

Godínez, Lester H.

2004 Aproximación al estudio de las expresiones sonoras pre-occidentales de Mesoamérica, reflexiones y criterios arqueo-fonológicos. En *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2003* (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía), pp.145-157. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

16

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LAS EXPRESIONES SONORAS PRE-OCCIDENTALES DE MESOAMÉRICA, REFLEXIONES Y CRITERIOS ARQUEO-FONOLÓGICOS

Lester H. Godínez

El propósito primordial de este trabajo es el de conformar y estructurar un marco teórico que oriente la investigación científica y el estudio adecuado de las expresiones sonoras de los pueblos pre-occidentales de Mesoamérica, tomando en cuenta su propia percepción o cosmovisión del universo, por medio de herramientas teóricas y terminología culturalmente neutrales. Por esta razón, se opta por la utilización del término “expresiones sonoras” en lugar del término “música”, que nos parece un término neutral con el que se evita en lo posible toda referencia involuntaria a la concepción occidental actual de la música, lo cual marca una diferencia sustancial con otros trabajos similares que han abordado el tema desde una perspectiva manifiestamente occidental.

Asimismo, me permito proponer la formulación de la Arqueo-fonología como una nueva disciplina de estudio, cuya función consiste en superar los límites de la musicología, la musicología comparada y la etno-musicología, disciplinas que aún conservan la marca de su occidentalidad. Por esta razón, estas disciplinas alteran la objetividad que debe imperar en todo trabajo científico dándonos una visión sesgada o distorsionada de la realidad de aquellas culturas desarrolladas en Mesoamérica.

Se pretende entonces, en términos generales, realizar una decantación analítica de los valores de las culturas occidental y prehispánica, lo cual sugiere una empresa difícil toda vez que hemos crecido y hemos sido educados al amparo de dicha cultura occidental, la cual en nuestro subconsciente deviene en cultura dominante, por lo que guardamos la tendencia a anteponer criterios valorativos surgidos de dicha cultura. Hemos de aceptar, por supuesto, que tal actitud surge también de manera inconsciente debido a que es hoy cuando estamos juzgando vestigios del pasado, sin adquirir conciencia que tales productos o manifestaciones culturales fueron creados siglos antes, en momentos en que esas culturas se mantenían en la plenitud de su vigencia, autenticidad y pureza. Sin ánimo de polemizar, este trabajo busca primordialmente alcanzar el conocimiento por medio del razonamiento y la inferencia científicamente conducida, teniendo plena conciencia de las cotas conceptuales de las culturas involucradas.

El objeto de estudio de este trabajo se localiza principalmente en el área antropológica denominada Mesoamérica, término propuesto por el americanista Paul Kirchoff desde 1943 y que demarca el área comprendida entre dos líneas imaginarias tangenciales, la del norte para el estado mexicano de Sinaloa, a lo largo del río Pánuco, y la del sur, de la desembocadura del río Motagua en Guatemala, hasta el vértice interior del Golfo de Nicoya en Costa Rica. Se propone una terminología genérica para evitar en lo posible la influencia de los criterios de la cultura occidental: expresiones sonoras por música. Sin embargo, algunos de los criterios aquí presentados son aplicables a estudios similares en culturas antiguas de otras latitudes del orbe, por la razón de que se sustentan en el principio de que *“los criterios valorativos de una cultura notoriamente dominante y distante en el tiempo y surgida de otras latitudes, no debieran utilizarse para calificar valores de otras culturas ajenas o disímiles en tiempo, espacio y contenido”*.

Es prudente reconocer que anteriormente se han publicado trabajos exploratorios o descriptivos sobre la temática que abordamos, englobados generalmente bajo títulos de “Música Prehispánica...” o “Música Precolombina...”, los cuales ciertamente cumplieron una función importante en su momento histórico con el mérito de haber sido pioneros en tales estudios. Sin embargo, los mismos fueron realizados con una alta incidencia de criterios culturales occidentales o dentro de la concepción occidental que actualmente tenemos del término “música”. Por lo anterior, es importante tener en cuenta que la tendencia a tomar al término “música” como el único término genérico para realizar los estudios de las manifestaciones sonoras prehispánicas, podría estar alimentando en nosotros la ansiedad de encontrar respuestas occidentales notoriamente “contaminadas”, inexactas o inexistentes.

Por esta razón, hemos de decir que la fecha de 1492 tiene importancia en este trabajo, no por marcar la efemérides lograda involuntariamente por Cristóbal Colón al “descubrir” un nuevo continente, sino porque constituye la fecha del primer contacto entre dos culturas totalmente disímiles - la hispánica y la autóctona - cuyo único elemento en común podría ser el hecho de que había seres humanos en ambos lados.

El mundo de hoy se encamina hacia el establecimiento de una cultura globalizada común que, aunque no logre diluir del todo las características específicas de las culturas autóctonas o locales, emerge de manera casi impositiva atendiendo a intereses comerciales o de lucro, como una cultura universal o “la única cultura”, la cual es conocida hoy como la cultura occidental. Corresponde a los investigadores con profundo sentido científico reconocer dicha realidad.

GÉNESIS DE LA EMISIÓN DE SONIDOS

En ámbitos de la prehistoria, el hombre tuvo necesidad de establecer mecanismos de comunicación con sus congéneres, para alcanzar una convivencia armónica, estable y funcional, así como para poder coordinar acciones con fines de subsistencia (alimentación o autodefensa). En tal sentido, la primera necesidad de comunicación apunta hacia la codificación de gestos o sonidos que poco a poco fueron articulándose para dar forma a un tipo elemental de lenguaje. Mario Israel Rosas en su libro *Orígenes de la Comunicación*, confirma este aserto afirmando que: “*El hombre en un principio, sintió la necesidad del lenguaje al trabajar colectivamente para satisfacer sus necesidades materiales y poder subsistir*”. Sin embargo, Federico Engels, citado también por Rosas, considera que el origen del lenguaje estriba en el proceso del surgimiento del trabajo conjunto, cuya coordinación requiere precisamente de un recurso de comunicación práctico, inteligente y eficaz.

