

XVII SEMINARIO LATINOAMERICANO DE EDUCACIÓN MUSICAL

EDUCACIÓN Y CULTURA

“Política e ideales para una Educación Musical Latinoamericana.”

27 de noviembre al 02 de diciembre de 2011

Antigua, Guatemala

E n s a y o

**APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LAS EXPRESIONES SONORAS
PREHISPÁNICAS DE MESOAMÉRICA**

Reflexiones y Criterios Arqueofonológicos¹

Lester Homero Godínez Orantes



I. Antecedentes. Marco Conceptual e Hipotético

¹ **Arqueofonología:** (del griego *arjaios*, antiguo, *fone*, sonido y *logos*, estudio). Propuesta del autor, para la creación o formulación de una nueva disciplina de estudio e investigación, la cual tendría como finalidad la exploración de las motivaciones, modos de emisión y articulación de sonidos en tanto formas de expresión, así como la morfología del fenómeno sonoro en las culturas antiguas, como una nueva carrera o una especialización de estudios universitarios a nivel pre o postgrado.

El propósito fundamental de este trabajo es el de presentar algunas reflexiones y criterios útiles para aquellas personas que pretenden estudiar, explorar y profundizar en el ámbito de las expresiones sonoras de los pueblos prehispánicos. Quizá la más importante reflexión consiste en cuestionar de manera firme el hábito de juzgar —deliberada o inconcientemente—, a las culturas prehispánicas con criterios propios de la cultura occidental.

Tal actitud responde a un etnocentrismo (o “eurocentrismo”) inconciente o no adecuadamente reconocido, en virtud de que dichos especialistas “trasladan” o llevan consigo sus criterios y valoraciones propias de la cultura occidental para estudiar, analizar, clasificar e incluso calificar, manifestaciones y valores de las culturas prehispánicas, lo cual resulta científicamente inapropiado.

Asimismo, aunque la antropología como “ciencia del hombre” nace con el hombre mismo —en el momento en que el hombre primitivo encuentra que otros congéneres son distintos a él y a su grupo social (en sus rasgos físicos o en su mecanismo de comunicación)—, ya como disciplina inicia sus primeros atisbos gracias a los reportes de viaje o relatos documentales de exploradores, misioneros etc. y nace como disciplina moderna de estudio entre los siglos XVIII y XIX, ante la necesidad de las potencias europeas de “conocer” a sus súbditos “exóticos” de ultramar o descifrar la información implícita en los tesoros saqueados de sus territorios conquistados —como lo demuestran, por ejemplo, los tesoros egipcios en el Museo Británico o en el Museo Egipcio de Berlín o los tesoros de Grecia y Babilonia en el Museo de Pérgamo en Berlín; o los códices mayas detentados en París, Madrid y Dresde—. El antropólogo Melville Herkovitz coincide con esta interpretación, cuando afirma que:

“Fue después de la gran época de los descubrimientos y de la expansión europea en el Cercano y Lejano Oriente, en las Américas y en África, cuando se puso de manifiesto que existían en esas regiones otros modos de conducta, otras formas de expresión lingüística, otras maneras de adorar a los dioses distintos”.²

Por esta razón, luego de tan importante digresión, 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. Debemos, por lo tanto, considerar hoy el año de 1492 como una “frontera cultural” que al trasponerla retrospectivamente e ingresar al ámbito prehispánico, debiésemos despojarnos —hasta donde sea posible— de nuestros criterios y valores culturales occidentales contemporáneos, o al menos, adquirir conciencia de los grandes contrastes y diferencias entre tales culturas. Nuestra intención primaria debiera ser el prepararnos para explorar de manera desprejuiciada, las raíces, motivaciones, pensamiento y cosmogonía de aquellas culturas.

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 imperceptible con la pretensión de erigirse en una cultura universal, hasta diríamos con tendencia totalitaria, la cual es conocida como la **cultura occidental**. Por esta razón, nuestro conciente y nuestro subconsciente sucumben

² Melville Herkovitz, opus citada, página 17.

fácilmente ante la tentación de aplicar criterios estéticos occidentales para calificar productos culturales propios de culturas tan disímiles y con pocos o quizá ningún elemento en común.

II. Génesis de la Expresión Sonora torno al lenguaje y la emisión de sonidos

Variaciones en

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 lo siguiente: “*El hombre en un principio, sintió la necesidad del lenguaje al trabajar colectivamente para satisfacer sus necesidades materiales y poder subsistir*”.³ Sin embargo, Federico Engels 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.⁴

En dicho libro también se hace 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* y la ausencia o menor dimensión del mismo, en el cerebro de otros homínidos aún más antiguos, y en el cerebro de simios y primates. Desde luego, los primeros atisbos de la comunicación se dio en etapas anteriores, en momentos en que los primitivos antepasados aún no desarrollaban un lenguaje articulado oral, para lo que debieron hacer uso de inflexiones guturales y signos motrices, mismos que aún utilizan los simios y otros animales. Esta aseveración se fundamenta en la hipótesis del lenguaje gestual planteada por el lingüista y primatólogo Gordon Hewes, como resultado de realizar experimentos del lenguaje para sordos Ameslan⁵ con chimpancés.⁶ La importancia de estos experimentos con simios contemporáneos estriba en que nos permiten formarnos una idea de los esfuerzos que pudieron realizar los homínidos prehistóricos para superar sus limitaciones y poder satisfacer sus necesidades de comunicación.

