

Sustitutos acústicos del lenguaje verbal

*Una visión interdisciplinaria de los signos audibles,
parafonías y comportamientos sonoros*

Universidad de Guadalajara

Dr. Marco Antonio Cortés Guardado / Rector General
Dr. Miguel Ángel Navarro Navarro / Vicerrector Ejecutivo
Lic. José Alfredo Peña Ramos / Secretario General

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Mario Alberto Orozco Abundis / Rector
Dr. Francisco J. González Madariaga / Secretario Académico
Mtro. Ernesto Flores Gallo / Secretario Administrativo
Consejo Editorial 2010-2013

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

Mtro. Pablo Arredondo Ramírez / Rector
Dr. José María Nava Preciado / Secretario Académico
Mtro. Luis Gustavo Padilla Montes / Secretario Administrativo

Sustitutos acústicos del lenguaje verbal

*Una visión interdisciplinaria de los signos audibles,
parafonías y comportamientos sonoros*

JORGE ARTURO CHAMORRO ESCALANTE
FABIOLA MARGARITA ZÚÑIGA VARGAS
(*Coordinadores*)



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Cuerpo Académico de Arte, Comunicación y Cultura

Primera edición, 2010

D.R. © 2010 Universidad de Guadalajara
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño
División de Artes y Humanidades
Departamento de Teorías e Historia
Cuerpo Académico de Arte, Comunicación y Cultura
Calzada Independencia Norte 5075, Huentitán El Bajo
44250 Guadalajara, Jalisco

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
División de Estudios de la Cultura
Departamento de Estudios Mesoamericanos y Mexicanos

ISBN 978-607-450-325-8

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Foto de portada: Rodrigo de la Mora Pérez-Arce

Portada: Rosana Sánchez

Diagramación: Olivia Hidalgo

Contenido

Presentación	9
Parafonías en el discurso literario	15
<i>Fernando Carlos Vevia Romero</i>	
Parte I. Teorías y modelos generales sobre lenguajes de sustitución	
Sustitutos acústicos del lenguaje verbal en el cine	29
<i>Carmen V. Vidaurre Arenas</i>	
Notas para el estudio de los fenómenos sonoros en el antiguo occidente de México: reflexiones desde la arqueología.	43
<i>Luis Gómez Gastélum</i>	
Fundamentos de la antropología lingüística, la etnomusicología, la semiótica, la bioacústica y la etología en torno a los lenguajes de sustitución	83
<i>Jorge Arturo Chamorro Escalante</i>	
Parte II. Lenguajes instrumentales, campo léxico y códigos audibles asociados al silbo, la tonalidad y las señales de comportamiento	
<i>Ruydo de Bozes: tlacauaquiliztli, chachalacaliztli: del silencio al ruido y a la voz en el náhuatl del siglo XVI</i>	121
<i>Rosa H. Yáñez Rosales</i>	
Sustitución de la palabra a través del sonido de las flautas: un lenguaje de cortejo, atracción y magia simbólica en las culturas nativas norteamericanas	135
<i>Iván José Pelayo Sánchez</i>	

Ocarinas microtonales de las culturas precoloniales del Golfo: aerófonos de la comunicación silbada o de subrogación del habla	149
<i>Jessica Anne Gottfried Hesketh</i>	
La invocación acústica al Sol: el silbato del águila en la “Danza del Sol” de los <i>oglala lakota</i>	167
<i>Alejandro Mendo Gutiérrez</i>	
Códigos audibles y recursos sustitutivos de la comunicación hablada: comportamientos sonoros no verbales de la vida cotidiana y de contingencia en la zona metropolitana de Guadalajara	177
<i>María Enriqueta Morales de la Mora</i>	
Parte III. Los lenguajes del tamboreo y otros códigos instrumentales de sustitución en el mundo ritual	
La Mujer-Estrella y la maraca: algunas correlaciones funcionales, mitológicas y simbólicas de la sonaja chamánica de los indios tomaraxo . .	199
<i>Edgardo Jorge Cordeu</i>	
Señales audibles y simbolismo del <i>awa</i> , aerófono para el llamado de los jicareros <i>wixaritari</i>	219
<i>Rodrigo Alberto de la Mora Pérez Arce</i>	
La kampora como instrumento de aleatoriedad tamboreada de la Semana Santa en la Sierra Tarahumara	241
<i>Pablo Medina García-Rivas</i>	
Uso y función del tamboreo en el teponastle-membranófono del contexto festivo tlaxcalteca	257
<i>Jorge Arturo Chamorro Escalante</i>	
Datos generales de los autores y coordinadores	275

Presentación

El estudio de los sustitutos acústicos del lenguaje verbal que se ofrece en el presente volumen ha sido una primera experiencia de reflexión interdisciplinaria realizada en la Universidad de Guadalajara, que permite entender el camino por recorrer en la investigación de los lenguajes, las formas de comunicación, los comportamientos, los signos o señales y el universo de significados sobre la naturaleza humana a través de sus diversas formas de comunicación y comportamientos sonoros.

La experiencia que sobre esta línea de investigación han desarrollado los académicos europeos y estadounidenses, parece dejar a los estudios mexicanos y latinoamericanos en una desventaja de cuando menos cuatro décadas. Sin embargo, a juzgar por las investigaciones que se ofrecen en el presente volumen, las contribuciones en lengua española aportan nuevas directrices al paradigma de sustitutos del habla, levantan nuevas aristas en el campo de la comunicación humana y una concepción teórica que nace de la interdisciplinariedad.

El proceso de selección de estudios sobre los comportamientos sonoros es una evidencia de que surgen líneas de investigación en torno a los sistemas del silbido, los sistemas del tamboreo y otros sistemas percusivos, así como los sistemas del mundo urbano.

En la primera parte, que trata de las teorías y modelos generales sobre los lenguajes de sustitución, la reflexión comienza con las parafonías y el lenguaje no verbal en el cine. Ambos planteamientos abren un campo nuevo en el estudio de los sustitutos del lenguaje verbal. Sin duda el primero, expresado por Fernando Carlos Vevia Romero sobre parafonías en el discurso literario, se fundamenta también en los estudios clásicos alemanes de la Gestalt, la semiótica y la filosofía del lenguaje, modelos de reflexión que servirán como punto de partida para nuevas consideraciones a favor de sustitutos del lenguaje verbal. El segundo planteamiento corresponde a Carmen V. Vidaurre Arenas,

quien pone énfasis en los sustitutos verbales en el cine, y desde ahí se orienta a través de la semiótica y del concepto de producción cultural, el cual tiene una aplicación sin precedentes, el análisis en la sustitución de lenguaje verbal en el arte cinematográfico, con la ejemplificación, entre otros, del caso del cine mexicano en sus inicios y del inicio mundial del cine mudo.

Los fundamentos teóricos europeos y estadounidenses, con sus correspondientes modelos de análisis se exponen en la síntesis de Jorge Arturo Chamorro Escalante, desde las reflexiones de los clásicos de varias disciplinas. Este trabajo finaliza el apartado de las teorías generales sobre lenguajes de sustitución y se revisan aquí conceptos y modelos analíticos desde la semiótica, la antropología lingüística, la semiótica, la bioacústica y la etnomusicología. En contraste con las consideraciones cercanas a lo lingüístico y semiótico, se plasman otro tipo de abstracciones que se construyen a partir de distintos lineamientos, como son los arqueológicos, abordados por Luis Gómez Gastelum en su análisis de los fenómenos sonoros en el occidente de México; sin duda una interesante discusión de lo que puede ser considerado instrumento musical u objeto sonoro-silbador, aunque no necesariamente musical desde los hallazgos arqueológicos regionales, entre otros aspectos.

Las teorías de los clásicos europeos y estadounidenses proponen básicamente dos estructuras de estudio: los sistemas del tamboreo y el sistema del silbido humano, además de todos los planteamientos que vienen de la lingüística estructural. Las contribuciones contemporáneas como las que se abordan en el apartado de los lenguajes del tamboreo y otros códigos instrumentales de sustitución, privilegian el enfoque de la antropología sonoro-simbólica y están representadas por estudios de la cultura y de la región. Desde esta perspectiva, la descripción de los sistemas del tamboreo en las culturas indígenas difieren de las apreciaciones de la etnomusicología africanista, en el sentido de que esta última ha insistido en sustitutos del habla a través de precisos lenguajes articulados que tamborean palabras, frases y entonación del habla.

Esta línea de análisis no es aplicable a la tradición percusiva indígena, ya que según las contribuciones de la etnomusicología regional, el lenguaje del tambor indígena, a diferencia del silbido mazateco, no implica necesariamente conversaciones o reexposición de discursos prolongados, sino denotaciones, connotaciones, aleatoriedades, saturación, señalización o sacralización en el espacio acústico. Con esta perspectiva dentro del sistema del tamboreo, Pablo Medina Rivas

aborda el estudio de la *kámpora* como instrumento de aleatoriedad, tamboreada durante la Semana Santa en la Sierra Tarahumara, y Jorge Arturo Chamorro Escalante expone el uso y función del tamboreo en el *teponastle*-membranófono como evento denotativo del contexto festivo tlaxcalteca.

Por cuanto se refiere al silbido humano, el acto de silbar y el acto de soplar aerófonos rituales, que se aborda en el apartado de lenguajes instrumentales, campo léxico y códigos audibles asociados al silbo, la tonalidad y las señales de comportamiento, no se afilia a los modelos pioneros de análisis de la lingüística estadounidense sobre el silbido mazateco, en cuanto a tono y articulación. De ahí la necesidad de recurrir a la fonética de las lenguas nativas y al campo léxico, además de reconocer el uso ritual o social de objetos u otros mecanismos modernos del silbido para el control social o el sentido musical.

En este apartado, que se denomina lenguajes instrumentales, campo léxico y códigos audibles asociados al silbo, la tonalidad y las señales de comportamiento, se incorporan enfoques diversos. Rosa H. Yáñez por ejemplo, ofrece desde el campo léxico *Ruydo de Bozes: tlacauaquilitztl, chachalacaliztli*, una contribución comparativa de los términos que se refieren al sonido, entre el náhuatl del siglo XVI y el castellano, lo que se puede entender como una invitación a reflexionar sobre el concepto de sonido desde la perspectiva lexicográfica e histórica. Otra reflexión ejemplifica a los objetos silbadores del mundo prehispánico, como los que analiza Jessica Anne Gottfried Hesketh sobre ocarinas microtonales prehispánicas de las culturas del Golfo de México, para imitar sonidos naturales o incidir en artefactos de posible uso musical, y propone el concepto de “subrogración del lenguaje.” Desde la sustitución de la palabra a través de las flautas nativas estadounidenses, Iván José Pelayo Sánchez aborda la aproximación a los sistemas pentatónicos y el simbolismo de las flautas en diferentes culturas nativo estadounidenses, desde una orientación histórica y de su uso actual. Por último, dentro del sistema del silbido encontramos el caso de los aerófonos de señalización en el trabajo que expone Alejandro Mendo Gutiérrez sobre la invocación acústica al Sol de los *Oglala-Lakota*. En su conjunto estas contribuciones permiten la construcción de etnoteorías musicales en la concepción del sonido, y desde la sociabilidad audible en el uso del silbo natural o el silbo por medio de herramientas, como forma de sacralización o musicalidad.

Además de los dos sistemas substitutivos reconocidos en los estudios clásicos —sistemas del tamboreo *vis-à-vis* sistemas del silbido—,

los nuevos estudios ofrecen otras estructuras y campos de investigación. Dichos estudios parten del concepto de producción sonora o de entorno sonoro, o antropología sonora; desde las categorías nativas o campo semántico, o bien desde los planteamientos acústicos de la física. En esta experiencia, el uso de aerófonos y de ciertos objetos de percusión no corresponde ni al sistema del silbido ni a los sistemas tamboreados, sino al uso de herramientas sonoras que acompañan al canto, la danza ritual, o son herramientas del proceso ritual. En este rubro, el trabajo de Rodrigo de la Mora Pérez Arce se orienta a las señales y simbolismo del *Awá*: aerófono para el llamado ritual de los jicareros wixaritari, el cual posee un fundamento mítico. En esta misma perspectiva de antropología simbólica se ubica la experimentada aportación de Edgardo Jorge Cordeu sobre las correlaciones funcionales mitológicas y simbólicas de la sonaja chamánica de los indios tomaraxo. Se plantea aquí la posibilidad de un nuevo sistema sustitutivo del lenguaje verbal: el de los aerófonos e idifófonos nativos que no implican sistema de silbido, cuya implicación no es tonal ni de articulación de palabras, sino también es denotativo e implicado en una forma de pensamiento no occidental.

Frente a toda esta serie de trabajos teóricos, de orientación etnográfica y, en una buena medida, de aplicación etnomusicológica y antropológica, también se aborda el caso del estudio contemporáneo de los lenguajes de sustitución en ámbitos urbanos, como se expone en el trabajo de María Enriqueta Morales de la Mora, quien se refiere a códigos audibles y recursos sustitutivos de la comunicación hablada, y al mismo tiempo revisa los comportamientos sonoros no verbales en la vida cotidiana y de contingencia en la zona metropolitana de Guadalajara.

Esta reflexión nos permite entender que en esta ciudad, como en otras ciudades del mundo, algunos sustitutos generalizados del lenguaje verbal se advierten a través del silbo (natural o por medios instrumentales), pero también a través del recurso de las modernas tecnologías de las señales audibles. Algunas de ellas se pueden interpretar desde el análisis de figuras rítmicas, otras pertenecen al sistema del silbido humano, y una tercera abstracción se orienta a las que están fuera de lo musical o de lo lingüístico y corresponden al ámbito del “ruido urbano.” Dichas tecnologías de la vida urbana cotidiana contribuyen a la contaminación del espacio acústico. Otras las encontramos en las tecnologías de señales mixtas de alarma o advertencia (signos audibles y signos visuales) que alertan a los habitantes de una ciudad.

Los trabajos fueron presentados en el marco del IV Seminario de Etnomusicología con el tema “Sustitutos acústicos del lenguaje verbal”, celebrado en octubre de 2008 en la Universidad de Guadalajara y con el valioso apoyo institucional del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño por conducto del Departamento de Teorías e Historia, de la Maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología y del Cuerpo Académico de Arte, Comunicación y Cultura. Así también el excelente respaldo institucional del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades a través del Departamento de Estudios Mesoamericanos y Mexicanos, el Departamento de Historia y el Programa de la Licenciatura en Antropología. Participaron estudiosos de lengua, literaturas y discursos; etnomusicólogos, arqueólogos, antropólogos, historiadores de la lengua náhuatl, semiólogos del lenguaje y filósofos de la lengua. Además de los ponentes investigadores y egresados de posgrado de la Universidad de Guadalajara, participaron académicos que representan a otras instituciones, como el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), el programa de Doctorado en Ciencias Sociales del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social de Occidente (CIESAS), el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) de Argentina, y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Por la diversidad de contribuciones, el volumen de *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal* es una trabajo interdisciplinario que ha permitido establecer una mesa de diálogo entre las diferentes disciplinas involucradas y que se orientan a la construcción de un campo nuevo para la academia, que tendrá la posibilidad de continuar los estudios clásicos de la teoría; algunos de ellos se han sustentado con experiencias mexicanas y otros en Latinoamérica, lo que nos hace pensar en la riqueza de campos que ofrecen las culturas indígenas y los diversos contextos, para formular nuevas consideraciones y experiencias de investigación.

El tema de este volumen no se circunscribe únicamente a sistemas sustitutivos del habla sino que amplía sus horizontes a otros aspectos, como son los fenómenos audibles denotativos o connotativos, el análisis acústico, la presencia de eventos sonoros aleatorios, o bien el estudio del entorno sonoro, en el cual existen diversas formas de comunicación, animal y humana que pertenecen al campo de la etología y que sin duda se abordarán en un volumen posterior.

Los coordinadores

Parafonías en el discurso literario

Fernando Carlos Vevia Romero

En el ya lejano año de 1968 publicaba Umberto Eco su libro *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. En él describía los distintos tipos de investigación semiótica que se llevaban a cabo en esos años. Citaba entre ellos la zoosemiótica, que estudiaba los sistemas de comunicación entre los animales; por ejemplo, las señales olfativas, es decir los códigos de los perfumes; la comunicación táctil, los códigos del gusto, etcétera.¹

Nos interesa en este momento lo que Eco llamaba paralingüística, que definía como *el estudio de los rasgos suprasegmentales (los tonos de la voz) y de las variantes facultativas que corroboran la comunicación lingüística*. Los gestos, los tipos de voz y también risa sofocada o abierta, llanto, lloriqueo, sollozo, susurro, chillido, grito sofocado, barboteo, gemido, lamento, eructo, voz quebrada...

Enumeraba, entre los sistemas semióticos, los lenguajes tambo-rileados y silbados. Citaba a Weston La Barre y la serie de “sistemas ségnicos”² aportados por este autor, como el lenguaje silbado, la conversación con xilófono de los *chin* birmanos, el tamborileo en las raíces de los árboles, de los *kwona*; el lenguaje con la boca cerrada del *chekiang*... el lenguaje silbado de los habitantes de Canarias (Isla de la Gomera), el lenguaje de tambores del África Occidental, etcétera.

1. Umberto Eco, *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Ediciones Debolsillo, 2005, p. 12. La obra original se publicó como Umberto Eco, *La struttura assente*. Milán: RCS Libri, p. A., 1968.
2. Weston La Barre, “Paralinguistics, Kinesics and Cultural Anthropology”, en Sebeok, Hayes, y Bateson (eds.), *Approaches to Semiotics*. La Haya: Mouton, 1964; apud. Umberto Eco, 2005, p. 14.

Al terminar su larga introducción, Umberto Eco se preguntaba: ¿se pueden reducir todos estos problemas y enfoques distintos a un punto de vista único? En este momento abandonamos esta línea de investigación, que nos ha servido para empezar a ubicar el tema de nuestro trabajo, y vamos a seguir por un nuevo camino.

El primer paso más cercano a nuestra preocupación presente nos ayuda a darlo el estudio del antropólogo alemán Arnold Gehlen en su libro titulado *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*.³ Estudia allí muy detenidamente las raíces antropológicas del lenguaje. Se pregunta cómo un organismo construido de esta manera concreta, que es el ser humano, puede llegar a producir el lenguaje. Se aparta de las dos vías principales que, durante muchos siglos, siguieron los intelectuales para explicar el lenguaje humano. La primera era la creación directa por una acción divina, y la otra por una evolución directa a partir del animal. Lo curioso es que ambas vías buscaban un punto de origen fuera del hombre. La primera, Dios y la segunda, el animal.

Gehlen creía que se podía dar una explicación a partir del carácter único del ser humano. Eso quería decir: la especial ubicación morfológica del hombre. Dentro de ella hacía valer el primitivismo de los hombres. Partía de las teorías del anatomista de Ámsterdam, Lodewijk Bolk,⁴ quien se preguntaba hacia 1926: “¿qué es lo esencial del hombre como organismo?” Consideraba Bolk que el hombre es el resultado de una transformación dirigida, a la que deben atribuirse todas las propiedades típicamente humanas como a su misma causa. Esta causa sería *el rezagamiento o retardación general humana de la evolución*.

Por ejemplo, el ritmo de crecimiento, anormalmente lento, del hombre, que le distingue de cualquier otro animal. También el hecho de que el hombre tenga todavía una larga vida puramente somática después de que se ha extinguido la función reproductora. La niñez se alarga desproporcionadamente.

Pues bien, dentro de este marco general que hemos esbozado de una manera brevíssima, se sitúa la comprensión profunda de los comienzos del lenguaje. Hasta mediados del siglo XX toda la filosofía del lenguaje

3. Arnold Gehlen, *Der Mensch: seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Wiesbaden: Aula-Verlag, 1986.
4. Lodewijk Bolk, “Das Problem der Menschwerdung”, *Versammlung der anatomischen Gesellschaft in Freiburg*. Jena: G. Fischer, 1926 (traducido al inglés por Stephen Jay Gould, 2002).

era unilateralmente intelectual, tratando de interpretar el lenguaje a partir del conocer, interpretar y simbolizar. Algunos incluían también en sus consideraciones la acción social. Pero todos pasaban por alto el aspecto *motórico* del lenguaje.

¿Qué quiere decir esto? Que las manifestaciones del lenguaje son en primer lugar movimientos como los demás. El sonido producido por los músculos de la garganta y boca del bebé, vuelve a otra parte del mismo bebé; esa actividad es un estímulo para repetir los movimientos orales y escucharlos de nuevo.

Esta comunicación consigo mismo carece todavía de todo contenido de pensamiento. Los movimientos del lactante, que no son dirigidos, que chocan a veces entre sí, ocultan una gran posibilidad de riqueza de movimientos.

Muy pronto en su niñez, el bebé humano pasa a la época del parloteo vitalmente expresivo acerca de las cosas. Estas etapas han sido estudiadas y siguen siendo estudiadas cada día y forman parte de la experiencia cotidiana de los adultos respecto a los bebés. Lo que hacemos aquí, siguiendo a Gehlen, es valorar lo que esas etapas significan respecto al lenguaje.

Muy pronto el parloteo se dirige hacia un conjunto de cosas o cosas aisladas, lo que supone que se ha dado un *reconocimiento*. Semejante fase de reconocimiento, incrustada en una motórica total, tiene características muy definidas. Pongamos un ejemplo concreto:

Un niño de año y medio estuvo seis semanas ausente de la casa. Cuando, poco después de llegar, la madre lo puso sobre la cuna, inmediatamente alargó la mano, como solía hacer antes del viaje, a unos dibujos de niños que había en la pared para jugar con ellos.

Vemos aquí que la reacción provocada por el reconocimiento, ya no es de todo el cuerpo, sino sólo de las manos y va acompañada de movimientos fónicos, sonidos, producidos por el niño. Ese sistema de movimientos fónicos va ganando a los otros, porque son escuchados de nuevo, y producen el placer de una acción grata, fácil y satisfactoria.

La reacción a los estímulos producidos por el mundo que rodea al bebé recorre cada vez más en ese movimiento que sobrepasa a todos los demás en liberación de afecto, sentimiento de sí mismo, y pronto en capacidad comunicativa. No hay todavía operaciones claras del entendimiento. Son los sistemas corporales interactuando entre sí. Les pare-

cerá a algunos de ustedes que nos hemos apartado del objeto de nuestro Seminario: “Sustitutos acústicos del lenguaje verbal”, pero no es así. Hay muchas cuestiones sobre el origen y naturaleza del lenguaje, que están implicadas en el mismo título del Seminario. Solamente deseamos tener la cortesía de ubicar en un fondo coherente de ideas, lo que luego vamos a decir acerca de los sustitutos del lenguaje y de lo que hemos llamado “parafonías” del discurso.

Sigamos un poquito más por el camino de la antropología de Arnold Gehlen

Partimos de la comprobación de que el ser humano no es un ser acabado (Nietzsche), sino que tiene que hacerse a sí mismo, desarrollando los sistemas que le son propios para lograr la “apropiación del mundo circundante” y la comunicación. Requiere un largo trabajo y esfuerzo mostrar cómo en las acciones de comunicación sensorial el mundo es examinado, elaborado y hecho “íntimo”, por una parte; y, por otra, cómo cada movimiento se encuentra a sí mismo en ese proceso. En ese terreno hunde sus raíces el lenguaje. Una de ellas son los “gestos fónicos”, llamados así por Julio Stenzel⁵ en su *Filosofía del lenguaje* de 1935, donde entendía por gestos fónicos las exclamaciones, como gemidos, suspiros, etc. Éstos se reconocen ya en niños muy pequeños. Más tarde los ejercicios cinéticos se ejercitan con un acompañamiento fónico-motórico o música de acompañamiento, de tipo motórico-expresivo. Se trata de una Gestalt-acción.

Dice Gehlen:

Todo aquel que observa a los niños habrá encontrado que cualesquiera “palabras”, que nunca nadie les ha dicho antes, las tienen por contextos de acción concretísimos [...] Entiendo tal “música de acompañamiento” en primer lugar como puras fases de expresión y movimiento dentro de la totalidad del suceso. El papel de esos sonidos como palabras acontece de tal modo, que precisamente a partir de esa fase puede ponerse a funcionar la totalidad de la situación y de la secuencia de acciones con un resultado muy particular y selecto [...] No cabe ninguna duda: esta

5. Julio Stenzel, *Filosofía del lenguaje*. Madrid: Editorial Revista de Occidente (traducción al castellano por Ramón de la Serna), 1935.

raíz del lenguaje desempeña el papel principal en los comienzos del aprendizaje del lenguaje [...]

Conviene hacer notar lo siguiente: esa “palabra”, tal como la hemos descrito, no es una palabra teórica, dirigida a cosas individuales, sino que tiene un significado vaguísimo. “Dada” puede significar abuela, perfume de la abuela, regalito que trae la abuela, los lentes, el bastón, su voz distinta a la de la mamá... o todas esas cosas juntas. Es una Gestalt. De ahí en adelante, cualquiera de esos objetos por separado: los lentes, el vestido, etc. podrá ser llamado “Dada” y los adultos que rodean al niño podrán traducir a los demás lo que quiere decir el niño: “va a venir la abuelita” o “quiere que venga la abuelita” o “¿dónde está la abuelita”?

Esta música de acompañamiento loquial dirigida a una Gestalt de cosas del mundo, la había reconocido ya Ludwig Noiré en un libro de 1877 titulado *El origen del lenguaje*,⁶ que junto a los ensayos de Johann G. Herder⁷ y de Phil Wegener⁸ son algunos de los libros más importantes de la materia. Noiré aplicó esta doctrina a los hombres primitivos. La actividad común era acompañada con cantos y gritos. La característica esencial de ese sonido es que recordaba una actividad común y que era entendido. Actividades como cavar, escarbar, salir a cazar, tejer... eran anunciadas mediante esos cantos y gritos. Son anteriores a la palabra en sentido moderno. Como en el caso del niño, van dirigidos a una Gestalt o conjunto de datos y acciones.

No realizan una tarea teórica con planificación acerca de un tema desconocido

Ya es hora de dejar a un lado la extraordinaria aportación de Arnold Gehlen, que apenas hemos indicado muy someramente. Esa “música de acompañamiento” que alude a Gestalts de acciones u objetos, no ha desaparecido. Si observamos un partido de tenis, muchos deportistas lanzan exclamaciones que acompañan sus golpes de raquetas. En las

6. Ludwig Noiré, *Der Ursprung der Sprache*. Mainz: Victor v. Zabern, 1877.

7. El “Ensayo sobre el origen del lenguaje” publicado en 1772, es parte del volumen de Johann Gottfried Herder, *Obra selecta*, 1982, pp. 131-232.

8. Phil Wegener, *Untersuchungen über die Grund-fragen des Sprachlebes*, 1885.

competiciones de canoas y barcas de todo tipo, sonidos rítmicos acompañan toda la competición. Incluso en la seriedad de las bolsas financieras gritos y gestos ocupan el recinto, para asombro de los visitantes. Silbidos, tambores, gritos, etc., no vienen después del lenguaje intelectual, sino antes. No lo sustituyen, sino que constituyen una fase anterior de nuestra historia filogenética y personal.

Es aquí donde me voy a permitir llamar su atención sobre lo que hemos llamado “parafonías”. Nos acercaremos a ese concepto buscando también el apoyo de Roman Jakobson, especialmente en su libro *The Sound Shape of Language* (1979), traducido al español como *La forma sonora de la lengua*, 1987.⁹ El capítulo IV de ese libro se titula “El encanto de los sonidos del habla”. Allí, por medio de una bibliografía casi asfixiante, precisa los contornos de lo que se ha llamado el “simbolismo sonoro”, y que estimo deberíamos consultar al pensar en los sustitutos del lenguaje formal.

Otto Jespersen,¹⁰ uno de los citados en ese capítulo, criticaba acerbamente a aquellos lingüistas que se centraban en cuestiones etimológicas sin considerar la creatividad de la comunidad hablante viva. Probablemente todos los estudiosos del lenguaje aceptarían que en una época muy lejana del pasado, el primer lenguaje consistió en gritos, silbidos, onomatopeyas, golpes dados con un palo en una superficie hueca y cosas semejantes, pero no utilizarían la misma comprensión para las manifestaciones actuales de ese tipo. Pero dejan al descubierto una creencia que quizás no manifiestan. Esa creencia es que ciertos sonidos tenían un significado. De ahí pueden pasar con comodidad a pensar que eso explica el significado de las palabras actuales.

¿Qué queda de aquella “música de acompañamiento”, de aquellos toques de tambor, ruidos con la boca, silbidos, gritos, chasquidos con la lengua, o con la boca cerrada, etc., cuando pasamos a la escritura? Hay varios caminos para investigar las conexiones entre la “música de acompañamiento”, que fue una etapa de nuestro aprendizaje del lenguaje, y el lenguaje hablado y aun el escrito. El primero de esos caminos

9. Roman Jakobson, *The sound shape of language*. Bloomington: Indiana University Press, 1979. La traducción de este volumen al castellano fue realizada por Mónica Mansour en R. Jakobson, *La forma sonora de la lengua*. México: Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios, 1987.
10. Otto H. Jespersen, *Mankind, Nation and Individual from a Linguistic Point of View*, Londres, 1945.

puede ser la *sinestesia*, es decir la interconexión fenoménica entre los distintos sentidos. Por ejemplo, la función fundamental de la oposición claro-oscuro en la estructura del sistema vocalico y consonántico, fue bosquejada por Wolfgang Köhler,¹¹ al compararla con las propiedades de ciertos colores fundamentales. No se trataba de meras metáforas, sino que eran designaciones de analogías intersensoriales reales.

Hacia 1931 Albert Wellek¹² citaba sorprendido el Ensayo III,4 de John Locke, en el que se relata la historia de aquel ciego que quiso aprender y comprender los nombres de la luz y los colores dedicando un esfuerzo enorme a través de sus amigos. Un día anunció que ya comprendía el significado del color *escarlata*. Al ser preguntado, respondió que era como el sonido de una trompeta.¹³

Otra de las vías de acceso a nuestra investigación, siguiendo aquí a Jakobson, es el sonido como base del verso. Hemos sido formados académicamente en la idea de que los sonidos del habla tienen una relación inmediata con el significado. Sin embargo, dice Jakobson: "hay un tipo de actividad verbal que es omnipresente y que está caracterizado necesariamente por la mayor o menor autodeterminación de los sonidos del habla". Se trata de la lengua poética. No quiere decir esto que no sea importante el significado. Inmediatamente nos viene a la memoria aquel verso de José Zorrilla, el poeta del romanticismo, cuando en un poema en el que se admira ante el poderío de una tormenta, escribe este verso: *el ruido con que rueda la ronca tempestad*, en el que el poeta parece escuchar en su cabeza el sonido de un trueno y trata de hacer presente el sonido en su verso.

Creo que hay un esfuerzo por parte del escritor por volver a ese estado del lenguaje en que el ser humano se esfuerza por recuperar aquella capacidad de la niñez de repetir sonidos con la boca, antes de llevarlos a un estado de reflexión lingüística.

Siguiendo esta línea de investigación encontramos en el discurso literario de ciertos textos un esfuerzo parecido por hacer presentes los sonidos en la escritura. El lenguaje humano ha privilegiado el lenguaje conceptual y, con ello, el significado conceptual, para expresarse. De ahí que para describir nuestras emociones y afectos, tengamos que re-

11. Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology*. Nueva York: Liveright, 1929.

12. Albert Wellek, "Renaissance —und Barock— Synesthesia", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, núm. IX, 1931.

13. Citas de Jakobson, 1987, 1979.

currir a ese lenguaje conceptual. Para describir las emociones, el arte teatral utiliza las llamadas actualmente “didascalia”, que antes llamábamos acotaciones.

**Allí se describe, de nuevo con lenguaje conceptual,
qué emociones han de mostrar los actores**

Los escritores de novelas recurren también a esas “didascalia”, para acompañar la acción principal. Dirán expresiones como “llovía intensamente”, o alargarán la frase uniéndola a otra realidad conocida del lector.

Pero hay textos privilegiados desde este punto de vista en los que los escritores tratan de hacer presentes los sonidos en sus textos. Vamos a examinar cómo lo logran. Nosotros proponemos llamar a esos textos excepcionales en los que los escritores tratan de hacer presentes los sonidos, como “parafonías”. Es decir: sonidos que acompañan por dentro al texto.

El escritor y filólogo británico John Ronald Reuel Tolkien tiene una bella parafonía en el primer volumen de su trilogía *El señor de los anillos. La Comunidad del Anillo*.¹⁴ Ya desde el inicio de la obra son frecuentes las canciones y descripciones de ruidos, con las cuales merecería Tolkien alcanzar un puesto importante entre los escritores del siglo XX.

Parte de los capítulos seis y siete no fueron mencionados en la película que se rodó sobre esta obra. Sin duda porque están cargados de poesía y es muy difícil llevar la poesía al cine comercial. Los cuatro *hobbits* atraviesan el Bosque Viejo siendo llevados contra su voluntad, por la malicia de los árboles, hasta el punto en el que se halla el Sauce Viejo. Dos de ellos son apresados por este árbol, el más viejo de todos los árboles. Cuando los dos sobrevivientes están a punto de caer en la locura oyen: “una voz profunda y alegre, que cantaba descuidada y feliz, pero las palabras no tenían ningún sentido”.

14. John Ronald Reuel Tolkien, *El señor de los anillos. La Comunidad del Anillo*. Barcelona: Minotauro (traducción de Luis Domènech y Matilde Horne), 1993.

He aquí la versión que ofrece la traducción al español: “¡Hola, dol! ¡Feliz dol! ¡Toca un don dilló! ¡Toca un don! ¡Salta! ¡Sauce del fal lo! ¡Tom Bom, alegre Tom, Tom Bom-ba-dilló!”

Es una renuncia directa y clara al significado. Los sonidos se separan y se agrupan formando el nombre, la esencia de Tom Bom-ba-dilló, Los *hobbits* no están seguros de lo que han oído, ya que realmente no tenía un significado en el sentido habitual.

Pero la voz (todavía no hemos conocido al dueño de la voz) se oye de nuevo fuerte y clara:

¡Hola, ven alegre dol, querida derry dol! Ligeros son el viento y el alado estornino. Allá abajo, al pie de la colina, brillando al sol, esperando a la puerta la luz de las estrellas, está mi hermosa dama, hija de la Dama del Río, delgada como vara de sauce, clara como el agua.

El impulso de alegría, anterior a toda explicación racional, se vincula al agua, a la hija de la Dama del Río. Los *hobbits*, terriblemente cansados por su larga jornada y un poco confundidos por la alegría de Tom Bombadil, son guiados ante su casa por las canciones que siguen oyendo. Por fin son invitados a entrar con una nueva canción, que dará inicio a la parafonía del agua. Leemos: “Luego, otra voz, clara, joven y antigua como la primavera, como el canto de un agua gozosa que baja a la noche desde una mañana brillante en las colinas, cayó como plata hasta ellos”.

Desde este momento se va intensificando la presencia del agua, en lo que podríamos llamar diferentes estados del agua. “¡Qué los cantos empiecen! Cantemos todos juntos, el sol, las estrellas, la luna, las nubes y la lluvia, la luz en los capullos, el rocío en la pluma [...] las cañas en la orilla, los lirios en el agua [...]”

Al entrar en la casa, los *hobbits* conocen a la hija de la Dama del Río, y Frodo, llevado por un impulso casi mágico, canta: “¡Oh delgada como vara de sauce! ¡Oh más clara que el agua clara! ¡Oh junco a orillas del estanque! ¡Hermosa Hija del Río!”

Después de cenar, Tom Bombadil y la Hija del Río llevan a sus huéspedes a su habitación: “Baya de Oro dejó la habitación con un centelleo y un susurro, y sus pasos se alejaron como un arroyo que desciende dulcemente de una colina sobre piedras frescas en la quietud de la noche”.

Los *hobbits* se duermen y alguno de ellos tiene sueños extraños:

Era el murmullo de un agua que cae lo que Ferry oía en su sueño tranquilo: agua que fluía dulcemente, y luego se extendía y se extendía alrededor de la casa en un estanque oscuro y sin límites. Gorgoteaba bajo las paredes y subía lenta pero firmemente.

Por último, para no cansarles a ustedes, a la mañana siguiente, cuando los hobbits quieren comenzar su camino, se los impide la lluvia.

La habitación daba al oeste sobre el valle neblinoso y la ventana estaba abierta. El agua goteaba desde los aleros de paja. Antes que terminaran de desayunar, las nubes se habían unido formando un techo uniforme y una lluvia gris cayó verticalmente con una dulce regularidad.

[...] Mientras miraban por la ventana, la voz clara de Baya de Oro descendió dulcemente, como si bajara con la lluvia desde el cielo. No oían sino pocas palabras, pero les pareció evidente que la canción era una canción de lluvia, dulce como un chaparrón sobre las hojas secas y que contaba la historia de un río desde el manantial en las tierras altas hasta el océano distante, allá abajo.

Nos despediremos de este largo ejemplo con las palabras de la Hija del Río, que anuncia: “La lluvia ha cesado y las aguas nuevas corren por la falda de la colina a la luz de las estrellas. ¡Riamos y alegrémonos!”