Rosas Morales hace también un examen de los antecedentes biológicos del lenguaje, destacando la función coordinadora del habla en el llamado Centro de Broca ubicado en el cerebro del Homo Sapiens, subrayando la ausencia o menor dimensión del mismo, en el cerebro de otros homínidos aún más antiguos, así como en el cerebro de simios y primates.

En Mesoamérica, la cosmovisión de las culturas pre-occidentales concibe que los elementos del universo conformen una unidad y están dotados de espiritualidad, por lo que desarrollan mecanismos sonoros corporales y materiales para interrelacionarse y comunicarse con ellos. En ese sentido, las expresiones sonoras de los pueblos pre-occidentales incluyen la comunicación interpersonal (lenguaje oral), y la comunicación extra personal o metafísica, con el apoyo de artefactos sonoros antropomorfos y zoomorfos, que imitan los sonidos de animales o de fenómenos naturales (onomatopeya), para la comunicación con dicha espiritualidad. Por lo tanto, no es correcto denominar estos artefactos sonoros como “instrumentos musicales”, pues los mismos no fueron manufacturados para producir “música” sino para cumplir funciones de “comunicación espiritual”. Asimismo, la “medición” de la intervállica o el establecimiento de patrones rítmicos en la búsqueda de valores “musicales” estilo occidental, sólo responde a la expectativa provocada por el término “música”.

De esa cuenta, la onomatopeya o imitación de los sonidos emitidos por animales, resulta ser uno de los recursos primarios del hombre en el desarrollo de la comunicación y fue ampliamente utilizado por los pueblos prehispánicos. El *tzijolaj* o pito de caña imita el canto de los pájaros; algunos silbatos zoomorfos llegan al extremo de imitar el sonido del animal representado en la forma del silbato. Se han registrado silbatos con forma (y sonido) de mono, de rana, de paloma *espumuy*, de caimán, etc, por lo que los mismos deben sonarse buscando el trino o canto de las aves, el aullar del mono, el resoplido del caimán o el croar de la rana, lo que refuerza la hipótesis de que estos objetos sonoros eran utilizados como medio de comunicación con el nagual o way respectivo.

En el caso de la imitación de sonidos de la madre naturaleza, la imitación del silbido del viento con útiles aerófonos o los truenos y relámpagos con útiles de percusión resultan ser los ejemplos más cercanos.

¿MÚSICA O EXPRESIONES SONORAS?

Con el ánimo de poder establecer las diferencias y contrastes en la forma de concebir, crear, producir y articular sonidos entre las culturas occidental y prehispánica mesoamericana, me permito presentar una revisión de los elementos más importantes de la forma occidental de concebir la música, con fines exclusivamente comparativos.

REFLEXIONES SOBRE LA CONCEPCIÓN OCCIDENTAL DE LA MÚSICA

Partimos de la siguiente premisa: la música es una expresión sonora, más no toda expresión sonora es música. El lenguaje oral es una expresión sonora, más no es estrictamente música. Veamos entonces, cuando escuchamos la palabra “música”, surge en nuestras mentes alguna referencia o idea contemporánea en la que se definen - por lo menos - algunas de las siguientes características: se identifica un creador conocido (autor o compositor), o se supone un creador anónimo. Se percibe una intención o motivación, en este caso estética, que induce al creador a producir la música. Se reconoce un campo determinado (folklórico, popular, académico, religioso o contemporáneo). Se identifica una forma estructural definida (pieza musical, canción, sinfonía, *lied*, concierto); se reconoce un estilo o género definido, con patrones rítmicos y giros melódicos característicos (vals, mazurca, rock, jazz, etc). Se reconoce una época calendario a la cual pertenece la obra o pieza musical; se identifica un intérprete (instrumentista, director de orquesta, vocalista o cantante lírico). Se reconoce un medio de expresión (orquesta, coro, grupo de cámara, conjunto, instrumento sólo, etc).

También se reconoce un sistema de graficación (escritura musical), un medio de identificación o nombre de la pieza musical (“Claro de Luna”), así como un sistema temperado que, en el caso occidental, está siendo utilizado por una gran diversidad de pueblos, naciones y continentes en el mundo, siendo de aceptación casi universal.

A partir de la interpretación de sonidos simultáneos, especialidad denominada polifonía, se desarrolla un sistema regulado llamado armonía, para de entrelazar sonidos simultáneos. De la misma manera, líneas melódicas simultáneas también se entrelazan bajo reglas específicas, lo cual es conocido como contrapunto.

La idea o concepto que hoy tenemos del término música se aplica a ciertas manifestaciones con sentido estético cuya concepción fue desarrollada por la cultura occidental; sus orígenes se remontan a la Grecia antigua. El término música proviene del latín *música* y éste a su vez del griego *musike* y en su concepción más general según occidente, música es el arte de combinar sonidos para producir algún efecto estético.

La combinación de sonidos no es casual o accidental, como el sonido que produce el agua al caer en una cascada, o los sonidos emitidos por los pájaros, aún cuando éstos los emiten para comunicarse entre sí. Se trata de una combinación de sonidos manejada arbitrariamente, es decir, se trata de una acción deliberadamente conducida por el hombre, para producir efectos estéticos o belleza.

La música es hoy una disciplina artística, en virtud de que está sujeta a reglas y restricciones particulares.

