



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LICENCIATURA EN HISTORIA

**“MÚSICA, CANTO Y DANZA: UN ACERCAMIENTO
ICONOGRÁFICO A LAS MANIFESTACIONES MUSICALES
MAYAS DEL PERIODO CLÁSICO”**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA**

PRESENTA:

MARÍA DEL PILAR REGUEIRO SUÁREZ

ASESOR DE TESIS:

LIC. TOMÁS PÉREZ SUÁREZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, D.F. SEPTIEMBRE, 2014





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



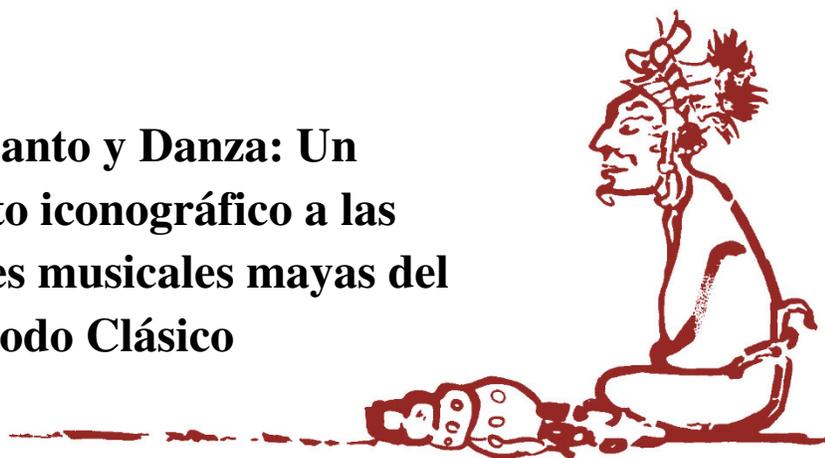
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

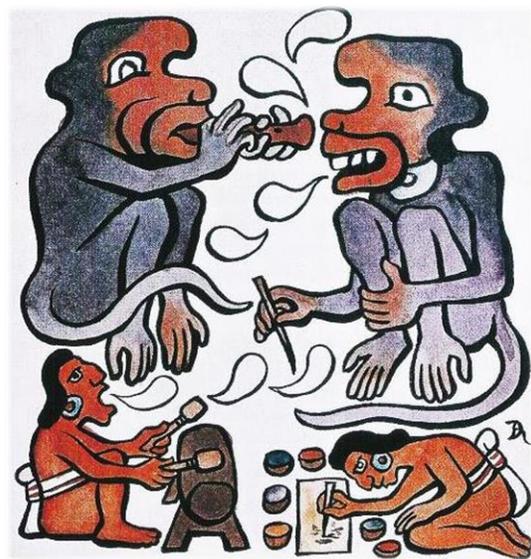
Música, Canto y Danza: Un acercamiento iconográfico a las manifestaciones musicales mayas del periodo Clásico



Índice

Agradecimientos	5
Introducción	7
1. La pintura mural y la cerámica pintada del periodo Clásico	18
1.1 El periodo Clásico	20
1.2 Los murales de Bonampak	25
1.3 La cerámica pintada	31
2. La música y el canto	40
2.1 Conceptos	42
2.2 Los instrumentos musicales	48
2.2.1 Idiófonos	49
2.2.2 Aerófonos	61
2.2.3 Membranófonos	68
2.3 Los conjuntos instrumentales	75
2.4 Los músicos y cantantes mayas	82
2.4.1 Los músicos y cantantes en las inscripciones jeroglíficas	86
2.4.2 Importancia sociopolítica	88

3. La danza	92
3.1 Conceptos	94
3.2 Las danzas en contextos musicales	95
3.3 Los danzantes mayas	100
3.3.1 La danza en las inscripciones jeroglíficas	102
3.3.2 Importancia sociopolítica	104
4. Las manifestaciones musicales mayas	108
4.1 Contextos y funciones	109
4.2 Presencia en la vida ritual maya	119
4.3 Música, canto y danza: ¿unión o independencia?	128
Consideraciones finales	130
Bibliografía	137



Hun Batz y Hun Choven, acuarela de Diego Rivera.
Tomada de Chávez, 2008.

“Jun Batz’ y Jun Chowen [...] También se volvieron flautistas, cantantes, así como escritores y escultores. Todo lo que hacían les salía bien” (*Popol Wuj*, 2011).

Agradecimientos

Las palabras resultan ser insuficientes cuando se intenta expresar el profundo agradecimiento que se tiene después de terminar una significativa empresa, ya que ésta nunca se realiza en solitario y sin el apoyo de algunas personas e instituciones.

Ante todo agradezco a mis padres, Delfín Regueiro y María Suárez, por el apoyo brindado a lo largo de toda mi vida, por alentarme a continuar a pesar de las dificultades, por inculcarme el aprecio por el estudio y el valor de la dedicación, el esfuerzo y la responsabilidad.

A mis hermanos, Víctor Ceballos y Miguel Ceballos, por brindarme su protección y soporte cuando lo he necesitado, asimismo, a mis hermosas sobrinas Lilian, Vivian, Viridian y Valeria por estar a mi lado.

Doy las gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y Letras por abrirme las puertas al estudio de la historia, por todo lo aprendido en sus aulas y las experiencias académicas. Sin duda, al mencionar a la Universidad debo referir también a las personas que afortunadamente tuve la oportunidad de conocer en este lugar y que son y serán de suma importancia para mí; de esta manera agradezco a Karla Alvarado Quintana por tantas charlas y consejos, a Paulina Leal García, Sandra Ayala Flores, Martha Espejel Andrade, Daniela Méndez Cano, Itzel Cruz Arellanes, Carolina Aca Solano, Ricardo Gómez Palacios, Ricardo Ruiz Orihuela, Vianney González Márquez, Javier Hernández Hernández y Benjamín Díaz Salazar por su amistad; y a este último, por brindarme la oportunidad de colaborar en *Las Mujeres de Izquierda en México. Pensamiento & Acción*. A Israel Rodríguez y Pedro Marañón, mis queridos amigos de los

que sin duda aprendí muchas cosas durante mi estancia de servicio social en el Instituto de Investigaciones Históricas.

A mis entrañables amigos musicales, Areli Salazar, Sandra Pérez y Yael Mendoza, ya que sin ellos mi gusto por la música no sería igual; y a mi querido profesor y amigo, José Antonio Valdovinos, cuyas enseñanzas han enriquecido mi vida enormemente.

Además, debo agradecer a mi director de tesis, Tomás Pérez Suárez, por apoyarme y guiarme durante la elaboración del presente trabajo. Igualmente, a mis sinodales, Silvia Limón, Lynne Lowe y Francisca Zalaquett, por los conocimientos transmitidos en clase, la lectura de mi trabajo y los comentarios y correcciones.

A Hugo García Capistrán por el apoyo incondicional y las palabras de aliento, las interminables pláticas, la música y el pasado; pero sobre todo, por permitirme ir a su lado.

Quiero dar las gracias a María Elena Guerrero Gómez por concederme la oportunidad de participar como becaria en el proyecto PAPIME “Diccionario de Abreviaturas Novohispanas Ak’ab ts’ib” (PE403011) en el Centro de Estudios Mayas. De igual manera a Baltazar Brito Guadarrama por admitirme en su equipo de trabajo en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, donde sin duda he aprendido demasiado; asimismo, por el apoyo otorgado en la recta final de mi titulación.

Por último, agradezco la beca de titulación proporcionada por la Secretaría de Educación Pública a través de la Coordinación Nacional de Becas de Educación Superior.



Introducción

Los mayas a lo largo del tiempo desarrollaron una cultura majestuosa y compleja a la vez; no obstante, poco nos detenemos a apreciar aspectos que, quizá a simple vista, pasan desapercibidos y que se encuentran en diversas fuentes tales como los códices o la pintura mural, pero que no por ello, dejan de ser menos interesantes e incluso sorprendentes. Me refiero particularmente a las manifestaciones musicales de los antiguos mayas. Las fuentes para su estudio son varias, como la cerámica, los espacios arquitectónicos, la pintura mural, los códices, los textos coloniales y actuales, la epigrafía y los instrumentos musicales hallados arqueológicamente. Es preciso mencionar que para estudiar a las manifestaciones musicales no sólo se recurre a la expresión sonora como la ejecución de instrumentos y el canto, sino también a la expresión a través del movimiento; es decir, la danza. Lo que ha provocado que su estudio sea aún más complejo de realizarse y de comprenderse, pues se trata de actividades totalmente independientes entre sí en nuestra cultura actual.

El motivo por el cual me acerco a estudiar las manifestaciones musicales mayas se debe a que es un tema cuya aparición es recurrente en muchos tipos de fuentes, lo que lo posiciona en un sitio de importancia para conocer y comprender mejor aspectos como la organización social y la vida ritual maya, e incluso, la función sociopolítica que desempeña como medio de legitimación (Ayala Garza, 2008: 139; Bloch, 1974: 60; Houston e Inomata, 2009: 247; Inomata, Triadan, Eberl *et al.*, 2011). Por otra parte, me pareció interesante emprender esta investigación para intentar proponer una mejor definición de algunos conceptos. Me refiero en específico al de “música maya”, el cual considero un término problemático y errado, ya que no poseemos partituras musicales que nos permitan

conocer qué era exactamente lo que interpretaban los antiguos mayas y, por tanto, no se puede hablar de la existencia de “música maya” de acuerdo con la idea occidental que se maneja en la actualidad. Es por ello que considero pertinente llamarle “manifestaciones musicales mayas”, ya que nos facilitará hablar de la existencia de actividades relacionadas con la música, el canto y la danza, a pesar de no tener documentos que nos indiquen con precisión la forma en la que se llevaban a cabo técnicamente, o la existencia de música en cuanto a composiciones musicales se refiere.

La tesis se delimita temporalmente al periodo Clásico (250–900 d.C.) y su ubicación geográfica está dada en función de las fuentes que utilizo; por lo que me situaré principalmente en la zona central del área maya demarcada al norte por sitios como El Mirador y Tikal, al sur por Chamá, al noreste por Naranjo y Holmul, sureste por Naj Tunich, y al oeste por Yaxchilán y Bonampak.¹ Así, las principales fuentes utilizadas son la cerámica pintada del periodo Clásico y los murales de Bonampak, aunque también menciono las pinturas de la cueva de Naj Tunich, y algunas estelas y dinteles cuyas imágenes plasmadas son la materia prima para la interpretación. A su vez, es necesario recurrir a métodos específicos como el de la iconografía o el de la epigrafía, ya que mayoritariamente se trabaja con imágenes que poseen textos jeroglíficos. Ambas herramientas de análisis resultan ser una alternativa para llevar a cabo el estudio sobre las manifestaciones musicales mayas cuando se tienen pocas fuentes y distintas a las que normalmente trabaja el historiador. Además, resulta necesario acercarse a otras disciplinas afines como lo es la arqueología, y en este caso particular la musicología, para poder comprender el funcionamiento de los instrumentos musicales y la terminología que se

¹ Véase el mapa de la página 19.



emplea, para proponer una interpretación sobre una cultura que inició su desarrollo hace cientos de años.

Marco teórico

La iconografía “es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma” (Panofsky, 1976: 13). Por lo tanto, el reconocimiento e identificación de las imágenes representadas en diversos materiales se puede realizar a través de métodos iconográficos, pero en ocasiones es complicado identificar una imagen por tratarse de un objeto del que no tenemos referencia o conocimiento previo en nuestro contexto.

Una imagen es reconocida y analizada con facilidad a través de sus analogías con el objeto que pretende representar; es decir que, en este caso, también puede ser entendida como ícono,² ya que permite leer su código o mensaje por ser semejante a la realidad (Marroquín Narváez y Cavazos Guerrero, 2009). A su vez las analogías pueden ser cualitativas debido a que las semejanzas entre la imagen y el objeto real tienen variaciones dependiendo la cultura que elabora la representación (Metz, 1973: 19). Por ejemplo, en el caso de algunas representaciones prehispánicas se recurre a la arqueología para realizar la comparación y poder leer los códigos. Por su parte, Panofsky (1976: 14) ha denominado a esta identificación derivada de la experiencia práctica como significado fáctico o primario.

El significado de una representación puede ser profundizado a través de más herramientas, como estar familiarizado con el mundo de las costumbres y tradiciones culturales de la sociedad que lo crea, esto corresponde al significado secundario. Y

² Los íconos se entienden como “signos que tienen una cierta semejanza innata con el objeto al que se refieren” en la realidad (Eco, 1973: 25-26).

finalmente, puede ser ampliado aún más si se recurre a datos precisos, tales como el contexto histórico, la nacionalidad, clase o tradiciones intelectuales, de lo que se está observando. Este significado se denomina intrínseco o de contenido (Panofsky, 1976: 14).

Por otra parte Aumont (1992: 83-85), quien también ha identificado de forma similar a Panofsky los tres niveles de significado,³ propone que las imágenes poseen distintos valores y funciones. Una imagen tiene un valor de representación cuando reproduce cosas concretas; un valor simbólico cuando representa cosas abstractas; o bien, uno de signo cuando las características de su contenido no pueden ser identificadas visualmente. Las funciones pueden ser simbólicas cuando representan algo sagrado o religioso; de modo epistémico cuando intentan aportar información sobre el mundo; y de modo estético cuando buscan complacer y provocar sensaciones al espectador.

Entendidos algunos conceptos en torno a las imágenes, es preciso emplear un método que permita llegar al significado de una representación tal como se mencionó anteriormente. El procedimiento que utilizo parcialmente es el que propone Erwin Panofsky (1976), y digo de forma parcial porque la investigación no es propiamente un análisis iconográfico, sino un acercamiento con base en algunas ideas del método para identificar y trabajar con las imágenes; además, en muchas ocasiones no es aplicable, pero es preciso explotarlo hasta donde sea posible, y a su vez, recurrir a otras herramientas para complementar.

En primer lugar, Panofsky propone realizar una descripción pre-iconográfica, es decir, identificar las formas, líneas y colores de los objetos representados y describirlos, aún

³ Se debe tomar en cuenta que es complicado tratar de seguir estrictamente cada uno de los niveles y no reconocer figuras o emitir significados entre cada uno de ellos, ya que los tres resultan estar interrelacionados; sobre todo porque las imágenes se interpretan con un conocimiento previo sobre la cultura que los elaboró, y por tanto, en ocasiones se procede al reconocimiento e identificación de manera involuntaria e inmediata.



sin saber qué es lo que son. Posteriormente, se prosigue a identificar los temas o conceptos que permiten determinar qué es lo que está representado, a este paso se le denomina descripción iconográfica. Finalmente el tercer paso, el análisis de contenido, el más complejo quizá, requiere de investigación que contextualice culturalmente al objeto para poder comprender su significado. El caso de la época prehispánica se torna complicado por la escasez de las fuentes, mas no es del todo imposible.

Por otro lado, y por tratarse de una investigación en la que interviene la música, la comprensión de los conceptos y las manifestaciones musicales mayas se apoyan en disciplinas como la musicología, y aún más en la etnomusicología y la antropología. La musicología “es la rama del aprendizaje que se refiere al descubrimiento y sistematización de los conocimientos sobre la música”⁴ (Haydon, 1941: 1), y engloba dos importantes caracteres: el sistemático y el histórico. La parte sistemática se refiere al análisis y comprensión, en términos técnicos, de una composición y su comparación con estilos similares. La parte histórica se encarga de comprender por qué surgió de cierta forma la composición musical bajo su contexto. No obstante, al carecer de composiciones musicales prehispánicas mayas, la musicología sólo brinda soporte en algunos conceptos musicales y en otros tantos nos deja fuera, y se vuelve necesario acudir a la etnomusicología, o también denominada musicología comparada, y a otras disciplinas como lo es la antropología.

La etnomusicología se encarga de estudiar los sistemas musicales no europeos, de grupos muy antiguos, o bien, grupos actuales que no poseen una notación musical precisa o que es distinta a la occidental (Haydon, 1941), por lo que el estudio de los instrumentos musicales de estos grupos es muy recurrente en las investigaciones etnomusicológicas; además, se vuelve de suma importancia recurrir a la historia para comprender los

⁴ La traducción es mía.

fenómenos musicales y contextualizarlos, y a su vez a la antropología, para entenderlos como elementos socio-culturales en distintas partes del mundo (Haydon, 1941: 216-219).

Alan P. Merriam (1964) propone un análisis etnomusicológico desde una perspectiva antropológica que permite conocer la estructura social y la función de la música en distintos contextos, lo que lo convierte en un trabajo apropiado para abordar las manifestaciones musicales mayas. Merriam plantea cuatro tipos de comportamiento en torno a la música: el físico, el verbal, el social y el de aprendizaje. El comportamiento físico se refiere al funcionamiento, posición y disposición de las partes del cuerpo que intervienen en la ejecución musical; es decir, la técnica que el músico emplea para tañer un instrumento. El comportamiento verbal corresponde a las denominaciones que una sociedad hace para referir la estructura de la música y las características musicales que utiliza. En cuanto al comportamiento social, éste puede ser analizado desde dos perspectivas, quien produce el sonido y quien lo escucha. En el primero se observa la posición que el músico tiene en la sociedad, su funcionamiento, importancia y estatus. Respecto a la audiencia, se analizan los comportamientos que se presentan ante el estímulo musical, la situación donde se desarrolla la música y el rol social que juega el individuo. Por último, el comportamiento de aprendizaje se refiere a la educación, ya sea formal o informal, que obliga al músico a ejecutar adecuadamente (Merriam, 1964: 103-146).

Objetivos

En cuanto a los objetivos de mi trabajo, el principal es determinar la función, implicaciones y trascendencia de las manifestaciones musicales de los mayas a partir de representaciones pictóricas del periodo Clásico. Los objetivos secundarios son identificar iconográficamente los instrumentos musicales mayas del mencionado periodo; indagar



sobre la figura del músico, cantante y danzante, su denominación, su papel dentro de la élite y su importancia sociopolítica; y encontrar la existencia de un conjunto instrumental y en qué contextos aparece ejecutándose. Dicho lo anterior, también cuento con una serie de hipótesis enfocadas a problemáticas específicas que intenté trabajar a lo largo de la investigación, estas son las siguientes:

- Si la música era concebida por los mayas precolombinos a partir de la acción de hacer sonido sin importar el medio ni la forma; entonces, esto explicaría la ausencia de un glifo para indicar la acción de tocar un instrumento y la existencia del título *k'ayo'm* para nombrar al cantante y al músico por igual.
- Es probable que los mayas poseyeran un conjunto instrumental básico para tocar en ciertas ceremonias y otros más complejos, tal como aparece en la cerámica y en los murales de Bonampak. La ordenación de instrumentos en dicho conjunto podría resultar similar en varios contextos, lo cual legitimaría que los mayas poseían prácticas sonoras estructuradas y amplios conocimientos en acústica, al colocar instrumentos musicales con intensidades sonoras mayores alejados de los de menor sonoridad.
- Probablemente, la actividad musical no debe ser estrictamente considerada bajo la unidad Música-Canto-Danza, como algunos autores han propuesto, ya que las tres acciones no siempre aparecen juntas, ni son completamente necesarias las unas a las otras. Lo anterior podría demostrarse por la diferencia que los mayas hacen en la denominación epigráfica de la danza como algo independiente a la actividad musical.

Estado de la cuestión

Es preciso dar un contexto general sobre las investigaciones que se han realizado en torno a la actividad musical prehispánica. Los trabajos que abordan de forma general el tema se centran en tres rubros: los que fungen como historias generales elaboradas en la época colonial y en la actualidad; que como su nombre lo indica, describen, sin profundizar demasiado, las danzas y los rituales en los que se llevaban a cabo las manifestaciones musicales; también entran en esta categoría los diccionarios coloniales que contienen términos sobre danzas, cantantes e instrumentos musicales. En segundo lugar destacan los estudios acerca de los instrumentos musicales y en ocasiones se puede encontrar información sobre sus usos y funciones, y finalmente los estudios iconográficos y de epigrafía, de ésta última muy pocos, que contienen interpretaciones sobre cerámica, pintura mural y códices en los que se representa la música, el canto y la danza.

En el primer rubro, por mencionar los más importantes, se encuentra el trabajo de Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México* (1980). Uno de los estudios más completos y que responde a diversos aspectos de la actividad musical prehispánica es la compilación coordinada por Julio Estrada titulada *La música en México* (1984), la cual aborda la música en distintos periodos históricos de México, en particular el primer volumen sobre el periodo prehispánico es el que nos atañe.

El segundo rubro es quizás el más abundante. Los pioneros en este tipo de estudios fueron Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano* (1991), así como Samuel Martí (1961, 1968 y 1971) quien presenta una buena cantidad de trabajos acerca de los instrumentos musicales precolombinos. Además, se encuentran las investigaciones de Jorge Dájer (1995) y Roberto Rivera (1980). Sin embargo, es pertinente mencionar un tipo de investigaciones aún más especializadas que abordan los artefactos



sonoros y profundizan sobre las implicaciones de la música, el canto y la danza como un sólo concepto. Estos trabajos son nuevamente los de Samuel Martí (1961, 1968, 1971) y la labor que desarrolla Francisca Zalaquett (2006), quien realiza pruebas de arqueoacústica a los instrumentos musicales mayas hallados en contextos arqueológicos. Finalmente en el tercer rubro, que se refiere a los estudios del arte prehispánico, se encuentra el trabajo elaborado por Beatriz de la Fuente y su gran compilación sobre pintura mural prehispánica (1998).

La bibliografía anterior refiere principalmente las manifestaciones musicales del altiplano central durante el periodo prehispánico, las fuentes que poseemos sobre los mayas son más escasas pero no con menos validez, éstas son las siguientes:

Diego de Landa ofrece en su obra *Relación de las Cosas de Yucatán* (1986), aunque de manera muy breve, pequeñas referencias de las prácticas musicales mayas de la época colonial. Por otra parte existen diccionarios con términos relacionados que están elaborados en varias lenguas mayas como el cakchiquel, el yucateco, tzeltal entre otras (Coto, 1983; Ruz, 1992). Respecto de los instrumentos musicales, sólo para la región maya, se encuentra el trabajo de Roberto Rivera, *Los instrumentos musicales mayas* (1980); el de Cameron Hideo Bourg (2005), el de Alfonso Arrivillaga (2006), el de Tomás Pérez Suárez sobre la tortuga y la función de ésta como instrumento musical (1998); y el de Carleen D. Sánchez sobre la música de los antiguos mayas e instrumentos musicales (2008, en línea). También existen investigaciones de arqueoacústica en las que son probados los instrumentos musicales originales; en este tipo de trabajos destacan John Donahue (2002, en línea) sobre el polémico instrumento musical maya llamado tambor de fricción y el de Francisca Zalaquett (2006) sobre la acústica del Grupo Norte de Palenque. Cabe destacar las amplias investigaciones sobre la danza como la de Samuel Martí y Gertrude Prokosch

Kurath (1964), el artículo de Nikolai Grube (1992) sobre el desciframiento del glifo *ahk'ot*, el trabajo de Matthew Looper (2009), o los artículos al respecto de Michela Craveri (2009) y Rogelio Valencia Rivera (2011), respectivamente.

Sobre iconografía y epigrafía se encuentran los estudios sobre pintura mural maya de la ya mencionada compilación de Beatriz de la Fuente (1998), en especial la que refiere a la pintura mural de Bonampak, que es de las más completas y detalladas. La autora también posee un trabajo individual sobre este mismo sitio y sus pinturas titulado *Bonampak: voces pintadas* (1998). Otros estudios con información valiosa son el de Mary Ellen Miller sobre los murales de Bonampak (1986, 1988), la tesis de licenciatura en Ciencias antropológicas de Daniel Ayala Garza de la Universidad Autónoma de Yucatán sobre la actividad musical en cerámica del periodo Clásico (2008) en donde ofrece un catálogo de instrumentos musicales, y la obra conjunta de Mirna Marroquín y Patricia Cavazos, *La música prehispánica y su iconología* (2009). Para el caso de la cerámica del periodo Clásico destaca el trabajo de Dorie Reents-Budet (1994), en el cual ordena por estilos las vasijas mayas, además de explicar el contenido y sus características. En cuanto a epigrafía se refiere, existe un breve artículo de Stephen Houston sobre sonajas, “The xasyllable as an example of onomatopoeia?” (2008, en línea) y otro más que realiza en conjunto con David Stuart y Karl Taube (2006).

Estructura

Sobre la estructura de mi investigación, ésta se divide en cuatro capítulos. El primero pretende ofrecer un contexto general sobre el periodo Clásico para poder comprender cómo se desarrollaron los músicos, cantantes y danzantes de esa época. Además, se brinda información sobre los murales de Bonampak y la cerámica pintada,



respectivamente, con la finalidad de saber bajo qué condiciones fueron elaborados y sus funciones principales. Continúa el segundo capítulo donde conjunto a la música y el canto por tratarse de acciones que parten del sonido; por tanto, se incluyen los conceptos que son necesarios precisar para determinar en qué medida es correcto utilizarlos y aplicarlos para el caso maya precolombino. Prosigue la descripción del instrumental musical maya del periodo Clásico para poder así vislumbrar de mejor manera los conjuntos instrumentales mayas que aparecen en las representaciones pictóricas. De esta manera, paso a algunas consideraciones sobre los músicos y cantantes mayas, como su importancia sociopolítica y su aparición en las inscripciones jeroglíficas. El tercer capítulo cumple de manera muy parecida la estructura del anterior, pero sobre la danza; por lo tanto, se precisan conceptos y se alude a los danzantes, los jeroglíficos relacionados con esta actividad y su importancia sociopolítica. Por último, el cuarto capítulo intenta integrar a la música, el canto y la danza en lo que denomino manifestaciones musicales; asimismo, menciono los distintos contextos en los que se llevaron a cabo para poder discernir las funciones que tuvieron entre los antiguos mayas, y culmino con una pequeña reflexión sobre la unidad o independencia entre las tres actividades antes mencionadas.

1. La pintura mural y la cerámica pintada del periodo Clásico

Las representaciones pictóricas mayas no sólo plasman imágenes llenas de color que muestran las cualidades estéticas y la gran destreza técnica que poseían los antiguos mayas, sino que nos revelan fragmentos de un pasado, en algunos aspectos aún desconocido, dinámico y lleno de vitalidad.

Los remanentes de esas representaciones pictóricas son diversos, y todos ellos resultan ser “un vehículo que intenta reproducir la realidad tridimensional en un plano bidimensional, y al hacerlo, empieza el juego de las realidades” (Uriarte, 1998: 193). Algunos de ellos se pueden apreciar a lo largo del área maya⁵ a través de la pintura mural, la cerámica pintada y los códices elaborados en el periodo Posclásico, que se convierten en una valiosa fuente de estudio de variables aspectos de la cultura maya.

Por tratarse de un *corpus* amplio, para el presente trabajo utilizo sólo la pintura mural y la cerámica pintada debido a la temporalidad que pretendo abarcar; es decir, el periodo Clásico (250–900 d.C.). A su vez sólo incluyo la pintura mural de Bonampak y algunas vasijas pintadas que contienen representaciones de actividad musical, ya que es el tema que desarrollo a lo largo de las siguientes páginas. Tanto Bonampak como la cerámica revisada se hallan en la región central del área maya como se puede apreciar en el siguiente mapa.

⁵ Se extiende por Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras y México; en este último incluye los estados de Tabasco, Chiapas, Campeche, Yucatán y Quintana Roo.

1.1 El periodo Clásico

El periodo Clásico se delimita temporalmente entre el 250 y el 900 d.C. y se divide en dos fases: el Clásico temprano y el Clásico tardío. El primero aún con características propias del Preclásico y con la presencia de elementos teotihuacanos en aspectos culturales; mientras que la transición al Clásico tardío, aproximadamente en el 600 d.C. (Martin y Grube, 2002: 8-9), estuvo marcada por el crecimiento poblacional de las ciudades y la proliferación de algunas manifestaciones artísticas como la cerámica pintada. En diversas ocasiones se ha afirmado que en este periodo la cultura maya alcanzó su máximo esplendor; sin embargo, habría que matizar algunas aseveraciones como el hecho de ser la época con más construcciones arquitectónicas, con la finalidad de poder vislumbrar mejor su desarrollo y sus características, ya que éstas respondieron a un contexto político, económico y social particular, al igual que otros periodos, y no por ello se subestiman entre sí.

La construcción de complejos ceremoniales con grandes plazas y templos piramidales durante el Clásico (Houston e Inomata, 2009: 112) no fue exclusiva de este periodo, desde el Preclásico en ciudades como El Mirador, Guatemala, ya se habían desarrollado con características arquitectónicas monumentales. También se conservó la tradición de las estelas y otros monumentos escultóricos, no obstante, en el Clásico se incluyeron inscripciones jeroglíficas con la combinación de logogramas y signos fonéticos o silábicos (Houston e Inomata, 2009: 118-119).

Hacia el siglo V d.C. los linajes establecidos en las ciudades adquirieron gran importancia y poder dentro del panorama político maya, éstos incrementaron y extendieron en grandes distancias su influencia política y económica (Reents-Budet, 1994: 2). Se



organizaron mediante alianzas en donde los sitios más fuertes como Tikal y Calakmul, identificados con los Mut[V]I y los Kaan[V]I,⁶ respectivamente, en lucha continua para asegurar su supremacía, controlaron a los sitios aliados y les obligaron a pagar tributo (Schele y Mathews, 1999: 18), ya que con las relaciones políticas, comerciales y ceremoniales establecidas entre las grandes urbes, no se buscaba incrementar el territorio sino más bien las redes de influencia (Martin y Grube, 2002: 20).

Para afirmar el poder y control político, los gobernantes tuvieron que legitimarse a través de rituales y nuevos símbolos de prestigio, uno de ellos, la cerámica pintada (Reents-Budet, 1994: 4). A su vez, la jerarquía social estaba marcada a partir de códigos diversos como el vestido, las actividades o el uso de ciertos objetos que diferenciaban a cada uno de los sectores de la sociedad, dividiéndolos en dos grandes grupos; las personas de la élite y aquéllas que no pertenecían a ella.

La élite maya se entiende como una condición social caracterizada por el refinamiento en las formas de hablar, de comportarse y de vestirse, además de la realización de actividades y el empleo de lujos a los que no pueden acceder las personas comunes (Houston e Inomata, 2009: 163). La élite se integraba por el gobernante y su familia cercana, por los sirvientes que se encargaban de cuidar y atender a la familia, los enanos y personas con deformaciones que fungían como divertimento de los señores, los aliados de otras ciudades que entregaban tributo, o incluso, personas que se volvían favoritos del gobernante y los cuales realizaban labores administrativas (prestación de servicios).

⁶ Los linajes Mut[V]I y Kaan[V]I han sido identificados en las inscripciones jeroglíficas a partir de los glifos emblema; éstos se componen de tres elementos, dos de ellos constantes, el *k'uhul* (divino) y *ajaw* (señor o gobernante), y posteriormente un tercero que varía dependiendo el linaje al que se refiera y que está asociado a algunas ciudades, según las relaciones políticas que se establecían (Martin y Grube, 2002: 19).

También se insertaban los artistas, que en ocasiones eran parte de la familia gobernante, como escribas, pintores, escultores y músicos (figura 2) (Houston e Inomata, 2009: 152).