¿Qué función narrativa tiene este pasaje en el desarrollo de toda la obra? No es ahora el momento de responder a esa interesante pregunta. Pero sí nos llama la atención la condensación que el tema de las aguas alcanza en estas poquísimas páginas que hemos citado. Desde las sílabas incoherentes de Tom Bombadil, que anuncian el golpeteo de las primeras gotas de una lluvia, hasta el desenlace de las aguas nuevas corriendo por las laderas, de noche, y pasando por el personaje Baya de Oro, hija de la Dama del Río, que parece hecha de aguas primaverales. Se nota el esfuerzo del autor por transcribir los sonidos del agua que escucha dentro de sí mismo. Este fenómeno literario, que no es muy frecuente en el discurso literario en prosa, es lo que creemos merece el premio de ostentar un nombre, como *parafonía*; es decir: el sonido que fluye paralelamente a ciertos textos.

Me voy a permitir un segundo y último ejemplo, tomado del volumen II de la saga *Dune* del escritor Frank Herbert.¹⁵ Quizás el personaje principal de los seis volúmenes sea el planeta Arrakis, constituido por un inmenso desierto. Leo este fragmento:

15. Frank Herbert. *Dune*, vol. II. Barcelona: Ediciones Debolsillo, 2003.

El cielo [...] se había convertido ahora en un cristal gris estriado de alabastro, con extraños dibujos creados por los caprichos del viento y la arena. Una línea de blanco incandescente en el sur atrajo su atención. Con los ojos súbitamente alerta, interpretó la señal: cielo blanco en el sur, la boca de Sahi-hulud. Una gran tormenta llegando, un gran viento. Sintió el aviso de la brisa, un azotar de cristalillos de arena contra sus mejillas [...]

Hasta aquí el escritor ha empleado la vista para ver la tormenta, después el tacto, en esos cristales de arena que azotan las mejillas. Inmediatamente después, el olfato. Leo: “El incierto de la muerte llegaba con el viento: olores del agua de los qanats, vapor de arena, sílex [...]”

Después viene nuestra parafonía:

La tormenta se convirtió en algo universal para ella [...] con todos los animales huyendo [...] el desierto sumergiéndose en algo impreciso excepto por sus característicos sonidos: el crepitar de la arena contra la roca, el silbido de las ráfagas del viento, el galope de un risco arrancado repentinamente de su enclavamiento [...] de pronto en algún lugar incógnito, un gusano atrapado y arrastrado tontamente por la tormenta abriéndose desesperadamente camino hacia sus secas profundidades.

Todos sabemos que el estudio propiamente de los *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal* se ocupa, entre otras cosas, de la comunicación a gran distancia sin los recursos tecnológicos conocidos, o también de las comunicaciones a corta distancia mediante expresiones emocionales.

Sigue también las líneas ya tradicionales en estos estudios de la comunicación no verbal (sobre todo los silbidos) dentro de culturas antiguas. Curiosamente hace pocos días pude contemplar un documental en televisión sobre la enseñanza, en aulas absolutamente modernas, a los niños de la Isla de la Gomera, que es una de las Islas Canarias, en España, del lenguaje de los silbidos.

La sorpresa que me produjo me llevó a la reflexión de que quizás en mi cerebro existía un prejuicio de que ese tipo de sustitutos del lenguaje pertenecía a culturas primitivas, en el sentido de “atrasadas”, cuando en realidad se trata de culturas primitivas en el sentido de “muy antiguas”.

Estoy seguro de que las aportaciones de ustedes a lo largo de este seminario nos harán profundizar en estas ramas tan atractivas de los estudios de la cultura.

Referencias bibliográficas

- Bolk, Lodewijk (1926) "Das Problem der Menschwerdung", *Versammlung der anatomischen Gesellschaft in Freiburg*. Jena: G. Fischer.
- Eco, Humberto (1968) *La struttura assente*. Milán: RCS Libri. p. A.
- (2005) *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Ediciones Debolsillo (traducción de Francisco Serra Cantarell).
- Gehlen, Arnold (1986) *Der Mensch: seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Wiesbaden: Aula-Verlag.
- Gould, Stephen Jay (2002) *Ontogeny and Phylogeny*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press/Harvard University Press.
- Herbert, Frank (2003) *Dune*, vol. II. Barcelona: Ediciones Debolsillo.
- Herder, Johann Gottfried (1982) *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara.
- Jakobson, Roman (1979) *The sound shape of language*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1987) *La forma sonora de la lengua*. México: Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios (traducción de Mónica Manssur).
- Jespersen, Otto H. (1945) *Mankind, Nation and Individual from a Linguistic Point of View*. Londres.
- Köhler, Wolfgang (1929) *Gestalt Psychology*. Nueva York: Liveright.
- La Barre, Weston (1964) "Paralinguistics, Kinesics and Cultural Anthropology", en Sebeok, Hayes, y Bateson (eds.), *Approaches to Semiotics*. La Haya: Mouton.
- Noiré, Ludwig (1877) *Der Ursprung der Sprache*. Mainz: Victor V. Zabern.
- Stenzel, Julio (1935) *Filosofía del lenguaje*. Madrid: Editorial Revista de Occidente (traducción al castellano por Ramón de la Serna).
- Tolkien, John Ronald Reuel (1993) *El señor de los anillos: La comunidad del anillo*. Barcelona: Minotauro (traducción de Luis Domènech y Matilde Horne).
- Vevia Romero, Fernando Carlos (1994) *El hombre americano. Ensayo de antropología filosófica mexicana*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Wegener, Phil (1885) *Untersuchungen über die Grund-fragen des Sprachlebes*.
- Wellek, Albert (1931) "Renaissance- und Barock-Synasthesie", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, núm. IX.

Parte I
Teorías y modelos generales sobre
lenguajes de sustitución

Sustitutos acústicos del lenguaje verbal en el cine

Carmen V. Vidaurre Arenas

Tradicionalmente se acepta que la banda sonora de un filme está compuesta esencialmente con cuatro tipos de signos acústicos: 1. Las palabras, que se hacen presentes en el diálogo articulado por la presencia de personajes que hablan; por la “voz en off”, que es una enunciación audible en la banda sonora, sin la presencia del sujeto de esa enunciación en la imagen; en las letras de canciones; y como fondo proveniente del entorno (conversaciones de contexto, sonido del televisor, la radio, etc. 2. La música, que puede cumplir funciones muy diversas en un filme y llega a tener un papel protagonista en ciertos casos (como en algunos musicales, biografías de músicos, historias de ficción sobre compositores, algunos filmes de animación, por ejemplo). La música también puede figurar como “música de contexto”, cuando se oye la música de un aparato, de un instrumento o grupo musical que figuran en la imagen o que es escuchado en una escena (se pone un CD, un acetato, se prende la radio, etc. 3. Los ruidos constituidos por una gran variedad de signos acústicos que desempeñan también muy diversas funciones en el filme: tanto denotativas, como connotativas, crean efectos de realidad, contribuyen a contextualizar, a describir, etc. 4. El silencio, entendido como pausa o ausencia de sonidos y cuya semántica y función varía notablemente de un filme a otro. Sobre este particular Jean Mitry ha señalado: “El ‘peso’ del silencio no existe más que des-

pués del cine hablado [sonoro], y como sabemos su poder expresivo no es un recurso de poca monta".¹

Ahora bien, el lenguaje verbal oral es un sistema articulado de sonidos en los que reconocemos una serie de significados y funciones convencionalizados. Hablar de sustitutos acústicos del lenguaje verbal en el cine es hablar de fenómenos en los que otros sonidos, articulados o no, pasan a realizar las funciones que tradicionalmente desempeñan los sonidos del lenguaje verbal oral dentro del "campo" de producción cultural cinematográfica (Bourdieu).² Aquí vamos a detenernos en algunos casos y a precisar ciertas modalidades concretas que tienen en ese sistema cerrado (Eco)³ y significante que es una obra cinematográfica, un filme.

Antes de iniciar con nuestros casos de estudio, es importante ampliar algunas consideraciones porque, si bien es cierto que el lenguaje verbal oral es un sistema (por ello sujeto a formas de organización específicas) de sonidos articulados en los que reconocemos una serie de funciones semánticas convencionalizadas y socializadas, esos sonidos desempeñan la función de fonemas dentro del sistema; es decir, de sonidos sujetos a una serie de normas (tácitas o expresas) de oposiciones y diferencias en el interior de cierta distribución de las sonoridades, en las que se reconoce una determinada significación, al articularse ciertos rasgos de esos sonidos. Me refiero a ciertos rasgos, porque no siempre consideramos todos los rasgos sonoros para reconocer una implicación de significado. Así, por ejemplo, en determinado contexto del habla, la duración, el tono, la velocidad de sucesión de los sonidos e incluso el timbre, etc., adquieren un componente semántico; pero en otros casos, la velocidad, el tono, el timbre, las pausas, etc., no marcan una diferencia que resulte significativa. Esto varía no sólo en función del idioma sino de las convenciones del habla y del contexto del habla. A lo que se suma también la forma de producir determinados sonidos, admitida en cierta lengua o en cierta tradición del habla. Por ejemplo, en la variedad de alófonos (es decir, de pronuncias posibles) de un fonema que admiten algunas realizaciones del habla regional, local, de ciertos grupos sociales, etcétera.

1. Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, tomo 2, "Las formas". México: Siglo xxi Editores, 1978, p. 106.
2. Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montressor, 2002.
3. Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.

Señalamos estos aspectos porque deseamos aclarar que cada sistema de lenguaje posee una especificidad que no nos permite hablar de equivalencias totales entre lenguajes o signos (ni a nivel de sus componentes materiales, es decir significantes; ni funcionales es decir semánticos), por lo que los fenómenos de sustitución no corresponden a esto, sino al hecho de que un signo o un conjunto de signos pueden desempeñar una función análoga a la de otros, conservando, sin embargo, rasgos específicos del propio sistema del lenguaje del que forman parte y manteniendo por ello aspectos funcionales propios.

Ahora bien, las funciones de los signos cambian en diferentes contextos y obras (parcial o totalmente). Dentro de una obra, por ejemplo, los signos pueden verse afectados por una ampliación o reducción semántica; los podemos emplear con una función diferente de la que habitualmente tienen en otros contextos (fenómenos de resemantización), etcétera.

En cine se suele denominar “sonido real” a aquel que se supone es producido y corresponde al de los objetos y personajes que forman parte de la acción que contemplamos en la pantalla. Sabemos que ese “sonido real” no siempre corresponde realmente a esto sino que deriva de efectos de sonido, doblajes, etc.; en ocasiones se trata de sonidos producidos por cosas o personas distintas de las que figuran en pantalla, pero generalmente buscan representar la forma en que en la realidad “sonarían” las cosas, los lugares, los personajes, para ciertos receptores. El llamado “sonido real” puede ser: sincrónico, cuando a la vez que vemos una imagen oímos los sonidos que produce; o asincrónico, que no corresponde a la imagen que vemos, pero corresponde a objetos o personas de la narración o descripción que se supone están fuera del campo de la cámara. Es llamado sonido subjetivo cuando se supone que lo que escuchamos es lo que escucha uno de los personajes de la narración y sólo él (no corresponde a lo que se muestra en imágenes a menos que se le haga corresponder mediante una representación de imagen retrospectiva, ilusión, visión interior, etc., inserta visualmente en la secuencia de imágenes); y es llamado sonido expresivo cuando los ruidos, palabras o música son producidos por elementos que no pertenecen propiamente a lo que se describe o narra visualmente, a lo que se muestra en la imagen (lo oímos nosotros, el público, como una especie de “aparte” teatral, no los personajes del filme). El sonido expresivo puede figurar en superposición con el sonido real, formando con éste una especie de contrapunto orquestal, o en reemplazo del sonido real;

por ejemplo: la música se emplea en una escena en lugar de un “sonido real” (disparos, explosiones, pasos) y entonces la música tiene el mismo ritmo que el sonido reemplazado, aunque nada impide que sea de otro modo. La música o un sonido (o un conjunto de sonidos) también pueden emplearse en reemplazo de otros sonidos o de palabras “pensadas” o “recordadas” por un personaje, incluso en lugar de las palabras que se están enunciando en la imagen o del sonido que deberíamos escuchar en relación con la imagen (vemos en pantalla una pareja conversando, pero escuchamos el ruido de una sirena, de un tren que se aleja). También puede utilizarse música como continuación o reemplazo parcial de un grito o de un ruido: para subrayar estados psicológicos de los personajes. La música o ciertos sonidos pueden emplearse como tema identificatorio de un personaje, de una situación o de una acción: se repite un mismo tema musical siempre que aparece el mismo personaje (el “Tema de Lara”, en *Doctor Zivago*; el “Tema de Lucy”, en *Drácula*), siempre que hay una progresión psicológica, un peligro (como en *Tiburón*), una acción exitosa (*La guerra de las galaxias*), o siempre que se encuentran los personajes en un lugar o situación específicos (*Indiana Jones*, por ejemplo), etc. La música también contribuye a producir un ambiente de fondo, una atmósfera.

Estamos hablando, sin embargo, de funciones lo suficientemente socializadas para que sean frecuentes, y no de fenómenos de sustitución funcional, que tendrían lugar para nosotros, cuando las funciones que tradicionalmente cumplen o han cumplido signos verbales en el cine son realizadas por signos acústicos no verbales. Esto ocurre, por ejemplo, en el filme *Asesinos por naturaleza* o en *Naranja mecánica*, en donde la música utilizada en ciertas escenas no sólo contribuye a producir un ambiente de fondo o una atmósfera sino que comenta, parodia, evalúa, determina la significación de la escena, de la acción. Pues éstas fueron las funciones que en el desarrollo del cine desempeñaron tradicionalmente los signos verbales en relación con las imágenes, que son el principal componente de la cinematografía.

Sin pretender agotar, ni siquiera profundizar mucho en el tema —porque el tiempo no lo permite—, vamos a considerar sólo tres casos que son ilustrativos de algunos de los fenómenos de sustitución del lenguaje verbal por un lenguaje sonoro no verbal en el cine, tal y como aquí lo estamos considerando.

El primer caso lo tomamos del filme mexicano *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez, película realizada en 1948 y que formó parte de

una trilogía de largometrajes (junto con *Ustedes los ricos* y *Pepe “El Toro”*).⁴ El argumento es de Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas (Jesús Camacho Villaseñor), escritor tapatío, autor de diversos argumentos, guiones cinematográficos y radiofónicos, compositor y actor, que en el filme interpreta el papel de un cargador apodado *el Topillo*.

En la escena que consideramos (capítulo 3, escena 1) figuran en pantalla Celia *la Romántica* (Blanca Estela Pavón) y Pepe *el Toro* (Pedro Infante); además *el Topillo*, *Planillas* (Ricardo Camacho) y un personaje secundario femenino. En ella, los protagonistas de la historia sostienen un diálogo de silbidos, que son “traducidos” por uno de los cargadores (*Topillo*) al otro (*Planillas*). Luego que la cámara nos muestra un letrero en el que podemos leer “Portería”, la cámara desciende y nos muestra el interior de una habitación en la que ante una mesa con mantel a cuadros vemos a la protagonista en una toma de frente y a nivel, la cámara hace un *zoom* y entonces ella suspende la labor que realiza e inicia el diálogo de silbidos.

Aplicando las normas que la traducción de *Topillo* (uno de los cargadores) nos permite identificar, podemos saber que lo primero que silba el personaje femenino reproduce el sonido de la frase “¿Ya llegaste?”, con la melodía que dicha frase adquiere en el habla popular de los habitantes de las zonas proletarias del Distrito Federal. Al mismo tiempo, descubrimos que la respuesta del protagonista masculino es la expresión, en una versión silbada, de la frase: “Sí, desde hace rato”. Luego escuchamos un silbido que equivale a un: “¿Me quieres? A esta pregunta silbada responde un silbido que equivale a un “Sí”. Luego escuchamos otro silbido que *Topillo* traduce como un discurso o enunciado contado y por tanto en tercera persona: “Dice que sí lo quiere mucho”. La respuesta es traducida en forma literal: “Reteharto”. Luego se vuelve al discurso contado, cuando la frase “Anoche te soñé” se traduce: “Anoche lo soñó”, y más adelante el silbido que corresponde a la frase “Yo también”, pasa a ser: “Él también”. La traducción literal de la versión en silbidos de las frases: “¡Cuéntame!, ¿cómo?, y ¡No te lo puedo decir!, da paso luego al discurso contado, por parte del traductor, cuando éste expresa: ¡Qué le cante una canción! Esta traducción

4. *Nosotros los pobres*, 1948, género drama en blanco y negro, 128 minutos, dirección de Ismael Rodríguez Ruelas, guión de Carlos González Dueñas, música de Manuel Esperón. *Ustedes los ricos*, 1948, género drama en blanco y negro, 130 minutos, dirección de Ismael Rodríguez, guión de Rogelio González, música de Manuel Esperón.

es confirmada por las palabras del protagonista (¡Ahí te va...!) a las que luego de *gag* cómico sigue la interpretación de la canción *Amorcito corazón*,⁵ por cierto, compuesta por Jesús Camacho Villaseñor (letra), quien interpreta en el filme al personaje que ha hecho la traducción del diálogo de silbidos y es coautor del argumento de la película.

Podemos observar que la sustitución de los fonemas, que tendrían que haber sido articulados para producir las frases del diálogo, deriva de la “representación” en el filme de esos elementos, por materiales acústicos generados por el silbido humano; en este proceso se conservan algunos rasgos fonéticos propios de las frases del habla popular del Distrito Federal (pausas, entonaciones, etc.); pero también se involucran variaciones fonéticas y una indeterminación en los signos sonoros que nos obligan, para hacer eficiente el proceso de interpretación de la semántica de las frases silbadas, a poner en juego una competencia auditiva y el conocimiento del habla castellana en una de sus realizaciones concretas muy locales, de forma muy precisa. Por ello, el proceso de sustitución que se produce en el filme obliga a emplear la estrategia de una traducción con el fin de hacer inteligible el “diálogo” a un público no familiarizado con el habla reemplazada. Traducción que también contribuye a producir la reducción semántica de los sonidos que, de otro modo, tendrían una mayor ambigüedad interpretativa por no tratarse de fonemas ni de alófonos.

El segundo caso que hemos elegido nos lleva en una dirección distinta de la anterior. Se trata de la célebre escena del filme *Tiempos modernos* (1936),⁶ dirigida e interpretada por Charles Chaplin, en la que se escucha por primera y única vez en el cine la voz de Charlot, quien interpreta una canción. Es importante destacar que a pesar de que el sonido sincrónico se había utilizado en el cine desde 1928, Chaplin se resistía a hacer cine sonoro, considerándolo opuesto a la pantomima, por lo que la película se concibió inicialmente como silente. Posteriormente Chaplin decidiría utilizar el sonido con un propósito específico; quienes conocen el filme habrán notado que en él los sonidos, incluso los sonidos humanos —el lenguaje verbal oral— provienen o pasan por

5. Canción popular mexicana cuya letra fue escrita por Jesús Camacho y la música por Manuel Esperón, según la *Biografía de Manuel Esperón* en la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). <http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias>.

6. *Tiempos modernos*, 1936, largometraje de género comedia-romance, dirigido, escrito y protagonizado por el actor británico Charles Chaplin.

el filtro de las máquinas y los altavoces, en la mayoría de los casos, pero no en esta canción con la que el personaje de Charlot se despediría del cine. Esto, en una película que era una sátira del maquinismo y una crítica al capitalismo, responsables de la deshumanización imperante, involucraba una carga semántico-ideológica específica; sobre todo considerando el contexto en que se rodó el filme y en el que dominaban, luego de la Gran Depresión estadounidense, el desempleo, las huelgas y los paros laborales, confrontados con una tendencia acelerada hacia la industrialización.

En el capítulo décimo de la película vemos a Charlot sosteniendo un diálogo silente con la bella huérfana (Paulette Goddard) que comparte su suerte. Él debe cantar en el restaurante en donde trabaja como mesero y está próximo a salir a realizar su acto, pero no recuerda la letra de la canción que va a interpretar, por lo cual la joven escribe el texto en uno de los puños de la camisa de Charlot:

A pretty girl and a guy old man flirted on the boulevard. He was a fat old thing but his diamond ring caught her eye as [...]

[Una bonita chica y un tipo viejo coqueteaban en un boulevard. Él era una cosa vieja y gorda, pero su anillo de diamante atrapa los ojos de ella como si [...]

Sin embargo, cuando Charlot salga a escena iniciará su acto con un baile que causará que pierda los puños de su camisa y, con ellos, la letra de la canción. Cuando le comunica esto a su amiga, ella le pedirá que cante, afirmando que no importan las palabras, y él seguirá el consejo. La música que hemos estado escuchando nos remite a una canción francesa titulada *Je cherche après Titine*, compuesta por Léo Daniderff en 1917, y cuya letra fuera escrita por Bertal-Maubon. Sin embargo, no será esta letra la que cantará Charlot, ya que la letra de su canción⁷ involucra un sistema de sonoridades que nos permite reconocer fonemas, palabras, frases, incluso versos, fenómenos de regularidad, de repetición, de repetición con variante, de secuencia, etc., pero que no corres-

7. *Ce bella d[eu] satore, je notre su katore, je notre si kavore, je la ku la qui la kuaa...
La spinach o la busho, cigarette toto bello, ce rakish spateletto, ce le tu la tu la tua...
Senora pilasina, voulez-vous le taximeter, La zionta sur le sita, Tu la tu la tu la waaah!
Samutia sina la mora La Sontia so devora La Soncha con sora Je la posa ti la Twa.
Je notre so la mira Je notre son cosina Je lose trose vita Je la pose ti la twa.
Se motra si la soncha Je vose la otra vonta Ni socha lizia tonta [beso] Trala la la laa.*

ponden a los que son vigentes en ningún idioma o lengua existente, aunque en los conjuntos se pueda notar que algunos segmentos suenan igual o parecido a ciertos vocablos y frases del italiano, del francés, del inglés, del español, etc., aunque ciertos fenómenos de relación sintagmática entre conjuntos de sonidos parezcan corresponder a los que se verifican en diversas lenguas.

Por otra parte, muchas de estas sonoridades articuladas no tienen ningún significado convencionalizado socialmente, y aunque podemos notar que algunas, por su similitud sonora con ciertos vocablos de lenguas específicas, podrían tener algunas implicaciones semánticas (*bella, je, votre, notre, toto bello, mora, sur, le, voulez-vous, cocina, pose, vita, etc.*), no podemos estar ciertos de que correspondan a los vocablos, a los que resultan análogos acústicamente; pero sí podemos notar que en algunos casos esas sonoridades articuladas son empleadas con un sentido distinto al de las macrosemióticas naturales de las que parecen provenir, y se tendría que precisar si se trata de fenómenos de resemantización de signos preexistentes en determinadas lenguas, o de signos homófonos cuyo significado es distinto del que suponemos tienen a partir de nuestra propia competencia lingüística, al identificarlos como provenientes de otros sistemas; después de todo, ellos forman parte de un sistema articulado de sonidos que sólo existe en esa canción. De hecho, las implicaciones semánticas de esos sonidos articulados por el cantante derivan de la gestualidad, de los signos cinésicos y cinéticos que emplea Charlot al cantar, y es el lenguaje no verbal el que les confiere un sentido a los elementos sonoros, que por sí mismos no lo tienen para ningún espectador potencial del filme (bastaría con escuchar la letra sin conocer las imágenes que la acompañan, para comprobarlo).

El segmento cinematográfico expone una afirmación semejante a la que formula S. I. Hayakawa en su obra *El lenguaje en el pensamiento y en la acción*,⁸ cuando señala que una palabra sin significado no es más que un fenómeno acústico sin sentido, y no un signo. Es esto justamente lo que parecen sugerir las palabras del personaje femenino del filme cuando ella le dice a Charlot: “¡Canta! ¡No importan las palabras!” Charlot posee el dominio de un lenguaje no verbal: el de la pantomima, para darle significado, para transformar en lenguaje verbal incluso lo que no es propiamente un lenguaje verbal sino un conjunto de sonidos articu-

8. Samuel Ichiyé Hayakawa, *El lenguaje en el pensamiento y en la acción*. México: Noriega, 1992.

lados que, desprendidos del contexto de la acción corporal percibida en la imagen, no tienen sentido. Sin embargo, y al margen de esta afirmación estética, en la obra de un director y actor como Chaplin el arte se fundamentaba en el uso de un lenguaje corporal que “sustituía” o desempeñaba las funciones que en las prácticas de comunicación cotidiana se cumplen a través de un lenguaje verbal, dominantemente; el sistema de signos acústicos de su canción involucra sentidos que derivan de esa diversidad o sincretismo, de ese mestizaje de sonoridades que remiten a distintas lenguas o diferentes macrosemióticas naturales (Bourdieu),⁹ incluso aunque esas sonoridades aparezcan desprendidas de las convenciones que habitualmente las regulan y les confieren una serie de significados específicos: pues ese sincretismo trae como consecuencia semántica e ideológica varios postulados en la medida en que el personaje, conocido por el público de diversas naciones, que se expresaba en un lenguaje más “cosmopolita” (no universal, sin embargo) a través de la pantomima, “habla” una lengua que es también “cosmopolita”, que involucra un mestizaje sonoro, un sincretismo en el que diversos pueblos pueden reconocer elementos de su propio idioma o del de otros pueblos, de cuya cultura participan o han participado directa o indirectamente. Charlot crea una especie de esperanto, con el que se expresa acústicamente su canción. En *El gran dictador*, filme sonoro posterior de Chaplin,¹⁰ el director emplearía letreros escritos en esperanto —y no en alemán—, una lengua que además de proceder principalmente del latín y de lenguas romances (italiano, francés, aunque también del alemán e inglés), había sido objeto de persecución por parte de Hitler.

Es así como un material sonoro articulado, no propiamente un lenguaje verbal, sustituye o desempeña las funciones de un lenguaje verbal en el filme.

Al hablar del filme pedagógico, Mitry observa que en éste, como en el documental didáctico, los elementos visuales:

[...] no explican nada por sí mismos. Cuando lo dado representado no es susceptible de ser comprendido, el comentario agregado a las imágenes es el encargado de explicarlo. Así pues, si algo “significa” es el texto y no las imágenes.¹¹

9. Pierre Bourdieu, op. cit.

10. *El gran dictador*, 1940, guión, producción y dirección del actor británico Charles Chaplin.

11. Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, tomo 1, “Las estructuras”. México: Siglo xxi Editores, 1978., p. 167.

Esta afirmación tajante que niega el valor y la función semántica a las imágenes, aunque falsa, está justificada por una serie de convenciones que dominaron en ciertos géneros cinematográficos y en ciertas épocas de desarrollo de la cinematografía, en las que:

[...] desde 1929, el film sonoro se hallaba ya definido por leyes que convenía aplicar metódicamente si se quería preservar a la expresión visual de los amenazadores asaltos de la verborrea [...]

Estamos hablando de un periodo en que dominaría lo que podríamos llamar teatro filmado y en el que se observa una primacía del lenguaje verbal sobre el visual en el cine. Más adelante se llega a consideraciones sobre la primacía de la imagen, que derivó en un rechazo del texto verbal. Algunos cineastas reconsideraron y propusieron que el cine:

[...] debía registrar tanto las palabras como los gestos. Lo esencial no era otorgar la primacía a la expresión verbal sino utilizarla sólo en función de las imágenes.

[...] la relación del texto con las imágenes adquiría entonces un sentido nuevo [...] No se trataba ya de integrar las escenas dialogadas en una arquitectura lo más visual posible, ni de eludir el diálogo o de reducirlo a lo esencial, sino de significar mediante la simple relación del texto y de la imagen, es decir, mediante el contraste, la diferenciación, la contradicción, etc. [...] la relación esta vez tenía un giro intelectual, dado que la relación imagen-texto determinaba en el espíritu del espectador una idea nueva. A fin de cuentas era la transposición y la extensión de los principios mismos del montaje al plano audiovisual: además de la idea determinada por la sucesión de dos imágenes (o montaje "vertical"), según el sentido del desarrollo cinematográfico) se obtenía una idea distinta nacida de la relación inmediata de lo visual y lo verbal (montaje "horizontal"), dado que las dos significaciones eran simultáneas.¹²

Una vez considerados brevemente estos puntos, podemos remitirnos al último de nuestros casos, el cual proviene del filme francés *Delicatessen* (1991),¹³ película dirigida por Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet. La escena que elegimos (capítulo 3, escena tercera) nos ubica en el momento en que el personaje Louison (Dominique Pinon) inicia a pintar un techo, trepado en una silla y atado a un resorte para no caerse, mien-

12. Ídem.

13. *Delicatessen*, estrenada en Francia el 17 de abril 1991; directores Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet, guión Gilles Adrien, música Carlos D'Alessio, géneros de comedia, drama, romance y fantasía.

tras que el carnicero (Jean-Claude Dreyfus) y su amante se disponen a hacer el amor en una cama cuyo tambor rechina, en una habitación próxima al lugar donde Louison pinta. La cámara nos muestra, en un acercamiento en primer plano, los resortes del tambor de la cama que rechinan; la cámara se desplaza hacia la boca de una estufa, como una cámara subjetiva que sigue al sonido y nos muestra el espacio donde éste transita. El rechinado de los resortes del tambor cambia (ya no se escuchan como sonidos de contexto, sino como una voz en *off* y no es visible la fuente de la que provienen). El sonido del rechinado de resortes del tambor viaja por la tubería de la calefacción y en su viaje se mezcla con el sonido de un violoncello produciendo escalas; la cámara llega hasta el lugar en que se encuentra la fuente del sonido musical, la habitación de Julie (Marie-Laure Dougnac), la violoncellista (hija del carnicero) y la toma mientras toca el instrumento musical; en tanto el sonido de los resortes del tambor de la cama se sigue escuchando en segundo plano; luego pasan a primer plano, al mismo tiempo que son mostrados de nuevo en una imagen que abarca una mayor extensión del tambor de la cama que la que fue mostrada en la primera toma; luego escuchamos y vemos a otra inquilina del edificio golpeando un tapete para sacudirlo, al mismo ritmo que el marcado por los resortes del tambor de la cama; escuchamos una música que proviene de un televisor, que es visto por una anciana que teje en el interior de una habitación; frente a ella se encuentra otro joven inquilino que acciona en forma manual una bomba de aire, utilizada para inflar las llantas de una bicicleta. Al mismo tiempo que se muestran estas fuentes sonoras en la imagen y en contexto (escena interior), el sonido de la bomba de aire activada por el inquilino domina en la banda sonora y en un segundo plano sonoro se escucha el televisor. Cambia la imagen a un acercamiento del instrumento musical que antes escuchamos (el cello), y sincrónicamente oiremos de nuevo el violoncello y en segundo plano los rechinidos del tambor de la cama. No en todo momento el sonido ha sido sincrónico; en ocasiones anuncia la imagen, la antecede; en la mayoría de las ocasiones se le emplea como sonido real, pero en ciertos momentos adquiere rasgos de sonido expresivo (al viajar por la tubería, por ejemplo). Se vuelven a mostrar los resortes del tambor de la cama; luego, en sucesión: a la mujer que sacude el tapete, un metrónomo musical en acción, el vecino con la bomba de aire y la llanta de bicicleta, a Louison mientras pinta, a otro de los inquilinos del edificio (que trabaja haciendo perforaciones en pequeñas latas) y en seguida a su colega que prueba la sonoridad de las

perforaciones con un diapasón y su propia voz que produce un eco distorsionado (semejante a un mugido) proveniente de la lata perforada; en tanto, cae agua de una gotera en recipientes colocados en el piso. De nuevo se muestran los resortes del tambor de la cama, incrementando la velocidad rítmica, y en sucesión visual y sonora vemos y oímos: al pintor, a la anciana que escucha música en la televisión, a la violoncellista, a la inquilina que sacude el tapete, al hombre que perfora latas, al de la bomba de aire y la llanta. Todos ellos siguiendo el ritmo que marcan los resortes del colchón, ahora a mayor velocidad que antes. De nuevo vemos, en aceleración y en acercamientos mayores: el metrónomo musical, la mujer del tapete, el hombre de la bomba de aire, la violoncellista, la inquilina del tapete, el pintor, los resortes, la violoncellista, los resortes, cada vez más acelerados, y en acercamiento en primer plano vemos finalmente el rostro del carníero sudoroso que grita en señal de haber tenido un orgasmo y, a medida que su grito se prolonga (con el violoncello en segundo plano), se muestran y escuchan: la llanta de la bicicleta que revienta, la cuerda del cello que se rompe y el pintor que cae de la silla, cerrando la escena con la cara sudorosa del carníero.

Hemos señalado antes algunas de las funciones que el lenguaje verbal ha desempeñado en el cine, un lenguaje que llegó a tener un papel dominante en lo que podemos llamar teatro filmado. Hemos visto también que el lenguaje verbal cumplió y cumple con una función de tipo didáctico-explicativo, al darle sentido a las imágenes, al complementar el significado que, por sí mismas, no “aclaran” o precisan, al menos en la mayoría de filmes. De tal manera que las palabras que acompañaban a la imagen, la pueden explicar, reforzar, intensificar y corroborar, tanto en sus sentidos evidentes o explícitos. Las palabras en el cine eran y son capaces de crear un nuevo sentido con la imagen (mediante contrapunto, oposición, no correspondencia). Sin embargo, en esta escena de la película francesa que seleccionamos, el sonido, que aquí no es el de un lenguaje verbal oral, es el que asume el papel narrativo y el de personaje principal de la acción; el sonido domina y determina no sólo el sentido de las imágenes, que sin él no tendrían coherencia narrativa; el sonido determina a las imágenes mismas, pues las imágenes se transforman en la ilustración del relato del sonido, de su ritmo, de su intensificación, de su velocidad, de su volumen (notaremos que el acercamiento es mayor en la imagen a medida que el ritmo es más rápido en los sonidos). Las imágenes del filme, en esta secuencia, ilustran la trayectoria y los “ecos” que el sonido genera (la cámara sigue al sonido, cuenta sus desplaza-

mientos, los efectos que causa su recepción y su producción). Y si las palabras creaban consonancias simultáneas o resonancias diferidas con el sentido que tenían las imágenes, aquí los sonidos se encargan de esas funciones; sonidos que crean una música concreta y transforman a los personajes y a los objetos, en ejecutantes, en músicos de una orquesta.

Los sonidos se transforman no sólo en el medio de perfeccionar el montaje visual, sino en determinantes de éste y no porque coincidan con las imágenes sino precisamente por su no coincidencia, porque anuncian la presentación de las imágenes y hacen posible su ordenamiento, su organización. Este fenómeno no es algo nuevo, aunque sea algo sumamente difícil de lograr en el cine; ya en el *Manifiesto de los tres* (de Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov), publicado en 1928, podemos leer:

Sólo el empleo del sonido como contrapunto de un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollo y de perfeccionamiento del montaje.

Los primeros experimentos con el sonido deben ser dirigidos hacia su “no coincidencia” con las imágenes visuales.

Este método de ataque es el único que producirá la sensación buscada, que con el tiempo llegará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones y de imágenes-sonidos.

[...]

El método del contrapunto aplicado a la construcción del filme sonoro y hablado [...] realizará su significación y su poder cultural.¹⁴

La forma particular en que los sonidos sustituyen las funciones que tradicionalmente ha desempeñado el lenguaje verbal en el cine, en esta escena del filme de Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet merecería un análisis más detallado que el que ahora podemos ofrecer, pero —a nuestro pesar— tendremos que limitarnos y concluir diciendo que este caso constituye un excelente ejemplo de los fenómenos que entendemos como un proceso de “sustitución” del lenguaje verbal por elementos acústicos no verbales en el cine: un “diálogo de sonidos e imágenes”, que no precisa palabras.

14. Citado por Jean Mitry, op. cit., p. 107.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre (2002) *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montressor.
- Eco, Humberto (1977) *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Hayakawa, Samuel Ichiyé (1992) *El lenguaje en el pensamiento y en la acción*. México: Noriega.
- Mitry, Jean (1978a) *Estética y psicología del cine*, tomo 1, "Las estructuras". México: Siglo xxi Editores.
- (1978b) *Estética y psicología del cine*, tomo 2, "Las formas". México: Siglo xxi Editores.

Filmografía

- Caro, Marc, y Jean-Pierre Jeunet (dirs.) (1991) *Delicatessen*, estrenada el 17 de abril, guión Gilles Adrien, música Carlos D'Alessio, géneros de comedia, drama, romance y fantasía, Francia.
- Chaplin, Charles (dir.) (1936) *Tiempos modernos*, largometraje de género comedia-romance, dirigido, escrito y protagonizado por el actor británico Charles Chaplin, Inglaterra.
- (1940) *El gran dictador*, guión, producción y dirección del actor británico Charles Chaplin, Inglaterra.
- Rodríguez Ruelas, Ismael (dir.) (1948a) *Nosotros los pobres*, género drama, 128 minutos, guión Carlos González Dueñas, música Manuel Esperón, México.
- (1948b) *Ustedes los ricos*, género drama en blanco y negro, 130 minutos, guión Rogelio González, música Manuel Esperón, México.

