

Introducción

Tengo la intención de incursionar no directa, sino indirectamente, en el tema de esta noche: la arqueomusicología, revisando algunos pocos elementos de un conglomerado de suposiciones sobre la naturaleza de esta disciplina y expectativas acerca del carácter de sus hallazgos, en nuestro caso concreto, hallazgos provenientes del área maya. Se trata de suposiciones y expectativas ante las cuales se encuentra uno con cierta regularidad al trabajar en este campo.

Uno de los puntos que se van a tocar aquí, concierne la relación problemática entre los artefactos sonoros y la música producida por medio de ellos. Otro aspecto se refiere a las posibilidades de reconstruir la (¿una?) música maya prehispánica en base de fuentes etnográficas. Son quizás estos dos puntos que más alas dan a la imaginación y más frustración producen en el trabajo arqueomusicológico.

Un tercer punto concierne la suposición, a menudo expresada, de que el nivel del desarrollo musical de los mayas antiguos seguramente haya igualado de una u otra manera sus logros en otros ámbitos culturales. Voy a empezar, sin embargo, con una breve discusión del término “música prehispánica”, una discusión que sirve, entre otras cosas, para caracterizar el estado de la investigación en la arqueomusicología maya.

Música prehispánica

El término “prehispánico” es un término que oculta más de lo que aclara y por lo tanto, un término que tiene relativamente poco valor historiográfico; por otro lado, es un término que, en cierto sentido, es bastante revelador. Para comenzar, el término es en sí una máquina de tiempo fabulosa, capaz de abrir y separar de un solo golpe dos espacios temporales enormes: un espacio anterior y uno posterior a la llegada de los castellanos, ambos abiertos en uno de sus extremos. Términos tan generales tienen en principio una de dos funciones: o denominan de una manera hipotética y preliminar campos históricos cuyos confines y estructuras internas todavía son poco entendidos, o denominan campos históricos cuya riqueza semántica es tal, que un solo término denominador para su totalidad sirve para propor-

cionar al menos la ilusión de cierta coherencia en cuanto a su contenido. La segunda función se presenta en términos tales como “la música occidental”. La primera se aplica precisamente al término “la música prehispánica”. Esto se convierte en un problema solamente cuando, por su frecuente e indiscriminado uso, empieza de repente a perder su carácter hipotético y a sugerir que una cosa como “la música prehispánica” existiera como tal, con contenido, delimitaciones y todo lo demás. Y eso es, con en base en nuestros conocimientos actuales, una suposición muy prematura.

El término “prehispánico” denota también cierta obsesión acerca de un solo momento histórico. Estoy lejos, por supuesto, de negar la suma importancia histórica de la conquista española. Sin embargo, también es claro que al subsumir todo el lapso de tiempo anterior bajo la misma noción y relacionarlo en su totalidad a un solo evento histórico, de cierto modo le resta toda historia propia. Además, aparte de toda justificación histórica e historiográfica, aquella obsesión con la ruptura cultural ocasionada por la conquista significa una perpetuación ideológica del hecho que, lo sabemos todos, Europa se apoderó en este momento de la historia de América. Pese a que todo esto no es nada novedoso, vale, para subrayar la carga ideológica del término, contraponerle brevemente una perspectiva indígena contemporánea sobre la historia de “su” música. Se trata de una perspectiva ocasionalmente expresada por músicos tradicionales quienes, no tan sorprendentemente, persiguen fines ideológicos opuestos: no negar la importancia de la conquista española, pero integrarla conceptualmente al transcurso histórico y por lo tanto, negar o disimular cualquier ruptura radical de la tradición. Esto lo logran distinguiendo entre apariencia y esencia: la conquista causó cambios en la apariencia de las cosas: en el instrumental, en las formas musicales, en los contenidos de bailes, pero no en su esencia: después de todo, manufacturar instrumentos, hacer música y bailar no eran cosas novedosas, sino que formaban parte de las actividades de los mayas ya antes de la llegada de los españoles.

