

55

ICONOGRAFÍA MUSICAL

Matthias Stöckli

Palabras clave:

Música Maya, teoría musical, iconografía, instrumentos musicales, organología

En muchas culturas pasadas y presentes la música jugó y sigue jugando un papel facilitador importante, en el afán del hombre de comunicarse con sus dioses y hablar de ellos. Al mismo tiempo, la capacidad musical humana estuvo y está adscrita muy a menudo a un origen mitológico y sobrenatural.

La cultura Maya no es una excepción al respecto, juzgando el rico tesoro de fuentes pictóricas en las que el hombre está representado emprendiendo sus incursiones a otros mundos, a menudo bajo la influencia de los sonidos de sonajas, tambores, caparazones de tortuga, flautas, trompetas, voces y movimientos de danza. Al mismo tiempo, se encuentran en aquellas fuentes las mismas prácticas musicales mundanas reflejadas y multiplicadas en los diferentes estratos y ámbitos del cosmos Maya.

En arqueo-musicología como en otros campos arqueológicos, la iconografía es una de las procesadoras principales de información. Los datos que proporcionan vasos policromos, códices, figurillas, murales y otros artefactos sobre la cultura musical Maya precolombina, son variados y correspondientemente diversos, son los posibles enfoques iconográficos. Esta investigación se limita a presentar algunos de estos enfoques, discutir algunos resultados y consideraciones metodológicas y contextualizar en determinados puntos la actividad iconográfica comparándola a otros campos arqueo-musicológicos, más que todo al análisis de hallazgos sonoros. Queda mencionar que los entendimientos expuestos aquí se basan más que todo en un estudio previo de escenas musicales reproducidas en cerámica policroma, lo que implica un formato específico de las imágenes analizadas y además una limitación histórica al Clásico Maya.

IDENTIFICACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES

Un primer ámbito sobre lo cual las fuentes pictóricas proporcionan información es el del instrumental del Clásico Maya. Es también este tipo de información organológica que más a menudo ha sido procesada en estudios iconográficos en el campo arqueo-musicológico. Esta información es a la vez detallada e insatisfactoria. Detallada porque permite en muchos casos la identificación no sólo de tipos de instrumentos - por ejemplo las sonajas -, sino también de subtipos - de sonajas hechas de jícaras y de sonajas de jícaras en las que el mango atraviesa la jícara, que se pueden distinguir de sonajas en que el mango parece estar solamente pegado de una u otra manera al resonador -, pero es insatisfactoria en parte por el medio bidimensional de las representaciones en sí, pero más que todo por la función de aquellas que seguramente no fue reproducir todos los detalles necesarios para la reconstrucción organológica y acústica de los instrumentos reproducidos.

La comparación de la información organológica que se puede obtener a través de la arqueología de campo con la obtenida por medio de la iconografía, deja bien claro que las fuentes pictóricas son testimonio de la existencia de una amplia gama de instrumentos musicales que, al parecer, no sobrevivieron físicamente. Del otro lado, hay toda una clase de artefactos sonoros que abundan entre los

hallazgos arqueológicos, pero son prácticamente inexistentes en fuentes pictóricas, estos son las flautas en forma de figurillas o en general, las flautas hechas de barro.

Una excepción al respecto se encuentra posiblemente en [Número Kerr] K5435, en que un hombre está representado parado o probablemente sentado en las gradas de un Juego de Pelota con un artefacto entre sus manos que bien podría ser una flauta-figurilla. Este hombre, de todos modos, forma una especie de dueto con el compañero a su izquierda sacudiendo *chinchines* (sonajas), los dos entreteniéndose además de estar cantando, gritando o emitiendo comentarios sobre el juego (Reents-Budet 1994:265).

Mientras que la falta de muchos tipos de instrumentos musicales en contextos arqueológicos encuentra por lo menos una explicación en su calidad de material perecedero, la falta de representaciones de flautas hechas de barro debe remitir a la existencia de un campo de actividades musicales y culturales que obviamente no fue considerado representable. Sin entrar aquí a una discusión de las posibles razones funcionales y sociales de esta no representatividad, se hace evidente que la cultura musical Maya estaba segmentada y que aquella diferenciación del instrumental debe haber marcado la línea divisora entre dos de estos segmentos.

En términos generales, la arqueología física y la iconografía proporcionan informaciones complementarias al respecto del instrumental Maya. No obstante, existen dos intersecciones importantes:

- Una compuesta más que todo por tambores hechos de barro, caparazones de tortuga y trompetas de concha, que se han transmitido tanto en forma de artefactos como de representaciones.
- La otra dentro del marco de un sistema de símbolos comunes tanto a escenas musicales pintadas, como a figurillas sonoras modeladas.