Europa perfeccionó un sistema musical temperado basado en 12 sonidos, cada uno de los cuales es reconocido con un nombre determinado (siete sonidos diatónicos: do, re, mi, fa, sol, la y si, con cinco sonidos intermedios), ajustados a partir de la nota musical *la*, que produce una vibración estándar de 440 ciclos por segundo y su respectivo registro gráfico (escritura musical), lo que ha permitido con éxito, la perpetuación física de su música. Gracias a este logro ha sido fácil conservar y reconocer el trabajo realizado por notables creadores (compositores) que en tiempos pretéritos elevaron ese arte a niveles de genialidad, tanto en la interpretación, como en la composición, llegando a producir - especialmente en los siglos XVIII y XIX - un repertorio universalmente aceptado como paradigma de la sublimación y perfección artística.

En los últimos siglos, la música ha permitido el desarrollo de una profesión en la que el creador y el intérprete establecen un vínculo con un conglomerado denominado público, al que se proyecta y al que se debe, y sin el cual dicha actividad pierde sentido. El público aprueba o desaprueba la acción del intérprete (músico) con base a parámetros ideales previamente establecidos y que varían de acuerdo a la época y a los valores culturales del grupo social en el que se desarrolla la actividad (relatividad cultural).

La interpretación musical se desarrolla mediante procesos graduales de aprendizaje con base a métodos propios de una técnica o "escuela" individual (escuela o técnica *Haifetz*, por ejemplo), o nacional (escuela o técnica italiana, alemana o francesa, por ejemplo). La finalidad fundamental de la interpretación musical consiste en alcanzar niveles de perfección, sea este en el dominio vocal, de un instrumento, o de la dirección de conjuntos instrumental o coral, con el objeto de provocar en el público estados anímicos de apreciación estética, aprobación y satisfacción. En la interpretación *alla* occidental, adquiere relevancia la identidad y la personalidad del intérprete, quien le imprime su propio sello personal.

El sistema musical occidental permitió también el desarrollo de una serie de objetos surgidos de elementos primitivos o arcaicos (como el cuerno, el arco de caza, las cañas sopladas, el caracol, etc), denominados instrumentos musicales, ajustados de tal manera a dicho sistema, que ha permitido la universalización del mismo.

REFLEXIONES SOBRE LA CONCEPCIÓN PREHISPÁNICA EN LA EMISIÓN DE SONIDOS

Los pueblos prehispánicos de América cultivaron diversas manifestaciones o expresiones sonoras con el uso de distintos medios materiales o corporales, con el fin primordial de rendir culto a sus dioses o comunicarse con ellos. Entre los Mayas, la producción de sonidos - articulados o no - estaba asociada básicamente a una especie de estructura litúrgica de sus ceremonias o ritos religiosos, aunque algunas de estas manifestaciones tenían también algún fin utilitario, como se verá adelante. Veamos algunas de las características de la concepción prehispánica de emisión de sonidos.

La cosmovisión de las culturas pre-occidentales determina que los elementos del universo conforman una unidad, por lo que utilizan recursos corporales y materiales para interrelacionarse y comunicarse con ellos. La espiritualidad y el nagualismo inducen a la elaboración de artefactos sonoros zoomorfos y antropomorfos para comunicación con los naguales o way ("espíritus compañeros", espíritus de nacimiento o antepasados). Se reconocen dos tipos de motivación: utilitaria e incidental, es decir, se busca satisfacer necesidades o apoyar la liturgia ceremonial. El creador es siempre anónimo. No se busca reivindicar la autoría. El modo de interpretación probablemente fue solista o colectiva.

Se desconoce la existencia de formas estructurales, aunque podrían identificarse patrones rítmicos. La obra o fragmento sonoro no está vinculado a una época calendario; no tiene relevancia el identificar al intérprete y éste no reivindica su interpretación ni espera aprobación o remuneración alguna. Su actuación se percibe como una obligación moral o compromiso social de servicio comunitario. Se desconoce la existencia de un estilo o género definido, aunque podrían reconocerse gémenes melódicos característicos.

Aún se desconoce la existencia de un sistema de graficación sonora, no asociada al lenguaje común; no se acostumbra reconocer un medio de identificación (nombre) de las expresiones sonoras; probablemente su referencia a determinado ritual. En Mesoamérica, el referente para la producción de sonidos es el entorno sonoro natural y no un sistema temperado de sonidos ordenados.

Por lo anterior, aún cuando no se reconoce un Sistema Temperado de uso común, podemos afirmar que los pueblos pre-occidentales de Mesoamérica tuvieron el “universo sonoro” a su disposición. Es decir, toda la gama de sonidos posibles. Para la producción de sonidos, los pueblos prehispánicos hicieron uso de una gran diversidad de objetos principalmente aerófonos y de percusión (idiófonos y membranófonos).

Ahora bien, la falta de conciencia o reconocimiento de la influencia que produce en nosotros el conjunto de valores de la cultura occidental, contribuye a inducirnos a conclusiones no ajustadas al rigor científico. Expongo a manera de ilustración, el desacuerdo que manifiesta la investigadora Mary E. Miller con respecto al estudio realizado por el antropólogo Eric S. Thompson, al referirse a los “músicos” de los famosos frescos de Bonampak. Dice Miller: *“... Thompson llama al grupo de músicos una orquesta, pero yo me referiré a ellos como la banda de Bonampak. ‘Orquesta’ sugiere un grupo estacionario de músicos normalmente sentados y, en la definición tradicional, incluye [instrumentos de] cuerdas. La palabra orquesta originalmente identificaba la sección del escenario en la que actuaba el coro griego. En la medida de lo posible, sin embargo, yo quiero evitar presentar los murales de Bonampak como teatro. ‘Banda’ tiene la connotación de movimiento en exteriores (al aire libre) que se ajusta a la procesión de Bonampak”*.