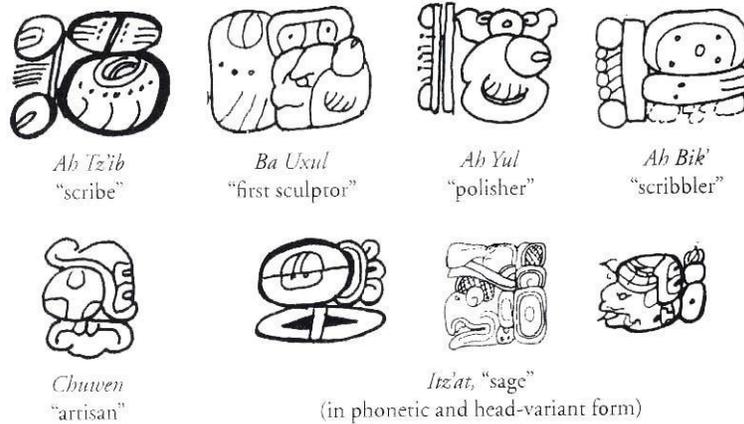


Figura 2. Títulos de artistas del periodo Clásico. Tomado de Schele y Mathews, 1999.

El gobernante fue llamado *ajaw*,⁷ en ocasiones podía adquirir más títulos que referían su edad, el número de cautivos que poseía o el linaje de procedencia; sin embargo, hacia finales del Clásico temprano, algunos gobernantes adquirieron el de *k'uhul*⁸ que les dio el carácter de sagrado o divino y los distinguió de otros gobernantes (Houston e Inomata, 2009: 132). El *ajaw* era el encargado de legitimar y reconocer a los miembros de la élite para asumirse como tales, a pesar de ello, la relación entre ambas partes era recíproca, ya que a su vez la élite era quien le proveía protección, por lo tanto el vínculo podía ser benéfico para el gobernante o incluso totalmente destructivo, todo dependía de la forma en la que se relacionaran (Houston e Inomata, 2009: 153).

⁷ La palabra se compone de *aj* “ser conectado a” y *aaw* “grito”, y puede entenderse como el ser que grita o que habla (Houston e Inomata, 2009: 131).

⁸ El término *K'uh* “dios” puede incluir el sufijo *-ul* que deriva adjetivos de sustantivos, en este caso *k'uhul* que significa “sagrado o divino” (Houston e Inomata, 2009: 198).



Por otro lado, se encuentran aquéllos que no pertenecen a la élite como agricultores, pescadores, cazadores, recolectores, artistas y comerciantes; respecto a los dos últimos me refiero a los que no se encuentran relacionados de manera directa con el gobernante, ya que algunos miembros de la élite podían realizar actividades similares. Es preciso mencionar lo complicado que es conocer acerca de este grupo social porque parte de sus bienes eran contruidos con materiales perecederos y no han sobrevivido hasta nuestros días. Más, algunas investigaciones basadas en datos etnográficos sugieren que las personas cotidianamente realizaban tareas de acuerdo a su sexo, por ejemplo, los hombres se dedicaban a las labores del campo, la caza, la pesca o la recolección, mientras que las mujeres se encargaban de la elaboración de alimentos, el cuidado de los hijos y la producción textil (Schele y Mathews, 1999: 17, López Hernández, 2005: 235-236, Houston e Inomata, 2009: 240, 230).

Los miembros del campesinado se ocupaban de producir bienes y alimentos para su consumo y para el de la élite a la cual tributaban sus productos, además, participaban en la construcción de los edificios de las ciudades. El *ajaw* podía asegurar la obtención de los bienes mediante el control de los recursos naturales como el agua, por lo que el agricultor se obligaba a acatar las demandas de la élite si es que ésta deseaba la siembra sólo de ciertos productos (Houston e Inomata, 2009: 249). Por otra parte, el crecimiento demográfico durante el periodo Clásico obligó a los campesinos a emplear técnicas más especializadas para incrementar la producción u obtención de alimentos (Houston e Inomata, 2009: 240, 249).

Mientras tanto, los comerciantes realizaban intercambios mercantiles a larga distancia, convirtiéndose así en figuras de gran importancia para el gobernante porque permitían alianzas, llevaban mensajes, regalos e incluso funcionaban como espías (Schele y

Mathews, 1999: 19). El intercambio de mercancías se hacía en los mercados entre las personas del pueblo; ahí los artistas, que también podían ser agricultores, mostraban sus productos, o comerciantes, que también eran guerreros, ofrecían bienes que intercambiaban con otros pueblos (Houston e Inomata, 2009: 240, 256).

Para finalizar, es probable que existiera un grupo de personas privadas de su libertad, mismas que comúnmente han sido denominadas esclavos, aunque el término resulta ser problemático, e incluso, no adecuado.⁹ Éstos constituían un grupo que no pertenecía a la élite y es posible que adquirieran esa condición debido a delitos, deudas o mediante su captura durante la guerra; aunque algunos cautivos ni siquiera se volvían esclavos ya que se destinaban directamente para el sacrificio (García Capistrán, 2011: 423). Los esclavos podían quedar al servicio de la élite pero sin acceder al estilo de vida de ésta; sin embargo, aún se carece de fuentes suficientes que muestren el funcionamiento de la esclavitud en el área maya durante el periodo Clásico.

⁹ Aunque no es posible afirmarlo con total seguridad por carecer de fuentes que lo comprueben, se cree que pudo ocurrir de esta forma a partir de las referencias que se tienen en el Centro de México



1.2 Los murales de Bonampak

Bonampak se ubica en la biósfera de los Montes Azules, en el estado de Chiapas (figura 3). Entre sus múltiples aspectos destaca la presencia de pintura mural considerada una de las evidencias pictóricas más ricas y mejor conservadas del área maya.



Figura 3. Ubicación de Bonampak. Mapa tomado de Beatriz de la Fuente, 1998.

La historia del descubrimiento de las pinturas es complicada debido a que durante los primeros años varios personajes se disputaron el crédito del hallazgo. No obstante, ahora se reconoce que fue Giles Greville Healey, quien guiado por un lacandón llamado Chan Bor, halló los tres cuartos con pintura mural en su interior en 1946 (Miller, 1986: 3).

Giles Healey se encontraba en Chiapas en la década de los cuarenta para realizar una película en la que mostraría la vida cotidiana de los lacandones y algunas ruinas mayas. Para conseguir lo anterior, obsequió diversos bienes a los lacandones, los cuales a cambio mostraron las pinturas de Bonampak. Cuando Healey vio las pinturas, informó inmediatamente a Alfonso Caso sobre la importancia del hallazgo e inició así la etapa de estudio y conservación de la pintura mural (Miller, 1986: 10).

En 1947 las pinturas fueron copiadas durante cinco semanas por Agustín Villagra Caletí y Antonio Tejeda Fonseca, un año más tarde se uniría al equipo Hipólito Sánchez. Fue hasta 1964 cuando el Museo Nacional de Antropología envió a Hans Ritter a realizar diversas fotografías de las pinturas para no perder detalle alguno (Miller, 1986: 17). El descubrimiento, y todo el trabajo emprendido en torno a él, transformó la visión que se tenía hasta entonces de los mayas, la principal idea refutada fue que éstos eran un pueblo pacífico. Además, las pinturas adquirieron mayor relevancia cuando los estudiosos se percataron de la fructífera fuente que ahora poseían para conocer más acerca de la cultura de los antiguos mayas.

La pintura mural se encuentra en el interior de los tres cuartos del Edificio I. Se considera que el edificio fue elaborado en la última etapa del periodo Clásico, hacia finales del siglo VIII, con motivo de la celebración de los tres lustros desde la entronización del gobernante representado en todos los cuartos y en las estelas del sitio, Chan Muwaan II (Fuente, 1998). Mary Ellen Miller (1986) considera que las pinturas fueron realizadas entre el 790 y 792 d.C., y por retratar temáticas que se relacionan entre sí, los tres cuartos deben considerarse una unidad.

Cuarto 1

A lo largo de los muros este, sur y oeste se plasmaron un conjunto de glifos entre los que aparece una serie inicial¹⁰ que indica el comienzo de los eventos representados en el cuarto (Miller, 1986: 28).

En el muro este y el muro sur se observan catorce personajes que, por su atavío, son considerados parte de la élite (figura 4). Éstos contemplan la presentación de un infante, probablemente el heredero, ya que detrás de él, en el muro oeste, se encuentran sentados sobre un trono varios personajes, entre los que destaca Chan Muwaan II (Miller, 1986: 59).

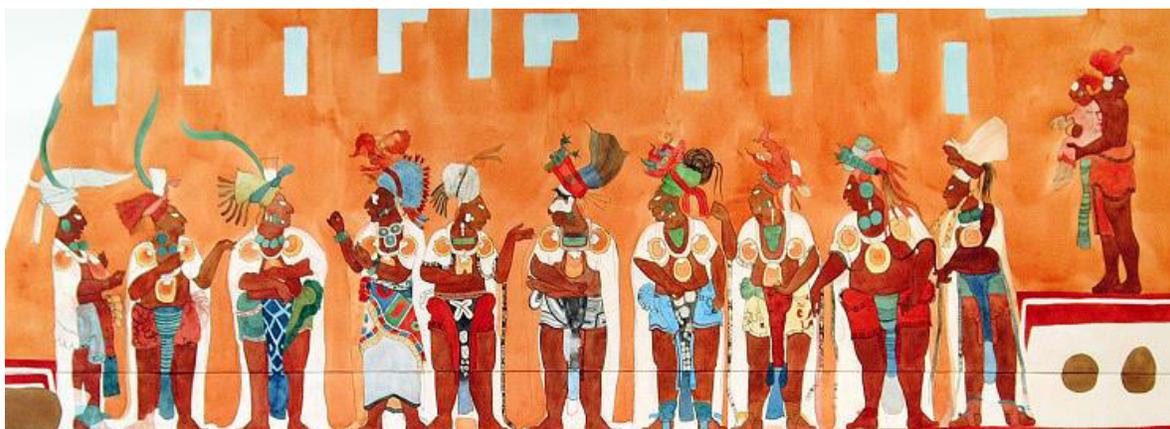


Figura 4. Cuarto 1, muro sur. Reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

En parte del muro oeste y todo el muro norte los sirvientes del gobernante atavían a tres personajes, entre ellos Chan Muwaan II, con la finalidad de prepararlos para realizar una danza junto a una procesión que se representa en la parte inferior de los cuatro muros del cuarto. En dicha procesión aparecen los tres personajes principales danzando en la parte central, mientras son acompañados por un conjunto conformado por doce músicos. Del lado oeste de la procesión hay personajes hablando entre sí o posiblemente entonando cantos (Miller, 1986: 80-81). En el muro norte se aprecia a seis personajes, posiblemente

¹⁰ 9.18.0.3.4; 10 K'an, 2 K'ayab', 14 de diciembre de 790 d.C.

danzantes, disfrazados de seres sobrenaturales (figura 5), que portan sobre la cabeza nenúfares; un tipo de flores acuáticas que abren sus capullos por el día y los cierran por la noche (Uriarte, 1998: 214).



Figura 5. Cuarto 1, muro norte. Reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

Los danzantes representan deidades terrestres como cocodrilos y langostas, ésta última puede ser identificada con la *pigua* o *acamaya*, un tipo de langosta de la región (Miller, 1986). Por otra parte destaca un personaje, el primero sentado de izquierda a derecha, que se ha identificado con el dios del maíz, *Ju'n Ixim* (Freidel, Schele y

Parker, 2001: 239).

El cuarto 1 pudiera reproducir “un acontecimiento histórico que incluye música, canto, danza y representaciones escénicas que ocurren en la celebración del pequeño heredero”¹¹ (Miller, 1986: 81), pero también puede tratarse de una ceremonia en la que se realizan rituales de dedicación y preparación para la batalla que se muestra en el cuarto 2. Según Freidel, Schele y



Figura 6. Cuarto 1, muro oeste. Reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

¹¹ La traducción es mía.



Parker (2001: 237), los estandartes presentes en la procesión parecen anticipar la guerra (figura 6); sin embargo, independientemente de ello, es más probable que se trate de una ceremonia de preparación para un acontecimiento bélico por la relación que existe entre las temáticas y representaciones de los otros dos cuartos, sobre todo si se pretende concebir a las pinturas como una unidad temática.

Cuarto 2

El cuarto 2 reproduce una cruenta batalla ocurrida, según las inscripciones, el 2 de agosto de 792 d.C. Durante la guerra Chan Muwaan II captura a Aj Hok' Chiwa, con la ayuda del gobernante de Yaxchilán, el de Motul de San José y los señores provenientes de Lacanhá; señores que aparecieron siendo ataviados en el cuarto 1 (Fuente, 1998: 7). Por otra parte, aparecen sobre una estructura piramidal ocho cautivos de guerra, semidesnudos y sangrando (figura 7), a los que probablemente se les torturó, ya que “sus posturas y expresiones de dolor muestran una gran libertad plástica que contrasta con la convencional rigidez de los victoriosos” (Fuente, 1998: 8).



Figura 7. Cuarto 2, muro norte. Reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

Cuarto 3

En este cuarto se escenifica una gran festividad acompañada de danza y música sobre una estructura piramidal; posiblemente se trate de la celebración tras haber salido victoriosos de la guerra (figura 8). En el muro norte aparecen nuevamente los señores de la élite retratados en el cuarto 1, mientras que en el muro este se encuentran varias mujeres atravesándose las lenguas con una cuerda y un pequeño niño considerado el heredero (también aparece en el cuarto 1), que yace sentado en el regazo de una señora (Miller, 1986: 132).



Figura 8. Cuarto 3, muro sur. Reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.



1.3 La cerámica pintada

La cerámica, desde tiempos muy tempranos, se convirtió en un objeto de suma utilidad para el hombre. El caso de los mayas no fue la excepción, con el paso de los años fueron incorporando técnicas y decorados únicos que convirtieron a la cerámica en un objeto no sólo de uso utilitario sino en un bien que se intercambiaba con fines políticos y sociales específicos. Las vasijas pintadas que se conservan hasta la actualidad, por sus ricos temas pictóricos, se han convertido en una fuente valiosa para estudiar y conocer aspectos tanto rituales como históricos de los mayas, que no se han plasmado en ningún otro tipo de fuente (Reents-Budet, 1994: 4).

Las piezas cerámicas eran modeladas a mano para obtener objetos simétricos con paredes muy delgadas (Velásquez García, 2008: 26), posteriormente eran ricamente decoradas por los pintores denominados *Aj tz'ihb*, cuyo nivel de especialización produjo piezas magníficas (Reents-Budet, 1994: 8). En ocasiones se agregaban textos jeroglíficos en diversas partes de la vasija; sin embargo, destaca la Secuencia Primaria Estándar o Fórmula Dedicatoria pintada debajo del borde superior de algunas vasijas (figura 9), que inicia con la presentación de la pieza e indica “su técnica decorativa, su membrete tipológico (plato, tazón, vaso, etcétera), su contenido (atole, chocolate, pulque, etcétera) y el nombre de su poseedor o patrocinador” (Velásquez García, 2007: 31).



Figura 9. Secuencia Primaria Estándar. Vasija K7786, tomada del catálogo de Justin Kerr.

La cerámica se utilizó con diversos propósitos, el más común fue como objeto utilitario para contener, servir y almacenar alimentos, bebidas y otros objetos, no sólo en las labores de cocina, sino también en contextos funerarios en donde se depositaban las ofrendas que acompañarían a los difuntos (Velásquez García, 2007: 29). Es posible conocer a través de los glifos plasmados en las vasijas las distintas categorías con las que los mayas las clasificaban y los contenidos que se depositaban en ellas. Los vasos cilíndricos se denominaban *uk'ib'*, y funcionaban para contener líquidos, por lo que eran piezas que se utilizaban principalmente para beber cacao o atole. Los platos denominados *lak* contenían alimentos sólidos como tamales, al igual que el llamado *jawante'*, muy similar al plato pero con paredes verticales y con tres o cuatro soportes (Reents-Budet, 1994: 77-80, Kettunen y Helmke, 2010: 68).

Durante el periodo Clásico las funciones de la cerámica se incrementaron significativamente y se emplearon técnicas y estilos propios de ciertas regiones. Se comenzó a utilizar para elaborar instrumentos musicales cada vez más complejos, tales como los tambores que se han hallado en entierros, en estructuras e incluso representados en la misma cerámica (figuras 10 y 11) (Reents-Budet, 1994: 85).



Figura 10. Tambores en cerámica, Museo Regional de Campeche, Fuerte de San Miguel. Fotografía de Pilar Regueiro.



Figura 11. Vasija K1082, tomada del catálogo de Justin Kerr.



También presentó una función social, ya que las vasijas pintadas eran ofrecidas por los gobernantes como regalos para otros gobernantes; con ello buscaban establecer o mantener las relaciones políticas y económicas ya existentes. A partir de lo anterior, el vaso se convertía en “un símbolo de obligaciones políticas y sociales recíprocas”¹² (Reents-Budet, 1994: 88). El intercambio de cerámica pintada de un sitio a otro es posible comprobarlo a través de las evidencias arqueológicas y epigráficas, ya que se han hallado vasos que presentan características pictóricas que no son propias del lugar, sino que corresponden a otros sitios, incluso separados por largas distancias; además algunas veces las inscripciones del vaso indican su procedencia. También es preciso mencionar que las piezas cerámicas no sólo se han hallado en las zonas residenciales de los sitios, también es posible encontrarlas en las zonas habitacionales del resto de la población, lo que revela que no sólo era utilizada por los grupos privilegiados. Pero, la cerámica distribuida entre el pueblo era de menor calidad que la utilizada por las élites (Velásquez García, 2007: 30).

Estilos

Las similitudes que poseen las vasijas han sido agrupadas en estilos, aunque en muchas ocasiones la cerámica no logra insertarse en ninguno de ellos. Por estilo puede entenderse un conjunto de técnicas, contenidos epigráficos y elementos iconográficos similares (Reents-Budet, 1994: 164), que a su vez se convierten en “una marca de identidad nacional, regional, étnica, grupal, gremial o individual, un índice visual de cohesión política...” (Velásquez García, 2007: 41). Algunos de los estilos presentes en las vasijas del periodo Clásico son los siguientes:

¹² La traducción es mía.

Estilo Códice

Denominado de esta forma por presentar en el borde superior e inferior bandas color rojo que enmarcan las imágenes del cuerpo de la vasija (figura 12), tal como sucede en los códices del periodo Posclásico. Las vasijas del estilo códice fueron elaboradas entre el 672 y 731 d.C. y fueron distribuidas en la región del Petén, en sitios como El Mirador, La Muerta, Tintal, Nakbé, La Muralla, Pacaya, Porvenir y Zacatal; y el extremo sur de Campeche, en sitios como Calakmul (Velásquez García, 2008: 52).

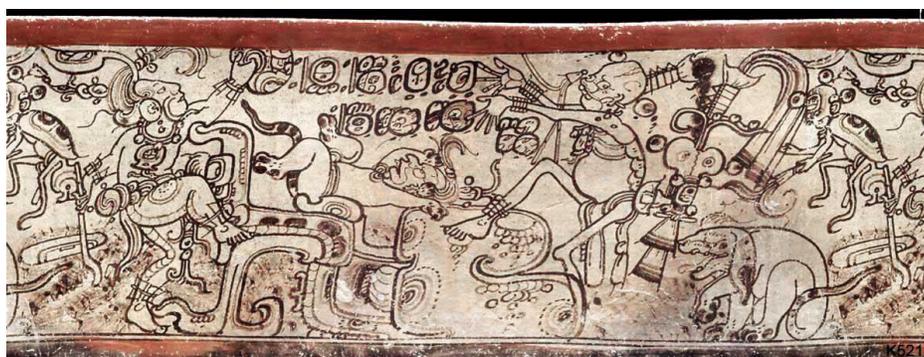


Figura 12. Vasija K521, tomada del catálogo de Justin Kerr.

Se caracteriza por tener figuras delineadas en color negro o café oscuro, las bandas rojas en los bordes y cartuchos jeroglíficos. Los temas representados son de carácter mitológico y dinástico; por mencionar algunos, destaca el sacrificio del Bebé Jaguar y el nacimiento del dios joven del maíz (Velásquez García, 2008: 54).

Estilo Ik'

Se le reconoce por tener en las vasijas el glifo emblema denominado *Ik'*, sitio identificado con Motul de San José en las tierras bajas centrales del Petén, Guatemala (Velásquez García, 2007).



Se caracteriza principalmente por representar al gobernante conocido como el “Cacique Gordo” o Yajawte’ K’inich (740-755/56 d.C.) realizando rituales y danzas (Velásquez García, 2007: 65). Sus fondos son claros con líneas negras en los bordes del vaso. Los glifos son delineados en rosa oscuro con fondos rosa claro, y se presenta sólo en vasos cilíndricos (Reents-Budet, 1994: 172).

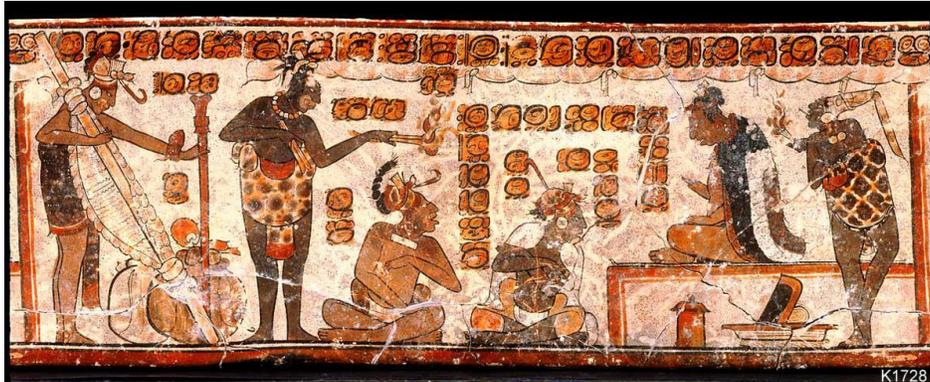


Figura 13. Vasija K1728, estilo *Ik'* grupo 4. Tomada del catálogo de Justin Kerr.

Por su parte, Reents-Budet (1994: 175-178) propone algunas variantes dentro del estilo y han sido agrupados como se puede ver a continuación:

- Grupo 1: Caracterizado por sus glifos en rosa y por representar danzantes utilizando máscaras de “rayos x”, aparece Yajawte’ K’inich.
- Grupo 2: Representan danzas realizadas por Yajawte’ K’inich en las que porta “backrack”.¹³
- Grupo 3: Se caracteriza por tener fondos anaranjados.
- Grupo 4: Presenta glifos color anaranjado (figura 13).
- Grupo 5: Las vasijas son de diferentes procedencias y representan temáticas palaciegas.

¹³ Un tipo de estructura atada a la espalda.

Estilo Holmul

Estas vasijas fueron elaboradas en Holmul al este de Guatemala y oeste de Belice, y fueron producidas durante el Clásico tardío para diversos estratos sociales. Se caracterizan por emplear colores rojos y anaranjados sobre fondos crema. Es común la representación de danzantes (figura 14), aunque también aparecen cormoranes con motivos acuáticos. Es probable que se haya utilizado como objeto de servicio, de intercambio sociopolítico y para uso funerario (Reents-Budet, 1994: 179,185).

Las variantes del estilo son divididas en dos grupos:

- Grupo 1: Con rasgos iconográficos similares a la cerámica hallada en Holmul.
- Grupo 2: Con rasgos parecidos a la cerámica de Naranjo, en donde incluso aparece el glifo emblema del sitio.



Figura 14. Vasija K6060, tomada del catálogo de Justin Kerr.

Estilo Chamá

Desarrollado en el sitio del mismo nombre, en la región de Verapaz de las tierras altas de Guatemala (Coe, 1975: 8-9). Se caracteriza por tener una banda de chevrones de color blanco y negro en los bordes superiores e inferiores (figura 15). Presenta colores rojos y negros sobre fondos amarillos y anaranjados. Es posible que haya sido utilizada para

servicios especiales, como objeto de intercambio y para uso funerario. (Reents-Budet, 1994: 188, 194).



Figura 15. Vasija K6995. Tomada del catálogo de Justin Kerr.

Platos del Buitre o Guajolote

Este tipo de platos se han hallado al norte de Campeche y al oeste de Yucatán. Se caracterizan por usar colores rojos y negros sobre fondos anaranjados. Los platos de este estilo representan principalmente un guajolote o buitre, además de temas inframundanos, por lo que se considera que fueron utilizados sólo como objetos funerarios (Reents-Budet: 1994: 187).

Platos del Danzante de Tikal

Se caracterizan por tener representado un danzante en el fondo del plato. Funcionaron para servicios especiales y como ofrendas funerarias (Reents-Budet: 1994: 197).

Estilo Altun Ha

Cerámica Proveniente de Altun Ha, Belice, elaborada aproximadamente entre el 650 y el 759 d.C. El estilo se manifiesta en vasos y platos divididos por dos líneas verticales que separan los espacios en donde se representan principalmente aves. Presenta colores negros,

café, anaranjados, rojos y amarillos sobre fondos crema o negros. (Reents-Budet: 1994: 198).

Grupo del Área de Naranja

Se produjeron durante el Clásico temprano, entre 500 y 600 d.C. y se destinó para el uso funerario. Se caracteriza por llevar líneas rojas en los bordes y utilizar colores rojos, anaranjados, grises y negros sobre fondos amarillos, anaranjados y blancos o crema. No presentan Secuencia Primaria Estándar (Reents-Budet: 1994: 203).

Como es posible notar, los estilos cerámicos incorporan múltiples vasijas, sin embargo, no es posible utilizarlas todas para el presente trabajo, por lo que utilizaré sólo aquéllas que presenten evidencia iconográfica de actividad musical, es decir, instrumentos musicales, danzas con instrumentos musicales o danzas con canto. Dicho lo anterior, las vasijas utilizadas se reducen en número, y a partir de la valiosa clasificación y selección de vasijas con actividad musical realizada por Daniel Ayala Garza (2008), selecciono sólo algunas en función de la importancia del contexto donde se desarrollan las manifestaciones musicales, o bien, por la cantidad de instrumentos musicales presentes. Además, es preciso mencionar que, en ocasiones, la cerámica pintada con presencia de manifestaciones musicales mayas está asociada con algunos estilos como Chamá, tipo códice o *Ik'*, por lo que se infiere su procedencia; pero en otras tantas se desconoce su procedencia ya que muchas fueron obtenidas por el saqueo. Esto delimita geográficamente la cerámica utilizada (ver figura 1).



Las vasijas pintadas serán tomadas del catálogo de Justin Kerr,¹⁴ fotógrafo estadounidense que posee una colección de fotografías de las diversas vasijas policromas del periodo Clásico, las imágenes de los vasos se muestran de forma extendida o desenrollada, de tal forma que se obtienen imágenes planas para facilitar su estudio. Dichas fotografías son clasificadas con un número y una letra “K” que le antecede, tal como serán mencionadas en la presente investigación.

¹⁴ Catálogo en línea en <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>

2. La música y el canto

Desde los tiempos más antiguos el hombre escuchó el canto de la naturaleza; le era posible distinguir los sonidos que cada ser vivo emitía alrededor de él, el silbido del viento, el murmullo del agua, el rugido de las tormentas y truenos, en fin, a cada instante escuchaba la armonía perfecta, y más tarde, se percató que podía intentar reproducirla. Así surge la música, “en el momento en que el hombre se descubre a sí mismo como un instrumento de música” (Salazar, 1967: 9), como un ser que podía emitir sus propios sonidos controlados mediante su aparato respiratorio o las partes de su cuerpo. Y no sólo eso, sino que podía golpear o soplar en distintos materiales y éstos le otorgaban la posibilidad de crear una gama sonora más amplia, dando pie a la creación de los instrumentos musicales que con el paso del tiempo serían perfeccionados.

En ocasiones, los sonidos eran misteriosos y enigmáticos, y no cualquier persona podía lograr conseguirlos, por lo tanto, el hombre consideró que la música debía tener un origen divino que explicara su existencia y le diera sentido, tal como sucede en diversas culturas, y la maya no es la excepción (Sánchez, 2008). Según el *Popol Wuj*, el texto sagrado de los maya-quiché, las artes, incluida la música, les fueron enseñadas a Jun Batz’ y Jun Chowen, quienes “se volvieron flautistas, cantantes, así como escritores y escultores. Todo lo que hacían les salía bien” (*Popol Wuj*, traducción y notas de Sam Colop, 2011: 62), convirtiéndose así, en un regalo divino que ahora poseían los humanos. No obstante, el desarrollo musical en distintos contextos culturales, por ejemplo el continente europeo, ha llevado a crear conceptos en torno a la música que no son aplicables a todas las sociedades, y que no por ello deja de existir actividad musical en ellas, tal es el caso de Mesoamérica, y en particular, el de los mayas.



En primer lugar, es necesario definir qué es música desde el punto de vista occidental para emitir una denominación apropiada que descarte los elementos que no se encuentran presentes en Mesoamérica, rescate aquéllos que sí lo están y que cree otros en caso de ser requeridos. La finalidad es saber cómo denominar a la actividad musical mesoamericana y comprenderla mejor, sin olvidar que es indispensable preguntarse quién toca, quién escucha, cuándo, dónde, por qué y para qué (Blacking, 2003: 149). En segundo lugar, se debe determinar si ésta es una práctica que combina todo el tiempo el canto y la danza, y si debe ser entendida como una unidad, aspecto que se discute en el último capítulo de esta investigación, o si puede distinguirse a la música, al canto y a la danza como actividades independientes entre sí.

Como puede notarse en el capitulado del presente trabajo, propongo separar a la danza del canto y la música por tratarse de una acción relacionada con el movimiento y de la cual poseemos mayor información como actividad independiente, mientras que el canto y la música son acciones que parten del sonido y de las que hay evidencia lingüística que marca su cohesión. Además, dicha separación permite observar cada una de las características que llevan a una mejor comprensión, y a su vez, a determinar si son o no parte de una unidad. Así pues, en este capítulo referente a la música y el canto se incluyen los conceptos musicales, el instrumental sonoro maya como una de las evidencias más claras de actividad musical, y el análisis de lo que Alan P. Merriam (1964) denomina comportamiento social que inserta a los músicos y los cantantes.

2.1 Conceptos

Sonido

Tanto la música como el canto comparten algo en común que justifica su existencia, el sonido. El sonido es el “movimiento ondulatorio de la materia que afecta a nuestro órgano auditivo” (Valls Gorina, 1984: 16), este movimiento, también entendido como vibración, genera sensaciones distintas en el ser humano, quien es capaz de distinguir las cuatro propiedades del sonido como muestra Manuel Valls Gorina (1984):

1. *Altura*: Determinada a partir del número de vibraciones por segundo. Cuando éstas son lentas, se producen sonidos graves, mientras que cuando son rápidas el sonido es agudo.
2. *Timbre*: Permite distinguir entre dos o más sonidos. Además, posibilita reconocer si provienen de un mismo instrumento o de alguno distinto.
3. *Intensidad*: Se refiere a la fuerza de la vibración y la amplitud de onda de ésta.
4. *Duración*: Interviene junto con la altura en la conformación de los sistemas musicales, y está estrechamente relacionada con el ritmo, es decir, el orden en tiempo de los sonidos.

Todo sonido posee estas propiedades, pero alcanza un carácter musical cuando se le otorga una estructura previamente meditada; por lo que no es posible hablar de música “hasta el instante en que el sonido que el hombre puede obtener por determinados medios está sometido a una ley... a unas convenciones que le confieren sentido.” (Valls Gorina, 1984: 20). Pero, ¿qué sucede cuando no conocemos la estructura o las convenciones bajo

las que se rigen los sonidos emitidos por una cultura? ¿Esto impediría considerarlos sonidos musicales? El caso de Mesoamérica es el perfecto ejemplo para poner en marcha las preguntas anteriores, si bien no es posible conocer totalmente la estructura de los sonidos que manejaban los antiguos pobladores, una evidencia convincente es la existencia de instrumentos musicales creados para regular este fenómeno, por lo que aún sin conocer las convenciones ordenadoras, es factible suponer que las hubo, aunque no de forma idéntica a los parámetros que se consideran en occidente. Además, según Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza (1991: VII), en diversas culturas “la condición medular del sonido es la existencia de *lo hueco*. Para el primitivo y para el civilizado, la filosofía de lo hueco es la base de los sonidos”, y por ello se crean instrumentos con caja de resonancia que previamente se medita para obtener gamas sonoras diversas, y todas ellas musicales. Aunque debe considerarse que esta es una de las primeras propuestas sobre el tema y que no considera que también se crearon artefactos sonoros sin cajas de resonancia. También es posible identificar en algunas representaciones mayas motivos con forma de vírgula que parecen asociarse al sonido, ya sea saliendo de la boca de algún personaje que habla o canta, o en algún contexto con instrumentos musicales (figuras 16 y 17).