IDENTIFICACIÓN DE TÉCNICAS DE EJECUCIÓN

Observar directamente instrumentos musicales en acción no está, por razones obvias, al alcance de la Arqueo-musicología. Pero, la iconografía proporciona oportunidades de una observación indirecta no solamente de técnicas de ejecución sino también del tratamiento de instrumentos musicales en momentos en que éstos no fueron tocados sino, por ejemplo, solamente cargados. Al respecto de las técnicas de ejecución las representaciones pictóricas, además de dar informaciones básicas - trompetas o flautas se soplaban por la boca, tambores se golpeaban más a menudo con las manos - son a veces bastante detalladas.

Así que se puede asumir que las trompetas largas de entonces se tocaban en una variedad de posiciones: sentado, de rodillas, parado, caminando, posiblemente bailando, apuntando en diagonal hacia arriba o hacia abajo, muchas de estas posiciones teniendo connotaciones contextuales específicas o, que tambores del tipo *huehuetl* (*pax*), no se golpeaban simplemente con la palma de las dos manos, sino también con las manos arqueadas o hasta con dedos individuales (por ejemplo, K3009).

Mientras que el análisis simultáneo de objetos y acciones relacionadas con ellos lleva con cierta facilidad a la conclusión de que la escena representada trate de una actividad musical - errores en casos ambiguos no son excluidos -, la identificación de la producción sonora vocal presenta muchas más dificultades; esto por el simple hecho que buena parte de esta actividad ocurre a escondidas y, por ende, no se da tan bien a la representación visual. Es una de las razones por las cuales tal tipo de producción sonora no ha encontrado en estudios arqueo-musicológicos la atención adecuada a la importancia que muy probablemente tenía entre las prácticas musicales de entonces.

De todas maneras, hay ciertos signos que parecen señalar una actividad vocal; ciertos tipos de volutas saliendo de una boca son uno de ellos (Houston y Taube 2000), otro la boca abierta como tal. Los dos signos son algo ambiguos, sin embargo, la presencia de al mínimo uno de ellos en una escena y

el concomitante análisis contextual de la misma, pueden llevar por lo menos a la suposición de que sí, una actividad vocal está ocurriendo. Lo que queda abierto es de qué tipo de actividad vocal exactamente se trata. Aún así, basta decir aquí que se puede aprender de la etno-musicología que las expectativas al respecto difícilmente pueden ser demasiado amplias y que una vasta gama de formas vocales y lingüísticas - cantar con o sin palabras, recitar, rezar, gritar, zumar, gruñir, bramar, susurrar, jadear, gemir, etc-, pueden convertirse en los representantes del universo comunicativo musical y ceremonial de una cultura.

IDENTIFICACIÓN DE CONJUNTOS MUSICALES

Otra cuestión que es de importancia para el entendimiento de la organización social, textual y contextual de la cultura musical Maya, es la de posibles combinaciones de instrumentos - inclusive cuerdas vocales - puestos en acción y la identificación de formaciones de conjuntos. Si se entiende como conjunto un grupo de músicos con cierta persistencia social, que por medio de un instrumental fijo realiza un texto musical determinado y cumple funciones contextuales específicas, entonces se puede ver en la frecuente apariencia de ciertas combinaciones instrumentales en las fuentes pictóricas, al menos una indicación a la existencia de tales conjuntos en aquella cultura. Una de estas combinaciones instrumentales es la de un tambor del tipo *huehuatl*, un caparazón de tortuga y dos sonajas (por ejemplo, K5104).

Normalmente representado como grupo de tres solistas, un reparto múltiple en al menos unas de sus secciones parece haber sido posible también, como lo demuestra el mural del Cuarto 1, Estructura 1 de Bonampak (Ruppert *et al.* 1955). Otras variantes del conjunto conciernen la sustitución del *huehuatl* por un tambor de barro, la adición de un tambor posiblemente de madera del tipo *tun* o *teponaztli* tocado con una sola baqueta, o la reducción del instrumental a dos (por ejemplo, K1563, K3007).

Además, los integrantes del conjunto - aparte de tocar sus instrumentos - parecen a menudo estar involucrados en actividades vocales. Por fin, cada uno de los tres instrumentos se encuentra también representado sólo o en combinación con otro tipo de instrumentos. Es preciso indicar que dentro del campo de posibilidades combinatorias circunscrito así sucintamente, el estatus exacto de muchas de sus posiciones individuales - ¿se trata de un conjunto en el sentido propio, o de verdad, de algún tipo de variante de un conjunto modelo? - difícilmente se puede determinar únicamente a base de un análisis iconográfico y aún menos si este análisis se limita a verificar combinaciones instrumentales sin tomar en cuenta los contextos de las escenas en que estas aparecen.