Para el hombre, resulta de vital importancia el empleo de gestos corporales, pues aun en la actualidad, en momentos en que ya ha desarrollado un lenguaje oral suficientemente completo, tales gestos siguen siendo auxiliares determinantes para facilitar en el interlocutor la comprensión o interpretación del sentido del mensaje, por lo que asignamos gran valor a conocer los detalles de tales movimientos motores. Al respecto, continua informándonos Rosas que “*para los monos, las señales motoras son de gran trascendencia, pues las realizan por medio de mímica, pantomímica y movimientos de la cabeza*”.⁷ Destaca pues, el gesto con las manos u otras partes del cuerpo que fueron utilizados por los antepasados y que aún en la actualidad son utilizados por el hombre y los

³ Rosas Morales, Mario Israel. *Orígenes de la Comunicación*. Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, marzo 2001, página 97.

⁴ Íbidem, *Orígenes de la Comunicación...*, página 98.

⁵ Ameslan: palabra formada por las letras en negrillas de las palabras en idioma inglés, **American Sign Language**.

⁶ Íbidem, *Orígenes de la Comunicación...*, página 120.

⁷ Íbidem, *Orígenes de la Comunicación...*, página 67.

simios o primates. Valga mencionar que se han clasificado algunos gestos o ademanes básicos, entre los cuales contamos, el ademán de llamada, el ademán indicador, ademán de amenaza, ademán de consentimiento, ademán de rechazo y ademán de petición, entre otros.

En este sentido, es importante observar que, en atención a la diversidad de idiomas, lenguas o dialectos que han existido en el mundo a lo largo de toda la historia, puede concluirse que el ser humano ha sido privilegiado con una predisposición especial para construir y desarrollar lenguajes con alto grado de complejidad, así como también otros medios de comunicación alternos, siempre con el propósito de satisfacer sus necesidades de comunicación.

En cuanto a las posibles premisas del lenguaje oral, tanto los *Australopitecos*, que eran monos de organización superior, como el *Homo Erectus* y el *Pitecántropo*, dado cierto desarrollo anatómico-fisiológico heredado de formas inferiores, podían emitir algunas decenas de sonidos diferenciados, los cuales se constituyeron en una de las premisas biológicas de la formación de un lenguaje articulado.

Volviendo a nuestra línea original de descripción de las premisas de la emisión de sonidos, más allá de la comunicación simple, es importante tomar en cuenta **la onomatopeya** como la primera noción reconocida para la formulación del lenguaje, y por extensión, para la emisión y posible articulación de sonidos. La onomatopeya hace posible la vinculación de un símbolo mental, un animal o un objeto inerte con su sonido correspondiente. Por esta razón, la imitación de los sonidos de la naturaleza y los sonidos de los animales 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.

III. En Mesoamérica Cosmovisión como fundamento

La

En el caso de los pueblos prehispánicos, estos asignaban gran importancia no sólo a la naturaleza como madre de todas las cosas, sino a cierto “valor espiritual” mágico de relación o de vínculo de los humanos con los animales o con elementos de la naturaleza al cual se le reconoce por el término ***nahual***, lo cual aún se acostumbra en los pueblos indígenas actuales y cuya práctica se denomina “***nahualismo***”. En la mayoría de pueblos prehispánicos de Mesoamérica, se cultivaban formas similares de animismo, es decir, la costumbre de reconocer que todos los elementos de la naturaleza estaban imbuidos de alguna forma de “espíritu”.

En otros grupos mayenses de Guatemala, el *nawal* es un poder determinado por el día en que se nace, dejando en segundo término el vínculo animal arriba mencionado. El investigador Tito Medina considera que el *nawal* se plantea en tres planos de la existencia del individuo, y lo define como “... **el enlace entre el individuo y su propia conciencia, entre el individuo y su entorno y entre el individuo y el cosmos**”.⁸ En ese sentido, a cada persona le corresponde un *nawal* específico de acuerdo a su fecha de nacimiento y a su fecha de fecundación, precisado por el Tzolkín o calendario maya.

⁸ Medina, Tito. *El Libro de la Cuenta de los Nawales*. Centro de Documentación e Investigación Maya, CEDIM, Guatemala (Iximuleu), en las notas introductorias.