Resulta evidente que tanto Miller como Thompson están utilizando de manera manifiesta criterios o modelos de la cultura occidental para calificar conceptos totalmente ajenos - en este caso, valores de la cultura Maya - como los términos “orquesta” y “banda”, los cuales no sólo están fuera de contexto sino son términos ajenos a la concepción autóctona mesoamericana prehispánica. Por otro lado, al mencionar el “coro griego”, la señora Miller evidencia la influencia que la cultura occidental ejerce sobre ella, la cual manifiesta o proyecta de una manera involuntaria o inconsciente y, por supuesto, inequívoca.

Sin embargo, ya en la década de los años 1950, Samuel Martí nos adelanta algunas apreciaciones interesantes: *“La música aborígen difiere de los conceptos europeos. Su función como en el arte, no es la de provocar emoción estética, sino fanatismo religioso. El indígena no canta o baila para exhibir su destreza o sus conocimientos, ni tampoco trata de entretener o adular al espectador. El indígena canta y baila para honrar a sus dioses ancestrales. Su música es la expresión de su fe y de sus esperanzas y temores en sus deidades, ya sean paganas o cristianas. La música indígena no se practica con el sentido exhibicionista, subjetivo y virtuosístico occidental, sino más bien con el fervor impersonal de la música religiosa europea, anterior al siglo décimo”*.

A pesar de lo expresado en la cita anterior, el importante trabajo realizado por Samuel Martí - referido al ámbito prehispánico - pertenece a una primera generación de estudios realizados en la década de los años 1950, en los cuales aún se hacía referencia indistinta al término “música” dentro de la concepción occidental de la misma. El señor Martí, sin embargo, prelude algunas diferencias esenciales entre el pensamiento occidental y el pensamiento prehispánico en la emisión y articulación de sonidos.

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

En la búsqueda de las fuentes de investigación disponibles para emprender la difícil tarea de lograr aproximaciones al estudio de las expresiones sonoras prehispánicas, nos encontramos de inmediato con los siguientes problemas: la ausencia absoluta del objeto principal de estudio, como lo es el producto sonoro propiamente dicho, es decir, el sonido emitido. No existen pruebas o evidencias de que los pueblos prehispánicos hubiesen desarrollado un sistema de representación gráfica de dicha expresión sonora.

Por esta razón, deben agotarse todos los demás recursos al alcance del investigador, como el uso de fuentes alternas como las siguientes: los vestigios arqueológicos sobrevivientes, los símbolos, ideogramas, glifos o jeroglíficos grabados en piedra o en objetos cerámicos. Los únicos tres documentos “escritos” o códices Mayas rescatados hasta nuestros días, el de Dresden, el Peresiano y el Tro-Cortesiano, en los cuales solamente encontramos información religiosa o calendárica; y aún cuando algunos nos muestran escenas de personajes accionando algún útil sonoro, no nos evidencian información específica sobre la expresión sonora. Adelante, sin embargo, se propone revisar todo este material disponible bajo criterios arqueo-fonológicos.

Entre las fuentes documentales, solamente es posible acudir a los escritos y descripciones testimoniales de algunos cronistas o misioneros que acompañaron a los conquistadores, tomando en cuenta que pudieron observar aquellos pueblos con sus características culturales aún incóluas. Por asociación o analogía, la música producida por los actuales pueblos indígenas de la región o algunas grabaciones de pueblos con relativamente poco contacto con la cultura occidental, como los Lakandon de Chiapas y Guatemala, o algunos pueblos amazónicos.

Finalmente, y lo más importante, el valioso legado compuesto por numerosos útiles u objetos sonoros, principalmente aerófonos, idiófonos y membranófonos, aún cuando se desconozca su modo original de uso. La ausencia de la expresión sonora obedece a que la producción de ésta es efímera e intangible, por lo tanto cualquier aproximación al reconocimiento o a la re-creación de la misma habrá de ser especulativa o conjetural.

Por otro lado, no existen evidencias del desarrollo de algún sistema de registro gráfico (escritura) de los sonidos, pues aún se está en proceso de descifrar el significado de los glifos y demás vestigios plasmados en códices, pintados o labrados en piedra, etc. A este respecto, resulta interesante la línea de investigación planteada por Stephen Houston y Karl Taube, quienes estudian las líneas punteadas, volutas o vírgulas de la voz que aparecen en numerosos vestigios. Desde luego, lo valioso resultaría llegar hasta un posible punto en el que los distintos diseños de tales rasgos pudiesen clasificarse y quizá codificarse.

En relación con las fuentes bibliográficas, se ha recurrido reiteradamente a citar las crónicas de Diego de Landa, de Mendieta, de Sahagún, de Las Casas, de Torquemada, de Bernal Díaz del Castillo y otros, por lo que conviene puntualizar que las mismas solamente contribuyen a aportar puntos de apoyo para una inferencia de mayor aproximación respecto de los pueblos aún vigentes durante la época de la Conquista.

Sin embargo, debe tomarse en cuenta que las vivencias de estos cronistas solamente nos permiten conocer un segmento parcial de un conglomerado abundantemente diverso en mini culturas, lenguas y dialectos remanentes de culturas mayores, por lo que es bueno ser prudentes en la intención de intentar generalizaciones que puedan implicar riesgo. Algunas de las culturas prehispánicas consideradas en grado de civilización, como la Maya, Olmeca, etc, ya habían desaparecido siglos antes de la llegada de los cronistas españoles, por lo que lo observado en los pueblos de la época de la Conquista solamente pudiera aportarnos algunos puntos de apoyo como base de estudio, más no como una referencia general ampliamente confiable. Asimismo, las descripciones hechas por estos cronistas están basadas en percepciones sesgadamente occidentales.