Que los términos “combinación instrumental” y “conjunto” no siempre tienen que ser congruentes, se hace ver también en los casos en que en ciertas escenas, la combinación de instrumentos tocados aparentemente al mismo tiempo y en el mismo lugar parece estar conformada no por uno, sino por varios conjuntos. En las referencias a prácticas musicales Mayas en la literatura iconográfica, las agrupaciones instrumentales normalmente son percibidas como una entidad y nombradas como tal, por ejemplo como orquesta, banda o procesión de músicos. Sin embargo, algunas de las representaciones invitan a una lectura más diferenciada al respecto.

Si se examina, por ejemplo, la posición espacial de los músicos en K2781, salta a la vista que estos se dividen en dos grupos que se encuentran tocando de espaldas: los trompetistas cuya actividad está directamente ligada a los acontecimientos en el andamio, y los tres músicos tocando *chinchines*, *huehuatl* y caparazón de tortuga, quienes obviamente forman la parte trasera del grupo de los cargadores de lanzas. Es decir, se trata de la representación de dos conjuntos distintos tocando en los lados opuestos de la escena, siendo su supuesta cercanía inmediata una ilusión visual creada por el formato del soporte de la imagen.

Algo similar parece remitir la disposición de las figuras en la supuesta marcha procesional en el ya mencionado mural de Bonampak, en que el grupo de los actores-bailarines con máscaras separa claramente un conjunto de músicos con *chinchines*, *huehuatl* y caparazones de tortuga de un conjunto de trompetistas. En este caso los dos grupos de músicos se distinguen además por su atuendo.

Mary E. Miller (1988), al examinar estas mismas dos escenas, señala la posibilidad de una cierta divisibilidad de las agrupaciones musicales, sin concluir no obstante, que en verdad se podría tratar de la representación de más de una sola banda. Esta suposición no está comprobada, pero sí gana un peso adicional por el hecho que el mismo fenómeno se encuentra en la práctica musical Maya contemporánea - como en muchas otras culturas contemporáneas e históricas - en que participan a menudo numerosos conjuntos en procesiones y fiestas patronales, quienes al tocar simultáneamente y compartir espacios estrechos producen juntos una especie de meta-texto sonoro y social con significados específicos. A pesar de su apariencia de desorden y cacofonía, estos encuentros están estrictamente estructurados, en cualquier momento descomponible, por así decirlo, a sus elementos constitutivos, quiere decir a los conjuntos individuales como entidades sociales y musicales autónomas.

SONORIDAD VISUAL

Todo lo anterior depende lógicamente de la posibilidad de representar e identificar visualmente ciertos aspectos del fenómeno musical. Sin embargo, la función de las imágenes de artefactos y actividades identificadas como musicales, no puede haberse limitado a proporcionar informaciones organológicas, sociológicas, etc, al menos una de sus pretensiones debe haber sido remitir a algo que en realidad se encuentra fuera del alcance de lo visualmente reproducible, es decir, a la sonoridad en sí.

Pero, al contrario del observador de hoy en día que al ver una escena musical puede hacerse a lo más una vaga idea de los sonidos emitidos por los instrumentos y conjuntos representados, tanto el artista como el observador de entonces deben haber dispuesto al menos potencialmente de conocimientos que les permitían no solamente relacionar la impresión visual con una idea precisa de estructuras musicales, sino también complementar su lectura de los símbolos visuales con su entendimiento del sistema simbólico sonoro contemporáneo.

Otro reto para la representación visual de la música es la transformación de “tiempo” - que es el medio principal de su percepción - en “espacio”. El problema no se limita, bien entendido, al tiempo musical, sino concierne a la representación de cualquier tipo de eventos secuenciales. Lo que precisa es crear la ilusión del pasar del tiempo en un medio básicamente inmóvil, algo que se logra en las fuentes pictóricas por varios modos. Uno de ellos es representar secuencias motrices señalando la producción de series de impulsos sonoros: pintar por ejemplo las manos de un músico golpeando un tambor o sacudiendo *chinchines* en dos posiciones diferentes. Otro modo es demostrar el efecto de la música sobre músicos o bailarines al representarlos coordinando sus movimientos corporales en el tiempo posiblemente según un compás musical (por ejemplo, K1208, K1549).