Notas para el estudio de los fenómenos sonoros en el antiguo occidente de México: reflexiones desde la arqueología

Luis Gómez Gastélum

Presentación

Se presenta aquí una reflexión sobre la manera en que la arqueología puede contribuir a la etnomusicología con base en el conocimiento de los fenómenos sonoros en tiempos pretéritos, particularmente en relación con el uso de objetos que pudieran considerarse como instrumentos para reproducir sonidos musicales, para emitir silbidos o para algún tipo de sustitución de lenguaje, animal o humano. Para ello primero se abordan aspectos teóricos que buscan ligar las características sociales de estas manifestaciones con las huellas que podrían dejar en los contextos arqueológicos. Posteriormente se analizan los vestigios relacionados con la musicalidad que se remontan a la época precolombina del occidente de México. Se da especial atención a sus contextos de hallazgo; se trata de inferir cuáles fueron las categorías nativas que normaron su uso.

Introducción

Uno de los fenómenos más ignorados por la arqueología en el occidente de México es sin duda aquel que abarca los fenómenos sonoros durante la época precolombina. Esto no es de extrañar; si bien los arqueólogos solemos tener entre nuestras aficiones el buen vino y la buena música,

y además los disfrutamos como se debe, son pocos quienes tienen la curiosidad y el valor para abordarlos. Son todavía menos quienes cuentan con una preparación adecuada para acometerlos y, en esta región, es probable que ninguno, incluyendo a quien esto escribe. Esto se puede corroborar al revisar la más completa bibliografía arqueológica de la región, donde Otto Schöndube y Sara Ladrón de Guevara,¹ quienes hasta el año de 1990 recopilaron un total de 1,222 fichas bibliográficas, reportan la existencia de sólo seis textos que se ocupan de aspectos relativos a los instrumentos musicales. De ellos, tres se dedican a las tumbas de tiro, dos a la música entre los tarascos y uno a lo que se ha recuperado en el estado de Colima. Una contribución particularmente relevante en relación con objetos de sustitución sonora es la de Otto Schöndube, quien ofrece algunas reflexiones sobre ciertos silbatos en las tumbas de tiro, que no pueden considerarse como instrumentos musicales sino como objetos cuya posible finalidad fue la representación de la voz de personajes o “gamitaderas” para llamar o imitar sonidos de la comunicación animal.² Con posterioridad a esa fecha quizá la aportación más exhaustiva al respecto la haya efectuado Jorge Dájer,³ quien sin ser arqueólogo pero sí músico, describe, clasifica y analiza con criterios musicales y organográficos una serie de instrumentos a los que se atribuye una procedencia del estado de Michoacán —que forman parte de colecciones en diversos museos y colecciones particulares— pero que, desafortunadamente, se encuentran descontextualizados en términos arqueológicos.

Así las cosas, entonces ¿cuál se puede decir que es el estado del conocimiento sobre los fenómenos sonoros para el occidente de México? Son dos los autores que nos ofrecen una visión en torno a la problemática. Uno, decano de la arqueología en la región, ofrece una revisión desde la perspectiva del arqueólogo. Se interesa por la descripción de los instrumentos musicales en lo general, así como en su presencia a lo largo de la época prehispánica. Desafortunadamente, trabajó sobre

1. Otto Schöndube, y Sara Ladrón de Guevara. *Bibliografía arqueológica del Occidente de México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1990, p. 155.
2. Otto Schöndube, “Instrumentos musicales del Occidente de México: las tumbas de tiro y otras evidencias”, *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, vol. VII, núm. 28, otoño. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1986, pp. 91 y 92.
3. Dájer, Jorge. *Los artefactos sonoros precolombinos*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes / Empresa Libre de Autoeditores, 1995.

piezas que se encuentran en las bodegas del Museo Regional de Guadalajara, las cuales en su mayor parte carecen del detalle de su contexto arqueológico.⁴ El otro, arriba mencionado, extrajo sonidos de las piezas cuando le fue posible. En todos los casos ofrece una exposición organológica de los objetos, así como la transcripción en el pentagrama de los sonidos elaborados (Dájer, 1995).⁵ Con la combinación de ambos enfoques puede obtenerse un panorama de lo que en este tema existe para la región.

De acuerdo con Schöndube, las aportaciones existentes hasta el momento en que él se interesó por el tema se hicieron desde una perspectiva netamente arqueológica, sin preocuparse de aspectos que les interesarían a los músicos y musicólogos. En sus propias palabras:

Los musicólogos que lean libros e informes de arqueólogos, se percatan de otro problema: que se hace patente y prioritaria la necesidad de trabajos interdisciplinarios. Normalmente los arqueólogos ven los instrumentos musicales y los catalogan como tales en un sentido más bien formal, es decir: ven el tipo de decoración que tienen, su técnica de manufactura, sus dimensiones, etc., para ubicarlos en el tiempo; para ver su estilo y adscribirlos en una de las culturas que ellos mismos o algún colega ha bautizado con algún nombre. Raro es el estudio hecho por un arqueólogo en el que se estudien los problemas propiamente musicales del instrumento descrito: qué notas da, qué posibilidades musicales tiene etcétera.⁶

Por lo anterior, propone que es indispensable el trabajo interdisciplinario y conjunto de diversos especialistas. Así:

El primer gran trabajo que tendríamos que hacer tanto arqueólogos como etnomusicólogos, sería la formación de un catálogo de los instrumentos que se conocen del occidente de México; dándoles hasta donde fuera posible una fecha de manufactura, y por su procedencia, ubicarlos espacialmente (en caso de carecer de ésta, tratar de proporcionársela por comparación con instrumentos similares obtenidos de excavaciones sistemáticas). Ya con esas dos coordenadas, tiempo-espacio, se buscaría interpretar la coordenada cultural, que es la más difícil de todas.⁷

De acuerdo con su experiencia, Schöndube considera que los objetos musicales que han sido hallazgos arqueológicos no representan la

4. Otto Schöndube, 1986.

5. Jorge Dájer, op. cit.

6. Otto Schöndube, 1986, p. 89.

7. Ibíd., pp. 89 y 90.

totalidad del instrumental existente en la época precolombina. Opina que estos elementos son tan afectados por el paso del tiempo y la durabilidad de los materiales con los que fueron elaborados, como cualquier otro material arqueológico. Más aún, que muchas de las piezas que han llegado hasta nosotros ni siquiera fueron funcionales por diversas razones. En una reflexión a propósito del periodo de las tumbas de tiro, pero que puede extenderse a todo el periodo precolombino, indica:

La evidencia que tenemos es fundamentalmente en cerámica (alrededor de un 95%), el resto está manufacturada en piedra, hueso, concha o caracol [sic]. Lo anterior nos puede inclinar a aceptar una suposición falsa; en realidad no podemos creer que los instrumentos se hayan hecho con estos materiales, más bien creemos que muchas veces los instrumentos colocados en las tumbas estaban fabricados en cerámica o en otro material semejante o más durable, precisamente para que duraran más tiempo en el recinto funerario. Creemos que en la vida real, las flautas, por ejemplo, fueron más bien elaboradas en carrizo o en madera; en las tumbas están en cerámica porque querían que el muerto las gozara más tiempo.

Se tiene que tomar en cuenta también la diversa índole de la evidencia; en ocasiones hay representaciones del instrumento según su tamaño real; existen representaciones de los músicos o ejecutantes; pero hay representaciones no totalmente funcionales o en miniatura y modelos.⁸

Por su parte, Dájer efectúa el análisis de un buen número de instrumentos musicales prehispánicos. Al contrario de lo que efectuó Schön-dube, este autor se interesa por las posibilidades musicales de las piezas, sin preocuparse en modo alguno por sus contextos arqueológicos o su temporalidad. Para ofrecer una idea de su perspectiva, se ofrece aquí una transcripción algo extensa de sus preguntas de investigación en donde se aprecia la diferencia de su enfoque con las investigaciones arqueológicas, pero que además plantea algunas líneas que deben ser tomadas en cuenta en investigaciones futuras:

El particular acervo de un solo estado, como Michoacán, al anticipar la enorme variedad y extensión del instrumental sonoro precolombino en general, plantea a la vez una de las grandes interrogantes mesoamericanas:

¿Por qué principalmente los aerófonos, y luego los ideófonos y membranófonos (o instrumentos de viento y percusión, según la tradicional nomenclatura conservatoriana), pero no los cordófonos, evolucionaron en Mesoamérica más que los de cualquier otra cultura en la historia de los antiguos pueblos?

8. Ibíd., pp. 93 y 94.

Esta incógnita, a pesar de su importancia apenas tomada en cuenta por la poca investigación, conlleva muchas otras que aunque sea en una parte, deben ser confrontadas antes que intentar cualquier teorización sobre estos artefactos. Algunas de ellas son:

1. ¿Eran realmente “instrumentos musicales” como se les conoce en los pocos trabajos que existen sobre el tema, artefactos para producir sonidos cuya finalidad era procurar la experiencia que en nuestra cultura europea conocemos como “música”?
2. ¿En qué ocasiones se usaban? Y esta cuestión sea tal vez la única de las que aquí se mencionan sobre la que es posible encontrar abundante aunque confusa información, tanto a través de los códices, como por los cronistas de la Colonia, aún más desorientadora.
3. Los nombres flauta, ocarina y silbato son comúnmente mencionados en publicaciones sin establecer grandes diferencias entre ellos, que para algunos antropólogos incluso no existen, quienes emplean indistintamente cualquiera de los tres términos. ¿Cuáles son, sin embargo, las diferencias esenciales entre estos aerófonos?
4. ¿Llegó el hombre precolombino a instituir agrupaciones específicas de sonidos graduales o modelos de secuencias interválicas que pudieran corresponder en nuestra cultura musical al concepto “escala”?
5. Y si tenían escalas, ¿cuál era su variedad?
6. ¿Pretendían, con cada timbre que conocían, abarcar desde el sonido más grave hasta el más agudo de su gama, y por eso reprodujeron muchos instrumentos en varios tamaños o registros formando “familias”, como en el instrumental europeo?
7. ¿Existió en Mesoamérica algún instrumento cordofónico?
8. ¿Es posible actualmente recurrir a una interpretación unívoca sobre su jeroglífica u ornamentación?
9. Por una parte, sin un sistema clasificatorio que refleje el aspecto organológico (análisis de los componentes u órganos acústicos y constructivos) de todo este instrumental, sería imposible su comprensión y manejo; por otra, las clasificaciones ya existentes derivan sus especificaciones principalmente del instrumental europeo sin considerar, por desconocimiento, la tipología de los antiguos instrumentos mesoamericanos (aunque casualmente coincidieran algunas características aisladas). Así que ¿cómo podría ser el sistema idóneo para su codificación? Y de acuerdo con éste, ¿cuántos tipos de artefactos sonoros purépechas o tarascos podrían identificarse?⁹

Como puede observarse, en la agenda de Dájer existen temas que normalmente no son siquiera planteados por los arqueólogos, ya que no son pertinentes a los estudios de cultura material que éstos manejan.

9. Dájer, Jorge, op. cit., pp. 24-27.

No obstante, el tenerlos presentes abre el abanico de la reflexión y, con ello, reafirma la necesidad de efectuar trabajos que conjunten diversas disciplinas.

Con esta descripción uno se puede hacer una idea del estado que guardan las investigaciones en torno al tema. Para empezar, pese a que los trabajos arqueológicos actualmente son mucho más numerosos que en el pasado y que, por ende, siguen apareciendo instrumentos musicales que están debidamente contextualizados, éstos se siguen quedando en las descripciones correspondientes a los objetos “misceláneos” —principalmente de cerámica—. Hace falta estudiarlos de manera integral, de modo que podamos conocer hasta donde sea posible cuál fue el papel que tuvieron en la sociedad que los utilizó.

Punto de partida

En la sección anterior se ofreció un panorama en torno a cómo se han abordado hasta la fecha los materiales arqueológicos asociados a los fenómenos sonoros en la región de interés. Aquí se construirá una propuesta para estudiarlos de manera integral, buscando inferir su contexto social, así como su significado. Al observar los esfuerzos de Schöndube y de Dájer es posible apreciar que, en realidad, ambos afrontan los instrumentos en su individualidad, intentando recuperar sus cualidades y usos. El primero aspira, además, a relacionarlos con las “coordenadas de la arqueología” —tiempo, espacio y cultura— para descubrir su significado social. El segundo, como ya vimos, sólo se preocupa por sus características como instrumentos musicales, para definirlos antes de querer vincularlos con algo más. Sin embargo, ninguno de ambos enfoques —al menos tal y como están planteados en las publicaciones de referencia— permitiría contextualizarlos en la sociedad precolombina, lo cual es el objetivo de la arqueología que se practica sobre el México antiguo.

Si esto es así, entonces ¿cómo hacerlo? En la investigación científica el primer paso consiste en delimitar el problema de investigación. Por lo tanto, consideramos que existen dos conceptos de importancia para el tema que tratamos: por un lado el de “sonido”, y por otro el de “música”. Como es de todos sabido, el primero es un fenómeno físico que los especialistas en esa materia definen como una “onda mecánica en un medio, incluyendo a los sólidos, dentro de una amplia gama de fre-

cuencia que va desde una fracción de hertz hasta muchos megahertz”.¹⁰ Cuando la transmisión se realiza a través del aire, “las ondas sonoras se crean por la vibración de algún objeto [...] que hace que las moléculas de aire que están inmediatamente alrededor de dicho objeto se muevan al ritmo de esas vibraciones”.¹¹ En estas definiciones se pueden incluir la totalidad de los fenómenos sonoros, sin importar que tengan un origen natural (como podría ser el oleaje del mar) o social (como el ruido de una máquina), ya sea que estén articulados o desarticulados.

Del universo de fenómenos sonoros hay uno que resulta de especial interés para la discusión aquí plasmada. Nos referimos a lo que conocemos como “música”. Para los especialistas, “la música es la comunicación de un conjunto de sonidos organizados, no significante, pero colectivamente interpretable”.¹² Roland de Candé sustenta esta postura con los siguientes argumentos:

Constatamos que todo aquello que nos parece música es:

- un complejo sonoro, sin significación ni referencia exterior (el lenguaje no es música, ni aun en las lenguas “tónicas” o con inflexiones);
- el fruto de una actividad proyectiva, más o menos consciente: un “artefacto” (no hay música “natural”), ni puramente aleatoria;
- una organización comunicable: asocia un organizador-emisor (músico activo, compositor-intérprete) a un receptor (oyente) mediante un conjunto de convenciones que permiten una interpretación común del “sentido” de la organización sonora. Por lo menos, la actividad proyectiva está percibida como tal, ya que si el conjunto de sonidos parece natural, no puede ser calificado como música sino metafóricamente (música de un arroyo).¹³

Como se puede apreciar, este conjunto de definiciones puede aplicarse plenamente a lo que concebimos como música en el mundo que tiene raíces europeas occidentales. Además, desde una perspectiva antropológica es difícil de aceptar que exista una manifestación social que carezca de “significación” o “referencia exterior”. Así las cosas, las delimitaciones de “sonido” y “música” aquí presentadas plantean una serie de problemas para su investigación en la arqueología. A saber: el fenómeno sonoro, al tener su origen y estar anclado en la vibración

10. Frank J. Blatt, *Fundamentos de física*. México: Prentice-Hall Hispanoamericana, 1991, p. 409.

11. Ibíd., p. 410.

12. Roland de Candé, *Historia universal de la música*. Madrid: Aguilar, 1981, p. 16.

13. Ibíd., p. 15.

de un objeto, limita su existencia a la duración de dicha oscilación. En otros términos, mientras dure la acción del emisor, se percibirá el sonido, y al concluir aquélla cesará éste. De manera natural no parece haber posibilidad de preservar el sonido, menos en largos períodos de tiempo. Siendo así, en sentido estricto esta manifestación no pertenece al reino de la cultura material, campo por excelencia de la arqueología. ¿Quiere decir esto que es imposible su estudio desde nuestra disciplina? En modo alguno, pues consideramos que los fenómenos sonoros de origen social tienen un contexto y una significación que cuentan con correlatos materiales, los que sí pueden ser abordados por nuestra disciplina. No sabemos si pueda o no lograrse una reconstrucción exacta de las manifestaciones musicales, pero sí podemos estudiar las posibilidades acústicas de los instrumentos musicales, así como inferir su valorización social. Con este último sentido se presentan las líneas que siguen.

Una de las preguntas permanentes en la reflexión arqueológica es la de si se deben investigar los fenómenos del pasado con perspectivas actuales. En este caso eso significa, desde una postura europea occidental, que se concretiza en una pregunta: ¿existió la música en el México antiguo? No nos referimos al conjunto organizado de sonidos, sino a una actividad social equivalente a la que tenemos en nuestros días, independiente y especializada. Muy probablemente la respuesta sea no. Al menos así parecen mostrarlo algunos documentos elaborados en época colonial pero que se refieren al pasado prehispánico, como lo son el *Códice borbónico* y la *Relación de Michoacán*, donde existen imágenes y descripciones que presentan la ejecución musical siempre en el marco de fiestas y ceremonias religiosas. Si se toma esta postura, entonces habrá que reconocer que la música es parte integral de los fenómenos de la ritualidad y la religiosidad, y que para estudiarla deben considerarse los elementos propios de dichas manifestaciones.

Hemos definido en otra publicación las características de los fenómenos religiosos para su estudio arqueológico.¹⁴ Allí, siguiendo a Clifford Geertz y a Rodrigo Díaz Cruz, señalamos que la religiosidad de una sociedad se manifiesta a través de la ritualidad practicada. También establecimos que ésta tiene una serie de propiedades que la hacen

14. Luis Gómez Gastélum, "Notas para el estudio de la religiosidad prehispánica en el Occidente de México", en P. Fornier y W. Wiesheu (coords.), *Festines y ritualidades. Arqueología y antropología de las religiones*, vol. II. México: INAH, 2008, pp. 109-134.

susceptible de análisis por parte de la arqueología, pues se trata “de una conducta prescrita y recurrente” que requiere “de la necesaria utilización de diversos objetos en su realización”.¹⁵ Todo ello, en conjunción, genera evidencias de cultura material: ya sean huellas de una actividad que se realiza frecuentemente en un lugar o sobre ciertos objetos, o bien una serie de objetos específicos, sólo utilizados o encontrados en contextos arqueológicos definidos.

Siguiendo esta lógica, entonces es necesario definir cuáles son los lugares, las situaciones y los objetos que están vinculados con la actividad musical. De acuerdo con la observación y la experiencia, la religiosidad se practica en dos clases de espacios: los establecidos expresamente para ello y aquellos en los que se requiere entrar en contacto con los seres superiores en virtud de alguna necesidad. Ejemplo de los primeros son los templos y los altares permanentes (institucionales o domésticos); de los segundos, la celebración de alguna ceremonia en un lugar que ha sido ocasionalmente dispuesto (como la de preparación de la siembra, sólo por señalar alguna). En el caso mesoamericano, incluyendo al occidente de México, aquéllos están asociados a las pirámides, y en ocasiones a las unidades domésticas.¹⁶ Los últimos requieren de hallazgos fortuitos, como el realizado por Joseph Mountjoy producto de una ceremonia de destrucción de ídolos indígenas a manos de frailes al inicio de la época colonial.¹⁷

En cuanto a las situaciones, a la arqueología sólo le quedan las huellas de las acciones realizadas, siempre y cuando sean reiteradas. Sin embargo, existe una constante que suele acompañar y marcar las acciones rituales, como es el caso de la ofrenda. Ésta está compuesta por una serie de objetos que tienen como finalidad agradar a un ente sobrenatural, ya sea para obtener sus favores o, posteriormente, como pago de los mismos. En muchas ocasiones se presenta como una reconstrucción del cosmos, como lo señala la evidencia arqueológica en el Templo Ma-

-
15. Ibíd., p.125.
 16. Daria Deraga, y Rodolfo Fernández, “Unidades habitacionales en el Occidente”, en L. Manzanilla (ed.), *Unidades habitacionales mesoamericanas y sus áreas de actividad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 375-398.
 17. Joseph B. Mountjoy, “PV-33”, *Sitios arqueológicos en el municipio de Puerto Vallarta*, s/f, documento electrónico en <http://www.uncg.edu/arc/Vallarta/HTML/pv33.html>, consultado el 7 de septiembre de 2009.

yor de los mexica,¹⁸ o como la concretización material de una oración, según se acredita etnográficamente entre los huicholes.¹⁹ Así, las situaciones pueden estar marcadas por las ofrendas. Sin embargo, para vislumbrar la musicalidad en una situación deben estar presentes objetos específicos, aquellos que en principio se reconocen como instrumentos musicales.

¿Cómo han intentado las disciplinas que se preocupan por el pasado, entre ellas la arqueología, acercarse al estudio de los fenómenos sonoros? Es posible ofrecer dos respuestas a la pregunta, ambas pertinentes a este ensayo. Por un lado, según se lo ha hecho en México. Por otro, de acuerdo con lo que se ha explorado en el mundo. En nuestro país el tema ha sido abordado por la etnohistoria y la musicología principalmente. Algunas de las aportaciones más importantes vienen de investigadores como Vicente T. Mendoza,²⁰ quien —por ejemplo— apoyado en información de crónicas coloniales y en algunos códices, ofrece una discusión donde trata de manera conjunta la música y la danza de la sociedad mexica. En su texto describe y discute algunos ritmos, fórmulas rítmicas y escalas que juzga existieron en sus melodías. También hace referencia a la infraestructura, con instrumentos musicales incluidos, que esta sociedad creó para constituir un cuerpo de músicos profesionales encargados de esa parte de la ritualidad durante el calendario festivo. Completa su aportación con descripciones de una serie de danzas que se ejecutaban para dichas ocasiones.

Otro estudiioso, más cargado a la arqueología, es Samuel Martí,²¹ quien en distintas publicaciones se interesa por este aspecto. En la que pudimos consultar (1978), relaciona la música con la cosmovisión de los pueblos prehispánicos, utilizando principalmente textos sobre el Altiplano Central y la zona maya. Sin embargo, lo esencial de su obra es la sucinta descripción de los instrumentos musicales, asignándoles una procedencia y temporalidad en lo general. Por otro lado, quizá uno de los académicos que haya buscado ofrecer una visión con mayor sustento

18. Adrián Velázquez Castro. *El simbolismo de los objetos de concha encontrados en las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlán*. México: INAH, Col. Científica, núm. 403, 2000.

19. Carl Lumholtz, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*. México: INI, 1986.

20. Vicente T. Mendoza, "La música y la danza", en C. C. de Leonard (coord.), *Esplendor del México antiguo*, tomo I, 7^a ed. México: Editorial del Valle de México, 1988, pp. 323-354.

21. Samuel Martí, *Music before Columbus. Música precolombina*. México: Ediciones Euroamericanas, Col. Biblioteca Interamericana Bilingüe, 1978.

ha sido Julio Estrada,²² pues además de las fuentes tradicionales ha expresado la importancia del acercamiento a las lenguas indígenas, analizando los términos asociados a la musicalidad. En sus propias palabras:

[...] se interesa por conocer cómo pudo haber sido la música entre las diferentes culturas del prehispánico: sus rasgos principales y quizá, su retrato sonoro. Pretendo conocer sólo lo que se refiere a la música en tanto que concepto moderno procurando no hacer a un lado otros aspectos reunidos a ésta en las culturas indígenas, como la danza, la poesía, las festividades religiosas o sociales. A sabiendas de que otras vertientes pueden contribuir a un conocimiento global de aquellas culturas —en particular la antropología—, mi investigación se concentra, hasta ahora, en la música misma —incluso si el concepto no existiera entre ellas.²³

Ya en el campo de la arqueología, han sido Elisabeth Den Otter y, más recientemente, Arnd Adje Both quienes se han interesado por el tema para México. La primera, utilizando la etiqueta de “arqueología de la música”, propone un estudio que utilice fuentes diversas. Entre éstas se encuentran la arqueología y los escritos coloniales, pero además las prácticas culturales de los pueblos indígenas actuales.²⁴ Apoyada en las colecciones que resguarda el Tropenmuseum de Ámsterdam, clasifica instrumentos, analiza su iconografía (cuando la hay) y discute sus funciones a partir de la información arqueológica e histórica que ha podido recuperar. Para cerrar esta sección, Adje Both²⁵ busca nuevas vías de acercamiento al fenómeno de nuestro interés. Reflexionando desde una disciplina que etiqueta como “arqueomusicología”, que dedica a grandes rasgos al estudio del fenómeno de la música en las culturas arqueológicas, ha efectuado estudios sobre la sociedad mexica y, en la actualidad, la teotihuacana. Sus estudios, además de abordar los instrumentos musicales como objetos arqueológicos, los revisa desde la perspectiva organológica y explora sus posibilidades sonoras. Tampo-

-
22. Julio Estrada, *La música en la palabra del prehispánico*, 2008a. <http://julioestrada.net>. Documento electrónico consultado el 25 de octubre de 2008.
 23. Ibíd., 2008a, p. 7.
 24. Elisabeth Den Otter, “Pre-Columbian musical instruments. Silenced sound in the Tropenmuseum Collection”, *Bulletin of the Royal Tropical Institute*, núm. 335, 1994, p. 1.
 25. Adje Both, “Shell trumpets in Mesoamerica. Music-Archaeological evidence and living traditions”, en E. Hickmann, y R. Eichmann (eds.), *Studien zur Musikarchäologie IV* Rahden/Westf, 2004, pp. 261-277 [documento electrónico consultado el 20 de abril de 2009]; Adje Both, “On the context of imitative and associative processes in Prehispanic music”, en E. Hickmann, A. A. Both, y R. Eichmann (eds.), *Studien zur Musikarchäologie V*, Rahden/Westf, 2006, pp. 319-332 [documento electrónico consultado el 20 de abril de 2009].

co olvida las contextualizaciones arqueológica e histórica, con lo cual se plantea hasta el momento como el investigador más completo en el área.

El estudio de esta problemática a nivel mundial tiene una rica trayectoria. Quizás una de las perspectivas más desarrolladas sea la que se practica en el Reino Unido. Allá, desde la Universidad de Cambridge un grupo de académicos se ha preocupado por analizar el papel de la música en la evolución humana. Se trata de un enfoque que se acerca a la “arqueología cognitiva”, según la plantean Colin Renfrew y sus seguidores,²⁶ y su objetivo es conocer el papel que desempeñó la musicalidad en la hominización. Prestan especial atención a los aspectos cognitivos y de desarrollo cerebral, buscando conocer a partir de cuándo los seres humanos estuvieron en capacidad de crear música,²⁷ pero también se preocupan por la manufactura de los primitivos instrumentos musicales y sus contextos arqueológicos. Más cercano a nuestro interés se encuentra Roger Blench,²⁸ quien analiza los ensambles de percusiones armonizadas propios de Asia, así como su relación con los desarrollos sociopolíticos de la región. Presta especial atención a la tecnología necesaria para la fabricación de los instrumentos musicales, a su ornamentación y a la estructura social y económica existente en torno a estos procesos. Su finalidad es relacionar los sistemas políticos con los musicales.

Propuesta de modelo para el estudio de los fenómenos sonoros

Hemos planteado arriba que los fenómenos sonoros asociados a la musicalidad forman parte de la ritualidad y, por ende, de la religiosidad que practicaron los pueblos indígenas del occidente de México durante la época prehispánica. También señalamos que en otro lugar propusimos

26. Colin Renfrew, y Ezra B. W. Zubrow (eds.), *The ancient mind. Elements of cognitive archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
27. Ian Cross, “Music, mind and evolution”, *Psychology of Music*, vol. 29, núm. 1, 2001, pp. 95-102; Ian Cross, y Ghofur Eliot Woodruff, “Music as a communicative medium”, 2008, http://www.mus.cam.ac.uk/~ic108/pdf/ic_gew_prehist_lang_08.pdf, [documento electrónico consultado el 20 de abril de 2009].
28. Roger Blench, “From Vietnamese lithophones to Balinese gamelans”, *Indo-Pacific Prehistory Association Bulletin*, núm. 26, 2006, pp. 48-61.

una metodología para abordar el estudio de los fenómenos religiosos,²⁹ que en parte será recuperada aquí. Además, en las líneas que siguen rescataremos algunos lineamientos de la arqueología de la música, con lo cual se armará la propuesta. Para iniciar, mucho se ha considerado que el occidente de México fue una región de poco desarrollo socio-político, cuya característica fueron las sociedades aldeanas.³⁰ Independientemente de si la situación fue así o se desarrollaron organizaciones sociopolíticas complejas, como lo propone Weigand,³¹ lo cierto es que en su mayor parte los asentamientos humanos prehispánicos se concretizaron en aldeas y su estudio en la región todavía está por realizarse. Las aldeas están conformadas por unidades domésticas, es decir por casas. En términos antropológicos, éstas se definen como “una persona moral (una entidad corporativa con su propia identidad y responsabilidad) que mantiene una fortuna compuesta de propiedades materiales e inmateriales sobre muchas generaciones a través de ligas de descendencia y matrimonio”.³² Su larga duración permite su identificación arqueológica, principalmente a través de una construcción permanente —la casa— en la cual se encuentra una secuencia de ocupación y de remodelaciones, además de objetos particulares que son las posesiones de sus miembros.³³ Allí normalmente reside una familia extensa, que se relaciona a través de lazos de consanguinidad y afinidad, sean reales o ficticios, que los reconocen como una unidad. En lo que se refiere a la ritualidad, ésta se limitaría a los actos litúrgicos realizados por sus miembros dentro de los confines de la casa: “Solamente las instalaciones fijas y los medios de la casa —los altares, áreas quemadas, ofrendas enterradas, habitaciones especiales y las tumbas— nos proporcionan evidencias claras de la acción ritual dentro del espacio residencial”.³⁴

-
29. Luis Gómez Gastélum, 2008, op. cit.
 30. Otto Schöndube B., *La religión en el Occidente de México*, Sociedad Mexicana de Antropología, XII Reunión de Mesa Redonda, México, 1972, pp. 357-363.
 31. Phil C. Weigand, “La tradición Teuchitlán del Occidente de México. Excavaciones en los Guachimontones de Teuchitlán, Jalisco”, en P. C. Weigand, C. Beekman y R. Esparza (eds.), *Tradición Teuchitlán*. Zamora: El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura de Jalisco, 2008, pp. 29-61.
 32. Susan D. Gillespie, “Rethinking ancient Maya social organization: Replacing ‘Lineage’ with ‘House’”, *American Anthropologist*, vol. 102, núm. 3, 2000, p. 476.
 33. Patricia A. McAnany, *Living with the ancestors. Kinship and kingship in ancient Maya society*. Austin: University of Texas Press, 1994, p. 16.
 34. Patricia Plunket, “Introduction”, en P. Plunket (ed.), *Domestic ritual in ancient Mesoamerica*. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology at UCLA, 2002, p. 9.

Por otro lado, el hecho de proponer la investigación sobre las unidades domésticas ofrece una ventaja adicional. Al enfrentarnos a sociedades estratificadas socialmente, o de plano divididas en clases, resulta que sin importar el lugar ocupado en la escala social, la población vive y realiza sus actividades cotidianas en el marco de las unidades domésticas.

En lo relativo a la comunidad aldeana, en principio encontraremos allí la suma de las actividades de las unidades domésticas, pero además sus propias acciones, puesto que también se reconoce como una unidad frente a otras poblaciones. Así, en cuanto al tema que nos ocupa:

[...] los rituales comunitarios requieren de la participación de los miembros de la comunidad (esto es, de la comunidad doméstica), quienes habrían sido responsables de la producción y almacenamiento de los trajes, máscaras, instrumentos musicales y otro equipo requerido. La presencia de estos artículos en cada casa puede decirnos mucho sobre el papel ritual desempeñado por los miembros de cada comunidad doméstica, pero no aconsejaríamos asumir automáticamente que lo que está en la casa solamente fue usado allí. Los miembros de la comunidad doméstica probablemente usaron lo que estaba dispuesto en el espacio residencial, pero el escenario de la acción ritual pudo haber sido un templo comunitario, una cueva o un santuario en la cima de un cerro.³⁵

Considerando lo que señala la autora, es probable que en los cultos aldeanos se pudieran reconocer las actividades específicas de las distintas casas participantes.

Lo establecido anteriormente es un buen punto de partida para acercarnos a los fenómenos sonoros, pues en una reflexión construida a propósito de tiempos prehistóricos europeos que considero puede ser aplicable al antiguo occidente de México, Cross y Morley³⁶ señalan que:

[...] muchos de los ejemplos de estos artículos [los instrumentos musicales] son encontrados en sitios agregados *[aggregation sites]*, áreas de niveles consistentes de alta actividad de grupos grandes a veces en el transcurso de varios miles de años [...] Evidencia como ésta[.] observando el contexto y ubicación de los artefactos musicales[.] podrían proporcionar pistas sobre la naturaleza de la práctica de la música en estos tiempos tempranos, incluyendo conclusiones en torno al tipo de

35. Ibid.

36. Ian Cross, y Iain Morley, "Music and evolution: The nature of evidence", en C. Stevens, D. Burnham, G. McPherson, E. Schubert y J. Renwick (eds.), *Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition*, Sydney, Australia, 2001, p. 419.

situación social y ambiente físico en que tales artefactos pudieron haber sido usados, y las materias primas y métodos utilizados para la producción de estos objetos.

Observando la relación entre los fenómenos sonoros y los niveles de organización sociopolítica, es posible recuperar algunas de las propuestas de Blench,³⁷ para quien existen claras ligas entre el desarrollo de una sociedad y las características de su musicalidad. Desde su experiencia, al trabajar con sociedades estatales, indica que algunos instrumentos musicales sólo podrán existir cuando las comunidades obtengan ciertas capacidades tecnológicas y de control hasta político sobre los procesos de manufactura. En sus palabras: “A diferencia de los instrumentos de cuerda y de viento, que tienden a ser hechos de materiales a la mano, los de percusión armonizada, especialmente los de bronce, son el terreno de artesanos cuyas habilidades no son fácilmente transferidas”.³⁸ Estas características permiten que ellos y sus productos sean puestos bajo el control de quienes dirigen las comunidades, los que suelen volverlos artículos de élite y de intercambio suntuario. Tan es así que “cuando un instrumento desarrollado en una sociedad complejamente estratificada se difunde a una acéfala [es decir, con menor grado de desarrollo], su naturaleza elitista [*undemocratic*] rápidamente se vuelve aparente” (el primer texto entre corchetes es mío). En vista de sus hallazgos, indica que en ocasiones “los instrumentos musicales individuales recobrados de las tumbas a menudo tienen inscripciones que dan pistas de la naturaleza del sistema musical en el cual funcionaron”.³⁹ Si bien esta particularidad difícilmente se presenta en el occidente de México, proponemos que para los períodos tempranos —en particular el de las tumbas de tiro— existe un equivalente como serían las esculturas huecas y las maquetas de cerámica. Para cerrar, el autor indica que para una investigación completa “debe recordarse que los instrumentos musicales y las formas y escalas van mano a mano y su investigación debe ser en paralelo con el análisis de los instrumentos mismos”.⁴⁰

37. Roger Blench, *op. cit.*

38. *Ibíd.*, p. 49.

39. *Ibíd.*, p. 51.

40. *Ibíd.*, p. 49.

En territorios más cercanos a nuestro occidente de México, Matthias Stöckli⁴¹ concuerda con lo arriba expresado, a la vez que propone que:

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

- el grado de complejidad tecnológica en la fabricación de un instrumento musical,
- el grado de complejidad técnica y mnemotécnica que requiere la ejecución de un cierto repertorio musical,
- el grado de complejidad de la organización social de la vida musical,
- el grado de complejidad semántica de cierta música, etcétera.⁴²

Lo anterior, como se puede apreciar, abre aún más el abanico de posibilidades para la investigación arqueológica, ya que cada uno de los puntos está correlacionado con ciertos aspectos de la vida social y hasta política de una comunidad.

Ahora bien, para concretar nuestra propuesta de investigación sobre los fenómenos sonoros y su asociación a códigos de sustitución de lenguaje en el antiguo occidente de México, consideramos que para ofrecer un panorama lo más completo posible un estudio debe abarcar los siguientes aspectos:

1. Iniciar en el nivel de la unidad doméstica. Con ello se contextualiza el lugar de los instrumentos musicales. Al mencionar “el lugar”, se inquiere por dos sentidos distintos: por un lado, al sitio exacto de su hallazgo; por otro, a la relación que aquéllos tenían frente a los demás objetos localizados en la excavación. De esto último se pueden inferir las relaciones sociales implícitas en el contexto arqueológico.
2. Examinar cuidadosamente, hasta donde lo permite la excavación, las características de la comunidad aldeana —o el asentamiento de que se trate—, en específico las particularidades de los rituales comunitarios. Hay que tratar de definir si existieron diferentes tipos de rituales, cuántos y, de ser posible, a qué aspectos sobrenaturales estuvieron asociados.

41. Matthias Stöckli, *¿Una música maya prehispánica? Incusiones en la arqueomusicología*, 2005. <http://www.popolvuh.ufm.edu.gt/Stockli2005.pdf>, 2005 [documento electrónico consultado el 12 de agosto de 2009].

42. *Ibid.*, p. 3.

