino; a la par que empezaba a trabajar en el montaje de la primera obra seleccionada, iba realizando la construcción del portafolio. Sin embargo, con la aparición del COVID-19 y por consiguiente el confinamiento, se abrió una ventana de dos años en la que tomé el tiempo necesario para completar el conjunto de obras que serían protagonistas en mi concierto de grado. Las piezas seleccionadas para el portafolio, y de las cuales hablaré en este texto, son *Blues for Gilbert* de Mark Glentworth, *Arabesque No. 1* de Claude Debussy, *Rhythm Song* de Paul Smadbeck, *Inmerso* de Jesús Pinzon Urrea, *Dormite* de Marta Gómez, arreglado por Luis Fernando Sánchez y *La Melancolía* de Marta Gómez.

Este proceso gradual tuvo lugar en un tiempo muy extraño en el que, mientras como humanidad atravesábamos colectivamente por una crisis que dio paso a la reinención y cuestionamientos del modo de vida, como individuos estábamos lidiando con los estragos de

la incertidumbre y el miedo. La vida, en la mayoría de sus ámbitos, se vio afectada en distintas formas por este suceso y en mi caso particular la relación con la música tuvo varios altibajos.

Con un acontecimiento tan devastador como lo fue el COVID-19, se hizo visible de una forma cruel y palpable las distintas crisis que el mundo arrastraba consigo hace tiempo, como las enlista el sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2020, pág. 37): la emergencia alimentaria, violencia doméstica y la permanente violencia policial. Esta última, especialmente notoria durante el Paro Nacional en Colombia 2021. Santos, también sostiene que la pandemia puso en evidencia cómo el capitalismo neoliberal incapacitó al Estado para responder ante emergencias, a su vez que reforzó la injusticia, la discriminación, la exclusión social y el sufrimiento (pág. 13).

Entre las realidades notorias que llevaron al descontento particular y colectivo, prevalecieron las falencias en el sistema educativo Latinoamericano, tema que nos aludió a cientos de estudiantes. No contar con recursos suficientes para continuar el desarrollo de la educación, afectó en gran medida a estudiantes de distintos niveles. Esto me llevó a algunos cuestionamientos: en el escenario de la superación de la pandemia ¿se podrían recuperar los atrasos educativos?, ¿qué seguiría para los futuros profesionales en el campo de las artes?, ¿la falta de recursos sería acaso una constante en el ámbito académico y profesional?, ¿se considerará el valor de las artes luego de haber aportado un sostén para la salud mental en tiempos de crisis?

Estudiar percusión sinfónica significa necesitar acceso a un gran número de instrumentos, los cuales suelen tener un costo excesivamente alto. A lo largo de la vida universitaria, solo había podido tener acceso a ellos en el salón de percusión en Bellas Artes (BA), por lo que recurrir a la opción de ser propietaria de alguno era un privilegio que resultaba impensable dado el factor económico. Una vez impuesto el confinamiento, la posibilidad de acceder a los instrumentos desapareció y al igual que yo, mis compañeros de cátedra se vieron afectados. La desesperanza por no poder continuar con el montaje se convirtió en pesimismo y desánimo. Esto, arrastró consigo el no poder matricular materias que requerían el uso de los instrumentos y exigían el avance en el montaje del concierto.

En consecuencia, durante el tiempo que me encontraba alejada de la práctica instrumental y de las clases, cierta apatía empezó a surgir en mí hacia la escucha de la música objeto de estudio en el ámbito universitario. Durante mi vida universitaria, la música en la

academia se había limitado al estudio y profundización de géneros como el jazz, la música contemporánea y clásica, es decir, la música occidental. No se otorgaba cabida al estudio, análisis ni interpretación de géneros distintos correspondientes a culturas que no fuesen en su mayoría provenientes de países europeos o de Norteamérica.

Eran muy reducidos los espacios en los que se accedía al folclor colombiano, y cuando estos se daban, se limitaba a ritmos de la región atlántica del caribe colombiano, excluyendo así la rica y amplia cultura de las demás regiones. Cuesta (2010. pág. 82-83), señala que los fundamentos del conocimiento que se buscan obtener en los procesos investigativos en Colombia, denotan una línea eurocéntrica muy marcada, lo cual deja como consecuencia la exclusión y, en cierta medida, la devaluación de distintas formas de conocimiento provenientes de países distintos a los europeos. Sin embargo, sostiene que los sistemas educativos siguen siendo una de las fuentes indispensables para ir en búsqueda de un nuevo pensamiento decolonial, en el que se establezca una dinámica intercultural, en la cual no se deprecien los conocimientos y prácticas culturales de los pueblos del continente propio.

Es importante resaltar que, en ese entonces, no sabía cuál era el motivo detrás de este rechazo y apatía hacia algo que nunca había cuestionado. Sin embargo, viéndolo en retrospectiva, el tiempo caótico que trajo consigo la crisis sanitaria, presentó la oportunidad para de reflexionar, cuestionar y enfrentar creencias y realidades preconcebidas.

Durante la pandemia, muchos músicos asumieron una posición frente a la crisis muy distinta a la mía; optaron por adentrarse de lleno en la práctica musical: tocar, crear y recrear música, en la medida que sus posibilidades lo permitieran; la distribución de riquezas y la brecha social se hicieron más inequitativas y amplias. Podemos constatar esta situación en artistas como Taylor Swift, quien durante el confinamiento produjo y lanzó al mercado musical los álbumes *Folklore* (2020) y *Evermore* (2020), mientras que por otro lado, artistas y músicos, cuyos escenarios y fuente de ingreso laboral provenían de tocar en restaurantes, hoteles, eventos de distinta índole e incluso en la calle, se encontraban sin recursos y cuestionando una vez más, el apoyo que los entes gubernamentales y la sociedad otorgaba a la preservación del arte y por consecuencia los artistas.

Más tarde, al llegar noviembre del 2020, la coordinación del programa Música me informó que gestionarían permisos para prestar instrumentos a los estudiantes próximos a realizar concierto de grado. Por fortuna, en casa contaba con espacio suficiente para poder

tener los instrumentos seguros y estudiar con tranquilidad, por lo que, para la mitad del mes de noviembre, pude tener acceso a una marimba y un vibráfono.

Una de las dificultades más significativas del montaje del concierto durante el aislamiento, fue aprender a estudiar y transitar el camino de las distintas fases del aprendizaje en soledad. No era consciente del papel tan importante que durante tanto tiempo tuvieron mis compañeros en el proceso de aprendizaje. Si bien es cierto que, cuando nos encontrábamos en BA me agobiaba un poco compartir un salón de estudio que tenía un reducido número de instrumentos con tantas personas (en ocasiones hasta 8 estudiantes), en las oportunidades que tenía de estudiar con mi grupo, podía captar ideas que no había tenido en cuenta, errores que no sabía que cometía y crear una dinámica de retroalimentación constante al compartir conocimientos, técnicas, métodos e incluso hacer catarsis y navegar las distintas emociones que despierta la práctica del arte.

La relación de reciprocidad que existe al intercambiar conocimientos y experiencias con personas que consideraba pares, fue lo que más extrañé. Sin embargo, atravesé por un proceso distinto, en el cual me enfrenté a juicios propios, cuestioné creencias limitantes y me permití una conversación constante con la música.

2. De como volví a empezar

La marimba, por su amplitud, es un instrumento en el que el estado corporal adquiere una gran relevancia, tal como lo plantea Soriano (2021) al sugerir que “requieren del intérprete un estado de forma física que sea acorde al esfuerzo, resistencia y flexibilidad que técnicamente exigen” (pág. 62). Durante las primeras sesiones de práctica, al retomar el instrumento, mi cuerpo se encontraba rígido y se sentía ajeno al instrumento. La sensación de incomodidad era palpable. La posición encorvada de la espalda, las tensiones en el cuerpo y el estrés generado por distintos factores relacionados a la emergencia sanitaria y por ende a la cuarentena, se reflejaban en las primeras tomas audiovisuales que hicieron parte del diario de campo y el ejercicio de auto práctica.

Por lo anterior, en primera instancia el trabajo se centró en explorar y entender nuevamente la autonomía de cada parte del brazo, ya que como plantea Cheng (1983, como se citó en Esteve, 2014, pág. 21), uno de los pasos indispensables al momento buscar articulación del sonido en el instrumento, es definir y tomar consciencia de los diferentes niveles de peso que obtenemos al controlar las distintas partes del cuerpo: dedos, muñeca, antebrazo, brazo y hombro. Para esto, los calentamientos y rutinas diseñadas por mi profesor de percusión Juan de Jesús Pérez, resultaron fundamentales. En cada una de ellas, ejecutaba una serie de ejercicios que aumentaban progresivamente en intensidad y dificultad según la comodidad y fluidez que adquiriría en el instrumento. Estas rutinas se dividieron en dos:

1. Exploración y entendimiento del peso generado por las distintas partes del brazo.
2. Desarrollo de la velocidad motriz.

Sin embargo, no solo fue necesario realizar rutinas de ejercicios técnicos en la marimba; fue indispensable prepararme corporalmente para enfrentar las exigencias de este instrumento. Por ello, paralelamente al estudio de las obras (especialmente con *Rhythm Song*, cuya exigencia corporal, como expondré más adelante, es ardua) comencé la práctica del Yoga, un entrenamiento propicio para responder a la obligatoriedad de la cuarentena.

Es relevante mencionar la importancia que tiene el fortalecimiento de muñecas al ejecutar técnicas que requieran el uso de cuatro baquetas, especialmente en la marimba. Entre las técnicas de agarre (*grip*) más utilizadas en la marimba y el vibráfono, se encuentran el *Traditional grip*, *Burton grip* y *Stevens grip*¹. Me referiré específicamente a la técnica *Stevens*, puesto que es la que se amolda a mis manos pequeñas y, por lo tanto, el *grip* que utilizo en este instrumento. En esta técnica, en cada mano, la baqueta exterior se ubica entre los dedos medio y anular, y es sostenida por este último, mientras que la baqueta interior se controla y sostiene entre los dedos índice y pulgar (lo cual es común en todos los agarres mencionados). A pesar de que, en lo personal, la comodidad de esta técnica yace en el hecho de que las baquetas no se cruzan dentro de la mano, y por lo tanto pueden actuar de forma independiente, facilitando así la ejecución de intervalos más amplios, representa a su vez un tema de sumo cuidado por el esfuerzo que deben realizar las muñecas y los tendones de la mano.