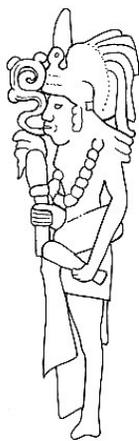


Figura 16. Músico del Clásico tardío. Tomado de Houston, Stuart y Taube, 2006.

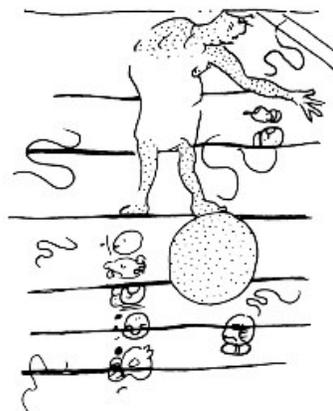


Figura 17. Vasija K5435, juego de pelota con vírgulas de sonido. Tomado de Houston, Stuart y Taube, 2006.

Por último, una evidencia más son las distintas denominaciones, rescatadas por fray Pedro Sánchez de Aguilar, que hicieron los antiguos mayas para identificar algunas propiedades del sonido, tales como el timbre, la altura y la intensidad en el canto, y que confirman la existencia de una estructura musical; por ejemplo, al que era bien afinado se le conocía como *ah noh cal*, “el gran garganta, gran voz o voz recta”. La voz aguda era *bekech cal*, la voz grave era *coch cal* y la voz estruendosa, *ch'eh cal* (Sánchez de Aguilar, *apud*, Barrera Vázquez, 1965: 11).

Música

Como se ha mencionado antes, la música surge a partir de la diferenciación que el hombre hace entre un simple sonido y un sonido organizado con vibraciones periódicas y regulares, que emiten mensajes y a los que otorga un valor significativo, e incluso, estético (Merriam, 1964: 63). Por lo tanto, la música puede ser entendida como el sonido humanamente organizado (Blacking, 2003: 149) cuya combinación genera armonía, ritmo y melodía,¹⁵ y en el sentido estético, tiene la finalidad de expresar sentimientos u ofrecer deleite; por lo que también engloba a las composiciones musicales como producto final del proceso intelectual-creativo del artista que las genera (Saldívar, 1980). Este carácter artístico ha sido otorgado a la música occidental; mas, en otras culturas, no se ha podido dilucidar si es concebida con dicha naturaleza, e incluso en ocasiones, las sociedades no tienen una palabra para denominar a la música, y en cambio, sí poseen artefactos sonoros (Libin, 2009: 18).

¹⁵ Se entiende por *armonía* el ámbito de la música que consiste fundamentalmente en la ordenación simultánea de varios tonos o alturas. El *ritmo* es la articulación recurrente de una serie de pulsaciones, que en el caso de la época precolombina, puede marcarse, contradecirse o suspenderse a partir de un factor externo, como un rezo libre o un estado alterado de la conciencia en ceremonias religiosas. La *melodía* es la parte de la música que consiste en la sucesión de sonidos de diferente altura, animados por un ritmo inteligible. Definiciones tomadas de Pereyón, 2007.



Los pueblos mesoamericanos crearon una buena cantidad de instrumentos musicales que revelan la existencia de una intensa actividad musical, esto también puede apreciarse en las representaciones pictóricas prehispánicas y en las crónicas emitidas por los frailes durante el siglo XVI, quienes al percatarse de esto, implementaron la música como recurso para evangelizar a los indígenas. Por ejemplo, tras años de estar observando las costumbres y tradiciones indígenas, fray Pedro de Gante (*Códice franciscano, apud, Stanford, 1984: 65*) dijo lo siguiente:

Mas por la gracia de Dios empecélos a conocer y entender sus condiciones y quilates, y cómo me había de ver con ellos, y es que toda su adoración dellos a sus dioses era cantar y bailar delante dellos... Y como yo vi esto y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse metros muy solemnes sobre la Ley de Dios y de la fe, y cómo Dios se hizo hombre para salvar al linaje humano... y así vinieron tantos que no cabían en el patio, que es de gran cantidad... donde cabrán más de sesenta mil hombres...

A pesar de poseer este tipo de información y conocer los instrumentos musicales utilizados, no existen registros que permitan averiguar la estructura rítmica, melódica o armónica de la actividad musical prehispánica, o determinar si era concebida como arte (Saldívar, 1980). Esto se convierte en un obstáculo considerable si se pretende insertar el caso particular de Mesoamérica en la definición antes emitida de música, ya que por ello se relegó a la actividad musical prehispánica considerándola por mucho tiempo “bárbara” o “primitiva”, como otros sistemas musicales que no eran conocidos o comprendidos desde la perspectiva europea (Valls Gorina, 1984).

Una dificultad más, ahora observando desde el caso maya, es la carencia de un solo término para denominar a la música, ya que los existentes conjuntan a la danza y al canto, e

incluso, no es diferente la palabra para escuchar un instrumento musical o un canto. Por ejemplo, en maya yucateco *ch'eh* parece indicar la acción de escuchar instrumentos musicales o cantos (Houston, Stuart y Taube, 2006: 139), mientras que *pax* se utiliza para indicar la acción de tocar un instrumento, para música o para denominar al tambor (Ayala Garza, 2008: 76). Otro caso es el de los chamulas quienes consideran que la música habla, por lo que *ok'* significa en tzotzil llorar, cantar o tañer un instrumento (Stanford, 1984: 69).

Bajo estas circunstancias, se podría simplemente recurrir al vocablo occidental para referir el fenómeno musical maya, tal como propone hacerlo Michela Craveri (2009: 163) para el caso de las representaciones escénicas,¹⁶ pero se estaría confundiendo el término y volviéndolo ambiguo, ya que al final no responde a las características que presenta cada cultura. Con ello no opino que deba dejarse de lado, sino que debe matizarse.

Alfredo Barrera Vázquez (1965: 7), en una reflexión en torno a la cultura, menciona que:

Cultura es acción, es hacer, pero un hacer para expresar la idea en la materia. El pensamiento sin expresión material es estéril. Podemos decir que toda manifestación cultural (y eso quiere decir, todo lo que hacemos como expresión), es un mensaje, un mensaje que dirigimos a la sociedad. La materia que utilizamos puede ser el sonido de nuestra voz o el de un instrumento musical, o cualquiera otra más concreta; o nuestro propio cuerpo en movimiento.

Por lo tanto, la actividad musical maya fue una manifestación cultural, que aún sin conocer su estructura, escritura y composiciones, podemos vislumbrar sus funciones,

¹⁶ Craveri plantea denominar *teatro* a las representaciones escénicas de los antiguos mayas, ya que considera que, tanto en la cultura occidental como en la indígena americana, responde a finalidades y características parecidas bajo sus particulares contextos históricos. Sin embargo, considero que por eso mismo no es del todo apropiado llamarle así, pues a pesar de tener propiedades semejantes, las finalidades no fueron las mismas; además, no hay fuentes que permitan conocerlas del todo (Zalaquett, 2006: 34). Por ello, creo que debe matizarse el vocablo para adaptarlo mejor al contexto maya.



contextos e inferir sus mensajes. Dicho lo anterior, propongo denominarle manifestaciones musicales a todas aquellas acciones culturales que tuvieron el objetivo de emitir mensajes a través del canto y los instrumentos musicales; es decir, la expresión a través del sonido.

Canto

El canto se produce a través de las vibraciones de las cuerdas vocales humanas, y se pueden generar distintos tipos de sonidos, según se requiera. Asimismo, el canto se distingue de los sonidos emitidos por los instrumentos musicales por manifestar un lenguaje verbal estructurado. Este lenguaje tiene características propias que cumplen objetivos precisos; por lo que no podría compararse con el lenguaje cotidiano. Los cantos son limitados lingüísticamente porque utilizan sólo frases específicas que, controladas en volumen y entonación, llegan al escucha y lo involucran mediante la inserción de mensajes ideológicos, convirtiendo a los cantos en un lenguaje fructífero en el ámbito religioso (Bloch, 1974).

Así, el canto se convierte en una forma de transmitir un mensaje repetitivo y que no se puede cuestionar o discutir con él, al no permitirle su forma (Bloch, 1974: 71). La repetición surge principalmente durante los rituales para reafirmar las ideas emitidas, y entre los mayas es posible que apareciera en canciones con la finalidad de facilitar la memorización y la mejor comprensión de los mensajes, ya que eran transmitidos a través de la tradición oral (Craveri, 2009: 169).

Entre los mayas del periodo Clásico, el canto era un elemento constante en los rituales, pero parece ser que conceptualmente no estaba separado de la acción de tañer un instrumento musical, según indica el vocablo *k'ayo'm*, que más adelante menciono e intento explicar por qué sucede de esta manera.

2.2 Los instrumentos musicales mayas

Los instrumentos musicales fueron elaborados desde tiempos muy antiguos, y cada uno de ellos presenta funciones distintas dependiendo la cultura que los elabora. En ocasiones, podían emplearse tanto para emitir sonidos musicales como para ser utilizados como objetos utilitarios, por lo que, bajo la premisa anterior, cualquier artefacto puede ser considerado un instrumento musical y, si no se conoce el contexto para averiguarlo, es difícil determinar cuál sí lo es y cuál no (Libin, 2009: 17).

Los materiales con los que se construyen son variados y previamente meditados para determinar el volumen, el color, el tono y otras cualidades expresivas del instrumento (Libin, 2009: 22). Además, adquieren poderes especiales según el material de procedencia, por ejemplo, si son creados con partes de animales, es probable que adquieran las cualidades de ellos, como la ferocidad o la fertilidad; o bien, si sus sonidos son misteriosos, pueden reproducir las voces de los espíritus (Libin, 2009: 20). Lo anterior ayuda a determinar por qué se utilizan ciertos instrumentos en algunos contextos y por qué en otros no.

El instrumental maya prehispánico puede conocerse a través de diversas fuentes como la arqueología, que además, nos da evidencias a través de la escultura, la pintura mural, la cerámica y los textos jeroglíficos. También aportan información los códices, las fuentes coloniales, los vocabularios y la musicología (Rivera, 1980). Otra disciplina que permite estudiar los instrumentos musicales es la acústica arqueológica, también conocida como arqueoacústica. Ésta se encarga “de realizar mediciones acústicas para obtener información sobre diversas actividades humanas, religiosas, políticas, sociales, etc., de



diferentes culturas en el pasado y, en su caso, establecer también conexiones con las correspondientes manifestaciones en la actualidad” (Garza, *et al.*, 2008: 65).

La variedad de artefactos musicales elaborados por los mayas pueden ser clasificados en categorías a partir de la forma en que emiten su sonido, y dado que no se ha hallado evidencia del uso de instrumentos de cuerda durante el periodo prehispánico, sólo pueden ser agrupados en tres rubros: idiófonos, aerófonos y membranófonos (Rivera, 1980; Arrivillaga, 2006; Ayala Garza, 2008). A continuación explico en qué consiste cada categoría y los instrumentos musicales que se agrupan en ellas sólo durante el periodo Clásico.

2.2.1 Idiófonos

Esta categoría resguarda a los instrumentos musicales que generan el sonido por la vibración de su propio cuerpo. A su vez, pueden dividirse en idiófonos de percusión e idiófonos de frotación. Los de percusión pueden ser de golpe directo o de golpe indirecto; los primeros engloban a los *tunkules*, los caparazones de tortuga, piedras y bules; mientras que los de golpe indirecto, es decir por agitación, contienen a las sonajas y los cascabeles. Los idiófonos de frotación incorporan a los raspadores (Rivera, 1980; Arrivillaga, 2006: 21).

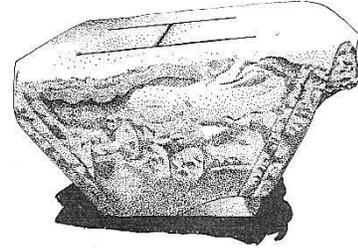
De percusión de golpe directo

Tunkul

El *tunkul*, también conocido como *teponaztli* en el centro de México, es un instrumento que se forma mediante el ahuecamiento longitudinal de la parte inferior de un trozo de tronco. Los extremos del cuerpo son conocidos como cabezales, que además de brindar soporte, funcionan para empotrar las lengüetas que permiten obtener distintos sonidos cuando se

golpean mediante baquetas o bolillos de madera, en cuyos extremos se colocaba hule trenzado (Castañeda y Mendoza, 1991: 5-7).

Se considera que el uso del *tunkul* ocurrió durante el periodo Posclásico y se prolongó hasta el periodo colonial donde frailes como Diego de Landa mencionaron su uso: “atabal de palo hueco, de sonido pesado y triste,



que tañen con un palo larguillo con leche de un árbol” (Landa, 1986: 38). Sin embargo, la existencia de ejemplares en sitios como Uaxactún y Copán (figura 18) fechados hacia el 554-633 d.C. y 693-790 d.C., respectivamente (Castellanos, 1970: 48), hacen suponer su posible utilización a finales del periodo Clásico; además, su escasez arqueológica sugiere que se trata de un instrumento de uso restringido para la gente común (Martí, 1968: 24). El motivo de mencionarlo dentro del instrumental musical del periodo Clásico se debe a la aparición de dos posibles ejemplares en las representaciones pictóricas mayas fechadas hacia el Clásico tardío.

Figura 18. *Tunkul* de Copán, tomado de Castellanos, 1970.



Figura 19. Vasija K3007, tomada del catálogo de Justin Kerr

El primer ejemplo aparece en el vaso K3007 (figura 19), que Alfonso Arrivillaga (2006: 19) y Daniel Ayala Garza (2008: 152) han identificado como la evidencia más temprana de este instrumento. La imagen muestra en primer plano a un personaje sentado mostrando el perfil derecho. Éste lleva en su mano derecha un palo, cuyo extremo se une a un objeto globular. Justo frente a las piernas del personaje aparece un bulto

horizontal que asemeja la forma del *tunkul*, por lo que la vara que sujeta resultaría ser la baqueta con la que lo golpea. No obstante, dicha baqueta también podría ser una sonaja, ya que hay evidencias muy similares, como se muestra más adelante (figura 27). Por otra parte, el *tunkul* se tañía generalmente sobre un soporte y no sobre el piso como se muestra en la imagen, pero podría ser factible este tipo de ejecución si se toma en cuenta que se trata de una evidencia temprana (en caso de serlo). Sin embargo, no puede comprobarse por completo, pues no se aprecian las lengüetas o la otra baqueta, ya que siempre era tañido con dos; o en su defecto, tener más representaciones de la época que permitan su comparación e identificación.

La segunda representación aparece en los murales de Bonampak, cuarto 1, muro norte, junto a la procesión de músicos y danzantes (figura 20). El danzante carga con sus manos un objeto horizontal, alargado, de color blanco con líneas rojas, una de ellas lo divide longitudinalmente por la mitad, mientras que las otras verticales lo cortan en la parte superior. Con la mano izquierda sostiene un palo alargado que parece ser más grande que el objeto que carga. Mary Ellen Miller (1986: 84) ha propuesto que el objeto que sostiene el personaje es un *tunkul*, mientras que el palo alargado sería el percutor, sin embargo, no es factible que se trate de este instrumento musical. En primer lugar, porque el personaje se



Figura 20. Cuarto 1, muro norte. Reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

encuentra distanciado del resto de los músicos de la procesión, quienes no van disfrazados, lo que lo aleja del contexto musical y lo asemeja más a los otros danzantes con los que comparte características. En segundo lugar, el instrumento es imposible de tocar si se lleva cargando con las manos, y no hay evidencia de que se tañera así en el periodo Posclásico;

ya que si la técnica hubiera sido distinta en el Clásico, entonces sería más viable que se hubiera hecho sonar sobre el piso como se muestra en el vaso K3007 (figura 19). En tercer lugar, la supuesta baqueta no se parece en absoluto a las utilizadas en el Posclásico, a las que se les colocaba hule en el extremo; asimismo, por su gran tamaño, resultaría incómodo y poco funcional tañer el instrumento. Dicho lo anterior, considero que en el caso de Bonampak, no se trata de un *tunkul*, lo que deja en solitario a la representación de la vasija K3007 como la evidencia más viable del uso de este instrumento en el periodo Clásico.

Caparazón de tortuga

La tortuga manifiesta distintas funciones, y por lo tanto, significados diversos para el pueblo maya. Por tratarse de un animal cuyo caparazón es bastante resistente, y cuya carne es comestible, prácticamente todo se aprovecha; ya sea como alimento o empleando el caparazón como objeto utilitario. El caparazón se utiliza para techar chozas, contener agua, como cuna para niños, como ataúd para los muertos (Pérez Suárez, 1998: 284), y por supuesto, como instrumento musical, llamado *boxel ac* (Barrera Vázquez, 1965). Algunas de las especies utilizadas con este último fin pueden ser la jicotea (*Chrysemys scripta*), tortuga blanca (*Dermatemys mawii*), guao o guaruzo (*Staurotypus triporcatus*), entre otras (Pérez Suárez, 1998: 283; Beauregard, *et al*, 2010: 10-11).

El caparazón de tortuga aparece representado como instrumento musical desde épocas muy tempranas (figura 21). Éste se percute con un asta de venado, y considero que el asta, es el elemento principal que permite identificarlo cumpliendo esta función. Su antigüedad ha llevado a suponer que se trata de un *proto-tunkul*¹⁷ que alcanzaba una buena

¹⁷ Martí se refiere a él con el vocablo náhuatl *teponaztli*.

calidad y volumen de sonido, pero aún sin lograr la variedad que conseguía el *tunkul* (Martí, 1968: 38).



Figura 21. Personaje central tañendo un caparazón de tortuga, Murales de San Bartolo, Guatemala. Tomado de Brill, 2012.

Por otra parte, en la cosmovisión maya la tortuga es concebida como el soporte en el cual reposa el mundo, además de que es mediadora entre el agua y la tierra. Esto le ha otorgado una gran significación e importancia ritual que la ha vinculado al sacrificio (Pérez Suárez, 1998: 284); por ello ha sido hallada como ofrenda en entierros.



Figura 22. Tomado de Martin y Grube, 2002.

Un caso interesante es el entierro 10 de Tikal, que pertenece a la tumba de Yax Nu'n Ahiin I (figuras 22 y 23) y donde se hallaron caparazones de tortuga. Según los registros epigráficos, Yax Nu'n Ahiin I ascendió al poder el 12 de septiembre de 379 d.C. y aunque su fecha de muerte aún no es muy clara, se considera que pudo ocurrir en el 404 d.C. (Martin y Grube, 2002: 32). Sus restos fueron depositados en un féretro de madera junto a 9 adolescentes sacrificados, en el Templo 34 de la acrópolis norte. Entre



Figura 23. Yax Nu'n Ahiin I, estela 4. Tomado de Martin y Grube, 2002.

sus ofrendas se hallaron vasos decorados con motivos no mayas, una efigie del dios viejo en cerámica y cinco caparazones de tortuga (figura 24) (Martin y Grube, 2002: 33).

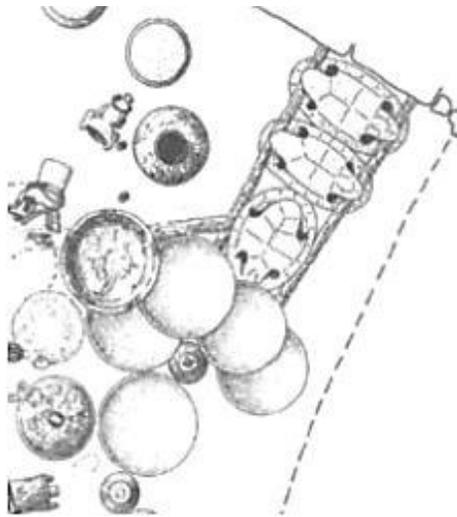


Figura 24. Entierro 10, Tikal.
Tomado de Brill, 2012.

Los caparazones dispuestos uno junto al otro y de tamaños distintos, según Mark Brill (2012), pudieron funcionar como instrumentos musicales que emitían registros diferentes a manera de marimba, y que marcan la estrecha relación que tenía el gobernante con la música. Además, de tratarse de un instrumento semejante a una marimba, estaríamos frente al registro más antiguo en el continente americano, ya que en la actualidad es muy utilizada en Chiapas y Guatemala

(Brill, 2012: 5-6); pero se necesitan más evidencias para poder confirmar esta aseveración.

En cuanto a la técnica y ejecución del *boxel ac*, referente al comportamiento físico musical propuesto por Merriam (1964), se puede notar que es similar en las diversas representaciones en vasijas y en Bonampak. El ejecutante abraza a la altura del tórax la caja de resonancia, es decir, el caparazón, esto lo puede hacer con el brazo izquierdo o derecho, según sea el caso, ya que con el otro sostiene el asta de venado con el que golpea el plastrón, que es la estructura aplanada en la parte inferior del caparazón. Esto es identificable por el cuadrículado con el que se representa la parte superior del instrumento, por ejemplo, en las representaciones de K8947, K2781 y K5104, el plastrón está oculto, mientras que en el cuarto 1 de Bonampak la podemos apreciar. En todos los casos, el músico hace sonar de pie el instrumento (figura 25).

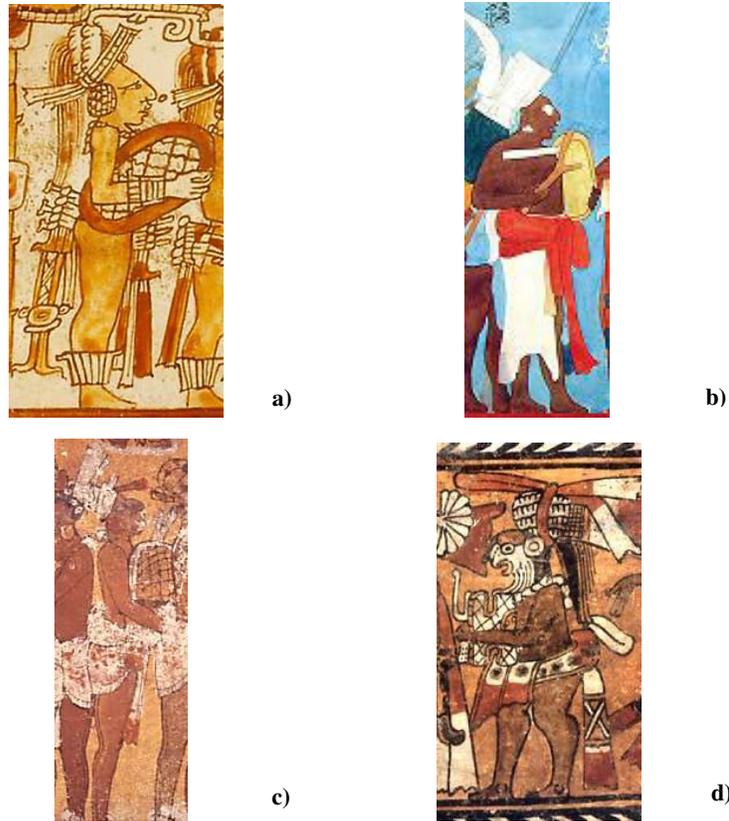


Figura 25. a) Vasija K8947, b) Cuarto 1, Bonampak, c) vasija K2781, d) vasija K5104. Tomadas del catálogo de Justin Kerr y de la reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

Piedras sonoras

Las piedras sonoras o teselas formaron parte del atuendo de los gobernantes, las usaban como cinturones (Houston, Stuart y Taube, 2006: 267) para que sonaran al golpearse unas con otras durante el movimiento cotidiano o el baile (figura 26).

Por otra parte, las teselas también se labraron en caliza de distintas formas con la finalidad de ser colocadas sobre un caparazón de tortuga u otras piedras de mayor tamaño, que posteriormente se percutían. El caparazón funcionaba como caja de resonancia que incrementaba el sonido, y es probable que se utilizaran para marcar los ritmos en las danzas (Castañeda y Mendoza, 1991: XV).



Figura 26. Estela 8 de Copán, dibujo de Bárbara Fash.

De percusión de golpe indirecto (agitación)

Sonajas

Es uno de los instrumentos musicales más antiguos, está asociado en muchas culturas, al igual que los tambores, con la caza y la danza (Sachs, 1940: 26) dado su carácter percusivo y vital (Martí, 1968: 51). Al inicio probablemente se obtuvieron de la naturaleza; es decir, de los frutos secos de las cucurbitáceas que creaban una caja de resonancia natural con semillas; por ejemplo, el árbol llamado *luuch*¹⁸ (*Crescentia cujete*) en Yucatán (Castañeda y Mendoza, 1991: XV, 228). Posteriormente fueron elaboradas con barro y se les incorporó un mango para poder sujetarlas, lo que hizo variar sus formas, tamaños y cantidad de semillas en su interior, con la finalidad de obtener los sonidos requeridos (Martí, 1968: 51).

Según Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza (1991), hay tres tipos de sonajas: las que no poseen mango y se obtienen de la naturaleza, las que presentan mango y de igual forma se obtienen de manera natural, y aquéllas a las que se les añade un mango como objeto adicional al cuerpo del instrumento. Estas últimas son las que aparecen en las representaciones pictóricas mayas (figura 27).

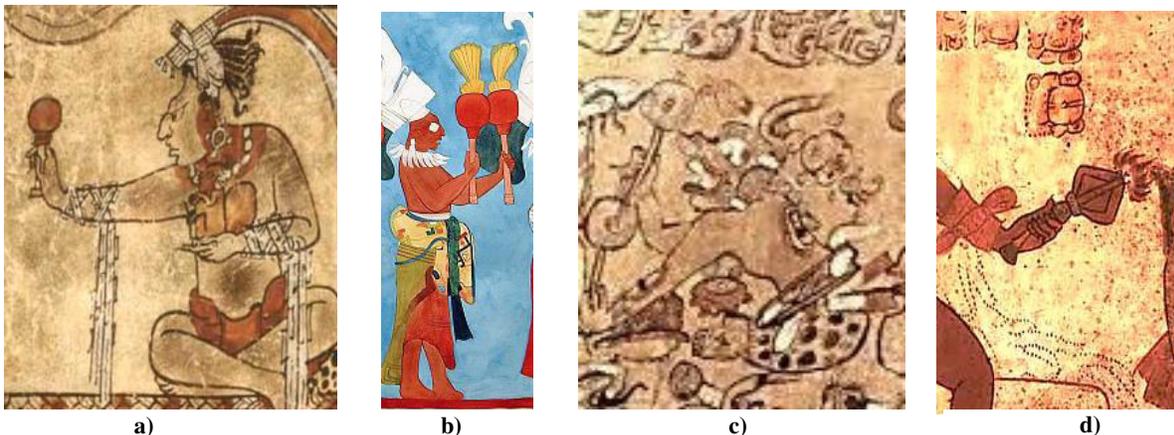


Figura 27. a) Vasija K2573, b) Cuarto 1, Bonampak, c) vasija K0530, d) vasija K2697. Tomadas del catálogo de Justin Kerr y de la reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

¹⁸ Este árbol mide entre 10 y 15 metros de altura, produce frutos ovales que nacen en el tronco o en sus ramas, pueden medir entre 15 y 30 centímetros. Las semillas al interior de los frutos son comestibles y con la cáscara se realizan jícaras, además de sonajas (Martínez, 1987: 547).

Una sonaja asociada con los rituales de la lluvia que presenta una forma peculiar es el denominado bastón-sonaja¹⁹ que tiene una distribución alargada con un entrelazado de líneas (Martí: 1968: 56) (figura 28). Éste se sujeta con una mano, mientras uno de los extremos se apoya en el piso a manera de bastón. También aparece en escenas de caza o en ceremonias fúnebres probablemente “como distinción de rango o jerarquía, en cuyas ocasiones se trata propiamente de



Figura 28. Vasija K5190. Tomada del catálogo de Justin Kerr.

bastones de mando...” (Castañeda y Mendoza, 1991: 221). Actualmente, es posible observar el uso de este instrumento en una danza practicada en Tenosique, Tabasco llamada *Pochó*,²⁰ donde el personaje principal, cuyo nombre es Cojó, porta un bastón denominado *chiquish* que mide metro y medio de largo. Éste funciona como sonaja para acompañar la música, se elabora con el tallo hueco de guarumo (*Cecropia sp.*) y lleva semillas de changala (*Canna indica*) en su interior; el sonido que produce es semejante al de la lluvia (Pérez Suárez, 1993: 242).

Las sonajas se pueden identificar a partir de las características antes mencionadas y aún más cuando aparecen en contextos musicales acompañadas de otros instrumentos. Por



Figura 29.
Sílaba xa.

su parte, Stephen Houston (2008) sugiere que también pueden reconocerse por un elemento iconográfico que aparece en ellas durante el periodo

Clásico, se trata de la sílaba *xa* que le otorga un valor onomatopéyico

¹⁹ Conocida en el Centro de México como *chichahuaztli*.

²⁰ La danza del *pochó* está conformada por tres personajes: el Cojó, la Pochovera y el Tigre. El primero lleva máscara y, por su rico atavío, se le considera el personaje principal. La Pochovera tiene una breve participación, mientras que el tigre asemeja la vestimenta de los hombres ataviados de jaguares en las representaciones pictóricas prehispánicas (Pérez Suárez, 1993: 242-244).