En el caso específico de los mayas, estos reconocían este fenómeno, según afirma el arqueólogo Robert J. Sharer:

*“El mundo de los antiguos mayas, tan distinto del nuestro, estaba regido por un orden cosmológico que trascendía nuestra distinción entre los reinos natural y sobrenatural. Todas las cosas, fuesen animadas o inanimadas, estaban imbuidas de un poder invisible. En algunos casos —especialmente los ‘espíritus’ que habitaban las rocas, los árboles y otros objetos (concepto llamado animismo) — el poder invisible era amorfo. En otros casos se encarnaba en una ‘deidad’ percibida en forma de animal (zoomorfa) o humana (antropomorfa)”.*⁹

En la línea de la comunicación con tales espíritus, la imitación de sonidos emitidos por animales debió ser una necesidad para resolver el problema de la comunicación con sus nahuales o espíritus protectores. En el Museo Popol Vuh de la ciudad de Guatemala, se conserva una interesante colección de objetos sonoros, cuyo aspecto morfológico incluye útiles zoomorfos y útiles antropomorfos. Eso nos confirma que la hipótesis de la comunicación con el *nahual* resulta una línea de búsqueda interesante y de alta confiabilidad, como se corrobora también en el trabajo que hemos citado del licenciado Rosas, quien pone de ejemplo el uso de la onomatopeya en las palabras del idioma cakchiquel actual “*vuuch*” (zopilote) o “*sochoj*” (serpiente de cascabel); a lo cual agregamos “*choy*” (ratón), “*ixmucur*” (paloma silvestre), “*poc*” (ave acuática), palabras en las cuales se observa la importancia onomatopéyica en el lenguaje indígena actual.

El *tzijolaj* o pito de caña imita el canto de los pájaros; algunos silbatos zoomorfos llegan al extremo de imitar el sonido del animal al cual pertenece la forma del silbato. Se han registrado silbatos con forma 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 *nahual* respectivo. En ese sentido, erróneo resulta catalogar a dichos objetos como “instrumentos musicales” en el sentido occidental, cuando su valor ha consistido en ser medios de comunicación con el “espíritu animal” o *nahual*. Por esta razón, la “medición” de la interválica, el establecimiento de patrones rítmicos o la búsqueda de valores supuestamente “musicales” —actitud normal en el pensamiento occidental—, pasan a un plano de segundo orden.

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, como los troncos huecos, tambores, *tunes* o *teponaxtlis*, resultan ser los ejemplos más cercanos.

Es importante destacar entonces, que en el ámbito prehispánico, la comunicación sonora pudo tener tres instancias en función de su uso o aplicación. La una, de **tipo utilitario**, atendiendo a necesidades estrictamente fisiológicas, de **tipo espiritual**, debido a la necesidad de comunicación metafísica, y la otra de **tipo cultural**, en el momento en que algunos grupos primitivos comienzan a acumular y registrar experiencias colectivas y a construir, consolidar y conservar una memoria colectiva (historia) que los habría de diferenciar de otros grupos, lo cual habría de reconocerse como la génesis de la identidad cultural.

⁹ Sharer, página 491.

IV. ¿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 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, mas no toda expresión sonora es música.** El lenguaje oral es una expresión sonora, mas no se considera 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—, las siguientes características:

- ◆ Se identifica un creador conocido (autor o compositor), o se supone un creador anónimo.
- ◆ Se percibe una intención o motivo 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.)
- ◆ Se reconoce un sistema de graficación (escritura musical)
- ◆ Se reconoce un medio de identificación de la pieza musical (“Claro de Luna”)
- ◆ Se reconoce un sistema temperado que, en el caso del sistema temperado occidental, está siendo utilizado por una gran diversidad de pueblos, naciones y continentes en el mundo, siendo de aceptación casi universal.

La idea o concepto que hoy tenemos del término **música** se aplica a ciertas manifestaciones con sentido **estético** (del griego *aizetike*, propio de los sentidos, término empleado en el sentido de apreciación sensorial de la belleza), cuya concepción fue creada por la cultura occidental cuyos 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 un 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.

En el ámbito de la cultura occidental, la **música** es una de las llamadas **bellas artes**, a las cuales pertenecen además, la danza, la poesía, la escultura, la pintura, el teatro y la arquitectura. La esencia del arte ha sido el uso creativo de distintas clases de materia para producir **belleza**. Resulta notable el desarrollo musical alcanzado por Europa a lo largo de toda su historia, y cuyos procesos evolutivos se han mantenido ininterrumpidos.