3. En principio nos estaríamos enfrentando a las evidencias de actividades reiteradas y, muy posiblemente, normadas. Esto es lo que abre la posibilidad, además de su detección, de una descripción como la que señalamos en el punto anterior.
4. Es de importancia la definición del nivel de organización sociopolítica de la sociedad a la que estén asociadas las evidencias de los fenómenos sonoros. Si bien es cierto que su estudio se realiza en lo individual y a nivel de unidad doméstica y de sitio, también lo es que éstos corresponden con asentamientos que fueron parte de unidades sociopolíticas organizadas, por lo que debieron compartir costumbres y conductas entre ellos.
5. No descuidar las representaciones de la actividad ritual musical o de comunicación sonora. Hablamos, con particular referencia a nuestra región, de las esculturas, figurillas y maquetas que han sido encontradas (principalmente de la época de las tumbas de tiro). En éstas se pueden encontrar pistas sobre los contextos sistémicos en los cuales se producían los fenómenos sonoros, así como del instrumental utilizado y la manera de interpretarlo.
6. Es necesario también dilucidar las habilidades tecnológicas que fueron indispensables para la elaboración de los instrumentos musicales o aerófonos para silbar. Para ello existen dos opciones: una es el análisis de la evidencia que pueda estar presente en los sitios de su manufactura cuando éstos sean localizados; en segundo término está el camino ya recorrido por algunos investigadores, es decir la investigación sobre los propios objetos, realizando su organología.
7. Por último, no se debe olvidar el explorar las posibilidades acústicas de los instrumentos. Con ello no se descubrirá el “cómo era la música prehispánica” ni “cómo se silbaba en el occidente de México”, pero sí se puede obtener información sobre su sonoridad, incluso sobre la intencionalidad de quienes elaboraron las piezas, como podría ser el imitar a algún fenómeno de la naturaleza o el sonido de la comunicación animal en aves y mamíferos terrestres, por ejemplo.

En vista de todo lo anterior, debemos hacer hincapié en que sólo contextualizando debidamente las evidencias, utilizando la mayor cantidad de fuentes posibles, se podrá recorrer este camino de una manera no tan incierta. Así las cosas, reivindicamos la postura que ofrece Stöckli para los mayas: “El análisis de los instrumentos musicales hallados en contextos arqueológicos parece representar el camino más prome-

tedor y directo para acercarnos a prácticas musicales maya".⁴³ Para el occidente de México habría que escribir lo mismo.

Los fenómenos sonoros del occidente de México

Como el doctor Frankenstein, hemos de intentar darle vida a la criatura. En este apartado examinaremos a la luz de la propuesta recientemente engendrada, algunos de los hallazgos de instrumentos musicales y objetos para silbar en nuestra región. Es necesario señalar que no se trata de todos los hallazgos, sino de una selección de aquellos en los que hemos encontrado una descripción de sus contextos de excavación. Esta puede ir desde apenas suficiente hasta muy completa, pero en cualquiera de los casos ofrece una idea que cumple con los puntos arriba enunciados. Para iniciar es menester ubicar muy brevemente al occidente de México en la geografía y en el tiempo.

Como es del conocimiento público, el occidente de México es una subárea mesoamericana que se desarrolló en un territorio en el que actualmente se encuentran los estados mexicanos de Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima y Michoacán, así como porciones de Zacatecas, Aguascalientes y Guanajuato. No fue un espacio estático, sino que conforme transcurrió el tiempo su extensión variaba. La delimitación ofrecida corresponde más bien al momento de la llegada de los españoles. En cuanto a su temporalidad, de acuerdo con la propia experiencia podemos hablar de tres grandes etapas. Primero, los tiempos tempranos, que corren desde 1500 a. C. hasta el año 500 d. C., lo que varía según el sitio o región específica que se esté tratando. Se trata de los asentamientos aldeanos propiamente dichos, aunque durante este tiempo se presenta la tradición Teuchitlán que, como ya mencionamos, ha sido interpretada como un desarrollo estatal.⁴⁴ Segundo, los períodos medios, entre 500 y 1100 d. C., caracterizados por una serie de fuertes desarrollos regionales independientes entre sí, que establecieron una serie de relaciones estrechas que han sido denominadas como "esferas de interacción".⁴⁵ Por último, el Posclásico, desde 1100 hasta la llegada de

43. Ídem.

44. Phil Weigand, op. cit.

45. Luis Gómez Gastélum. *Identidad regional e interacción en el noroeste mexicano*, tesis de Maestría en Arqueología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1999;

los españoles que, para esta zona, suele darse entre 1530 y 1536 d. C. En este momento se presentan otros florecimientos regionales, sumamente militarizados, que proporcionan a la subárea un carácter conflictivo. Además, aquí se tiene el desarrollo sociopolítico plenamente aceptado como estatal, es decir, los tarascos de Michoacán.

Como los ejemplos más tempranos de la primera época, están las ocarinas de barro que Isabel Kelly⁴⁶ reporta como procedentes de un entierro en el sitio Capacha, en Colima. Fueron dos piezas compradas a los “moneros”, quienes le dijeron a la arqueóloga cuál fue su asociación. Kelly la acepta como confiable ya que “la asociación de los lotes funerarios no es de interés económico para ningún saqueador, por lo tanto no hay razón para la decepción”.⁴⁷ No obstante su opinión, esto debe tomarse con las necesarias reservas del caso, puesto que no existe un registro profesional de su procedencia. Su temporalidad corre alrededor de 1500 a. C., de acuerdo con lo que la autora discute en su obra.⁴⁸

Otro de los sitios tempranos más conocidos para el Occidente es el de Chupícuaro, en Guanajuato, explorado por Román Piña Chan, Elma Estrada y Muriel Porter a raíz de un rescate por la construcción de la Presa Solís entre los años de 1946 y 1947. En dichos trabajos resaltaron el hallazgo de una serie de cementerios que aportaron la friolera de 396 entierros, que fueron finamente analizados por Porter. Del universo de materiales recuperados, hubo una serie que pueden ser catalogados como instrumentos sonoros. Se trata, principalmente, de los tradicionales instrumentos musicales idiófonos y aerófonos, además de otros considerados como objetos para silbar, pero también de algunos objetos de concha. Entre los primeros se incluyen sonajas, ocarinas, raspadores de hueso, flautas, silbatos y un caparacho de tortuga. De acuerdo con la autora, se presentaron ocho sonajas. Las hubo lisas, con y sin mango, además de efigies. Éstas presentaron las formas humana y de aves. Por

Susana Ramírez Urrea, “Figurillas (salvo el tipo Cerro de García), instrumentos musicales y misceláneos de barro en la fase Sayula”, en F. Valdez, O. Schöndube y J. P. Emphoux, *Arqueología de la Cuenca de Sayula*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/IRD, 2004, pp. 263-285.

46. Isabel Kelly, *Ceramic sequence in Colima: Capacha, an early phase*. Tucson: The University of Arizona Press, Col. Anthropological Papers, núm. 37, 1980, p. 77.

47. Ibíd., p. 94.

48. Ibíd., pp. 3 y 4.

otro lado, entre los aerófonos u objetos silbadores, hubo 10 ocarinas cuya descripción es:

[...] cuerpos redondos o rectangulares, aplanadas en la parte superior con cinco agujeros y la boquilla sobresaliendo por un lado. Todas tienen dos pequeños soportes, perforados probablemente para suspensión. Estas ocarinas pueden representar tortugas, pero su forma es muy convencionalizada.⁴⁹

Un silbato se encontró en un entierro; fue una efigie que representa a un individuo sedente con cara prognática y sus manos sobre las rodillas. Su cabeza fragmentada forma la boquilla y un gran ombligo se abre en un cuerpo redondo y hueco.⁵⁰ De las flautas sólo una se encontró completa. Esta es “abierta por ambos lados, tiene cinco pequeños agujeros bajo la parte superior del cuerpo con un gran orificio cerca de la boquilla”.⁵¹ También se descubrieron seis raspadores de hueso:

Este instrumento musical, hecho de un hueso hueco, tiene una serie de muescas a lo largo de un lado. Los sonidos fueron producidos por frotamiento de otro hueso o una concha a lo largo de las muescas. Cuatro especímenes fragmentados fueron hechos de fémures humanos con una perforación para suspensión en un extremo [...] Otros fueron hechos de un hueso de ave y un metatarso de venado.⁵²

Por último, entre los idiófonos se encontró un caparacho completo de tortuga que, a decir de la autora, fue utilizado como tambor. Además de los objetos anteriores, se recuperaron una serie de pendientes de caracol —del género oliva— que la investigadora interpreta como cascabeles. Señala que fueron elaborados mediante la supresión de la espira y con una perforación en el extremo distal para suspensión.⁵³ La mayor parte de estos objetos fueron encontrados como ofrendas de entierros. Fueron 17 de los 396 que los contuvieron; de ellos, siete estuvieron formados sólo por calaveras (seis infantiles) y los 10 restantes cuerpos completos (correspondiendo siete a individuos infantiles). Sólo a un caso pudo asignársele sexo, correspondiendo a un adulto varón

49. Noé Porter Muriel, *Excavations at Chupicuaro, Guanajuato, Mexico*, vol. 46, parte 5. Filadelfia: The American Philosophical Society. Col. Transactions of the American Philosophical Society, 1956, p. 562.

50. Ídem.

51. Ídem.

52. Ídem.

53. Ibíd., p. 564.

(véase cuadro 1).⁵⁴ Por último, de acuerdo con Schöndube,⁵⁵ a esta tradición se le reconoce una temporalidad que va desde 600 a. C. hasta 400 d. C. en su área nuclear, mostrando una fuerte presencia en el centro de México entre el 400 a. C. y el año 0.

Cuadro 1
Entierros de Chupícuaro que mostraron
objetos sonoros y sus asociaciones

<i>Entierro</i>	<i>Objeto sonoro</i>	<i>Restos humanos asociados</i>
25	Raspador de hueso	Adulto varón
73	Ocarina	Infante
85	Ocarina	Adulto indeterminado
93	Ocarina	Calaveras
104	Raspador de hueso	Calavera infantil
107	Cascabel de oliva	Adulto indeterminado
108	Cascabel de oliva y sonajas aviformes	Calavera infantil
114	Ocarina	Calaveras infantiles
115	Silbato efígie	Infante
139	Ocarina	Infante
155	Sonajas	Infante
186	Ocarina	Calaveras infantiles
203	Flauta	Calaveras infantiles
221	Sonaja	Infante
349	Sonaja	Infante
356	Cascabeles de oliva	Calavera infantil
374	Caparacho de tortuga	Infante

Fuente: elaboración del autor con base en Porter, 1969, pp. 81-92.

-
54. Noé Porter Muriel, "Inventory of burials and associated objects excavated in 1946-47 by the Instituto Nacional de Antropología e Historia at Chupícuaro, Guanajuato, Mexico", en J. D. Frierman (ed.), *The Natalie Wood Collection of PreColumbian ceramics from Chupícuaro, Guanajuato, Mexico at UCLA*. Los Ángeles: University of California, Col. Occasional Papers of the Museum and Laboratories of Ethnic Arts & Technology, núm. 1, 1969, pp. 81-92. (Véase cuadro 1).
55. Otto Schöndube B., "Época prehispánica", en José María Muriá (dir.), *Historia de Jalisco I. Desde los tiempos prehistóricos hasta fines del siglo XVI*. Guadalajara: Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco, 1980, p. 160.

Otro sitio con presencia de instrumentos musicales es el de Morett, en el estado de Colima. En las excavaciones realizadas por Clement W. Meighan y su equipo, patrocinadas por la Universidad de California en Los Ángeles, fueron encontrados varios objetos sonoros. Estuvieron presentes tanto en los recorridos de superficie como en la apertura una serie de siete pozos. Vale la pena señalar que, por sus características, estas excavaciones no dieron información sobre unidades domésticas, aunque sí localizaron 11 entierros, pero desafortunadamente ninguno contó con los objetos de nuestro interés entre sus ofrendas.⁵⁶ De entre aquéllos se encontraron una sonaja, silbatos y flautas. La primera procede de la superficie del sitio, es de mango sólido y carece de toda decoración. Para sonar, al parecer tiene en su interior pequeños guijarros.⁵⁷ Los segundos, que corresponden a objetos silbadores, son cinco, cuatro aviformes y el restante posiblemente zoomorfo. Todos tienen la embocadura en la parte que pertenecería a la cola. Tres provienen de los niveles tempranos del sitio, los restantes son hallazgos de superficie.⁵⁸ En cuanto a las flautas, se recuperaron 29 fragmentos; 15 pertenecen al cuerpo del instrumento y los restantes son boquillas. De acuerdo con la descripción del autor:

Los fragmentos de los cuerpos de las flautas son partes de cilindros de arcilla café pulida, muestran de ninguna a cuatro perforaciones. Probablemente todas las flautas completas tuvieron al menos cuatro o cinco hoyos. Los cilindros de arcilla que formaban el cuerpo de la flauta tienden a ser irregulares en el grosor de las paredes y en ocasiones con el interior bastante áspero. Parece como si fueran moldeados sobre un palo de madera. El extremo próximo a la boquilla está despuntado y puede mostrar la impresión del extremo del palo —el otro lado está abierto—. Las boquillas fueron modeladas por separado y pegadas, entonces el hoyo para soplar fue hecho con un palito que hizo una apertura en el extremo sellado del cuerpo de la flauta.⁵⁹

Entre estos materiales destacan una boquilla doble que perteneció a una flauta doble, otra de forma acampanada y una más con forma de cabeza humana. Las flautas aparecen durante toda la ocupación del

56. Clement W. Meighan, *Archaeology of the Morett site, Colima*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, Col. Publications in Anthropology, núm. 7, 1972, pp. 7-11, y 22-25.

57. *Ibid.*, p. 58.

58. *Ibid.*, pp. 58 y 59.

59. *Ibid.*, p. 59.

sitio.⁶⁰ Por último hay que decir que el autor dividió su temporalidad en dos periodos, uno temprano entre 300 a. C. y 100 d. C., y otro tardío desde 150 hasta 750 d. C.

Para el periodo medio hay información procedente de la cuenca de Sayula, en el sur de Jalisco. En los trabajos realizados, encabezados por Otto Schöndube y un equipo de colaboradores con adscripciones institucionales en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Universidad de Guadalajara (UdeG) y el Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación (ORSTOM), se recuperaron una serie de instrumentos musicales. En “Cerritos Colorados”, sitio cuya disposición arquitectónica le caracteriza como uno de los centros rectores para su época, conocida como fase Sayula (550 a 1100 d. C.), el rescate de materiales fue abundante. En cuanto a la temática que nos ocupa, existieron silbatos, cascabeles de barro y, al parecer, flautas también. De los instrumentos de viento, según Susana Ramírez, hubo tres segmentos:

[...] dos de ellos corresponden a la boquilla y están hechos por las técnicas de modelado y pellizcado. Su superficie es color bayo (¿engobe?) y está pulida. Ambas son representaciones zoomorfas, tal vez de serpiente. Los rasgos de la cara están aplicados por pastillaje: los ojos son dos bolitas aplicadas por punzonado central y llevan cejas flamígeras hechas por incisiones, detrás de los ojos o a un lado de éstos. Uno de ellos presenta, además, una protuberancia en medio de los ojos a manera de nariz. Este último pudiera corresponder a una flauta, pues la boquilla es más larga.⁶¹

El fragmento restante es también catalogado como “silbato”; sin embargo, su descripción sugiere que se trata de otro instrumento. A decir de la autora:

El silbato restante corresponde a un fragmento que representa una concha o un caracol marino. Está fabricado en la pasta *d* por la técnica de modelado. Lleva un orificio al centro que abarca todo el interior del objeto. No presenta engobe y está alisado.⁶²

60. Ídem.

61. Susana Ramírez Urrea, op. cit., p. 276.

62. Ídem.

Hay que señalar aquí que, si en efecto se trata de un caracol, no puede ser un silbato sino que se trata de una trompeta.

En cuanto a los cascabeles de barro, éstos tienen similitud con una serie de figurillas conocidas como “Cerro de Gareía”. Del yacimiento que estamos tratando proceden ocho, siendo descritos como sigue:

Los cascabeles miden de cinco a siete centímetros de altura. Están fabricados por la técnica de modelado; el cuerpo es hueco, de forma ovoide, con una muesca que perfora uno de sus extremos. Adosada al cascabel lleva una agarradera o asa en forma de ave. Los rasgos de la cara están hechos por la técnica del pastillaje: los ojos se resaltan con dos tiras finas formando un círculo o con una bolita, con o sin punzonado al centro. El pico es prominente de forma triangular y está abierto, efecto dado por la remoción del barro. Lleva dos o tres crestas a la cabeza con incisiones, a manera de plumas y/o tocado. Algunos de ellos presentan una perforación a la altura del pico. En su mayoría cuentan con rejos de pigmento rojo-naranja y/o blanco en las áreas de los ojos, del pico y de las crestas.⁶³

Es de señalarse que sus contextos de recuperación son los de rellenos que cubrían espacios arquitectónicos y, a decir de la autora, “otros que parecen tener algún tipo de relación con las actividades de producción de sal —almacenaje y procesamiento del mineral—”.⁶⁴ No obstante, independientemente de esta observación, su abundancia en el sitio nos habla de que la producción de sonidos fue de importancia en el lugar.

Más cercanos a tiempos contemporáneos están los sitios de la ribera del lago de Chapala, tanto en Michoacán como en Jalisco. Hasta el momento son dos los que han sido excavados y sus resultados publicados; el primero de ellos es el de Cojumatlán, en el estado de Michoacán. Aquí Robert Lister efectuó trabajos durante los meses de junio y julio de 1941; llevó a cabo tanto recorrido de superficie como algunas trincheras en dicho yacimiento. En cuanto a su temporalidad, cabe señalar que de acuerdo con Schöndube,⁶⁵ se les ubica entre los años 800 y 1100 d. C. Entre los materiales de nuestro interés recolectó flautas, silbatos y cascabeles. De las primeras encontró dos, una completa y un fragmento, ambas tubulares y elaboradas con arcilla en color marrón con bandas rojas rodeando los tubos. La primera mide 14 cm de largo, tres de diá-

63. *Ibid.*, p. 278.

64. *Ídem*.

65. Otto Schöndube, 1980, *op. cit.*, p. 128.

metro en la zona de la boquilla y 1.5 en el otro extremo. Muestra cuatro agujeros a lo largo de su parte superior que le permiten cambiar el tono del sonido. Cuenta con un agregado que semeja una cabeza aviforme, así como un par de pequeñas patas. Según el autor, “la impresión general creada por las patas, la cabeza y la boquilla es la de un pájaro”.⁶⁶ Por su parte, los objetos silbadores también elaborados con barro, tienen en general cuerpos globulares. Aquí se describen dos formas, una que sugiere aves y la otra que recuerda a un pequeño mamífero terrestre, en especial a un roedor. En términos generales, cuentan con los mismos colores de las flautas.⁶⁷ Todas las piezas provienen de los rellenos de las excavaciones, sin una asociación definida, con excepción de una flauta que procede de superficie.

En lo que respecta a los cascabeles, hay que señalar que se trata de ejemplares de cobre. Como parte de la parafernalia del entierro 9 hubo un collar que incluyó, entre otras cosas, seis cascabeles que se agrupan en dos formas distintas, cada uno con tres piezas. A decir del autor, el primero es:

[...] un simple tipo globular que mide 10 mm de diámetro [...] Los resonadores son muy regulares en diseño y tienen un anillo para suspensión. Todos tienen pequeños nódulos de cobre como badajos. El segundo tipo tiene un resonador globular, un anillo para suspensión, y la adición de apéndices parecidos a orejas junto al anillo [...] De hecho, los apéndices consisten de cuatro rollos pequeños de alambre pegados al cascabel. Los badajos son inusuales ya que consisten en un pequeño rollo de alambre de cobre, cada uno con tres o cuatro vueltas de alambre. Debido a la naturaleza preservante del óxido de cobre que cubría los cascabeles, los seis tuvieron un pedacito del cordón sobre el cual sus anillos fueron colocados.⁶⁸

Un cascabel más acompañó al entierro 4: “éste es de una variedad periforme, con un anillo para suspensión [...] Está bien hecho y tiene un guijarro como badajo. Mide 10 mm en su diámetro mayor”.⁶⁹

En este sitio se presentan materiales que, sin ser propiamente instrumentos musicales, deben ser considerados como generadores de sonido. Se trata de una serie de vasijas cuya forma principal es la de los

66. Robert H. Lister, *Excavations at Cojumatlán, Michoacán, México*. Albuquerque: The University of New Mexico, Col. Publications in Anthropology, núm. 5, 1949, p. 67.

67. Ibíd., p. 68.

68. Ibíd., pp. 70 y 71.

69. Ibíd., p. 71.

cajetes, que cuentan con soportes trípodes conocidos como “de sonaja”. Sus restos han sido encontrados como tiestos en las excavaciones, pero principalmente como ofrendas en entierros humanos. Para nuestro interés es de importancia la particularidad de que sus patas son huecas y cuentan con bolitas de barro en su interior, lo que en la práctica las convierte en sonajas pues suenan con el movimiento. Lister reporta que esta característica está presente en piezas de los tipos Cojumatlán policromo, cuyos pies tienen mayoritariamente de aves y mamíferos, Cojumatlán inciso policromo, Zapotlán gris inciso, Zapotlán café inciso y Chapala café; en todos éstos las formas suelen ser globulares.⁷⁰

Otro de los sitios en la zona chapálica es el de Tizapán, cercano a la población del mismo nombre en el estado de Jalisco. Fue investigado por un equipo de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) encabezado por Clement W. Meighan. Los trabajos se limitaron a realizar algunas trincheras y pozos de sondeos en el lugar, entre los años de 1965 y 1966.⁷¹ De acuerdo con Schöndube,⁷² su temporalidad corre entre 1100 y 1300 d. C. En cuanto a los materiales de nuestro interés, en realidad fueron pocos. Identificados como instrumentos musicales está un silbato, que fue encontrado en la superficie y tiene forma de ave. Se trata de un fragmento que muestra piernas rechonchas y alas, carece de cabeza y tiene un largo máximo de cinco centímetros.⁷³ También fue recuperado un cascabel que al parecer estaba asociado a un entierro humano, quizás el identificado con el número 8 o el 25. De acuerdo con los autores,

[...] tiene un cuerpo sin decoración, un pequeño anillo en espiral para la suspensión, un resonador con hendidura al fondo con una bolita de piedra al interior. Su altura es de 1.8 cm., el diámetro mayor de 1.5 cm. Debido a la aplastada condición del espécimen, la forma original es incierta pero probablemente fue piriforme aplanada.⁷⁴

Hay dos objetos más, encontrados al remover los sedimentos de la excavación, sin una asociación definida. Se trata de un par de raspado-

70. Ibíd., pp.19-43.

71. Clement W. Meighan, y Leonard J. Foote, *Excavations at Tizapan El Alto, Jalisco, Mexico*. Los Ángeles: The University of California, 1968, p. 24.

72. Otto Schöndube, 1980, op. cit., p. 128.

73. Idem.

74. Ibíd., p. 137.

res de hueso, elaborados con huesos largos humanos. Están fragmentados y fueron localizados a una profundidad de entre 70 y 160 cm. Como sucede en Cojumatlán, en Tizapán también hubo vasijas con soportes de sonaja. Meighan y Foote los reportan sólo para el tipo Cojumatlán policromo y señalan que “pueden ser puntiagudos, mamiformes o moldeados en la forma de cabezas de animales”.⁷⁵ Por último, sin una descripción adecuada ni contextualización, presentan un fragmento de lo que podría ser un tambor de cerámica, que encuadran en el tipo Cojumatlán policromo. Éste corresponde a una parte del cuerpo que sería la caja de resonancia.⁷⁶

Un sitio más que comparte características similares a las ya descritas es el de La Peña, ubicado en el municipio jalisciense de Teocuitatlán. Aquí efectuó trabajos un equipo interinstitucional integrado por investigadores del Instituto Nacional de Antropología y de la Universidad de Guadalajara, encabezados por Otto Schöndube, quienes mediante recorridos de superficie delimitaron la extensión del asentamiento y mediante excavaciones extensivas se adentraron en sus características. Éste definió que el sitio tuvo dos períodos de ocupación, el primero durante el Preclásico tardío con dos fases: Atotonilco (800 a 400 a. C.) y Usmajac temprana (400 a 200 a. C.); mientras el segundo en el Posclásico, con tres fases: Cojumatlán (800 a 1100 d. C.), Tizapán (1050 a 1300 d. C) y La Peña (1250 a 1400 d. C.).⁷⁷ En cuanto a los objetos de nuestro interés, reportan instrumentos tanto en cerámica como en otros materiales. Entre los primeros se encuentran los silbatos, que son descritos así: “Se recuperaron un total de cinco ejemplares (uno completo y cuatro fragmentados) en forma de aves. Son de pasta 1 y 2. El completo se halló en la unidad doméstica del grupo D”.⁷⁸ Otro artílugo es un instrumento de percusión; éste es descrito como un tambor y se señala que “es similar a un botellón, con el cuello largo y recto, de borde divergente. El cuerpo es esférico y no tiene base. Se recuperaron algu-

75. Ibíd., p. 110.

76. Ibíd., figura 23 y lámina 16.

77. Catherine Liot, S. Ramírez, J. Reveles, y O. Schöndube (coords.), *Transformaciones socioculturales y tecnológicas en el sitio de La Peña, Cuenca de Sayula, Jalisco*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/INAH, 2006, pp. 407-433.

78. Susana Ramírez y Cinthya Cárdenas, “Análisis de la cerámica del Posclásico”, en C. Liot, S. Ramírez, J. Reveles y O. Schöndube (coords.), *Transformaciones socioculturales y tecnológicas en el sitio de La Peña, Cuenca de Sayula, Jalisco*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/INAH, 2006, p. 361.

nos tiestos —que son parte del cuerpo donde va la piel, y algunos del cuello— que podrían estar relacionados con esta forma”.⁷⁹ De su contexto se menciona que “esta forma sólo se ha encontrado como ofrenda de entierro y los tiestos de la muestra provienen del rescate de 1997 recuperados en los saqueos del panteón de la plaza oeste”.⁸⁰ Asocian los fragmentos al tipo Cojumatlán policromo inciso y con la fase Tizapán. Como en los casos anteriores, hay la presencia de vasijas con soportes huecos a manera de sonajas. Las autoras reconocen esta característica en los tipos siguientes: Cojumatlán policromo, Cojumatlán negativo, Cojumatlán policromo inciso, Citala policromo inciso, Zapotlán inciso, Tizapán policromo y Tizapán policromo inciso.⁸¹ En metal, los investigadores localizaron un par de cascabeles, que describen así: “Son de forma globular, con anillo de suspensión perpendicular a la boca de la caja de resonancia, no poseen resonador, el diámetro máximo del cuerpo es de 12 mm y el del anillo de suspensión no sobrepasa 8 mm”.⁸² El contexto de su hallazgo fue “el talud de la plataforma norte y el piso de la plaza este del grupo A (ambos en el área IV) y no se encontró ninguno asociado a los entierros”.⁸³ De su manufactura sólo señalan que fueron elaborados con la técnica de la cera perdida.⁸⁴

Hacia el norte se encuentra el sitio arqueológico de Amapa, en el estado de Nayarit. Éste fue investigado en el año de 1959 por un equipo encabezado por Clement W. Meighan bajo la cobertura institucional de la UCLA. Allí su técnica de trabajo consistió en la apertura de calas y pozos de sondeo, además de utilizar maquinaria de tipo *bull-dozer* en varias trincheras.⁸⁵ Los análisis aquí establecieron una cronología que corre entre *ca.* 200 hasta 1500 d. C. según Schöndube.⁸⁶ Se definieron seis fases: Gavilán (ca. 200 hasta 500 d. C.), Amapa (500 a 650 d. C.), Tuxpan (650 a 850 d. C.), Cerritos (850 a 1050 d. C.), Ixcuintla (1050 a

79. *Ibid.*, p. 323.

80. *Ídem*.

81. *Ídem*.

82. Johan García y Catherine Liot, “Presentación de los objetos de metal”, en C. Liot, S. Ramírez, J. Reveles y O. Schöndube (coords.), *Transformaciones socioculturales y tecnológicas en el sitio de La Peña, Cuenca de Sayula, Jalisco*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, INAH, 2006, pp. 399 y 400.

83. *Ibid.*, p. 400.

84. *Ídem*.

85. Clement W. Meighan, *The Archaeology of Amapa, Nayarit, Mexico*. Los Ángeles: The University of California, Col. *Monumenta Archaeologica*, vol. 2, 1976, pp. 12 y 13.

86. Otto Schöndube, 1980, *op. cit.*, p. 128.

1400 d. C.) y Santiago (1400 a la llegada de los españoles). De los objetos que nos ocupan localizó en dos materiales: cerámica y metal. Los primeros están representados por una serie de objetos silbadores que forman una colección de 38 piezas, con sólo cuatro completos. Todos tienen formas que representan seres vivos elaboradas al agregar elementos al pastillaje, que de acuerdo con el autor incluyen “flores” de cuatro pétalos, cánidos, un “gato”, aves y personas, siendo los penúltimos los más abundantes. La descripción del proceso de su elaboración:

La manufactura incluyó hacer una cámara sonora y adjuntarla a una boquilla tubular. Éstas son de dos tipos: una forma relativamente corta y cilíndrica hecha como una parte integral de la cámara sonora [...] (hay cinco ejemplos corriendo desde 1.4 hasta 2.9 cm de largo); y una boquilla aplanada hecha separadamente de la cámara sonora [...] Las últimas son un poco más largas, desde 3.9-4.4 cm. Fueron hechas y secadas antes de que la cámara sonora fuera agregada por lo cual están pobemente unidas al silbato y se salen casi intactas.⁸⁷

Existen algunos casos en que hay bolitas de barro al interior de las cámaras sonoras. De este *corpus* hubo cuatro piezas que provienen de áreas de cementerios, tres claramente asociadas a un entierro. Tres forman un grupo que vienen de un mismo entierro del cementerio 1 y son aviformes; la restante procede del cementerio 2 y cuenta con una ornamentación que consiste en una figurilla antropomorfa. Ésta “fue modelada separadamente y pegada con un rollito de arcilla al frente del silbato. La pieza completa fue recubierta con un delgado engobe blanco y la figura misma decorada con los dibujos pintados de los rasgos faciales, la ropa y ornamentos”.⁸⁸ El resto de los objetos silbadores fueron encontrados en los diferentes pozos de sondeo a lo largo del sitio, pero sus posiciones en la estratigrafía sugieren que fueron más bien tardíos, que pertenecen a la fase Cerritos y posteriores. En el caso de aquellos que fueron pintados de blanco, pueden ser aun más tardíos, al parecer corresponden a las fases Ixquintla y Santiago, después del año 1100 d. C.⁸⁹ Meighan cierra su reflexión en torno a los instrumentos musicales de la siguiente manera:

87. Ibíd., p. 77.

88. Ídem.

89. Ídem.

No hay nada sobre las formas o las asociaciones arqueológicas para indicar cualquier uso además del de juguetes para los silbatos en Amapa. Es digno de mención que Amapa no produjera nada más complejo que un silbato de una sola nota; no hay flautas, sonajas, raspadores de hueso u otros artefactos musicales.⁹⁰

Esta aseveración debe tomarse con cuidado, pues la propia publicación muestra un artefacto que podría utilizarse como un raspador de hueso. Se trata de la mandíbula de un cánido que muestra muescas a lo largo de su parte inferior; de acuerdo con el autor, podría pertenecer a la fase Santiago.⁹¹

Existen otros objetos sonoros, pero elaborados en metal. Hacemos referencia a los cascabeles de cobre encontrados en el sitio. Según Meighan son muy comunes ya que fueron encontrados en grupos asociados a entierros humanos; hubo algunos —de carácter individual— que tuvieron lotes de 18, 21 y 33 piezas. Hubo dos lotes más de tres cada uno, y 12 se encontraron aislados. Se señala que

[...] están cuatro variantes en la colección. La más común es un simple cascabel globular de forma fundida con un pequeño guijarro en su interior [...] Las otras formas incluyen una piriforme aplanada [...] una globular con caras trabajadas en alambre sobre el resonador [...] y piriformes con bandas trabajadas en alambre simuladas sobre el resonador.⁹²

Queda por señalar que existen algunos tipos cerámicos que podrían contar con soportes tipo sonaja, según se infiere por las láminas que se presentan en el trabajo. Sin embargo, en las descripciones publicadas no hay información que permita asegurararlo.

Al norte se encuentra el sitio de Chametla, ya en el estado de Sinaloa. Fue brevemente explorado por Isabel Kelly durante la década de 1930 como parte de los trabajos del Instituto de Ciencias Sociales. Sus trabajos se limitaron a una temporada de tres semanas en las que se realizaron algunos sondeos, principalmente trincheras. Para su cronología Schöndube⁹³ propone la existencia de cinco fases: Tierra del Padre/Chametla temprano (entre 200 y 500 d. C.), Baluarte/Chametla medio (500 a 650 d. C.), Lolandis/Chametla tardío II (650 a 850 d. C.), Acaponeta/

90. *Ídem.*

91. *Ibíd.*, p. 125.

92. *Ibíd.*, p. 114.

93. Otto Schöndube, 1980, *op. cit.*, p.128.

Chametla tardío II (850 a 1050 d. C.) y El Taste/Chametla tardío I (1050 a 1200 d. C.). Las excavaciones produjeron algunos objetos que resultan de nuestro interés, como son tambores, silbatos y sonajas. De los primeros la autora indica que se trata de vasos de cerámica sin fondo, que tienen el cuerpo pequeño y globular montado sobre un cuello largo que se abre en su extremo. En ocasiones los cuellos se presentan curvados. Están hechos con una pasta burda, granular y delgada, con el exterior bien alisado. Usualmente tienen un baño de engobe bayo que muestra en ocasiones franjas rojas o rojinegras; hay otros completamente rojos. Fueron encontrados en pozos de sondeo y parecen caer en la fase Chametla Medio.⁹⁴ Por su parte, para los silbatos hay dos variantes: los planos y los de efigie. De los primeros las descripciones no son muy claras, e incluso ponen en duda que se trate de estos instrumentos; de aquellos que están fuera de duda, la autora señala que se trata de un “tubo, con perforación al extremo que conduce diagonalmente a la superficie superior, la cámara de aires bajo la superficie abierta”.⁹⁵ Las segundas fueron comunes, pues se encontraron seis en distintos contextos. Una es considerada una flauta, ya que mostró al menos tres agujeros. Entre las representaciones existen las antropomorfas y zoomorfas; entre las últimas destaca la de un perico. Entre sus características está la de tener un cuerpo hueco con la perforación del silbato en la cola.⁹⁶ En las sonajas también se reconocieron dos tipos; por un lado las globulares, y por otro las de efigie. Entre éstas la autora reconoce una “bestia cornuda”.⁹⁷ Los contextos de hallazgo para todos los instrumentos musicales son variados, fueron encontrados tanto en superficie como en los sedimentos removidos en las excavaciones. Sin embargo, algunos tuvieron contextos bien definidos. Así, un entierro infantil contó entre sus ofrendas con dos sonajas efigie y un tambor de cerámica. Otro con una flauta y un tambor de cerámica.⁹⁸

Más al norte, los trabajos en Culiacán realizados por la propia Kelly en 1935 y 1939 produjeron otra serie de objetos sonoros, en principio

94. Isabel Kelly, *Excavations at Chametla, Sinaloa*. Berkeley: University of California Press, Col. Ibero-Americana, núm. 14, 1938, p. 49.

95. Ídem.

96. *Ibíd.*, p. 51.

97. *Ibíd.*, pp. 51 y 52.

98. *Ibíd.*, p. 63.

instrumentos musicales. Schöndube⁹⁹ propone para este sitio una cronología con cuatro fases: Acaponeta/Culiacán temprano II (850 a 1050 d. C.), La Divisa/Culiacán temprano I (1050 a 1250 d. C.), Yebalito/Culiacán medio (1250 a 1400 d. C.) y La Quinta/Culiacán tardío (1400 a la llegada de los españoles). Aquí la autora reconoce silbatos y sonajas en cerámica pertenecientes sobre todo al periodo Medio y, quizás, al Tardío. Los primeros son todos efígies que incluyen formas zoomorfas y antropomorfas, que pueden estar o no sobre un pedestal. Los que lo están se encuentran unidos a éste por el tronco de su cuerpo; los que no, se sostienen por sus patas, que pueden variar entre tres y cuatro. Los cuerpos pueden ser cilíndricos alongados o bien globulares. Algunos silbatos pueden presentar incisiones como decoración. Las formas animales incluyen principalmente aves y algunos cuadrúpedos; las humanas se asocian con las figurillas que se encuentran en la región.¹⁰⁰ En cuanto a las sonajas, la autora señala que son “sorprendentemente limitadas en estilo”. La forma predominante es un globo hueco de arcilla, usualmente con mango, que muestra aberturas verticales por las que se asoman las bolitas que generan el sonido. Al menos un ejemplar mostró protuberancias a la manera de “cuernos”. Algunas sonajas tienen características antropomorfas, figurando las caras en su globo; otras son aviformes. Como los silbatos, también corresponderían a los períodos Medio y Tardío.¹⁰¹

En otros materiales, como el cuerno, se elaboró un raspador. La autora describe que se encuentra perforado en el extremo distal y muestra muescas a lo largo de la superficie convexa. Probablemente corresponda al periodo Medio, aunque no se descarta el Tardío.¹⁰² En metal se encuentran dos cascabeles. Según Kelly:

Un cascabel es grande, como son los cascabeles aborígenes. El borde parece tener una estrecha media vuelta sobre el borde, un rasgo que evidentemente fue parte del vaciado. El espécimen está fuertemente deformado y roto; como consecuencia, el badajo está perdido. El cascabel pequeño es una miniatura, probablemente una

99. Otto Schöndube, 1980, op. cit., p. 128.

100. Isabel Kelly, *Excavations at Culiacán, Sinaloa*, Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, Col. Iberoamericana, núm. 25, 1945, pp. 127 y 128.