(figura 29); es decir, una forma de imitar el sonido del instrumento y representarlo. Según Lester H. Godínez (2004: 151), la onomatopeya “debe reconocerse como uno de los recursos primigenios para la formulación del lenguaje, y por extensión, como un recurso ampliamente utilizado para la posible emisión de sonidos”. Existen ejemplos del uso de onomatopeyas en algunas lenguas mayas; por ejemplo, el vocablo *xob* para indicar un golpe, *xuxub* para el silbido de las avispas llamadas *xux*, *chinchin* utilizado para el sonido de las sonajas en chortí (Houston, Stuart y Taube, 2006: 256), o la sonaja *chiquish* de la recién mencionada danza del *pochó*, cuyos términos más cercanos son *Chi'ic yah cot* y *Chi'ic yah* que refieren la acción de mover algo de arriba abajo repetidas veces (Pérez Suárez, 1993: 242). Otros ejemplos en k'iché para el caso de las sonajas son *chijchij*, *tzojtzoj*, y *tzujtzuj* (Houston, 2008). Como puede notarse en los ejemplos anteriores, no hay ningún vocablo que tenga presente la sílaba *xa* para referirse a una sonaja, tampoco en maya yucateco en donde se utiliza *soot* para indicar el mencionado instrumento (Barrera Vázquez, 1965:11-12). Por lo tanto, la aseveración de Houston no se puede comprobar, y aún más cuando las representaciones de sonajas en el periodo Clásico con la sílaba *xa* como elemento iconográfico son escasas, en comparación con otras que no lo tienen, ya que dentro del *corpus* de vasijas que reviso en este trabajo, sólo pude hallar tres ejemplos con características similares a la sílaba (figura 30). No obstante, queda abierta

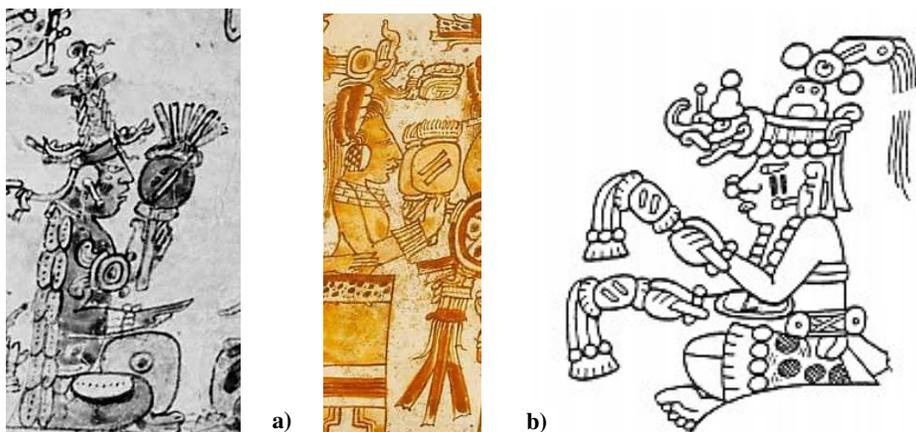


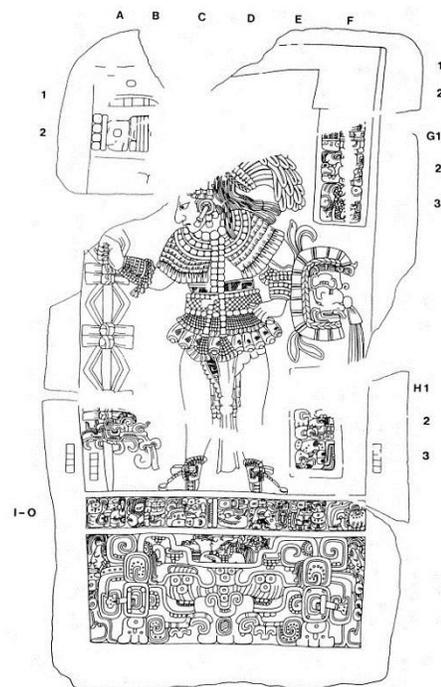
Figura 30. a) Vasija K3007, b) vasija K8947, c) Vaso trípode inciso. Tomadas del catálogo de Justin Kerr y de Hellmuth, 1988.



la posibilidad de que con el hallazgo de nuevos materiales puedan aparecer ejemplos que demuestren la propuesta de Houston.

Cascabeles

Los cascabeles tienen dimensiones variadas, aunque la gran mayoría son pequeños y “sólo tienen un cuerpo percutor alojado en el interior de su caja que se comunica al exterior por medio de una ranura por donde sale el aire en movimiento” (Castañeda y Mendoza, 1991: 232). Se utilizaron en la guerra y las danzas; durante estas últimas, se amarraban en muñecas y tobillos para que sonaran con los movimientos que realizaba el danzante, por lo que su nombre, *che'eh*, proviene de ahí principalmente y significa “risa de los pies” (Barrera Vázquez, 1965: 11-12). Los cascabeles también podían colocarse en la cintura como parte del atuendo de los gobernantes, tal como se muestra en la estela 1 de Bonampak (figura 31), donde Chan Muwaan porta lo que parece ser una serie de caracoles del género *oliva* que presentan ranuras por donde pudo haber salido el sonido.



**Figura 31. Estela 1, Bonampak.
Dibujo de Peter Mathews.**

Idiófonos de frotación

Raspadores

Son instrumentos elaborados con hueso, caparazones de armadillo o guajes, éstos tienen o se les crean pequeñas ranuras para ser raspadas con un utensilio de madera o piedra al que se le denomina excitador (Sachs, 1940; Martí, 1968). Generalmente el ejecutante coloca una parte del raspador debajo de su brazo, de manera que el resto del instrumento quede frente a él a la altura del tórax. La mano que queda libre es justo la que sujeta el excitador para raspar y producir sonido, el cual probablemente es mayor cuando se utilizan caparazones o guajes como caja de resonancia.

En algunas vasijas pintadas es posible observar representaciones de raspadores tanto de hueso como de caparazones o guajes; además, se pueden apreciar las ranuras e incluso, los distintos tipos de excitadores utilizados. Tanto ranuras como excitadores pueden ser considerados los principales elementos para identificar al instrumento iconográficamente (figura 32).

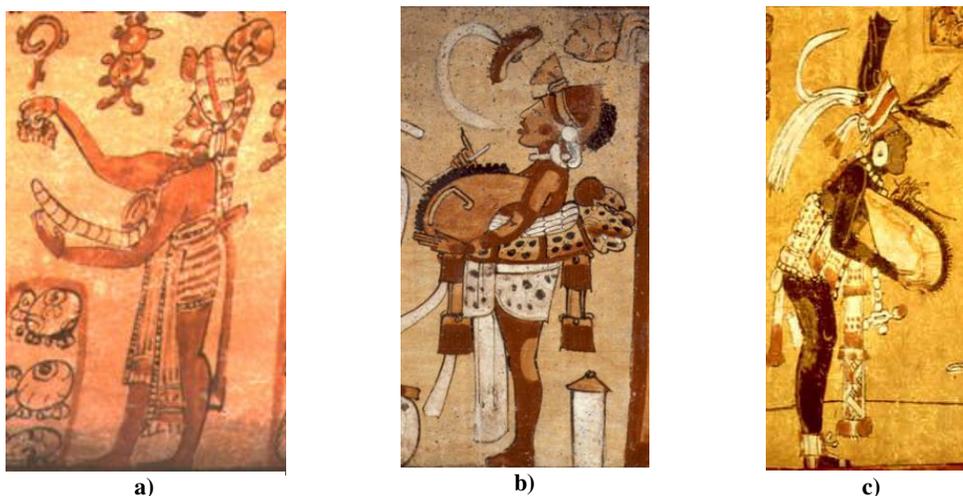


Figura 32. a) Vasija K4824, b) vasija K5233, c) vasija K6316. Tomadas del catálogo de Justin Kerr.



2.2.2 Aerófonos

Corresponden a los instrumentos que generan el sonido mediante una masa de aire impulsada o forzada a salir a través de un espacio determinado, un tubo o entre placas. A esta categoría pertenecen las trompetas, los caracoles marinos, las flautas, las ocarinas y los silbatos (Dájer, 1995; Arrivillaga, 2006: 27).

Trompetas

Son instrumentos alargados, y en la mayor parte de los casos, de una dimensión considerable. Pudieron estar contruidos de barro, convirtiéndolos en objetos de suma fragilidad que a su vez, estaban asociados a la clase dominante por su sonido imponente y brillante (Martí, 1968: 67). Es bastante común que en las diversas representaciones pictóricas se confundan con las flautas; sin embargo, las trompetas se distinguen iconográficamente por estar conformadas de un tubo cilíndrico que culmina en forma de campana, que carece de orificios de digitación y en el que no se utiliza boquilla, ya que el sonido es emanado a partir de la forma en la que el ejecutante coloque sus labios que funcionan como cañas vibratorias (Sachs, 1940; Martí, 1968). Además, en cuanto a la técnica, el músico puede tañerla “sentado, de rodillas, parado, caminando, posiblemente bailando, apuntando en diagonal hacia arriba o hacia abajo”, según sea el caso (Stöckli, 2004: 586) (figura 33).

Por otra parte, Daniel Ayala Garza (2008: 163) identifica en la vasija K1210 un tipo de trompetas alargadas y tubulares que “en la desembocadura poseen un objeto que puede ser identificado como un calabazo”. Éstas podrían corresponder a las registradas por fray Diego de Landa: “tienen trompetas largas y delgadas, de palos huecos, al cabo unas

delgadas y tuertas calabazas...” (1986: 38-39), en las que probablemente el calabazo disminuyera la sonoridad del instrumento a manera de sordina (figura 33c).²¹

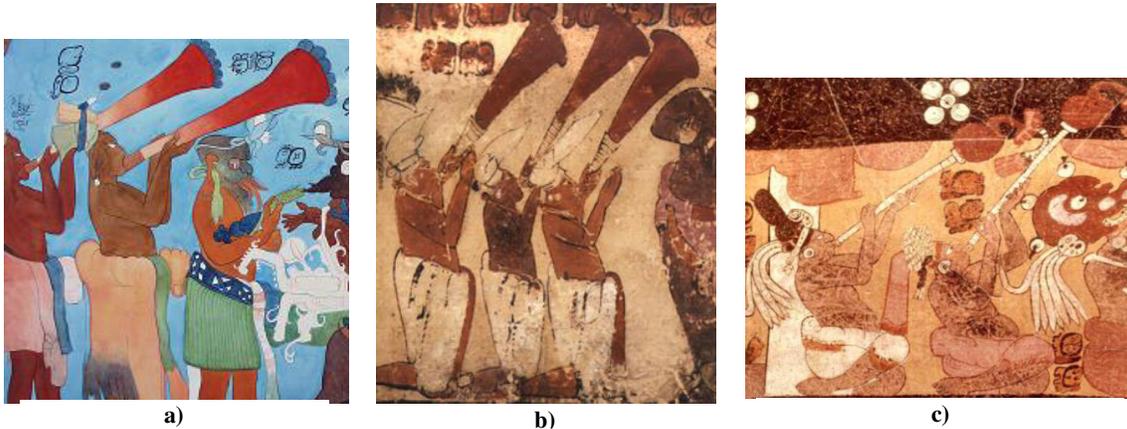


Figura 33. a) Cuarto 1, Bonampak, b) vasija K6984, c) vasija K1210. Tomadas del catálogo de Justin Kerr y de la reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

Otra trompeta que llama la atención es la representada en K1453 (figura 34a) que, según Houston e Inomata (2009: 187), aparece con un dispositivo de deslizamiento que quizá funcionaba para ajustar el tono tal como lo hace un trombón actual. Por otra parte, Vicente T. Mendoza (1941: 83-85) identificó una representación semejante de este instrumento en la lámina VIII del *Códice Becker* (figura 34b). Éste último menciona que la trompeta pudo medir hasta metro y medio de longitud, y que en los dos ejemplos, tiene una lengüeta curva atada por dos cuerdas:

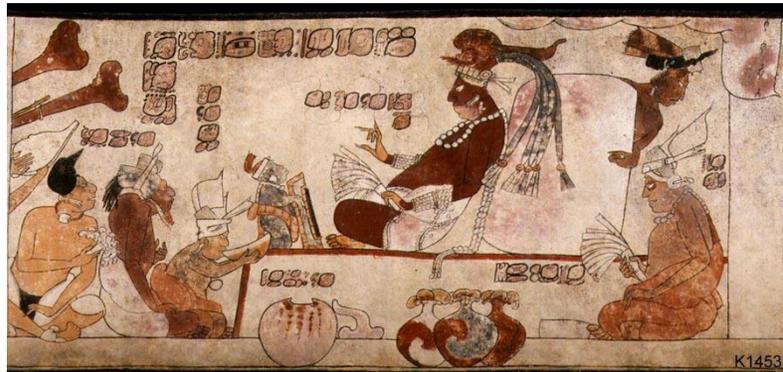
La lengüeta que aparece atada en la parte superior del calabazo, fabricada quizás en lámina metálica delgada,²² tenga por objeto aprovechar el aire comprimido en el interior del mismo, haciéndole escapar por una perforación hecha a propósito para poner en vibración la mencionada lengüeta, con lo cual este instrumento debió poseer un timbre vibrante unido a

²¹ El hecho de que las trompetas de esta vasija sean tan largas y delgadas sugiere que la representación no corresponde fielmente a la realidad, ya que si fuera así, carecerían de soporte y se romperían con facilidad (Francisca Zalaquett, comunicación personal, 2014).

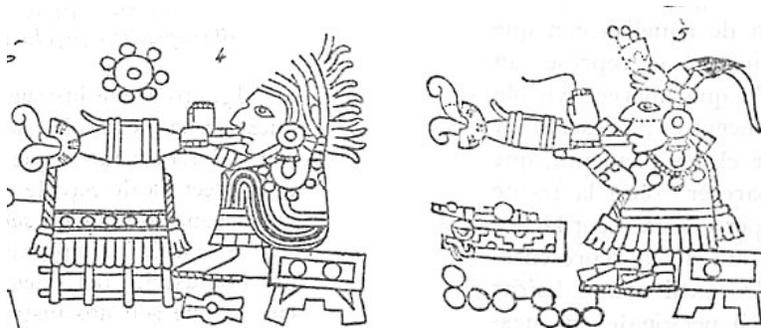
²² Habría que cuestionarse esta aseveración para el caso maya dado que no se empleaba el metal durante el periodo Clásico.



su sonido grave y prolongado, muy semejante a aquellos que produce la marimba en su registro más profundo.



a)



b)

Figura 34. a) Vasija K1453, tomada del catálogo de Justin Kerr, b) Lámina VIII, *Códice Becker*, tomadas de Mendoza, 1941.

Caracoles marinos

Se trata de uno de los instrumentos musicales que se obtiene de manera natural de “un gasterópodo grande como el *Strombus gigas*, la *Pleuroploca gigantea*, la *Pleuroploca princeps*, la *Turbinella angulata*, el *Busycon perversus*, la *Charonia variegata* o la *Fasciolaria tulipa*” (Suárez Diez, 2004: 34) aunque las del tipo *strombus* son las que comúnmente se hallan en Mesoamérica (Rivera y R., 1980) (figura 35). Para convertir la concha en un artefacto musical, es necesario desgastar el ápex, es decir, la punta



Figura 35. Caracol marino con cinabrio K3481. Tomado del catálogo de Justin Kerr.

superior de la concha. El orificio que se crea se pule y después se le coloca una boquilla que le permite al músico modular el sonido (Suárez Diez, 2004: 34). Estas boquillas podían ser de barro o de madera y eran removibles (Martí, 1971: 17).

El caracol marino emitía un sonido estruendoso, por lo que es posible que se utilizara para dar señales de distintas índoles a largas distancias durante combates, sacrificios, procesiones, llegadas, banquetes y ceremonias (Suárez Diez, 2004: 41) (figura 36). Debido a su procedencia marina, posee poderes para actuar sobre el agua, por lo tanto está asociado a la fertilidad y con los rituales agrícolas (Sachs, 1940: 50).



Figura 36. Vasija K0808, tomada del catálogo de Justin Kerr.

La ejecución pudo ser variada dependiendo el tipo de caracol utilizado, pero en los del género *strombus*, como puede notarse en K1453 (figura 34a), el músico colocaba una de sus manos en el interior de la abertura del caracol con la finalidad de modular el sonido y la vibración del cuerpo del instrumento, y en ocasiones, podía horadarlo para conseguir una gama sonora mayor.

Flautas

En general se cuenta con pocos ejemplos que representen flautas, y a veces por su corta longitud en la imagen, pueden confundirse con silbatos. Las flautas más antiguas son de forma tubular, sólo tienen orificios de digitación y carecen de embocaduras, por lo que han



sido comparadas con las de tipo egipcio o las quenás (Martí, 1968: 146). Con el paso del tiempo se volvieron más complejas y fueron construidas con tres cuerpos independientes: la embocadura tipo silbato, la cámara de oscilación y el tubo con obturadores (Martí, 1968: 146). En el periodo Clásico fueron abundantes las flautas múltiples, es decir, aquellas que tenían más de un tubo, por lo que eran mayores los sonidos producidos. Las más complejas que se han hallado arqueológicamente, aparecieron en la costa del Golfo (Dultzin Dubín y Nava Gómez Tagle, 1984: 27) (figura 37).



Figura 37. Flauta doble con embocadura de pico. Tomadas de Samuel Martí, 1968.

Las embocaduras también fueron variando con el paso del tiempo, se utilizaron de bloque, de pico, de doble cámara, o con un aeroducto adaptado (Martí, 1968). Además, en varias representaciones en vasijas es posible observar que las flautas aparecen siendo ejecutadas por la misma persona junto con otros instrumentos de menor tamaño (figura 38), lo que las vuelve un aerófono bastante manejable y portátil a diferencia de las trompetas. Un caso peculiar de embocadura se aprecia en la ejecución musical de la danza del *pochó* en Tenosique, Tabasco, donde se emplea una flauta cuya embocadura está hecha con el canuto de una pluma de guajolote que va adherido por medio de cera silvestre al aeroducto.

Este tipo de flautas se han hallado igualmente entre los lacandones y los huastecos de Mata del Tigre, Veracruz (Pérez Suárez, 1993: 245).

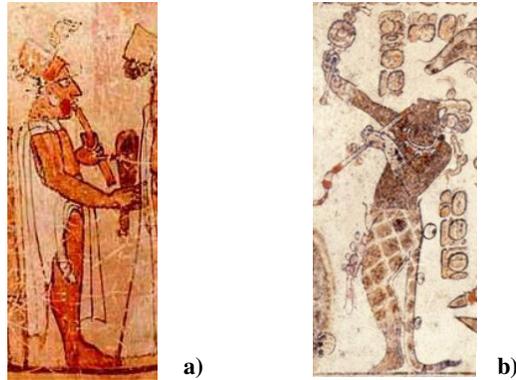


Figura 38. a) Vasija K0206 b) vasija K0791. Tomadas del catálogo de Justin Kerr.

Silbatos y ocarinas

Los silbatos y ocarinas, al igual que las flautas, son de los aerófonos más encontrados en entierros de élite y en conjuntos habitacionales en la periferia de las zonas residenciales (Bourg, 2005: 49), por lo que es probable que se trate de instrumentos utilizados por todos los estratos sociales al tener una relativa sencillez de manufactura. Sin embargo, por su tamaño pequeño, es común que sean confundidos entre sí. Los silbatos tienden a ser menos globulares y más zoomorfos que las ocarinas, y sólo producen de dos a tres sonidos porque presentan uno o dos orificios de digitación, mientras que las ocarinas producen más de cuatro sonidos (Dájer, 1995: 31). Incluso, se han hallado hasta de siete orificios (Dultzin Dubín y Nava Gómez Tagle, 1984: 27).



Figura 39. Colección Stavenhagen, Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Fotografía de Pilar Regueiro.



Los silbatos son quizá los más antiguos, se han hallado desde el Preclásico Temprano elaborados en barro en sitios como El Arbolillo y Ticomán, y en el área maya en sitios como Cuello (Bourg, 2005: 15). Éstos “constan de una pequeña cámara de aire o caja con una abertura que afecta distintas formas” (Saldívar, 1980: 6), sólo tienen un orificio y representan aves o figuras zoomorfas. También se han identificado algunas figurillas en Jaina, Campeche, que resultan ser silbatos (figura 39). Es posible que tanto ocarinas como silbatos, hayan sido utilizados durante rituales de agricultura, fertilidad y en ceremonias funerarias, a partir de los contextos arqueológicos donde se han encontrado (Bourg, 2005: 49).

La aparente sencillez de estos aerófonos ha sugerido a los estudiosos que se trata de instrumentos ejecutados en rituales pequeños y distribuidos mayormente entre la gente común que en la élite. Según Bourg (2005), la ausencia de ocarinas y silbatos en las representaciones pictóricas confirmaría lo anterior, ya que dichas representaciones son elaboradas por las clases dirigentes. Esto podría ser convincente si no se hubiesen hallado en entierros de élite,²³ o bien, si por su pequeño tamaño, no los hubiésemos confundido con otros objetos en vasijas, e incluso en pintura mural. Es el caso de dos ejemplos, uno de ellos en la vasija K6298 (figura 40a) que resulta ser el más problemático, ya que el ejecutante en la parte central de la vasija se lleva a la boca un pequeño objeto que puede ser una flauta o un silbato, o también otro cuerpo que tenga características parecidas y no sea propiamente musical. El segundo ejemplo se encuentra en el muro norte del cuarto 1 de Bonampak (figura 40b), donde el personaje que se sitúa detrás de los trompeteros sujeta con la mano derecha una sonaja, mientras que con la izquierda sostiene un objeto globular que se lleva a

²³ Tal es el caso de Pacbitún, Belice, donde se hallaron diversos instrumentos musicales en tres entierros de élite, entre los que destacan aerófonos como ocarinas y silbatos (Healy, 1990).

la boca. María Teresa Uriarte (1998: 204) identifica que “el primer señor de esta escena, se lleva a la boca un fruto redondo, quiero suponer que lo va a comer... hacia adelante los alientos, dos enormes instrumentos de viento...”. Estimo que la afirmación de Uriarte no es correcta dado el contexto en el que aparece el objeto, es decir, en compañía de otros músicos. Considero que es viable que se trate, por su forma, de una ocarina y no de un fruto que se va a devorar; y acentúo la importancia de conocer el instrumental musical para poder identificarlo mejor en las representaciones pictóricas, o descartarlo cuando sea el caso.

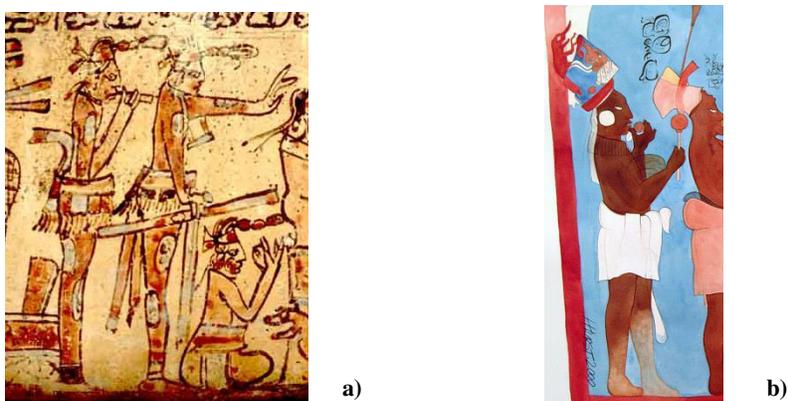


Figura 40. a) Vasija K6298 b) Muro norte, cuarto 1 Bonampak. Tomadas del catálogo de Justin Kerr y de la reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

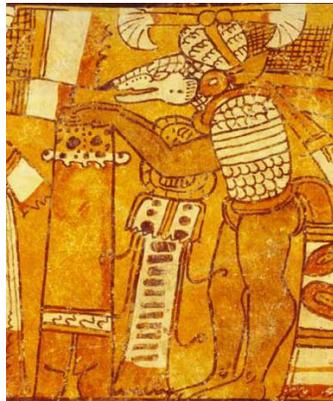
2.2.3 Membranófonos

Son los instrumentos que generan el sonido mediante membranas o por una piel tensa percutida (Dájer, 1995; Arrivillaga, 2006: 25). A su vez pueden ser de percusión o de fricción, los primeros incluyen a los tambores verticales como el *zacatán*; los de fricción incluyen a tambores como el *tigrero* (Rivera, 1980). También pueden tener formas diversas: semiesféricas, cónicas, tubulares, de copa o de bulbo (Ayala Garza, 2008).

De percusión

Zacatán

El *zacatán*, también llamado *huéhuatl* en el centro de México, se construye con una sola pieza de madera en forma tubular, por lo que se cree que es uno de los tambores más antiguos al provenir de los troncos de los árboles, y debido a esto resultan ser los más grandes (Sachs, 1940: 31), ya que llegan a alcanzar hasta el metro y medio de altura, lo que ocasionaba que se empotraran en el piso y que no fueran portátiles (Martí, 1971: 75). El cuerpo de madera podía adornarse y pintarse, la membrana era de piel de venado o de jaguar, como puede observarse en algunas imágenes (figura 41); además, es posible distinguirlo por tener tres soportes que lo sostienen.



a)



b)

Figura 41. a) Vasija K3040 b) cuarto 1, Bonampak. Tomadas del catálogo de Justin Kerr y de la reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

Asimismo, existieron versiones pequeñas del *zacatán* que consistían en un tambor de tipo bajo con un parche superior, con los tres soportes característicos y quizá, elaborados de barro (Castañeda y Mendoza, 1991: 110) (figura 42). En cuanto a la afinación de estos tambores, se conoce que en algunas culturas eran afinados a través de



Figura 42. Vasija K3247, tomada del catálogo de Justin Kerr.

calor; y hay evidencia de quemaduras en los tambores prehispánicos, probablemente como forma de tensar la membrana del instrumento (Martí, 1968: 24).

Pequeños tambores

Los tambores de menor tamaño fueron elaborados en arcilla y sus formas fueron variadas, eran portátiles y se podían sostener con la mano, debajo del brazo o sobre el piso (Sachs, 1940: 32), permitiéndole al ejecutante usar otros instrumentos musicales al mismo tiempo, o incluso danzar. Se utilizaron tambores con forma de ollas, o de timbales como los llamados *kayum* por los lacandones actuales (Martí, 1968: 39). También destacan los de copa y bulbo (figura 10), y otro más con forma de trapecio invertido, como el que aparece en parte de la pintura mural de Ek' Balam (figura 43a), o el representado en la vasija K4120 (figura 43b).

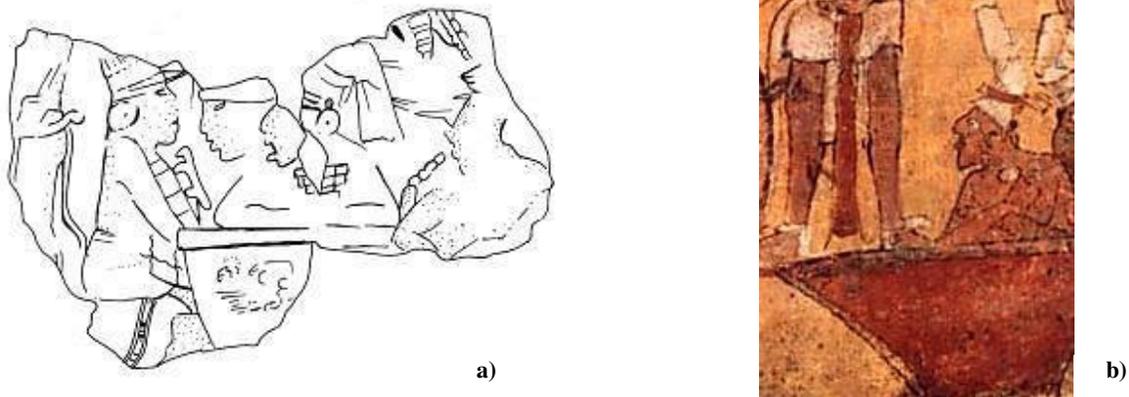


Figura 43. a) Fragmento de mural, Ek' Balam b) Vasija K4120. Tomadas de Houston, Stuart y Taube, 2006 y del catálogo de Justin Kerr, respectivamente.

En cuanto a los vocablos que designan a estos instrumentos, existe uno que es usado para cualquier atabal sin importar su forma o tamaño, me refiero a *pax* (Barrera Vázquez, 1965); no obstante, los vocablos varían dependiendo la lengua maya que se revise, por



ejemplo, en tzeltal se utiliza el término *culinte* cuando el tambor sólo es de madera, o *cayob* cuando además lleva alguna piel (Ruz, 1992: 224). En la época prehispánica destaca un ejemplo identificado por Houston, Stuart y Taube (2006: 261) en una inscripción en Piedras Negras, Guatemala, se trata de *lajab'* (figura 44), que podría indicar un objeto que se tañe con las manos.²⁴



Figura 44. *Lajab'*, tomado de Houston, Stuart y Taube, 2006.

De fricción

Tambor de fricción

Hasta el momento no se ha hallado evidencia del uso de instrumentos musicales de cuerda durante el periodo Clásico, y en general en Mesoamérica, a pesar de que aún se discute la existencia del arco musical previo a la llegada de los europeos. Sin embargo, la ausencia de representaciones que confirmen esta hipótesis, mantiene en pie la discusión o la descarta. Es por ello que cuando John Donahue (2002) identificó un instrumento con una cuerda tensada en la vasija K5233 (figura 45), se pensó que se trataba de la única evidencia de un cordófono en Mesoamérica. Más adelante, Donahue explicó que no era así, sino que era un membranófono llamado tambor de fricción, que es utilizado en muchas partes de África y Europa, y que ahora también se demostraba su uso en América desde la época precolombina.

²⁴ En la figura 44 puede observarse el término escrito de forma fonética **u-la-ja-b'a**; *ulaj[V]b'*, en donde -u- es un pronombre posesivo de tercera persona; mientras que -laj-; según el *Itzaj Maya-Spanish-English Dictionary* (1997: 403), puede referirse a la acción de palmear o cachetear algo. Llama la atención que en las lenguas ch'olanas se utiliza el morfema -laj como sufijo de verbos que indican sonido o acciones repetidas (Lacadena, 2010). Por último, -[V]b'- probablemente funcione como sufijo que deriva sustantivos de verbos con sentido instrumental. Así, la expresión significaría “su objeto para palmear” (Hugo García Capistrán, comunicación personal, 2014).

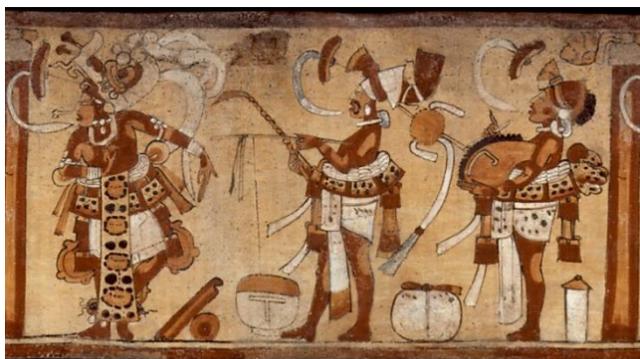


Figura 45. Vasija K5233, tomada del catálogo de Justin Kerr.

La mayor parte de los tambores de fricción presentan una cuerda que pasa por el centro de la membrana que va añadida a la caja de resonancia (Sachs, 1940); y se pueden distinguir dos tipos: los directos y los indirectos. En los directos la membrana es frotada con resina o con la mano humedecida a través de un plectro o por un pequeño palo que pasa a través de la membrana y permite la vibración. Mientras que la membrana de los indirectos vibra a través de una cuerda que la traspasa; ésta debe estar totalmente tensa y uno de sus extremos debe estar sujetado a un palo, “cuando el instrumento es girado de un lado a otro, la fricción entre el palillo y la cuerda hace que el parche del tambor vibre” (Donahue, 2002). Por lo tanto, el ejemplar maya representado en K5233 es un tambor de fricción indirecto.

Donahue (2002), además, realizó una reproducción del instrumento y se dio cuenta que su sonido es similar al gruñido del jaguar,²⁵ lo cual no le pareció del todo extraño, ya que en la actualidad los mayas utilizan uno muy similar para alejar al mencionado felino, que se conoce como *tigrero*. Por otro lado, dado el carácter enigmático que posee su sonido, es posible que se haya utilizado en contextos religiosos, y que fuera considerado un instrumento relacionado con lo misterioso como ocurre en Holanda, en donde se le conoce

²⁵ El sonido de la réplica está disponible en línea: <http://mcis2.princeton.edu/jaguar/jaguar.html> (Donahue, 2004).



como “roncador”, o en Alemania donde se le denomina “bosque diablo”, asociándolo con la voz del diablo (Sachs, 1940: 40).

Por último, es posible notar en las cajas de resonancia de algunos tambores y sonajas un elemento iconográfico interesante, se trata de una figura en forma de “T” que ha sido relacionada con el glifo *ik'*, que refiere al viento (Houston, Stuart y Taube, 2006: 154).