De todos modos, regresando a lo propiamente historiográfico, hay en el campo de la música,

como en otros campos culturales y sociales, suficientes indicaciones históricas para sostener una teoría de transición cultural entre lo prehispánico y lo poshispánico, junto a una teoría de ruptura.

El programa que se precisa para prestar al término “música prehispánica” más riqueza semántica y contrarrestar sus tendencias unificantes es evidente: integrar y diferenciar el campo de estudios arqueomusicológicos. El problema hasta la fecha es la relativa escasez y dispersión de datos, lo que es, sin lugar a dudas, un problema determinante. De cierto modo, sin embargo, es también un problema arqueológico perenne y creo que sí, se podrían empezar a proponer desde ya algunas diferenciaciones que no sean demasiado prematuras: Por ejemplo, empezando con el simple hecho de que la mayoría de las fuentes con las que se trabaja en este campo, provienen del periodo clásico maya. Es decir, con el hecho de que hasta la fecha, las informaciones más extensas y detalladas sobre instrumentos, técnicas de ejecución, músicos, contextos y conceptos musicales provienen de una época histórica más o menos definida.

O empezando con la presencia de silbatos en forma de figurillas –o viceversa– durante un lapso de tiempo que sobrepasa en mucho los confines temporales del periodo clásico (en efecto, también los de lo prehispánico) lo que permitiría seguir una trayectoria larguísima de un tipo específico de instrumentos sonoros y llegar a observaciones como la de que ya en el Preclásico los silbatos estaban provistos de una gran variedad de dispositivos sonoros distintos, de lo sencillo a lo bien sofisticado. Entre los últimos, hay silbatos con hasta cuatro agujeros de digitación, tanto de sople directo como indirecto (Lee 1969: 69). O también a la observación que los mismos tipos de dispositivos sonoros se han encontrado en varios sitios arqueológicos. El siguiente tipo, por ejemplo, que consiste en un canal de insuflación que conduce del hombro de una figurilla antropomorfa a la ventana abierta en su espalda, de lo cual se han hallado ejemplares en Chiapa de Corzo, fechados en el preclásico medio (Lee 1969: 66-9); en Kaminaljuyú, probablemente del preclásico (Stöckli 2004: 331); y en los sitios Manantial e Ixtepeque, de la costa sur de Guatemala, posiblemente del clásico medio.

De ninguna manera pretendo aquí hacer una diferenciación extensa y sistemática del término “música prehispánica”; no obstante, las dos observaciones concernientes al desarrollo y la distribución de un tipo específico de silbatos representan al menos pequeños trozos para su entendimiento mejor.

La supuesta complejidad de la música maya prehispánica

A menudo se escucha la opinión –expresada no solamente por profanos sino también, y tal vez sobre todo por musicólogos– de que a una cultura del nivel de los mayas clásicos debe haber correspondido una música de semejante sofisticación y complejidad. A veces se especifica dicha opinión, relacionando los logros de los mayas en las matemáticas, la astronomía, la arquitectura y las artes plásticas con el grado supuestamente alto del desarrollo musical. Lo primero que se viene a la mente ante tal ecuación es que nos encontramos aquí ante los vestigios del viejo evolucionismo; lo segundo de que se trata de la proyección



Silbato de cerámica con efigie humana, procedente del sitio de Manantial, Escuintla

más o menos inconsciente de la idea de una relación esencial entre arte, valor cultural y complejidad, una idea, dicho sea de paso, que ni en la historia occidental del arte y de las ideas ha quedado siempre incontestada en todos sus aspectos.

Aún más claramente, la supuesta correspondencia entre las matemáticas, la astronomía y la música parece remitir a una inquietud occidental, milenaria, la idea de que existe una correlación entre ciertas proporciones numéricas encontradas en la naturaleza –en la distancia entre la tierra y los demás planetas por ejemplo– y ciertas proporciones acústicas-musicales; dicho de otro modo, entre la armonía del universo y la armonía musical. Es una idea que se ha perpetuado en formas cambiantes desde Pitágoras y Platón, a través de la edad media y el renacimiento, hasta la edad moderna y en efecto, hasta el presente.