101. Ibíd., p. 129.

102. Ibíd., p. 141.

cuenta o un pendiente pequeño. En estructura es fundamentalmente el mismo que el espécimen grande, aunque sin el mismo acabado en el borde.¹⁰³

Además de los instrumentos musicales y sonoros propiamente dichos, están los objetos que al ser elaborados fueron “sonorizados”. Como en otros sitios, Culiacán también tuvo sus vasijas capaces de emitir sonidos. Se trató de una serie de cajetes y molcajetes con soportes de sonaja, correspondientes a los tipos Aguaruto interior inciso, Culiacán medio policromo, Culiacán tardío policromo, Culiacán, bicromo, Culiacán bayo, Culiacán estriado y Culiacán bandas incisas.¹⁰⁴

El último sitio norteño que hemos de tratar aquí es el de Guasave, también en el estado de Sinaloa. Fue investigado por Gordon F. Ekholm a finales de la década de 1930, con el patrocinio del American Museum of Natural History de Nueva York. Realizó sus excavaciones de mayor importancia en el montículo conocido como “El Ombligo”, reconociéndolo como una estructura principalmente funeraria. Pero además abrió algunas trincheras en sitios de vivienda en los alrededores de dicho yacimiento. De acuerdo con John Philip Carpenter, existieron dos fases en este sitio: Huatabampo (entre 700 y 1000 d. C.) y Guasave (1000 a 1450 d. C.). Entre las ofrendas que acompañaron a los entierros, así como en las zonas habitacionales, se recuperaron algunos materiales de interés para nuestra discusión. Iniciaremos con el fragmento de un silbato que fue encontrado de una de las trincheras de prueba de un lugar habitacional. De acuerdo con el autor:

[...] es cuadrado, hueco, redondeado en los dos lados, y tiene una pequeña proyección en el extremo. La boquilla está separada. Tiene una hilera de pequeñas marcas agujeradas redondas alrededor del borde y una bajo el centro de cada lado y dos hoyos en el lado superior [...] Las esquinas de ambos lados están decoradas con líneas ligeramente incisas separadas por una pintura blanca fugitiva. Quizá fue un ave o una efigie humana.¹⁰⁵

Otros materiales fueron los cascabeles en metal, que se encontraron en abundancia, ya sea como collares o bien en sartales en los brazos y los tobillos. Ekholm los describe así:

103. Ibíd., p. 147.

104. Ibíd., pp. 35-118.

105. Gordon F. Ekholm, *Excavations at Guasave, Sinaloa, Mexico*. Nueva York: The American Museum of Natural History, Col. Anthropological Papers, vol. XXXVIII, parte II, 1942, p. 90.

[...] muchos tienen los dos lados comprimidos juntos que la apertura está cerrada, excepto en sus dos extremos. Casi siempre presente en la cima del anillo está una pequeña proyección que presumiblemente indica la posición del dueto en el molde a través del cual corrió el metal en el proceso del vaciado. Todos tienen pequeños guijarros como badajos.¹⁰⁶

Estos objetos fueron elaborados con una técnica que el autor denomina *wirework*. Por último hay que señalar que, como en casos anteriormente vistos, algunas vasijas de cerámica fueron sonorizadas al contar con soportes de sonaja. Se trató de cajetes y vasos de los tipos Guasave rojo sobre bayo, Cajete con el dios emplumado, Aztatlán policromo, Cerro Isabel esgrafiado, Sinaloa policromo, Aguacatuto inciso, Guasave policromo, Burrión policromo, San Pedro policromo, Las Arganas inciso, Nio policromo y Tamazula policromo.¹⁰⁷ Con esto terminamos el recorrido sobre algunas culturas arqueológicas del occidente de México.

Discusión y conclusiones preliminares

La revisión de una parte del panorama que ofrece el occidente de México durante la época prehispánica permite realizar algunas observaciones en torno al tema. Primero, la presencia continua de los instrumentos musicales representados en aerófonos, idiófonos o membranófonos y otros objetos sonorizados a lo largo de todo el periodo, permite inferir que la producción sonora fue de importancia para las sociedades que ocuparon la región, y que una buena parte de los objetos sonorizados pudieron utilizarse como instrumentos de sustitución del lenguaje humano o sustitución-imitación de la comunicación animal, en particular los objetos para silbar. Resulta de interés que la cultura material asociada se haya recuperado de contextos que delinean a ciertos segmentos sociales, como en las etapas tempranas a los niños en Chupícuaro y a las élites durante las manifestaciones de la tradición Aztatlán.

Si bien era de esperarse la presencia dominante de instrumentos de viento, tal y como ya lo habían señalado Schöndube y Dájer respectivamente, resalta el hecho de que los silbatos tengan una forma predominante, que es la de las aves. En menor medida se representan otros

106. *Ibid.*, p. 90.

107. *Ibid.*, pp. 46-82.

animales, entre los que destacan los cuadrúpedos, así como la figura humana. Mención especial merece la sonorización de las vasijas, que surge con la tradición Aztatlán, en piezas de claro uso ritual. Esto sugiere que el sonido fue parte importante de la ritualidad, tanto así que objetos en principio “silentes” fueron dotados de “voz propia”, con la cual seguramente participaron al celebrarse el ritual.

Otros objetos sonoros con fuerte presencia a lo largo del tiempo fueron los cascabeles. Al principio hechos de concha, barro y posteriormente en metal, agregaban otro tipo de sonoridad al ser humano. Se sabe, a partir de los hallazgos contextualizados, que pudieron ser collares, ajorcas, pulseras en mano y tobillo, y en ocasiones formaron verdaderos sartales. Concordamos aquí con la propuesta de Dorothy Soler,¹⁰⁸ quien señala que estos objetos sirvieron como símbolos que definieron a las élites y a las esferas de actividades sacras. Además, participaron de diversos contextos sagrados, entre ellos rituales de fertilidad, en actividades bélicas y en la recreación de un paraíso sagrado, que fue creado mediante la canción y el sonido: “Uno de estos sonidos, el de los cascabeles, está asociado con aves coloridas, melodiosas y tornasoles y con voces humanas que representan deidades y sus transformaciones humanas”.¹⁰⁹

En términos generales, en vista de sus contextos de hallazgo, los instrumentos sonoros y, por ende, los sonidos que produjeron, indican haberse ubicado en una posición que les permitía unir la vida cotidiana con los planos sobrenaturales. Su clara presencia como ofrenda en los entierros humanos señala que los fenómenos sonoros pertenecieron al mundo de los vivos tanto como al de los espíritus y, seguramente, permitió la convivencia entre ambas realidades.

108. Dorothy Hosler, “Sound, color and meaning in the metallurgy of Ancient West Mexico”, en D. S. Whitley (ed.), *Reader in Archaeological Theory. Post-Processual and Cognitive Approaches*. Londres: Routledge, 1998, p. 105.

109. Ibíd., p. 109.

Agradecimientos

Este trabajo fue posible gracias a la reflexión surgida en la convivencia con dos generaciones de la Maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, entre 2005 y 2009. Además, debo agradecer en lo particular el apoyo y comentarios de Cristina Ramírez Munguía, Iván Pelayo Sánchez —quien además realizó la ingrata tarea de fichar buena parte de la información que se utiliza aquí— y también a Jorge Arturo Chamorro Escalante.

Referencias bibliográficas

- Blatt, Frank J. (1991) *Fundamentos de física*. México: Prentice-Hall Hispanoamericana.
- Blench, Roger (2006) "From Vietnamese lithophones to Balinese gamelans", *Indo-Pacific Prehistory Association Bulletin*, núm. 26, pp. 48-61.
- Both, Arnd Adje (2004) "Shell trumpets in Mesoamerica. Music-Archaeological evidence and living traditions", en E. Hickmann, y R. Eichmann (eds.), *Studien zur Musikarchäologie IV Rahden/Westf*, pp. 261-277. Documento electrónico consultado el 20 de abril de 2009.
- (2006) "On the context of imitative and associative processes in Prehispanic music", en E. Hickmann, A. A. Both, y R. Eichmann (eds.), *Studien zur Musikarchäologie V Rahden/Westf*, pp. 319-332. Documento electrónico consultado el 20 de abril de 2009.
- Candé, Roland de (1981) *Historia universal de la música*. Madrid: Aguilar.
- Carpenter, John Phillip (1998) "El ombligo en la labor: Nuevas perspectivas del sitio de Guasave, Sinaloa", en R. Brambila (ed.), *Antropología e historia del occidente de México*, XXIV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, vol. II. México: Sociedad Mexicana de Antropología/UNAM, pp. 963-984.
- Castellanos, Pablo (1985) *Horizontes de la música precortesiana*. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, núm. 257.
- Cross, Ian (2001) "Music, mind and evolution", *Psychology of Music*, vol. 29, núm. 1, pp. 95-102.
- Cross, Ian, y Ghofur Eliot Woodruff (2008) *Music as a communicative medium*. http://www.mus.cam.ac.uk/~ic108/pdf/ic_gew_prehist_lang_08.pdf. Documento electrónico consultado el 20 de abril de 2009.
- Cross, Ian, e Iain Morley (2001) "Music and evolution: The nature of evidence", en C. Stevens, D. Burnham, G. McPherson, E. Schubert y J. Renwick

- (eds.), *Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition* Sydney, Australia, pp. 416-419.
- Dájer, Jorge (1995) *Los artefactos sonoros precolombinos*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Empresa Libre de Autoeditores.
- Den Otter, Elisabeth (1994) "Pre-Columbian musical instruments. Silenced sound in the Tropenmuseum Collection", *Bulletin of the Royal Tropical Institute*, núm. 335.
- Deraga, Daria, y Rodolfo Fernández (1986) "Unidades habitacionales en el Occidente", en L. Manzanilla (ed.), *Unidades habitacionales mesoamericanas y sus áreas de actividad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 375-398.
- Ekhholm, Gordon F. (1942) *Excavations at Guasave, Sinaloa, Mexico*. Nueva York: The American Museum of Natural History, Col. Anthropological Papers, vol. XXXVIII, parte II, pp. 23-139.
- Estrada, Julio (2008a) *La música en la palabra del prehispánico*. <http://julioestrada.net>. Documento electrónico consultado el 25 de octubre de 2008.
- (2008b) *Silencio y rumor de lo propio*. <http://julioestrada.net>. Documento electrónico consultado el 25 de octubre de 2008.
- García, Johan, y Catherine Liot (2006) "Presentación de los objetos de metal", en C. Liot, S. Ramírez, J. Reveles y O. Schöndube (coords.), *Transformaciones socioculturales y tecnológicas en el sitio de La Peña, Cuenca de Sayula, Jalisco*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/INAH, pp. 399-406.
- Gillespie, Susan D. (2000) "Rethinking ancient Maya social organization: Replacing 'Lineage' with 'House'", *American Anthropologist*, vol. 102, núm. 3, pp. 467-484.
- Gómez Gastélum, Luis (1999) *Identidad regional e interacción en el noroeste mexicano*, tesis de Maestría en Arqueología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- (2008) "Notas para el estudio de la religiosidad prehispánica en el occidente de México", en P. Fornier y W. Wiesheu (coords.), *Festines y ritualidades. Arqueología y antropología de las religiones*, vol. II. México: INAH, pp. 109-134.
- Hosler, Dorothy (1998) "Sound, color and meaning in the metallurgy of Ancient West Mexico", en D. S. Whitley (ed.), *Reader in Archaeological Theory. Post-Processual and Cognitive Approaches*. Londres: Routledge, pp. 103-118.
- Kelly, Isabel (1938) *Excavations at Chamilta, Sinaloa*. Berkeley: University of California Press, Col. Ibero-Americana, núm. 14.
- (1945) *Excavations at Culiacán, Sinaloa*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, Col. Ibero-Americana, núm. 25.

- (1980) *Ceramic sequence in Colima: Capacha, an early phase*. Tucson: The University of Arizona Press, Col. Anthropological Papers, núm. 37.
- Liot, Catherine, S. Ramírez, J. Reveles, y O. Schöndube (coords.) (2006) *Transformaciones socioculturales y tecnológicas en el sitio de La Peña, Cuenca de Sayula, Jalisco*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/INAH.
- Lister, Robert H. (1949) *Excavations at Cojumatlán, Michoacán, Mexico*. Albuquerque: The University of New Mexico, Col. Publications in Anthropology, núm. 5.
- Lumholtz, Carl (1986) *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*. México: INI.
- Martí, Samuel (1978) *Music before Columbus. Música precolombina*. México: Ediciones Euroamericanas, Col. Biblioteca Interamericana Bilingüe.
- McAnany, Patricia A. (1994) *Living with the ancestors. Kinship and kingship in ancient Maya society*. Austin: University of Texas Press.
- Meighan, Clement W. (1972) *Archaeology of the Morett site, Colima*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, Col. Publications in Anthropology, núm. 7.
- (1976) *The archaeology of Amapa, Nayarit*. Los Ángeles: University of California, Col. Monumenta Archaeologica, vol. 2.
- Meighan, Clement W., y Leonard J. Foote (1968) *Excavations at Tizapán el Alto, Jalisco*. Los Ángeles: The University of California.
- Mendoza, Vicente T. (1988) "La música y la danza", en C. C. de Leonard (coord.), *Esplendor del México antiguo*, tomo I, 7^a ed. México: Editorial del Valle de México, pp. 323-354.
- Mountjoy, Joseph B. (s/f) "PV-33", *Sitios arqueológicos en el municipio de Puerto Vallarta*. <http://www.uncg.edu/arc/Vallarta/html/pv33.html>. Documento electrónico consultado el 7 de septiembre de 2009.
- Plunket, Patricia (2002) "Introduction", en P. Plunket (ed.), *Domestic ritual in ancient Mesoamerica*. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology at UCLA, pp. 1-9.
- Porter, Muriel Noé (1956) *Excavations at Chupícuaro, Guanajuato, Mexico*. Filadelfia: The American Philosophical Society, Col. Transactions of the American Philosophical Society, vol. 46, part 5.
- (1968) "Inventory of burials and associated objects excavated in 1946-47 by the Instituto Nacional de Antropología e Historia at Chupícuaro, Guanajuato, Mexico", en J. D. Frierman (ed.), *The Natalie Wood Collection of Pre-Columbian ceramics from Chupícuaro, Guanajuato, Mexico at UCLA*. Los Ángeles: University of California, Col. Occasional Papers of the Museum and Laboratories of Ethnic Arts & Technology, núm. 1, pp. 81-92.
- Ramírez Urrea, Susana (2004) "Figurillas (salvo el tipo Cerro de García), instrumentos musicales y misceláneos de barro en la fase Sayula", en

- F. Valdez, O. Schöndube, y J. P. Emphoux, *Arqueología de la Cuenca de Sayula*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/IRD, pp. 263-285.
- Ramírez, Susana, y Cinthya Cárdenas (2004) “Análisis de la cerámica del Posclásico”, en C. Liot, S. Ramírez, J. Reveles, y O. Schöndube (coords.), *Transformaciones socioculturales y tecnológicas en el sitio de La Peña, Cuenca de Sayula, Jalisco*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/INAH, pp. 307-372.
- Renfrew, Colin, y Ezra B. W. Zubrow (eds.), *The ancient mind. Elements of cognitive archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schöndube B., Otto (1972) *La religión en el occidente de México*, Sociedad Mexicana de Antropología, XII Reunión de Mesa Redonda. México: Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 357-363.
- (1980) “Época prehispánica”, en J. M. Murià (dir.), *Historia de Jalisco* (tomo I, “Desde los tiempos prehistóricos hasta fines del siglo XVII”). Guadalajara: Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco, pp. 113-130.
- (1986) “Instrumentos musicales del occidente de México: Las tumbas de tiro y otras evidencias”, *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad*, vol. VII, núm. 28, otoño. Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 85-110.
- Schöndube B., Otto, y Sara Ladrón de Guevara (1990) *Bibliografía arqueológica del occidente de México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Stöckli, Matthias (2005) *¿Una música maya prehispánica? Incursiones en la arqueomusicología*. <http://www.popolvuh.ufm.edu.gt/Stockli2005.pdf>. Documento electrónico consultado el 12 de agosto de 2009.
- Velázquez Castro, Adrián (2000) *El simbolismo de los objetos de concha encontrados en las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan*. México: INAH, Col. Científica, núm. 403.
- Weigand, Phil C. (2008) “La tradición Teuchitlán del occidente de México. Excavaciones en los Guachimontones de Teuchitlán, Jalisco”, en P. C. Weigand, C. Beekman, y R. Esparza (eds.), *Tradición Teuchitlán*. Zamora: El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura de Jalisco, pp. 29-61.

Fundamentos de la antropología lingüística, la etnomusicología, la semiótica, la bioacústica y la etología en torno a los lenguajes de sustitución

Jorge Arturo Chamorro Escalante

Introducción

De acuerdo con los estudios de antropología lingüística, la semiótica sonora, la bioacústica y la etnomusicología, en la segunda mitad del siglo XX se trazaron los primeros lineamientos en torno a los lenguajes de sustitución bajo la denominación de sustitutos del habla o *speech surrogates*, y la necesidad de estudiar también los fenómenos sonoros que no corresponden necesariamente a lo musical, aunque guardan ciertas similitudes con lo musical y que son considerados como códigos comunicativos audibles del mundo natural y cultural. En los estudios iniciales se comenzó a reflexionar sobre la conversión del habla en sonidos equivalentes para la transmisión de sistemas sígnicos, que han sido objeto de investigación a partir de toda la segunda mitad del siglo XX. Se consideró la gran variedad de técnicas por las cuales los signos audibles son producidos, incluyendo el silbido, los sustitutos silábicos y la gran riqueza de respuestas a través de instrumentos y técnicas de la emisión sonora.

Mauricio Swadesh sostuvo que el lenguaje en la evolución humana ha sido fundamentalmente un “sistema de comunicación que utiliza las vibraciones sonoras”, pero además reconoció la existencia de otros sistemas y la presencia del fenómeno de “sustitución” del lenguaje huma-

no por medios distintos al habla. Swaesh explicó que para comprender la naturaleza del lenguaje humano es necesario estudiar la producción de los sonidos correspondientes y los fenómenos relacionados, como es el caso de las “emisiones sonoras” compartidas por el hombre con otras especies.¹

Los sistemas de señales audibles pueden relacionarse a través de líneas distintas a la comunicación oral o la emisión de sonidos de lenguaje. Umberto Eco ha explicado desde la semiótica, al “universo de las señales” como actos de comunicación o fenómenos culturales que implican la individualización de su estructura elemental.² Las nociones de “sistema” y “señales” se utilizan en las ciencias exactas y en la física para formular principios. Por ejemplo, la matemática considera al sistema como un conjunto de reglas o principios que plantean o persiguen un objetivo determinado, tal y como podría ser un “sistema de axiomas” o un “sistema de coordenadas”. Por otro lado, las señales son fenómenos físicos, limitados en el tiempo, emitidos por una fuente o recibidos por un sistema capaz de captarlos.³ Otra explicación convergente sobre “sistema” es la que concibe al sistema o esquema de una lengua, como el conjunto de relaciones abstractas, que existe entre sus elementos, fuera de la caracterización fonética o semántica.⁴

Roman Jakobson, uno de los máximos representantes de la Escuela de Praga, defendió esta postura y explicó que la noción de estructurar la lengua es tener presente la noción de sonidos y sus propiedades; así, el sonido o la dimensión acústica del lenguaje es aún más clara que el significado o que las categorías gramaticales.⁵ Jakobson explica además que la noción de “sistema” se entiende como el conjunto de elementos que se vinculan al conjunto de relaciones entre sus elementos; como

1. Mauricio Swadesh, *El lenguaje y la vida humana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 191.
2. Umberto Eco, *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. México: Ediciones Debolsillo, 2005, p. 43.
3. Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. *Diccionario esencial de las ciencias*. Madrid: Espasa Calpe/Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 2002, pp. 880 y 866.
4. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo xxi Editores, 2006, p. 152.
5. Roman Jakobson, *The sound shape of language*. Bloomington: Indiana University Press, 1979, capítulo III, pp. 122 y 176.

consecuencia, al conjunto de tales relaciones incluyendo sus “transformaciones isomórficas”, se le denomina “estructura de un sistema”.⁶

Los sistemas de señales audibles se pueden relacionar con el tamaño de la unidad lingüística —el “fonema”⁷ o unidad mínima que conforma a la sílaba, el “morfema”⁸ o unidad mínima que conforma a la palabra y la frase— a la cual se refiere el signo audible. A partir de la combinación de los fonemas se forman unidades lingüísticas superiores. Los fonemas también se pueden comprender como cada uno de los modelos de sonidos o unidades mínimas fonológicas del sistema de una lengua, los cuales al oponerse o diferenciarse entre sí, sirven para formar y distinguir signos lingüísticos. Estos modelos sonoros poseen distintas pronunciaciones llamadas “alófonos”⁹ o sonidos del lenguaje, y son estudiados en “fonología”.¹⁰

En estos aspectos se pueden encontrar dos rasgos fonémáticos¹¹ de referencia. El primero es la “codificación” (*encoding*), en donde no hay una similitud entre el signo y los sonidos que representa, pero hay signos convencionales. El segundo rasgo fonémático es la “abreviación”, “contracción” (*abridgement*), en la cual cada signo audible transmitido exhibe una similitud significante al sonido correspondiente del mensaje básico.¹²

-
-
6. Ibíd., p. 166.
 7. Los “fonemas” constituyen el nivel fónico de la lengua; son considerados como las unidades lingüísticas mínimas que no pueden descomponerse y tienen una función distintiva (Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, op. cit., p. 203).
 8. En cada palabra, la lingüística ha identificado una o más unidades llamadas “morfemas” o “monemas”. Los morfemas son un segmento de la cadena hablada y son también las unidades mínimas dotadas de significado que constituyen las palabras (ibíd., p. 236). Se puede entender que cada morfema tiene un significado, y el significado de la palabra depende de la combinación de los significados parciales.
 9. “Alófono” es la variante de un fonema que en una situación fonética particular puede ampliarse (Mauricio Swadesh, op. cit., p. 383).
 10. Ibídem. La “fonología” es “la teoría de los sonidos o fonemas de una lengua”, y la “fonología histórica” se orienta al desarrollo de los fonemas de una lengua o los que están en una familia de lenguas.
 11. Con la finalidad de hacer comprensible el estudio de las lenguas nativas, los lingüistas acordaron en crear un sistema de signos fonéticos para representar los sonidos del lenguaje hablado. Para abordarlos como objeto de estudio, lo dividieron en dos partes: una está constituida por su “sistema fonémático” y la otra por el “sistema fonético” (Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, op. cit., p. 209).
 12. Terminología propuesta en lengua inglesa por Theodore Stern, “Drum and Whistle Languages: An Analysis of Speech Surrogates”, *American Anthropologist*, vol. 59, núm. 3, junio, 1957, pp. 487-506.

Pero también se consideran los aspectos semióticos en los sustitutos acústicos del lenguaje. En el campo semiótico, los tambores y el silbido son sistemas sustitutivos que pueden ser clasificados de acuerdo con lo que éstos involucran, como por ejemplo el uso de instrumentos o artefactos sonoros. Los sistemas sustitutivos pueden también clasificarse de acuerdo con las relaciones semióticas del lenguaje. Dichos sustitutos pueden entenderse como “sustitutos primarios”, o bien sistemas sustitutivos de primer orden. Así, donde quiera que un tamboreo o silbido se escuche, estos sistemas audibles serán emisores de señales.

Desde el campo semiótico, los “sistemas de abreviación” se definen como el fenómeno en el cual el sonido instrumental o el silbido exhiben una semejanza física relevante para el sonido correspondiente del mensaje.

Los estudios del silbido y del llanto humano desde la etnosemiótica se han aplicado a las expresiones sonoras de las culturas indígenas de América. En los sistemas del silbido humano se reconocen también paralelismos, en donde el tono y la intensidad son las mismas que las del habla correspondiente, pero además los segmentos de articulación, como las consonantes. Los silbidos siguen el mismo sentido tonal en relación con lo morfológico, léxico y sintáctico, mediante el recurso que en términos musicales se define como el *glissandi*, o en términos lingüísticos se identifica como la entonación.¹³ Tanto en el habla como en el silbido se expresan palabras básicas y en ambos se reconoce la presencia de un cierto ritmo.

El silbido humano es una expresión comunicativa de gran importancia; a través de este signo audible se ha analizado el papel del ritmo y de la melodía en el lenguaje. En algunas culturas el uso del lenguaje silbado se asocia con el sonido de aerófonos musicales o de comunicación. Sin duda se puede referir que los silbidos humanos, como medio de obtener información, guardan cierta analogía con los del mundo animal (aves, cetáceos y primates, por ejemplo).

Algunos investigadores del silbido humano refieren que la distribución espacial de los lenguajes silbados se asocian a las condiciones especiales de la comunicación humana, particularmente la comunicación

13. “Entonación” se debe a la tensión mayor o menor de los órganos articulatorios, o modificación ascendente o descendente en una lengua (Oswald Duerot y Tzvetan Todorov, op. cit., p. 213).

a larga distancia entre dos personas que viven en un escenario topográfico de difícil acceso, aun cuando puedan identificarse visualmente en medio de la distancia. Otra característica es el lenguaje secreto acerca del medio ambiente (la pesca o la cacería) o acerca de las relaciones humanas (amorosas, religiosas, políticas, etcétera)

Los planteamientos generales en torno a la discusión de los sistemas del tamboreo y los del silbido humano, se pueden resumir de la siguiente manera: a) ¿qué elementos del habla son mejor incorporados al sistema de abreviación en la comunicación humana?; b) ¿de qué manera los varios sistemas sustitutivos se comparan con la eficiencia comunicativa?; c) ¿cuál es el efecto que se identifica en la comunicación, a partir de la combinación con otros sistemas semióticos?, y d) ¿cómo funcionan los sistemas sustitutivos del habla en aislamiento, pero también en combinación con otros sistemas semióticos empleando otros canales y códigos?

Las reflexiones iniciales desde la antropología lingüística

De acuerdo con Peter Trudgill y J. M. Hernández Campoy,¹⁴ la lingüística antropológica o antropolingüística es una de las orientaciones en torno al paradigma de lenguaje y sociedad, que considera tanto aspectos culturales como lingüísticos, pero además atiende a las variaciones y usos lingüísticos; en su metodología incluye la interpretación del significado socialmente determinado de una lengua.

Sin duda la lingüística se introdujo en la teoría antropológica a partir de Franz Boas, quien consideró necesaria la separación de los conceptos de raza, lenguaje y cultura, conceptos que son independientes entre sí, pero además advirtió que cualquier ser humano es capaz de aprender cualquier lengua y de asimilar cualquier tradición cultural. Boas rechazó el concepto de primitivo y adoptó una clara postura antievolucionista, considerando que cada sociedad se desarrolla de manera independiente, de acuerdo con sus patrones adaptativos a su entorno físico y social. Otra consideración boasiana, es que la vinculación entre la lingüística y la antropología reside en que la primera proporciona

14. Peter Trudgill y J. M. Hernández Campoy, *Diccionario de sociolinguística*. Madrid: Gredos, Col. Biblioteca Románica Hispánica, 2007, p. 203.

una descripción profunda de la mente humana, desde la perspectiva del hablante, lo que permite evitar racionalizaciones secundarias.¹⁵

Además de Boas, habría que mencionar la contribución de Edward Sapir, quien estudió los aspectos psicológicos y culturales del funcionamiento del lenguaje y retomó el concepto de “fonema”, que representa una fuerte construcción del conocimiento en torno a los sonidos; pero además investigó la relación entre los sonidos y las asociaciones semánticas y el estudio del lenguaje y género. Desde la célebre hipótesis que efectuó con su discípulo Benjamín Lee Whorf, se expuso que el lenguaje es la guía simbólica de la cultura y la lengua es el filtro a través del cual se construye el mundo con fines de comunicación.¹⁶

A partir de la hipótesis de Sapir y Whorf, emergen otras consideraciones sobre los estudios sociales y culturales del lenguaje, y que en realidad consideran los conceptos de *habla*¹⁷ y *discurso*. Una de las posteriores contribuciones de la década de los años ochenta es la de Peter Trudgill, quien en su estudio del lenguaje considera dos aspectos fundamentales en torno al comportamiento, para reconocer al lenguaje desde un punto de vista social: a) la función del lenguaje en establecer las relaciones sociales, y b) el papel desempeñado por el lenguaje en proporcionar información acerca del hablante.¹⁸

Observar el comportamiento es mirar en torno a lo que es el lugar original o nativo de los individuos que hablan en una conversación en donde emergen los dialectos o tipos de lenguaje, incluyendo sus acentos. Para Trudgill, el “acento” se refiere únicamente a las diferencias de pronunciación, y lenguaje es un fenómeno social estrechamente vinculado a la estructura social y al sistema de valores de una sociedad.

15. Thomas Barfield (ed.), *Diccionario de antropología*. México: Siglo XXI Editores, 2000, pp. 316 y 317.
16. Ibíd., p. 317. Refiere la hipótesis Sapir-Whorf.
17. De acuerdo con Patricia Córdova Abundis (en *Habla y sociedad: El análisis lingüístico-social del habla*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Coordinación General Académica- Unidad para el Desarrollo de la Investigación y el Posgrado, 2003, p. 41), el habla se apoya en códigos paralingüísticos, entre los cuales figuran los gestos, la entonación o la proximidad del hablante. Pero también se puede agregar que el habla es la utilización individual de una lengua, el habla es el uso de la lengua que un hablante hace en un mensaje determinado. Por último, el habla es la manera de usar la lengua por una determinada comunidad o sociedad.
18. Peter Trudgill, *Sociolinguistics: an introduction to language and society*. Harmondsworth Middlesex, Inglaterra: Penguin Books, 1983, pp. 13-33.

El estudio del habla también fue abordado en la lingüística francesa desde los estudios de Ferdinand de Saussure,¹⁹ quien estableció la dicotomía entre lengua (*langue*) y habla (*parole*). La visión de la lingüística saussureana dejó los lineamientos introductorios para el estudio del habla y la lingüística, pero la construcción científica de la lingüística se consolidó a partir de los trabajos de Jakobson, Hjemslev y Coseriu, según lo refiere Patricia Córdova Abundis,²⁰ quien opina que la obra de Saussure representa tan sólo el preámbulo de la lingüística científica. De acuerdo con Jean Dubois y Giacomo Mathée,²¹ el estudio de *la parole* considera al habla como un fenómeno físico y concreto que puede ser analizado en forma directa mediante el oído humano, pero básicamente gracias a los métodos de los instrumentos análogos que se emplean en las ciencias físicas. Dubois refiere que el estudio del habla enfrenta sin duda la presencia de un fenómeno fonético que es la articulación de la voz, a la que se entiende como un segmento fonético audible de manera inmediata a una sensación pura. Para Jean Dubois y Giacomo Mathé el acto del habla contiene tres etapas físicas: a) la producción de la cadena sonora por los órganos del habla (articulación y fonación); b) la transmisión del mensaje en el medio de una onda sonora; esta etapa incluye la estructura física de los fonemas vibratorios y la acústica del habla, y c) la recepción de la onda sonora por medio del oído humano; esta etapa contiene la percepción de la cadena sonora, es decir, su interpretación como una serie de elementos de valor distintivo.

Los conceptos de *speech surrogates* y *langage de substitution*, su relación con los signos semióticos

El paradigma *speech surrogates* que figura en la literatura lingüística, etnomusicológica y antropológica estadounidenses, o sus equivalentes

-
19. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*. Nueva York: McGraw-Hill Books, 1966.
 20. Patricia Córdova Abundis, op. cit., p. 21.
 21. Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespint, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, y Jean Pierre Mével, *Dictionnaire de Linguistique et des sciences du langage*. París Cedex: Larousse, 1994, p. 347.

remplacement de la parole,²² *langue sifflée*,²³ *langages de substitution*²⁴ y *langage tambouriné*²⁵ de la literatura lingüística y etnomusicológica francesas, que pueden traducirse al español como “sustitutos del habla”, “lenguajes de sustitución” y “lenguajes tamboreados”, han sido abordados desde diferentes enfoques, como el estudio de un sistema de comunicación, de unidades fonémicas y lexicales²⁶ y de referentes semióticos y tonales en donde se involucra a la noción de signo o señal audible.

A finales de la década de los años cincuenta del siglo XX, Theodore Stern comenzó a referirse al concepto de *speech surrogates*, como un modelo de análisis para la conversión del habla humana en sonidos equivalentes para la transmisión de señales. Dichos estudios trazaron una relación estrecha entre la estructura lingüística y el sistema de señales. Stern afirma que los sistemas de señales están emparentados con los mensajes orales que éstos comunican, y en la clasificación de dichos sistemas se puede encontrar el fonema, la sílaba, el morfema o la palabra, y toda una oración a la que se refiere una señal.²⁷

Theodore Stern expuso los puntos de clasificación de los sistemas de señales como puntos de referencia fonémáticos y lexicales.²⁸ Los puntos de referencia fonémáticos incluyen: a) la codificación o aplicación de un código, y b) la contracción o abreviación. Por otro lado, los

22. Ibid., p. 455. Se refiere que en glosemántica, el término sustitución se aplica como *remplacement* de una unidad que constituye una mutación, así la sustitución actúa como reemplazo; por ejemplo, una variante del fonema por otra variante de un mismo fonema.
23. René-Guy Busnel y Siegfried J. R., *Parole, langages et langues sifflées*. París: SFRS, 1990.
24. El concepto de *langages de substitution* ha sido propuesto por los etnomusicólogos Susanne Fürniss y Simha Arom en el Centre Nationale de la Recherche Scientifique en la Universidad René Descartes de París. Referencias particulares sobre *langage de substitution* son referidas por Susanne Fürniss y Gladys Guarisma, “Des hauts et des bas: les tons dans les chantefables Bafia”, en A. Jacqueline, M. C. Thomas, É. Motte-Florac, y G. Guarisma (eds.), *Du Terrain au Cognitif: Linguistique, Ethnolinguistique, Ethnoscience*. París: Peeters/SELAF, 2004, pp. 447-491.
25. El concepto de *langage tambouriné* ha sido propuesto y abordado por Simha Arom y E. Cloarec-Heiss, “Le langage tambouriné des Banda-Linda: République Centrafricaine”, en L. Bouquiaux (ed.), *Théories et méthodes en linguistique africaine*. París: SELAF, 1976, pp. 113-169.
26. Un “campo léxico” es un conjunto de palabras que tienen un elemento común. Según Peter Trudgill y J. M. Hernández Campoy (op. cit., p. 202), el término *lexicon* se refiere al vocabulario de una lengua. En la clasificación del léxico se pueden agrupar las palabras que están relacionadas con un mismo tema de tal manera que las palabras relacionadas con un ámbito temático común forman un campo léxico. Los llamados diccionarios ideológicos agrupan las palabras por campos léxicos, de modo que se puede localizar una palabra a partir de una idea.
27. Theodore, Stern, op. cit., pp. 487-506.
28. Uno de los elementos constitutivos del lenguaje que designa nociones se denomina “elemento lexical” (Oswald Duerot y Tzvetan Todorov, op. cit., p. 24).

puntos lexicales de referencia incluyen: a) la representación léxica, y b) los ideogramas lexicales. Tanto en lo fonémático como en la dimensión lexical, Theodore Stern refiere la existencia de elementos de contracción o abreviación, y en éstos explica que cada señal transmitida expone una semejanza importante a un sonido correspondiente sobre la base de un mensaje. El aspecto de la contracción puede considerarse también como la manera en que las unidades lexicales se abrevian en una transmisión; así, la contracción involucra a la retención de entidades lexicales del mensaje hablado, pero en un formato más corto, a manera de una forma de abreviación.

En la década de los años setenta Donna Jean Umiker propuso para los estudios de la semiótica y la lingüística retomar el concepto de *speech surrogates* introducido por Theodore Stern, y sugirió abordar los sistemas de contracción o abreviación, así como los sistemas lexicales desde una perspectiva semiótica. Desde esta perspectiva, Dona Jean Umiker sostiene que los sistemas sustitutivos se pueden clasificar en dos órdenes: los “sistemas sustitutivos de primer orden” y los “sistemas sustitutivos de segundo orden”, de acuerdo con las relaciones semióticas y con base en el lenguaje. Para Umiker un ejemplo del sistema de primer orden es el alfabeto ordinario, pero además de éste, los sistemas clave son los tamboreos y los silbidos, los cuales desempeñan el papel de *signans*, y los sonidos del lenguaje verbal actúan como el *signatum* de los primeros. En cuanto a los sistemas de segundo orden, un ejemplo es el código Morse, en el cual los puntos y las comas (*signans*) tienen su *signatum* en el alfabeto ordinario.²⁹

El término *sign* (del inglés), *signe* (del francés) o signo (del castellano) es equivalente a la voz latina *signum*, que se define como cualquier objeto o acontecimiento, usado como evocación de otro objeto o hecho, por lo que el signo permite comprender toda posibilidad de referencia; por ejemplo la del estímulo de un recuerdo al recuerdo mismo, la de la palabra a su significado, la del gesto indicador a la cosa indicada (como el caso del brazo extendido señalando una dirección) o la del indicio o del síntoma de una situación a la situación misma.³⁰ En relación con el

29. Donna Jean Umiker, “Speech surrogates: drum and whistle systems”, en Thomas A. Sebeok (ed.), *Current Trends in Linguistics*, vol. 12. Tha Hague: Mouton, 1974, p. 498.
30. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 1064.