MOTIVACIONES O FINALIDADES PARA LA PRODUCCIÓN DE SONIDOS EN LAS CULTURAS MESOAMERICANAS PREHISPÁNICAS

Previo a profundizar en el tema, es importante reiterar el cuestionamiento que he realizado acerca del uso del término “música” en referencia a las expresiones sonoras prehispánicas. El uso de dicho término puede inducirnos inconscientemente a buscar cualquiera de los elementos constitutivos de su concepción occidental como melodía, armonía, contrapunto, ritmo en el sentido integrado en el que se le conoce en dicha cultura, posibilidad que, sin embargo, tampoco se descarta en forma definitiva.

En virtud de que nos es imposible determinar con certeza el aspecto o las características de las emisiones sonoras producidas por los miembros de los pueblos prehispánicos mesoamericanos, debemos practicar un análisis sobre las motivaciones que pudieron haber originado su producción. Si realizamos una abstracción dubitativa sobre las motivaciones que tuvieron los pueblos prehispánicos para la producción y emisión de sonidos, podríamos encontrar las siguientes posibilidades - sin descartar otras posibles: motivos utilitarios, motivos incidentales, motivos de articulación simple y motivos estéticos.

MOTIVOS UTILITARIOS

Los motivos utilitarios conducen a la producción de sonidos que buscan simplemente su utilidad o provecho para satisfacer una necesidad específica, la cual, al quedar satisfecha, cesa su función o su existencia. Las características de dicha necesidad estarían determinando el tipo de sonidos a producir.

Uno de los ejemplos primarios de la finalidad utilitaria es la comunicación, la cual pudo tener dos connotaciones en función de su uso o aplicación. La una, de tipo propiamente utilitario, atendiendo a necesidades estrictamente fisiológicas, y la otra de tipo cultural, en la medida en que algunos grupos primitivos comienzan a acumular experiencias colectivas y a construir, consolidar y conservar una memoria colectiva que los habría de diferenciar de otros grupos (génesis de la identidad cultural).

La onomatopeya debe reconocerse como uno de los recursos primigenios para la formulación del lenguaje, y por extensión, como un recurso ampliamente utilizado para la posible emisión de sonidos. La imitación de los sonidos de la naturaleza y los sonidos de ciertos animales considerados como naguales, no sólo han contribuido a la inclusión de palabras basadas en el sonido que éstos producen, sino, al uso utilitario de tales sonidos con fines mágicos. Las manifestaciones de la espiritualidad, la comunicación interpersonal personal o extra personal o metafísica, como el nagualismo, constituyen características culturales fundamentales de los pueblos prehispánicos, cuyo estudio habrá de aportarnos valiosa información en la investigación de las manifestaciones sonoras de dichos pueblos. Es decir, la comunicación con el inframundo, con el supramundo y con el nivel propiamente humano.

La motivación bélica resulta ser otro fin utilitario en la producción sonora como recurso de apoyo para las guerras o encuentros bélicos con otros pueblos, los cuales como en cualquier otra cultura, intentarían infundir temor en el enemigo o infundir ánimo en las huestes propias.

Otro fin utilitario lo constituye la motivación para la caza, que, como ya hemos mencionado, es la producción de sonidos de apoyo para las actividades de caza o captura de animales salvajes. Este tipo de producción sonora resulta de uso común en otras culturas y civilizaciones, incluso en la cultura occidental. El objetivo de este tipo de producción sonora consiste en asustar o cercar a la presa o ahuyentar algún depredador. Por ejemplo, el uso de los cuernos en la caza del zorro rojo en Gran Bretaña. En África, los Masai utilizan el choque de trozos de madera sonora en sus cacerías.

Debe mencionarse que la producción sonora utilitaria no necesariamente tiene que presentar un aspecto articulado en el sentido de poder ser considerada como una forma de expresión sonora de un desarrollo relativo. Simplemente busca producir sonidos que satisfagan la necesidad utilitaria que la originó.

MOTIVOS INCIDENTALES

Los motivos incidentales se refieren a la producción de sonidos cuya función consiste en subrayar, destacar o dar realce a aspectos específicos o generales dentro de las ceremonias religiosas o de diversa índole. Estas expresiones sonoras incidentales pueden permanecer directamente asociadas con ciertos momentos culminantes del ceremonial o acompañar todo el ceremonial, sin que alcancen el protagonismo en los mismos. Asimismo, son esenciales pues no se concibe el ceremonial sin sus respectivas expresiones incidentales.

El uso incidental de sonidos tampoco es de uso privativo de los pueblos prehispánicos, pues son y han sido utilizados por otras culturas en cualquier latitud geográfica y en cualquier época. La producción sonora incidental debió tener en los pueblos prehispánicos de Mesoamérica un uso de apoyo en las ceremonias religiosas, para apoyar actos de sacrificio o para apoyar alguna actividad de intención protocolaria, como por ejemplo, para anunciar la llegada o la entronización de un rey o cacique principal.

A diferencia de las expresiones sonoras utilitarias, las expresiones incidentales sí pudieron haber tenido un aspecto articulado hasta cierto grado de complejidad, al extremo de ser consideradas como un lenguaje sonoro de expresión ceremonial, mientras que los sonidos utilitarios no pasarían de ser sonidos que a pesar de ser incipientemente articulados no alcanzan una forma estructural, sino se limita a la creación y repetición de patrones rítmicos elementales.

MOTIVOS DE ARTICULACIÓN SIMPLE

Esta tercera opción se refiere a la producción o desarrollo de expresiones sonoras cuyo fin sería la articulación coherente de sonidos, más allá de una simple intención utilitaria o incidental, es decir, la articulación simple de sonidos sin finalidad específica extra sonora o extrínseca. La articulación simple alcanza su mayor significancia en el uso o experimentación de sonidos de distinta altura (escalas), en la formación de motivos o gérmenes melódicos.