En Mesoamérica el olor, la vista y el sonido son fenómenos tangibles pero invisibles, por lo que se recurrió a signos iconográficos para poder representarlos y convertir lo invisible en visible (Houston y Taube, 2000: 264-265). Para



Figura 46. Expresión de muerte, tomado de Houston y Taube, 2000.

los antiguos mayas, el aliento, la respiración y el sonido, eran elementos etéreos que estaban estrechamente relacionados con el viento (Taube, 2004: 72), esto se puede observar en varios casos; por ejemplo, en maya yucateco se utiliza el término *yik'al t'an*, que significa viento o sonido de quien habla, para indicar la acción de hablar (Houston, Stuart y Taube, 2006: 154). Mientras que para indicar la muerte de una persona, se utilizaba *k'a'ay usak ik'il ub'ok?*²⁶ (figura 46), ya que se creía que las personas perdían el aliento al fallecer (Houston y Taube, 2000: 267).

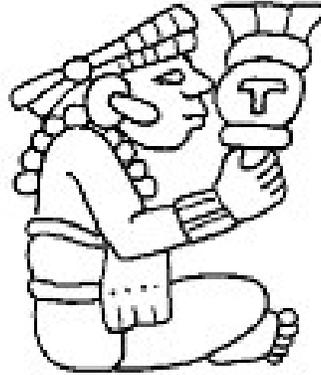
En cuanto a la música y el canto, considero que los mayas creían que el viento debía estar presente cuando se producía el sonido, por lo que ambos estaban relacionados entre sí; es por ello que hay representaciones de instrumentos musicales siendo tocados por deidades relacionadas con el viento (Houston, Stuart y Taube, 2006: 146-147) (figura 47a), o que incluyen el signo *ik'* para indicar los orificios en el cuerpo o la caja de resonancia que posibilita generar el sonido, y que además, se convierte en un elemento iconográfico que

²⁶ “Se extinguió su blanco aliento, su aroma”.

permite identificar que se trata de un objeto sonoro y no de alguno no musical (figura 47b,c,d,e).



a)



b)



c)



d)



e)

Figura 47. a) Deidad del viento tañendo sonajas, Tablero del Palacio, Palenque. Taube, 2004, b) banqueta 9N-8, Copán. Houston, Stuart y Taube, 2006, c) Sonaja en escultura del Templo 11, Copán. Taube, 2004, d) Vaso trípode inciso. Hellmuth, 1988, d) Vasija K5233. Catálogo de Justin Kerr.



2.3 Los conjuntos instrumentales

En las vasijas y la pintura mural es posible observar la ejecución de distintos instrumentos sonoros, a veces de manera individual y otras tantas agrupados. A partir de esto, llama la atención que aparezcan patrones similares de pequeños grupos que tañen los mismos instrumentos en conjunto, por lo que algunos los han identificado con el nombre de bandas u orquestas mayas (Coe, 1975; Miller, 1988). Sin embargo, considero pertinente denominarles conjuntos instrumentales para evitar confundirlos con las alineaciones presentes en la música occidental. Según Matthias Stöckli (2004: 3), “se entiende como conjunto un grupo de músicos con cierta persistencia social, que por medio de un instrumental fijo realiza un texto musical determinado y cumple funciones contextuales específicas”.

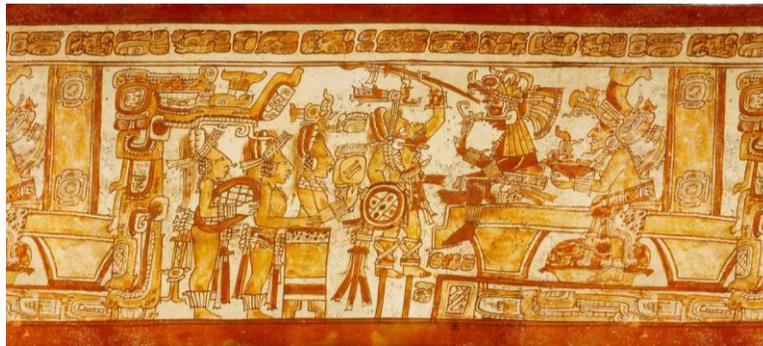
La combinación de instrumentos mayas es variada y abundante a partir de la cantidad existente de éstos, pero es claro que existen alineaciones que se reproducen constantemente. La más común es la que se compone de *zacamán* (tambor vertical), caparazones de tortuga y sonajas (Stöckli, 2004). Este conjunto aparece con frecuencia en procesiones, por ejemplo, la de músicos transformados en animales de los vasos *Chamá*; también se representa en escenas de juego de pelota y durante las danzas, por lo que es probable que dicho “ensamble”²⁷ haya estado presente en contextos rituales (figura 48).²⁸

²⁷ También se utiliza el término “ensamble” para indicar el conjunto de músicos que portan artefactos sonoros, ya que según la Real Academia Española, el término deriva del verbo ensamblar que quiere decir conjuntar o unir diversas piezas o elementos (en línea www.rae.es). A pesar de ello, coloco entre comillas la palabra para que no sea entendida y empleada estrictamente como se hace en la música occidental.

²⁸ Véase también vasijas K530, K3041, K3842 y K5104.



a)



b)

Figura 48. a) Vasija K3040, b) vasija k8947. Tomadas del catálogo de Justin Kerr.

El “ensamble” antes mencionado puede volverse más complejo cuando se incluyen trompetas, como aparece en la vasija K2781 o en los cuartos 1 y 3 de los murales de Bonampak. En K2781 (figura 49) aparecen varios personajes que caminan en procesión para dirigir a las víctimas que serán sacrificadas (Coe, 1975: 26), y el conjunto musical, conformado por seis músicos, hace sonar sus instrumentos. El “ensamble” de los cuartos 1 y 3 de Bonampak es el más numeroso que se conoce; el del primer cuarto está conformado por cinco tocadores de sonajas, un tambor alto, tres caparazones de tortuga, dos trompetas y un sonajero que además toca una posible ocarina; dando un total de doce músicos (figura 50a). Mientras que en el tercer cuarto se aprecian cuatro trompeteros, un sonajero, un

tocador de *zacamán*, sonajas y posiblemente caparazones de tortuga (figura 50b).²⁹ En el cuarto 1 las trompetas y el sonajero están separados del resto de los músicos por los danzantes disfrazados, y por ello Miller (1986) considera que se trata de dos conjuntos instrumentales diferentes; sin embargo, no creo que suceda así. La separación existente puede estar dada, como dice Stöckli (2004), a causa de la delimitación espacial tanto de los murales, como en la realidad; pero considero que es más viable que dicha distribución haya estado ya determinada por los mayas, con la finalidad de conseguir una mejor apreciación sonora de cada uno de los instrumentos que integran el conjunto a partir de su timbre y volumen, por lo que las trompetas se encuentran más alejadas de los otros instrumentos por ser las más estruendosas, ya que si no ocuparan ese lugar probablemente no se escucharían el resto de los músicos. Esto también puede apreciarse en K2781, que a pesar de no existir separación entre los ejecutantes, los trompeteros sí se encuentran tocando en dirección contraria a los demás para evitar el choque sonoro (figura 49).



Figura 49. Vasija K2781, tomada del catálogo de Justin Kerr.

Por otro lado, en el primer y tercer cuarto de los murales de Bonampak, los músicos que tocan el *zacamán* o tambor alto se encuentran en un plano anterior al resto del conjunto debido a que su instrumento no es portátil (Miller, 1986: 83). Por tanto, Bourg (2005: 34-

²⁹ Las pinturas del cuarto 3 están muy dañadas por lo que deduzco que el “ensamble” es similar al del cuarto 1.

37) asegura que la causa de que esté alejado es porque se trata del director del “ensamble”, denominado *Hol pop*,³⁰ y por eso mismo requiere estar distanciado como lo haría un director en una orquesta. Además, afirma que esto ocurre así porque su instrumento es de los más estruendosos y rítmicos de todos, por lo que cumple la función de indicar el tiempo en que los danzantes o demás músicos deben desempeñarse, por ello, requiere ser un músico experimentado quien lo ejecute. El liderazgo de este músico también estaría marcado por su tocado con un pescado, que es un elemento de prestigio en muchos otros ejemplos de representaciones de gobernantes (Bourg, 2005: 37).

Aunque la aseveración de Bourg parece persuasiva, no creo que sea correcta por varias razones. Una de ellas se refiere al tocado que porta el músico, que no es el más rico de todos desde mi punto de vista, basta echar un vistazo a otras representaciones en las que ni siquiera hay diferenciación contundente (figuras 48 y 49). Otra razón es que en varios casos, el *zacamán* no está distanciado del resto del conjunto, si se tratara de un director de orquesta bajo las condiciones que expresa Bourg, debería aparecer continuamente de esa forma; además de que la asociación del director de orquesta al frente de ésta, ya es una concepción bastante occidental y de la que no poseemos evidencias; como tampoco las hay sobre la existencia del título *Hol pop* durante el periodo Clásico.



a)

³⁰ El *Hol pop* era la persona encargada de cantar y enseñar los cantos a los músicos, además estaba a cargo de los instrumentos musicales, según reporta fray Pedro Sánchez de Aguilar (Barrera Vázquez, 1965: 9).



Figura 50. a) Cuarto 1, Bonampak, b) Cuarto 3, Bonampak. Reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

Otra posibilidad que brinda Miller (1986, 1988) en cuanto a una persona que marque el ritmo dentro de los conjuntos instrumentales, es el sonajero que se encuentra detrás de los trompeteros en el cuarto 1 de los murales de Bonampak (figura 50). Su presencia también se puede apreciar en otros ejemplos aún con alineaciones distintas; como en la vasija K0206 cuyo “ensamble” está conformado por una trompeta, un *zacamán* y dos flautas, una tocada por el sonajero (figura 51a). Y en K7613 (figura 51b), cuya procesión de trompeteros inicia y culmina con personajes portando sonajas en sus manos, por lo que cabría suponer que también funcionaban para dar indicaciones.

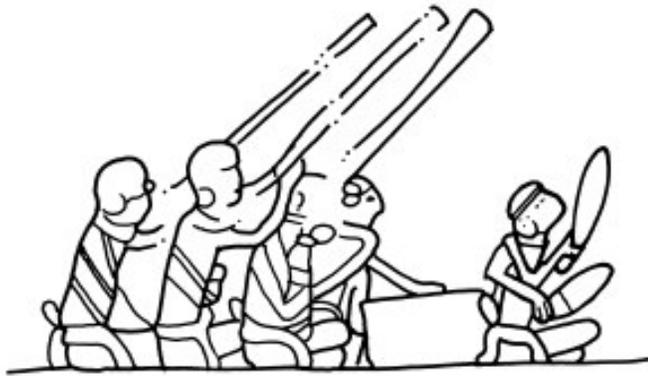


a)



Figura 51. a) Vasija K0206, b) vasija K7613, tomadas del catálogo de Justin Kerr.

Por último, hay un conjunto instrumental compuesto de sonajas, trompetas y tambor que aparece en K4120 (figura 52b); muy similar al que se encuentra en Las Higueras, Veracruz (figura 52a). Este “ensamble” llega a presentar variantes; por ejemplo, caracol en vez de trompeta en K3247 (figura 52c), o caparazón de tortuga en vez de sonajas en K6294 (figura 52d).



a)



b)



c)



d)

Figura 52. a) fragmento de mural, Las Higueras, tomado de Houston, Stuart y Taube, 2006. b) vasija K4120, c) vasija K3247, d) vasija K6294. Tomadas del catálogo de Justin Kerr.

2.4 Los músicos y cantantes mayas

Los músicos y cantantes mayas son aquéllos personajes que se representan tañendo instrumentos musicales y danzando, posiblemente cantando, o realizando las tres acciones a la vez. En ocasiones, es sencillo identificarlos porque es posible distinguir los instrumentos musicales, pero cuando se trata del canto, no siempre hay indicadores iconográficos que permitan reconocerlos. Es preciso mencionar que para los mayas del periodo Clásico, el músico y el cantante resultaba ser la misma persona; es decir, que no hay evidencia de vocablos que adviertan las dos acciones de forma independiente. Por ello, he decidido colocarlos en un mismo apartado para que no se pierda de vista que ambas acciones eran concebidas de forma conjunta, aunque desde nuestra perspectiva occidental sean diferentes.

Los músicos y cantantes pertenecían a una clase social de profesionales cuya educación era estricta y compleja, “dada su importancia dentro de la religión, el músico gozaba de gran prestigio social” (Dultzin Dubín y Nava Gómez Tagle, 1984: 19), por lo que accedieron a algunos privilegios y marcadores propios de la élite, como la deformación craneal, el uso de tocados vistosos, bordados finos, modificación dental y uso de materiales de prestigio en sus instrumentos, tales como la piel de jaguar (Sánchez, 2008). Es probable que su aprendizaje se transmitiera de generación en generación, o en espacios especializados; y que además fuera riguroso, ya que para construir ciertos instrumentos musicales se requieren conocimientos avanzados que no cualquiera podía tener, e incluso, el origen divino de algunos instrumentos limitaba aún más el acceso (Turrent, 2006: 62). La meticulosa disciplina a la que eran sometidos los músicos de la élite también se debía a que “si alguno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que tañían el *teponaztli* y atambor

faltaban en el tañer, o si los que guían erraban en los meneos y contendencias del baile, luego el señor los mandaba prender y otro día los mandaba matar” (*Códice florentino*, libro VIII, c.18, *apud*, Martí, 1968: 110), según sucedía en el centro de México (figura 53), aunque para el área maya no podemos conocer con seguridad si ocurría de esta forma.³¹

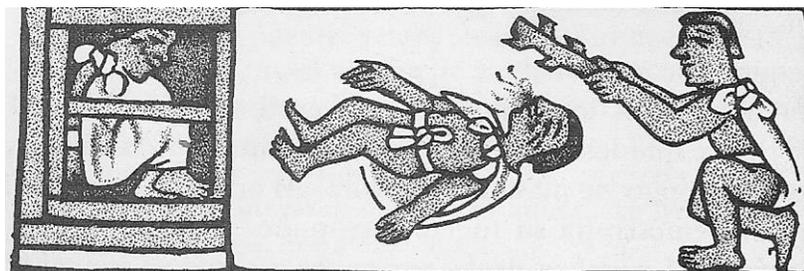


Figura 53. Música castigado, *Códice florentino*, Libro VIII. Tomado de Sten, 1990.

No obstante, la actividad musical no sólo se restringía a las élites, también era parte de la gente común que participaba en rituales y celebraciones de carácter público en las grandes plazas de las ciudades, donde probablemente danzaba y entonaba cantos que por su modo repetitivo, facilitaban la memorización (Craveri, 2009: 169). También es posible que tocaran instrumentos musicales de menor complejidad y de materiales de menor calidad, como silbatos, flautas o pequeños tambores, en espacios y celebraciones privadas. Por lo que se podría pensar que “todos... cantaban las mismas tonadas, pero los profesionales y la gente con más tiempo ocioso (es decir, los nobles), practicaban obras más elaboradas y le dedicaban más tiempo a la creación.” (Turrent, 2006: 91).

En determinadas representaciones los músicos no aparecen en formas humanas, sino en forma de animales o seres sobrenaturales (figura 54), por lo que en algunos rituales el músico se despojaba de su personalidad y encarnaba otras mediante la transformación; así,

³¹ Los castigos a músicos, cantantes y danzantes responde también a que en la mayoría de las ocasiones sus ejecuciones se llevaban a cabo en contextos rituales, en donde su actividad respondía a una serie de normas rituales en donde se establecían reglas para ejecutar de forma idónea el rito (López Austin, 1998: 15). Sin embargo, este es un aspecto que se expondrá más ampliamente en el apartado referente a la vida ritual maya del cuarto capítulo.

ya no era el humano sino la entidad sobrenatural la que emitía los sonidos, que probablemente “eran concebidos como una especie de eje transformativo entre diferentes mundos, siendo su reproducción realista la confirmación patente de la veracidad de estas transformaciones.” (Stöckli, 2004: 5).



a)



b)

Figura 54. a) Vasija K1201, personaje central entonando cantos o emitiendo sonidos con la voz. b) vasija K1208. Tomadas del catálogo de Justin Kerr.

Por otra parte, la vestimenta de los músicos y cantantes parece ser diversa en las representaciones, Daniel Ayala Garza (2008: 168) menciona que pueden identificarse algunos tocados similares en cuanto a la forma; por ejemplo, el uso de sombreros durante las procesiones (figuras 36 y 51b), tocados con cabezas de animales o figuras zoomorfas (figuras 40b y 42), en forma de turbante (figura 30a), o el más común, alargado y elaborado con tela blanca (figuras 33b, 49, 50a y 52b). También es posible que el uso de nenúfares en el tocado haya sido un distintivo de los músicos, aunque sólo es posible detectarlos en el cuarto 1 de los murales de Bonampak, y mencionados en el cantar 7 de *El Libro de los*



Cantares de Dzitbalché (Barrera Vázquez, 1965: 81), en el que se describe el atavío de los músicos:

[...] inclusive las bandas que atan
Nuestras cabelleras para
Tocarnos con el nenúfar

Es preciso mencionar que al parecer la actividad musical era desempeñada mayoritariamente por los hombres, según parecen revelar las representaciones pictóricas mayas del periodo Clásico, en las que las mujeres están ausentes. No obstante, con ello no se afirma que no hayan podido tañer instrumentos musicales, sino que lo hacían en situaciones distintas. Una evidencia que salta a la vista es el hallazgo de tres tumbas de élite en Pacbitún, Belice; de las cuales dos pertenecen a mujeres adultas de 20 a 40 años, con numerosos instrumentos musicales colocados en la cabeza y los pies, junto a otras ofrendas de cerámica y concha (Healy, Rodens y Downe, 2008: 24). Entre los instrumentos encontrados hay un tambor de cerámica, flautas sencillas, flautas efigie, flautas-sonajas, silbatos, ocarinas y lo que pudo ser un aerófono elaborado con tubos de hueso. Por tanto, la cantidad de objetos sonoros relacionados con estas mujeres hacen pensar que se trata de instrumentos que utilizaron en vida (Healy, Rodens y Downe, 2008: 28), pero también cabría la posibilidad de que se traten de objetos utilizados por otros durante su ceremonia funeraria. Así, al no tener más evidencias para comprobar la participación de las mujeres en la ejecución de instrumentos musicales y los contextos en los que pudieron hacerlo, es posible que se hayan dedicado a la actividad musical en espacios privados, además, se cuenta con mayor información de su participación en las danzas y probablemente el canto, tal como muestran algunos textos jeroglíficos en Chichén Itzá, en las que se nombra a una señora *Ixik K'ayam*, que significa señora cantante (Ayala Garza, 2008: 87).

2.4.1 Los músicos y cantantes en las inscripciones jeroglíficas

Como indiqué antes, los músicos y cantantes no fueron diferenciados entre sí como solemos hacerlo en la actualidad en la música académica, sino que poseían un mismo título que denominaba a ambos, según muestran algunos glifos durante el periodo Clásico. El nombre que recibían era *k'ayo'm*, que significa “el cantante” o “el que canta” (Houston, Stuart y Taube, 2006: 156). Los ejemplos de dicho título en su mayoría son logogramas, es decir, que el jeroglífico representa la palabra completa; empero, también hay un ejemplo escrito fonéticamente. En el caso de los logogramas, el glifo presenta la cabeza de un hombre de perfil de cuya boca emana una voluta asociada al sonido; y en este contexto, al canto.

Una de las primeras evidencias halladas apareció frente a un sonajero en el cuarto 1 de los murales de Bonampak (figura 55). Sin embargo, era claro que el personaje se encontraba tañendo dos sonajas y no cantando, o al menos no había indicio de ello. Al no contar con otros ejemplos que mencionaran la acción de tocar un instrumentos musical durante dicho periodo, hace pensar que *k'ayo'm* se trata de un título generalizado para músicos y cantantes.



Figura 55. a) Sonajero, cuarto 1, Bonampak. Reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002 b) *k'ayo'm*, Bonampak. Tomado de Houston, 2008.



Otros dos glifos aparecen en Tikal, el primero en un objeto de concha que muestra más claramente la voluta (figura 56a), y el segundo sobre cerámica que indica que el gobernante Yihk'in Chan K'awiil, señor de tres *k'atunes*, estaba relacionado con las manifestaciones musicales; además incluye la sílaba *ma* debajo del logograma que funciona como complemento fonético que reafirma la lectura de **K'AY-ma** *k'ayo'm* (figura 56b). Por otra parte, uno de los pocos ejemplos en forma silábica apareció en un objeto de concha, **k'a-yo-ma** (figura 55c), y está fechado hacia el Clásico temprano (Houston, Stuart y Taube, 2006).³²

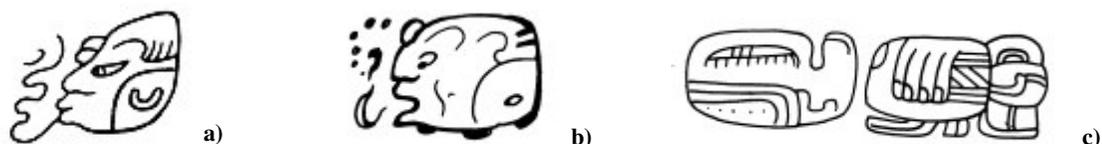


Figura 56. a) Glifo sobre concha, Clásico Temprano. Dibujo de Schele y Miller, b) glifo sobre cerámica, c) glifo sobre concha, dibujo de Schele y Miller. Tomados de Houston, Stuart y Taube, 2006.

Pero, ¿qué sucede con la acción de tañer un artefacto sonoro? Dado que contamos con un mismo glifo para designar a los cantantes y músicos, me hace suponer que quizá los antiguos mayas centraban su atención en el elemento por medio del cual se producía el fenómeno musical; es decir, el sonido. Como hemos visto antes, el sonido se representaba en forma de voluta, ya fuera saliendo de la boca de personas o animales, o presente durante actividades como el juego de pelota (figura 16 y 17). La razón por la que dicha voluta aparece la mayor parte de las veces en relación al canto, posiblemente se debe a que la voz fue una de las primeras acciones percibidas en la naturaleza y en el ser humano, por ejemplo, el sonido de las aves. Posteriormente se buscó imitar dichos sonidos por medio de

³² **k'a-yo-ma**

k'ayo'm

k'ay-o'm

cantar – Agentivo (Hugo García Capistrán, comunicación personal 2014).

los instrumentos musicales, que producían sonidos parecidos; por lo tanto, éstos también “cantaban”. De esta manera, en la actividad musical se canta, ya sea con la voz o con los instrumentos sonoros, por ello, es posible que músicos y cantantes recibieran el mismo título al realizar la misma acción. La ausencia de glifos y vocablos distintos que separen ambas operaciones se debe quizá a que la actividad musical era concebida como la acción de producir sonido con cierto orden sin importar el medio o la forma.

Otros ejemplos en los que también se puede notar la combinación de ambas actividades son de la época colonial y se encuentran en algunos vocabularios como el de fray Domingo de Ara sobre el tzeltal de Copanaguastla,³³ en cuya elaboración se percató de la ausencia de vocablos que indicaran tañer un instrumento musical. Por ejemplo, cuando se tocaban las trompetas, los tzeltales usaban palabras como *oquez*, *ohquez*, *xcuoqueçan* o *xavoqueçan*, que tienen relación con la raíz *ohc* que significa sonar o cantar como aves; y *ohquel* que significa sonido (Ruz, 1992: 225). Además, en la obra de fray Tomás de Coto sobre cakchiquel, se usa *bix* para denominar al canto, ya sea entonando con la voz o utilizando un instrumento musical (Coto, 1983: 87).

2.4.2 Importancia sociopolítica

Tanto músicos como cantantes, a partir de la posición social que tenían, desempeñaban una función determinada que en ocasiones podía otorgarles importancia y estatus. Esto es lo que Merriam (1964) denomina comportamiento social. Éstos podían o no conseguir especializarse en las actividades musicales, pero en todos los casos siempre eran

³³ La obra de fray Domingo de Ara comenzó en 1545 y se enfocó principalmente en conocer la lengua de los indígenas de Copanaguastla, lugar que se encuentra entre las tierras altas y el Soconusco en Chiapas. Destaca su valioso vocabulario dividido en dos partes: *Vocabulario de la lengua tzendal según el orden de Espanabastla* y *Vocabulario de la lengua tzendal luxta Ussum Oppidi Espanabastla* (Ruz, 1992: 53).



identificados como tales debido a sus habilidades musicales que destacaban de los otros. Cuando la destreza era considerable, los músicos y cantantes se encaminaban a la profesionalización y podían ingresar a un nivel social más alto, incluso, formaban parte de la élite (Merriam, 1964: 124-125). Este parece ser el caso de aquéllos que recibieron el título de *k'ayo'm* entre los mayas.

El *k'ayo'm* era parte de los artistas de la élite, que a su vez podían ser de la familia gobernante, además, eran personas dedicadas completamente a la actividad musical, por lo que es probable que sus conocimientos fueran mayores frente a los músicos que tocaban entre la gente común y que fabricaban instrumentos musicales menos complejos. Como mencioné antes, el alto estatus que poseían los músicos y cantantes estaba marcado por el uso de ricas indumentarias, su aparición en contextos palaciegos o junto al gobernante, además de que sus instrumentos musicales eran más elaborados o se construían con materiales usados sólo por la élite.

En ocasiones, los sacerdotes eran músicos, por lo que adquirirían una importancia ritual. Éstos tocaban atabales o trompetas con la finalidad de marcar la salida del sol, para iniciar una penitencia o durante los sacrificios (Turrent, 2006: 51). Asimismo, debe recordarse que mediante los sonidos repetitivos y la ingesta de sustancias alucinógenas, entraban en trance para posteriormente transformarse en seres sobrenaturales (figura 54), tal como evidencia el término *ub'aaahila'n* que significa 'la personificación de'; a este término le proseguía el nombre del dios al que se personificaba y después el nombre de quien lo encarnaba (Velásquez, 2007: 71), que en este caso podía ser el músico o el cantante.

Pero su importancia no sólo fue ritual, sino también política. Debe recordarse que hay evidencia de algunos gobernantes que parecen estar relacionados con las manifestaciones musicales, tal es el caso de Yihk'in Chan K'awiil o Yax Nu'n Ahiin I,

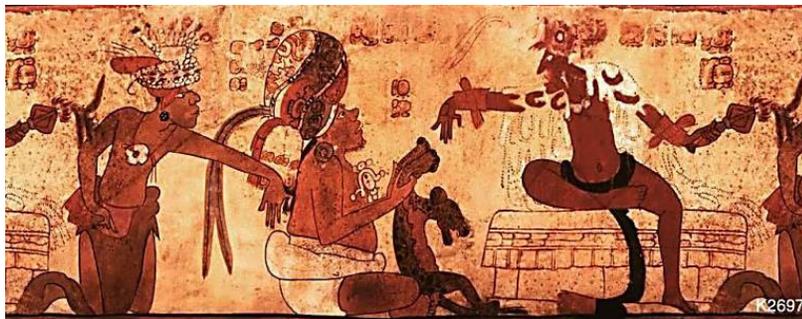
ambos de Tikal (figura 23 y 56b). Además, el gobernante siempre estuvo relacionado con el sonido, como lo indica su nombre, *ajaw*,³⁴ el que grita o el que habla (Houston, Stuart y Taube, 2006: 153). Por lo tanto, su posición era dirigir a sus súbditos, hacerse escuchar, ejercer control, encargarse de hacer la guerra, de repartir los bienes entre el pueblo y de llevar a cabo rituales que funcionaran para legitimarlo y mantenerlo en el poder; por ende, debía estar al tanto de los bailes y los cantos (Turrent, 2006: 50). Debe mencionarse que, como en el caso de Yihk'in Chan K'awiil de Tikal que recibe el título *k'ayo'm*, los mandatarios que eran cantantes posiblemente emitían cantos con frases específicas durante los rituales, ya que como mencioné al inicio del presente capítulo, el contenido lingüístico de los cantos era limitado (Bloch, 1974: 60); por lo que controlados en entonación y volumen pudieron convertirse en un medio ideal para transmitir mensajes ideológicos y políticos que resultaban de gran ayuda para autentificar el poder y el carácter divino del gobernante, o para controlar al pueblo.

El *ajaw* disponía de músicos especializados en su labor a los que proveía de privilegios y, como miembros de la élite, legitimaba su condición social (Houston e Inomata, 2009: 164). Así, los exponía ricamente ataviados en las diversas representaciones escénicas, durante los rituales o para marcar la llegada de dignatarios en las procesiones a otros sitios (Houston, Stuart y Taube, 2006: 260); quizá, como una forma de exaltar el poder, “su riqueza y su identificación con los dioses” (Martí, 1961: 14). El gobernante también utilizó a las manifestaciones musicales como forma de cohesionar a la gente común, mantenerla fiel al gobierno y permitirle la expresión mediante el canto y la danza (Ayala Garza, 2008: 139), consiguiendo así legitimarse. Estas ceremonias podían llevarse a cabo en las grandes plazas donde convivían todas las clases sociales; además, se tiene

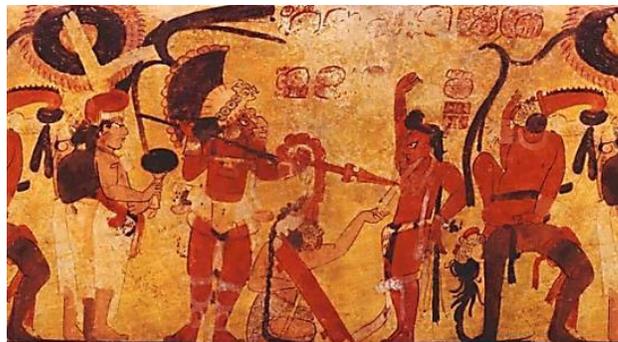
³⁴ *aj* “ser conectado a” y *aaw* “grito, habla” (Houston e Inomata, 2009: 131).

evidencia que durante épocas de crisis o importantes cambios sociales que ponían en riesgo el poder de los mandatarios, éstos recurrían a las ceremonias públicas para validar su autoridad política y apaciguar al pueblo. Incluso, mandaban construir más plazas que cumplieran específicamente con esta finalidad, tal es el caso de Aguateca, Guatemala (Houston e Inomata, 2009: 247; Inomata, *et al.*, 2011).

Para finalizar este apartado es preciso mencionar que algunos instrumentos musicales posiblemente cumplieron la finalidad de ser objetos de prestigio, que otorgaban estatus o presentaban alguna carga política (Bourg, 2005: 25, Ayala Garza, 2008: 148). Mediante la observación de imágenes en las vasijas es posible notar en varios ejemplos que los gobernantes aparecen sosteniendo una sonaja durante el recibimiento de visitas en el palacio o frente a escenas de sacrificio (figura 57);³⁵ lo que hace pensar que quizá sí se trate de objetos con características sonoras que permiten mostrar el rango del personaje.



a)



b)

Figura 57. a) Vasija K2697, Tikal, b) vasija K2025, *Ik'*. Tomadas del catálogo de Justin Kerr.

³⁵ Véase también vasijas K0594, K1399, K1838, K2573, K2695, K2795, K3054, K3007, K5534, K6888 y K7613.

3. La danza

La danza es una de las actividades más representadas entre los antiguos mayas, podemos apreciar los lugares en los que se llevaba a cabo, la indumentaria que utilizaban los danzantes, e incluso, los movimientos que realizaban con mayor frecuencia. Todo esto es posible conocerlo a través de las figurillas, la cerámica pintada, los monumentos tallados, la pintura mural, los textos jeroglíficos, la escultura arquitectónica y las fuentes coloniales (Looper, 2009: 13).

