

De la arqueomusicología a la práctica musical: Reconstrucciones y evocaciones de la música prehispánica¹



MATTHIAS STÖCKLI

Embellecer y alegrar cócteles, clausuras y semejantes momentos festivos de congresos arqueológicos con música producida en vivo en réplicas de hallazgos arqueológicos parece ser una cosa bastante atractiva, y más aún, tener cierta lógica.² A pesar o tal vez cabalmente porque la función primaria de tales intervenciones musicales no es el discurso (eso es la función de las ponencias), sino la creación de un ambiente de fondo, relajante, agradable, sugestivo y afín de cierto modo, vale reflexionar brevemente sobre la relación entre la arqueomusicología - una rama o más bien una ramita de la arqueología general - como disciplina discursiva (lingüística) y los intentos prácticos supuestamente no discursivos de reconstruir o evocar expresiones musicales prehispánicas. Las siguientes reflexiones tratan, de todos modos, más sobre los confines y la trascendencia de la arqueomusicología como disciplina científica que sobre la función contextual, el significado social y el valor estético de estos intentos prácticos.³



1 Este artículo es la versión revisada y ligeramente actualizada de una ponencia presentada en el *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 2002.

2 La entrega del *Orden del Pop 2004* a Merle Greene Robertson en el *Museo Popol Vuh*, por ejemplo, fue amenizada por extractos de la obra *El hacedor de lluvia* de Ranferí Aguilar mientras que en el 2001 el conjunto *Fórmula Ancestral* dirigido por Osmundo Villatoro, fue contratado para tocar en la clausura del *XV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. En ambos casos la "narración" musical se llevó a cabo completo o parcialmente por réplicas de instrumentos precolombinos.

3 Se sobrentiende que la actividad de los mencionados grupos y otros más no se limita a ejecutar frente a un público tan pequeño y exclusivo como lo son los arqueólogos profesionales, sino tiene un impacto social mucho más amplio.

Para demostrar lo que hay de posibles conexiones entre las dos actividades, vale figurarse el momento en que un artefacto con supuestas características sonoras cae en las manos de alguien apto para someterlo a cierto tipo de análisis. Aquel objeto presenta a tal persona una doble existencia: visual, táctil y sólida por una parte, acústica, airosa y efímera por otra. En el primer estado perduró, aún fuera de la vista y del alcance físico, a menudo también dañado, el transcurso del tiempo. Su segunda existencia, sin embargo, se iba esfumando en el momento mismo en que se había vuelto inaudible el último sonido producido en él, perdurando a lo más en

un estado de potencialidad. Ser entonces la persona que de nuevo toca tal artefacto, que retoma el hilo acústico interrumpido y revive así la parte perdida de su doble existencia, esta idea tiene, no cabe duda, su encanto especial. Y es muy probable que esta fascinación sea una de las motivaciones para no pocos de los intentos de reconstruir y evocar una música prehispánica.

No obstante, aquella persona, teniendo el artefacto en sus manos, no lo va a tocar solamente por la sensación de aquel encanto sino también por curiosidad al respecto de sus características acústicas: timbre, alturas de sonido, intervalos, volumen etc. Si es musicólogo va a tratar de delimitar analíticamente estos parámetros, pero es más probable que no vaya a empujar el asunto más allá de este punto. La razón para esta actitud prudente es que únicamente del análisis acústico de los artefactos de ningún modo científico se infieren los datos sistemáticos que permitieran una reconstrucción de realidades acústicas y musicales más complejas que las pocas anteriormente alistadas (timbre etc.). El músico, del otro lado, va a tratar probablemente el mismo artefacto con un espíritu más ligero y aventurero, libre de todas maneras de las imposiciones de una metodología científica rígida, y ceder con facilidad a la tentación de crear algo más que sonidos aislados y medidos; bien entendido, sin pretender a toda costa que sus creaciones melódicas y rítmicas improvisadas ya sean hallazgos musicales auténticos.⁴