Al proyectar tal idea a la cultura musical maya se debería al menos tomar en cuenta que en la historia de la música occidental, este tipo de musicología especulativa por lo general no ejercía mayor influencia sobre el curso de la *práctica* musical. Habría que considerar entonces que dicha correspondencia hipotética entre las matemáticas, la astronomía y la música maya se hubiera hallada no en formas musicales, en sentido estrecho, sino en discursos filosóficos y religiosos *sobre* la música.

Si quisiéramos, pese a todo, hacer un uso más fructífero –en un nivel teórico por lo menos– de la idea de la complejidad musical, entonces valdría la pena consultar brevemente la etnomusicología. En sus más de cien años de estudios comparativos a través de confines culturales, la etnomusicología ha logrado demostrar, entre muchas cosas más, que no existe una correlación estrecha entre sistemas tecnológicos y sociales y sistemas musicales; que los dos no se desarrollan necesariamente según el mismo patrón. (Blacking 1988: 332)

Además valdría entender como sistema musical, no únicamente las formas y estructuras sonoras en sí, sino toda una conformación de subsistemas a los cuales se debería aplicar la cuestión de la complejidad musical también. Por ejemplo:

- el grado de complejidad tecnológica en la fabricación de un instrumento musical,
- el grado de complejidad técnica y mnemotécnica que requiere la ejecución de un cierto repertorio musical,
- el grado de complejidad de la organización social de la vida musical,
- el grado de complejidad semántica de cierta música,
- etc.

En el caso de las estructuras sonoras sería además preciso aplicar la cuestión no de un modo global, sino individualmente, a los parámetros como melodía, armonía etc. Es casi de rigor remitirse en este respecto a la complejidad armónica y polifónica de la música occidental y su relativa

pobreza rítmica en comparación a ciertas músicas africanas; pero también se podría preguntar en cuales de sus parámetros precisamente un canto gregoriano medieval cantado en unísono es más sencillo que una misa renacentista a 4 voces; o un son de marimba más complejo que un son de chirimía.

En este punto, es de suponer que sea evidente que la supuesta complejidad musical es un concepto que no es aplicable en estudios históricos o etnomusicológicos de un modo absoluto; además, es un concepto que se vuelve absurdo si se combina con un juicio de valor. Que tales pautas se mantienen *dentro* de una cultura musical dada y que el criterio de la complejidad eventualmente forma parte de aquellas, es otra cosa.

De todos modos, aún no operando con hipótesis de tal índole, las fuentes arqueológicas y pictóricas proporcionan datos suficientes que indican una complejidad o diferenciación relativa de la cultura musical maya; por ejemplo, respecto a la estructuración del instrumental o a la organización social de la vida musical.

La relación entre los instrumentos musicales y la música que se toca en ellos

El análisis de los instrumentos musicales hallados en contextos arqueológicos parece representar el camino más prometedor y directo para acercarnos a prácticas musicales maya. Aún así, vale considerar lo siguiente:

La música que se toca en determinado momento histórico en un instrumento dado, representa, por lo general, solamente una selección de la totalidad de sus posibilidades acústicas. Por otro lado, la riqueza inventiva y combinatoria musical de la mente humana altera y sobrepasa a menudo los conceptos e intenciones que originalmente llevaron al diseño y la manufactura de un instrumento. Este potencial simultáneo de plusvalía y minusvalía que una cierta música realiza en un instrumento impide trazar una relación directa y lineal entre instrumento y música y por lo tanto, reconstruir una música sin nada más que el instrumento como fuente de información.

Voy a ilustrar este punto por medio de un ejemplo arqueológico ficticio que tiene la ventaja de que todavía tenemos instrumento *y* música a la mano. De paso, el ejemplo sirve para demostrar algunos procedimientos metodológicos.

Supongamos entonces que en cierto momento futuro el piano de hoy en día (el piano de cuerdas, bien entendido) se hubiera convertido en un artefacto arqueológico: ¿Qué posibilidades tendría un arqueomusicólogo de entonces para reconstruir la música que se tocaba en él?

