



Aproximación al estudio de las expresiones sonoras prehispánicas en mesoamérica. Reflexiones y criterios arqueo-musicológicos¹

Lester Homero Godínez Orantes



Consideraciones Preliminares.
Marco Conceptual e Hipotético

El propósito primordial de este trabajo es el de presentar algunas reflexiones y criterios útiles para aquellas personas que pretenden explorar y profundizar en el ámbito de las expresiones sonoras de los pueblos prehispánicos.²

La diferencia principal con otros trabajos similares consiste en la utilización del término "expresiones sonoras" en lugar del término de "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.

Se pretende entonces, en términos generales, realizar una decantación analítica de los

valores de las cultura occidental y prehispanica, 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 ésta. 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 el conocimiento por medio del razonamiento y la inferencia científicamente conducida.

Su objeto de estudio se localiza



¹ Extracto de un trabajo mayor publicado en México por el Fondo de Cultura Económica, 2003.

² Estas reflexiones fueron expuestas por el autor durante el desarrollo del I Seminario de Música Folklórica y Contemporánea de Centro América, celebrado bajo los auspicios de la UNESCO, en agosto de 1985 en San José de Costa Rica, y están incluidas en la ponencia "Panorámica de la Música Autóctona de Guatemala", presentada más bien como una conferencia. Dicho trabajo fue publicado 10 años más tarde gracias al apoyo del Dr. Dieter Lehnhoff, director del Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar. En la primera sección de dicho ensayo hago referencia al estudio de las expresiones sonoras ("música") de los pueblos prehispánicos, con el ofrecimiento de dejar las puertas abiertas para sus posibles líneas hipotéticas de investigación que pudieran servir para el desarrollo de futuros estudios. Como parte de dicho ofrecimiento, el presente es una primera ampliación de dicho trabajo.

principalmente en el área cultural denominada Mesoamérica, término propuesto por el americanista Kaul 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 para Honduras y Nicaragua".³

Sin embargo, algunos de los criterios aquí presentados son aplicables a estudios similares en culturas antiguas de otras latitudes, 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 bajo títulos de "Música Prehispánica..." o "Música Precolombina...", los cuales ciertamente cumplieron una función importante en su momento histórico⁴, 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 esta concepción que actualmente tenemos del término "música". La tendencia a tomar ese como el único término genérico para realizar los estudios de las manifestaciones sonoras prehispanicas, podría estar alimentando en nosotros la ansiedad de encontrar respuestas occidentales 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 contacto a un nuevo continente, sino porque constituye la fecha del primer acercamiento 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 "ésta como única", la cual es conocida hoy como la **cultura occidental**. Corresponde a los investigadores con 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



³ Lehmann, Henry. *Arte Prehispánico en Mesoamérica*. Guatemala: Seminario de Integración Social Guatemalteca, publicación No. 40, 1980, pág. 15.

⁴ Aproximadamente, desde la década de los años 1940 en adelante.

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 para poder subsistir"⁵. Sin embargo, Federico Engels, citado también por Rosas,⁶ 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 exámen de los antecedentes biológicos del lenguaje, destacando la función coordinadora del habla en el llamado **Centro de Broca**⁷ ubicado en el cerebro del Homo Sapiens, subrayando o menor dimensión del mismo, en el cerebro de otros homínidos aún más antiguos, así como en el cerebro de simios y primates.

La onomatopeya o imitación de los sonidos emitidos por animales, uno de los recursos primarios del hombre en el desarrollo de la comunicación, 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 anto 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 *nahual*⁸ respectivo. En este sentido, erróneo resulta catalogar a dichos objetos como "instrumentos musicales" en el sentido occidental, cuando su valor consiste en ser medios de comunicación con el "espíritu" animal o vegetal, conocido como *nahual*. Asimismo, la "medición" estilo occidental, sólo responde a la expectativa provocada por el término "música".

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?

Reflexiones sobre la concepción occidental de la música

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

⁵ Rosas Morales, Mario Israel. *Orígenes de la Comunicación*. Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, marzo 2001. Página 97.

⁶ *Ibidem*, *Orígenes de la Comunicación...*, página 98.

⁷ Broca, Paul: neurólogo y antropólogo francés, se le conoce por sus estudios sobre la afasia atáxica, la pequeña circunvolución en la cara interna del hemisferio cerebral, el centro del lenguaje cerebral, y la porción central del lóbulo anterior olfatorio del cerebro, que también lleva su nombre.