Al iniciar mi camino de formación musical, debido al uso de técnicas inadecuadas, sufrí por un largo periodo de tiempo túnel carpiano, lo cual me dejó como resultado muñecas débiles y el miedo constante a realizar esfuerzos excesivos al tocar. En la práctica del yoga, los brazos tienen un rol importante y (dependiendo del tipo de yoga) se hace un uso constante de estos. Gracias a dicho entrenamiento, aumentó la fuerza y resistencia en mis muñecas de forma progresiva, lo que resultó notorio y productivo en las largas sesiones de estudio que realizaba diariamente.

Por otro lado, es importante recalcar que la conversación en torno a la importancia de los brazos al ejecutar instrumentos percutivos es amplia. Sin embargo, Soriano (2021) nos plantea como considera inválido que se reduzca la concepción técnica-mecánica del movimiento de las baquetas a los tres movimientos de la vertical (*down, full y up*) que tienden a incidir directa y exclusivamente en los brazos, lo cual no puede explicar todo el proceso del movimiento, y propone que, “se debe comprender el movimiento desde un prisma global que comprenda la intervención de cada una de las partes como un complejo juego de funcionalidades que varía constantemente” (pág. 56)

Además de esto, añade que:

¹ Para mayor referencia en cuanto a las especificidades de las técnicas mencionadas, consultar Esteve (2014, pág. 17).

No se puede atender al movimiento de nuestros segmentos corporales solamente como una sensación del cuerpo, sino como un sentir el cuerpo, como experiencia total de este y no por la parte por sí sola, sino por la sensación de la suma de las sensaciones de las distintas partes.

Particularmente en la marimba, el uso de las extremidades inferiores se hace necesaria, pues es usual que, dependiendo del repertorio, se realicen desplazamientos a lo largo de esta por su tamaño y cantidad de octavas. Sin embargo, el nivel del uso de estas extremidades y las técnicas que se pongan a disposición del instrumentista varía según la estructura corporal de este. Factores como la altura, el largo de los brazos o el torso tendrán una gran incidencia en ello. En mi caso particular, mi estatura de 1.53 metros, frente a una marimba que no cuenta con un mecanismo para alterar la altura del teclado, representa un inconveniente al cual, encontré solución haciendo uso de calzado (tenis) con suela alta (5 cm) que, sumado a recursos utilizados en el yoga como la postura del Guerrero II o Virabhadrasana II, en la cual una de las piernas se dobla buscando alinear el tobillo con la rodilla, quedando en un posición de 90 grados y la otra permanece extendida, facilitan la ejecución de intervalos muy amplios que abarcan más de dos octavas.

Sin duda alguna, mediante la práctica del yoga adquirí fortalecimiento muscular, tanto en las muñecas como en el tren inferior del cuerpo. Asimismo, también aportó otros beneficios que expondré en el apartado final de este trabajo.

2.1. Rhythm Song, Paul Smadbeck (1984)

Rhythm Song es una obra para marimba ejecutada a cuatro baquetas, escrita por el músico y compositor neoyorkino Paul Smadbeck, ampliamente popular en la literatura para este instrumento por lo atractivo de su ejecución que, a mi parecer, se rige bajo la flexibilidad y la resistencia corporal. Tiene un carácter minimalista, en el cual la adición y sustracción de elementos construyen paulatinamente el discurso. Consta de dos grandes secciones que se encuentran en la tonalidad de E mayor, donde la primera está escrita en un compás compuesto de 7/4 y la segunda en un compás binario de 6/8.

En lo que refiere al trabajo con las obras para marimba, empezar por el montaje de *Rhythm Song* fue vital, puesto que su estructura e ideas musicales cíclicas y repetitivas, dejando a un lado los matices expresivos, generan la sensación de ser un ejercicio de rutina técnica, por lo que para mí no exigió un gran esfuerzo memorizarla. El trabajo arduo estuvo en crear resistencia corporal, como narré previamente en la introducción a este apartado, y la búsqueda de precisión en los movimientos.

2.1.1. La técnica al servicio de la música

Rhythm Song, propone retos interesantes técnicamente hablando. Por un lado, la melodía, en ciertas secciones, posee intervalos pequeños que no en todas las ocasiones responden a un control individual de cada mano, como funcionaria en el siguiente ejemplo, en el cual la voz señalada se puede ejecutar con un movimiento de desplazamiento de muñeca de unos cuantos centímetros.

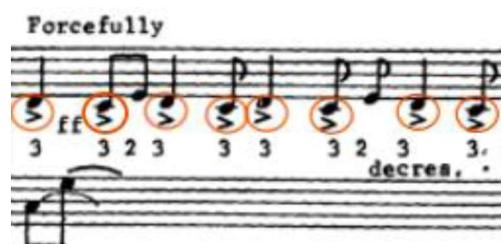


Imagen 1. *Rhythm Song*, compás 16. Elaboración a partir de Smadbeck (1984). Nota. El sistema superior se encuentra en clave de sol y el inferior en clave de fa, ambos con armadura de E mayor.

En cambio, pasajes como el que nos ilustra la imagen 2, requieren de un control individual de cada baqueta. La aparición de la voz superior, ejecutada por la baqueta número 4, quita la posibilidad de ejecutar, por medio de un movimiento de muñeca, la voz que se realizaba previamente con la baqueta 3. Sin embargo, el uso de la técnica Stevens permite generar un movimiento en el que la baqueta rota de la tecla C a la tecla D gracias al movimiento rotativo que generan sobre la baqueta los dedos pulgar e índice.

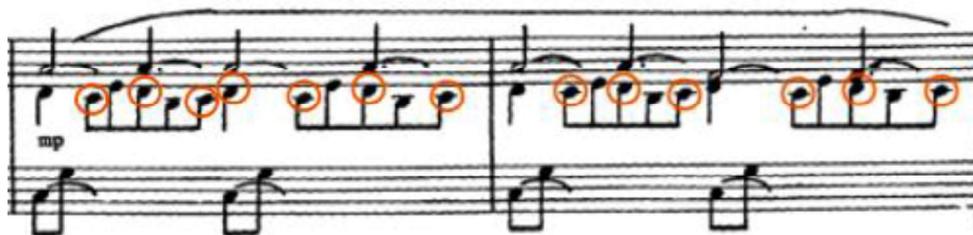


Imagen 2. Rhythm Song, compases 40 y 41. Elaboración a partir de Smadbeck (1984). Nota El sistema superior se encuentra en clave de sol y el inferior en clave de fa, ambos con armadura de E mayor.

La técnica Stevens, tal como sugiere Esteve (2014) tiene una “naturaleza compleja y artificial que en las etapas iniciales crea inestabilidad” (pág. 18). Es por ello que, a pesar de que el *sticking* propuesto por el compositor me resulta cómodo y acertado, no lograba ejercer control sobre pasajes como el que ilustra la imagen 3, en los cuales la baqueta tambaleaba y ejecutaba las notas de la voz superior erróneamente de forma constante.



Imagen 3. Rhythm Song, compás 49-50. Smadbeck (1982).

Lo anterior, respondía a la necesidad de un ajuste en la técnica: mis manos son pequeñas y solía agarrar las baquetas desde el final de su cuerpo, si bien esto me facilitaba realizar extensiones de intervalos amplios, me llevaba a incurrir en fallar notas y creaba inestabilidad. La posición desde la cual agarraba las baquetas generaba contrapeso y, al sumarle a dicho factor la ejecución de pasajes rápidos que exige la obra, no me permitía tener control en el agarre. Ante esta situación, mi profesor de instrumento sugirió el agarre de las baquetas exteriores (1 y 4) un poco más arriba de su cuerpo, con el fin de equilibrar el peso de las baquetas.

A pesar de que la modificación técnica anterior implicaba sacrificar un poco la amplitud que me permitía la baqueta y requería de más movimiento a lo largo del instrumento, la precisión y el control fueron notables. Me generó más comodidad y relajación en mi cuerpo, poniendo en evidencia cómo con la práctica y ajustes necesarios, teniendo en cuenta la corporalidad del individuo, se logra el control sobre la baqueta que otorga tal

libertad de movimiento, en las que se encuentra un sin número de posibilidades técnicas (Esteve, 2014, pág. 18).

Por otro lado, en ambas secciones de la obra se encuentra un obstinado en el bajo que es de gran importancia para el desarrollo de toda la obra. Es la base constante sobre la cual los temas se desarrollaron. Durante la primera sección, controlar la voz de bajo fue tedioso; durante la introducción de la obra (que abarca del compás 1 hasta el 12) se lee la indicación *With Energy*, requiriendo que se ejerza mucha fuerza e intensidad al impactar el teclado, lo cual tendía a incidir directamente en ejercer mucho peso/energía durante toda la pieza sobre la voz que realiza el obstinado y se desarrolla en la octava más baja de la marimba, llevando así a opacar la melodía principal.

Lograr un balance de estas dos voces requirió trabajar en el control de la mano derecha, mediante el estudio de las diferentes formas de aplicar el peso y análisis del movimiento del cuerpo. Sin embargo, uno de los mecanismos que aportaron significativamente a facilitar que la voz superior sobresaliera y la voz del bajo adquiriera un sonido menos incisivo, fue la elección y combinación de dos tipos de baquetas: *medium* en la voz encargada del bajo y *medium hard* en las demás voces, con el fin de conseguir colores distintos para lograr atenuar el bajo y resaltar la melodía.

2.1.2. De rituales y comunidad

La primera vez que toqué *Rhythm Song* fue en un ensamble en el cual mi profesor Juan de Jesús Pérez era solista. Al llegar a Barranquilla, nos propuso a un grupo de estudiantes incluir tambores tradicionales y acompañarlo con una base rítmica con el fin de presentar una propuesta innovadora.