“signo acústico”, Roman Jakobson³¹ explicó que éste es una denominación genérica respecto a los tipos particulares de signos y que éstos pueden partirse en dos ramas, de acuerdo con su derivación original, en las voces griegas *signan* y *signatum*, que se explican con profundidad en la semiótica de Peirce, en la cual se explica que el signo es un objeto que se encuentra, por un lado, en relación con otro objeto y, por otro, en relación con un intérprete, conformando una relación triádica.

Siguiendo los lineamientos de la semiótica, Donna Umiker refiere que es posible advertir la transferencia de todo el sistema del simbolismo del habla en otras formas de comunicación, como la escritura o la palabra impresa, y es aquí en donde podemos reconocer que cada elemento —bien sea letra o palabra escrita— en el sistema sustitutivo corresponde a un elemento específico, sonido, grupo de sonidos o palabra hablada. Por consiguiente, el lenguaje escrito es una equivalencia punto por punto de su contraparte, que es el lenguaje hablado. Umiker agrega que las formas escritas son símbolos secundarios de lo hablado, es decir son los “símbolos de los símbolos”.³²

Umiker define como sistemas lexicales en el campo de los sistemas sustitutivos del habla, a un tipo de sistema de codificación que emplea “logogramas lexicales”, como los que podemos ver en la escritura china. Además de estos sistemas léxicos, existen otros casos que se derivan de los tamboreos de algunas culturas como las de Nueva Guinea o de África Occidental, considerados como representaciones acústicas de las unidades lexicales. Por otro lado, Umiker se afilia a la definición de Theodore Stern en el sentido de que los sistemas de contracción o abreviación son aquellos en los cuales los sonidos instrumentales o los silbidos exhiben una semejanza física a un sonido correspondiente, pero desde el campo semiótico. Aquí, los *signans* sustitutos portan una relación icónica a su *signatum*, en contraste con otros como los códigos Morse o el lenguaje escrito, en donde los *signans* portan una relación simbólica del *signatum*.³³

Tanto en Theodore Stern como en Donna Umiker se insiste constantemente en la noción de señales dentro del concepto de *speech surrogates*, y en este sentido también se afilan a Roman Jakobson, quien

31. Roman Jakobson, “The Framework of Language”, *Studies in the Humanities*, núm. 1, Michigan, 1980, pp. 10 y 11.

32. Donna Jean Umiker, op. cit. p. 499.

33. Ibid., p. 502.

sostuvo que las señales son un tipo de signos que se distinguen de otros patrones de signos, y como cualquier tipo de signos, están provistos de su *signatum* pero, al contrario de otros signos, las señales no pueden combinarse con su receptor en una construcción semiótica, aun cuando éstas pertenezcan a un código amplio de unidades selectas. Para Jakobson todas las combinaciones de señales simples se perciben debido al código, de tal manera que el *corpus* de mensajes posibles es de la misma proporción que el código, y agrega que en el caso de semiosis de señales, éstas asignan “símbolos indíxicos” o “íconos indíxicos.”³⁴

Desde los fundamentos teóricos sobre los signos, la semiosis es entendida como una triada de funcionamientos. Charles Morris describe “semiosis” como el proceso por el cual algo funciona como un signo, y en dicho proceso se involucran tres factores: a) cuando algo actúa como un signo, y b) al cual se refiere el signo, pero además c) al efecto que produce en algún intérprete del signo.³⁵ Así, la cualidad icónica es una representación de la similitud: la relación entre el signo-vehículo portador de significados y el objeto. Desde la interpretación semiótica de Umberto Eco en este proceso, también se debe entender el paso de la señal al sentido, en donde el segundo se adquiere cuando interviene el proceso de significación, debido a que las señales no son únicamente componentes de una estructura de información, sino una forma llenada por el receptor humano con significados.³⁶

Los planteamientos lingüísticos y etnomusicológicos para comprender el lenguaje del tamboreo

Los estudios pioneros sobre el análisis del tamboreo como sistema de señales se realizaron tanto en África como en Birmania. Dell Hymes refiere que los estudios del lenguaje de tambores y lenguajes ceremoniales han sido considerados en la etnografía de la comunicación como subcódigos y sistemas marginales de la lengua, que implican un alto grado de especialización, como en el caso de los sistemas complejos del

34. Roman Jakobson, *Language in relation to other communication systems*. Milán: Edizioni di Comunita, 1970, p. 13.

35. Charles Morris, *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975, p. 3.

36. Umberto Eco, op. cit., p. 62.

tamboreo de África occidental.³⁷ Algunos de los trabajos sobre el lenguaje del tamboreo, como el de J. F. Carrington (*talking drums*),³⁸ concluyeron que el proceso de aprendizaje de ciertas lenguas y los textos del habla se enseñan a través de señales audibles abreviadas, en forma de golpes de tambor o percusión, en donde entran en juego tanto el ritmo como el sentimiento de una frase verbal. Este tipo de estudios han referido que los componentes rítmicos de una melodía u oración verbal se traducen en articulación oral por medio de reiterar sonidos o palabras. El hecho de advertir componentes rítmicos en los sustitutos del habla, puede considerarse como un análisis musical del lenguaje, partiendo del recurso elemental de la “reiteración” o “repetición” que se emplea en el tamboreo.

Theodore Stern refiere que se han realizado estudios sobre ciertas culturas como las del occidente de África, en donde se ha planteado que existen formas reales de lenguaje a través de tamboreos, pero que en dicha forma de comunicación se advierten ciertos problemas de interpretación de las señales o mensajes por tamboreo. No obstante que las señales refieren mucho de la libertad de secuencias sonoras, uno esperaría la entonación para distinguir entre una palabra u otra —para distinguir por ejemplo entre femenino y masculino—, pero cuando los mensajes correspondientes a las señales del tamboreo no concuerdan con el tipo de palabra, entonces los mensajes por tamboreo se prestan a confusión, y necesariamente debemos entender que sin el conocimiento de los mensajes en el habla nativa, no podremos entender con precisión los mensajes, por lo que es difícil recurrir a los sistemas de contracción, y en realidad, en algunos casos del tamboreo, nos enfrentamos a meras secuencias de golpes monótonos percusivos, que son más que todo mensajes ideográficos.³⁹

George Herzog⁴⁰ explica que los elementos de tono, acento y duración son los que se pueden identificar también en los toques de llamada y, particularmente en ciertas culturas africanas, expresan cuatro tonos,

37. Dell Hymes. “Hacia etnografías de la comunicación”, en Paul L. Garvin y Yolanda Lastra de Suárez, *Antología de estudios de etnolinguística y sociolinguística*. Col. Lecturas Universitarias, núm. 20. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades-Dirección General de Publicaciones, 1984, pp. 63-64 (pp. 48-89).
38. J. F. Carrington, *The talking drums of Africa*. Londres: The Carey Kingstate Press, 1949.
39. Theodore Stern, op. cit., p. 494.
40. George Herzog, “Drum signaling in a West African Tribe”, *Word: Journal of the Linguistic Circle of New York*, vol.1, núm. 3, 1945, pp. 217-238.

y en muchas otras únicamente tres tonos, característica que se encuentra en relación directa con el uso de tambores en batería, que se organizan por su tono y tamaño, como es el caso de los instrumentos usados por hablantes de la lengua jabo del occidente de África.

Otros aspectos de los sistemas sustitutivos del lenguaje en los tambores es el uso de fórmulas orales o expresiones parafraseadas, tal y como lo explica Walter Ong⁴¹ en relación con el tamboreo del occidente de África, que en algunas culturas indica aviso o vituperación; el primero es concebido como mensajes entre clanes, y el segundo como insultos que remueven conflictos intertribales. Pero lo más importante en los tamboreos del occidente africano, según lo reconoce Walter Ong, es que el lenguaje de los tambores ofrece un flujo sonoro, con pausas, repeticiones o reiteraciones, lo cual va en relación directa con el significado del lenguaje, o incluso las puntuaciones. Por ejemplo, Walter Ong menciona que los tambores lokele en Camerún ofrecen una manera de puntuación de mensajes mediante el golpeteo simultáneo de los tambores macho y hembra, con el fin de producir un sonido que se verbaliza con los sonidos *kpei kpei kpei*, entre otros.

Un estudio reciente sobre sistemas sustitutivos en el lenguaje de los tambores en Camerún es el que desarrolla actualmente el etnomusicólogo camerunés Kisito Esselle, quien se refiere a *langage tambouriné* en el uso del *nkul* o *tambour de bois* (idiófono de madera), en el cual se emplean ciertas fórmulas recurrentes o reiterativas para comunicarse en el sentido del lenguaje hablado.⁴² En este sentido Simha Arom refiere que en el lenguaje del tamboreo en África central se puede entender la adecuación rítmica al habla a través de una fórmula general que contiene todo un mensaje. Pero en este mensaje se pueden entender dos paradigmas: lo general y lo específico. En el mensaje se entiende la versión frase por frase, por lo que para Simha Arom existe una transposición exacta del habla en el tamboreo, en donde no hay semejanza

-
41. Walter Ong S. J., "African Talking Drums and Oral Noetics", *New Literary History*, vol. 8, núm. 3, 1977, p. 422.
 42. Kisito Essele Essele, "Le langage tambouriné, élément indispensable des cérémonies funéraires beti, Cameroun", ponencia inédita del *Journée d'études sur les langages de substitution*, que tuvo lugar en el Centre National de la Recherche Scientifique de París el 13 de noviembre de 2009.

sino exactitud del sonido del tamboreo, ya que en el tamboreo africano se advierte la misma tonalidad que emplean los músicos en el habla.⁴³

Donna Umiker refiere que en ciertos casos la rítmica del habla puede influir en las señales del tamboreo; sin embargo, todavía no hay certeza de que exista una conexión para entender que la distribución del sistema de señales es influida por factores políticos o sociales, por lo que en realidad se identifica en los lenguajes a través de tambores tan sólo un sistema de ideogramas o signos que representan una unidad léxica. Umiker también analiza los sistemas del tamboreo como sistemas de contracción o abreviación y reconoce que pueden ser íconos simbólicos. Los cambios tonales deslizantes, que son parte del habla, también se pueden reproducir en el lenguaje de los tambores, y los sistemas del tamboreo representan únicamente un número limitado de características fonémicas tales como el tono, la extensión o amplitud de la sílaba y el ritmo.

No obstante las consideraciones que ponen en duda la precisión de los tamboreos como sustitutos del lenguaje hablado, en otros estudios se advierte lo contrario. Los etnomusicólogos africanistas están convencidos de que en el occidente de África se desarrolló una técnica de fraseo en donde las palabras serían homófonas cuando el tamboreo reemplaza alguna frase. En este sentido, Donna Umiker aclara que los tamboreos como sistemas de contracción no son exclusivos de las percusiones africanas, ya que también se les puede encontrar en Melanesia y particularmente en las Islas Salomón, en donde por tradición los tambores han sido empleados para transmitir mensajes. Dichos tambores ofrecen dos tonos, alto y bajo, en donde los tonos bajos representan la vocal *a*, mientras que los tonos altos representan a las vocales *e*, *i*, *o*, *u*. En este sistema, Umiker aclara que para evitar ambigüedades, en la transmisión de mensajes a *t* serán de tamboreos emplean fórmulas estereotipadas similares a las empleadas en los sustitutos percusivos africanos.⁴⁴

En relación con el tamboreo en el occidente de África, el etnomusicólogo Kwabena Nketia acuñó el concepto de “grupos rítmicos” para

43. Simha Arom, “Approche interdisciplinaire du langage tambouriné des Banda linda, République Centrale Afrique”, ponencia inédita del *Journée d’ études sur les langages de substitution*, que tuvo lugar en el Centre National de la Recherche Scientifique de París el 13 de noviembre de 2009.

44. Donna Umiker, op. cit., p. 504.

definir al recurso empleado en el sistema de llamadas en los *talking drums* o tambores hablantes de Ghana, los cuáles mediante una técnica tradicional de percusión pueden lograr secuencias sonoras o “unidades lineales” en términos de su interpretación verbal, y así un grupo rítmico debe corresponder a una unidad identificable de estructura gramatical, que refleja la conciencia del tamborero en torno a las unidades estructurales de su habla.

Nketia refiere que dichas unidades estructurales varían desde una simple oración, con o son predicado, para formar oraciones. Para Nketia las unidades lingüísticas mínimas involucradas en el tamboreo, con la finalidad de transmitir mensajes, se basan no únicamente en grupos lineales sino en la conciencia de ciertos elementos fonológicos de su lenguaje, los cuales se pueden agrupar en seis elementos fundamentales: a) la sílaba como un pico de prominencia, representada en instrumentos percusivos por medio de un golpe; b) poner énfasis en el mensaje en donde sea relevante, mediante el recurso de la acentuación; c) la duración de la sílaba, representada por la duración del sonido instrumental; d) el ritmo de la palabra o grupo de palabras, representadas por el ritmo de las secuencias de los golpes percusivos; e) la velocidad de la expresión, representada por el tempo de las secuencias de los sonidos de los tambores, y f) el tono de la sílaba, representado por un timbre elegido o cualidad tonal del instrumento en el que se reproducen los mensajes.⁴⁵

No obstante que en la experiencia de Nketia se insiste en la reproducción de frases del habla a través de tambores, Donna Umiker ve con escepticismo esta relación y aclara que hasta los años ochenta no había evidencia de que los fonemas vocales y consonantes sean reproducidos mediante los elementos sustitutivos del lenguaje, aun cuando se reconozca el fenómeno del tono en los recursos sustitutivos instrumentales en algunas culturas. Por lo tanto, aunque los lenguajes sustitutivos son un intento por representar los tonos de las palabras, y la señal tonal las relaciones gramaticales, la entonación no siempre está presente debido al número limitado de aspectos que el sistema sustitutivo puede manipular. Así, para Umiker es fácil entender que los sustitutos del habla son sistemas muy limitados de comunicación, pero sobre todo que es importante efectuar más análisis sobre los diferentes sistemas sustituti-

45. Kwabena Nketia, “Surrogate languages of Africa”, *Current Trends in Linguistics*, vol. VII, 1971, p. 714.

vos, para entender mejor la relación entre los *signans* (los sustitutos del habla) y su *signatum* (es decir los sonidos del lenguaje natural que se van a traducir en otras formas).

Planteamientos semióticos, lingüísticos, bioacústicos y etológicos para explicar los sistemas del silbido

Una buena parte de las explicaciones y consideraciones teóricas sobre los sistemas del tamboreo, se aplican también al caso de los sistemas del silbido humano, aunque hay particularidades para el caso del silbido.

El silbido, al igual que en el tamboreo, posee una representación fonémica y una léxica; además posee un sistema de códigos y formas de abreviación, codificación y parafraseo. Los sonidos silbados se identifican como *signans*, y su correspondencia en la lengua natural es el *signatum*. Para Theodore Stern, la naturaleza de la base del lenguaje afecta las características de un sistema de abreviaciones, y en esto se ha basado este autor para referir que únicamente los lenguajes tonales son susceptibles de abreviación. De hecho, los ejemplos de sistemas de abreviación están por supuesto basados en lenguajes que emplean “tonos fonémicos fragmentarios”; tal es el caso del silbido y del falseto,⁴⁶ pero no en todos los casos del silbido, según Stern, hay elementos fragmentarios.

Los casos de tonos fonémicos fragmentarios se pueden apreciar en el caso del silbido mazateco, pero en otras culturas del silbido, como la de las Islas Canarias, la base del lenguaje no posee tonos fragmentarios, aunque se advierte una entonación de contraste y en donde el silbido se encuentra estrechamente vinculado a las fórmulas orales del castellano.

El caso de los tonos fragmentarios del silbido indígena fue estudiado por George M. Cowan en la región mazateca de Oaxaca, quien refirió que este sistema sustitutivo es para la comunicación a gran distancia y sus características se relacionan estrechamente con la lengua indígena. Según Cowan, en la lengua mazateca muchas palabras y frases poseen idénticos patrones tonales; así, en el lenguaje hablado los fonemas fragmentarios distinguen frases y palabras tonalmente idénticas. De esta manera, en el lenguaje silbado de los mazatecos cuando no hay

46. Theodore Stern, op. cit., p. 491.

tonos fragmentarios surgen las ambigüedades, proporcionadas por el contexto, que vierte dos o más posibles significados. Entre los mazatecos, según Cowan, las conversaciones silbadas corresponden en forma muy cercana a las conversaciones habladas, por lo que el silbido mazateco no consiste únicamente en señales de un valor semántico limitado, como es el caso de silbar para el arreo de ganado, sino un paralelismo respecto de la conversación hablada como un medio de comunicación a gran distancia en un medio natural.⁴⁷

Para George Cowan el silbido mazateco, como sistema sustitutivo, se basa evidentemente en el lenguaje hablado, sigue el mismo sistema tonal en relación con los registros y con los deslizados silbantes, que son importantes en la apreciación léxica, morfológica⁴⁸ y sintáctica. El silbido mazateco solamente en un aspecto de su deslizado silbante difiere del lenguaje hablado, y éste es el caso del silbido rápido.

Para Donna Umiker, otro ejemplo notable del silbido como sistema de comunicación tradicional de una cultura, es el caso del silbo gomero de Islas Canarias, el cual difiere del silbido mazateco en muchos aspectos. En primera instancia este sistema de silbido no es únicamente un sistema de tonos musicales, limitado a la representación de ideas. El silbo gomero sigue una por una las sílabas del lenguaje hablado en castellano. Umiker describe este tipo de silbido como una forma puramente articulatoria, más que prosódica, pero lo que más llama la atención son sus aspectos fonéticos. Por ejemplo, no se emplea el recurso de silbar con los labios por ser insuficiente para lograr un buen volumen de sonido, por lo que la técnica adecuada es la inserción de uno o más dedos en la boca, lo que permite lograr un resonador afinable, acoplado a un generador tonal natural, que permite lograr un número infinito de alturas entre los límites de la resonancia, y además permite cerrar en un punto de la lengua y en un punto de la glotis, lo que permite reproducir tonos en diferente intensidad. Según Umiker, en este tipo de sistema

-
47. George M. Cowan, "Mazateco whistle speech", en Dell Hymes (ed.), *Language in Culture and Society*. Nueva York: Harper and Row, 1964, p. 305.
 48. Según Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov (op. cit., p. 67), "morfología" es la parte de la lingüística que estudia la forma de las palabras y su estructura interna, independientemente de sus relaciones con la frase. Actualmente hay una tendencia a estudiar los morfemas en relación con la oración y las relaciones que se establecen en ella; de aquí se han generado los estudios de "morfosintaxis".

sustitutivo se puede lograr con gran precisión la representación silbada de las vocales.⁴⁹

La teorización posterior a las discusiones semióticas y lingüísticas en el estudio del silbido humano, es la bioacústica de los sistemas sustitutivos del lenguaje.⁵⁰ Dos exponentes de esta nueva línea transdisciplinar de investigación que proponen la bioacústica, son René Guy-Busnel⁵¹ y Julien Meyer. Las contribuciones analíticas de Julien Meyer surgieron desde el año 2005 en su tesis doctoral, quien se extiende hacia el análisis bioacústico del lenguaje silbado para efectuar un estudio comparativo entre la voz hablada, la voz gritada y la voz silbada, en donde se demuestra cómo el silbido permite prolongar la estrategia acústica en la comunicación natural humana a gran distancia.⁵² Meyer reconoce que los silbidos humanos trabajan exactamente igual que el habla, incluyendo vocabulario, gramática y, en muchos casos, la fonología del lenguaje local, particularmente en el dominio de la prosodia. Para Meyer, los silbidos humanos transmiten dos componentes: por un lado, las características de la línea melódica de las palabras habladas y, por otro, las características de su articulación.⁵³

Meyer también identifica que los sistemas del silbido como factores sustitutivos del lenguaje, pueden considerar además de la vinculación con el lenguaje hablado, un aspecto etológico, es decir, su relación con la comunicación animal y, como consecuencia, el silbido como un ejemplo de las formas más elementales de la naturaleza de la comunicación humana mediante silbidos. Entre muchos de los estudios referidos a silbidos en las aves, los primates y los mamíferos marinos, se podría

49. Donna Umiker, op. cit., pp. 513 y 514.
50. Un grupo francés de investigación dedicado actualmente a los lenguajes silbados, en el que participa Julien Meyer y colaboran otros grupos científicos internacionales, es *Le Monde Sifflé* (www.lemondesifflé.free.fr). Entre algunos de los grupos internacionales que colaboran, se puede mencionar a Sound Communication and Environmental Auditory Perception (SCOPI-); Endangered Languages Documentation Program (ELPD), Londres; Laboratoire Dynamique du Langage del CNRS, Lyon, Francia; Speech in Noise (SPIN), Lyon, Francia; CIESAS, México, entre algunos otros.
51. René Guy Busnel, "Bio-acoustique de la langue sifflée mazathèque", *Revue d'acoustique*, núm. 29, 1974, pp. 94-100.
52. Julien Meyer, *Description Typologique et intelligibilité des langues sifflées: approche linguistique et bioacoustique*, tesis doctoral en Ciencias Cognitivas-Lingüística, diciembre, Lyon: Université Lumière Lyon 2-Institut des Sciences de l'Homme, 2005.
53. Julien Meyer, "Bioacustics of human whistled languages: an alternative approach to the cognitive process of language", *Annals of Brazilian Academy of Sciences*, vol. 76, núm. 2, 2004, p. 408.

mencionar el de estos últimos, en los que se pueden rastrear analogías y aspectos bioacústicos comparativos. Quedan desde luego fuera de lo acústico y biológico, los aspectos sociales y culturales de la antropología lingüística, *vis-á-vis*, a los referentes meramente etológicos del silbido.

En la dimensión de la etología se advierte el estudio comparativo del comportamiento, y un aspecto comparativo es el que enfrenta al silbido humano con el silbido animal. Un caso es la investigación sobre mamíferos marinos realizada por René-Guy Busnel, la cual arroja información de particular relevancia y concluye que los silbidos en delfines y en otros cetáceos ofrecen similitudes respecto a los silbidos humanos. El análisis bioacústico reconoce que las escalas de frecuencias sonoras son diferentes entre delfines y humanos, y sin embargo se han encontrado ejemplos de silbidos con la misma escala de frecuencia acústica. René-Guy Busnel retoma esto para efectos comparativos; analiza las frecuencias de los ejemplos del silbido mazateco, los del silbo gomero y particularmente el silbido de la región de los Pirineos. Busnel concluye que el aparato fonético y el sentido de la imitación son los aspectos más relevantes de esta experiencia comparativa.⁵⁴

Para Busnel, en el aparato fonético, desde un punto de vista, los sistemas de vocalización y su funcionamiento en humanos son diferentes en los delfines, pero esto no es tan sólo una tautología, sino que ha sido resultado del análisis bioacústico del silbido humano mediante el recurso de la radiocinematografía, que describe que el silbido es modulado en un punto de la lengua, formando una bolsa de aire suplementario en la *vallecula*, en donde la laringe no se mueve en tanto el silbido es modulado y únicamente se reconoce un retorno a las vibraciones desde el fondo de la lengua y desde la faringe. De esta manera, según Busnel la presión de las vibraciones puede romperse en grandes modulaciones, que resultan del efecto de pistón producido por la laringe.

A diferencia del estudio bioacústico del silbido humano, hay poca información de cómo funciona el sistema vocal en los delfines y qué órganos entran en juego para lograr un *vibrato*; sin embargo, las observaciones de los acuarios marinos estadounidenses reportan que ciertas especies de delfines vocalizan con la cabeza fuera del agua y que el *vibrato*

54. René-Guy Busnel, "Information in the human whistled language and sea mammal whistling", en Kenneth S. Norris (ed.), *Whales, Dolphins and Porpoises*, International Symposium of Cetacean Research. Berkeley: University of California Press, 1966, pp. 544-565.

se produce probablemente por la acción dinámica de la presión del aire originada por los pulmones. El segundo aspecto que apunta Busnel, es el de la imitación; refiere que la capacidad de imitación espontánea existe en la naturaleza en ciertas especies, particularmente en las aves, las cuales incorporan señales acústicas de otras especies en la vecindad de sus propios cantos. Esto también se puede observar en los delfines, pero lo que involucra a la imitación es que en ningún caso animal se implica la asociación del fonema a su objeto intelectual, no obstante que en los delfines puedan encontrarse notables capacidades fonatorias. Sin embargo, el elemento imitativo del silbido entre humanos y animales está presente y es un indicador de que el silbido humano, además de ser un sistema sustitutivo para el habla humana, es ante todo un fenómeno natural de comunicación.

En este sentido la etología aporta resultados importantes en las investigaciones sobre el aspecto natural del comportamiento animal. Dominique Lestel⁵⁵ refiere que dentro del pensamiento occidental, naturaleza y cultura constituyen la oposición fundamental e irreductible de términos clásicos, y que en este sentido se debe considerar que el hombre es en esencia un animal de cultura, aunque hay una tendencia humana correlativa a una moda de representar a los animales como robots autónomos y menos inteligentes, susceptibles de ser programados *a priori*. Por fortuna esto ha cambiado gracias a las investigaciones en etología que se orientan al estudio comparado del comportamiento. El estudio biológico del comportamiento animal se desarrolló de 1930 a 1950 por Konrad Lorenz y Nicholaas Tinbergen, a quienes se considera como los fundadores de la etología.⁵⁶ Konrad Lorenz⁵⁷ concluye que una gran cantidad de comportamientos son más antiguos que la especie humana, éstos han existido siempre en la humanidad y cumplen un papel importante en los actos humanos y en el ejercicio de las facultades cognitivas. Para Konrad Lorenz, la etología o estudio comparado del comportamiento consiste en aplicar al comportamiento animal y humano todas las interrogantes y los métodos que de manera natural se adaptan a las otras ramas de la biología que surgieron posteriormente a

55. Dominique Lestel, *Les origines animales de la culture*. Paris: Flammarion, 2001, p. 7.
56. Lawrence T. Lorimer, Jeffrey H. Hacker, y Ronald B. Roth (eds.), *Grolier Encyclopedia of Knowledge*. Danbury, Connecticut: Grolier Incorporated, 1995.
57. Konrad Lorenz, *Les Fondements de l'Ethologie*. Paris: Flammarion, Col. Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1984, pp. 9, 12, 27 y 28.

los descubrimientos de Charles Darwin. Lorenz agrega que la biología busca comprender la estructura y el funcionamiento de los organismos vivientes, y que el procedimiento de la física se basa en el método de generalización reductora, es decir, la física considera todos los sistemas que estudia. Dicho método de generalización reductora consiste siempre en mostrar que la estructura particular de un sistema hace que las leyes generales de la física se aplican al interior de este sistema bajo una forma específica del sistema en cuestión.

Los elementos musicales del habla y la discusión etnomusicológica sobre el binomio música/lenguaje

Uno de los estudios pioneros en cuanto a la relación con los aspectos musicales del habla es el que expuso George Herzog en la década de los años treinta del siglo XX, quien explica que los aspectos rítmicos y melódicos del habla, y su relación con las formas de expresión musical han sido un reto de interés para aquéllos interesados en la teoría y la práctica de la música. Herzog ha explicado que muchas de las teorías acerca del origen de la música argumentan que los elementos musicales del habla se volvieron más evidentes bajo el estrés de la emoción, o bien en el habla a distancia.⁵⁸

Herzog refiere que los elementos musicales del habla pueden estar involucrados de alguna manera con las formas tradicionales de algunas culturas, como es el caso de las recitaciones en rituales, los cantos de los niños o los lamentos de funerales, pero dichos elementos se pueden ubicar bajo la clasificación usual de ritmo e inflexión melódica. En este sentido, Herzog expresa que tanto en la música folclórica occidental como en el *lied* clásico, se da por hecho la correspondencia entre el ritmo de la música y el ritmo del habla, tomando en consideración el acento y la duración silábica, pero además refiere que hay claras correspondencias entre “melodía-habla” y “melodía-canto”. Herzog advierte que por regla general se está más consciente de las correspondencias que de las disparidades, debido a que la comunicación del lenguaje verbal depende mucho más de la duración (de vocales o consonantes) y del acento,

58. George Herzog, “Speech-melody and Primitive Music”, *The Musical Quarterly*, vol. 20, núm. 4, octubre, 1934, p. 452.

que de las “inflexiones melódicas”, las cuales ofrecen otras cualidades, ya que son “sueltas” o “dispersas”, “flexibles” y “evanescentes.”⁵⁹

Para Herzog existen lenguajes en los cuales la melodía-habla no es un vehículo de expresión afectiva, sino que se emplea en la formación de vocabulario y gramática, como por ejemplo vocales y consonantes; así, para Herzog en tales lenguajes la melodía-habla es parte y campo de la comunicación, y no puede transcribirse de manera precisa a menos que se pueda escribir el registro tonal de cada sílaba.

Posteriormente a las consideraciones de George Herzog, el tema de las relaciones entre la música y el lenguaje se convirtió en una línea de investigación lingüística que se fue construyendo de manera paralela a los estudios orientados a sustitutos del habla, aunque no consideraban los aspectos sociales y culturales, sino el análisis de la dimensión sonora *per se*. De acuerdo con Steven Feld y Aaron A. Fox, la vasta literatura en lengua inglesa sobre música y lenguaje es proclive hacia la formulación de especulaciones programáticas y analogías sugestivas, que inicia un puente desde las estructuras lingüísticas hacia las estructuras musicales, para considerar por ejemplo la sintaxis musical, la gramática de un estilo musical, o bien el estudio de las estructuras musicales mediante aproximaciones a la sintaxis, la morfología y la fonología, analogías que se pueden entender en el sentido de “música como lenguaje”.⁶⁰

Desde la perspectiva de George P. Springer, en la relación entre música y lenguaje podemos encontrar un paralelismo que tiene que ver con timbre, altura, duración e intensidad; la distinción convencional entre sonido y tono no parece ser un criterio sólido capaz de separar música de lenguaje.⁶¹ Para Springer, uno de los aspectos fundamentales en esta relación es el significado. Así, la discusión comparativa de lenguaje y música muy pronto se enfrentó con el problema del concepto de significado, aunque los significados en cada campo son divergentes. El lenguaje poético y la música, como todas las artes, poseen un significado expresivo que surge a partir de la forma, pero además del lenguaje poético, existe una categoría de significado reminiscente, de significado puramente formal (de la forma) que caracteriza a la música y que con-

59. *Ídem*.

60. Steven Feld y Aaron A. Fox, “Music and Language”, *Annual Review of Anthropology*, vol 23, 1994, pp. 26 y 27.

61. George P. Springer, “Language and Music: parallels and divergences”, *For Roman Jakobson: Essays on the occasion of his sixtieth birthday*. The Hague: Mouton and Co., 1956, p. 509.

trasta con el significado léxico y sus variedades denominadas significado gramatical o estructural en el lenguaje.

Springer también señala que en la música podemos encontrar un significado gramatical que define ciertas relaciones estructurales en términos de lo permisible, pero quizá el paralelismo más evidente entre teoría musical y lingüística ocurre precisamente en el nivel del análisis, en donde aun el significado lingüístico no es un rasgo, con excepción de un sentido diferencial; por ejemplo, hablar de fonema en el nivel del lenguaje y hablar de escala en el nivel de la música.

Springer agrega que lingüística y musicología han recolectado suficiente muestreo de información, para aventurar generalizaciones sobre los principios que gobiernen la formación de los patrones fonémicos y tonales. Un ejemplo es la relación de melodía musical y melodía del habla, la cual nunca coincide de manera exacta, pero existe una línea bien definida entre habla y canto. El uso de saltos interválicos-musicales en el habla sonaría extraño; el mismo efecto se tendría con una aplicación estricta del ritmo musical en el habla y aun en el lenguaje expresado en versos.⁶²

Reflexiones posteriores son las de Charles Boilés y William Bright, quienes refieren que partiendo del hecho de que en cada cultura hay lenguaje y música, podemos entender que existen formas de señalización semántica, similitudes y puntos de contacto, o bien áreas de cooperación entre ambos paradigmas. La influencia mutua entre música y lenguaje se deriva del hecho de que todas las culturas utilizan ocasionalmente un grupo de sonidos como el vehículo semántico para ambos sistemas de manera simultánea. Diversas correlaciones de significado se pueden observar entre la estructura lingüística y la estructura musical, referidas en los fundamentos de la etnomusicología, por ejemplo en el estudio de los estilos del canto, en donde puede demostrarse que coinciden lo musical y lo lingüístico desde la estructura de la frase o la sintaxis. Así, la influencia de la música en el lenguaje se apoya en las relaciones semánticas, en las modificaciones fonéticas y en lo que el lenguaje experimenta cuando éste es cantado.

62. *Ibid.*, p. 510.

Charles Boilés⁶³ se basa en modelos complejos de la gramática generativa transformacional para estudiar la música ritual, como un ejemplo particular de transmisión de significado. En la dimensión de los actos rituales, para Boilés el canto no es más que un texto explícito, y la música transporta pensamientos significantes sin el empleo de palabras. En este mismo contexto, la música es una invitación para asociar el contenido semántico a un esquema melódico dentro de un medio esencialmente del habla. Boilés se refirió a los antiguos cantos tepehuas de Veracruz, México, como un ejemplo de “cantos pensados” que indican la naturaleza de la transmisión del signo semántico y la naturaleza religiosa de la comunicación.

William Bright se orientó por el camino de la interacción entre música y lenguaje, definida como el efecto del lenguaje sobre la música, el cual puede existir no únicamente en el contexto del canto, sino que también puede afectar el estilo de la música instrumental. Aquí podemos referir que las características del lenguaje hablado pueden determinar el estilo melódico, debido a que se involucran patrones tales como timbre, dinámica, duración en la música, o bien alturas (agudo y grave), intensidades de fuerte o suave, temporalidades de largo y corto, también reconocidas en el lenguaje. De aquí surge la hipótesis según Bright, en el sentido de que en algunas culturas los aspectos del lenguaje hablado han tomado una parte del condicionamiento de los patrones musicales en el canto.

Esto puede advertirse por ejemplo en la cultura musical del sur de India, según William Bright, en donde la música instrumental está en gran medida basada en la música vocal, de tal manera que encontramos patrones del habla reflejados en la música. En las culturas de India y en otras regiones de Asia existen estilos de recitación intermedia, entre habla y canto, los cuales pueden facilitar la transferencia de patrones del habla en la música, probablemente porque en el lenguaje poético en estas regiones es por lo general recitado en patrones melódicos tradicionales, en lugar de simplemente un lenguaje hablado.⁶⁴

63. Charles Lafayette Boilés, “Les chants instrumentaux des Tepehuas: un exemple de transmission musicale de significations”, *Musique en Jeu*, núm. 12, octubre. París: Editions du Seuil, 1973, pp. 81-99.
64. William Bright, “Language and Music: Areas for Cooperation”, *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. VII, núm. 1, enero. Ann Arbor, Michigan: Society for Ethnomusicology, 1963, p. 27.

La contribución de Roland Harweg en cuanto a música y lenguaje y sus interrelaciones, descansa en el hecho de que esta dicotomía es objeto de estudio de las humanidades, en donde se les considera como productos de la mente, pero además estos objetos pueden observarse en relación con la teoría del signo mediante tres aproximaciones: la inmanente, la trascendente y la fenomenológica. La inmanencia tiene que ver con lo que va unido de un modo inseparable a la esencia del ser; es naturalidad para referirse a la mente. De esta manera, Harweg define la aproximación inmanente como la que considera cualquier tipo de objeto a ser investigado, incluyendo al lenguaje y la música, lo que niega al hombre como su productor y receptor. En el lado opuesto se encuentra la aproximación trascendente, que permite investigar específicamente aquellas relaciones por las cuales un objeto, tales como música y lenguaje, se asocian al hombre como su productor y receptor. Por último, la aproximación fenomenológica estudia cualquier objeto como el sentido de un dato, desde la teoría del signo, es decir cualquier objeto es investigado de acuerdo con su función de signo, el sentido de los rasgos acústicos tanto de la música como del lenguaje.⁶⁵

Harweg aclara que la aproximación fenomenológica de música y lenguaje tiene sus desventajas, ya que nos lleva a la conclusión tautológica de que ambos objetos son acústicos, pero se concreta el hecho de que las diferencias relevantes entre música y lenguaje se basan en las especificidades de sus estructuras acústicas. Por ello, la afinidad entre la música y el lenguaje será más profunda y cercana que la afinidad entre la música y fenómenos acústicos que no son producción humana; por ejemplo, el murmullo del mar, el tronar de una tormenta o el canto de los pájaros. Esto produce el doble criterio de acusticidad y producción humana; por ejemplo, la música y el llanto humano quizás son menos cercanos que la afinidad entre música y lenguaje. Harweg agrega que en relación con la naturaleza del lenguaje se ha sostenido que tanto en las propiedades lingüísticas como en la filosofía del lenguaje, la acusticidad no es el aspecto central, e incluso hay lingüistas que sostienen que el carácter acústico del lenguaje es accidental y reemplazable. Por lo que de acuerdo con esto, el carácter esencial del lenguaje descansa únicamente en las relaciones significativas entre entidades designantes (como las

65. Roland Harweg, "Language and Music: an immanent and sign theoretic approach", *Foundations of Language*, núm. 4, 1968, pp. 270 y 271.

palabras, las oraciones, etc.) y las entidades designadas (los objetos, los hechos, etc.); el material en el cual se manifiestan las entidades designantes es concebido como reemplazable por algún otro material, y por lo tanto según Harweg es irrelevante que las entidades designantes sean sonidos, símbolos escritos, símbolos en código Morse o señales.⁶⁶

Sin duda la aportación más proclive a reconocer la relación entre música y lenguaje es la que ofrece Harold S. Powers,⁶⁷ en un intento por unir musicología y lingüística, y quien expresa que la metáfora de música como lenguaje tiene tres aspectos fundamentales: el semántico,⁶⁸ el fonológico y el sintáctico. En el campo semántico,⁶⁹ es decir en el que se encuentra con lo que denota el signo o lo que se puede interpretar de éste con base en reglas no formales y en el estudio de la relación con otro signo.⁷⁰ Ya se ha dicho que la música expresa o evoca algo que pudo haber sido transmitido en forma verbal, como es el caso de los lenguajes del tambor y el silbido humano; además, un sistema sonoro como la música es entendido como código referencial sustitutivo del lenguaje. Powers sostiene que lo que se transmite de manera verbal es emotivo/expresivo, más que cognitivo, y en algunos casos es una doctrina sistemática del afecto musical. En algunas culturas las entidades musicales son por lo general sistemáticamente relacionadas con fenómenos no musicales, muchos de los cuales pueden tener fuertes asociaciones expresivas. Powers cita el caso de los antiguos sistemas melódicos del norte de India, que incluyen seis tipos de sistemas melódicos asociados a seis estaciones del año, a las cuales se les atribuye una fuerte connotación afectiva.