⁸ *Nahual*: según el Libro Sagrado de los K'ichés, espíritu protector, de acuerdo a la interpretación de Adrián Recinos.

revisión de los elementos más importantes de la forma occidental de concebir la música, con fines exclusivamente comparativos.

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 reconoce un campo determinado (folklórico, popular, académico, religioso, contemporáneo, etc.)
- 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: *ars antiqua*, *ars nova*, *siglo XVIII*, *siglo XIX*, etc.
- Se identifica un intérprete (instrumentista, director de orquesta, vocalista o cantante lírico).
- Se reconoce un medio de expresión solística o colectiva (orquesta, coro, grupo de cámara, conjunto, instrumento sólo, etc.)

La idea o concepto que hoy tenemos del

término **música** se aplica a ciertas manifestaciones con sentido **estético** cuya concepción fue creada por la cultura occidental, sus orígenes se remontan a la Grecia antigua. El término música proviene del latín *musica* 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 temperado** basado en 12 sonidos, cada uno de los cuales es reconocido como un nombre determinado (7 sonidos diatónicos: do, re, mi, fa, sol, la y si, con 5 sonidos intermedios) ajustados a partir de la nota musical **la**, que produce una vibración standard 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, p.ej.) o nacional (escuela o técnica italiana, alemana o francesa, p. Ej.) 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.

2. 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. En los mayas, la producción de sonidos —articulados o no—, estaban asociados básicamente a una especie de estructura litúrgica de sus ceremoniales o ritos religiosos, aunque algunas de estas manifestaciones tenían también algún fin utilitario, como se verá adelante.

Para la producción de sonidos, los pueblos prehispánicos hicieron uso de una gran diversidad de objetos principalmente aérfonos 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 la señora Mary 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 presentar los murales de Bonampak como teatro. "Banda" tiene la connotación de movimiento en exteriores (al rie libre) que se ajusta a la procesión de Bonampak".⁹

Resulta evidente que tanto Mary E. Miller como Eric S. 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"¹⁰ y "banda",¹¹ 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 paganos 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".¹²

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:

1. La ausencia absoluta del objeto principal de estudio, como lo es el **producto**

⁹ Benson Elizabeth P. Y G. Griffin, editores. "Maya Iconography". Cap. 11, a cargo de Mary E. Miller, The Boys in the Bonampak Band. Princeton University Press, New Jersey 1988. Pág. 319. (Traducción libre del inglés por el autor).

¹⁰ En efecto, orquesta viene del latín *orchestra* y éste a su vez del griego *orkestra*, que identifica el espacio escénico en el que actuaba el coro griego.

¹¹ Banda, ciertamente se refiere a una agrupación musical que incluye instrumentos de viento y percusión.

¹² Martí, Samuel. "Música Precolombina", Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, México, 1989, p. 7.

sonoro propiamente dicho, es decir, el sonido emitido.

2. No existen pruebas o evidencias de que los pueblos prehispánicos hubiesen desarrollado un sistema de representación gráfica de dicha expresión sonora.

En cuanto a la búsqueda de fuentes alternas, tenemos:

1. Los vestigios arqueológicos sobrevivientes, los símbolos, ideogramas, glifos o jeroglíficos grabados en piedra o en objetos cerámicos.

2. Los únicos tres documentos "escritos" o códices mayas rescatados hasta nuestros días, el de *Dresde*, el *Peresiano* y el *Trocortesiano*, 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 arqueomusicológicos.¹³

3. 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 incólumes.

4. 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 lacandones de Chiapas y Guatemala¹⁴ o algunos pueblos amazónicos.¹⁵

5. 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 recreación 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.

¹³ Se propone la estructuración de una especialidad académica a nivel de postgrado denominada "arqueomusicología", inexistente a la fecha. Dicha disciplina incluiría cursos de arqueología, antropología, musicología, etnomusicología, sociología y otros.

¹⁴ El doctor Didier Boremanse, director del Depto. De Antropología de la Universidad del Valle de Guatemala, conserva algunas grabaciones de cantos lacandones que nos aportan algunos criterios muy valiosos aunque no concluyentes.

¹⁵ Al respecto, el doctor Lehnhoff recomendaría estudiar a los miembros de la tribu yanomani de Venezuela.