El factor minimalista y de repetición en esta obra le otorga fuerza y consistencia, características que, fusionadas con el acompañamiento de tambores alegre, tambora y elementos percutivos como platillos, maracas y toms de piso, le conceden un carácter ritual: construye distintos tipos de clímax y ambientes que provocan ansiedad y aceleración. Dicha repetición, crea sensación de desespero, en especial durante la segunda parte de la obra que tiene una rítmica de 6/8. Durante los ensayos, los músicos acompañantes tendían a acelerar el tempo en exceso y crecer en dinámicas por la emoción que les generaba. Por ello,

establecer un mapa, una guía de dinámicas tomó mucha relevancia. Fue importante explicar a mis amigos y colegas acompañantes los distintos momentos e intenciones que quería transmitir, para así establecer una conversación y crear coherencia en dinámicas.

Flexibilidad y resistencia son dos conceptos que a mi parecer definen *Rhythm Song*. Se podría decir que el poder del intérprete está en el manejo y dirección que se disponga sobre las distintas dinámicas y giros de intensidad que colorean la obra, ya que es la distinción que cada intérprete le impregna a la obra. Sin embargo, si dejamos a un lado dichas dinámicas, en otro punto de la vida yo podría haber confundido la repetición con monotonía y asignarle una odiosa etiqueta a la obra, por ejemplo, tediosa. Ahora bien, durante el proceso de montaje y como método de estudio, al tocar sin utilizar dinámicas, me veía absorta en el encanto que genera la repetición en sí misma donde “lo inesperado, lo nuevo, y el movimiento en sí mismo resultado de repetir ‘lo mismo’ una y otra vez, es suficiente para crear algo distinto cada vez” (Julien, Laveaux, 2018, pág. xvi).

2.2. Arabesque No. 1, Claude Debussy (1891). Arreglo por Kevin Keith

El repertorio para marimba solista es muy escaso en comparación con la longevidad y tiempo de existencia de otros instrumentos. El Arabesque propone una serie de grandes retos al intérprete y desafíos técnicos musicales que implican que sea catalogada como una obra avanzada. Teniendo en cuenta que fue escrita por compositor francés Claude Debussy originalmente para piano, en esencia, posee una alta exigencia en cuanto a fluidez e independencia de cada una de las voces que la conforman.

2.2.1. Traduciendo imaginarios

La mayoría del discurso musical se desarrolla en la tonalidad de E mayor con un cambio por unos breves compases a C mayor. De los aspectos más llamativos del Arabesque, encuentro la conversación polirrítmica sobre la cual se desarrolla el discurso musical. Una conversación constante entre figuras de corcheas y tresillos que se desplazan entre la voz de la melodía y el bajo.

Buscar el sentido interpretativo y comprender el discurso musical requirió de herramientas externas y de una figura literaria muy importante: la metáfora y el símil. En el libro *Arabesque Without End*, exhiben un planteamiento de Balzac de Honore en el que establece el símil entre el Arabesque y el humo de un cigarrillo, a lo que las y los autores amplían el planteamiento dejando por sentado que “el Arabesque no es algo decorativo, solo es. No va a disposición ni en función de otra cosa, es el movimiento en sí que quiere que sigamos su camino hasta llevarnos a un estado de ensoñación” (Leonard, 2021, pág. 6). Siguiendo esta línea, se abrió ante mí la posibilidad de ir en búsqueda de un imaginario que me permitiera entender el sentido de la música y lo que buscaba expresar con ella.

Llegué a relacionarla con el imaginario de gotas de agua lluvia que se desplazan sobre un vidrio o ventanal: corren de forma disímil, a su propio ritmo; pueden ir frenéticas, como si estuviesen compitiendo entre ellas como la interacción que encuentro en los compases 34 al 36, en el que hay una sucesión de notas diatónicas en la tercera corchea de cada grupo de tresillos, acompañado por intervalos de tercera en el primer tempo del grupo de tresillos. De repente, una de las gotas puede quedar estática y empezar a avanzar con delicadeza y de forma liviana, como si transmutara en una pluma, como sucede del compás 67 al 70, donde encontramos un rango más agudo del tema con la indicación *dolce*.

2.2.2. Retos técnicos

En cuanto a lo que a técnica se refiere, uno de los retos más complejos fue el manejo de intervalos muy amplios (hasta doceavas) y a su vez extremos opuestos con intervalos muy cerrados que tienen movimientos fluidos y demandan continuidad, como las segundas menores ejemplificadas en la imagen 4.

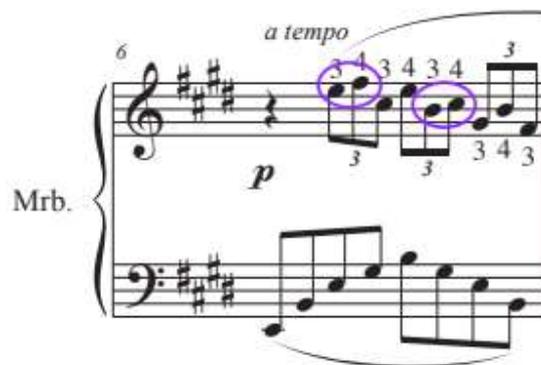


Imagen 4. Arabesque, compás 35. Elaboración a partir de Keith (Arr. 2015).

Cada voz realiza movimientos independientes y durante la mayor parte de la obra se encuentran ubicadas en octavas distintas, lo cual requiere entrenar la visión periférica y hacer ejercicios técnicos en preparación a esa amplitud de intervalos.

Keith, propone digitaciones específicas en algunos pasajes que pueden resultar complejas, sin embargo, esto es algo que puede variar dependiendo del *grip* de cada músico, su corporalidad y lo que se ajuste a ella, tal como lo plantea Esteves al decir que el *sticking* siempre debe estar “al servicio del flujo musical e intentando realizar el mínimo esfuerzo y movimiento posible” (2014, pág. 5). Puedo estar de acuerdo en que las digitaciones escritas en una partitura son propuestas sujetas a cambios, a menos que se relacione específicamente con planteamientos de puesta en escena.

Es interesante cómo a partir del *sticking* se hacen visibles las distintas vías que cada músico encuentra para ejecutar pasajes determinados. Particularmente, en el siguiente fragmento que se aprecia en la imagen 5, indico un *sticking* diferente al planteado por el autor, puesto que me genera comodidad y atiende al discurso melódico, ya que al conceder libertad y brindarle más tiempo a mi mano izquierda (baqueta externa) para llegar con un movimiento tranquilo y amplio que conduzca al *tenuto*, añadiendo mucho peso el bajo con un impacto sutil y calmo.



Imagen 5. Arabesque, compás 35. Elaboración a partir de Keith (Arr. 2015).

Dentro las distintas versiones y arreglos que se puede encontrar de esta obra, encontramos adaptaciones para arpa, marimba, vibráfono, guitarra, flauta, incluso para ensambles en los que se encuentran las distintas voces repartidas entre varios instrumentos. Las propuestas interpretativas son variadas, ya que cada instrumentista se vale de las posibilidades que ofrezca el instrumento y el carácter que le quiera conceder a la obra.

Genera mucha controversia, el hecho de realizar transcripciones de música originalmente escrita para otros instrumentos a la marimba. Sin embargo, trabajar en una obra como Arabesque, representó un reto y trajo consigo grandes aprendizajes que probablemente no hubiese adquirido de obras escritas originalmente para este instrumento, ya que tal como lo plantea Esteves, la música para marimba es reciente (compuesta en los últimos 50 años) y por eso “con las transcripciones tenemos la oportunidad de convertirnos en músicos más completos y equilibrados, tocando música de épocas y estilos diferentes” (2014, pág. 5). La idea de tocar esta obra despertó mi curiosidad. Me permitió ir en búsqueda de nuevas herramientas para descubrir nuevas facetas interpretativas distintas a las que conocía hasta ese momento.

2.3 Blues for Gilbert, Mark Glentworth (1982)

Blues for Gilbert es una obra para vibráfono a cuatro baquetas escrita por el compositor y percusionista británico Mark Glentworth. Esta obra se divide en tres secciones: una primera sección lenta, que da la impresión de ser libre y de tener el carácter improvisatorio que tendría lugar en un solo de Blues, una segunda sección más rápida y una sección final que busca retomar las ideas musicales y la intención de la primera sección para conducir a una conclusión.

2.3.1 Exploración e instinto

La sensación de vivenciar una experiencia interpretativa distinta en cada ocasión que tocaba la obra siempre estaba presente. Percibí que mis estados de ánimo influían directamente en ello; no tener decisiones de estilo definidas me permitía jugar y explorar con la intención, la forma del fraseo y las dinámicas, moldeando así el discurso interpretativo según las sensaciones que quería transmitir. Dicho ejercicio de exploración me permitió descubrir detalles significativos que podrían alterar la interpretación y el ambiente de las secciones.

Uno de los resultados que me generó curiosidad fue el rastro de melancolía, tristeza y anhelo que me causaba constantemente. Al indagar un poco en el contexto, encontré que Glentworth escribió esta obra como dedicatoria a su maestro Gilbert Webster tras su fallecimiento. El autor, se vale de elementos claves y evocadores del Blues para externalizar los distintos estados de ánimo por los que una persona puede atravesar durante un proceso de duelo, poniendo a disposición del intérprete un amplio rango de posibilidades, gracias a la combinación de contrastes dinámicos y tempos variados que permiten hacer de cada interpretación algo único.

2.3.2 Rastros del Blues

En el proceso de aprendizaje de la partitura de *Blues For Gilbert* jugó un papel fundamental el orden en el cual abordé la partitura; por sugerencia de mi profesor de instrumento, la parte de la introducción y la sección final fueron el foco de estudio en un primer momento, ya que al ser parte esencial del carácter de la obra y poseer mucha similitud requerían un trabajo detallado que era conveniente realizar paralelamente.