Según Dultzin Dubín y Nava Gómez Tagle (1984: 53), entre los mayas se distinguían tres categorías de danza; aquéllas que se llevaban a cabo con cantos o sermones en rituales o ceremonias políticas, las que iban acompañadas sólo con instrumentos musicales en rituales y festividades, o bien, las que eran parte de las representaciones escénicas que incluían actores e historias. Es pertinente mencionar que cuando los bailes se realizaban en contextos rituales, la audiencia participaba activamente y danzaba junto a otros grupos sociales; mientras que durante las representaciones escénicas, el público sólo observaba el desarrollo de las mismas (Looper, 2009: 6). No obstante, y como he mencionado con anterioridad, la danza resulta ser una actividad compleja cuyo estudio es vasto. Asimismo, presenta evidencia de vocablos y menciones en las inscripciones jeroglíficas distintas a la actividad relacionada con la ejecución de instrumentos musicales y el canto. Sin embargo, no son totalmente ajenas entre sí, y aunque en varias representaciones la danza aparezca sin evidencia clara de las otras dos, es posible inferirlo. Por tanto, en el presente capítulo explico el concepto de danza, sus contextos y menciones en las inscripciones jeroglíficas, que son imprescindibles para comprender esta actividad a través de sus representaciones en el periodo Clásico, pero siempre y cuando manifiesten evidencia de actividad musical; es decir, el empleo de instrumentos musicales o



canto. Lo anterior con la finalidad de acotar la información y conocer la importancia sociopolítica de la danza como parte de las manifestaciones musicales entre los antiguos mayas.

3.1 Conceptos

Danza

La danza ha sido estudiada desde muchas disciplinas y con distintos puntos de vista; desde su sentido estético en algunas culturas, hasta comprendido como un fenómeno social que mantiene relación con otros aspectos de la cultura. Además, cuando las evidencias de esta práctica son muy antiguas, los cambios a través del tiempo que surgen en ella pueden ser estudiados en pinturas, esculturas o documentos, desde especialidades como la arqueocoreología (Martí y Kurath, 1964: VII-VIII).

Su definición puede ser variable dependiendo la disciplina que la estudie, pero todas coinciden en que debe ser entendida como un fenómeno social que se manifiesta mediante los movimientos corporales estructurados, controlados y rítmicos de una o varias personas (Kaepler, 2003: 95; Looper, 2009: 2). A su vez, tiene la finalidad de transmitir un mensaje o señales (Bloch, 1974: 72), pero que “sólo puede comunicar algo a quienes cuenten con la competencia comunicativa de esta forma social específica de una sociedad o grupo” (Kaepler, 2003: 95).

En muchas culturas la danza y la música son elementos inseparables; tal es el caso de los indígenas australianos del noreste Arnhem Land que utilizan el vocablo *bongol* para hablar tanto de música como de danza (Sten, 1990: 13, 18). Sin embargo, los antiguos mayas sí realizaron distinciones entre ambas al concebir que se trataban de acciones que partían del movimiento y del sonido, respectivamente. Por ejemplo, el término utilizado por los mayas para referir a la danza es *ahk'ot*, que indica el movimiento de los pies y de las piernas, en contextos principalmente rituales y en compañía de varias personas (Looper, 2009: 3). Este vocablo es distinto al que se utiliza para el canto y la música.



3.2 Las danzas en contextos musicales

Es posible que la música y el canto fueran elementos inseparables de la danza, y aunque no en todas las representaciones haya evidencia clara de músicos acompañando a los danzantes, podría inferirse su presencia; ya que hay quienes no conciben la ausencia de alguien que marque el ritmo en el baile (Sten, 1990: 13). Además, en las fuentes coloniales aparecen menciones de los bailes y los instrumentos musicales o cantos que los acompañaban. No obstante, considero que en el caso contrario, no necesariamente debe de haber baile durante las ejecuciones musicales cuando éstas se manifiestan durante la caza o la guerra, más bien estarían presentes antes o después de éstas, ya que parecen estar más relacionadas con aspectos rituales y de celebración (Looper, 2009: 5). Por tanto, aunque se pueda suponer la presencia musical durante las danzas, en este apartado sólo me enfocaré en las representaciones donde se muestra claramente el acompañamiento musical.

Las danzas se realizaban principalmente para pedir favores a las divinidades, éstos podían ser lluvias, fertilidad, cacerías fructíferas (Acuña, 1978: 19), e incluso, para conseguir la victoria en una guerra y celebrarla si se obtenía (Looper, 2009: 19). Por lo que a través del baile “el hombre imitaba las fuerzas naturales, los rayos del sol, la lluvia y la madre tierra, propiciando su acción benéfica sobre la comunidad” (Craveri, 2009: 165). Pero no sólo se danzaba para solicitar lluvias y buenas cosechas, también se hacía para que la caza y la pesca fuera fructífera; por ejemplo, todos los cazadores danzaban durante el mes *zip* el baile de la cabeza del venado (Acuña, 1978), mientras que los pescadores realizaban la danza del *chohom* en la que ofrendaban peces a los dioses para asegurar una buena pesca y plantaban un árbol grande para bailar alrededor de él (Martí, 1961: 74).

En cuanto a la guerra, en el primer cuarto de los murales de Bonampak, Chan Muwaan II danza acompañado de otros señores provenientes de Yaxchilán y Motul de San José (figura 58), mientras los músicos tañen sus instrumentos (Fuente, 1998: 7) previamente a suscitarse la guerra representada en el cuarto 2, y cuya victoria es celebrada en el cuarto 3 con baile y sacrificios sobre una estructura piramidal (ver figura 8) (Miller, 1986). Cabe destacar que la identificación de las danzas en los murales, vasijas o monumentos, está marcada principalmente por la posición en la que los personajes colocan sus extremidades, ya sea con los brazos flexionados y separados del tórax; o principalmente por tener un talón separado del piso, lo que otorga dinamismo a la imagen (figura 60a). A su vez, los ricos atavíos que portan los personajes, también pueden ser considerados señales de danza (Looper, 2009: 47-49).



Figura 58. Cuarto 1, Bonampak. Reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

Por otra parte, algunas danzas combinadas con los sonidos rítmicos y la ingesta de sustancias psicoactivas alteraban la conciencia de los danzantes y favorecían la comunicación con las entidades sobrenaturales o las divinidades; así, es posible observar a dioses y seres sobrenaturales danzando, o a gobernantes transformados con características propias de las deidades o de cualquier otro ser (Houston, Stuart y Taube, 2006: 270). Tal es el caso de los *wahyis*, seres sobrenaturales que aparecen danzando y tañendo instrumentos musicales en algunas representaciones del Clásico (Valencia Rivera, 2011: 225) (figura

59a); o bien, las procesiones de animales que se encuentran en los vasos estilo *Chamá* (figura 59b). Sobre estos últimos, según René Acuña (1978) y Samuel Martí (1961), existieron danzas en las que se personificaba a animales a través de máscaras e indumentaria especial, como el baile *ix tzul* o *ciempiés* en el que los bailarines se colocaban plumas de guacamaya mientras al son de los instrumentos musicales se golpeaban en el pecho unos a otros con una piedra; o las danzas del *puhuy* e *iboy*, en las que se personificaba a la lechuza y al armadillo, respectivamente.

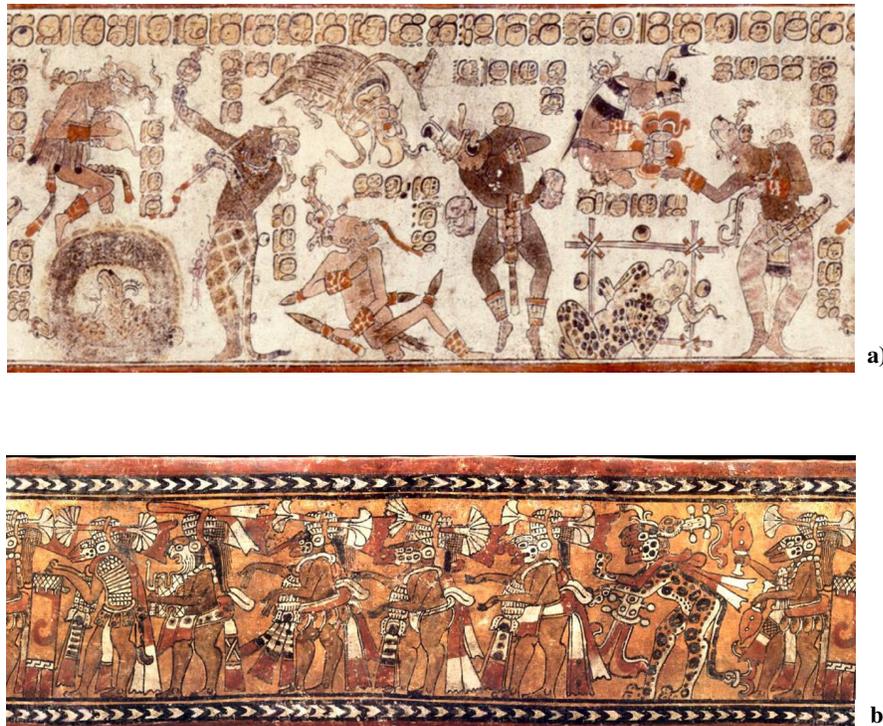


Figura 59. a) vasija K791, b) vasija K5104. Tomadas del catálogo de Justin Kerr.

Otras danzas, según Houston, Stuart y Taube (2006: 268) y Loooper (2009: 56), pudieron tener una connotación erótica y de fertilidad por los elementos fálicos presentes en las imágenes, como aparece en la nariz del personaje que baila en la vasija K1549

(figura 60b). O bien, estuvieron relacionadas con la guerra como la danza denominada *batel okot* (Acuña, 1978).



Figura 60. a) Vasija K791, b) vasija K1549. Tomadas del catálogo de Justin Kerr.

Sobre las danzas que pudieron observar frailes y conquistadores durante los primeros años de la colonia, hay algunas que quizá pudieron ser parecidas a las que se observan en las representaciones del periodo Clásico, a pesar de que fueron prácticas del periodo Posclásico y Colonial. Una de ellas es la danza del *colomché*, observada por Juan Francisco Molina de Solís (Molina de Solís, *apud*, Martí, 1961: 70) en la que los danzantes realizaban sus movimientos al son de flautas y caracoles, iban pintados de negro y danzaban en una rueda mientras entonaban cantos. Al parecer, las danzas en rueda fueron comunes en la época prehispánica, sobre todo durante el Posclásico, probablemente como forma de representar el orden universal y el movimiento cíclico del tiempo (Craveri, 2009: 166). Por último, destaca la danza llamada *chitic*, que se bailaba en los años cuyo cargador era *Muluc*; consistía en bailar sobre un tipo de zancos para ofrecer guajolotes y balché (Martí, 1961; Acuña, 1978). Por las características de esta danza, es posible que aparezca una evidencia del uso de zancos en una vasija del periodo Clásico, donde un personaje ricamente ataviado trae sujeta a sus piernas una estructura semejante a los zancos con los



que posiblemente baila frente a un gobernante, lo acompaña un conjunto instrumental básico compuesto por caparazón de tortuga, *zacatán* o tambor vertical y sonajas (figura 61).



Figura 61. Vasija K8947. Tomada del catálogo de Justin Kerr.

3.3 Los danzantes mayas

Los danzantes podían o no ser personas de la élite, aquéllos que pertenecían a ella probablemente bailaban en contextos privados y públicos durante ceremonias y rituales de gran magnitud; mientras que los que no eran de la élite lo hacían entre su comunidad; o bien, ambos estratos sociales realizaban juntos las danzas con finalidades específicas, compartiendo un mismo espacio y con el privilegio de llevar a cabo los bailes al son de los instrumentos musicales y los cantos (Sten, 1990: 163). Quizá, los danzantes dedicados totalmente a esta actividad manifestaban mayor habilidad; por lo tanto, al igual que músicos y cantantes, pertenecían a la élite y gozaban de privilegios propios de ella. Aunque no se tiene registro para el periodo Clásico de algún funcionario encargado de la danza, durante el Posclásico se conoce al *ah cuch tzublal*, que se dedicaba a preparar a los actores y bailarines, y resguardaba su indumentaria (Barrera Vázquez, 1965; Acuña, 1978).

A diferencia de los músicos y cantantes en los que las evidencias no son muy claras respecto a si las mujeres participaban o no en la ejecución sonora, en la danza sí hay referencias de mujeres realizando bailes en distintos contextos; por ejemplo, la danza del *chantunyab* dedicada a hechiceros y curanderos, en la que las señoras cargaban las medicinas en un envoltorio (Martí, 1961: 72); además de su participación en rituales relacionados con los ancestros o bailando al lado de su pareja como se muestra en la vasija K3463 procedente de Dos Pilas, Guatemala (Valencia Rivera, 2011: 225) (figura 62).



Figura 62. Vasija K3463, tomada del catálogo de Justin Kerr.

Una característica para identificar a los danzantes es la rica indumentaria que portan; aunque en ocasiones no sólo es propia de contextos de danza, ya que en general la élite también usaba cinturones gruesos, brazaletes, orejeras, collares y tocados que representaban animales o entidades sobrenaturales (Looper, 2009: 49). Sin embargo, entre los elementos que sí son más comunes en los danzantes destacan el uso de máscaras que representan a dioses o seres sobrenaturales, lo que muestra el carácter ritual que tienen los personajes que llevan a cabo el baile; también incorporan cascabeles, teselas y sonajas que le dan un carácter musical y permiten el acompañamiento rítmico durante los movimientos de la danza, y el empleo de los *backrack*, que consisten en una estructura sujeta al cinturón y espalda del danzante, adornada con plumas (Looper, 2009: 50) (figura 63). El empleo de las máscaras y ricos atavíos, junto con la inducción a estados alterados de la conciencia, hacían tangible la transformación de hombres danzantes a deidades y seres sobrenaturales; ya que “la máscara es un objeto sagrado que permite una encarnación de doble naturaleza: la del ser representado en la ficción teatral y la del actor” (Craveri, 2009: 165).

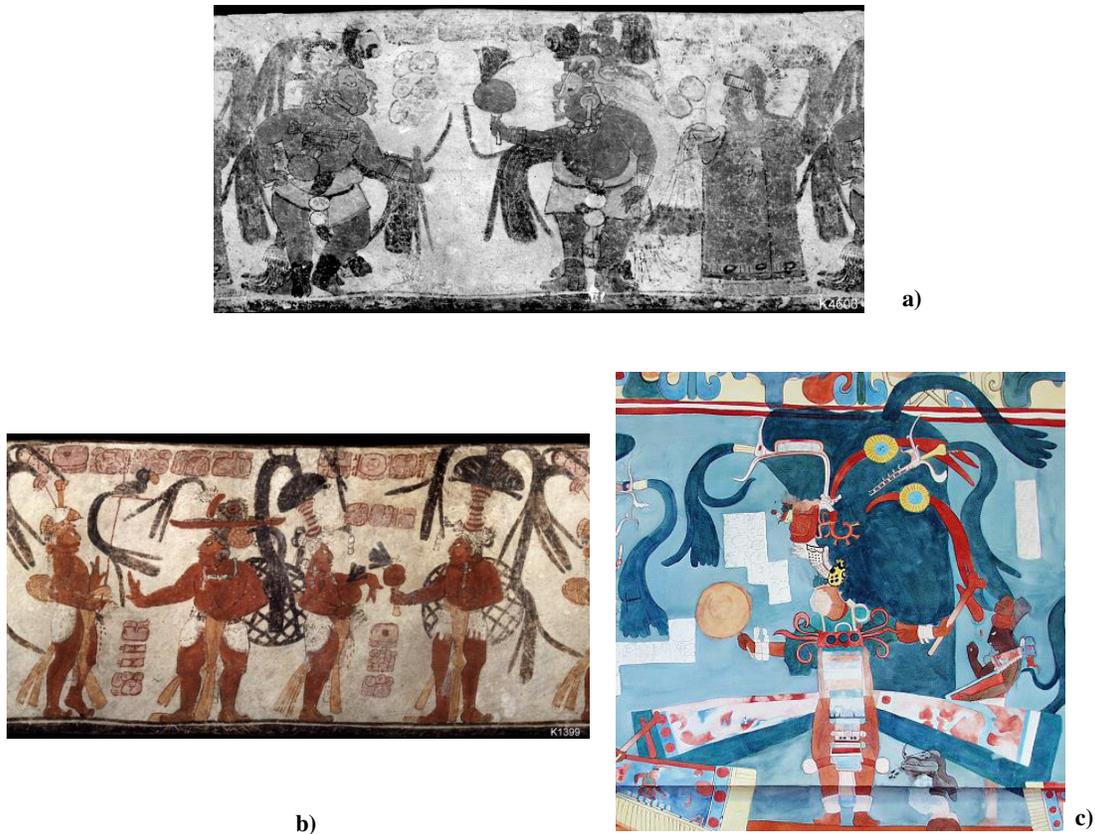


Figura 63. a) Vasija K4606, b) vasija K1399. Tomadas del catálogo de Justin Kerr, c) cuarto 3, Bonampak. Reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

Como se verá más adelante, la danza permitía conectarse con los ancestros o los dioses; por lo tanto, fue un recurso importante utilizado por la clase dominante para legitimar su poder; por ello es frecuente observar en las representaciones las danzas que realizaba el *ajaw* en distintos contextos y con finalidades específicas.

3.3.1 La danza en las inscripciones jeroglíficas

El glifo T516, descifrado por Nikolai Grube (1992), aparecía constantemente asociado a personajes ricamente ataviados que se identificaban iconográficamente con la danza; por lo tanto, Grube pudo realizar la lectura fonética y compararla con algunas lenguas mayas modernas para confirmar que se trataba del glifo *ahk'ot* que refiere a la danza (Grube,



1992: 202-205; Looper, 2009: 17). No obstante, en ninguno de los casos *ahk'ot* hace referencia a la acción de cantar o tocar un instrumento musical, ya que al parecer se trata de términos distintos, y que incluso, presenta evidencia en forma verbal (*ahk'taj*) para mencionar que algún personaje está danzando (Looper, 2009: 3) (figura 64); aspecto ausente en el ámbito musical maya en el que sólo hay ejemplos que funcionan como títulos de algunos personajes, tal es el caso de *k'ayo'm* (cantante), pero que no aparecen en forma verbal.

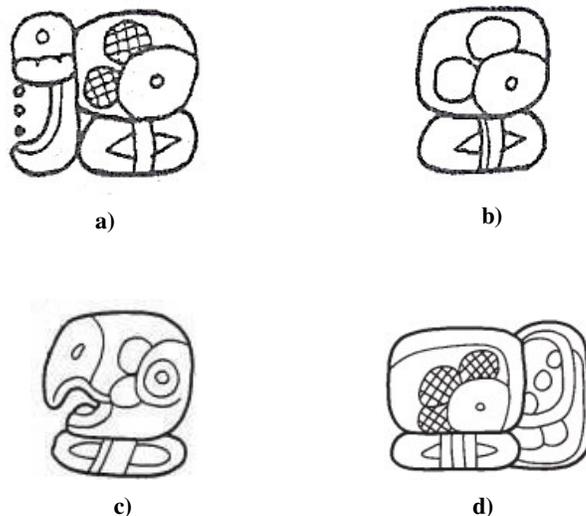


Figura 64. a) a-AK'-ta *a[h]k'ot* b) AK'-ta *a[h]k'ot*. Tomadas del catálogo de Freidel, Schele y Parker, 2001. c) AK'-ta *a[h]k'ot* d) AK'-ta-ja *a[h]k'taj*. Tomadas de Looper, 2009.

Las evidencias del glifo *ahk'ot* datan del periodo Clásico tardío; la más temprana es del 653 d.C. proveniente del Altar L de Quiriguá. También hay varios ejemplos en sitios como Dos Pilas, Naranjo y Piedras Negras del 668 hasta el 733 d.C.; además de los ejemplares en el área de Yaxchilán, que son de los más abundantes, que van del 752 al 780 d.C. (Looper, 2009: 18). Asimismo, en algunas inscripciones después de mencionar la acción del baile, se menciona el nombre de la danza que se ejecuta, el nombre del danzante, los instrumentos o indumentaria que se utilizan y el lugar donde se lleva a cabo; que podía

ser sobre las estructuras escalonadas, en las grandes plazas o en el juego de pelota (Looper, 2009: 18; Valencia Rivera, 2011: 227).

3.3.2 Importancia sociopolítica

Como he mencionado antes, la danza entre los antiguos mayas fue un componente religioso que conectaba a los hombres con las deidades a través del movimiento en un espacio sagrado para solicitar favores benéficos para la comunidad (Freidel, Schele y Parker, 2001: 292). Pero también fue un recurso social y político al que recurrió la clase gobernante para llevar a cabo sus estrategias y legitimarse.

En el aspecto social, las danzas tenían la finalidad de cohesionar, unir, movilizar y despertar sensaciones colectivas (Sten, 1990: 156), ya que éstas eran organizadas por el gobernante y se realizaban en las grandes plazas donde todas las personas danzaban sin importar su condición social. Incluso, según menciona María Sten (1990: 163) que ocurría en el centro de México, bailar públicamente era un privilegio, así que si alguien cometía una falta o error, se le privaba de danzar junto a las demás personas. Este recurso era dirigido por el gobernante para legitimar al grupo de poder; sin embargo, dicha convivencia pública entre las personas que pertenecían a la élite y las que no, no sólo podían culminar en la aceptación del gobierno en turno, sino que podía convertirse en un acto de resistencia y de crítica hacia la autoridad, que generaba conciencia y cambio social (Looper, 2009: 8); por lo que el gobernante debía ser cauteloso en la forma en la que conducía las danzas y los discursos que emitía.

Según Looper (2009: 19), las danzas presididas por el *ajaw* eran de dos tipos: las cosmológicas y las políticas. Las primeras se llevaban a cabo durante fines de periodo o de *k'atun*, y entre sus muchas finalidades, pretendían convencer al pueblo de la estrecha



relación que tenía el gobernante con las deidades que le otorgaban un carácter divino; como se menciona en el dintel 42 de Yaxchilán (figura 65) donde Yaxuun B'ahlam IV durante su entronización conjura a alguna deidad del linaje gobernante (Valencia Rivera, 2011: 229). Mientras que las del tipo político se realizaban en aniversarios de nacimiento, dedicaciones de edificios, celebraciones tras una victoria bélica, presentación de tributos, autosacrificios, presentaciones de

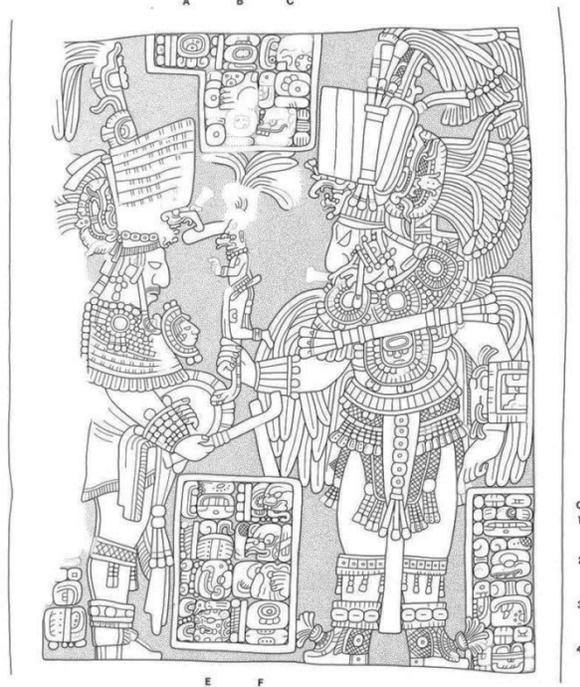


Figura 65. Dintel 42 de Yaxchilán, dibujo de Ian Graham.

herederos y entronizaciones, tal como se puede observar en los murales de Bonampak; por lo que a partir de esto se puede decir que la mayor parte de las danzas representadas en vasijas o en la pintura mural, son de carácter político.

Por otra parte, el gobernante recurría a los danzantes, músicos y cantantes para transmitir sus mensajes políticos; y este grupo, mediante cantos y representaciones escénicas intentaba convencer a la audiencia con mensajes ideológicos (Looper, 2009: 7). Pero las que realizaba el mismo mandatario tenían la finalidad de legitimar su gobierno y hacer visible su poder, no sólo para su pueblo, sino también para los gobernantes aliados o los enemigos (Sten, 1990: 155). Es por ello que el glifo *ahk'ot* aparece asociado principalmente a los gobernantes o personas relacionadas con el poder en sitios como Dos Pilas, Naranjo, Piedras Negras y Yaxchilán, lugares que estaban vinculados políticamente en el periodo Clásico (Looper, 2009: 19).



Figura 66. Estela 9 de Dos Pilas, calca de Merle Green.

Por ejemplo, el caso de la estela 9 de Dos Pilas (figura 66), en la que se menciona que B'ajlaj Chan K'awiil danza frente al señor de Calakmul, Yuhkno'm Ch'e'n II, o en el panel 3 de Piedras Negras (figura 67), donde se indica que el Gobernante 4 baila frente al señor de Yaxchilán, Sak Jukuub' Kokan B'ahlam. En ambos casos el *ajaw* de menor rango danza frente a un gobernante de mayor categoría, posiblemente para mostrar al pueblo que eran una ciudad subyugada a otra de mayor poder político (Valencia Rivera, 2011: 230); además, el hecho de que el gobernante de mayor rango presencie el baile del *ajaw* subordinado, hace que legitime su gobierno y no el de otro grupo político que pueda estarse gestando dentro de la ciudad aliada.

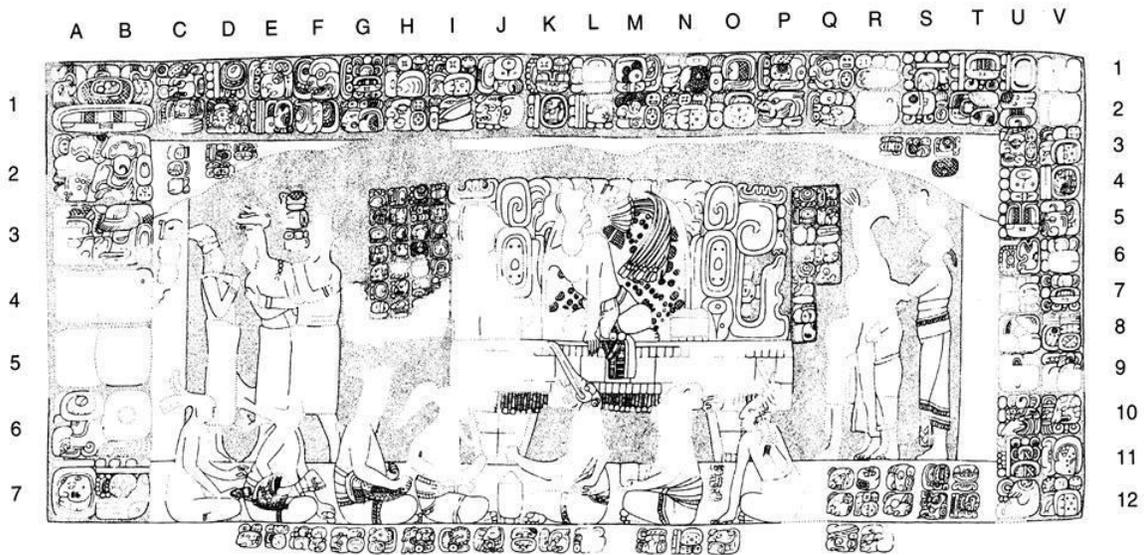


Figura 67. Panel 3 de Piedras Negras, dibujo de John Montgomery.



A pesar de los ejemplos de danzas entre señores de menor rango frente a los de mayor poder, debe considerarse que sólo aparecen constantemente en un periodo de 127 años y después se reducen, esto puede deberse a algunas razones. La disminución de evidencias jeroglíficas que refieran a la danza después del 780 d.C. probablemente se deba a la gran inestabilidad política que comenzó a suscitarse en las grandes ciudades del Clásico y que posteriormente derivó en su abandono. Entre muchas de las posibles causas y a partir del acontecer sociopolítico de la época, es probable que se redujeran las representaciones escénicas y los rituales públicos; es decir, la ideología como forma de legitimación, ya que inició un periodo de gran militarización (Demarest, 2011: 478). Asimismo, hay evidencias del decrecimiento de poder del *k'uhul ajaw* en algunos sitios como Palenque, donde comienzan a tener mayor presencia los señores subordinados de éste. Quizá, estos *ajaw-oob'* comenzaron a conseguir mayor prestigio a través de luchas constantes entre sí para hacerse del poder y como “el poder del *k'uhul ajaw* dependía de la solidez y grado de cohesión que podía establecer con el concierto de *ajaw-oob'* subordinados” (Izquierdo y Bernal, 2011: 180), su debilitamiento comenzó a hacerse más presente. Con lo anterior no intento decir que la música, el canto y la danza dejaron de utilizarse completamente, sino que las pocas referencias hacen suponer que se suscitó un cambio donde los contextos de ejecución y los fines se transformaron rumbo al periodo Posclásico.

Dicho lo anterior, es necesario abordar ahora dónde, cuándo y cómo se desarrollaron las tres actividades en conjunto para poder comprender mejor las manifestaciones musicales mayas dentro del panorama del periodo que atañe a la presente investigación.

4. Las manifestaciones musicales mayas

En el presente capítulo, último de la investigación, abordo las manifestaciones musicales mayas entendidas como las acciones culturales que emitieron mensajes a través del canto y la ejecución de instrumentos musicales, y que en ocasiones se acompañaban de danza (figura 68). Una vez mostrado en los capítulos anteriores el instrumental musical maya, las posibles formas en las que se llevaba a cabo la ejecución, así como la importancia sociopolítica de la música y la danza por separado; es preciso enlazar la información para comprender la compleja amalgama que representa la actividad musical maya durante el periodo Clásico. Así, es necesario mostrar los contextos para conocer dónde se llevaron a cabo dichas manifestaciones y las funciones que cumplieron, siendo una de las principales la ritual, por lo que dedico un apartado especialmente para este tema. Para finalizar el capítulo, discuto en qué medida las manifestaciones musicales pueden ser concebidas como una unidad cerrada que conjunta a la música, al canto y a la danza; o en su defecto, que tan válido puede ser estudiarlas de manera independiente. Asimismo, podrá comprenderse mejor el orden del capitulado de mi investigación y continuar con las consideraciones finales que la cierran y dan paso a otros horizontes.

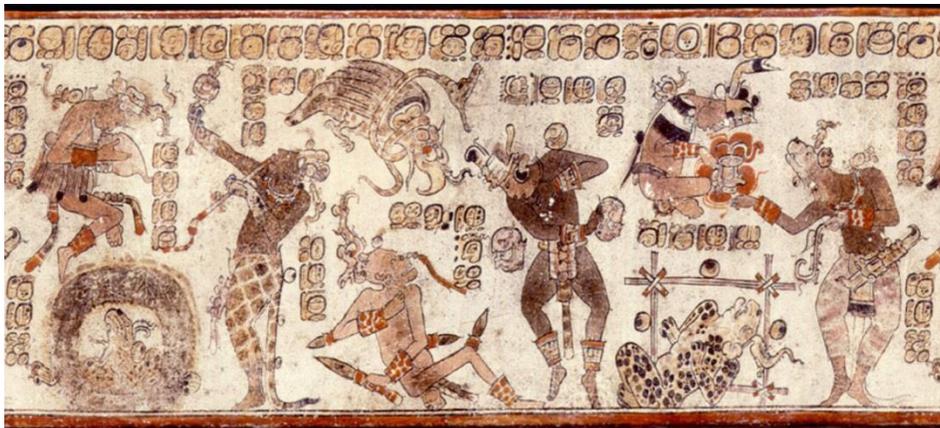


Figura 68. Vasija K791, tomada del catálogo de Justin Kerr.