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 miniculturas, 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 los mayas, los aztecas, los olmecas, etc., ya habían desaparecido siglos antes de la llegada de los cronistas españoles, por lo que 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 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** y **ritmo** en el sentido integrado en el que se le conoce en dicha cultura. La 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 posibilidades—.

- a) Motivos utilitarios
- b) Motivos incidentales
- c) Motivos de articulación simple
- d) Motivos estéticos

a) 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 er

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 primogéneos 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 los animales, considerados como *nahuales*, 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. El **nahualismo** constituye una de las características culturales fundamentales de los pueblos prehispánicos, cuyo estudio habrá de aportarnos valiosa información en la investigación de las manifestaciones sonoras de dichos pueblos.

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 difundir temor en el enemigo o infundir ánimo en las huestes propias.¹⁶

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.

b) Motivos incidentales

Los **motivos incidentales** dan como resultado 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.¹⁷ 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.

¹⁶ El doctor Dieter Lehnhoff realiza un interesante estudio al respecto en el apartado Música y Guerra en las Culturas mayas: una aproximación, en su libro *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*, ver bibliografía al final.

¹⁷ A manera de ilustración, las expresiones incidentales tendrían una similar función a la que tiene la música en el cine de hoy.

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 llegada¹⁸ 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 que a pesar de ser incipientemente articulados no alcanzan una forma estructural, sino se limita a la creación y repetición de patrones rítmicos elementales.

c) 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 extrasonora o extrínseca. Esta opción es la que caracteriza a la producción sonora occidental surgida en la división entre música religiosa y profana hacia el siglo XIV de nuestra era, sin embargo no existen

indicios o evidencias que nos permitan comprobar la práctica de esta posibilidad en el ámbito prehispánico.

La articulación simple alcanza su mayor significancia en el uso o experimentación de sonidos de distinta altura (escalas),¹⁹ en la formación de motivos o gérmenes melódicos.

d) Motivaciones estéticas

Las **motivaciones estéticas** en la producción de expresiones sonoras consiste 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

¹⁸ A manera de fanfarria con útiles de viento o algún trémolo o redoble con útiles de percusión.

¹⁹ En acústica, altura se refiere a la elevación mayor o menor del sonido dependiendo de la frecuencia de la vibración del cuerpo humano.

mayas, desarrollaron un sistema de escritura del lenguaje oral por medio de glifos o jeroglíficos, la cual ha sido investigada y descifrada por epigrafistas. Sin embargo, no consta que los mayas en particular u otros pueblos prehispánicos, en general, hayan desarrollado un sistema de representación gráfica de los sonidos.

Aunque Morley nos presenta 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".²⁰

Sin embargo, 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 apartando 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 cakchiquel significa "gracias a Dios"), cuya inflexión hablada es interpretada melódicamente por la *chirimía*²¹ o el *tzijolaj*.²² 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 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, nacen 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.

²⁰ Morley Sylvannus. *Ibidem*, pág. 243.

²¹ Chirimía, instrumento musical de origen morisco (región africana del Sahara), traído a América por los españoles. Emparentada con la dulzaina y el oboe, de embocadura de doble lengüeta y hasta seis agujeros.

²² Tzijolaj: instrumento musical contemporáneo de origen prehispánico, consistente en una caña con embocadura de canal de insuflación partido y hasta seis agujeros.

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:

- 1) La expresión fonética y su significado semántico implícito;
- 2) El gesto corporal

3) 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.

Ahora bien, 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 inexpressiva y su expectativa o impacto resultaría 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.**

VII. Clasificación, revisión y análisis de útiles sonoros²³ antiguos

Los vestigios arqueológicos del área de Mesoamérica que han sobrevivido hasta

²³ Nos resulta adecuado aquí el uso del término "útil sonoro", acuñado por el creador y compositor guatemalteco, maestro Joaquín Orellana, para evitar el término "instrumento musical".

nuestros días, nos muestran abundantes ejemplos de objetos sonoros creados y utilizados especialmente por los mayas para la producción de sonidos.

Los pueblos prehispánicos hicieron uso de diversidad de objetos principalmente de percusión (idiófonos y membranófonos) y de viento (aerófonos). Entre los **idiófonos** encontramos útiles sonoros de:

- **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.