La agógica planteada por Glentworth, especialmente durante las secciones introductoria y final, le conceden flexibilidad al intérprete para explorar el sentido y dirección que se le quiere otorgar a las frases. Uno de los aspectos que permite el desarrollo del discurso interpretativo, son las indicaciones que crean sensación de fluctuación en el tempo y cambio de intención tales como: *agitato*, *con moto*, *with much rubato*, *rallentando*, etc. Lo anterior, sumado a la indicación *piano*, el tempo inicial de 50 pulsos por minuto (ppm) con la negra

como referencia y, especialmente, el aspecto improvisatorio exclusivo de ambas secciones, le concede un carácter íntimo y de contemplación propio del género Blues, como se puede observar en la imagen 6.

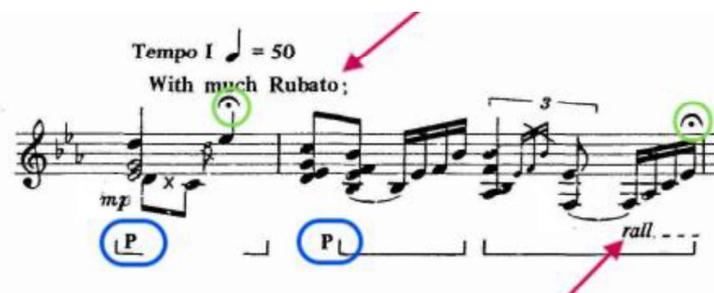


Imagen 6. Blues for Gilbert, compases 1 a 3. Elaboración a partir de Glentworth (1982).

Como lo mencioné anteriormente, Glentworth se encarga de escribir ambas secciones con recursos característicos e insignia del lenguaje del Blues. En *Hotel Blues* (2020) del 0' al 0'20", la guitarra eléctrica da inicio al tema con una improvisación haciendo una apoyatura sobre una nota larga, de la misma forma en que podemos observar en la imagen 7 que se plantea el característico inicio de Blues For Gilbert.

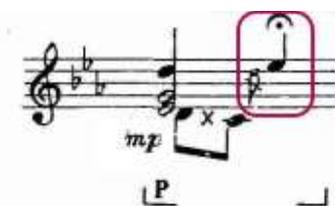


Imagen 7. Blues for Gilbert, compás 1. Elaboración a partir de Glentworth (1982).

En consecuencia, a lo largo de dicho fragmento introductorio en *Hotel Blues*, el uso de apoyaturas persiste, resaltando un lenguaje típico de este género al momento de desarrollar el discurso improvisatorio. Esta misma característica, es trasladada por Glentworth a la obra al hacer uso de este ornamento 15 veces, tanto en la sección introductoria como en el final, tal como lo ejemplifica la imagen 8.

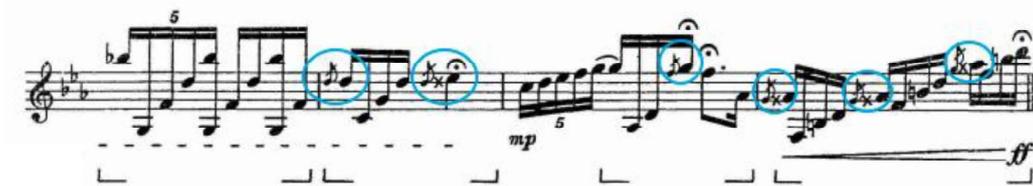


Imagen 8. Blues for Gilbert, compases 12 a 15. Elaboración a partir de Glentworth (1982).

Otro aspecto común, lo encontramos en el tema Midnight Healing (1995) 0'33" al 0'37", donde la guitarra eléctrica toca tres notas agrupadas de melodía descendente (comúnmente tresillos), ejecutados generalmente al final de una frase o motivo. Estas notas por lo regular son tocadas en forma de *staccato*. Glentworth, utiliza repetidamente esta figura, empleando en ocasiones específicas el apagado de notas con las baquetas como se aprecia en el tercer compás de la imagen 9 para simular el efecto de *palm muting*² en la guitarra.



Imagen 9. Blues for Gilbert, compases 12 a 15. Elaboración a partir de Glentworth (1982).

Por otro lado, la sección en que se desarrolla el tema contrasta significativamente. Posee un tempo estricto de 126 ppm, acompañado de la indicación *with strong swing*³, en la cual se deja a un lado el ambiente improvisatorio y se incorporan recursos y elementos que permiten imitar un acompañamiento completo de Blues gracias a la polirritmia presente que, junto a disposiciones un poco difíciles y el uso de arpeggios, proponen en cuanto a ejecución técnica, mayor complejidad y exigencia.

A la par de dicha complejidad, el lenguaje del Blues, tan interiorizado culturalmente, facilita entender la intención del discurso al tener dinámicas típicas, como lo ilustra la imagen

² Sordina de mano derecha. Se apoya la muñeca suavemente contra las cuerdas, reduciendo la resonancia.

³ Hace referencia a la técnica utilizada en el jazz que consiste en alargar y acortar alternativamente la primera y la segunda nota consecutiva en las divisiones de pulso de dos partes en un tiempo.

10, en la que se propone un crescendo que es llevado hacia un *forte* para luego transformar súbitamente la dinámica.

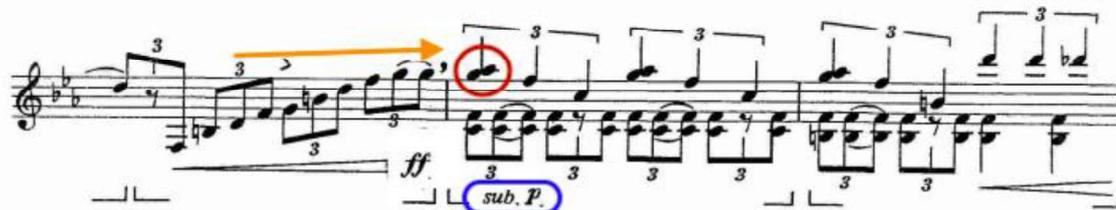


Imagen 10. Blues for Gilbert, compases 34 a 36. Elaboración a partir de Glentworth (1982).

Esta segunda sección, concluye con una intención de forma libre que nos lleva a la conclusión retomando el carácter improvisatorio, en la cual encontramos una vez más una característica emblema del Blues: la repetición constante de notas y figuras, generalmente durante el clímax, en un discurso melódico. Glentworth, hace uso de esta característica que, a simple vista no parecería una repetición incisiva, sin embargo, al valernos de los recursos del análisis schenkeriano, en la siguiente imagen podemos observar que en el segundo compás de la imagen 11, la nota Bb se repite y tiene mucha importancia. Pese a que no está indicado, esta nota naturalmente tiende a tener acento y preponderancia al estar ubicada en el registro más alto de ese grupo de notas.

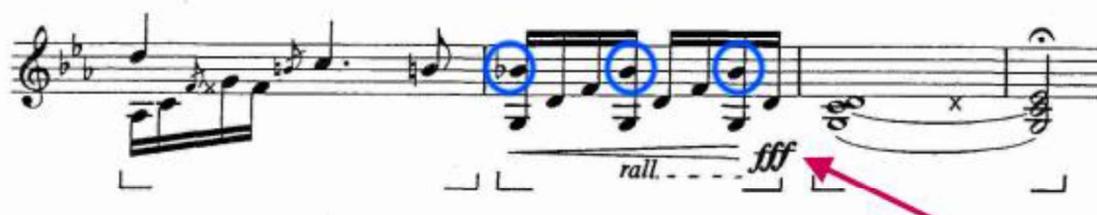


Imagen 11. Blues for Gilbert, compás. Elaboración a partir de Glentworth (1982).

Al momento de ahondar en la interpretación, fue de gran ayuda la referencia audiovisual del músico Denis Petrunis (Vic Firth, 2016) junto a la partitura y grabaciones previas que había realizado de la obra, para notar aspectos que hasta el momento no había tenido con la partitura: el carácter que le otorgaba a los ornamentos, las dinámicas que aplicaba y cómo influían en el cambio de discurso, la forma en que debía impactar la baqueta con las placas y la importancia que tiene la dirección del movimiento de la muñeca, entre otros.

2.3.3 Procesos no lineales

Esta fue la primera obra que abordé en el 2020 para el montaje del concierto. Una vez avanzada en dicho proceso, decidí cambiar el ritmo de estudio por un par de meses y hacerlo de forma intermitente, ya que debía empezar el montaje de las demás obras. Esta decisión arrastró consigo una sensación de mediocridad por no haber dejado la obra “lista” en su totalidad. Observándolo en retrospectiva, tenía un trabajo arduo por delante respecto al montaje del portafolio, por lo que etiquetar el trabajo realizado hasta el momento como mediocre, respondía a un condicionamiento generado por la expectativa de alcanzar el ideal de perfección que muchos artistas llevamos arraigado. Esto, en muchos casos, va acompañado de una visión lineal que lleva a la frustración, ya que no se tiene la concepción de los procesos con una cualidad de flexibles que puede o no ser lineal, sino como una serie de pasos en los que de A se llega a B.

Sin embargo, durante esa etapa, abordé la obra desde otros ángulos que anteriormente exploraba muy poco durante los procesos de construcción interpretativa. Me abrí paso a indagar referencias auditivas que, si bien no estaban directamente ligadas a la propuesta del autor, podrían brindarme recursos para abordar y encontrarle significado, darle profundidad y sentido a las indicaciones y elementos de la partitura, como ilustré en el subcapítulo anterior. Esto abrió la posibilidad a tomar decisiones interpretativas, ya que me permitió extrapolar la aplicación de recursos y técnicas de otros instrumentos al vibráfono.

3. El ritmo y el canto

Para mí ha sido muy significativo que la música tenga la capacidad de llevar a un acto de otredad, en el cual me pueda encontrar en el reflejo del otro y viceversa. Junto a María José Mendoza Iglesias, guitarrista, cantante y amiga que me ha acompañado durante muchos momentos en el quehacer musical, aportamos a Dormite y La Melancolía, ella su canto y yo el ritmo.

3.1 Dormite, Zully Murillo (2011). Arreglo por Luis Fernando Sánchez Gooding (2022)

Zully Murillo, profesora de matemáticas, música cantaora y compositora chocoana, influenciada por la vida en el Pacífico Colombiano, “[...] donde la música permea todas las instancias de la vida” (Córdoba, 2012, pág. 62), escribe Dormite como un arrullo, importante expresión musical que acuna la tradición, valores y las distintas formas en las que los habitantes del litoral pacífico de Colombia, dependiendo de su ubicación, ven y asumen la vida y la muerte⁴.