Otra manera más de visualizar el tiempo musical revela un recipiente funerario descrito por Nicholas Hellmuth y bautizado como *Trípode Delataille* o *Trípode belga* (Hellmuth 1988). Según Hellmuth, la escena reproduce la larga y compleja transformación corporal de un personaje real en el inframundo después de su muerte. Lo interesante es que el principio y el final de esta transformación están marcados por la representación reiterada de un par de *chinchines*, lo que bien puede llevar a la conclusión que estos artefactos - pero más que todo la continuidad del sonido que producen - eran considerados elementos claves en el desarrollo temporal de este tipo de metamorfosis.

Finalmente, la regularidad, la repetición y la variación son modos de la configuración espacial que se encuentran muy a menudo en las fuentes pictóricas, tanto en el ámbito decorativo como figurativo. Como estos mismos modos son más a menudo también recursos claves para estructurar el tiempo musical, es concebible que en determinados casos esta similitud vaya más allá de la mera analogía y los mismos modos aplicados en el medio espacial remitan intencionalmente también a un tiempo musical (por ejemplo, K3649, K6995). Relacionado a este tipo de estructuración espacial está el motivo frecuente de una secuencia de figuras descrita en la literatura como procesión. Sin querer negar la aplicabilidad de la palabra en muchos casos, vale, no obstante, considerar la posibilidad de interpretaciones alternativas o complementarias.

Es concebible, por ejemplo, que se trate del mero reflejo espacial de una estructura temporal narrativa (en el sentido de: primero era o hizo algo el perro, después el sapo...), de la referencia a una

estructura coreográfica y hasta musical, o también de la representación de una estructura temporal en un sentido más abstracto que probablemente debería entenderse en relación al acto de mirar una cerámica, algo que implica poner en movimiento al artefacto, darle vuelta y percibir lo representado sucesivamente. Este aspecto temporal intrínseco a la percepción de cerámicas corre peligro de perderse en su reproducción como *rollouts*, sin embargo, es probable que el efecto de la visibilidad sucesiva fuera algo bien calculado.

Casi se sobrentiende que todos estos modos o trucos de convertir tiempo en espacio y espacio en tiempo no funcionan así nada más, sino a base de una especie de complicidad entre artista y observador, y de conocimientos comunes al respecto de la creación y el desglosamiento de la estructura temporal de una escena.

TRANSFORMACIONES

El problema fundamental de cualquier empresa iconográfica con pretensiones históricas o etnográficas es determinar qué transformaciones de índole funcional, estético o ideológico vinculan las representaciones con sus supuestas originales. En el transcurso de esta investigación se han señalado varias veces tales transformaciones, no solamente en la discusión sobre la representación del tiempo musical. Al respecto una vez más del instrumental, el hecho que un tambor mantiene su apariencia independientemente de si está tocado por un ser humano, un dios o un *way*, hace probable que la manera en que está reproducido tenga una fuerte similitud morfológica con instrumentos verdaderos de la época.

Pero, una vez más, la trascendencia de esta observación llega más allá de la mera comprobación que las reproducciones de instrumentos musicales son en verdad aptas para un análisis organológico. En el hecho que tales artefactos puedan ser tocados en las fuentes pictóricas no solamente por seres humanos sino también por seres sobrenaturales, parece manifestarse un concepto en que éstos, junto seguramente a los sonidos que emiten, eran concebidos como una especie de eje transformativo entre diferentes mundos, siendo su reproducción realista la confirmación patente de la veracidad de estas transformaciones. Y por fin, lo que se está captando aquí a través del análisis iconográfico de transformaciones de diferente índole, es una teoría de la música del Clásico Maya, al menos en fragmentos.

REFERENCIAS

Hellmuth, Nicholas

- 1988 Early Maya Iconography on an Incised Cylindrical Tripod. En *Maya Iconography* (editado por E. P. Benson y G.G. Griffin), pp.152-174. Princeton University Press.

Houston, Stephen y Karl Taube

- 2000 An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica. *Cambridge Archaeological Journal* 10 (2):261-294. Cambridge.

Kerr, Justin

- s.f. *Maya Vase Data Base: An Archive of Rollout Photographs*. Consultado en portal de Famsi.

Miller, Mary E.

- 1988 Boys in the Bonampak Band. En *Maya Iconography* (editado por E. P. Benson y G. G. Griffin), pp.318-330. Princeton University Press.

Reents-Budet, Dorie

- 1994 *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Duke University Press, Durham & London.

Ruppert, Karl, J. Eric Thompson y Tatiana Proskouriakoff

- 1955 *Bonampak, Chiapas, Mexico*. Carnegie Institution of Washington, Publication 602, Washington, D.C.