Ahora bien, el hecho de que los esfuerzos investigadores queden estancados en un nivel a lo más pre-musical, es sumamente insatisfactorio, también del punto de vista musicológico, por supuesto. La tensión que puede resultar de esta frustración se revela bien en la compilación de grabaciones de unos noventa instrumentos musicales precolombinos de procedencia mexicana y mesoamericana, publicada en 1972 por *Ethnic Folkways Records*. Vale mencionar que este disco fue el producto de una división de trabajo cabalmente entre un equipo de arqueomusicólogos y un músico. Casi todos los ejemplos reunidos en el disco son muestras cortas de los timbres, intervalos y escalas que se pueden producir en un instrumento dado, seguidas por una serie de tonos arreglados de un modo que produce la sensación de algo musical (melódico, rítmico etc.). Estas configuraciones musicales, al parecer pequeños escapes caprichosos de la austeridad y monotonía que rige la demostración sistemática de las propiedades sonoras del instrumental, se presentan al oyente no sólo como si surgieran casi automáticamente de aquellas propiedades sino también al revés, como si las propiedades asumieran su sentido propio justo a través de estas configuraciones. Sin embargo, la transición aparentemente fácil entre la demostración técnica y el despliegue musical es algo engañosa; crear y tocar una melodía, tan sencilla que sea, es un proceso complejo de decisiones y acciones cuyo base está determinado solamente por una (y tal vez la menor) parte por el dispositivo acústico

4 "Musicólogo" y "músico" son nada más que dos figuras usadas para denotar dos actividades, actitudes y acercamientos distintos, antagónicos a veces, a menudo también complementarios; las dos figuras pueden reunirse, no obstante, en la misma persona.

de un instrumento. ¿Y el resto? - En el caso de dichas "piezas" se supone por una mezcla de experiencia, músicas absorbidas, analogías etnográficas, habilidad técnica, intuición, fantasía.

Con una situación muy similar se ve confrontado el visitante de una pequeña exposición de instrumentos musicales maya que se está manteniendo ya por varios años en el *Museo Popol Vuh*⁵ y cuyo aspecto visual está complementado por un fondo discreto de incidentes sonoros, creados y grabados por Alfonso Arrivillaga Cortés, encargado de la investigación organológica del instrumental expuesto y además flautista, junto a un par de compañeros. La grabación parece haber tenido al menos dos objetivos: primero, crear un ambiente acústico para la exposición de los testigos de actividades musicales pasadas, mudos y encerrados ahora en vitrinas, y segundo, combinar los sonidos de diferentes instrumentos, en su mayoría originales, en una práctica musical imaginaria. El resultado es una polifonía de densidad variable de la cual muy esporádicamente salen figuras melódicas o rítmicas de mayor agudeza. Un resultado que por su gesto general se puede relacionar con la misma facilidad con la improvisación colectiva y la música experimental - corrientes dentro de las tradiciones de la música erudita occidental y del jazz de las últimas décadas del siglo 20 - como con una práctica musical ficticia del milenio antepasado. Sin embargo, si no fuera nada más, bien se podría ver en su forma no muy pronunciada y algo indecisa un reflejo del estado actual de los conocimientos musicológicos más que limitados sobre la estructuración de la música maya precolombina.⁶

Definitivamente fuera de la competencia arqueomusicológica se encuentran evocaciones musicales de "lo maya antiguo" como las que representa una obra como *Xibalbá*, escrita por el compositor guatemalteco Ricardo Castillo en 1944. Se trata de un poema sinfónico, es decir, una obra orquestal compuesta a base de una idea o un programa extra-musical; en este caso es el Popol Vuh que sirve de referencia literaria. Sería vano reprochar al compositor una falta de conciencia histórica al representar unos pasajes del Popol Vuh por medio de una orquesta sinfónica occidental porque lo que menos tenía en mente al componer la obra fue ciertamente una reconstrucción auténtica de sonoridades y prácticas musicales precolombinas. No obstante, además de proveer la obra de un sello inconfundiblemente guatemalteco, este recurso permitió al compositor alterar hasta cierto punto su lenguaje musical y adaptarlo a los requisitos imaginarios del programa específico. Lo interesante es que así se encuentran en *Xibalbá* ya varios de los elementos que forman hasta hoy en día elementos estéticos de las evocaciones musicales de lo maya prehispánico: el tiempo moderado, el pulso regular y marcado, los registros bajos pronunciados, la armonía estática, las figuras melódicas y rítmicas cortas y repetitivas.