3.1.1 “¡Ah, caramba! Yo estoy cansada mi niño” (Murillo, 2011)

Las canciones de cuna contienen un bagaje significativo de información sociocultural del grupo humano en el cual aparecen, es decir, reflejan construcciones sociales, paradigmas, sensaciones e ideologías de las comunidades (Doja, 2014, como se citó en Gómez, 2020). Según Córdoba (2012, pág. 62), en el pacífico se puede concebir el arrullo de dos formas distintas: como canto religioso o como canto común de la vida diaria. Aquí nos enfocaremos en este último, donde específicamente el arrullo dirigido a los niños con el fin de inducir el sueño se lleva a cabo en momentos íntimos que, en la mayoría de las ocasiones, es liderado por mujeres: madres, abuelas, tías, cuidadoras. Tejero Robledo (2002, pág. 218), asegura que

⁴ Para ahondar en las perspectivas y tradiciones en torno al arrullo, consultar *Arrullo del Pacífico Colombiano: Un Fenómeno Cultural, Espiritual, Musical y Social. (Pensamiento), (Palabra) y Obra.*

el tiempo mágico y de absoluta confidencialidad que conforman el momento del canto de nanas a los niños, ha devenido en confesiones y catarsis para tanta mujer secularmente agobiada, explotada, maltratada y marginada.

Tejero, además afirma que “Cientos de nanas, teóricamente en envases de dulzura y delicadeza están cargadas de seres represores y amenazantes en muchas culturas” (2002, pág. 219). Marta Gómez, refleja esta realidad al introducir *Dormite* en el concierto realizado en Buenos Aires, Argentina en el año 2013, donde, a través de una breve narración, expresa la difícil y ardua labor de encontrar canciones de cuna cuya narrativa proviniera de un foco distinto al de la violencia, la inducción de miedo y amenazas a los niños.

Dentro de las canciones de cuna que oí, oí y oí, había de todo, había regaños, había amenazas, había uno en Colombia que le iba a poner ají y limón al niño en la boca si no se dormía... sutil. Había muchas cubanas, muchas de esclavos que le decían: “¡duérmete porque si no nos echa el patrón mañana a la calle!” Pero la más hermosa de todas fue esta, compuesta por una hermosa mujer del pacífico colombiano, Zully Murillo, cantadora, compositora. Ella dijo: yo no te voy a amenazar, ni te voy a poner nada... yo necesito que duermas ¡por Dios!, dormite.” (Gómez, 2013, 0’10” a 1’)

3.1.2 Imágenes y características

Dormite, traducido al vibráfono y glockenspiel por el arreglista Luis Fernando Sánchez Gooding, busca crear un ambiente íntimo y sutil. La introducción es una prefiguración del arrullo que hace la voz, donde a través la fricción de un arco de contrabajo con las teclas metálicas a lo largo de un compás, se busca imitar el característico susurro, que en nuestro imaginario colectivo puede proyectarse en el momento íntimo de una mujer sentada en una mecedora con un bebe en brazos, que con sus ojos cerrados por el cansancio, tararea con la boca cerrada, aletargadamente, una melodía calma, a *Senza tempo*⁵, indicación que prevalece en el primer sistema de la partitura, como puede observarse en la imagen 12.

⁵ Sin tempo.

Imagen 12. Dormite, compás 11. Sánchez (Arr. 2022).

Luego del primer sistema, aparece la indicación de 6/8 y es a partir de allí que se desarrolla la canción. La mayor parte de la obra la ejecuto con baquetas de ratán, puesto que aportan suavidad al acompañamiento. La mayoría del tiempo, encontramos un patrón rítmico que consta de tres corcheas sucesivas, junto a una corchea con puntillo, semicorchea y corchea como variación rítmica, como se puede observar en la siguiente imagen.

Imagen 13. Dormite, compás 11. Elaboración a partir de Sanchez (Arr. 2022).

Más adelante, en el compás 75 cuando, según lo que nos narra la letra de la canción, el niño logra dormirse, el acompañamiento pasa a ser ejecutado en el glockenspiel por unos breves compases, buscando imitar la sensación de dulzura y el brillo que posee una caja musical. El sonido de las pequeñas placas de láminas metálicas, que pese a no tener resonadores sobresalen de manera notoria, permiten conseguir el efecto deseado, al ejecutarse agarrando la baqueta lo más cerca posible al mazo, como forma de conseguir control de la intensidad del sonido.

Una vez terminado dichos compases, se retoma el acompañamiento en el vibráfono. Esta vez con baquetas más duras, añadiendo al patrón del bajo un cambio en el ritmo, consistente de una corchea, dos semicorcheas y una corchea (imagen 14), que busca crear sensación de aceleración en el ritmo y movimiento, el cual traduce la celebración, jovialidad, paz y tranquilidad de la madre que ha conseguido dormir a su hijo.

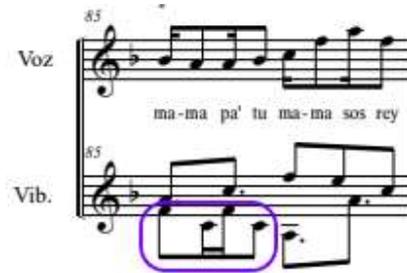


Imagen 14. Dormite, compás 85. Elaboración a partir de Sanchez (Arr. 2022)

Es recurrente encontrarse con autores que plantean cómo la música en el pacífico parece no tener barrera, distinción o etiqueta entre música para adultos o niños (Arango, 2013), a tal nivel que en ocasiones “al niño se le arrulla con lo que hay: si en la radio está sonando un reggaetón, o una salsa, o vallenato, que son los géneros de mayor consumo en la región, con eso se arrulla al niño” (Córdoba, 2012, pág. 64). En ese caso, la intención de la performance es lo que lo convierte en un arrullo: pausas largas, exageración en la pronunciación, vocales alargadas, repetición, susurros, un tempo más lento del habla, generalmente con una rítmica binaria de 6/8, buscando un ritmo balanceado, imperturbable.

3.1.3 ¡Que nazcan las canciones!

De las tantas reflexiones durante la crisis sanitaria, tenía la certeza de que la vida nos cambiaría de múltiples formas, que, de superar ese momento histórico y salir con vida, no seríamos los mismos. Sin embargo, esa certeza en ocasiones tambaleaba, y se tornaba en miedo y melancolía. Al igual que Marta Gómez, en su *Ted Talk* titulada *¿De dónde nacen las canciones?* pensaba que “[...] quizá no saldríamos siendo mejores seres humanos, que volveríamos a ser los de siempre. Me llenó la cabeza, la incertidumbre de pensar qué pasaría con nosotros.” (2022).

Una vez finalizado el confinamiento y retiradas las restricciones y el uso de elementos que de una forma u otra nos obligaban a mantener distancia me pregunto: este mundo y el poder que ejerce el capitalismo sobre nuestra sociedad, la *Sociedad del cansancio* como la llama Byung-Chul Han, parecido a un engranaje de reloj que parece nunca parar ¿Nos seguirá empujando a la aceleración constante?, ¿seguirá existiendo la posibilidad de en medio de las

labores diarias extremadamente agotadoras (como nos narra la mujer en *Dormite*) desacelerar y cantar?

El arte se hace urgente. Marta Gómez (2022), agrega que “... no importa de donde nacen las canciones, si nacen del miedo, de la tristeza, de la alegría o de la esperanza, lo importante es que nazcan para cambiar mundos”. En palabras de Ana María Arango Melo, en el prólogo de su libro *Corcobé: cantos y arrullos del Pacífico Colombiano* (2013): “...siempre hay guardada en la memoria ese pedacito de canción, ese trocito de verso que nos recuerda que estamos vivos y que nos recuerda de qué estamos hechos”. Esto representa para mí *Dormite*, el recuerdo de quienes somos como pueblo colombiano: una población cansada, en la que parecen estar arraigadas las tristezas e injusticias en lo más hondo de su tejido social. Somos un pueblo que, en cada fragmento de canción, de arrullo, de expresión artística, mantenemos la vida y nos negamos a que nos arrebaten la certeza de quiénes somos y de qué estamos hechos ¿Encontraremos tiempo para cantar y arrullarnos unos a otros?

3.2 La Melancolía, Marta Gómez (2018). Transcripción de Ricardo Ospina Duque.

La Melancolía es una propuesta de la cantautora Marta Gómez en la que sobre un ritmo de 6/8 se desarrolla una conversación entre la voz y la multipercusión. Por esta última, se entiende “la reunión de diferentes instrumentos de percusión para ser ejecutados por un solo intérprete” (Llorens, 2014, pág. 2). Esta reunión de instrumentos (conocidos por su anglicismo *set*) brinda la posibilidad de extender posibilidades tímbricas y sonoras.

El *set*, está conformado por un bombo, cajón, hi-hat, bongós, tambora, platillo. Rítmicamente, lo que hace el percusionista da la impresión de ser una improvisación que busca jugar con el color y altura de los distintos instrumentos, alternando entre golpes en el aro y el parche de los instrumentos, así mismo como la alternancia entre el hi-hat abierto y cerrado.

3.2.1 Proceso de montaje

Para el estudio de esta obra fue necesario en primer lugar analizar la partitura. Desde el punto de vista del desarrollo rítmico, se divide en 3 grandes partes: inicia con la tambora,

haciendo corcheas, tresillos y negras en el parche y el aro del instrumento. Luego, durante una segunda parte introduce la mayoría de los elementos que hacen parte del set, y en última instancia introduce el cajón, lo cual implica dejar a un lado uno de los percutores (baquetas) con los que se ejecutaba previamente, para hacer uso de la palma de la mano, tanto en el cajón como en los bongós.

Durante la mayor parte del discurso, se desarrolla un obstinado en el hi-hat y el bombo, base sobre la cual se desarrolla el lenguaje rítmico. En este obstinado, el hi-hat marca el primer y cuarto tiempo de cada compás y el bombo el tercer tiempo, como está señalado a en la imagen 15, donde encontramos el hi-hat en color rojo y el bombo de color verde.