MOTIVACIONES ESTÉTICAS

Las motivaciones estéticas en la producción de expresiones sonoras consisten en la emisión de sonidos con la finalidad exclusiva de provocar estados de emoción o embeleso sensorial. Esta es la motivación principal de las expresiones sonoras - música - de la cultura occidental. Aunque no hemos encontrado evidencias de la producción de emisiones sonoras con dicha finalidad específica en el ámbito prehispánico mesoamericano, exponemos esta posibilidad con fines referenciales y por principio científico, las cuales tampoco se descartan, a espera de evidencias concretas que puedan surgir en el futuro. Dejamos abierta esta posibilidad.

CODIFICACIÓN O REGISTRO GRÁFICO DE LOS SONIDOS: EPIGRAFÍA SONORA

Por lo general, es conocido ampliamente que algunos pueblos prehispánicos, incluidos los Mayas, desarrollaron un sistema de escritura con la cual dejaron plasmadas en materiales perecederos e imperecederos, sucesos trascendentes y otro tipo de información, mediante pinturas, grabados o incisiones en piedra. Aunque Morley nos presentaba hace algunas décadas al menos tres grados en la evolución de la escritura: la pictórica, la ideográfica y la fonética, en ninguna de ellas se hace referencia a las inflexiones o modulaciones con fines expresivos. Sin embargo, nos confirma el tipo de la escritura Maya: “... la escritura Maya es ideográfica, puesto que sus caracteres representan ideas y no figuras ni sonidos. Algunos especialistas creen que hay elementos fonéticos en la escritura Maya”.

Sin embargo, recientemente epigrafistas como Federico Fahsen, afirman que la escritura de los Mayas - por ejemplo - es logográfica, en la cual signos sintéticos o abstractos representan palabras completas o ideas, pero necesitan a veces del complemento de elementos silabo-gráficos, es decir, sílabas o fonemas que confirman o determinan el significado del signo al que acompañan, constituyendo así una forma particular de graficar el lenguaje oral. Sin embargo, no consta que los Mayas en particular u otros pueblos prehispánicos, en general, hayan desarrollado un sistema de representación gráfica de sonidos al margen del lenguaje codificado.

Ahora bien, estableciendo paralelismos con algunas características idiosincrásicas de los actuales indígenas guatemaltecos de relativo ascendente Maya, sobre todo en la característica de su hablar melódico, nos hace pensar en que quizá algunos glifos nos estén aportando más que un simple significado semántico. En otras palabras, se plantea la posibilidad de que el mismo legado arqueológico sobreviviente hasta nuestros días nos esté presentando, además de su significado estricto o simbólico, una idea melódica subyacente, para lo cual entenderíamos por melodía a toda línea de sucesión de sonidos con sentido relativamente coherente.

Este planteamiento se basa en el hecho de que algunos temas musicales indígenas actuales se manifiestan casi como lamentos o expresiones que en la mayoría de los casos llevan asociados algún significado usual o ceremonial y, además, su respectivo movimiento corporal. Un ejemplo de ello, lo constituye la expresión ceremonial "*maltiox Tat*" (que en idioma Kaqchikel significa "gracias a Dios"), cuya inflexión hablada es interpretada melódicamente por la chirimía o el *tzijolaj*. Esta expresión lleva asociada la expresión gestual (corporal) o reverencia de etiqueta de que habla el antropólogo Flavio Rojas Lima (1985).

Bajo estas premisas es fácil deducir que antiguamente se conoció el canto, si con esta palabra designamos aquellas expresiones sonoras emitidas con la voz humana, incluyendo las manifestaciones del lenguaje usual o ceremonial, que, según se ha demostrado, constituyen los antecedentes primarios del canto. No obstante, no debemos descartar que las emisiones, modulaciones o expresiones con la voz, nazcan con el hombre mismo. A pesar de lo anterior, los investigadores coinciden en afirmar que el indígena guatemalteco actual no canta, las razones para esta situación podríamos encontrarla en los procesos de Conquista y sojuzgamiento.

Siendo el lenguaje el medio de expresión humana por excelencia, podríamos afirmar que no se concibe la existencia de un lenguaje monótono en ninguna cultura antigua o actual, en cualquier área geográfica del mundo. Con el objeto de dar mayor claridad a su expresión, todo lenguaje utiliza variaciones de altura o intervalos que, al ser musicalmente abstraídas, se traducen en melodías rudimentarias o giros melódicos. Por esta razón, en el lenguaje hablado en toda expresión humana, siempre encontraremos una melodía o un simple germen melódico subyacente.

Asimismo, el gesto corporal siempre está íntimamente vinculado al lenguaje, pues contribuye a acentuar o dar énfasis a nuestras expresiones, aportando con ello la claridad necesaria para que cualquier interlocutor comprenda con facilidad el mensaje que queremos transmitir. El caso de los oradores nos permite ejemplificar cómo en ellos el uso de ademanes adecuados facilitan la comprensión de su alocución en una multitud. Por otro lado, se da el caso de que las personas con problemas de lenguaje priorizan los gestos, y el caso extremo de los mudos, quienes han desarrollado un lenguaje eminentemente gestual. En síntesis, no se puede prescindir ni de los cambios interválicos ni del gesto, aunque de éstos no existan referencia o correspondencia en su respectiva escritura.

Por lo anterior, podemos afirmar con certeza que en cualquier tipo de lenguaje encontramos los siguientes componentes: la expresión fonética y su significado semántico implícito; el gesto corporal; y la entonación o melodía subyacente.

Lo anterior nos permite inferir que, al abstraer el lenguaje a su registro gráfico (escritura), debiera llevar implícitos los tres componentes mencionados, estén éstos expresamente graficados o no, por lo que la "lectura" literal de los mismos depende de la capacidad de interpretación del lector.