El desarrollo de la música occidental manifiesta desde el medioevo, una fuerte connotación religiosa. Hacia los siglos XI y XII se desarrolla el llamado **Canto Gregoriano**, es decir, un canto religioso adoptado de manera oficial por la Iglesia Romana para su liturgia y cuyo cultivo ha sido atribuida por la tradición medieval al papa **Gregorio Magno**, de quien adquiere su nombre. Llamado posteriormente **canto llano** o *planus cantus*, consta de una sola voz, utiliza una escala tonal de seis grados y tiene un ritmo libre. Jesús A. Ribó en su *Historia Universal de la Música* caracteriza así al canto gregoriano:

*“El canto Gregoriano era homófono; como la música griega, se lo entonaba primitivamente sin acompañamiento, y con un ritmo muy libre, que era el de la prosa a la que debía adaptarse con la mayor frecuencia. Por carecer de compás vino a ser una especie de declamación musical. Cada sílaba correspondía tan pronto a una sola nota o a un grupo de ellas, que formaban a veces una verdadera vocalización”.*¹⁰

En el siglo XI, Guido de Arezzo regularizó el uso de las líneas de la pauta y dio nombre a las notas musicales (ut, re, mi, fa, sol, la, si), a partir de la primera sílaba de cada verso del himno a San Juan:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labil reatum
Sancte Iohannes

Hacia el siglo XIV surge la escuela **ars nova**, la cual determina el inicio de una definición más concreta de la concepción profana de la música, de donde parte una corriente especializada que culmina con una diversidad de escuelas hacia los siglos XVIII y XIX y otra popular, en la que la incidencia de los rasgos particulares de las culturas locales determina la música de la tradición popular o folklórica.

Europa perfeccionó un **sistema musical temperado** basado en 12 sonidos, cada uno de los cuales es reconocido con 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**, con 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 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, quienes llegaron a producir un **repertorio** mundialmente aceptado como paradigma de la sublimación y perfección artística.

¹⁰ Ribó, Jesús A. *Historia Universal de la Música*. Madrid: 1945, Editorial Plus Ultra. 475 pp.

A la perpetuación física lograda con la escritura musical, deben agregarse los avances tecnológicos actuales para la fijación del sonido sobre material magnetofónico, electrónico o láser, en sistemas analógico o digital, avances que facilitan su comercialización y amplia difusión a las masas populares.

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” personal (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 orquestal 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 desarrolló también una serie de instrumentos surgidos de objetos primitivos o arcaicos (como el cuerno, el arco, las cañas sopladas, el caracol, etc.), denominados **instrumentos musicales**. Todos ellos han sido desarrollados con ajuste estricto al sistema musical temperado de 12 sonidos arriba mencionado, lo que ha permitido la universalización de dicho sistema.

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 a los ceremoniales o ritos religiosos. Sin embargo, en algunos casos, estas manifestaciones tenían algún fin utilitario, como la producción de sonidos para la cacería o como medio de comunicación a distancia bajo algún código previamente acordado. Asimismo se reconoce el uso de sonidos con fines bélicos, para el apoyo moral de los guerreros en sus disputas bélicas. El acabado final de los usos ceremoniales y utilitarios de los sonidos, plantea diferencias observadas por investigadores como Sylvannus Morley, según veremos adelante.

Para la producción de sonidos, los pueblos prehispánicos hicieron uso de diversidad de objetos principalmente aerófonos y de percusión (idiófonos y membranófonos). Hemos de convenir que evitamos denominarlos como “instrumentos” para no establecer confusiones involuntarias con los instrumentos musicales occidentales, aunque las menciones estrictamente referenciales por comparación, son válidas.

Debe reconocerse que algunas de las manifestaciones de los mayas guardaban en su apariencia ciertas similitudes o paralelismos con algunas de las hoy disciplinas de las bellas artes del ámbito occidental (danza, música, teatro), lo cual ha inducido a inexactitudes

de interpretación y apreciación de parte de especialistas o estudiosos que han calificado aquellas como “artes prehispánicas”, no siendo la apreciación estética su intención primordial.

Sin embargo, debe reconocerse que existe por lo general en el investigador contemporáneo, una tendencia involuntaria o inconciente en calificar valores de las culturas prehispánicas con parámetros de la cultura occidental, error que en aras de garantizar el rigor científico, debe evitarse.

En efecto, ante la “belleza” de algunos vestigios o piezas arqueológicas, surge la tentación de calificarlas como “obras de arte”. Cito como ejemplo, los innumerables tratados de “arte maya” o “arte prehispánico” que se encuentran en las librerías o bibliotecas especializadas, en las cuales las piezas arqueológicas son juzgadas con base a criterios occidentales. He arribado a estas reflexiones luego de leer la cita de Paul Schmidt: “*Ordinariamente se pensaría que los motivos decorativos constituyen el ejemplo por excelencia de lo estético*”,¹¹ misma que, aunque no fue expresada en el sentido que aquí le asignamos, nos abre la perspectiva para romper paradigmas. Lo anterior en relación a las decoraciones en la producción cerámica de Uaxactún, dentro de un análisis de cambio cultural.

A este respecto, 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 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 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.”¹²

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”¹³ y “banda”¹⁴, los cuales están totalmente fuera de contexto por ser términos ajenos a la concepción autóctona mesoamericana prehispánica.