Imagen 15. La Melancolía, compás 60 al 63. Elaboración a partir de Ospina (Arr. 2022).

Como se puede apreciar en la imagen anterior, se trata de una partitura específica, donde se indican todas las notas que el músico debe ejecutar, para ello se preestablece a través de un *chart*⁶, la ubicación de cada timbre y elemento dentro del pentagrama.

Durante las sesiones improvisatorias, encontramos que solamente acompaña el hi-hat con el fin de mantener el pulso constante y por ende que no varíe. Si bien en la transcripción de la obra se especifica incluso estas secciones, está el espacio abierto al interprete para generar la conversación. Franco Pino y Salvador Toscano han sido los percusionistas que han acompañado a Marta Gómez en las versiones de *La Melancolía* encontradas en YouTube, en las cuales podemos evidenciar que se mantiene la estructura y los ambientes, pero cada músico recrea y juega con los distintos elementos presentes en el set.

En el artículo *Slow Practice: How to Do More Than Just Practice Slowly*, Lynn Maxfield (2018) habla de los distintos puntos de vista en cuanto al tipo de práctica lenta que muchos instrumentistas usan cómo recurso de estudio. Allí, expone la controversia que causa este método, puesto que algunos puntos de vista en contra sugieren que se desprende ciertos pasajes por completo de la pieza o se hace más difícil el proceso, ya que estudiar exageradamente más lento no requerirá utilizar de igual manera los músculos que estudiar al

⁶ Hace referencia a una guía en la cual se indica sobre el pentagrama en qué lugar se ubicará cada instrumento, y símbolos específicos para indicar la forma de tocarlos.

tiempo establecido. En mi caso particular, para lograr independencia y que los movimientos fuesen fluidos, fue indispensable en primer lugar el estudio extremadamente lento, de forma que mi cuerpo asimilara y lograra la independencia en las distintas extremidades.

3.2.2 Procesos creativos

En el video titulado *LA MELANCOLÍA - #10 - Marta Gómez En 100 Canciones*, nos comparte el proceso creativo que acompañó a la producción de esta canción, en su narración menciona la manera en que concebía originalmente el acompañamiento rítmico era de una forma muy tradicional, con un ritmo llanero, sin embargo decidió que fuese una conversación entre instrumentos percutivos y la voz.

4. Inmerso, Jesús Pinzón Urrea (1983)

“Escuché esta historia sobre un pez. Él se topa con un pez más viejo y le dice: amigo estoy buscando esa cosa a la que llaman océano. ¿El océano? Le responde el anciano. Estás en él ahora mismo. Y el pez joven respondió ¿Esto?, esto es agua. Lo que yo quiero es el océano”.

Soul (2020)

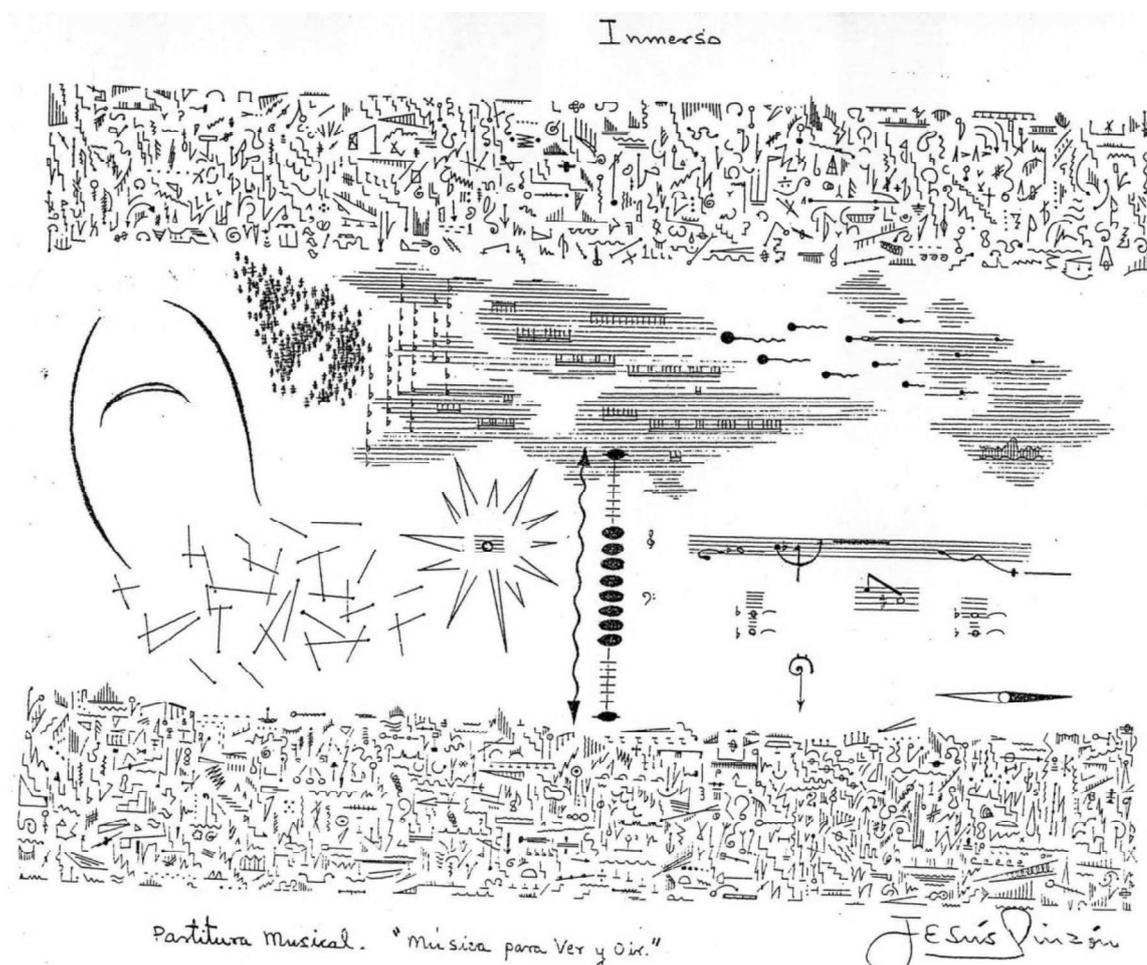


Imagen 16. Inmerso. Pinzón (1983)

4.1 De cuando la vida suena

Para mí hace unos años, la música era sinónimo de canción, las cuales generalmente duraban de 3 a 5 minutos y se podían clasificar en distintos géneros. Contenían letras, patrones rítmicos estables. En la mayoría de los casos contenían letras explícitas, que

otorgaban un significado, un sentido, asociaciones, a excepción de la música instrumental. En palabras de Umberto Eco, "... un conjunto de realidades *sonoras* que el autor organizaba de modo definido y concluso, ofreciéndolo al oyente, o bien traducía en signos convencionales aptos para guiar al ejecutante de manera que éste reprodujese sustancialmente la forma imaginada por el compositor" (1985, pág. 33)

Sin embargo, "la música es ante todo sonido" (Arnaiz, 2015, pág. 36). El sonido de la vida, y en especial el sonido de lo cotidiano fue algo que recientemente aprendí a apreciar. Estamos rodeados del sonido. En nuestra cotidianidad encontramos música: desde el ritmo de nuestros pasos, el latido del corazón, hasta lo burbujeante de una bebida gaseosa vertiéndose de la botella a un vaso. El sonido siempre ha estado allí "... la mayoría de las artes que pensamos, han estado en el tiempo y la mayoría de las artes que pensamos han estado en el espacio". (Cage, 1991).

Inmerso hace parte de *Sonópticas, música para ver y oír*, un grupo de cinco piezas compuesto en 1983 y plasmadas en partituras exuberantemente gráficas: *Ajedrez, Sonata, Inmerso, Dicotomía y Espacial*. Estas cinco obras, fueron el resultado de la curiosidad de Jesús Pinzón en su búsqueda de ofrecer piezas más sugerentes y evocadoras que dieran libertad al músico.

Músico, compositor, director, docente e investigador; Jesús Pinzón dejó un aporte significativo y valioso a la cultura de Colombia gracias a los que yo considero que fueron sus rasgos más significativos: la creatividad y exploración que lo impulsaron a generar gran interés en un movimiento surgido a partir de los años 60: hacer de la partitura un elemento estético.

Este trabajo convirtió a Pinzón en uno de los pioneros en la exploración de la notación gráfica y además lo que le permitió ser considerado como "... el precedente más importante para la improvisación libre que tuvimos en el campo de la composición en Colombia" Acosta (2014, p.17). Inmerso es una provocación, es el tipo de obra abierta que brinda, en palabras de Umberto Eco:

[...] una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras "abiertas" que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente.

4.2 De cuando el arte provoca

Para acercarme fue necesario acercarme a la partitura de una manera distinta a la usual. En primer lugar, atender a las provocaciones que esta sugería en mí con los trazos, fue necesario plantearme preguntas como ¿Qué sugería en mí cada trazo?, ¿lo relacionaba con objetos, sensaciones, momentos? Dejar que la partitura me hablara y, a través de los distintos trazos realizados por Pinzón hacer conexiones, buscar texturas, crear imaginarios para luego crear constructos que me permitieran traducirlos en sonido.

A lo que precedió la exploración en los instrumentos. Examinarlo de formas no convencionales, usando elementos “externos” que me permitieran obtener otras texturas en el sonido, gracias a la alteración del timbre de estos. Se convirtió en un juego, en una exploración. Un referente clave, para el desarrollo de mi propuesta fue *Chilango* (López, 2013), obra de David Martín en la cual interactúan sonidos electrónicos, pregrabados, con el sonido de un saxofón. La tecnología nos brinda una ventana gigantesca de incidencia sobre el sonido.

A partir de allí se presentó la posibilidad de crear constructos sonoros. En la tabla 1, expongo un ejemplo del proceso creativo para dicha construcción, en el cual, a partir de un fragmento de la partitura, indico bien sea la evocación o el imaginario sonoro que me sugiere y a partir de allí identifico a través de qué representación sonora puedo traducirla y por medio de qué instrumento.