De esa manera, en el lenguaje de hoy, los signos ortográficos contribuyen a insinuar cambios de entonación que el lector interpreta en su lectura. La pregunta: “¿Cómo está usted?”, por ejemplo, insinúa una línea melódica que parte de alguna nota aguda, luego baja hacia una nota intermedia y finalmente remata otra vez hacia una nota aguda. La interpretación monótona (en un mismo tono, como el lenguaje cibernético) de la misma pregunta, se nos presentaría inexpresiva y su expectativa o impacto resultará dudoso. Lo mismo ocurre con los signos de admiración (!), cuyo uso plantea también cambios interválicos, en este caso, sumamente drásticos o contrastados, de acuerdo a la gravedad o intensidad de la causa. La monotonía - por tanto - no se concibe en ningún lenguaje humano, pues siendo humano siempre será expresivo.

CLASIFICACIÓN, REVISIÓN Y ANÁLISIS DE ÚTILES SONOROS ANTIGUOS

Los vestigios arqueológicos del área de Mesoamérica que han sobrevivido hasta nuestros días, nos muestran abundantes ejemplos de objetos sonoros creados y utilizados para la producción de sonidos. Los pueblos prehispánicos hicieron uso de diversidad de objetos principalmente de percusión (idiófonos y membranófonos), y de viento (aerófonos).

ARTEFACTOS IDIÓFONOS

Objetos sonoros accionados mediante golpes en distintos tipos de ataque: sonido raspado, como los raspadores; sonido golpeado, como el *tun* y el *ayotl* o tortuga; sonido de choque múltiple, como los *chinchines* o sonajas, los cascabeles o las conchas marinas chocantes.

ARTEFACTOS MEMBRANÓFONOS

Son cuerpos sonoros huecos cuyos extremos (normalmente uno de ellos) son cubiertos por una membrana o piel de animal tensada. Entre los membranófonos encontramos útiles sonoros con un parche de piel de venado u otro animal (*tunkul*), como: artefacto sonoro membranófono de resonador de madera, artefacto sonoro membranófono de resonador de barro, artefacto sonoro membranófono en forma de “y”.

ARTEFACTOS AERÓFONOS

Artefactos sonoros elaborados en materiales perecederos y no perecederos, accionados mediante la insuflación del aliento dentro de cámaras tubulares o globulares. Entre los aerófonos encontramos objetos sonoros como: artefacto aerófono de vasija zoomorfos o antropomorfos simples; artefacto aerófono globular simple o con más de dos agujeros (tipo ocarina); artefacto aerófono tubular de posición vertical de caña, de arcilla o de hueso, como el *tzijolaj*, el *xul* o el *tzu*, con boquilla, canal de insuflación y bisel; artefacto aerófono tubular múltiple (doble, triple o hasta cuádruple); con canal común de insuflación, tipo *flauta de pan*; artefacto aerófono simple con uno o dos agujeros; aerófono de presión labial (embocadura similar a la de la trompeta), como el caracol y la cerbatana, llamada de manera inadecuada “trompeta Maya”.

No se conocen vestigios que nos demuestren la existencia de objetos aerófonos de lengüeta simple (tipo clarinete), o de lengüeta doble (tipo oboe), durante la época prehispánica. Tampoco se conocen vestigios que demuestren que los Mayas desarrollaron útiles sonoros de cuerdas (como la *caramba*, de origen africano), o que hayan conocido el concepto de agrupación de tablillas en sucesión, al que pertenece la marimba.

MEDICIÓN Y CLASIFICACIÓN INTERVÁLICA: EVIDENCIAS DE UN SISTEMA ORDENADO O TEMPERADO

Diversos investigadores del ámbito prehispánico se han dado a la tarea de especular sobre la emisión de sonidos de los pueblos prehispánicos, en el ánimo de encontrar indicios de algún sistema temperado, o de algún tipo de escalística u ordenamiento en ciernes.

El término Sistema Musical Temperado se refiere al funcionamiento de un pensamiento musical organizado con base a una serie de sonidos acústicamente ordenados (escala). La serie de sonidos puede o no contener un sonido referencial registrado a un número x de vibraciones por segundo, denominado nota fundamental. Asimismo, puede contar con una forma de escritura o de registro gráfico de los sonidos, un conjunto de instrumentos contruidos con la capacidad de reproducir la serie de sonidos, la construcción de líneas de sonidos en sucesión (melodía), una técnica de articulación de sonidos simultáneos (armonía), así como también, la aplicación de un conjunto de reglas para la interpretación.

El temperamento o afinación se determina estableciendo un valor constante de incremento (creciente o decreciente), a partir de dicho sonido referencial o nota fundamental. En el Sistema Musical Temperado occidental, ese sonido referencial o fundamental es la nota *La*, calibrada a una vibración de 440 ciclos por segundo. Las demás notas ascienden o descienden con una diferencia de un tono (unidad de medida), o en algunos casos con diferencia de medio tono.

La afinación de un instrumento o de un conjunto musical consiste en ajustar las vibraciones de cada sonido con arreglo exacto a la nota referencial del propio sistema. En la orquesta moderna, el oboe es el instrumento encargado de proporcionar la nota *La* con respecto a la cual habrán de afinar todos los instrumentos de dicha orquesta o de un conjunto musical determinado.

La ausencia de un sistema musical no implica una deficiencia o limitante, por el contrario, en el caso de los pueblos prehispánicos, éstos tuvieron todos los sonidos del espectro acústico o universo sonoro a su disposición. Es decir, todas las demás posibilidades de producir sonidos, sin el límite de una serie específica.