Asimismo, cuando la señora Miller menciona el término ‘cuerdas’ (*strings*), se refiere a la familia de los instrumentos contemporáneos de cuerda frotada o pulsada, compuestos

¹¹ Schmidt, Paul. **“Uaxactún: Extinción de una Cultura”**. Universidad Nacional Autónoma de México, México 1983; pp 16.

¹² Benson, Elizabeth P. y G. Griffin, editores. **“MAYA ICONOGRAPHY”**. Capítulo 11, a cargo de Mary E. Miller, ***The Boys in the Bonampak Band***. Princeton University Press, New Jersey, 1988, página 319. (traducción libre del inglés por el autor).

¹³ En efecto, orquesta viene del latín *orchestra* y este a su vez del griego *orjestra*, que identifica el espacio escénico en el que actuaba el coro griego.

¹⁴ *Banda* ciertamente se refiere en la actualidad a una agrupación musical que incluye instrumentos de viento y percusión.

por el violín, la viola, el violoncello, el contrabajo, el arpa, la guitarra, el laúd, etc. cuya concepción y fabricación fue realizada estrictamente para el sistema musical temperado europeo. Finalmente, 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 inconciente y, por supuesto, inequívoca.

En este mismo tema, Robert Sharer ha sido más cauto y prudente cuando escribe: *“...la procesión ceremonial culminante aparece completa en el registro inferior de la habitación, con miembros de la corte elaboradamente vestidos, y nueve músicos tocando sonajeros de guaje, un tambor de madera y conchas de tortuga”*.¹⁵

Con el propósito de utilizar un término más adecuado y culturalmente neutral en referencia al contenido de los murales de Bonampak, propongo hacerlo bajo el término de **agrupación sonora maya** de Bonampak, a espera de la respuesta de los epigrafistas por encontrar el término maya específico utilizado para designar dicha agrupación.

Por otro lado, Samuel Martí es categórico en establecer que

“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”.¹⁶

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. El referido libro de Samuel Martí, que incluye abundantes ilustraciones, por ejemplo, hace una detallada descripción física de una serie de figurillas con capacidad sonora y otras simplemente representando a individuos en actitud de emisión de sonidos, sin alcanzar realmente un análisis organológico y fonológico.

V. 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 total del objeto principal de estudio, como lo es la **expresión sonora** propiamente dicha.

¹⁵ Sharer, página 253, en referencia a los frisos de Bonampak.

¹⁶ Martí, Samuel. *“Música Precolombina”*. Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, México, 1989. Pág 7.

2. No existen pruebas o evidencias de que los pueblos prehispánicos hubiesen desarrollado un sistema de codificación gráfica (escritura) de dicha expresión sonora.
3. Lo plasmado en los vestigios arqueológicos sobrevivientes, los símbolos, ideogramas, glifos o jeroglíficos grabados en piedra o en objetos cerámicos, por un lado, y los códices o “libros” manufacturados con cierto papel de corteza de árbol de *amatle*, entre los cuales destacan los únicos tres códices mayas rescatados a nuestros días, el de **Dresde**, el **Peresiano** y el **Tro-cortesiano**, los cuales solamente nos traen información ceremonial o calendárica, 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 nuevos criterios.
4. En los vestigios **sí** se ha encontrado una forma de graficación de las sensaciones percibidas por algunos de los sentidos, como el habla, la visión y el olor, por medio de volutas, líneas continuas o punteadas y otros recursos plásticos, como veremos adelante.
5. En cuanto a fuentes bibliográficas, 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.
6. Por asociación o analogía, bajo criterios etnomusicológicos, la música producida por los actuales pueblos indígenas de Guatemala (o por extensión, de otros países indígenas de América como México, Bolivia, Perú, Ecuador y otros) o algunas grabaciones de pueblos con relativamente poco contacto con la cultura occidental, como los lacandones de Chiapas y Guatemala¹⁷ o algunos pueblos amazónicos.¹⁸
7. 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, motivación o intención original de uso.

VI. Motivaciones o finalidades para la producción de sonidos en las culturas mesoamericanas prehispánicas

Previo a profundizar en el tema, es importante regresar al cuestionamiento que he realizado acerca del uso del término “música” en referencia a las **expresiones sonoras** prehispánicas. El uso de dicho término puede inducirnos inconcientemente a buscar cualesquiera de los elementos constitutivos como **melodía**, **armonía** y **ritmo** en el sentido integrado en el que se le conoce en la cultura occidental, posibilidad que tampoco se descarta en forma definitiva.

¹⁷ El Doctor Didier Boremanse, director del Departamento 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. En dichos cantos se percibe una proximidad cercana al habla, en virtud de que se trabajan intervalos contiguos en una extensión de $\frac{1}{2}$ hasta $1 \frac{1}{2}$ tonos.

¹⁸ Al respecto, el doctor Lehnhoff recomendaría estudiar a los miembros de la tribu *yanomami* de Venezuela. Véase la nota N¹³, página 100, en Lehnhoff, Dieter. *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*. Comité Internacional de la Cruz Roja, Guatemala, 1999.