Es posible que, después de haberse dado cuenta de la aptitud del artefacto para la producción de sonidos, determinará un primer orden tonal con base en el número de teclas y cuerdas correspondientes, detectará un segundo orden de tonos ascendientes en el acortamiento gradual de las cuerdas desde la izquierda hacia la derecha y sospechará un tercer orden observando el patrón repetitivo del dispositivo de teclas blancas y negras.

Por fin, si tiene la suerte de que el piano haya mantenido su afinación original temperada, hay una buena posibilidad de que le saltará a la vista el carácter sistémico de tal afinación: un semitono entre cada una de las teclas, una octava cada duodécima, etc., lo cual le permitirá la reconstrucción de un cuarto orden tonal, ya bastante complejo. Si no tiene dicha suerte, lo que es, por supuesto, más que probable, quizás se perderá en medidas y proporciones numéricas complicadísimas, y más importante aún, vanas.

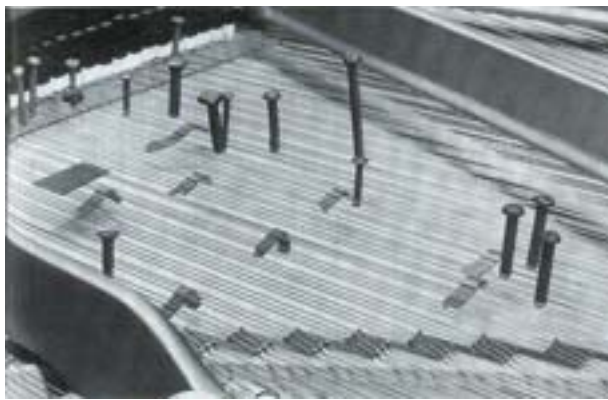


Foto del interior de un piano de cola preparado según las indicaciones de John Cage

El punto es, sin embargo, otro: aunque haya avanzado bastante en su análisis tonal –por lo menos hasta el nivel al cual se llega eventualmente también en el análisis de artefactos sonoros mayas– le separará todavía un abismo de la reconstrucción de la música que se tocaba alguna una vez en el instrumento. ¿O acaso se evidencian de sus datos tonales las diferencias armónicas entre, digamos, la música de Bach, de Brahms y de Schönberg? ¿O las diferencias rítmicas entre la música de Mozart y el *free jazz*? ¿O las posibilidades de combinar el piano con clarinete, cuarteto de cuerdas, orquesta sinfónica o coro infantil? ¿Qué haría nuestro arqueomusicólogo con una muestra de tornillos, roscas y pedazos de goma hallados en el mismo contexto arqueológico que su piano? ¿Se le ocurriría que a partir de los años 40 del siglo 20, representaban, al colocarlos entre las cuerdas, una forma de manipular el sonido del piano? Finalmente: ¿Cómo interpretaría los hallazgos de pianos brutalmente destruidos con hachas y semejantes herramientas? ¿En efecto, como vestigios de una expresión

artística de intenciones antiburguesas llamada alguna vez *happening*?

Ahora bien, algunos habrán pensado quizás, que la comparación entre el piano y los artefactos sonoros mayas que se encuentran mayormente en contextos arqueológicos, es decir, silbatos con o sin agujeros de digitación, está algo fuera de proporciones en el sentido de que aquellos silbatos representan sistemas acústicos mucho más sencillos. Concedido, pero por sencillos que sean, también vale para ellos la brecha presente en una serie de decisiones, selecciones y acciones no directamente reconstruibles, entre las propiedades acústicas de un instrumento y la música que originalmente se tocaba en él.

Hay, de todos modos, un obstáculo más: esta “serie de decisiones, selecciones y acciones” que se interponen necesariamente entre instrumento y música, está culturalmente conformada, basándose en un juego de reglas familiares tanto a los productores como a los receptores de cualquier música. En efecto, es al entendimiento de las reglas del juego de una música dada, no a la mera percepción y descripción de su superficie sonora, a la cual apunta el principal interés musicológico. Y lo que vale para musicólogos, vale aún más para la percepción de música en general: el entendimiento intuitivo o consciente de las reglas, o al menos de algunas reglas del juego es fundamental para nuestra propia experiencia y para nuestro propio placer estético en la audición musical.