4.1 Contextos y funciones

Las manifestaciones musicales se llevaron a cabo en diversos contextos en los que cumplían funciones específicas. Mediante las representaciones pictóricas del periodo Clásico es posible observar los lugares en los que aparece evidencia de actividad musical; o bien, suponerlas a partir de crónicas coloniales. Los contextos son sociopolíticos y religiosos, éstos comprenden escenas de guerra, de sacrificio de cautivos, escenas palaciegas, en el juego de pelota y rituales en los que hay presencia de seres sobrenaturales y divinidades. Además, existen imágenes donde se observa la ejecución de instrumentos musicales durante la cacería y las representaciones escénicas (Sánchez, 2008; Brill, 2012: 6).

A pesar de que algunas ejecuciones musicales pudieron realizarse en medio de la selva o en la intimidad de los palacios o templos, también sabemos que existieron construcciones arquitectónicas específicas donde se llevaban a cabo junto con las danzas y ceremonias que organizaba el gobernante. Un ejemplo de ello son las grandes plazas que llegaban a albergar a cientos de personas que participaban en festividades, danzas, representaciones escénicas y rituales (Schele y Mathews, 1999: 29); éstas funcionaban como “lugares esencialmente públicos, como una fuente y símbolo del poder cívico y con una larga tradición como el centro cultural de una ciudad” (Zalaquett, 2006: 22). Según la información emitida en la época colonial, se sabe que también se erigieron edificios en los que se enseñaba a tañer, cantar y bailar; uno de ellos era el *Popol naah* donde se estudiaba y se ensayaban las danzas y los cantos. El funcionario a cargo de resguardar y cuidar los instrumentos musicales, así como de enseñar el canto y la ejecución era el *Hol pop*; mientras que el encargado de los actores y danzantes era el *Ah cuch tzublal* (Barrera

Vázquez, 1965: 11; Acuña, 1978: 16). Sin embargo, el *Popol naah* no sólo cumplía la función antes mencionada, también fungió como centro administrativo que atendía asuntos de la comunidad (Barrera Vázquez, 1965: 11); al igual que otras casas de concilio como el *Nikte'il naah* o *Sak naah* (figura 69).³⁶

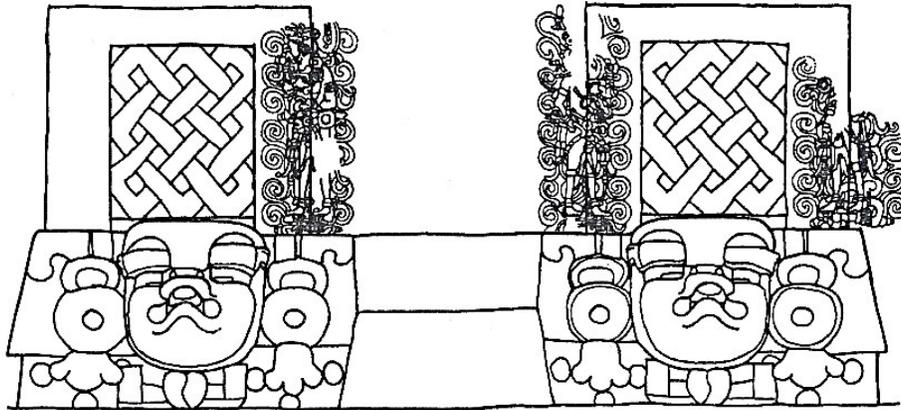


Figura 69. *Popol naah* en Uaxactun, Guatemala. Tomada de Schele y Mathews 1999.

Fray Domingo de Ara, quien estuvo a cargo de la evangelización de los tzeltales en Copanaguastla hacia el siglo XVI, menciona que existían escuelas de baile conocidas como *Caynob acot* y *Nopob acot*, donde también podía aprenderse canto. Al parecer, durante la época colonial los hombres eran los únicos que podían acceder a la ejecución de instrumentos musicales y el canto; mientras que las mujeres se encargaban de practicar las danzas (Ruz, 1992: 228).

Guerra

Durante los conflictos bélicos los músicos y cantantes tenían un papel importante; participaban en rituales previos a la guerra, durante ésta y en la presentación de los

³⁶ Aunque en varios sitios mayas se han denominado *Popol naah* a algunos edificios (tal como el caso de Uaxactun, figura 69), no hay certeza total de que realmente hayan cumplido con la finalidad de ser casas de concilio o de administración.

cautivos. En la batalla tañían trompetas, caracoles, tambores y silbatos que emitían sonidos estruendosos para permitir la comunicación a largas distancias (Martí, 1961: 316), tal como puede apreciarse en el cuarto 2 de los murales de Bonampak (figura 70). Su presencia tenía dos funciones: la primera como medio de comunicación para enviar mensajes e indicar en qué momento se ejecutaba o se detenía el ataque y para advertir la presencia enemiga (Castellanos, 1970). La segunda para alentar a los guerreros a luchar, ya que “la persistencia de un ritmo frenético predispone (excita) para la lucha... y estimula el sentimiento colectivo de unidad y de fuerza” (Valls Gorina, 1984: 25); pero también funcionó para ocasionar temor al enemigo, tal como menciona fray Diego Durán (*Historia de las Indias, apud, Castañeda, 1991: 84*) que ocurría en el centro de México:

Aregonado los dicho en el ejército y los Señores todos puestos en ala contra los azcaputzalcas, con sus rodelas y espadas, el rey Itzcoatl tocó un pequeño atambor que en las espaldas traya, al son del qual alçaron los mexicanos todos los del ejército tan gran vocería y silbos y otras algaçaras que pusieron gran temor en toda la gente contraria...



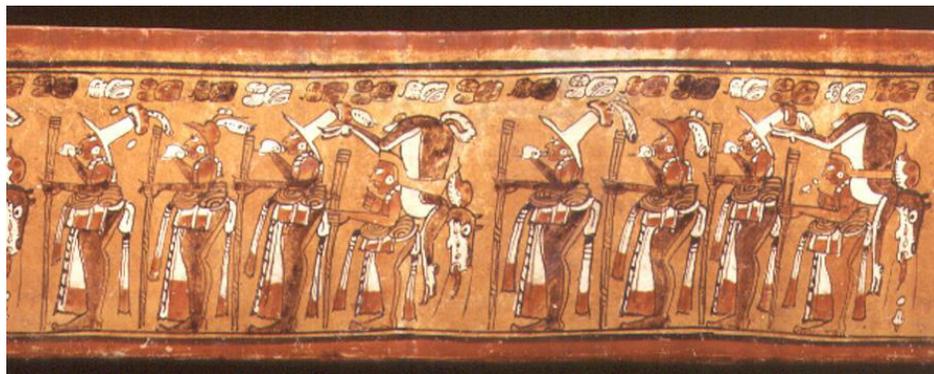
Figura 70. Cuarto 2, Bonampak. Reconstrucción artística de Hurst y Ashby, 2002.

Caza

Existen escenas en las que los cazadores aparecen en procesión con las presas obtenidas, venados generalmente; tal como puede apreciarse en las vasijas K1373 y K0808 (figura 71). Es curioso observar que portan trompetas de caracol que pudieron funcionar para dar señales a los demás cazadores; e incluso, se sabe que pudieron fungir para confundir a las presas y facilitar la caza (Houston e Inomata, 2009: 190). Es posible que se utilizaran otros instrumentos como el tambor de fricción o silbatos y flautas, tal como menciona fray Domingo de Ara que sucedía entre los tzeltales de Copanaguastla que utilizaban aerófonos denominados por él como clarineros y que se usaban durante la cacería de aves (Ruz, 1992: 224). Por tanto, en este contexto la producción sonora es meramente utilitaria (Godínez, 2004: 152).



a)



b)

Figura 71. a) Vasija K1373, b) vasija K0808. Tomadas del catálogo de Justin Kerr.

Sacrificios

Los sacrificios fueron comunes en Mesoamérica, desde aquéllos que practicaba el gobernante para legitimarse y ofrendar su sangre a las deidades, hasta la obtención de cautivos de guerra para poder sacrificarlos y realizar rituales. Éstos últimos se capturaban durante la batalla para destinarlos al sacrificio; además, se convertían en una forma de afirmar políticamente a la sede que los aprisionaba frente a la que había sido derrotada (Craveri, 2009: 167). Las escenas de sacrificio de cautivos que van acompañadas de música aparecen con conjuntos instrumentales en procesión, probablemente como parte del ritual que consistía en el ofrecimiento de la sangre de los prisioneros, tal como se muestra en las vasijas K0206 y K2781 (figura 72).



Figura 72. a) Vasija K0206, b) vasija K2781. Tomadas del catálogo de Justin Kerr.

Juego de pelota

Aunque no se conoce con total seguridad la forma en la que se practicaba el juego de pelota, es posible conocer parte de su funcionamiento a través de las crónicas coloniales, la cerámica pintada, la escultura y la arqueología. Esta práctica es bastante antigua, data del 1500 a.C., según el primer hallazgo arqueológico en Paso de la Amada, Chiapas (Barrois, 2011: 196). La cancha está conformada por dos estructuras paralelas, cuyo pasillo central asemeja una letra “I”; en ocasiones, dichas estructuras presentan marcadores o anillos. Los jugadores, quienes recibían el título de *aj pitziil*, eran parte de la élite política y social de las ciudades, incluso podían ser los mismos gobernantes, por lo que es posible que el juego estuviera restringido a otras personas que no pertenecían a este grupo social (Barrois, 2011: 203).

En cuanto a su significado, algunos autores como Linda Schele y Peter Mathews (1999: 213) aseguran que se trata de una representación metafórica de la vida y la muerte, ya que en la cancha de juego los jugadores representaban a los gemelos míticos del *Popol Wuj*, con la finalidad de permitir el renacer continuo y la creación de la humanidad. Por tanto, se trata del enfrentamiento continuo del inframundo y el supra mundo. Sin embargo, aseguran que también funcionó como mero acto lúdico, y que a su vez, los gobernantes pudieron utilizarlo para transmitir mensajes de carácter bélico y político. Así, los jugadores representaban la guerra en la que los vencidos eran la ciudad que había sido sometida en algún momento por el *ajaw* que llevaba a cabo el juego. Por su parte, Ramzy Barrois (2011: 203, 207) menciona que se trata de un deporte cuyos equipos tenían entre uno y ocho jugadores que golpeaban la pelota de caucho a partir de ciertas reglas establecidas, y que en su mayoría desconocemos actualmente.

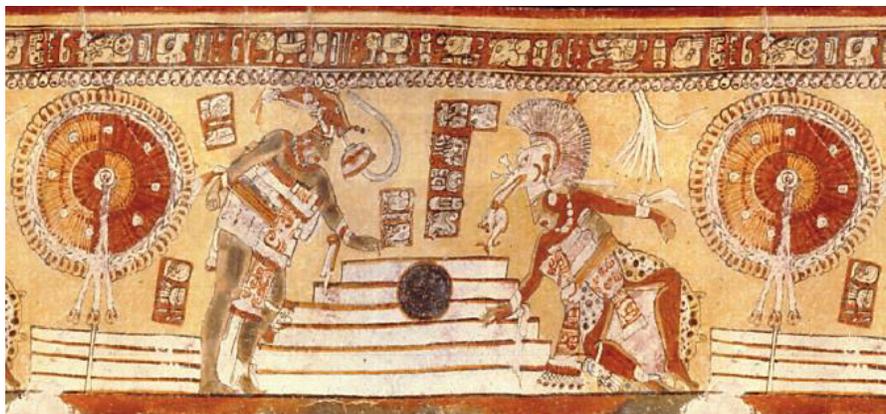


Figura 73. Vasija de procedencia desconocida. Tomada de Barrois, 2011.

En la cerámica pintada es posible distinguir las estructuras del juego de pelota (figura 73), que en ocasiones presentan escalinatas sobre las cuales aparecen distintos personajes como espectadores de la élite y músicos. Además, los jugadores llevan protecciones para codos y rodillas, éstas se colocaban en una sola pierna. También emplearon manoplas y cinturones grandes y gruesos, denominados yugos (Barrois, 2011: 197).

Los músicos llevan consigo sus instrumentos musicales como trompetas, caracoles marinos y sonajas. Los dos primeros aparecen juntos, por lo que es posible que fueran utilizados para marcar distintos momentos durante el juego, como el inicio y el final (Houston e Inomata, 2009: 189), ya que poseen un volumen alto que les permite ser escuchados por la audiencia y jugadores (figura 74a). En cuanto a las sonajas, éstas pudieron ser utilizadas en pequeñas danzas durante el juego, o bien, simplemente como objetos de prestigio que portaba la élite espectadora; pero, al tener pocos ejemplos representados en la cerámica,³⁷ no es fácil asegurarlo, ya que en K3842 los personajes que aparecen en la parte superior del vaso, parecieran traer tambores y sonajas, aunque también podría tratarse de pequeñas vasijas y abanicos (figura 74b). La evidencia del uso de

³⁷ Véase también vasijas K1871, K3814 y K5435.

manifestaciones musicales durante el juego de pelota no sólo se confirma en la cerámica, sino en el hallazgo arqueológico de instrumentos musicales en las estructuras, tal como sucede en el Juego de Pelota de Palenque, Chiapas, donde fueron encontrados varios caparazones de tortuga (Zalaquett, 2006: 149), y que a su vez nos indica el uso de otros instrumentos sonoros que no hallamos representados en las imágenes.



a)



b)

Figura 74. a) Vasija K5937, b) vasija K3842. Tomadas del catálogo de Justin Kerr.

Escenas palaciegas

Las escenas en el palacio donde hay presencia de actividad musical son numerosas, en ellas se muestra la ejecución musical en distintos contextos pero siempre presenciados por el *ajaw*. Según las imágenes en las vasijas, el acompañamiento musical se utilizaba durante las visitas al palacio que realizaban los gobernantes procedentes de otros sitios aliados para obtener reconocimiento y legitimación, o para mostrar apoyo a la ciudad cuando se

suscitaban conflictos bélicos. También es posible que asistieran a las distintas celebraciones como nacimientos, entronizaciones o fines de *k'atun* (Reents-Budet, 1994: 86); por lo que en este contexto, las manifestaciones musicales tenían un fin meramente político (figura 75).

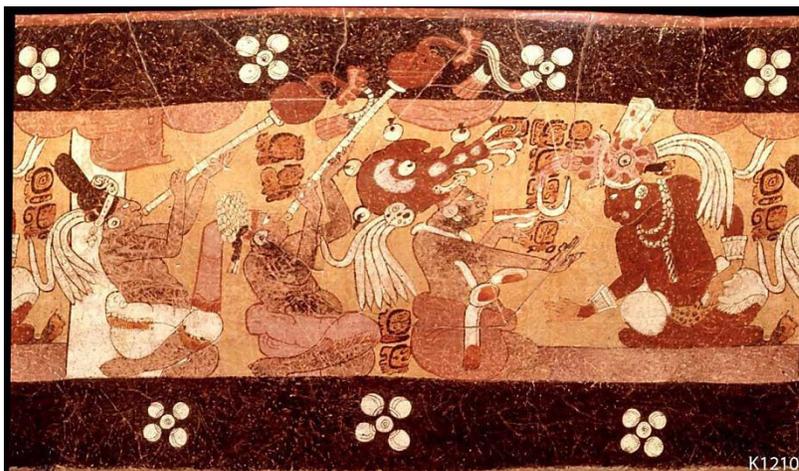


Figura 75. Vasija K1210, tomada del catálogo de Justin Kerr.

Por otra parte, las visitas al palacio también se suscitaban con la finalidad de presentar el tributo al gobernante. Así, los funcionarios de sitios subyugados acudían al *ajaw* para entregar las cuotas que éste les imponía, mientras los músicos anunciaban y acompañaban el encuentro y el baile que ejecutaban los danzantes; tal como se muestra en la vasija K6984 (figura 76a). Además, estaban presentes durante la entrega de cautivos (figura 76b).³⁸



a)

³⁸ Véase también vasijas K1453, K1563, K3007, K3009, K3046, K 4120, K6316, K8818 y K8947.



Figura 76. a) Vasija K6984, b) vasija K4412. Tomadas del catálogo de Justin Kerr.

Los músicos también tañeron sus instrumentos durante las danzas, festividades y rituales que realizaba el gobernante en los templos o en las grandes plazas. Estas actividades al parecer tenían lugares específicos dentro de la ciudad donde se llevaban a cabo. Según la investigación de Clara Garza, Andrés Medina y otros investigadores (2008: 67), en la Pequeña Acrópolis de Yaxchilán, ocupada entre el 650 y el 800 d.C., fueron hallados pequeños silbatos en forma de ranas cuyo sonido es parecido a estos anfibios. Por lo que es probable que en estos recintos se llevaran a cabo ceremonias acompañadas de instrumentos musicales de uso ritual; pues se sabe que los mayas “creían que los cantos de las ranas eran propicios para solicitar o atraer la lluvia”. Asimismo, se sabe que algunos de los templos del Grupo Norte en Palenque, Chiapas, mostraron una buena calidad auditiva que corresponde con los hallazgos materiales de instrumentos musicales, lo que podría confirmar que en estos espacios de élite se realizaban interpretaciones musicales (Zalaquett, 2006; Garza, *et al.*, 2008: 67).



4.2 Presencia en la vida ritual maya

Es difícil aislar gran parte de las actividades de los antiguos mayas del aspecto religioso; no obstante, considero pertinente insertar el presente apartado para explicar la forma en la que eran utilizadas las manifestaciones musicales como acompañamiento en diferentes rituales, y cuya función era principalmente religiosa al intervenir seres sobrenaturales y deidades. Los rituales “propician la unión del hombre con su pasado mitológico, construyendo un todo con la naturaleza y sus dioses” (Valencia Rivera, 2011: 223); dicha unión se realiza a partir de distintos elementos que permiten la transformación y la comunicación con las deidades con la finalidad de solicitar favores benéficos para la vida y seguridad (Garza, 2012: 27). Dichos elementos pueden ser espacios delimitados que adquieren un carácter sagrado, objetos rituales, oraciones, cantos, música, danza, sustancias psicotrópicas, atavíos, parafernalia, entre otros, que permiten materializar la ideología (Zalaquett, 2006: 44). Así, considero pertinente insertar aquí algunos términos referentes al rito y al ritual, que incluso permitirán comprender mejor la actividad musical maya.

Alfredo López Austin (1998: 6) considera que el rito se refiere a una práctica colectiva o individual cuya naturaleza es de carácter social, ya que está previamente establecida por la comunidad o autoridad; lo que conlleva a que posea un carácter canónico que garantice su eficacia sobre lo numinoso, pues va dirigida principalmente a éste y sus objetivos pueden ser los siguientes:

1. Obtener acciones numinosas sobre el mundo.
2. Alcanzar o mantener un estado terrenal a través del poder numinoso.

Por tanto, el rito debe convertirse en una comunicación o relación recíproca con obligaciones mutuas entre el ser humano y la entidad numinosa; es decir, el segundo otorga un beneficio en el mundo perceptible a cambio de ser beneficiado de alguna forma, de lo contrario los resultados pueden ser negativos (López Austin, 1998: 14).

En cuanto al ritual, se refiere a “lo perteneciente o relativo al rito” (López Austin, 1998: 5), pero también al conjunto de ritos. Así, López Austin asegura que pueden utilizarse otras acepciones como forma ritual y norma ritual,³⁹ la primera es una “figura o modo ritual que constituye un tipo de acto común a distintos ritos” (1998: 15); por lo tanto es de interés ya que en ella se incluye los elementos antes mencionados; es decir, la danza, el canto, la música, el autosacrificio, las ofrendas y las sustancias psicotrópicas. La norma ritual es una “regla de observancia en la ejecución de un rito” (1998: 15); por ejemplo, esto puede referirse a la forma en la que los músicos y cantantes debían ejecutar sus instrumentos musicales o los cantos; e incluso muy probablemente, los momentos en los que debían hacerlo, de igual forma ocurre con los danzantes y es por ello que hay reportes de castigos a estos personajes cuando no desempeñaban correctamente su cargo tal como mencioné en el segundo capítulo.

Ahora bien, los entes numinosos, que pueden ser dioses o fuerzas, diferenciados entre sí porque los primeros poseen personalidad semejante a la del hombre, no pueden ser vistos cuando éste se encuentra despierto o en estados no alterados de la conciencia (López Austin, 1998: 8). De esta forma es que durante un rito se incluyen formas rituales que permiten una eficaz comunicación con lo numinoso, entre las que se encuentran las sustancias psicotrópicas.

³⁹ Propone más términos; sin embargo, utilizo estos dos por relacionarse más cercanamente con la actividad musical.



Las sustancias psicoactivas eran bien conocidas por los antiguos mayas, éstos sabían las dosis que debían ingerir para obtener los resultados esperados durante los rituales. Según Mercedes de la Garza (2012: 34-35), existen varios tipos de sustancias que tienen efectos distintos en el ser humano, y por tanto, fueron utilizadas entre los mayas con finalidades específicas. Por ejemplo, las alucinógenas, como su nombre lo indica, incrementan la percepción e imaginación. Estos efectos se producen a través de la ingesta de hongos; como el *xibalbay ocox*,⁴⁰ o plantas como la denominada *xtabentún* (*Rivea corymbosa*)⁴¹ y la *yaxce'lil* (*Impomoea violácea*),⁴² que facilitan la adivinación, la transformación, el trance y el éxtasis durante los rituales. Por otra parte, también se conoce el uso de bebidas fermentadas, de cañutos o cigarrillos y de animales que producen sustancias alucinógenas. Entre las bebidas fermentadas destaca el cacao; de hecho muchas de las vasijas pintadas fungieron como contenedores de esta bebida (Reents-Budet, 1994: 77-80, Kettunen y Helmke, 2010: 68), a la cual se le podían agregar hongos y flores psicoactivas para incrementar sus efectos (Garza, 2012: 201). Otra bebida es el balché (*Lonchocarpus longistylus*),⁴³ elaborado con la corteza del árbol denominado de la misma forma, que se fermentaba en aguamiel y era concebido como vehículo que permitía la comunicación con lo sagrado (Garza, 2012: 208). Asimismo, los cigarrillos, que contenían tabaco mezclado con otras plantas que podían ser aromáticas e incluso alucinógenas, se fumaban durante las ceremonias y podían acompañarse de otros componentes. Es pertinente decir que la combinación de sonidos, olores, e ingesta de sustancias psicoactivas provocan un fenómeno llamado sinestesia. La sinestesia es una modalidad de experiencia cruzada que ocurre

⁴⁰ “Hongo del inframundo”.

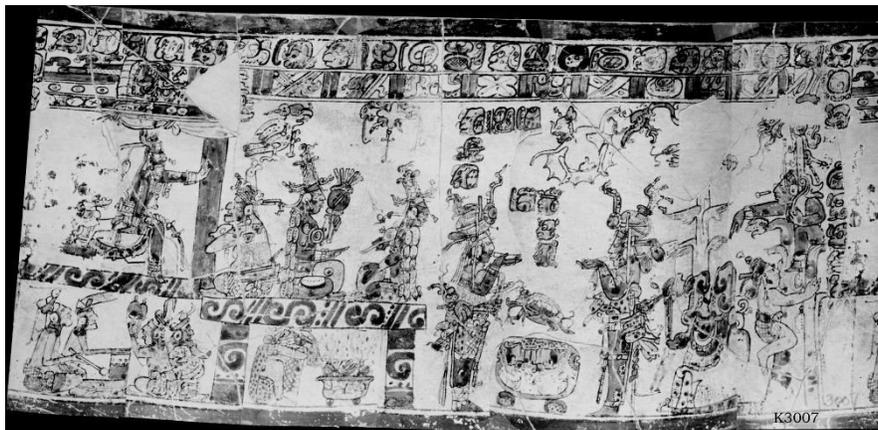
⁴¹ Es una planta trepadora con flores blancas que miden de 3 a 4 centímetros, y cuyas semillas tienen propiedades narcóticas (Martínez, 1987: 982-983).

⁴² También llamada Machacuana en Sinaloa, México (Martínez, 1987: 1138).

⁴³ Este árbol se da en Yucatán y Chiapas, México, posee flores moradas y frutos en forma de vaina (Martínez, 1987: 83).

cuando se emite un estímulo en un área sensorial que es percibido por otra distinta; por lo que es probable que se pueda presentar durante los rituales y ceremonias religiosas en los que la música se puede oler, los colores se pueden escuchar y así sucesivamente (Merriam, 1964: 86; Houston y Taube, 2000: 263; Garza, *et al.*, 2008: 68).

Por otra parte, es interesante decir que, si bien no en todas las vasijas pintadas es posible observar el uso de las sustancias antes mencionadas acompañadas de música, canto y danza, en varios ejemplos sí se corrobora que las manifestaciones musicales fueron un elemento esencial durante los rituales. Es el caso de la vasija K3007 y la K530 en las que se perciben ceremonias con presencia de deidades y objetos para utilizar psicotrópicos; por ejemplo en K3007 (figura 77a) se observan a dos personajes centrales de pie que portan posibles cigarros o cañutos para inhalar (Garza, 2012: 210), acompañados por un pequeño conjunto instrumental compuesto de sonajas, tambor y un posible *tunkul*. Por su parte, en K530 (figura 77b) las mujeres asisten a la deidad representada, posiblemente el dios N o *Itzam?*, mientras que otros personajes, entre ellos músicos (que son dioses), tienen cerca una vasija con líquidos alucinógenos sobre los que reposa un enema que funcionaba para aplicar la sustancia por vía rectal (Looper, 2009: 60).



a)



Figura 77. a) Vasija K3007, b) personaje que tañe una sonaja doble en vasija K530. Tomada del catálogo de Justin Kerr y de Looper, 2009.

Dicho lo anterior, se puede distinguir que las manifestaciones musicales adquirieron una función ritual de suma importancia, ya que permitían generar distintos efectos en los ejecutantes y la audiencia, convirtiéndose en un “vehículo de comunicación, elemento intangible del contacto con lo sagrado” (Dultzin Dubín y Nava Gómez Tagle, 1984: 20). Por ejemplo, en cuanto a sonido se refiere, se ha comprobado que el uso de ciertos tonos, tal es el caso de los efectuados por silbatos, producen efectos a nivel circulatorio y respiratorio tanto en humanos como en animales. Además, los ritmos repetitivos logran eliminar la fatiga e incrementar la tensión muscular y facilitan el trance (Merriam, 1964: 111-112; Houston, Stuart y Taube, 2006: 254). Otro caso es el empleo de copal durante las danzas con la finalidad de generar sensaciones distintas a través del aroma, la temperatura o generando efectos visuales (Looper, 2009: 53). La posible representación de esto último puede observarse en la vasija K3247 en donde un personaje yace hincado debajo de otro que toca un caracol marino, mientras tiene frente a él lo que parece ser un brasero del cual sale humo (figura 78). Considero valioso mencionar que la quema de copal resulta ser de suma importancia dentro de los rituales mayas, ya que también se estima como un medio para contactar a las deidades y alimentarlas, tal como reporta Evon Vogt que ocurre en un ritual Zinacanteco en donde el copal, las flores y la música son los medios para interactuar

con los dioses (Taube, 2004: 78), lo que a su vez me hace pensar en el fenómeno sinestésico.



Figura 78. Vasija K3247, tomada del catálogo de Justin Kerr.

Por otro lado, debe recordarse la presencia de una serie de pinturas con representaciones de músicos y danzantes en la cueva de Naj Tunich. Ésta se encuentra al este del Petén en el municipio de Poptun, Guatemala. La cueva colinda al norte con el Río Mopán y al sur con el Río Blanco, y a partir de los textos jeroglíficos en su interior y el estilo de sus pinturas,⁴⁴ se considera que fueron elaboradas hacia el Clásico Tardío (Stone, 1995: 101-107).

Las temáticas de las pinturas permiten ver su gran contenido ritual, además de que se hallan al interior de una cueva, espacio que era concebido por los antiguos mayas como la entrada al inframundo; lo que hace suponer que se llevaban a cabo ceremonias rituales y sacrificios dentro de ella (Stone, 1995: 147), acompañados en algunos casos de pequeños conjuntos instrumentales y danzantes, tal como puede apreciarse en cuatro fragmentos. En el primero (figura 79a) se mira a tres personajes, uno detrás del otro, de los cuales el primero, de izquierda a derecha, carga debajo de su brazo una olla boca abajo, mientras que

⁴⁴ 94 dibujos sobre piedra caliza que fueron rescatados y documentados hacia la década de los ochenta (Stone, 1995: 107).



con la palma de la mano izquierda la golpea; frente a él otro individuo aparece con un pequeño tambor en forma de copa. Es interesante mencionar que sus tocados son muy parecidos a los que se observan en los músicos de las vasijas pintadas. El segundo fragmento de pintura (figura 79b), muy deteriorado, contiene un texto jeroglífico y tres personajes dispuestos de la misma forma que el ejemplo anterior. Sin embargo, uno porta en su mano lo que podría ser una sonaja, mientras que otro carga un caparazón de tortuga (Stone, 1995: 140). En la tercera pintura (figura 79c) un personaje sentado tiene un caracol marino frente a él, y aunque no está tañéndolo propiamente, Andrea J. Stone (1995: 199) asegura que puede tratarse de un instrumento musical, ya que el tamaño del caracol es bastante grande y presenta nódulos, tal como algunas conchas que se utilizan como trompetas. La cuarta y última pintura (figura 79d) muestra a un hombre de pie, con una de las piernas flexionadas; es decir, que está danzando mientras porta en una de sus manos una pequeña sonaja y un gran tocado de venado.

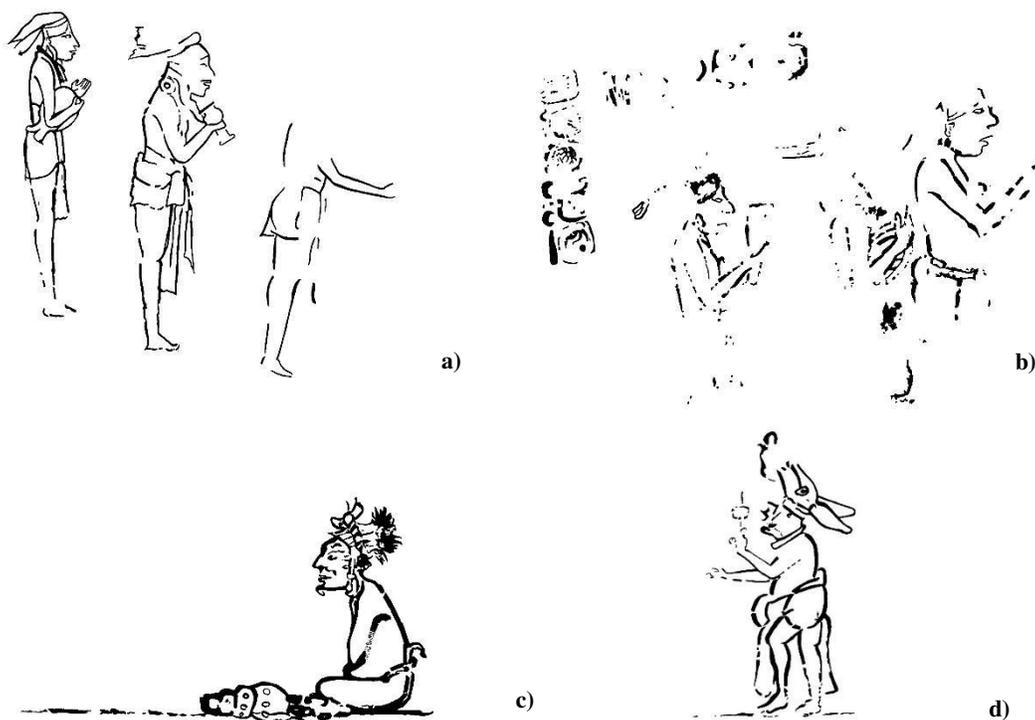


Figura 79. a) Dibujo 40, b) Dibujo 27, c) Dibujo 22 y d) Dibujo 71. Tomados de Stone, 1995.