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 originar 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:

- 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** —a la cual hemos hecho referencia en la sección III anterior—, la cual pudo tener dos connotaciones en función de su uso o aplicación. La una, de tipo utilitario propiamente dicho, 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).

Ya hemos mencionado anteriormente la **onomatopeya** como la premisa reconocida para la formulación del lenguaje, y por extensión, para la posible emisión de sonidos. La imitación de los sonidos de la naturaleza y los sonidos de los animales 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.

La **motivación bélica** resulta ser otro fin utilitario en la producción sonora, el uso de sonidos 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, como ya hemos mencionado, es la producción de sonidos de apoyo para las actividades de caza o captura de animales salvajes, es decir, **motivación para la caza**. Este tipo de producción sonora resulta de uso común en otras culturas y civilizaciones, incluso de 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 este tipo de 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.¹⁹ Estas expresiones sonoras incidentales pueden permanecer directamente asociadas con ciertos momentos culminantes del ceremonial o acompañar todo el ceremonial, sin que alcancen el primer nivel de protagonismo en los mismos. Para entender lo anterior, hemos de reconocer la existencia de una especie de “liturgia”, Asimismo, son esenciales pues no se concibe el ceremonial sin sus respectivas expresiones incidentales. Otro ejemplo de expresión sonora incidental era el uso que hacían los rapsodas de la lira, en la cultura griega.

El uso incidental de sonidos tampoco podría resultar 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, como parte de una liturgia ceremonial, o para apoyar alguna actividad de intención protocolaria, como por ejemplo, para anunciar la llegada²⁰ o la entronización de un rey o cacique principal.

Menciona Sharer que *“La clase sacerdotal realizaba toda una diversidad de ceremonias públicas, frecuentemente espectaculares, con el fin de inspirar temor y obediencia al pueblo. Tales ceremonias solían incluir **música**, danzas, quema de incienso y entrega de ofrendas, entre ellas sangre de los sacerdotes y, en ciertas ocasiones, sacrificios humanos”*.²¹

A manera de comentario, es importante reconocer que los pueblos indígenas de la Guatemala contemporánea, continúan preservando y realizando sus rituales con el apoyo de música incidental de carácter autóctono.²²

Las expresiones sonoras incidentales difieren de las utilitarias en virtud de que las primeras 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 articulados no alcanzan una estructura incipiente, hasta la creación y repetición de patrones rítmicos simples.

c) Motivos de articulación simple

Esta tercera opción —para no descartar otras posibilidades—, 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

¹⁹ A manera de ilustración, las expresiones incidentales tendrían una similar función a la que tiene la música en el cine de hoy.

²⁰ A manera de fanfarria con útiles de viento o algún trémolo o redoble con útiles de percusión.

²¹ Sharer, página 493.

²² Ver Godínez Orantes, Lester Homero: *Panorámica de la Música Autóctona de Guatemala.*, sección III.

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 simple **experimentación** de sonidos de distinta altura,²³ en la búsqueda de motivos o gérmenes melódicos por el medio de la simple experimentación sensorial intuitiva. Por ejemplo, el caso de un individuo cualquiera que manipula un silbato con varios sonidos, en intenta, de manera intuitiva y espontánea, la articulación de tales sonidos, sin orden alguno, lo que le permitirá el “descubrimientos” de algún motivo primigenio o un incipiente germen melódico.

d) Motivaciones estéticas

Las **motivaciones estéticas** en la producción de expresiones sonoras consiste en la emisión de sonidos con la finalidad específica 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.

A manera de conclusión y como un dato clave para orientar una posible clasificación de objetos sonoros, me permito citar la importante observación apuntada por Sylvannus Morley, en el sentido de señalar diferencias notables entre objetos ceremoniales y objetos utilitarios:

“Hay un marcado contraste entre el fausto que rodea todos los objetos relacionados con el ritual religioso y la gran simplicidad de los demás objetos.”²⁴

VII. Clasificación, revisión y análisis de sonoros²⁵ antiguos útiles

Los vestigios arqueológicos del área de Mesoamérica que han sobrevivido hasta 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), los cuales, deliberadamente evitamos denominarlos como “instrumentos” para no establecer similitudes o comparaciones involuntarias con los instrumentos musicales occidentales, así como también para evitar contaminar el análisis.

²³ En acústica, altura se refiere a la elevación mayor o menor del sonido dependiendo de la frecuencia de la vibración del cuerpo sonoro.

²⁴ Morley, Sylvannus. *“La Civilización Maya”*. Fondo de Cultura Económica, México, 1946. 5ª reimpresión de la 2ª edición española 1985, página 61.

²⁵ 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”, que es de connotación occidental.

En otro apartado, estaremos revisando los materiales utilizados para la elaboración o manufactura de tales objetos sonoros.

En el extremo derecho de esta fotografía “distendida” o desenvolvente de un vaso maya, un personaje acciona un raspador de hueso, y un segundo personaje acciona un par de chinchines o sonajas.