Entonces, aún tratando de reconstruir de modos experimentales la música que se tocaba por medio de un artefacto sonoro relativamente sencillo, digamos, por medio de un silbato de uno o dos agujeros de digitación, no vamos a tener nunca ni el placer ni la certeza de haber identificado las reglas del juego original. En este sentido nos parecemos a los monos quienes, según la anécdota, al maltratar el teclado de un piano por suficiente tiempo, tienen buenas posibilidades de haber realizado en determinado momento todas las 32 sonatas para piano de Beethoven. El punto es que los monos mismos no van a haber reconocido ni el momento en que realizaron las sonatas ni las reglas en que se basaba la realización de las mismas. Admito saber poco de estadística y de primatología, sin embargo, creo que la anécdota logra lo que se propone: demostrar la diferencia entre intencionalidad creativa y azar. Y es precisamente esta intencionalidad creativa cuya reconstrucción se busca, pero también –un rayo de esperanza epistemológico, por decirlo así– es ella la que guía el proceso experimental de dicha reconstrucción. En este sentido, el arqueomusicólogo sí se distingue, al menos potencialmente, del mono.

Reconstrucciones musicales basadas en las fuentes etnográficas

La esperanza de poder acercarse a la música maya prehispánica, al menos hasta el momento inmediatamente después de la conquista, también es algo engañosa: los conocimientos más detallados que tenemos sobre las prácticas musicales de esta época conciernen a tradiciones de origen europeo, sobre todo, a tradiciones del ámbito eclesiástico, y no a tradiciones indígenas que sobrevivieron a la conquista. De ellas se sabe algo sobre el instrumental y los contextos musicales (danzas, ritos realizados en este entonces a menudo clandestinamente), pero nada exacto sobre las formas y estructuras de la música en sí. Lo que las fuentes eventualmente transmiten, son impresiones bastante vagas, por ejemplo, que la música de los indígenas sonaba tristemente –una impresión, dicho sea de paso, que se ha convertido en una idea fija sobre la música indígena y se ha perpetuado como tal hasta nuestros días.

En efecto, las fuentes sobre la música indígena en sentido estricto no empiezan a ser informativas sino hasta finales del siglo XIX, cuando se efectuaron las primeras transcripciones de algunas prácticas musicales, y un poco más tarde, ya bien en el siglo XX, cuando se realizaron las primeras grabaciones. Por lo tanto, la historia de la música indígena poshispánica es, por un lapso de casi cuatro siglos, apenas más inteligible que la de la música prehispánica de los siglos anteriores.

Entonces, ¿qué reconstruir? ¿Y cómo? Buscar, bajo ciertas condiciones adicionales, una práctica musical indígena contemporánea que suene lo menos europea posible, es tal vez un camino viable. A este respecto, dos observaciones previas:

Como en el caso de la música indígena, las fuentes históricas sobre la música europea no escrita,