5 Desde el 2000.

6 Según Arrivillaga (comunicación personal), se está planeando una edición discográfica de este material musical.

A parte de cambios estilísticos y técnicos (uso de instrumentos electrónicos,

amplificación) son los cambios en un nivel ideológico que distinguen marcadamente semejantes evocaciones actuales, inscritas a menudo en las corrientes de *world music* o *new age*, de anteriores; en ellas el impulso nacionalista dio paso a un culturalismo en que se combinan a menudo la celebración de la grandeza de una civilización alta perdida y la introspección individual. En el sentido de que sirven idealmente de medio de transporte psicodélico hacia un pasado glorioso - más sabio, más espiritual, más ecológico que un presente decadente - y al mismo tiempo hacia las profundidades, las supuestas raíces del ser cultural.⁷

Su semántica difusa hace de la música un buen medio para la proyección de todo tipo de misticismo y un buen objeto para todo tipo de interpretación. Sin embargo, hay ciertos elementos musicales, que por su constante uso en contextos específicos salen de esta vaguedad y empiezan asumir la función de signos relativamente precisos. Tal es el caso con la representación de lo misterioso y enigmático por tonos graves y bajos, por ejemplo, o con la resonancia, fenómeno acústico interesante cuya aplicación pronunciada parece ser un requisito indispensable de piezas musicales de tal índole. La resonancia no sólo significa espacio, sino también tiempo. Mide acústicamente el lapso entre la producción y la pérdida de un tono y psicológicamente, por una suerte de inversión temporal, el lapso memorizado entre la pérdida del tono y su origen. Además, lo más fuerte la resonancia, lo más difícil es localizar el origen de un sonido en el espacio. Son estas propiedades que hacen de la resonancia un medio formidable para la evocación musical tanto de un espacio amplio en que eventos sonoros cuyas fuentes se borraron, siguen resonando, como de un tiempo místico cuya inversión permite al oyente el regreso a estas mismas fuentes.⁸

El punto de partida de las reflexiones expuestas en esta ponencia es la percepción de una diferencia bien marcada entre dos actividades culturales que tienen, al menos nominalmente, el mismo enfoque. Es decir, la percepción de la diferencia acústica entre el silencio profundo que hasta el momento rodea la arqueomusicología cuando se trata de decir algo sobre estructuras musicales prehispánicas, y la densidad relativa de producciones sonoras de tipo prehispánico que se encuentran en distintos contextos y ambientes de la vida cultural actual de Guatemala. El objetivo de tales reflexiones no es en último término explorar los límites de la competencia arqueomusicológica y eso, lógicamente, requiere un sobrepasar eventual de estos límites.

Para concluir, una de varias posibles formas de describir la relación entre

ambas actividades es que las evocaciones y reconstrucciones de expresiones musicales precolombinas, en su afán de "recuperar las culturas prehispánicas con alma y oído", parafraseando una sentencia proverbial de Johann Wolfgang Goethe, remiten a un lado oscuro de la arqueología.

Discografía

- Ak'bal Cotz'ij / Max Flores, *Mundo Maya*, Guatemala 2002
- Moscow Symphony Orchestra / Antonio de Almeida, Guatemala vol. 1: *Manuel Martínez-Sobral, Ricardo Castillo*, Marco Polo 8.223710, Munich 1994
- Mendelssohn, Lilian et al., *Pre-Columbian Instruments*, Ethnic Folkways Records FE 4177, New York 1972
- Terracota, *Nueva era Maya*, Terracota Sound, Guatemala, s.f.

⁷ En Guatemala, representantes pioneros de esta corriente son los hermanos Leonel y Max Flores, quienes desde hace muchos años están explorando en conjuntos cambiantes (siendo el más conocido de ellos quizá el grupo *Terracota*) el campo de las interferencias entre modernidad y antigüedad supuestamente maya. Signos iconográficos de esta búsqueda y de la ideología en que ésta se basa, son las reproducciones de motivos prehispánicos maya (templos por ejemplo, o escenas de vasos policromos) que suelen adornar sus discos y casetes.

⁸ Dicho sea de paso, también la selva tropical, un espacio acústico cuya evocación goza de mucha popularidad en las representaciones musicales de lo maya antiguo, es un espacio con bastante resonancia.