Entre los **idiófonos**²⁶ encontramos útiles sonoros de:

- ◆ **sonido raspado**, al pasar una pieza de material duro sobre una superficie ranurada de piedra, madera o hueso, como el caso del fémur ranurado utilizado por los aztecas en ceremonias fúnebres (*omichicahuaztli*),²⁷ o el caso de las muescas en las astas de la cornamenta del venado sobre un cuerpo hueco a manera de caja de resonancia, dibujado en un manuscrito mixteca.²⁸
- ◆ **sonido golpeado**, como el *tun*, el *teponaxtle* y el *ayotl* o caparazón de tortuga, ésta última golpeada con asta de venado, por ejemplo.
- ◆ **sonido de choque múltiple**, como los *chinchines* o sonajas de jícaras o calabazas, las vainas secas, los cascabeles o las sartas de conchas marinas chocantes.



En esta fotografía de un vaso polícromo maya, apreciamos a cuatro personajes con máscaras de jaguar, en una posible “danza de las tortugas”, en las que se accionan sendas caparazones de tortuga con una especie de cetro.

Entre los **membranófonos** encontramos útiles sonoros con un parche de piel de venado u otro animal, llamado *huehuetl*, en distintas variantes:

- ◆ los **tambores** de resonador de madera
- ◆ los **tambores** de resonador de barro
- ◆ los **tambores** en forma de “y”

²⁶ El término **idiófono** fue propuesto por el investigador alemán Curt Sachs y se refiere a los instrumentos que basan su producción sonora en el golpe de diversa naturaleza.

²⁷ Krikemberg, Walter. *Las Antiguas Culturas Mexicanas*. Fondo de Cultura Económica, México. 9ª reimpresión de la 1ª edición en español, página 166.

²⁸ *Ibidem*, página 166.

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, como el **tzijolaj**, el **xul** o el **tzú**, con boquilla y canal de insuflación.
- ◆ **Silbato tubular** múltiple (doble, triple o hasta cuádruple)
- ◆ **Silbato simple** con uno o dos agujeros
- ◆ **Aerófono de presión labial** (embocadura similar a la de los actuales instrumentos de viento metal), como el caracol²⁹ y la cerbatana, llamada de manera inadecuada “trompeta maya”.

En Mesoamérica 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 en esas épocas se hayan desarrollado útiles sonoros de cuerdas (como la caramba, de origen africano, que actualmente es conocida en varios lugares de América). Al respecto, Krikemberg afirma categóricamente que “... *Los instrumentos de cuerda no se conocieron en México ni en el resto de la América precolombinos*”.³⁰ Tampoco consta en los vestigios estudiados que los pueblos mesoamericanos hayan conocido el concepto de **agrupación de tablillas en sucesión**, al que pertenece la marimba.³¹

VIII. Medición y clasificación interválica: de un Sistema Ordenado o Temperado

evidencias

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 ordenamiento (escalística) en ciernes.

El **temperamento** o **afinación** de dicho sistema, 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 $\frac{1}{2}$ **tono**.

La ausencia de un sistema musical no implica una deficiencia significativa, por el contrario, en el caso de los pueblos prehispánicos, estos tuvieron a su disposición podríamos decir, el **universo sonoro**. Es decir, todas las demás posibilidades de producir

²⁹ **Caracol**, nombre común de numerosas especies de moluscos gasterópodos de concha arrollada helicoidalmente. Unos son terrestres; otros, de agua dulce, y otros, marinos. El caracol común (*Helix aspersa*) se utiliza como alimento. Es hermafrodita, vive en lugares húmedos y se mueve lentamente. Otras especies son el caracol de campo (*Helix pomatia*), muy apreciado por su carne, y el caracol de bosque (*Helix nemoralis*). Como objeto sonoro, solamente se utiliza la caparazón o concha del caracol marino.

³⁰ Krikemberg (opus citada), página 167, segundo párrafo.

³¹ Godínez Orantes, Lester Homero. *La Marimba Guatemalteca, antecedentes, desarrollo y expectativas*. Fondo de Cultura Económica de Guatemala, 2002. Páginas 43 a 54.

sonidos, sin el límite de una serie específica, estando contenidos desde luego en ese universo, los sonidos del sistema temperado europeo.

Para el caso del registro y análisis de campo de útiles u objetos sonoros prehispánicos, es importante anotar lo siguiente:

- Área o lugar de procedencia
- Fecha de hallazgo o 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 de los objetos aerófonos (labial, lingual de “Tu”, de “Du”, de “Pu”)
- Posición de la embocadura (vertical o lateral)
- Insuflación en frío o en caliente
- Sonidos resultantes medidos en ciclos
- Referencia del o los sonidos al sistema temperado europeo.
- Intervalos melódicos (en sucesión), alternos (arpeggios) o armónicos (simultáneos)

De todos estos datos, resultará imposible anotar ritmos o patrones rítmicos, datos que solamente podrían conocerse al escuchar las expresiones sonoras “en vivo”.