Entre los **membranófonos** encontramos útiles sonoros con un parche de piel de venado u otro animal (*tunkul*), como:

- *los tambores de resonador de madera*
- *los tambores de resonador de barro*
- *los tambores en forma de "y"*

Entre los aerófonos encontramos objetos sonoros como:

- **silbatos de vasija** zoomorfos o antropomorfos simples
- **silbatos globulares** simples o con más de dos agujeros (tipo ocarina)
- **silbato tubular** de posición vertical de caña, de arcilla o de hueso, como el *tzijolaj*, *el xul* o *el tzú*, con boquilla, canal de insuflación y bisel).
- **silbato tubular múltiple** (doble, triple o hasta cuádruple)
- **con canal común de insuflación**
- **tipo flauta de pan**
- **silbato simple** con uno o dos agujeros

- **Aerófono de presión labial** (embocadura similar al del trompeta), como el caracol y la cerbatana, llamada de manera inadecuada "trompeta maya".

No se conocen vestigios que nos demuestran 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 marimba²⁴.

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

²⁴ Godínez Orantes, Lester Homero. *La Marimba Guatemalteca, antecedentes, desarrollo y expectativas. Inédito. Guatemala, 1999-2001.*

contar con una forma de escritura o de registro gráfico de los sonidos, un conjunto de instrumentos construidos 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 **1 tono** (unidad de medida) o en algunos casos con diferencia de **_ 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, estos 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:

- Area o lugar (si es posible, mapa o croquis).
- Identificación de la cultura que la produjo, subgrupo, 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)
- Sonidos resultantes medidos en ciclos (con osciloscopio)
- Referencia del sonido al sistema temperado europeo.
- 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 ecuánimes y culturalmente neutrales para su análisis. De dicha exposición se desprenden las siguientes conclusiones:

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.

Se propone una terminología genérica para evitar en lo posible la influencia de los criterios de la cultura occidental.

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.

Las expresiones sonoras prehispánicas de Mesoamérica pudieron tener motivaciones **inidenciales y utilitarias**. Se desconoce si desarrollaron la articulación simple o la motivación estética.

Entre los obstáculos encontrados para el estudio de nuestro pasado sonoro, tenemos la falta de material de registro gráfico (fonoescritura), en virtud de que cualquier emisión sonora se produce en un plano abstracto y de duración efímera.

Se reconoce la falta de especialistas para abordar dicho tema, por lo que se propone la estructuración de una nueva disciplina de estudio que se estaría llamando **Arqueomusicología**, misma que podría estructurarse a nivel de postgrado.

Se considera la posibilidad de revisar de nuevo el legado de arqueoescritura (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.

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 metódica subyacente, para lo cual entenderíamos por **melodía** a toda línea de sucesión de sonidos con sentido relativamente coherente.

La monotonía no se concibe en ningún lenguaje humano, pues siendo humano siempre será expresivo.

Podemos afirmar con certeza, que en el lenguaje de cualquier cultura encontramos los siguientes componentes:

- a) La expresión fonética y su significado semántico implícito.
- b) El gesto corporal
- c) La entonación o melodía subyacente.



Bibliografía

Benson, Elizabeth P. Y G. Griffin, editores. **Maya Iconography. Cap. 11** a cargo de Mary E. Miller, The Boys in the Bonampak Band. Princeton University Press, New Jersey, 199, pág. 319. (traducción libre del inglés por el autor).

Godínez Orantes, Lester Homero. **La Marimba Guatemalteca, antecedentes, desarrollo y expectativas**. Inédito. Guatemala, 1999-2001.

Godínez Orantes, Lester Homero. **Panorámica de la Música Autóctona de Guatemala**. Ensayo en la revista Cultura de Guatemala, Universidad Rafael Landívar, octubre-diciembre de 1995. Págs. 9-65.

Lehmann, Dieter. **Arte Precolombino en Mesoamérica**. Guatemala: Seminario de Integración Social Guatemalteca, publicación No. 40, 1980.

Lehnhoff, Dieter. **Huellas de la Guerra en el Arte Musical**. Guatemala: Comité Internacional de la Cruz Roja, 1999. 123 pp.

Martí, Samuel. **Música Precolombina**. México: Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, 1989.

Morley, Sylvannus. **La Civilización Maya**. Fondo de Cultura Económica. México, 1946. 5ª. Reimpresión de la 2ª. Edición española 1985.

Rosas Morales, Mario Israel. **Orígenes de la Comunicación**. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, marzo 2001.

Schmidt, Paul. **Uaxactún: Extinción de una Cultura**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.