o sea, las músicas tradicionales, populares, regionales del siglo XVI en adelante no son exhaustivas, sino al contrario. Desde ahí surge cierta dificultad en identificar con seguridad los modelos musicales europeos y separarlos de los indígenas. Aún más importancia tiene quizás la advertencia de no acariciar un concepto simplista del proceso de transculturación: este es un proceso en que los elementos culturales no se juntan de un modo aditivo –reversible por una simple sustracción– sino de un modo transformante. Así que algún elemento musical de orígenes europeos bien puede haber sido transformado por la constante reinterpretación de sus características hasta tal punto que ya no se parece en nada al elemento original. O para decirlo así, que suena no occidental sin tener, o sin tener únicamente, orígenes prehispánicos. A pesar de todo, si tratamos de identificar un estilo musical con características poco europeas, entonces, la música que acompaña el famoso *Baile del Rabinal Achí* no sería un mal punto de partida. Otro ejemplo es la música del *Baile de Ma'Muun*, que grabé hace poco en Santa Cruz Verapaz (Alta Verapaz), en el área poqomchi'. Esta danza está vinculada con el *Rabinal Achí* no solamente por el conjunto instrumental acompañante, compuesto por dos trompetas de distinto tamaño y un tun (tambor de madera), sino también ciertos rasgos de su trama. Por lo tanto, parece bastante seguro asumir orígenes prehispánicos también para el *Baile de Ma'Muun*.¹ Con respecto al instrumental, la combinación de varias trompetas (con o sin tambor acompañante) está confirmada por numerosas fuentes pictóricas mayas del periodo clásico maya, que además representan a menudo contextos danzarios, mientras que la primera referencia segura a los orígenes prehispánicos del tun maya proviene, hasta la fecha, de la época inmediatamente posterior a la conquista.



Vaso policromo de las tierras bajas mayas, que representa una escena cortesana con un baile acompañado por instrumentos musicales. Fotografía rollout por Justin Kerr, tomada de “Maya Vase Data Base”, <http://research.famsi.org/kerrmaya.html>.



Baile de *Ma'Muun* en San Cristóbal Verapaz, Baja Verapaz. Escenografía y detalles de los músicos y el instrumental. Fotografías del autor.

Para terminar y sin entrar en más en detalles, voy a tocar tres puntos brevemente acerca de la música que acompaña esta tradición del *Baile de Ma'Muun*:

Lo que tal vez más intriga al escuchar esta música integralmente –lo que significa escucharla por un lapso de tiempo de entre aproximadamente tres cuartos de hora y una hora y media– es su minimalismo, llevado casi al máximo en todos los parámetros: la melodía, el ritmo, el contrapunto.

En nuestra búsqueda de reconstruir posibles prácticas musicales mayas, es importante mencionar que no se trata aquí de una práctica idiosincrásica, sino de un modo de la organización del material musical que se encuentra en otros lugares y otras tradiciones musicales contemporáneas en el área maya.

Finalmente, al tratar de evaluar la probabilidad de que se trate aquí de vestigios auténticos de una práctica musical prehispánica, o, dicho de otro modo, para reconocer esta música como potencialmente prehispánica, es preciso tener en cuenta todas las otras probabilidades de su trayectoria histórica.

Referencias Bibliográficas

Blacking, John (1988) Ethnomusicology and Prehistoric Music Making. En *The Archaeology of Early Music Cultures*. E. Hickmann y D.W. Hughes, ed., pp. 329-335. Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, Bonn.

Lee, Thomas A. (1969) *The Artifacts of Chiapa de Corzo, Chiapas, Mexico*. NWA Paper 26.

Stöckli, Matthias (2004) Informe preliminar sobre los hallazgos de artefactos sonoros en el Parque Kaminaljuyú. En *Kaminaljuyú: Informe de las excavaciones realizadas en el Parque Kaminaljuyú, Guatemala, de julio 2003 a febrero 2004*, M. Ivic de Monterroso y C. Alvarado Galindo, ed., pp. 328-334. Centro Editorial Vile, Guatemala.

Notas

¹ Se presentarán más datos sobre la etnografía y el contenido del *Baile de Ma'Muun* en un artículo de Carlos René García Escobar, a publicarse en el boletín *La Tradición Popular* del Centro de Estudios Folklóricos (CEFOL) de la Universidad de San Carlos de Guatemala. La estructura musical de la misma danza es objeto de otro trabajo del autor de esta conferencia a publicarse en la revista *Tradiciones de Guatemala*, también del CEFOL.

Conferencias del Museo Popol Vuh 2005-3 (<http://www.popolvuh.ufm.edu.gt/Stockli2005.pdf>)

Serie de publicaciones digitales basadas en las conferencias mensuales del Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín, Guatemala.

Editor: Oswaldo Chinchilla Mazariegos.

Digitalización: Camilo A. Luin.