IX. 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. 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.
2. Se propone una terminología genérica para evitar en lo posible la influencia de los criterios de la cultura occidental.
3. 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.
4. Las expresiones sonoras prehispánicas de Mesoamérica pudieron tener motivaciones **incidentales** y **utilitarias**. Se desconoce si desarrollaron la articulación simple o la motivación estética.

5. 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.
6. Se reconoce la falta de especialistas para abordar dicho tema, por lo que me permití proponer la estructuración de una nueva disciplina de estudio que se estaría llamando **Arqueofonología**, misma que podría estructurarse a nivel de postgrado.
7. 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.
8. Los investigadores Stephen Houston y Karl Taube analizan las líneas punteadas o volutas 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 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.
10. **La monotonía no se concibe en ningún lenguaje humano, pues siendo humano siempre será expresivo.**
11. Podemos afirmar con certeza, que en el lenguaje de cualquier cultura encontramos los siguientes componentes:
 - a) La expresión hablada (fonética) propiamente dicha, y su significado semántico implícito;
 - b) El gesto corporal
 - c) La entonación o melodía subyacente.

x. Bibliografía

1. Benson, Elizabeth P. y G. Griffin, editores. *Maya Iconography*. Capítulo 11, a cargo de Mary E. Miller, *The Boys in the Bonampak Band*. Princeton University Press, New Jersey, 1988, página 319. (traducción libre del inglés por el autor).
2. *Diccionario Enciclopédico UNO*. Editorial Océano, Barcelona, España, 1995.
3. Estrada Monroy, Agustín, *El Mundo K'ekch' de la Vera-paz*. Editorial del Ejército, 1979.
4. Freidel, David, Linda Sheler, Joy Parker. *El Cosmos Maya*. Fondo de Cultura Económica, México, 1ª reimpresión de la 1ª edición en español, 2000.
5. Gispert, Carlos, director editorial. *El Mundo de la Música*. Editorial Océano, Barcelona, España, 1999.
6. Godínez Orantes, Lester Homero. *La Marimba Guatemalteca, antecedentes, desarrollo y expectativas*. Fondo de Cultura Económica de Guatemala, Guatemala, 2002.
7. 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.
8. Haberland, Wolfgang. *Culturas de la América Indígena*. Fondo de Cultura Económica, 3ª reimpresión de la 1ª edición en español, México, 1995.
9. Herkovitz, Melville J. *El Hombre y sus Obras*. Fondo de Cultura Económica, México, 11ª reimpresión de la versión en español, 1995.
10. Houston, Stephen & Taube, Karl. *An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica*. Cambridge Archaeological Journal, 10:2 (2000).
11. Jiménez, fray Francisco. *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, México 1999, tomo I.
12. Krikemberg, Walter. *Las Antiguas Culturas Mexicanas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993. 9ª reimpresión de la 1ª edición en español.

13. Lehmann, Henry. *Arte Precolombino en Mesoamérica*. Guatemala: Seminario de Integración Social Guatemalteca, publicación N° 40, 1980.
14. Lehnhoff, Dieter. *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*. Guatemala: Comité Internacional de la Cruz Roja, 1999. 123 pp.
15. Martí, Samuel. *Música Precolombina*. Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, México, 1989.
16. Medina, Tito. *El Libro de la Cuenta de los Nawales*. Centro de Documentación e Investigación Maya, CEDIM, Guatemala (Iximuleu), en las notas introductorias.
17. Mendieta, fray Gerónimo de. *Historia Eclesiástica Indiana*. Publicación de García Izcabaleta, Libro II, capítulo XXXI, 1870.
18. Morley, Sylvanus. *La Civilización Maya*. Fondo de Cultura Económica, México, 1946. 5ª reimpresión de la 2ª edición española 1985.
19. Prado Cobos, Antonio. *El Creador Maya*. Editorial Galería Guatemala, Fundación G & T, 1ª edición, 1999.
20. Ribó, Jesús A. *Historia Universal de la Música*. Madrid: 1945, Editorial Plus Ultra. 475 pp.
21. Rosas Morales, Mario Israel. *Orígenes de la Comunicación*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. marzo 2001.
22. Rupflin Alvarado, Walburga. *El Tzolkín es más que un Calendario*. Centro de Documentación e Investigación Maya, CEDIM, Guatemala (Iximuleu), 1997.
23. Samayoa Chinchilla, Carlos. *Aproximación al Arte Maya*. Centro Editorial "José de Pineda Ibarra", Ministerio de Educación Pública, Guatemala, C. A. 1964.
24. Schmidt, Paul. *Uaxactún: Extinción de una Cultura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
25. Sharer, Robert J. *La Civilización Maya*. Fondo de Cultura Económica, México, 1ª reimpresión de la 3ª edición en español, 1999.

CBD/svm