66. Ibid., p. 273.
67. Harold Powers, "Language models and musical analysis", *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. 24 núm. 1. Ann Arbor, Michigan: The Society for Ethnomusicology, 1980, pp. 1-59.
68. John Lyons, *Semantics*, vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 1977, p. 23. Se refiere a dos conceptos de la filosofía semántica que son las "expresiones referenciales" o unidades lingüísticas cuya función es referir o identificar algo, en contraste con las "expresiones predicativas" o unidades lingüísticas cuya función es implicar, denotar o significar.
69. Cuando las palabras pertenecen a una misma categoría gramatical, conforman un campo semántico. Según Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov (op. cit., p. 162), el campo semántico es un método de análisis que permite demostrar que la articulación de una misma noción puede variar. Hay palabras de la misma categoría —sustantivos, adjetivos, verbos— que comparten un significado común, pero se diferencian unas de otras por un rasgo significativo; estos conjuntos de palabras constituyen un campo semántico. Ejemplo: silla y taburete.
70. Harold Powers, Op.cit., p. 21

En el aspecto fonológico, en torno a la metáfora de música como lenguaje, Powers refiere que la correspondencia que señala William Bright en relación con que las sílabas largas y cortas en un texto constituyen una analogía de las duraciones que en música se emplean para largo y corto, son efectivamente parámetros para entender la música del sur de India, aunque hay otras correspondencias mucho más complejas en ciertas circunstancias culturales. En la música del sur de India los tipos melódicos conocidos como *raga-s*, las relaciones entre los ritmos del texto y los ritmos de la música son parámetros múltiples y heterogéneos.

Otro ejemplo del aspecto fonológico es el de la música vocal como modelo para la música instrumental; así la influencia indirecta de la conexión música-lenguaje puede ser fácilmente discernible en prácticas musicales que no tienen conexión con los textos; es el caso de los patrones rítmicos de la música instrumental del sur de India, los cuales son resultado del repertorio vocal.⁷¹

Por último, Powers resalta el aspecto sintáctico, que considera al lenguaje como el conjunto de cosas relacionadas con dos clases de reglas: las de formación y las de transformación, es decir la consideración del signo y las combinaciones de signos con base en reglas, tal y como lo señala Charles Morris en la teorización de los signos.⁷² Desde la dimensión sintáctica, Powers define la metáfora música como lenguaje, como un complejo que se enfoca en formas de análisis o criterio de segmentación y alineación e involucran al texto y a la música, separando unidades melódicas de manera sintáctica (desde las reglas), y aquí se identifica a la sintaxis y al sentido de las palabras adheridas en una pieza de canto y música. En esta perspectiva, el texto que se adhiere a una melodía es lo primero de todo lo significante de su forma porque determina su articulación, y la articulación del texto es sobre todo determinada a través de los segmentos del significado.⁷³

Frente a todas las contribuciones de relación entre la música y el lenguaje, que no son necesariamente lingüísticas sino de la etnomusicología, figuran las contribuciones de Hugo Zemp y de Steven Feld, quie-

71. Ibíd., p. 3.

72. Charles Morris, op. cit., 1975.

73. Harold Powers, op. cit., p. 12.

nes se orientan a los aspectos metafóricos de los sonidos del entorno natural y de las categorías nativas sobre el sonido organizado.

Hugo Zemp, por ejemplo, ofrece una valiosa experiencia de la música instrumental de los *are'are* en Melanesia, vinculada a los sonidos de las flautas de pan. Para los *are'are* la flauta se inventó para imitar los sonidos de las aves y una gran proporción del repertorio que se interpreta a través de estos instrumentos consiste de piezas compuestas en imitación de los sonidos de la naturaleza, particularmente los llamados de las aves. Los *are'are*, según Zemp, emplean el recurso de los sonidos armónicos por medio de sobre soplar las flautas para obtener lo que se desea imitar.⁷⁴

De acuerdo con Hugo Zemp, es evidente la función señalética del uso de las flautas entre los *are'are*, porque además de la imitación de aves, las flautas también se emplean para enviar señales. Un individuo toca las flautas para enviar un tipo de mensaje a otro, pero en la cultura *are'are* el mensaje a través de flautas es dirigido a las mujeres. En cuanto a las cualidades acústicas de las flautas en esta cultura nativa, no hay alturas específicas, y el concepto de afinación es muy variable, pero pueden reconocerse aspectos tales como el tono y las secuencias.

Una postura convergente con la experiencia de Hugo Zemp y muy divergente de la apreciación lingüístico-estructural, es la de Steven Feld, quien hace una severa crítica a los modelos lingüísticos aplicados al estudio de la música, en donde concluye que los modelos lingüísticos estudian a la música fuera de su contexto cultural y, al igual que la musicología comparada, realizan abstracciones con base en el análisis musical de laboratorio.⁷⁵ El análisis y las abstracciones en este sentido, según Feld son proclives a la adaptación de modelos lingüísticos fonológicos y sintácticos a los aspectos de la estructura musical, pero olvidan el contexto social y cultural.

Steven Feld explica que se abren nuevas líneas de investigación transdisciplinaria desde la antropología lingüística, los estudios de cultura y cognición, la etnografía del habla y otras líneas de trabajo que se han

74. Hugo Zemp, "Melanesian Solo Polyphonic Panpipe Music", *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. XXV, núm. 3, septiembre. Ann Arbor, Michigan: The Society for Ethnomusicology, 1981, pp. 383-418 (cita p. 384).
75. Steven Feld, "Linguistic models in ethnomusicology", *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. 18, núm. 2. Ann Arbor: The Society for Ethnomusicology, 1974, pp. 197-217.

orientado a dimensiones específicas del lenguaje del discurso musical, y refiere que para ello es necesario considerar dos aspectos fundamentales: a) el lenguaje musical tiene que ver con la naturaleza de las representaciones verbales de la teoría musical, y b) cómo el pensamiento teórico puede ser codificado en metáforas. Lo primero que sugiere Feld es considerar la dimensión lingüística no abstracta del discurso musical, y en seguida ingresar a la teoría musical nativa (haciendo especial alusión a los aspectos de la teoría musical de los *kaluli* de Nueva Guinea, en donde realizó su trabajo de investigación.⁷⁶

En la naturaleza de las representaciones verbales, las culturas nativas emplean un léxico que es un tipo de vocabulario de códigos musicales en el lenguaje nativo, pero dicho léxico no es una construcción abstracta, sino que es culturalmente generado y utilizado en el discurso y es además un elemento significante en la organización social de los conceptos musicales. El léxico nativo musical, desde un punto de vista semántico, son clasificaciones y categorizaciones del pensamiento nativo. Así, para Feld la dimensión lingüística del discurso musical tiene que ver con las relaciones de los términos musicales, su semántica y los postulados teóricos del sistema musical local. En este sentido Feld refiere que en la lengua *kaluli*, por ejemplo, las relaciones semánticas entre las categorías de “agua” y “sonido” ofrecen tres tipos de procesos lingüísticos; así, cuando se mencionan tipos de agua, éstos se convierten de manera clasificatoria en tipos de sonidos a través de la polisemia del término fundamental “caída de agua” o “cascada”, el cual es la base de diversas metáforas acerca de la estructura de la música nativa y de la experiencia de percibir la corriente del agua que hace surgir metáforas en torno a “flujo de agua”.⁷⁷

La metáfora de caída de agua entre los *kaluli* es reconocida por la categoría nativa *gulu*, pero además surgen otras categorías de los *kaluli*, como la de *gisalo*, término genérico para canto o ceremonia que ofrece además diversas complejidades, según la reflexión de Feld. Una de estas complejidades es la que involucra al canto que commueve a las audiencias nativas a lo nostálgico y al llanto. Por lo tanto, la melodía de un *gisalo* no se canta sino que se llora por medio de un patrón melódico,

76. Steven Feld, “Flow like a waterfall: the metaphors of Kaluli Musical Theory”, *Yearbook for Traditional Music*, vol. 13, 1981, pp. 22 y 23.

77. Steven Feld, “Flow like a waterfall: the metaphors of Kaluli Musical Theory”, *Yearbook for Traditional Music*, vol. 13, 1981, pp. 22 y 23.

ya que gisalo expresa sentimientos de lamento y abandono de acuerdo con uno de los mitos locales, como es el caso del mito que narra el caso del niño que se convirtió en ave y que evoca sonidos y emociones.⁷⁸

De esta manera explica Feld el concepto de "melodía" en el sentido de "sonido", interpretado como un patrón de sonidos con un sentido de entonación derivado de los cantos de las aves, y aquí reside un cierto esbozo de sustitución acústica del lenguaje verbal, que nace de una conversión metafórica.

Consideraciones finales transdisciplinarias

En la presente revisión panorámica de los fundamentos antropológicos, lingüísticos, semióticos, etnomusicológicos, bioacústicos y etológicos podemos advertir que el estudio de los sistemas sustitutivos o lenguajes de sustitución, siguen caminos divergentes y en ocasiones paralelos. El punto de partida son las bases teóricas de la antropología lingüística que desembocan en el paradigma de sustitución del habla, pero también en diversas experiencias etnográficas y planteamientos sobre los sistemas del lenguaje del tamboreo; las interpretaciones semióticas con fundamento lingüístico; el análisis acústico con bases biológicas y las aportaciones de la etología sobre los sistemas del silbido; los elementos musicales del habla y el debate sobre la música y el lenguaje, en donde se inicia la crítica a los modelos lingüísticos para desembocar en el necesario acercamiento del léxico nativo sobre los sonidos, incluyendo los sustitutivos que forman metáforas culturales. Pero además, los aspectos en detalle de la estructura de los lenguajes sustitutivos que se basa en la idea de que la sustitución es proclive a formas de abreviación, abundan en representaciones fonémicas y de codificación en los mensajes o señales audibles.

Desde este gran panorama, se puede entender que el paradigma de *speech surrogates*, *remplacement de la parole* o *langage de substitution* surgió de la antropología lingüística, la semiótica y la etnomusicología pero, más allá de las abstracciones teóricas, lo más importante es entender que el habla, el lenguaje percusivo o el lenguaje silbado no deben

78. Cf. Steven Feld, *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaduli expression*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 23, 31 y 228.

limitarse a la estructura interna, ni a los componentes elementales o las analogías sintácticas, sino a la relación del fenómeno acústico con el mundo social y cultural, pero también es necesario recordar que los sonidos de la comunicación humana poseen una profunda relación con el mundo natural, y se encuentran mejor explicadas desde las clasificaciones nativas. Así, la mejor comprensión de los lenguajes de sustitución es la relación entre cosmovisión y *ethos*. Descontextualizar el lenguaje verbal, para fines exclusivos de análisis de laboratorio, nos lleva a entender tan sólo una porción del paradigma de los sistemas sustitutivos. Es necesario vincular los sistemas acústicos sustitutivos con lo que el hombre piensa, siente, produce o utiliza, pero también será fundamental abordar terrenos del comportamiento social, para construir un amplio edificio teórico del fenómeno acústico que se ha denominado sustitutos acústicos o lenguajes de sustitución.

Por otro lado, los fundamentos teóricos también se rigen por las consideraciones semióticas del signo acústico y sus implicaciones musicales y lingüísticas, así como por sus relaciones y correspondencias, cualidades y procesos. El universo temático de los lenguajes de sustitución aborda las analogías de tono, acento y duración entre lenguaje hablado y lenguaje percusivo. Pero también se enfoca hacia la cualidad tonal del sistema del silbido, sus limitaciones y ambigüedades en el proceso de traducción; la naturaleza del silbido humano y su proximidad, diferenciación o analogía con el silbido animal; los significados formales y léxicos de la relación entre música y lenguaje; las áreas de cooperación entre música y lenguaje; la aproximación inmanente, trascendente y fenomenológica en el binomio de música y lenguaje. No todo el universo de consideraciones estructurales parece vincularse con la contextualización de los sistemas sustitutivos, sino con la abstracción de tales sistemas.

Sin negar la utilidad de los estudios sistemáticos y analíticos del laboratorio de las construcciones lingüísticas, la postura de la etnomusicología hoy en día es la investigación transdisciplinar, pero también se mantiene en considerar a las categorías nativas y su contextualización en el ámbito de la comunicación humana, con la finalidad de penetrar hasta el pensamiento nativo, para reconstruir la etnoteoría en torno al comportamiento sonoro, la música vocal como modelo para la música instrumental; la naturaleza de las representaciones verbales de la teoría musical y el entendimiento nativo transformado en metáforas sociales, como el caso de la relación entre flujo de agua y sonido musical, así

como entre comportamientos sonoros de las aves y estados de ánimo humanos, o bien la vinculación entre llanto, ritual y melodía, por mencionar tan sólo algunos ejemplos.

Todo esto nos lleva a comprender que no únicamente la música es el campo de interés de la etnomusicología, y que no es el lenguaje verbal el único campo de interés de la antropología lingüística, sino que es necesario insistir en que puede generarse un nuevo campo de conocimiento transdisciplinario, al que podríamos denominar antropología del sonido o de la acústicidad nativa, como ya lo ha propuesto Steven Feld en su visión crítica de los modelos lingüísticos. Otro aspecto transdisciplinario es el de la bioacústica de la comunicación humana que inició Julien Meyer con mayor preferencia a los lenguajes silbados. En otro apartado se encuentra la semiótica del entorno sonoro,⁷⁹ que se fundamenta en el proceso de semiosis que abordó Charles Boilés, o en las relaciones de iconicidad abordadas por Donna Umiker. Por último, las bases de la etología que se orientan al estudio del comportamiento sonoro comparado, como lo sustentan Dominique Lestel, Konrad Lorenz y René Guy-Busnel. Todas las líneas de investigación que surgen más allá de la historia intelectual de los estudios de antropología lingüística o que superan el estudio de sistemas de análisis lingüístico sobre los sustitutos del lenguaje hablado, sin duda permitirán una visión más clara de ese gran fenómeno que se ha denominado sustitutos del lenguaje hablado.

Referencias bibliográficas

- Abbagnano, Incola (1998) *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arom, Simha, y F. Cloarec-Heiss (1976) “Le langage tambouriné des Bandal Linda: Republic Centrafricaine”, en L. Bouquiaux (ed.), *Théories et méthodes en linguistique africaine*. París: SELAF, pp. 113-169.
- Barfield, Thomas (ed.), *Diccionario de antropología*. México: Siglo XXI Editores.

79. Una reflexión inicial sobre los sonidos musicales de la fiesta y los sonidos de la vida rural indígena con base en los conceptos de Peirce, ha sido expuesta en Arturo Chamorro, *Sones de la guerra: Rivalidad y emoción en la práctica de la música purhépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1992.

- Boilés, Charles Lafayette (1973) "Les chants instrumentaux des Tepehuas: un example de transmission musicale de significations", *Musique en jeu*, núm. 12, octubre. París: Editions du Seuil, pp. 81-99.
- Bright, William (1963) "Language and Music: Areas for Cooperation", *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. VII, núm. 1, enero. Ann Arbor, Michigan: Society for Ethnomusicology, pp. 26-32.
- Busnel, René-Guy (1966) "Information in the human whistled language and sea mammal whistling", en Kenneth S. Norris (ed.), *Whales, Dolphins and Porpoises*. Berkeley: International Symposium of Cetacean Research/ University of California Press, pp. 544-565.
- (1974) "Bio-acoustique de la langue sifflée mazathèque", *Revue d'acoustique*, núm. 29, pp. 94-100.
- Busnel, René-Guy, y J. R. Siegfried (1990) *Parole, langages et langues sifflées*. París: SFRS.
- Carrington, J. F. (1949) *The talking drums of Africa*. Londres: The Carey Kingstate Press.
- Córdoba Abunds, Patricia (2003) *Habla y sociedad: El análisis lingüístico-social del habla*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Coordinación General Académica-Unidad para el Desarrollo de la Investigación y el Posgrado.
- Cowan, George M. (1964) "Mazateco whistle speech", en Dell Hymes (ed.), *Language in Culture and Society*. Nueva York: Harper and Row, pp. 305-311.
- Chamorro, Arturo (1992) *Sones de la guerra: Rivalidad y emoción en la práctica de la música purhépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Dubois, Jean, Mathée Giacomo, Louis Guespint, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, y Jean Pierre Mével (1994) *Dictionnaire de Linguistique et des sciences du langage*. París: Cedex/Larousse.
- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov (2006) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI Editores.
- Eco, Humberto (2005) *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. México: Ediciones Debolsillo.
- Espasa Calpe (2002) *Diccionario esencial de las ciencias*, Madrid: Espasa Calpe/ Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.
- Feld, Steven (1974) "Linguistic models in ethnomusicology", *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. 18, núm. 2, Ann Arbor, pp. 197-217.
- (1981) "Flow like a waterfall: the metaphors of Kaluli Musical Theory", *Yearbook for Traditional Music*, vol. 13, pp. 22-47.
- (1985) *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

- Feld, Steven, y Aaron A. Fox (1994) "Music and Language", *Annual Review of Anthropology*, vol. 23, pp. 26 y 27.
- Furniss, Susanne, y Gladys Guarisma (2004) "Des hauts et des bas: les tons dans les chantefables Bafia", en À Jacueline, M. C. Thomas, É. Motte-Florac, y G. Guarisma (eds.), *Du Terrain au Cognitif: Linguistique, Ethnolinguistique, Ethnosciences*. París: Peeters/SELAf, pp. 447-491.
- Harweg, Roland (1968) "Language and music: an immanent and sign theoretic approach", *Foundations of Language*, núm. 4, pp. 270-281.
- Herzog, George (1934) "Speech-melody and Primitive Music", *The Musical Quarterly*, vol. 20, núm. 4, octubre, pp. 452-466.
- (1945) "Drum signaling in a West African Tribe", *Word: Journal of the Linguistic Circle of New York*, vol. 1, núm. 3, pp. 217-238.
- Hymes, Dell (1984) "Hacia etnografías de la comunicación", en Paul L. Garvin, y Yolanda Lastra de Suárez, *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*, Col. Lecturas Universitarias, núm. 20. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades-Dirección General de Publicaciones, pp. 48-89.
- Jakobson, Roman (1970) *Language in relation to other communication systems*. Milán: Edizioni di Comunita.
- (1979) *The sound shape of language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lestel, Dominique (2001) *Les origines animales de la culture*. París: Flammarion.
- Lorenz, Konrad (1984) *Les Fondements de l'Éthologie*. París: Flammarion/ Nouvelle Bibliothèque Scientifique.
- Lorimer, Lawrence T., Jeffrey H. Hacker, y Ronald B. Roth (eds.) (1995) *Grolier Encyclopedia of Knowledge*. Danbury, Connecticut: Grolier Incorporated.
- Lyons, John (1977) *Semantics*, vol. I. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyer, Julien (2004) "Bioacustics of human whistled languages: an alternative approach to the cognitive process of language", *Annals of Brazilian Academy of Sciences*, vol. 76, núm. 2, pp. 405-412.
- (2005) *Description Typologique et intelligibilité des langues sifflées: approche linguistique et bioacoustique*, tesis doctoral en Ciencias Cognitivas-Lingüísticas, diciembre. Lyon: Université Lumière Lyon 2-Institut des Sciences de l'Homme.
- Morris, Charles (1975) *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nketia, Kwabena (1971) "Surrogate languages of Africa", *Current Trends in Linguistics*, vol. VII, pp. 699-732.
- Ong, Walter S. J. (1977) "African Talking Drums and Oral Poetics", *New Literary History*, vol. 8, núm. 3, pp. 411-429.

- Powers, Harold (1980) "Language models and musical analysis", *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. 24, núm. 1. Ann Arbor, Michigan: The Society for Ethnomusicology, pp. 1-59.
- Saussure, Ferdinand de (1966) *Course in General Linguistics*. Nueva York: McGraw-Hill Book.
- Springer, George P. (1956) "Language and music: parallels and divergences", *For Roman Jakobson: Essays on the occasion of his sixtieth birthday*. The Hague: Mouton and Co., pp. 504-513.
- Stern, Theodore (1957) "Drum and Whistle Languages: An Analysis of Speech Surrogates", *American Anthropologist*, vol. 59, núm. 3, junio, pp. 487-506.
- Swadesh, Mauricio (1967) *El lenguaje y la vida humana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Trudgill, Meter, y J. M. Hernández Campoy (2007) *Diccionario de sociolingüística*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- Trudgill, Peter (1983) *Sociolinguistics: an introduction to language and society*. Harmondsworth Middlesex, Inglaterra: Penguin Books.
- Umiker, Donna Jean (1974) "Speech surrogates: drum and whistle systems", en Thomas A. Sebeok (ed.), *Current Trends in Linguistics*, vol. 12. The Hague: Mouton, pp. 497-536.
- Zemp, Hugo (1981) "Melanesian Solo Polyphonic Panpipe Music", *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. XXV, núm. 3, septiembre. Ann Arbor, Michigan: The Society for Ethnomusicology, pp. 383-418 (cita p. 384).

Parte II

Lenguajes instrumentales, campo léxico y códigos audibles asociados al silbo, la tonalidad y las señales de comportamiento

Ruydo de Bozes: tlacauaquilitzli, chachalacaliztli: del silencio al ruido y a la voz en el náhuatl del siglo XVI

Rosa H. Yáñez Rosales

Presentación

Los primeros textos que contienen registros de información lingüística sobre las lenguas mesoamericanas, escritos a partir del régimen colonial, fueron elaborados de manera casi exclusiva por integrantes de las órdenes religiosas. En el caso del territorio que ahora conocemos como México, la orden de los franciscanos fue la que inició la producción de distintas obras, algunas de erudición mayor que otras, que todavía son el punto de partida para muchos de quienes se acercan a estudiar una lengua mesoamericana.

Para realizar su labor, estos autores, no sólo franciscanos sino agustinos, dominicos, jesuitas y no pocos seculares, tenían que empezar de lo que sabían. El conocimiento que se sabe más inmediato, más común a todos, fue el del idioma latín, si bien no era el único. Hay constancia de que algunos autores echaron mano del hebreo, del griego, del español y de otras lenguas europeas.

La imprenta en Europa, invención del siglo xv, contribuyó a su vez a que empezaran a difundirse, suponemos que de manera algo más rápida, las gramáticas de lenguas europeas. En 1481 Antonio de Nebrija

había publicado la obra *Introductiones Latinae*,¹ que sería reeditada en 1488 y luego en 1523. Aunada a esta obra, una gramática o arte del latín, el mismo autor publicó la *Gramática de la lengua castellana* en Salamanca en 1492 y luego el *Vocabulario de romance en Latín* en 1495, que también fue reeditado en 1516.² Se trata de un diccionario bilingüe, tal y como entendemos el término en la actualidad: hay una serie de entradas, alrededor de 15,600, en castellano con su equivalente en latín. Su orden es alfabético, de acuerdo con la lengua española.

Por supuesto que Nebrija no partía de cero. Tenía consigo la tradición latina y griega en la elaboración de artes: Donato, Prisciano y muchos otros le antecedían.³ En todo caso, en el rubro de la lexicografía también había antecedentes que se acercaban y apuntaban hacia la etimología. Varrón, Verrio Flacco, Nonio Marcelo e Isidoro de Sevilla son algunos de los nombres más conocidos.⁴ De esta forma, la obra lexicográfica de Nebrija también llegó a la América hispánica y sirvió de punto de partida para la elaboración de distintos inventarios léxicos de las lenguas indoamericanas.

No obstante, fueron antecedentes importantes que seguramente fueron conocidos por todos los autores; ninguna de las obras de Nebrija, ni aquéllas sobre el latín ni aquéllas sobre el español funcionaron como “camisa de fuerza” en el quehacer de quienes investigaron sobre las lenguas indoamericanas. Las características de las lenguas estudiadas en ocasiones sí fueron comprendidas por los autores y los llevaron a rebasar los paradigmas de que disponían. En otras ocasiones, el éxito y precisión de la descripción lingüística resultantes fueron menores.

De cualquier manera, las obras elaboradas en el siglo XVI y también muchas de las elaboradas durante todo el periodo colonial, representan registros de la lengua con frecuencia únicos, en tanto que el contacto

1. Elio Antonio de Nebrija, *Introductiones Latinae*, edición facsimilar. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999 [1481].
2. Antonio de Nebrija, *Vocabulario de romance en latín*, transcripción crítica de la edición revisada por el autor (Sevilla, 1516) con una introducción de Gerald J. Macdonald. Filadelfia Madrid: Temple University Press/Editorial Castalia, 1981 [1516].
3. Sobre gramáticas latinas antecesoras a los autores coloniales mexicanos, véase Roland Schmidt-Riese, “Acumulación del saber y cambios epistémicos en las tradiciones gramaticales amerindias. Un ejemplo: el accidente persona en Olmos (1547) y en Carochi (1645)”, *Dimensión antropológica*, núm. 27, 2003, pp. 47-79.
4. Flena Bajo Pérez, *Los diccionarios. Introducción a la lexicografía el español*. Gijón: Ediciones Trea, 2000; Barbara Freifrau Von Gemmingen, “Los inicios de la lexicografía española”, en Medina Guerra (coord.), *Lexicografía española*, 2003, pp. 151-174.

y conflicto con el español impactarían en grados diversos a las lenguas mesoamericanas, ocasionando cambios en su léxico, su estructura morfosintáctica y en su sistema fonológico, o una disminución radical en el número de hablantes, cuando no su franca extinción.

En el presente texto hago una revisión de los términos que refieren a distintas manifestaciones de sonido, que implicaban códigos sonoros de comportamiento y señales audibles, tal y como eran (tal vez, todavía son) descritas y nombradas en lengua náhuatl y que remiten al amplio campo de sustitutos del lenguaje. El registro de tales términos permite darnos una idea del rico léxico que representaban el sonido y varios subcampos derivados, y de la creatividad y esfuerzo colectivos al distinguir dichos códigos sonoros. Me baso principalmente en una obra de autoría franciscana y que es la obra más rica en cuanto al léxico de la lengua náhuatl. Primero explicaré un poco las estrategias lexicográficas del autor franciscano frente al acervo de Antonio de Nebrija. Luego hablaré de algunas de las áreas léxicas que se observan. Finalmente expondré ideas generales conclusivas.

Estrategias lexicográficas en el siglo XVI

Las primeras obras que salieron de las imprentas coloniales en el siglo XVI en México fueron obras de evangelización u obras cuya meta era ayudar a la realización de la evangelización. Tenemos principalmente catecismos o doctrinas.⁵ En 1555 tenemos la obra *Aquí comienza un vocabulario en la lengua castellana y mexicana*, del franciscano Alonso de Molina.⁶ Una segunda edición, aumentada, se publicó en 1571, seguida de la parte complementaria mexicano-castellana. Los tres libros, a más de 400 años, son todavía la compilación léxica más importante del náhuatl.

Distintos estudiosos⁷ han observado que fray Alonso de Molina conoció el *Vocabulario romance en latín* de Antonio de Lebrija, y parece

-
5. La primera parte de la lengua mexicana de la autoría del franciscano Andrés de Olmos estuvo lista en 1547. Sin embargo, por motivos que desconocemos, nunca se publicó.
 6. Alonso de Molina, *Aquí comienza un vocabulario en la lengua castellana y mexicana*. México: Juan Pablos, 1555. Edición facsimilar en Hernández de León-Portilla (comp.), 1998.
 7. Cf. Mary L. Clayton, y Joe Campbell, "Alonso de Molina as Lexicographer", en Frawley, Hill y Munro (eds.), 2002, pp. 336-390; Joe Campbell, y Mary Clayton, *How much did Nebrija in-*

haber tomado como base dicho inventario en lengua castellana, para, a partir de él, construir el primer inventario en lengua náhuatl. Dicha obra le proporcionó una base léxica del español a partir de la cual buscar y compilar los equivalentes en la lengua náhuatl. Sin embargo, en numerosísimas ocasiones Molina se amplió y rebasó el modelo, indudablemente.⁸

Para que se observen las semejanzas y diferencias entre Nebrija (1516) y Molina (1555), presento a continuación algunos ejemplos tomados de ambas obras en donde se puede observar, parcialmente al menos, el proceder metodológico de los autores.⁹

Nebrija, 1516, términos castellanos que hablan del comportamiento humano frente al sonido:

Silencio por callamiento. *Silentium -ii.*
Callar. *taceo -es. Sileo -es. Silesco -is.*
Callar juntamente. *Conticeo. Conticesco -is.*
Callar en esta manera. *Conileo. Consilesco.*
Callar mucho reticeo. *-es reticui.*
Callar un poco subticeo. *-es subticui.*
Callada cosa que calle o se calla. *Tacitus -a -um.*

El autor franciscano, sin embargo, parece encontrar pocos equivalentes en náhuatl para los del autor salmantino.

Molina, 1555, términos en náhuatl sobre comportamiento humano frente al sonido:

Silencio o callamiento. *Necaualiztli.*
Callar. *Nino caua. Amo ninauati.*
Callado que guarda secreto. *Mocauani. Uecatlan y ytic.*

fluence Molina?, ponencia presentada en el Taller de los Amigos de las Lenguas Yutoaztecas, Chapala, Jalisco, julio de 2000.

8. En lo que a número de entradas se refiere, Clayton y Campbell, op. cit., p. 338, proporcionan los siguientes números: Nebrija, 1516, tiene aproximadamente 15,600 entradas en español. Por su parte, Molina, 1555, tiene 13,866 entradas en español y 29,742 equivalentes en náhuatl. Molina, 1571, tiene 17,410 entradas en español y 37,433 equivalentes en náhuatl. Finalmente, Molina, 1571, dirección náhuatl-español, tiene 23,625 entradas.
9. Digo que es parcial, porque nos toca reconstruir o imaginar cómo hizo Molina para compilar su inventario y todo lo que eso implica, desde decidir lo que es una palabra, cómo la delimitó, como decidió distinguir entre verbos intransitivos, transitivos y reflexivos, el modo aplicativo y el causativo y un buen número de características que el náhuatl exhibe. Desafortunadamente, dice muy, muy poco sobre su metodología de trabajo.

Callada cosa que no se divulga. *Tlatlatilli. Petlatitla ycpaltitlan. Tlaaquilli. Tlatlapachollí.*

Ésta no es la misma situación cuando se registra la entrada del término “ruido”; algunos derivados que podríamos clasificar como alarma audible o algo que llama la atención de receptores.

Nebrija, 1516:

Roido de gente armada. *Tumultus -us.*
Roido, hacer. *Tumultuor -aris.*
Roido de cosas quebradas. *Fragor -oris.*
Roido de pies pateando. *Strepitus -us.*
Roido de dientes rechinando. *Stridor -oris.*
Roido, hacer con dientes. *Strideo -es. Strido -is.*
Roido, hacer con ira. *Fremo -is.*
Roido. *Fremitus -us.*
Roido de murmuradores. *Susurrus -i.*
Roido hacer. *Assi susurro -as. Musso.*

Molina, 1555: lo mismo pero desde la lengua náhuatl:

Ruido de gente armada. *Tlalquiquinaquilitzli, tlaltetecuitzaliztli.*
Ruido, hacer estos. *Tlalququinatzla, tlaltetecuitza.*
Ruido de cosas quebradas de barro. *Xaxamaquilitzli, tuniliztli, xittomoniliztli.*
Ruido de cosas quebradas de madera. *Xittontlatziniliztli.*
Ruido hacer el río que va rezio y lleva las peñas con las avenidas de grandes aguaceros. *tetecuicatiuh, xiquiquinacatiuh.*
Ruido de pies pateando. *tlatetecuitzaliztli. tlacocomotzaliztli.*
Ruido hacer la llama del huego. *cocomoca. hicoyoca.*
Ruido de dientes rechinando. *Netlantexiliztli. Tlannanatzcaliztli netlantzitziliztli.*
Ruido hacer con los dientes. *Nino, tla[n]teci. Nino, tla[n]nanatzta.*
Ruido de viento. *Hicoyocaliztli. Quiquinaquilitzli xiquiquinaquilitzli. Pipitzcaliztli. Tetecuicaliztli xitetecuicaliztli.*
Ruido de bozes. *Tlacauaquilitzli, chachacaliztli.*
Ruido hacer las tripas. *nocuitlaxcolchoca.*
Ruido hacer y patear con yra. *Ni, qualanca tlaquequeça. ni, nacomana. nin, amana. nino mociuia.*
Ruido en esta manera. *Qualancatlaquequeçaliztli. Neacomanaliztli. Neamanaliztli. Nemociuiliztli.*
Ruido hacer el agua o los meados del cauallo quando mea o cosa assi. *Nitla, xaxauatzla. Nitla, ççolotza del verbo ççolotza.*
Ruido de murmuradores. *Chachalaquitzli. chachalaquilitzli. popolocaliztli.*

Observamos que Nebrija mezcla bajo la misma entrada de *roydo*, tanto verbos, esto es, posibilidades de “hacer ruido” o “provocar ruido”, como tipos específicos de ruido. Molina aparentemente sigue este mismo modelo. Sin embargo, la diferencia radica en que Nebrija registra los verbos en castellano, señalando el posible sujeto de la acción, no como persona gramatical sino sujetos que hacen ruido: “los pies pateando”, “los dientes rechinando”. Molina en cambio agrega más información a la entrada: por una parte, indica el sujeto gramatical de la acción, siempre primera persona de singular, *ni* - lo cual permite construir cierto conocimiento sistemático de la lengua; indica además, mediante la presencia de unas partículas u otras, si el verbo es intransitivo, transitivo o reflexivo. A esta información, netamente gramatical, agrega entradas en donde señala cómo se realiza la acción, lo que nos da una idea más precisa, más gráfica, si se admite tal definición, cómo es el ruido y qué término lo señala. Esto tiene como consecuencia no sólo que se incremenen las entradas, sino que nos permite ver las enormes posibilidades que tiene la lengua náhuatl para precisar y delimitar significados. Veamos un ejemplo más en ambos autores, sobre el llanto, como sustituto del habla y signo audible de comportamiento humano emotivo.

Nebrija, 1516:

Llanto. *planctus -us. Lessum -i. Lamentum -i. Lamentatio -onis.*
Llorar con lágrimas. *Fleo -es -evi. Lacrimo -as.*
Llorar con bozes. *Lamentor -aris.*
Llorar con golpes. *plango -is -xi.*

Molina, 1555:

Llanto. *choquitztli. choquilitzli. choquitzatziltzli.*
Llanto hacer. *ni. chocca. ni. tzatzli. ni. choquitzatzli.*
Llorar con bozes. *ni. choquitzatzli. ni choquilitzatzli. ni tecoyoua.*
Llorar con golpes. *Nino choquiznenmictia. Nino choquitzquauiteuhltlaça.*
Llorar mucho el niño con coraje. *Ni tlaololoa nitzatzli.*
Llorar generalmente. *Ni chocca.*
Llorar a otro. *Nite, choquilia.*
Llorar mucho. *N,ellelaci ynnichoca. n,ellelquiça in nichoca.*

En el registro de “llorar” y “llanto”, la diferencia entre los dos autores radica en que Nebrija registra cómo se da la acción, mientras que

Molina indica el cómo, y agrega cuatro entradas más, en donde ejemplifica con mayor precisión: “el niño con coraje”, inserta la entrada que indica el modo aplicativo “llorar a otro”, y una más con adverbio de cantidad “llorar mucho”.

Para finalizar esta sección, diré que el modelo de Nebrija fue utilizado de manera consistente todavía en el siglo XVIII como paradigma lexicográfico, si bien parecen entremezclarse Nebrija y Molina en algunos de los vocabularios de las lenguas de México. Es decir, el registro de Molina abrió otras posibilidades léxicas, probablemente comunes a otras lenguas mesoamericanas y así quedó registrado.