Inmerso me permitió dos cosas; en primer lugar, la apertura a una nueva escucha y en segundo lugar más dudas que respuestas desde el primer momento que examiné la partitura: tener que incidir directamente en la obra del autor ¿me convertiría en una especie de cocreadora? y de ser afirmativa la respuesta, ¿tenía las herramientas necesarias para enfrentarme a este concepto y aportar musicalmente la propuesta de Pinzón? ¿cómo traduciría y entendería un lenguaje con el cual no estaba familiarizada?

FRAGMENTO DE LA PARTITURA	EVOCACIÓN INTENCIÓN	REPRESENTACIÓN SONORA	INSTRUMENTO
	<p>Contrasta de forma significativa con todo lo demás presente en la partitura. Es grande. En el centro posee un símbolo que podría ser una fermata. Lo traduzco como un momento lento, pausado. Me recuerda a las ballenas: lentas, inmensas, pausadas y profundas.</p>	<p>Sonidos graves y prolongados</p>	<p>Tom de piso con una afinación grave. Puede ejecutarse usando baquetas de algodón, como las que se emplean para tocar los timbales sinfónicos.</p>
		<p>Sonido que busque imitar el canto de las ballenas</p>	<p>Efecto que se logra al arrastrar las yemas de los dedos sobre el cuero de un tambor alegre.</p>

Tabla 1. Ejemplo de constructos. Elaboración propia.

Atravesar procesos creativos permite explorar y explorarse. El intérprete, en muchas ocasiones, ha quedado subordinado al papel de traductor de una partitura. Lo cual no es estrictamente negativo si lo miramos desde el punto de vista en el cual el estilo con el cual se traduce es lo que prima. Es decir, tal como un traductor de idiomas impregna su estilo al escoger una combinación determinada de palabras para realizar la traducción, así mismo el intérprete puede seleccionar distintas herramientas para incidir y aportar a la música.

5. Salud mental

Quizá lidiar con la falta repentina de interés en la música, como planteé en la introducción de este texto, sumado a la ansiedad y el estrés que genera realizar un concierto para aspirar a un grado, fue causante de la pérdida de seguridad propia en mi calidad como artista.

Steven Sherick, profesor de Música de la Universidad de California, San Diego, sugiere que la falta de un atril y una partitura representa que “no hay muros, no hay filtros entre lo que digo y lo que los demás perciben” (Buyer, 2009, pág. 37). Esto nos habla de vulnerabilidad, de honestidad del discurso. La experiencia que supone en ese momento mostrarse como artista.

La interpretación musical es una actividad sumamente expresiva y abstraída que emana de una base corporal [...] La interpretación supone un conocimiento profundo de la música, el instrumento y del propio yo en la música. No es tarea fácil llegar a ser un intérprete, mucho menos un solista, por la enorme preparación que requiere, pero presentar una interpretación parece ser una oportunidad inusual para los intérpretes de compartir con otros quién es y qué es lo que son exactamente en ese momento. (Rink, 2006, pág. 180)

Por un periodo de tiempo, al tocar, de cierta manera me sentía como Kevin Wendell, protagonista de la película *Fragmentado* (2016), quien padece de desorden de identidad dissociativa, por lo que en su mente coexisten veintitrés personalidades; si bien no sufro particularmente de esta condición, sentía que en mi coexistían distintos focos de preocupación que surgían uno a uno como personalidades dissociadas mientras tocaba: en un momento, mi atención estaba centrada en los pensamientos y divagaciones sobre la acción que estaba ejecutando. Luego, repentinamente fijaba mi atención en analizar los movimientos que estaba realizando mi cuerpo, como si fuera un ente ajeno y estuviese moviéndose en automático, para luego poner mi atención en la visión periférica buscando observar lo que pasaba a mi alrededor y cómo los espectadores reaccionan a lo que presenciaban.

La aparición de pensamientos intrusivos era una constante: “estoy pensando mucho, me voy a equivocar”, “ahí viene la parte difícil”, “se te está olvidando respirar”. Tim Lautzenheiser, en el marco del panel de *Mental Training in Percussion Wisdom* del PASIC

(2008), plantea cómo los pensamientos tienen una influencia inmediata sobre la acción que se realizará: “en ese momento en el que se piensa “tengo miedo de que se me olvide” dicho pensamiento es lo principal en la mente y la mente está atraída a irse en la dirección de sus pensamientos principales, así que se olvida.” (pág. 35).

El psicólogo deportista Gary Mark afirma que (2001, pág. 4): “una vez que has logrado cierto nivel competitivo, las habilidades mentales se vuelven tan importantes como las físicas, si no es que más importantes”. Esto revela un error recurrente que he apreciado en los músicos percusionistas de mi contexto, al otorgarle atención especial y, en algunas ocasiones, casi que única al entrenamiento corporal, dejando a un lado el trabajo mental, que resulta indispensable al enfrentarse a un público o a situaciones que generan estrés y presión. Más adelante, ahondaré en esta problemática y compartiré técnicas y ejercicios que me fueron de valiosa ayuda.

MacAlliste (2020, pág. 13) señala que se debe generar una conciencia de las luchas internas, las cuales, generalmente, se manifiestan a través de acciones como aguantar la respiración, tensar la mandíbula o forzar el cuerpo más allá de su límite. Estaba propensa a que las preocupaciones, desenfocaran mi atención en el momento presente e ignorara completamente las señales del cuerpo que indican incomodidad. Por ello, en búsqueda de contrarrestar dicha situación de ansiedad, encontré 3 herramientas que quisiera compartir con el lector. De una forma u otra, en la práctica de las siguientes herramientas poco a poco fui recuperando la confianza que daba por perdida.

5.1 Práctica mental

Rafael García (2017) hace un cuestionamiento que resulta interesante: ¿podemos entrenar nuestras habilidades musicales sin el instrumento o sin cantar? Para él la respuesta es afirmativa. Encuentra, al igual que, según nos narra, muchos músicos de alto nivel, gran utilidad en la práctica silenciosa de un instrumento musical.

La primera vez que escuché de este método, fue durante una clase del profesor Ricardo Ospina Duque, el cual nos relataba cómo había encontrado en la práctica silenciosa del instrumento, una manera de entrenamiento mental. En el marco del panel de *Mental Training*

in *Percussion Wisdom* del PASIC (2008), Stevens Shick nos comparte su experiencia con esta técnica:

Práctico silenciosamente, sentado frente a mi marimba y visualizo las notas que debo tocar. Recorriendo desde el primer compás hasta el final de la pieza (...) Para mí, lo más importante es visualizar qué notas voy a tocar, de tal manera que pueda escucharlas como si se iluminaran en el teclado de la marimba. Si puedo ver las teclas que se supone que debo tocar, las voy a tocar. (pág. 37)

Sin duda ha sido una herramienta de gran ayuda, en especial en momentos como al trasladarme en transporte público hacia la universidad, antes de llegar a estudiar o ensayar, en mi mente voy practicando de manera mental y silenciosa el instrumento.

5.2 Yoga

McAlliste menciona en su libro *Yoga in the music studio*, plantea que al igual que el yoga, la puesta en escena musical requiere concentración mental y un cuerpo fuerte que pueda coordinar acciones precisas, con tensiones mínimas, y la resistencia para soportar un recital entero (2020, pág. 3). Como mencioné anteriormente, el yoga además de brindarme fortaleza y resistencia en mi cuerpo me permitió controlar episodios de ansiedad y estrés durante las jornadas solitarias de estudio.

En mi caso particular, la ansiedad al tocar se presentaba como resultado centrarme en factores externos que estaban fuera de mi control tales como la audiencia, resultados o lo que otras personas pensarán. A través del Yoga y la aplicación del concepto de *Mindfulness*, que podríamos interpretar como la atención plena, podía controlar un poco más episodios de ansiedad frente al mínimo pensamiento de tocar para una audiencia en un escenario

5.3 Asociaciones

Una vez recuperada la familiaridad con el instrumento, sentadas las bases técnicas, y memorizado las partituras, dediqué mucho tiempo a repetir y reproducir los sonidos escritos en la partitura, para que mi cuerpo lo memorizara a la perfección. Durante mucho tiempo

consideré que la memoria muscular era mi herramienta más fuerte, incluso la principal tanto en el proceso de estudio como de interpretación, y creía que, si no la entrenaba constantemente, tendía a fallar y olvidarse. Eventualmente, depositar toda mi confianza en la memoria muscular, me llevó a desarrollar un miedo persistente que inició en el tiempo de confinamiento y se acrecentó una vez de vuelta a la presencialidad: fallar al tocar en un escenario.

Si bien empleaba un papel fundamental en la interpretación de una pieza, había otros mecanismos que aportaban significativamente. Utilicé recursos de significación como la designación de colores frente a distintas secciones para definir ambientes y las transiciones; el uso de metáforas y símiles para recordar la dirección musical que quería otorgarle a los diversos pasajes.

6. Conclusión

Ciertamente, como intérpretes, una de las ambiciones principales es influenciar y transformar la música con nuestras propias interpretaciones, buscando darle un estilo propio, no obstante, se olvida que consiste en una relación bidireccional; la música⁷ también nos habla de vuelta y gracias a ello nos transforma.

Por un lado, vivir una etapa de distanciamiento con la música me permitió replantearme el tipo de repertorio que estaba abordando. La aproximación hacia las músicas occidentales, entendidas estas como las del periodo europeo de práctica común, convirtiendo estas en el punto central de referencia, nos lleva al desconocimiento y depreciación de las músicas tan variadas que poseemos en nuestro entorno. Sería bueno situar un poco más la mirada en la música que proviene de nuestro entorno más cercano, no en la búsqueda de reforzar conceptos nacionalistas que tanto dividen, sino en la búsqueda de atender a lo que estas nos narran: problemáticas, necesidades y distintas situaciones de un pueblo del que hacemos parte y el entorno en el que estamos inmersos.