Para finalizar este breve apartado, debo mencionar un contexto que había quedado pendiente y que está ampliamente relacionado con lo ritual; se trata de las procesiones. Existen varias vasijas que retratan sucesiones de personajes que no siempre son humanos; o bien, otras en las que sí son humanos pero cuyo entorno parece desarrollarse en el inframundo.

En el primer caso destacan los vasos del estilo *Chamá* donde las procesiones de animales músicos son recurrentes,⁴⁵ éstos van ricamente ataviados y tañen sonajas, tambores o caparazones de tortuga, incluso algunos danzan. Por su parte, en el segundo caso de vasijas aparecen personajes humanos, generalmente entre ocho y diez, dos de los cuales sostienen en un palanquín a un individuo, mientras el resto acompaña la procesión. Los músicos llevan cargando sus instrumentos que pueden ser trompetas, caracoles marinos y sonajas; lo cual me hace pensar que en este contexto, cumplen la función de dar indicaciones durante la marcha de la procesión, ya que se encuentran al final de ella o al inicio, y en ocasiones los ejecutantes tañen su instrumento mientras voltean a ver al resto de los individuos. También cabe señalar que debajo del hombre que va cargado en el palanquín aparece un animal que se ha identificado con un perro; por lo tanto, la interpretación que ha dado Justin Kerr (2001) a este tipo de escenas es que se trata de una procesión funeraria hacia el inframundo (figura 80), en donde el hombre levantado sería un gobernante muerto porque tiene una llamarada que emerge de su frente tal como la del Dios K, que indica divinidad y muerte. No obstante, esto no se podría afirmar completamente porque no en todos los ejemplos se puede apreciar dicha llamarada.⁴⁶

⁴⁵ Véanse vasijas K3040, K3041, K3332 y K5104.

⁴⁶ Véanse vasijas K0594, K5534 y K6317.



Figura 80. Vasija K7613, tomada del catálogo de Justin Kerr.

4.3 Música, canto y danza: ¿unión o independencia?

Numerosos autores que han estudiado la música, el canto y la danza durante la época prehispánica en Mesoamérica enfrentaron varias limitantes, entre ellas el no poder hablar única y especialmente de alguna de estas actividades sin mencionar y estudiar a su vez a otra. Y a pesar de que sus trabajos llevan títulos que mencionan sólo a una; ya sea la música o la danza de algún pueblo mesoamericano, el contenido refleja que en realidad sólo se puede poner mayor énfasis en una sola, pero sin ignorar a las otras dos. Así, investigadores como Samuel Martí (1968: 13) consideraron que la música, el canto y la danza eran una trilogía inseparable; o que incluso, a ellas estaba ligada la poesía (Marroquín Narváez y Cavazos Guerrero, 2009: 28). Sin embargo, me parece que es más acertada la forma en la que Thomas E. Stanford (1984: 66) matiza y explica esta situación, ya que expresa que se trata de actividades de suma importancia en la vida mesoamericana, que no se concibieron como un fenómeno aislado “sino como parte integral de un contexto más amplio”, lo cual deja entrever que no sólo se debe complementar el estudio entre cada una de ellas, sino que es pertinente tomar en cuenta otros aspectos; por ejemplo la sociedad en donde surgen, para poder comprenderlas mejor.

En el capitulado de mi investigación se encuentran presentes las tres actividades explicadas independientemente, y a pesar de que pongo mayor énfasis en la parte que concierne a la ejecución de instrumentos musicales, consideré necesario hablar por separado de cada una de ellas para entender el funcionamiento de las manifestaciones musicales como la unión de la música, el canto y la danza. La unión entre sí, según Merriam (1964: 85), puede darse en sociedades en las que están muy presentes las



modalidades intersensoriales; es decir, el fenómeno sinestésico, que hace variar los conceptos que tienen sobre la música, y que incluso, pueden relacionarla con otras acciones lo que vuelve difícil comprenderlas totalmente por separado. Dicha aseveración la considero adecuada, ya que como mencioné en el segundo y tercer capítulo, existen referencias lingüísticas que indican la unión entre las tres, pero en especial entre el canto y la música, ya que la danza sí aparece con más referencias que la hacen independiente a éstas. Lo anterior ocurre posiblemente porque eran diferenciadas a partir de la forma en la que eran emitidas; es decir, el sonido y el movimiento, respectivamente.

Además, me parece interesante la premisa de Valls Gorina (1984) sobre la “sustantivización” de la música y la danza; ya que asegura que puede darse cuando alguna de las actividades se vuelve más compleja y presenta objetivos específicos o diferenciados de las otras, convirtiéndose en acciones independientes entre sí. Aunque no se tienen fuentes suficientes para conocer los objetivos de las manifestaciones musicales y aplicar la aseveración de Valls Gorina, lo que sí es tangible es que la danza muestra una separación más marcada de la música y el canto, según algunos términos mayas. Por tanto, pueden llegar a ser independientes si intentamos abordar sus características particulares desde nuestra apreciación “sustantivizada” occidental, pero que al final son inherentes.

Consideraciones finales

A lo largo de las páginas anteriores intenté mostrar un panorama general de las manifestaciones musicales mayas durante el periodo Clásico a través de fuentes como la cerámica pintada y la pintura mural. Es preciso mencionar que el término “música” no debe ser manejado completamente como se hace en nuestro presente bajo la concepción occidental, ya que no poseemos composiciones musicales y fuentes suficientes para determinar cómo se realizaba la notación sonora, la estructura e incluso, si la actividad tenía un fin estético en la época precolombina. Sin embargo, en el caso del periodo prehispánico se puede matizar el término y emplearlo siempre y cuando se tenga conciencia de las limitantes que éste manifiesta en el contexto mencionado; por tanto, como expresión cultural, propuse denominarle manifestaciones musicales a todas aquellas acciones que tuvieron el objetivo de emitir mensajes a través del canto y los instrumentos musicales; es decir, la expresión a través del sonido; y que a su vez podían complementarse con la danza.

Por otra parte, el instrumental sonoro maya del periodo Clásico es vasto y se clasifica en tres categorías a partir de la forma en la que emiten su sonido: idiófonos, aerófonos y membranófonos. Dentro de los idiófonos llama la atención el *tunkul*, ya que se pensó que se trataba de un instrumento utilizado a partir del periodo Posclásico, pero el hallazgo de ejemplares fechados hacia el Clásico Terminal, como el de Copán y Uaxactún, me permitieron contemplar su posible aparición en vasijas y los murales de Bonampak. En la vasija K3007 existe una representación donde posiblemente un músico tañe este instrumento, ya que emplea una baqueta; pero tampoco se debe descartar que se trate de una sonaja. Otro ejemplo se encuentra en el cuarto 1 de los murales de Bonampak, cuya



identificación estuvo a cargo de Mary Ellen Miller (1986), pero que dado el contexto en el que aparece, la forma en la que el individuo lo porta (que vuelve casi imposible su ejecución), así como la iconografía del instrumento mismo, fueron indicadores para llevarme a asegurar que no es posible que se trate de un *tunkul*.

En cuanto a iconografía se refiere, subrayo la importancia de emplearla como herramienta para identificar posibles objetos sonoros representados en las fuentes pictóricas (como en el caso anterior del *tunkul*), ya que es posible confundirlos con facilidad con otros objetos; o bien, forzar su existencia cuando las evidencias nos indican lo contrario. Además, hay marcadores iconográficos que advierten que un elemento representado está cumpliendo una función sonora, por ejemplo el signo *ik'* que aparece en los objetos e indica la existencia de orificios en el cuerpo, que generalmente es la caja de resonancia que facilita la generación del sonido. Dado que *ik'* significa viento en maya, es posible que se haya recurrido al glifo porque el viento y el sonido están relacionados entre sí; y por ello, algunas deidades vinculadas con el viento aparecen tañendo instrumentos musicales. A su vez, Stephen Houston (2008) sugiere que otro detalle iconográfico presente en instrumentos musicales es la sílaba *xa* que aparece en las sonajas, dicha sílaba presenta un valor onomatopéyico, por lo que funcionaría para indicar que se trata de un instrumento de agitación porque imita su sonido. No obstante, la existencia de la onomatopeya en términos que refieren a las sonajas en distintos idiomas mayas, tales como *chinchin* (chortí), *chijchij*, *tzojtzoj*, y *tzujtzuj* (k'iché) o *soot* (maya yucateco), por mencionar algunos, muestran la ausencia de la sílaba, además de que ésta sólo se manifiesta en tres vasijas (K3007, K8947 y un vaso trípode inciso). Por tanto, no creo que en este caso la sílaba *xa*, funcione como elemento iconográfico y onomatopéyico relacionado con el mencionado instrumento.

Cabe resaltar que el instrumental sonoro maya fue combinado durante las ejecuciones, lo que dio pie a la formación de conjuntos instrumentales distintos, de los cuales destacan aquellos cuya alineación se repite constantemente en las representaciones pictóricas. El conjunto básico se compone de *zacamán* o tambor alto, caparazones de tortuga y sonajas; éste aparece generalmente en procesiones rituales como las de los vasos estilo *Chamá*. Dicha alineación se vuelve más compleja cuando se agregan las trompetas, convirtiéndose en el “ensamble” más numeroso, tal como aparece en los murales de Bonampak. Es preciso mencionar que la mayoría de las veces los ejecutantes de trompeta se hallan separados del resto de los músicos, lo que ha llevado a suponer a algunos investigadores como Mary Ellen Miller (1986) que se trata de conjuntos instrumentales distintos. Sin embargo, es posible que no se trate así, y más bien que la separación tenga la finalidad de conseguir una mejor apreciación sonora de cada uno de los instrumentos que integran el conjunto a partir de su timbre y volumen, ya que las trompetas son las más sonoras. Incluso, en la vasija K2781 éstas son tocadas del lado contrario al resto de los ejecutantes. Otros conjuntos se conforman de trompetas, caracoles marinos y sonajas que están presentes durante las procesiones y el juego de pelota; o bien, el que se compone de sonajas, trompetas y tambor.

Es muy probable que los instrumentos fueran elaborados por sus ejecutantes, quienes tenían conocimientos especializados sobre su funcionamiento y ejecución. Aunque las personas que no pertenecían a la élite tenían instrumentos sonoros, es posible que éstos fuesen más sencillos que aquéllos que utilizaban los músicos de la élite maya, ya que en ocasiones los materiales que se utilizaban eran de uso exclusivo de esta clase social, tales como las pieles de venado o de jaguar que aparecen en algunas representaciones.



Por otra parte, es posible conocer el título que recibían los músicos y cantantes mayas, *k'ayo'm*, que puede aparecer en forma de logograma o de manera silábica. El logograma consiste en una cabeza de perfil de cuya boca emana una voluta asociada al sonido, y por la raíz de la palabra que es *k'ay* (canto), el título refiere a una persona que canta. Asimismo, el glifo aparece junto a un sonajero en el cuarto 1 de los murales de Bonampak, lo cual salta a la vista dado que se puede ver claramente que el personaje está ejecutando las sonajas y no cantando. Bajo esta condición, y la aparición del mismo título en otros contextos mientras se ausenta otro que mencione la acción de ejecutar un artefacto sonoro, considero que el mismo glifo se utiliza para las dos actividades posiblemente porque se concebía a la actividad musical como la acción de producir sonido sin importar el medio o la forma, por lo que se podía cantar con la voz o cantar por medio de un instrumento musical; por ello es posible que músicos y cantantes recibieran el mismo título al realizar la misma acción. No ocurre así en el ámbito de la danza, ya que ésta posee más glifos, los cuales no hacen referencia al canto o a la ejecución musical, pero sí pueden presentarse en forma verbal como *ahk'taj* para señalar que un individuo está bailando. Así, es posible que sí fueran diferenciadas ambas actividades dado que parten del sonido y del movimiento respectivamente.

Los músicos, cantantes y danzantes jugaron un destacado papel social y político, ya que participaron en una de las actividades que permitía cohesionar y dar identidad a un pueblo: las manifestaciones musicales. Los gobernantes realizaron rituales públicos para legitimarse políticamente frente a su pueblo y ante otros gobernantes, con ello confirmaban su carácter divino y su derecho a gobernar. De este modo, los músicos, cantantes y danzantes, que podían ser parte de la familia gobernante y por tanto miembros de la élite, hacían su aparición en los eventos que el *ajaw* convocaba, como entronizaciones,

presentaciones de cautivos, conmemoraciones, procesiones fúnebres, entre otros, para mostrar su poder mediante las representaciones escénicas y la parafernalia, que permitían integrar a la audiencia, y a partir de su aprobación, volverla partícipe. Por esto, fue un recurso para mantener controlada y unida a la población, pues se tiene evidencia de la construcción de grandes plazas con esta finalidad cuando se suscitaban crisis sociales o políticas.

Así, a partir de los contextos en los que se desarrollan las manifestaciones musicales, es posible inferir otras de sus funciones. Cuando presenta un uso meramente utilitario, aparece en procesiones de cacería para asustar o atraer a las presas, o durante la guerra para dar indicaciones de ataque, para infundir temor al enemigo y alentar a los guerreros en la lucha. Sin embargo, su principal función destaca en el ámbito religioso y político. En el primero se convierte en el medio ideal que permite la transformación y la comunicación con las deidades con la finalidad de solicitar favores benéficos para la vida y la seguridad. Bajo este contexto la música, el canto y la danza se convierten en formas rituales insertas en los ritos que responden a una serie de normas rituales establecidas y bien consolidadas por la comunidad; o incluso, un grupo de poder que busca validar las creencias religiosas, dar legitimidad a los representantes de éstas y al mismo tiempo, otorgar identidad al pueblo.

Por su parte, la actividad musical tuvo una trascendencia política tal, que algunos gobernantes recibían el título *k'ayo'm*, o bien, aparecen en estelas realizando danzas frente a señores de otros sitios de mayor rango al suyo, como el señor de Dos Pilas, B'ajlaj Chan K'awiil frente al de Calakmul, Yuhkno'm Ch'e'n II. Esto posiblemente nos habla de la importancia que representó para los gobernantes el conocer y realizar por ellos mismos alguna actividad, ya fuera el canto o la danza, para transmitir mensajes de carácter



ideológico y buscar la legitimación. Me parece que la indagación profunda de este aspecto será bastante interesante, ya que podría arrojar resultados diversos tanto de las manifestaciones musicales como de aspectos relacionados con el poder y las acciones políticas de los antiguos mayas.

Considero que si se pretende abordar en un primer acercamiento las manifestaciones musicales prehispánicas, es necesario acercarse individualmente a cada una de ellas, el canto y la música por un lado, y la danza por otro, ya que permite una mejor comprensión de éstas y abre un amplio panorama para percibir de forma idónea su comportamiento. En este sentido, tendrían cierto grado de independencia porque el análisis e investigación se realizan en la actualidad, pero no se debe relegar el hecho de que para los antiguos mayas, la música, el canto y la danza, resultan tener cierto grado de unión, posiblemente a partir del fenómeno sinestésico, y que a su vez nos habla de su uso principalmente ritual.

Para finalizar, me gustaría comentar sobre las disciplinas cuyo método utilicé. En cuanto a la iconografía, el método propuesto por Panofsky resultó útil de manera parcial, sobre todo en cuanto a la descripción e identificación se refiere, aunque como mencioné en la introducción, es casi imposible seguir estrictamente cada uno de los pasos sin reconocer automáticamente ciertos elementos que se han visto antes, dado que no soy totalmente ajena a algunos aspectos de la cultura maya. Sin embargo, considero valiosa la parte descriptiva porque permite reconocer y establecer los elementos que conforman las imágenes analizadas, ya fueran artefactos sonoros o escenas completas, no sólo para mí, sino también para diferentes investigaciones relacionadas que puedan emprenderse. Asimismo, la propuesta de Alan P. Merriam fue muy útil para identificar los diversos comportamientos en torno a las manifestaciones musicales, ya que sí es posible observar algunos en las representaciones pictóricas y en fuentes posteriores, como el físico, el verbal

y principalmente el social. En cuanto a la epigrafía, creo que resultó de gran ayuda para leer y comprender glifos inherentes a la actividad musical, ya que en algunos casos los textos jeroglíficos dejan entrever la manera en la que ésta pudo desarrollarse. Sin duda, considero que es una metodología que debería utilizarse más en relación con las manifestaciones musicales mayas porque permitiría arrojar información valiosa vinculada con aspectos políticos, abriendo así más temas de estudio que enriquecen la investigación de la actividad musical maya del periodo prehispánico.



Bibliografía

- Acuña, René
1978 *Farsas y representaciones escénicas de los antiguos mayas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso
2006 *Aj' instrumentos musicales mayas*. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, Universidad Intercultural de Chiapas.
- Aumont, Jacques
1992 *La imagen*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- Ayala Garza, Daniel Ernesto
2008 *La actividad musical en las representaciones pictóricas de los vasos mayas del periodo Clásico*. Tesis de licenciatura en Ciencias Antropológicas. Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán.
- Barrera Vázquez, Alfredo
1965 *El Libro de los Cantares de Dzitbalché*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Barrois, Ramzy
2011 "El juego de pelota: el deporte de las luchas divinas": pp. 195-207 en *Los mayas. Voces de piedra*, Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega (coordinadoras). México, Ámbar Diseño.
- Beauregard Solís, Graciela, *et al.*
2010 "Las tortugas de agua dulce: patrimonio zoológico y cultural de Tabasco": pp. 5-20 en *Kuxulkab*, volumen XVII, núm. 31, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Disponible en línea en: http://www.publicaciones.ujat.mx/publicaciones/kuxulkab/ediciones/31/a_Beauregard%20etal%202010.pdf Consultado en marzo 2014.
- Blacking, John
2003 "¿Qué tan musical es el hombre?": pp. 149-162 en *Desacatos*, núm. 12, México, CIESAS.
- Bloch, Maurice
1974 "Symbols, Song, Dance and Features of Articulation. Is religion an extreme form of traditional authority?": pp. 54-81 en *European Journal of Sociology*, 15.

- Bourg, Cameron Hideo
2005 *Ancient maya music now with sound*. Tesis de maestría en Artes. Lousiana.
- Brill, Mark
2012 “Music of the Ancient Maya: New Avenues of Research”, Texas State University, San Marcos. Disponible en línea: http://ams-sw.org/Proceedings/AMS-SW_V1Fall2012Brill.pdf Consultado en agosto 2013.
- Castañeda, Daniel y Vicente T. Mendoza
1991 *Instrumental precortesiano. Instrumentos de percusión*. Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades.
- Castellanos, Pablo
1970 *Horizontes de la música precortesiana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Chávez, Adrián I.
2008 *Pop Wuj*. México, Centro de Estudios Superiores en Antropología Social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fundación Diego Rivera.
- Coe, Michael
1975 *Classic Maya Pottery at Dumbarton Oaks*. Washington, D.C., Dumbarton Oaks.
- Coto, Tomás de
1983 *[Thesavrvs Verborv]. Vocabulario de la Lengua Cakchiquel V[el] Guatemalteca. Nueuamente hecho y recopilado con summo estudio, trauajo y erudición*. Edición de René Acuña. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Craveri, Michela
2009 “Cantando y bailando a los dioses: las representaciones teatrales mayas y la conservación de la identidad”: pp. 163-188 en *Mundos zoque y maya: miradas italianas*, Piero Gorza, Davide Domenici y Claudia Avitabile (coordinadores). México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dájer, Jorge
1995 *Los artefactos sonoros precolombinos*. México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Empresa Libre de Autoeditores.
- Demarest, Arthur A.
2011 “Apogeo-Colapso: el fin de la civilización Clásica de las tierras bajas”: pp. 471-485 en *Los mayas. Voces de piedra*, Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega (coordinadoras). México, Ámbar diseño.



- Donahue, John A.
2002 “Aplicando la arqueología experimental a la etnomusicología: Recreación de un antiguo tambor de fricción maya a través de distintas líneas de evidencias” en *FAMSI*. Disponible en línea: http://www.famsi.org/spanish/research/kerr/articles/friction_drum/
Consultado en septiembre 2013.
- 2004 *Music from the land of the jaguar* en Museo de Arte de la Universidad de Princeton, Disponible en línea: <http://mcis2.princeton.edu/jaguar/jaguar.html>
Consultado en febrero 2012.
- Dultzin Dubín, Susana y José Antonio Nava Gómez Tagle
1984 “La música en el panorama histórico de Mesoamérica”: pp. 17-34 en *La música de México. I Historia. Volumen 1. Periodo prehispánico (ca. 1500 a.C. a 1521 d.C.)*, Julio Estrada (editor). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Eco, Humberto
1973 “Semiología de los mensajes visuales”: pp. 23-80 en *Análisis de las imágenes*. Christian Metz, et al. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Estrada, Julio (editor)
1984 *La música de México. I Historia. Volumen 1. Periodo prehispánico (ca. 1500 a.C. a 1521 d.C.)* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Freidel, David, Linda Schele y Joy Parker
2001 *Maya cosmos. Three Thousand Years on the Shaman's Path*. New York, Perennial.
- Fuente, Beatriz de la
1998 *La pintura mural prehispánica en México*, 5 volúmenes, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Bonampak: voces pintadas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- García Capistrán, Hugo
2011 “De armas y ataduras: guerreros y cautivos”: pp. 417-427 en *Los mayas. Voces de piedra*, Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega (coordinadoras). México, Ámbar Diseño.
- Garza, Clara, et al.
2008 “Arqueoacústica maya. La necesidad de estudio sistemático de efectos acústicos en sitios arqueológicos”: pp. 63-87 en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. XXXII. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Garza, Mercedes de la
2012 *Sueño y éxtasis: visión chamánica de los nahuas y los mayas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica.
- Godínez, Lester H.
2004 “Aproximación al estudio de las expresiones sonoras pre-occidentales de Mesoamérica, reflexiones y criterios arqueo-fonológicos”: pp. 145-157 en *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía (editores). Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- Grube, Nikolai
1992 “Classic maya dance. Evidence from hieroglyphs and iconography”: pp. 201-218 en *Ancient Mesoamerica*, 3, Cambridge University Press.
- Haydon, Glen
1941 *Introduction to musicology. A survey of the fields, systematic and historical of musical knowledge research*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- Healy, Paul F.
1990 “Excavations at Pacbitun, Belize: Preliminary Report on the 1986 and 1987 Investigations”: pp. 247-262 en *Journal of Field Archaeology*, Vol. 17, no. 3, Boston University.
- Healy, Paul F., Vanessa Rodens y Pamela J. A. Downe
2008 “Ancient Maya Sound Artifacts of Pacbitun, Belize”: pp. 23-38 en *Studien zur Musikarchäologie VI. Herausforderungen und ziele der musikarchäologie*. Adje Both, et al. Berlín, Verlag Marie Leidorf.
- Hellmuth, Nicholas M.
1988 “Early Maya Iconography on an Incised Cylindrical Tripod”: pp. 152-174 en *Maya Iconography*, Elizabeth P. Benson and Gillet G. Griffin. Princeton, Princeton University Press.
- Itzaj Maya-Spanish-English Dictionary*
1997 Hofling, Charles Andrew y Félix Fernando Tesucún (compiladores). Utah, University of Utah Press.
- Izquierdo y de la Cueva, Ana Luisa y Guillermo Bernal Romero
2011 “Los gobiernos heterárquicos de las capitales mayas del Clásico. El caso de Palenque”: pp. 151-192 en *El despliegue del poder entre los mayas: nuevos estudios sobre la organización política*, Ana Luisa Izquierdo y de la Cueva (editora). México, Universidad Nacional Autónoma de México.



- Houston, Stephen
2008 “The xa syllable as an example of onomatopoeia?” en *Maya Decipherment. Ideas on ancient maya writing and iconography*. Disponible en línea: <http://decipherment.wordpress.com/2008/07/25/the-xa-syllable-as-an-example-of-onomatopoeia/> Consultado en agosto 2013.
- Houston, Stephen D. y Takeshi Inomata
2009 *The Classic Maya*. New York, Cambridge University Press.
- Houston, Stephen D., David Stuart y Karl Taube
2006 *The Memory of Bones. Body, being and experience among the Classic maya*. Austin, University of Texas Press.
- Houston, Stephen y Karl Taube
2000 “An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica”: pp. 261-294 en *Cambridge Archaeological Journal*, 10.
- Hurst, Heather y Leonard Ashby
2002 *Bonampak Documentation Project en The Spectacle of the Late Maya Court. Reflections on the Murals of Bonampak*, Mary Miller y Claudia Brittenham, University of Texas Press, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.
- Inomata, Takeshi, Daniela Triadan, Markus Eberl, *et al.*
2011 “Espacios teatrales y política de comunidades en el centro Clásico maya de Aguateca, Guatemala”: pp. 77-90 en *Representaciones y espacios públicos en el área maya*, Rodrigo Liendo Stuardo y Francisca Zalaquett Rock (editores). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Kaeppler, Adrienne L.
2003 “La danza y el concepto de estilo”: pp. 93-104 en *Desacatos*, núm. 12, México, CIESAS.
- Kerr, Justin
2001 “The last journey. Reflections on the Ratinlinxul Vase and others of the same theme”. Disponible en línea: <http://www.mayavase.com/jour/journey.html> Consultado en agosto 2013.
- Kettunen, Harri y Christophe Helmke
2010 *La escritura jeroglífica maya*. Madrid, Instituto Iberoamericano de Finlandia.

- Lacadena, Alfonso
2010 “Gramática maya jeroglífica básica” en *Introducción a la escritura jeroglífica maya*. Alfonso Lacadena, et al. Madrid, 15ª Conferencia Internacional Europea.
- Landa, Diego de
1986 *Relación de las cosas de Yucatán*. México, Porrúa.
- Libin, Laurence
2009 “Musical instruments in cultural context”: pp. 17–33 en *IV Coloquio Musicat. Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades.
- Looper, Matthew G.
2009 *To be like gods. Dance in Ancient Maya Civilization*. Austin, University of Texas Press.
- López Austin, Alfredo
1998 “Los ritos. Un juego de definiciones”: pp. 4-17 en *Arqueología Mexicana*. Vol. VI, Núm. 34, editorial Raíces.
- López Hernández, Miriam
2005 *La condición de la mujer mexica y maya vista a través de las diosas*, Tesis de licenciatura en Arqueología. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Marroquín Narváez, Graciela Mirna y Patricia Ivonne Cavazos Guerrero
2009 *La música prehispánica y su iconología*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- Martí, Samuel
1961 *Canto, danza y música precortesianos*. México, Fondo de Cultura Económica.
1968 *Instrumentos musicales precortesianos*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
1971 *La música precortesiana*. México, Ediciones euroamericanas.
- Martí, Samuel y Gertrude Prokosch Kurath
1964 *Dances of Anáhuac: The choreography and music of precortesian dances*. Chicago, Aldine Publishing Company.
- Martin, Simon y Nicolai Grube
2002 *Crónica de los reyes y reinas mayas: la primera historia de las dinastías mayas*. Barcelona, Editorial Crítica.



- Martínez, Maximino
1987 *Catálogo de nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Mendoza, Vicente T.
1941 “Tres instrumentos musicales prehispánicos”: pp. 71-86 en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 7. México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Merriam, Alan P.
1964 *The anthropology of music*. Illinois, Northwestern University Press.
- Metz, Christian
1973 “Más allá de la analogía, la imagen”: pp. 9–22 en *Análisis de las imágenes*. Christian Metz, *et al.* Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Miller, Mary Ellen
1986 *The murals of Bonampak*. Princeton, Princeton University Press.
- 1988 “The boys in the Bonampak Band”: pp. 318-330 en *Maya Iconography*, Elizabeth P. Benson and Gillet G. Griffin. Princeton, Princeton University Press.
- Panofsky, Erwin.
1976 *Estudios sobre iconología*, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Alianza Editorial.
- Pereyón, Gabriel
2007 *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, 2 vols. México, Universidad Panamericana.
- Pérez Suárez, Tomás
1993 “El pochó: una danza indígena bailada por los ladinos en Tenosique, Tabasco”: pp. 237-271 en *Antropología, historia e imaginativa. En homenaje a Eduardo Martínez Espinosa*, Carlos Navarrete y Carlos Álvarez (editores). México, Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura.
- 1998 “La tortuga en las imágenes y mitos mesoamericanos”: pp. 281-305 en *Antropología e interdisciplina*, Tomo II, Julieta Aréchiga, *et al* (editores). México, Sociedad Mexicana de Antropología.
- Popol Wuj*
2011 Traducción y notas de Sam Colop. Guatemala, F & G editores.
- Reents-Budet, Dorie (coordinadora)
1994 *Painting the Maya Universe: Royal ceramics of the Classic period*. Londres, Duke University Press.

- Rivera y R., Roberto
1980 *Los instrumentos musicales de los mayas*. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ruz, Mario Humberto
1992 *Copanaguastla en un espejo. Un pueblo tzeltal en el virreinato*. México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional Indigenista.
- Sachs, Curt
1940 *The history of musical instruments*. Nueva York, W. W. Norton and Company.
- Salazar, Adolfo
1967 *La música como proceso histórico de su invención*. 3ª edición, México, Fondo de Cultura Económica.
- Saldívar, Gabriel
1980 *Historia de la música en México*. México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.
- Sánchez, Carleen D.
2008 “Las canciones de los antepasados: la música de los antiguos mayas” en *Istmo*, número 17. Disponible en línea: <http://istmo.denison.edu/n17/articulos/sanchez.html> Consultado en julio 2013.
- Schele, Linda y Peter Mathews
1999 *The code of kings. The language of seven sacred maya temples and tombs*. New York, Touchstone.
- Stanford, E. Thomas
1984 “El concepto indígena de la música, el canto y la danza”: pp. 65-76 en *La música de México. I Historia. Volumen 1. Periodo prehispánico (ca. 1500 a.C. a 1521 d.C.)*, Julio Estrada (editor). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Sten, María
1990 *Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México, Editorial Joaquín Mortiz.
- Stöckli, Matthias
2004 “Iconografía musical”: pp. 585-590 en *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía (editores), Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología.



- Stone, Andrea J.
1995 *Images from the Underworld. Naj Tunich and the tradition of maya cave painting.* Austin, University of Texas Press.
- Suárez Diez, Lourdes
2004 *Conchas, caracoles y crónicas.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Taube, Karl A.
2004 “Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty, and Paradise among the Classic Maya”: pp. 69-98 en *Anthropology and Aesthetics*, 45.
- Turrent, Lourdes
2006 *La conquista musical de México.* México, Fondo de Cultura Económica.
- Uriarte, María Teresa
1998 “El juego de las realidades: análisis de los atavíos en Bonampak”: pp. 193-240 en *La pintura mural prehispánica en México, Área Maya Bonampak*, 2 volúmenes. Beatriz de la Fuente (coordinadora). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Valencia Rivera, Rogelio
2011 “Danzando con los dioses: el ritual del baile”: pp. 223-233 en *Los mayas. Voces de piedra*, Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega (coordinadoras). México, Ámbar Diseño.
- Valls Gorina, Manuel
1984 *Aproximación a la música. Reflexiones en torno al hecho musical.* Estella, Salvat Editores.
- Velásquez García, Erik
2007 *Contexto histórico y cultural de los vasos de la tradición ‘Ik’: el caso del pintor Tub ‘al’ Ajaw.* Tesis de Maestría en Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
2008 “El vaso Princeton. Un ejemplo del estilo códice”: pp. 51-59 en *Arqueología Mexicana*. Vol. XVI, Núm. 93, editorial Raíces.
- Zalaquett Rock, Francisca Amelia
2006 *Estudio de las representaciones escénicas en los mayas del periodo Clásico. El Grupo Norte de Palenque y su significado social.* Tesis de Doctorado en Antropología con especialidad en Arqueología. México, Universidad Nacional Autónoma de México.