Para el caso del análisis de campo de útiles u objetos sonoros prehispánicos, es importante anotar lo siguiente: área o lugar (si es posible, mapa o croquis); identificación de la cultura que la produjo, sub-grupo, clan u otro; fecha de registro; datación de la pieza (posible fecha de manufactura); clasificación (idiófono, aerófono u otro); características morfológicas (descripción y medidas); contexto (tipo de actividad para la cual fue concebido el útil sonoro); motivación (utilitaria, incidental u otra); tipo de ataque o modo de insuflación (labial, lingual, de "*Tu*", de "*Du*", de "*Pu*"); posición de la embocadura (vertical o lateral). También se deben incluir los sonidos resultantes medidos en ciclos (con osciloscopio); así como también la referencia del sonido al sistema temperado europeo y anotar intervalos melódicos (en sucesión) o armónicos (simultáneos).

CONCLUSIONES

Como su nombre lo indica, el objeto fundamental del presente trabajo ha sido el de proveer algunas consideraciones y reflexiones para orientar los estudios de las expresiones sonoras de los pueblos prehispánicos, así como sentar bases ecuanímes y culturalmente neutrales para su análisis. De dicha exposición se desprenden las siguientes conclusiones:

1. El término "música" sugiere una idea de expresión estética originada y desarrollada en Europa, dentro de los límites de un sistema temperado particular - que no es el único - y que utiliza 12 sonidos ordenados.

2. Las expresiones sonoras prehispánicas de Mesoamérica pudieron tener motivaciones incidentales y utilitarias.
3. Algunos de los criterios aquí presentados son aplicables a estudios similares en otras culturas, por la razón de que se sustentan en el principio de que los criterios valorativos de una cultura notoriamente dominante y distante en el tiempo, no deben utilizarse para calificar elementos de otras culturas ajenas o disímiles en tiempo, espacio y contenido.
4. Entre los obstáculos encontrados para el estudio de nuestro pasado sonoro, tenemos la falta de material de registro gráfico (fono-escritura), en virtud de que cualquier emisión sonora se produce en un plano abstracto y de duración efímera.
5. No hemos detectado la existencia de un sistema de graficación sonora codificada, no asociada al lenguaje común.
6. Me permito proponer la estructuración de una nueva disciplina de estudio que se estaría llamando Arqueo-fonología, misma que podría estructurarse en un nivel de postgrado.
7. En Mesoamérica, la cosmovisión de las culturas pre-occidentales concibe que los elementos del universo conforman una unidad y están dotados de espiritualidad, por lo que desarrollan mecanismos sonoros corporales y materiales para interrelacionarse y comunicarse con ellos.
8. Los investigadores Stephen Houston y Karl Taube sugieren estudiar las volutas o vírgulas que aparecen en algunos vestigios, signos con los cuales los pueblos mesoamericanos dejaron constancia física del habla, de la visión y del olor.
9. Se considera la posibilidad de revisar de nuevo el legado de arqueo-escritura (glifos, jeroglíficos, signos, íconos, etc), el cual podría estarnos aportando, además de su significado semántico, algún símbolo o grafía con valor "musical", o quizá con algún germen melódico subyacente.
10. Se plantea la posibilidad de que el mismo legado arqueológico sobreviviente hasta nuestros días, nos esté presentando, además de su significado estricto, simbólico y/o gestual, una idea melódica subyacente, para lo cual entenderíamos por melodía a toda línea de sucesión de sonidos con sentido relativamente coherente.
11. La monotonía no se concibe en ningún lenguaje humano, pues siendo humano siempre será expresivo.
12. Podemos afirmar con certeza que en el lenguaje de cualquier cultura encontramos los siguientes componentes: la expresión fonética y su significado semántico implícito; el gesto corporal, la entonación o melodía subyacente.

REFERENCIAS

- Benson, Elizabeth P. y G. Griffin (ed)
1988 *Maya Iconography*. Princeton University Press, New Jersey.
- Estrada Monroy, Agustín
1979 *El Mundo K'ekch'í de la Vera-paz*. Editorial del Ejército, Guatemala.
- Freidel, David, Linda Shele y Joy Parker
2000 *El Cosmos Maya*. Fondo de Cultura Económica, México.

- Gispert, Carlos (ed)
1999 *El Mundo de la Música*. Editorial Océano, Barcelona.
- Godínez Orantes, Lester Homero
1995 Panorámica de la Música Autóctona de Guatemala. En *Cultura de Guatemala*, Universidad Rafael Landívar, octubre-diciembre.

2002 *La Marimba Guatemalteca, antecedentes, desarrollo y expectativas*. Fondo de Cultura Económica de Guatemala, Guatemala.
- Houston, Stephen y Karl Taube
2000 An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica. In *Cambridge Archaeological Journal* 10 (2).
- Kunst, Jaap
1974 *Ethnomusicology*. Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands.
- Lehnhoff, Dieter
1999 *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*. Comité Internacional de la Cruz Roja, Guatemala.
- Martí, Samuel
1989 *Música Precolombina*. Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, México.
- Medina, Tito
s.f. *El Libro de la Cuenta de los Nawales*. Centro de Documentación e Investigación Maya, CEDIM, Guatemala (Iximuleu), en las notas introductorias.
- Merriam, Alan P.
1964 *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Mary E. Miller
1988 The Boys in the Bonampak Band. En *Maya Iconography* (editado por E. Benson y G. Griffin). Princeton University Press, New Jersey.
- Morley, Sylvanus
1985 *La Civilización Maya*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Nettl, Bruno
1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*. The Free Press, New York.

1972 *Music in Primitive Culture*. Harvard University Press, Cambridge.
- Ribó, Jesús A.
1945 *Historia Universal de la Música*. Editorial Plus Ultra, Madrid.
- Sharer, Robert J.
1999 *La Civilización Maya*. Fondo de Cultura Económica, México.