Por otro lado, la interacción con las obras tanto en soledad, como con la presencia de espectadores (profesores, compañeros, colegas y audiencia) me permitieron atender y darle preponderancia a la forma en que estaba llevando mi corporalidad. Una corporalidad olvidada, que quedaba en segundo plano y que se encontraba subyugada por situaciones y problemas desatendidos en el ámbito de la salud mental, llevando a tensiones, rigidez y frustraciones. *Trazos Sonoros*, me permitió explorar mi cuerpo de una forma empática, a través de buscar herramientas que estuvieran al servicio del cuerpo como la práctica consciente y pausada del yoga, rutinas enfocadas a la exploración corporal y ajustes en la técnica, con el fin de ir en busca del flujo interpretativo; un flujo que no cercenara la naturalidad que cada cuerpo desde su individualidad única puede brindar.

Cada una de las seis obras seleccionada en mi concierto *Trazos Sonoros*, me llevó a explorar y recorrer senderos que traían aspectos por explorar de mí y del mundo en el que vivo hoy en día; dudas, críticas, posturas, certezas y más dudas que solo el arte puede despertar en quien permite que permee en cada una de las dimensiones de su ser. En palabras

⁷ Entendida como aquella que nos permite abrimos a realidades sociales, culturales, políticas e incluso biológicas.

de Lynett Hunter (2021): “*Aquí no se entiende cambio como la transformación de un estado a otro diferente, sino algo que sucede cuando el sí mismo se vuelve poroso y se abre a la ecología de un momento particular que, por definición, no puede conocer*” (pág. 148). El proceso artístico es un constante ir y venir de emociones, por lo que requiere de paciencia y confianza en el proceso mismo; un proceso que, gracias a este trabajo descubrí, no es necesariamente es lineal. El volverse *poroso*, como lo plantea Hunter, se tradujo en permitir que las distintas experiencias durante el montaje de *Trazos Sonoros* permearan en mí, permitiéndome redescubrirme y redescubrir situaciones, personas, objetos y significados en mi entorno.

BIBLIOGRAFÍA

- Arango Melo, A. M. (2013). *Cocorobé cantos y arrullos del Pacífico colombiano*. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte – Instituto Distrital de las Artes de Bogotá. Disponible en:
https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos_paginas_2014/cocorob_cantos_y_arrullos_del_pacifico_colombiano.pdf
- Arnáiz Rodríguez, M. (2015). *La interpretación musical y la ansiedad escénica: validación de un instrumento de diagnóstico y su aplicación en los estudiantes españoles de Conservatorio Superior de Música* [Tesis doctoral]. Universidade da Coruña.
- Blues Delight - Tema (03 de septiembre de 2015). *Slightly Hung Over*. [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zq7hltwb_yc
- Buyer, P. (2009). *Mental Training in Percussion*. *Percussive Notes*, 47(2), 34-37.
- Cuesta-Moreno O. J. (2010). *Nociones para revisar los principios epistemológicos de la investigación: una mirada descolonizadora*. *Rev. Nodo*, Vol. (9), pp. 79-92.
- Cuesta-Moreno O. J. (2010). *Consideraciones sobre educación, interculturalidad y la perspectiva de-colonial*, *Revista de Investigaciones UNAD*, Volumen (9), Número 1. pp. 23-43.
- Córdoba Gutiérrez, C. A. (2012). *Arrullo del Pacífico Colombiano: Un Fenómeno Cultural, Espiritual, Musical y Social. (Pensamiento), (Palabra) y Obra*, (7), 56-69. [fecha de Consulta 20 de Mayo de 2022]. ISSN: 2011-804X. Disponible en:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614165159005>
- de Sousa Santos, B. (2020) *La Cruel Pedagogía del Virus*. CLASCO. ISBN 978-987-722-599-0
- Don's Tunes (01 de noviembre de 2020) *Jony James Blues Band - Hotel Blues*. [Archivo de Video]. YouTube. Disponible en:
<https://youtube.com/clip/Ugkxc8NDrrhioPKSvT4CYxOpmQUieHg3v6Pc>

- Eco, U., & Berdagué, R. (1985). *Obra abierta* (Vol. 2). Barcelona: Ariel.
- Edward 's Jazz & Blues (19 de enero de 2020). *Gene Deer | Midnight Healing*. [Archivo de Video]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fkir6aOtyC4&t=34s>
- Esteves, A. R. (2014). *Articulación en la marimba* [Doctoral dissertation], Instituto Politécnico de Lisboa-Escola Superior de Música de Lisboa.
- García, R. (2017). *Entrenamiento mental para músicos: Técnicas de estudio mental y visualización para potenciar el rendimiento interpretativo*. Ma Non Troppo.
- Gómez Boluarte, D. F. (2020). *Las canciones de cuna en el universo musical andino. Un estudio de caso sobre los factores musicales asociados a este tipo de canciones que las unifican en el repertorio* [Tesis de grado]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gomez, M. (2022). *¿De dónde nacen las canciones?* | Marta Gómez | TEDxMedellin [Archivo de Video]. YouTube. Disponible en: <https://youtu.be/6rZGqFXwW0M>
- Han, B. C. (2022). *La sociedad del cansancio*. Herder Editorial.
- Hunter, L. (2021). *Entre ensayos y performatividad: los estudios del performance y la política de la práctica*. (M. Palau, Á. Hernández, F. Ramos, M. García & S. Castillo Ballen, Trads.). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Ignacio's *John Cage - extracto del documental Écoute ("Escucha") - Nueva York, 91'* [Parte I] - Subtitulado [Archivo de Video]. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_fE3Rk_VhNI
- Ingold, T. (2016). *Lines: a brief history*. Routledge.
- Julien, O., & Levoux, C. (Eds.). (2018). *Over and Over: Exploring Repetition in Popular Music*. Bloomsbury Publishing USA.
- Leonard, A. (Ed.). (2021). *Arabesque Without End: Across Music and the Arts, from Faust to Shahrazad*. Routledge.

Llorens, J. B. (2014). *Aspectos históricos de la multipercusión. Una aportación de Luis de Pablo: Le Prie-Dieu sur la terrasse*. Espacio Sonoro, (34).

López. O. (2013). Saxofón electroacústico de México III [Disco compacto]. México D. F., Urtext Digital Classics.

Marta, Gomez (01 de julio de 2014). *Marta Gómez - Dormite - Directo en Buenos Aires*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=SzSGgjAw-Ps>

Maxfield, L. (2018). *Slow Practice: How to Do More Than Just Practice Slowly*. Journal of Singing, 75(1), 69-73.

Mack, G. (2001). *Mind Gym: An Athlete's Guide to Inner Excellence*. Prairie Striders Library Collection. 20.

McAllister, L. S. (2020). *Yoga in the music studio*. Oxford University Press.

Rink, J. (ed.) (2006). *La interpretación musical*. Traducción de Zitman, B. Alianza Música

Soriano Morales, J. (2021). *Una visión holística del movimiento en el arte de la percusión actual a través de la aplicación de una concepción kinética personal* (Doctoral dissertation, Universitat Politècnica de València).

Tejero Robledo, E. (2002). La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer. Didáctica (lengua y literatura). *Didáctica. Lengua y Literatura*, 14, 211 – 232. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA0202110211A>

Vic, Firth (28 de abril de 2016). *Blues for Gilbert by Mark Glentworth*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=AtuKqWQoVrY>

Anexo A – Programa de mano

***Blues for Gilbert*, Mark Glentworth (1982)**

En honor a su maestro Gilbert Webster luego de su fallecimiento, Glentworth escribe esta obra para vibráfono solista que, a través de recursos propios del blues explora y evoca emociones que resultan del duelo. Con una forma tripartita, se expone una introducción improvisatoria, seguido de un tempo estricto con aire de swing para concluir retomando el carácter improvisatorio.

***Arabesque No. 1*, Claude Debussy (1891)**

Originalmente escrita para piano en 1891 por el músico y compositor francés Claude Debussy, es transcrita para marimba solista por el percusionista Kevin Keith.

Esta obra, plantea grandes retos de interpretación musical, que exigen el desarrollo de habilidades de polirritmia y de desplazamiento en el instrumento, permitiéndole al interprete la posibilidad de explorar estilos musicales poco abordados en la marimba.

***Dormite*, Zully Murillo (2011)**

Este arrullo compuesto por la cantaora y compositora del pacífico colombiano Zully Murillo, expone la cotidianidad en la cual convergen en un momento íntimo, el amor y el agotamiento de una madre que duerme a su hijo.

El arreglo de esta obra fue realizado por el músico, compositor, investigador y docente Luis Fernando Sánchez Gooding, en el que se presenta una propuesta de dúo entre el vibráfono y la voz.

La Melancolía, Marta Gómez (2018)

Nace esta canción como parte de un interesante proceso creativo, en el cual la cantautora Marta Gómez, narra características y rasgos de su personalidad, invitando a reflexionar la capacidad que tiene el ser humano para reinventarse.

En esta obra, es protagonista la conversación entre la voz y los diversos timbres de un set de multi-percusion compuesto de bombo, bongós, tom de piso, platillo y hi-hat.

Inmerso, Jesús Pinzón Urrea (1983)

Hace parte del grupo de cinco piezas titulado “Sonópticas, música para ver y oír” en las cuales el músico, compositor, investigador y docente Jesús Pinzón Urrea, incita al músico a experimentar y explorar el sonido a partir una partitura gráfica que evoca escenarios e imaginario a partir de su título, trazos e imágenes.

A través de un set de multi-percusion (conformado por tambora, bongós, maracas y platillos), y la intervención del amplio mundo de la electroacústica, Inmerso busca construir y recrear el imaginario del océano y los amplios sonidos que pueden provenir de él.

Al igual que un caracol vacío tiene cabida al murmullo que nos recuerda el sonido del mar, esta obra pretende vaciarse de conceptos e ideas musicales preconcebidas para dar espacio a la exploración sonora.

Rhythm Song, Paul Smadbeck (1984)

Esta obra escrita para marimba solista, tiene un carácter minimalista que capta la atención gracias al juego de agregar, sustraer y combinar sonidos.

Se propone el acompañamiento de un ensamble de percusión en el cual se incluyen instrumentos folclóricos de la región Caribe de Colombia como lo son el tambor alegre, tambora, maracas, gaita y la flauta de millo, además de un set de multi-percusion y congas.