Tipos de ruido, sonido y voz en el náhuatl del siglo XVI

Presento ahora una selección de vocabulario hecha sobre la base de los registros que sugieren el amplio vocabulario del náhuatl para algunos campos semánticos que pueden considerarse sustitutos del lenguaje verbal.

Molina fijó cierto modelo de plasmar la información de las lenguas indomexicanas. A pesar de haber seguido en parte el modelo de la obra de Nebrija, no lo siguió de manera inflexible sino que lo rebasó, ajustó, adecuó, cuando fue necesario. Molina identificó cómo se organiza el significado en lengua náhuatl en la respectiva morfosintaxis y logró proporcionar una versión que fuera tanto ilustrativa como informativa en cuanto a ciertos contenidos gramaticales.

Veamos entonces algunas de las áreas de significado que se encuentran en el inventario léxico de 1555. Obsérvese en seguida el esfuerzo que realiza el autor por ejemplificar y registrar las numerosas palabras que tienen que ver con el campo del “sonido”, como signo audible que sustituye al lenguaje verbal:

- Son o sonido. *Caquitztli. Caquitztiliztli.*
- Son bueno. *Uelcaquitztli.*
- Son de trompetas. *Tlatlatzcaliztli.*
- Sonajas. *Castillan tetzilacatl. Tepuzayacachtli.*
- Sonajas otras con que bailan. *Ayacachtli.*
- Sonable cosa. *Nauatl. Nauatini. Caquitztli. Caquitztini.*
- Sonar quebrando. *Nitla, xittoncapania. Nitla, xittomonia.*
- Sonar comoquiera. *Ni, caquiztli.*
- Sonar bien. *Ni, vuelcaquitztli, vel ni, caquiztli.*

Sonar mal. *Anivel, caquizti.*

Sonar enderredor. *Nouyan ni, caquizti. Ypanoc ni, caquizti.*

Sonar resurtiendo el son. *Nite, tlanananquilia.*

Sonar en el mayzal las hojas secas del mayz que menea el viento, o los pliegos de papel o las ojas del libro quando lo hojean o cosas semejantes. *Yçanaca.*

Sonido. *Caquiztli.*

Sonido de trompetas. *Tlatlatzcaliztli.*

Molina puede ser exhaustivo en su afán de proporcionar la descripción más precisa de lo que es el sonido. Por supuesto que la entrada “Sonar en el mayzal las hojas secas del mays que menea el viento...”, no fue ideada a partir de la obra de Nebrija. Se trata de la descripción que inicia con algo totalmente local, “el viento entre el maizal”, para luego moverse hacia algo más general o identificable para un lector no familiarizado con los maizales, el viento entre los pliegos de papel o las hojas del libro. De esta forma podemos observar el afán de Molina por registrar mucho de lo que observaba y escuchaba. Por supuesto que no es fácil identificar, a casi cinco siglos de distancia, qué tanto le faltó decírnos a sus lectores actuales. Sin embargo, el esfuerzo es muy respetable.

Veamos un ejemplo más que nos dice de la sobriedad pero también de la sensibilidad del franciscano, el de la risa, una vez más, como signo audible, complemento del habla, incluso sustituto de la misma, y que implica una forma de comportamiento que observamos y escuchamos.

Molina, 1555:

Reyr. *Ni uetza.*

Reyr un poco, o sonreyrse. *Nixuetza.*

Reyr ala risa de otro. *Nonte, uetzquia.*

Reyr con otro. *Teuan ni, uetzca.*

Reyr de otro. *Teca niuetza.*

Reyr demasiado. *Ni tequuetza. Nitla, tlapitzaua.*

Reyr el alua. Busca amanecer.

Risa. *Vetzquiliztli. Vetzquiztli.*

Risa demasiada. *tlatlapitzaualiztli.*

El ejemplo que llama la atención, y que tampoco fue tomado de Nebrija, es “Reyr el alua”. Si bien Molina nos remite a buscar la entrada “amanecer”, la metáfora resulta en una inserción comprensible dentro

del campo semántico de la risa y de “reír”, esto desde la perspectiva del español, que es la dirección que está siguiendo.¹⁰

Veamos dos ejemplos más, el del verbo “cantar” y el del sustantivo “canto”, también sustitutos del habla, especialmente cuando se trata de cantos procedentes de la naturaleza. Podemos decir que se trata de algunas codificaciones del comportamiento animal, frente a otras de comportamiento humano. Llama la atención cómo el autor incorpora los sonidos emitidos por animales que fueron traídos de Europa.

Molina, 1555:

Cantar. *Ni cuica*.
Cantar a otro. *Nite, cuicatia*.
Cantar tiple. *Ni, tlapitzaua*.
Cantar el gallo desta tierra. *Tlacocoloa*.
Cantar el gallo de castilla. *Tzatzzi*.
Cantar el buho. *Choca*.
Cantar la golondrina. *Tlatoa*.
Cantar la lechuza. *Mozticacalatza. Moztecacalatza*.
Cantar las aves generalmente. *Tzatzzi, choça. Tlatoa*.
Cantar la rana. *Cotaloa*.
Cantar suavemente. *Ni, yamacacuica. Ni, uelicauica. Ni, yeccacuica*.
Cantar delgado o tiple como muger. *Ni, tlatlapitzaua. Ni, tlapitzaua*.
Cantar en alabanza de otro. *Nite, cuiqueua*.
Cantar cantares en menosprecio y denuesto de otro. *Nite, cuicuiqueua*.
[...]
Canto. *Cuicatl*.
Canto leuantar. *Ni cuicatlaça. Ni, cuicaitoa*.
Canto componer. *Ni, cuicatatlalia*.
Canto llano. *Melauac cuicatl*.
Canto de órgano. *Nauhtecuicat*.
Canto que le canta a otro. *Tecuicatiliztli*.
Canto de tiple. *Tlapitzaualiztli*.
Canto en denuesto de otro. *Tecuicuiqueualiztli*.
Canto fuaue. *Yamanca cuicatl. Velica cuicatl, yecca cuicatl*.
Canto de gallo de la tierra. *Tlacocololiztli*.
Canto de gallo de castilla. *Tzatziliztli*.
Canto de rana. *Cotaloliztli*.
Canto de tiple. *Tlapitzaualiztli*.

10. Hay que decir que es difícil saber, considerando la semántica de “amanecer” en náhuatl, por qué Molina insertó dicha entrada allí. Pareciera que estaba pensando en español, en la metáfora que se forma en español, no tanto en náhuatl, pues el verbo en náhuatl, *yetlachipahua*, remite más bien a “clarear”, “inicio de la luz”, “amanecer”, tal cual.

Canto de aues generalmente. *Tzatzitzli. Choquiztli. Tlatoliztli.*

[...]

Cantor. *Cuicani. Cuicatlali. Cuica picqui.*

Molina ha insertado, entre los verbos y entre los nombres, el canto de las aves “desta tierra” y el del “gallo de Castilla”. No los hace equivalentes en ninguno de los dos casos; al contrario, mantiene la concordancia, la actividad del guajolote macho, es *tlacocoloa* que no deja de tener algo de onomatopéyico, como muchos de los términos que designan sonidos emitidos por animales. Su canto es *tlacocololiztli*, mientras que la acción del gallo de Castilla es *tzatzi* y su canto, *tzatziliztli*. Pocas entradas más adelante resume, de manera práctica, con la entrada “Cantar las aues generalmente”, e incluye los tres verbos que más ha usado para describir los sonidos que emiten las aves: *choca, tzatzi, tlatoa*.¹¹ Lo mismo sucede en el “canto de las aves generalmente”, donde incluye los nombres derivados de tales verbos. Un ejemplo más que nos da idea, sea del esfuerzo colectivo de los nahuahablantes, sea de su propio esfuerzo por describir con los mismos recursos de la lengua, incluso fenómenos que no eran parte de la cotidianidad mesoamericana, son las entradas que tienen que ver con “relinchar”, que es comportamiento sonoro animal:¹²

11. Literalmente, en el mismo orden se trata de: “llorar”, “gritar” y “hablar”; de esta forma nos permite saber que el náhuatl establece equivalencias entre algunas de las acciones realizadas por humanos y las realizadas por algunos animales.
12. Es difícil saber qué tantos neologismos fueron acuñados por la población hablante de náhuatl, sobre todo en las primeras décadas después de la conquista, y qué tantos fueron acuñados por el franciscano. De acuerdo con James Lockhart en *The Nahuas After the Conquest, a Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth through Eighteenth Centuries* (Stanford: Stanford University Press, 1992), sobre la base de una amplia documentación jurídica, procedente de numerosas poblaciones cuyos escribanos probablemente no tuvieron acceso a la obra de Molina, observa tres etapas en la incorporación del español al náhuatl. La primera, de 1519 a 1550 aproximadamente, en donde el impacto del español sobre el náhuatl es casi nulo, pues los hablantes crean con los recursos de la misma lengua, términos para referirse a aquellos elementos que corresponden a la realidad europea ya presente en México. Luego, de 1550 a 1650 aproximadamente, en donde se incorpora un gran número de hispanismos, principalmente sustantivos. Una etapa más, que va de 1650 hasta el presente, en la que el español ha pasado a influir características de la lengua náhuatl, que ya afectan su morfosintaxis, hay una firme inclusión de preposiciones, verbos, adverbios y una influencia del sistema de pluralización del español presente en el náhuatl. Si para caballeriza, Molina registra *mazacalli*, literalmente “casa de venados”, en donde *mazatl* extendió su significado para incluir el de “caballo”, es posible que “relinchar” fuese descrito con un término en náhuatl.

Relinchar el caudillo. *Ni, pipitzca. Ni, tzatzi.*
Relincho. *Pipitzcaliztli. Tzatziliztli.*
Relinchar al relinchido. *Teuan ni, pipitzca. Teuan ni, tzatzi.*
Relinchido así. *Teuan Pipitzcaliztli. Teuan Tzatziliztli.*

Como se puede ver, el autor mantiene dentro de los límites de la lengua náhuatl la descripción del sonido, incluso tratándose de sonidos emitidos por animales que llegaron a México con los mismos soldados conquistadores. No es que no haya hispanismos en su obra, sí los hay pero están bastante acotados, incluso aquéllos referentes a la religión cristiana, por ejemplo la entrada para “infierno”:

Ynfierno, lugar de los dañados. *Mictlan, mictlantli,*

que en náhuatl significa “lugar de los muertos”.¹³ Aun así, el esfuerzo de Molina resulta admirable. Observamos que como lexicógrafo de la lengua náhuatl, echa mano de distintos recursos de descripción para precisar mejor los significados.

Comentarios finales

A 500 años de la invasión de América, resulta prácticamente imposible reconstruir la riqueza expresiva de las lenguas del continente. El conflicto con los idiomas español, portugués, francés, inglés u holandés se resolvió, en muchos casos, con la sustitución total de las lenguas por la lengua europea, o por lo menos con la pérdida irrecuperable de una gran parte de su acervo léxico, sus funciones comunicativas, su creatividad, debido a que muchos de los espacios propios de las lenguas

13. Pilar Mányez Vidal, “Los hispanismos en el Confessionario Mayor de fray Alonso de Molina: su incidencia y sus implicaciones”, *Revista Latina de Pensamiento y Lenguaje*, vol. 2, número monográfico: Estudios de filología y lingüística náhuatl. México: Sociedad Iberoamericana de Pensamiento y Lenguaje, A. C., 1995, p. 498. En el análisis de hispanismos registrados en el *Confessionario Mayor*, de 1569, del franciscano, encuentra sin embargo un número de hispanismos precisamente en el tema de la religión cristiana. Desconozco por qué motivo (y no me es posible aclarar en el presente texto) uno de los hispanismos observados por Mányez, tomado del *Confessionario...*, “anima”, aparece en náhuatl en las obras lexicográficas de Molina, tanto en la parte náhuatl-español como en la español-náhuatl: *teyolia* o *teyolitia*. Es decir, Molina parece haber mantenido un esfuerzo por concentrar la información en náhuatl en la obra lexicográfica; no así en la de evangelización, como es el *Confessionario*.

originarias, ante todo formales, fueron invadidos por lenguas europeas. Esto significó una modificación drástica a la oralidad que, como se sabe, tiene funciones y espacios muy distintos de la lectoescritura.

Centrándonos en nuestro país, el hecho de que todavía se hablen más de 60 lenguas y más de 300 variantes¹⁴ demuestra la profunda raíz de las mismas y de la población originaria.

Los términos que se han visto en este trabajo y que remiten a ámbitos de silencio, ruido y voz, identificaban emisiones de sonido que podrían ser, por lo menos en algunos casos, sustitutos del lenguaje humano o del habla, o bien referentes léxicos sobre el comportamiento sonoro de humanos y animales, en tanto que la descripción hecha por fray Alonso de Molina de los términos, permite saber la precisión que los nahuahablantes habían logrado, la riqueza expresiva que habían desarrollado con el fin de comunicar, distinguiendo pertinente mente lo que querían decir. Mucha de esa riqueza lingüística por supuesto que ya no se usa; tal vez sólo los investigadores del náhuatl colonial podrían saber que en el siglo XVI términos distintos describían el sonido o canto de las ranas, un animalito nativo, y el que hacen los caballos, un animal ajeno al área.

En todo caso, habrá que apostar porque otros se acerquen a las lenguas indomexicanas y a las estrategias lexicográficas de Alonso de Molina, para contribuir a su revaloración y conservación. Su conservación y su desarrollo son un derecho.

Referencias bibliográficas sobre fuentes

- Hernández de León-Portilla, Ascensión (comp.) (s/f) *Obras clásicas sobre la lengua náhuatl*. Madrid: Fundación Histórica Tavera/Mapfre Mutualidad, Publicaciones Digitales, Serie IX Fuentes Lingüísticas Indígenas.
- Molina, Alonso de (1977 [1571]) *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, México, en casa de Antonio de Espinosa, edición facsimilar. México: Porrúa.
- (1984 [1569]) *Confessionario maryor en la lengua Mexicana y Castellana*, edición facsimilar de Roberto Moreno de los Arcos, México, en Casa de

14. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), “Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas”, *Diario Oficial de la Federación*, 14 de enero de 2008.

- Antonio de Espinosa Impressor. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1998 [1555]) *Aquí comienza un vocabulario en la lengua castellana y mexicana*, edición facsimilar en Hernández de León-Portilla (comp.). México: Casa Juan Pablos.
- Nebrija, Elio Antonio de (1981 [1516]) *Vocabulario de romance en latín* (transcripción crítica de la edición revisada por el autor —Sevilla, 1516— con una introducción de Gerald J. Macdonald). Filadelfia/Madrid: Temple University Press/Castalia.
- (1999 [1481]) *Introductiones latinae*, edición facsimilar. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Referencias bibliográficas sobre estudios

- Bajo Pérez, Elena (2000) *Los diccionarios. Introducción a la lexicografía del español*. Gijón: Ediciones Trea.
- Campbell, Joe, y Mary L. Clayton (2000) *How much did Nebrija influence Molina?*, ponencia presentada en el Taller de los Amigos de las Lenguas Yutoaztecas, Chapala, Jalisco, julio.
- Clayton, Mary L., y Joe Campbell (2002) “Alonso de Molina as Lexicographer”, en W. Frawley, K. Hill, y P. Munro (eds.), *Making Dictionaries. Preserving Indigenous Languages of the Americas*, pp. 336-390.
- Frawley, William, Kenneth C. Hill, y Pamela Munro (eds.) (2002) *Making Dictionaries. Preserving Indigenous Languages of the Americas*. Berkeley/Los Ángeles/Londres: University of California Press.
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) (2008) “Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas”, *Diario Oficial de la Federación*, 14 de enero, México.
- Lockhart, James (1992) *The Nahuas after the Conquest. A social and cultural history of the Indians of central Mexico, sixteenth through eighteenth centuries*. Stanford: Stanford University Press.
- Máynez Vidal, Pilar (1995) “Los hispanismos en el *Confessionario Mayor* de fray Alonso de Molina: su incidencia y sus implicaciones”, *Revista Latina de Pensamiento y Lenguaje*, vol. 2, número monográfico: Estudios de filología y lingüística náhuatl. México: Sociedad Iberoamericana de Pensamiento y Lenguaje, A. C.
- Medina Guerra, Antonia M. (coord.) (2003) *Lexicografía española*. Barcelona: Ariel.

- Schmidt-Riese, Roland (2003) "Acumulación del saber y cambios epistémicos en las tradiciones gramaticales amerindias. Un ejemplo: el accidente persona en Olmos (1547) y en Carochi (1645)", *Dimensión Antropológica*, núm. 27, pp. 47-79.
- Von Gemmingen, Barbara Freifrau (2003) "Los inicios de la lexicografía española", en Antonia M. Medina Guerra (coord.), *Lexicografía española*, pp. 151-174.

Sustitución de la palabra a través del sonido de las flautas: un lenguaje de cortejo, atracción y magia simbólica en las culturas nativas norteamericanas

Iván José Pelayo Sánchez

Introducción

La música de las “flautas nativo-norteamericanas” en los tiempos modernos es escuchada por diversas razones: entretenimiento, meditación, reflexión, e incluso en círculos de tipo «místicos» suelen utilizarse como medio de oración y sanación. Pero en el fondo de las tradiciones nativas de Norte América, se puede considerar además la existencia de sustitución del lenguaje oral a través de un lenguaje de sonidos musicales que simbolizan diversos aspectos del comportamiento social, tales como el cortejo, la atracción, la magia simbólica, la sanación o la guerra. Dicho lenguaje sonoro de sustitución de la palabra se apoya en el uso de escalas particulares en flautas tradicionales propias de las culturas nativo-norteamericanas. Con los fenómenos de modernización y globalización de *New Age* y *World Music* la tradición musical de la flauta nativo-norteamericana —citada como “flauta nativo-americana” en la vasta literatura etnográfica norteamericana— se fusiona y moderniza con una gran variedad de propuestas e instrumentos como sintetizadores, guitarras, cuerdas frotadas, etcétera. Esto ha provocado cambios profundos en los valores culturales de las culturas tradicionales. Originalmente, la antigua tradición musical nativo-norteamericana no acep-

taba fusiones ni tampoco modernización. David McAllester¹ advirtió que la música en las culturas nativas norteamericanas en relación con los cantos, el tamboreo y los aerófonos tenía un profundo apego a los valores culturales tales como el individualismo, el formalismo, la religiosidad, que se expresan en actitudes hacia y acerca de la música, pero además se expresan en el sonido musical y en la organización social. De acuerdo con la mayoría de los mitos indígenas norteamericanos, los sonidos musicales emitidos por las flautas tradicionales eran considerados como códigos de socialización, cortejo o de señalizaciones de alarma, y este tipo de aerófonos podían ser tocados únicamente por los hombres de una comunidad indígena norteamericana. En torno a ciertos valores culturales y a la participación social del rol de géneros, Annette Eshelman refiere lo siguiente: “Se creía que cuando un joven tocaba esta flauta el viento llevaría el mensaje hasta el corazón de su amada [...]”²

El presente estudio pretende ofrecer una semblanza entre el simbolismo mítico en el uso de la flauta por los indígenas norteamericanos en épocas pasadas, su construcción, el uso contemporáneo y la pérdida de identidad a través de la comercialización en la música *New Age* y en la *World Music*, lo cual se ve reflejado en la gran cantidad de grabaciones que se pueden encontrar en la actualidad. Asimismo este trabajo muestra los modernos métodos tecnológicos de construcción y afinación de la flauta “estilo” nativo-norteamericana. Dada la investigación precedente en el campo de la flauta nativo-norteamericana, el primer paso fue la localización y la revisión de los materiales bibliográficos y fonográficos que pudieran ofrecer información al respecto sobre su uso antiguo y moderno. También se aplicaron entrevistas etnográficas a los constructores de flautas nativo-norteamericanas. La información resultante posteriormente se sistematizó y analizó para mostrar el estado de la cuestión sobre el tema de estudio que a continuación se presenta.

1. David F. McAllester, *Enemy Way Music*. Cambridge: Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology/Harvard University Press, 1954, pp. 87 y 88.
2. Annette C. Eshelman, “Breath of the Earth, the Native American Flute”, *Dirty Linen*, núm. 64, 1966.

Elaboración de la antigua flauta nativo-norteamericana y su sonido

En el pasado las flautas nativo-norteamericanas se hacían directamente de ramas de árbol, teniendo una forma menos recta. Para su construcción se utilizaban maderas suaves como el cedro y el *sumac*. Los indígenas del sur de Arizona, al no tener madera para hacer sus flautas, utilizaban el bambú. Respecto al proceso de construcción, la etnóloga Frances Densmore afirma que utilizaban una vara más o menos recta y cilíndrica, la cual partían por la mitad a través del largo de la rama, procediendo a ahuecar las partes excepto cerca de alguno de los extremos para dejar una especie de tope de separación que divide las dos cámaras internas de aire. Éstas se denominan: cámara de aire (en la parte superior) y cámara de la flauta (que es la más larga) en la parte inferior. Una vez que se terminó la flauta se procedía a juntar las partes pegándolas con resina o con algún pegamento orgánico y amarrando una espiral apretada hecha de correas de cuero a lo largo de ésta. Una vez seca, se quitaban los amarres de cuero y se cortaba un bloque que podía ser de madera o de alguna figura totémica; incluso podían usar alguna piedra plana como bloque. Este bloque se amarraba firmemente con cuero sobre la cámara de aire. Los orificios para la digitación, según Frances Densmore, no correspondían tanto hacia una escala musical específica, sino a un aspecto estético de la flauta; éstos pueden ser de cuatro a seis. Como resultado de la etnografía realizada por Densmore a indígenas norteamericanos, muestra que los orificios estaban acomodados según el tamaño de la mano del ejecutante y no seguían una regla específica.³

La descripción que realiza la etnóloga Frances Densmore en 1936 de estos aerófonos nos habla de una forma antigua de flauta dulce que se ejecuta por la simple acción de soplar en la embocadura. El sonido es producido por la transmisión de una columna de aire concentrada en la primera cámara, la cual escapa por el orificio de salida superior y es redireccionada por el bloque hacia el filo de la segunda cámara, que es el que produce el sonido. Las variaciones de altura del sonido se logran mediante la manipulación de los orificios de la flauta.

3. Frances Densmore, *American Indians and their Music*. Nueva York: The Woman's Press, 1936, pp. 95-97.

Prototipos y uso antiguo de las flautas nativo-norteamericanas

No se tiene una idea exacta de los orígenes de la flauta de cortejo en las culturas nativas norteamericanas, y en gran parte esto se debe al contenido orgánico de su composición. Por otra parte, se han encontrado silbatos de hueso datados de entre el 300 a. C. y el 300 d. C. en el noreste de Arizona. Asimismo se encontraron flautas de hueso de la era Pueblo I (ca. 800-900 d. C.) en el territorio *Anasazi*. Un juego de cuatro flautas datadas del año 625 d. C. fueron descubiertas en Earl Morris en una cueva al noreste de Nuevo México, y otras similares se encontraron en Canyon Chelly y en Verde Valley. Las flautas *anasazi*, a diferencia de las flautas comunes nativo-norteamericanas, no cuentan con el sistema de cámaras de aire, son simplemente un tubo hueco y en la parte de la embocadura tienen un corte donde se ponen los labios; el sistema de embocadura de las flautas *anasazi* es muy similar al del *shakuhachi* o aerófono japonés.

La etnóloga y compositora Frances Densmore, en su libro *American Indians and Their Music* publicado en 1936, menciona que los aerófonos usados por los indígenas norteamericanos fueron la flauta y el silbato. Las flautas generalmente eran tocadas por hombres jóvenes para complacer a las mujeres solteras. Los silbatos eran principalmente utilizados por chamanes cuando querían dar exhibición de sus poderes, por sanadores cuando trataban una enfermedad, por guerreros, y en algunas ceremonias como la danza *sioix* del sol. Es interesante notar que los sonidos musicales en la flauta como sustitución del lenguaje oral, también podían interpretarse como una señal de guerra. Por ejemplo, una persona nativa tocando alrededor de su aldea, en el pasado simbolizaba una manera de advertir a la población como señal de alarma, que el enemigo estaba próximo, o bien se entendía que simplemente se trataba de una señal de socialización, un hombre cortejando a una mujer.⁴

Mitos de origen de la flauta norteamericana y simbolismo

A continuación menciono dos de las leyendas del origen de la flauta entre las culturas nativas norteamericanas. Una de éstas aparece en el libro *The Native American Flute*, de John Vames:

4. Ibíd., p. 95.

[...] Un joven valiente que montaba a caballo observó a un pájaro carpintero en una rama. Tuvo la sensación de que el pájaro estaba tratando de decirle algo. Desmontó y caminó hacia la rama donde éste estaba parado. Cuando llegó ahí, el pájaro carpintero se alejó volando; el joven guerrero notó que el pájaro había perforado cinco agujeros en la rama, la cual rompió y sostuvo por un momento; el viento sopló a través de ella y la madera hizo un sonido. El joven guerrero llevó esta vara mágica a un sanador y le preguntó qué significaba. El sanador le contestó: “éste es un regalo del Gran Espíritu. Tómalo, tócalo y gana el corazón de la mujer que sinceramente lo escuche”. Desde ese día, muchas de las flautas de cortejo tienen labrada la cabeza de un pájaro carpintero [...]”⁵

Otro mito de los grupos de las planicies occidentales, como los sioux y los lakota, contenido en el libro de Carlos Nakai, *The Art of the Native American Flute* nos dice:

[...] *Ya Hominni* estaba triste, él y sus hermanos estaban solos y necesitaban compañía. Durante sus labores se dio cuenta de que *Hehaka* tenía muchas, muchas consortes y admiradoras femeninas. [*Ya Hominni*] Consultó a *Hehaka* por consejo y asistencia para atraer también a muchas mujeres. Durante la conversación, *Pehangila*⁶ y *Siyo*⁷ se acercaron y escucharon calladamente, después llamaron a *Hehaka* para hablarle en privado. *Hehaka* aconsejó a *Ya Hominni* descansar para hacer un conjuro y entonces le llamarían cuando ellos hubieran terminado. *Ya Hominni* durmió en un sueño profundo en el cual *Hehaka*, *Pehangila* y *Siyo* le mostraron cuatro canciones y un simple instrumento musical, el cual él debería usar para encantar y atraer muchas admiradoras [...]”

Adicionalmente, iniciaron a *Ya Hominni* a las maneras de una sociedad que debía ser llamada “sociedad de la visión del alce”, la cual le daría el poder del alce por medio del uso de la flauta. Así comenzó la tradición wiiyape entre los lakota e inició la asociación de *Ya Hominni Siyo Tanka*.⁸

Respecto a la tradición wiiyape,⁹ el diccionario lakota-Inglés de la Universidad de Nebraska ofrece el siguiente significado: “cortejar a una

-
5. John Vames, *The Native American Flute, Understanding the Gift*. Arizona: Molly Moon Arts & Publishing, 2003, p. 22.
 6. En lengua lakota *Pehan* es la cigüeña, *Pehangila* significa “el gris” o la “cigüeña pico de arena”, según Eugene Buechel, y Paul Manhart (*Lakota Dictionary*. Nebraska: The University of Nebraska Press, 2002); s. v. *Pehan*.
 7. Ídem.
 8. Carlos Nakai, James Demars, David McAllester, y Ken Light, *The Art of Native American Flute*. Arizona: Canyon Records, 1996, p. 2.
 9. Eugene Buechel y Paul Manhart, op. cit., s. v. *wi-i- ya-pe*.

mujer o esperar para hablarle”, lo cual nos habla de una tradición de sustitución del lenguaje hablado por el sonido de la flauta. En torno a la “visión del alce”, James Walker describe el ritual en su libro *Creencia lakota y ritual*:¹⁰

Aquellos que buscan el sueño del alce deben usar ramas que asemejen los cuernos del alce y orejas de cuero. Deben pintarse de amarillo y deben pintar sus manos, pies, pecho y espalda de negro. Deben hacer un círculo a la derecha de plumas de águila y usar una máscara de cuero sin curtir [...]

Esto nos habla del ritual y el simbolismo zoomórfico, donde el “hombre” busca al alce aparentando su forma; por otro, lado es bien conocido el uso de las plumas del águila entre los pueblos indígenas norteamericanos como símbolos de sabiduría, valor, protección contra el mal y como concentradores de energía, como lo menciona Carl Lumholtz en el segundo volumen de *Méjico desconocido*.¹¹ Frances Densmore ofrece una explicación del simbolismo del alce en su libro *Música y cultura teton sioux*, donde menciona que el alce es el animal favorito de los jóvenes porque representa las cualidades de la juventud masculina del grupo; el informante de Frances Densmore, “Shooter”, le dijo los atributos de los jóvenes asociados al alce por los teton sioux:

La mejor parte de la vida de un hombre es entre los 18 y 33 años [...] es valiente para defenderse, defender a otros y está en libertad de hacer mucho bien [...] la tribu lo ve como a un defensor y se espera de él que sea escudo para la mujer. Su fuerza física está en su mejor momento [...] ¿Qué animal tiene estas cualidades mejor que otro? Es el alce, el cual es el emblema de la belleza, de la gallardía y de la protección [...]¹²

Elaboración y sonido de la flauta moderna nativo-norteamericana

El procedimiento contemporáneo para la elaboración de la flauta nativo-norteamericana ha evolucionado sobre todo tecnológicamente

10. James Walker, *Lakota Belief and Ritual*. Nebraska: The University of Nebraska Press, 1991, pp.132-135.
11. Carl Lumholtz, *Unknown Mexico, Explorations in the Sierra Madre and Other Regions, 1890-1898*. 2 vols. Nueva York: Dover Publications, 1987, pp. 7-8.
12. Frances Densmore, *Teton Sioux Music and Culture*. Nebraska: The University of Nebraska Press, 1992, p. 176.

y la mayoría de los constructores aún conservan la técnica de unión de dos piezas. El primer paso en la elaboración de una flauta contemporánea consiste en la selección de la madera. En nuestra época se utilizan, además del cedro aromático, el nogal, el pino de azúcar y toda una variedad de maderas exóticas como el maple, la secoya y maderas africanas como la bubinga y el paduak. El segundo paso consiste en cortar dos piezas de madera del largo según la tonalidad que se le quiera dar a la flauta; este largo proveerá la nota fundamental de la escala. El tercer paso consiste en escarbar los espacios de las dos cámaras de aire, su lijado y hacer las respectivas salidas de aire. El cuarto paso consiste en el pegado de las partes y su prensado. El quinto paso es lijar el interior de la cámara baja para limpiar cualquier exceso de pegamento. A partir de aquí se procede con el acabado del exterior y se hacen los orificios según un *software*¹³ llamado “Afinación cruzada-herramienta de afinación para la flauta nativo estadounidense en distinto entorno”,¹⁴ en el que se capturan los datos dependiendo de condiciones climáticas como altitud, temperatura y humedad, ya que el lugar donde se elabora la flauta conservará la afinación sólo en ese entorno, y si es enviada a otra parte del mundo, la afinación de ésta variará. Una vez realizado este cálculo se ajustan los hertz en el afinador cromático. El último paso es el acabado, la hechura del bloque y su amarre a la flauta.

En la entrevista realizada a Richard Maynard, constructor de flautas estilo nativo-norteamericanas en Taos, Nuevo México, menciona que el proceso de construcción aún es muy parecido en cuanto a la estructura general de la flauta que menciona Frances Densmore.¹⁵ En la actualidad, sobre todo, los cambios son notorios en cuanto al uso de los materiales, maquinaria para cortes de precisión, *software* y afinadores electrónicos sofisticados. Por otro lado, Richard Maynard explicó que aún existen constructores de flautas de ramas de árbol, las cuales él considera de gran valor estético, pero como constructor opina que cuando quieras hacer muchas de estas flautas se presentan problemas de afinación debido a que no encontrarás dos ramas iguales. Las tonalidades más populares de construcción de la flauta nativo-norteamericana son: La menor, Re menor, Sol menor, Mi menor y Fa# menor. El tono ac-

13. <http://www.cedarflutes.com/tuning.htm>.

14. Este *software* es utilizado por Richard Maynard; sin embargo, habría que advertir que no es un recurso generalizado de todos los constructores de flautas nativo-norteamericanas.

15. Frances Densmore, *op. cit.*, 1936, pp. 95-97.

tual de las flautas está basado en las transcripciones y en la ejecución de melodías tradicionales para flauta nativo-norteamericana.

Figura 1
Modelo de flauta nativo-norteamericana de seis orificios
manufacturada de una rama¹⁶



El sistema de cámaras de aire y de producción del sonido utilizado por los indígenas norteamericanos no ha variado hasta la fecha, y es lo que le da su sonido tan característico. Lo que sí ha variado ha sido la adaptación de los orificios (de cinco a seis) de digitación a una escala pentatónica menor.

16. Redwoodwithmalachite.pdf.

Figura 2

Escalas que se utilizan en la flauta
nativo-norteamericana de seis orificios¹⁷

Escala Pentatónica menor (modo 1)



Escala Pentatónica menor (modo 4)



Escala Pentatónica mayor



Escala diatónica Mayor



Escala cromática



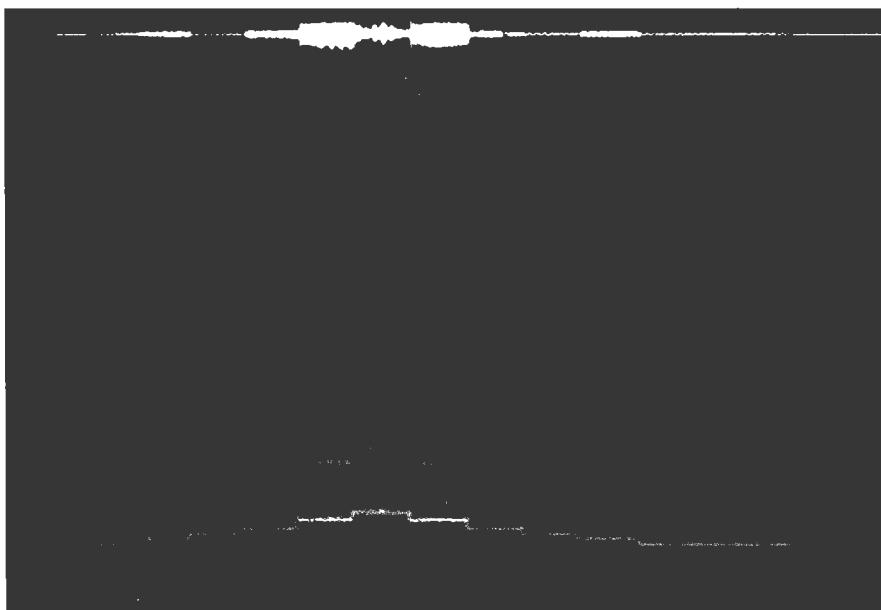
Escala cromática



17. Las escalas pentatónica, diatónica y cromática del ejemplo se construyen en un modelo de flauta en afinación de La menor.

Figura 3

Espectro sonoro de la flauta pentatónica
nativo-norteamericana moderna de seis orificios afinada en La Menor.
Rango de 0.5 KHz a 3.0 KHz en 4 segundos



Uso y simbolismo de las flautas nativo-norteamericana en nuestra época

En su libro *Música folclórica y tradicional de los continentes occidentales*, Bruno Nettl afirma que hay una gran diferencia entre las culturas indígenas de América Latina y de América del Norte.¹⁸ En gran medida esto pudiera deberse a que los españoles enseñaron la música folclórica de España en América latina y el Caribe, desarrollándose estilos que son en gran parte mezclas de música indígena, música europea y música africana, como lo menciona Antonio García de León Griego en su libro *El mar de los deseos*:

18. Bruno Nettl, *Música folclórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, 1985, p. 199.

En el sentido de más larga duración, el Caribe fue y sigue siendo un crisol de culturas, razas y costumbres [...] mucho del cosmopolitismo actual, así como los primeros avances universales de lo que hoy conocemos como “modernidad” [...]¹⁹

Esto no sucedió en Norteamérica, probablemente porque los indígenas norteamericanos fueron segregados y no se produjo una mezcla de estilos tan fuerte como sucedió en Latinoamérica. En este sentido, Bruno Nettl afirma:

[...] que esto se pudo deber a la gran diferencia entre los estilos indígenas, norteamericanos y europeos. Aún así la influencia de la civilización occidental en la música indígena norteamericana se percibe generalmente por vías menos directas [...]²⁰

Bruno Nettl menciona que han desaparecido muchas de las actividades para las cuales la música era esencial en el pasado, como la religión, la guerra y la caza del búfalo. Floreciendo en cambio la música que acompaña las danzas sociales, y se puede observar el desarrollo de una clase de cantantes y tamboberos que son semiprofesionales. Prácticas más antiguas, como la danza del sol, pueden ser encontradas traducidas al moderno *powwow* que tiene la misma función social que la antigua danza del sol, pero que ya no tiene su función religiosa.²¹

En cuanto al uso contemporáneo de la flauta nativo-norteamericana, no fue posible encontrar etnografía reciente en torno al uso tradicional-ritual de la flauta de cortejo. En cambio la proliferación de textos, grabaciones musicales y constructores norteamericanos de flautas en torno a la *New Age* y a la *World Music* en Estados Unidos es impresionante. Uno de los máximos exponentes actuales de la flauta nativo-norteamericana y que más han tenido influencia en la *New Age* y en la *World music* es Roberto Carlos Nakai, de ascendencia navajo. La música de Carlos Nakai combina el uso de sintetizadores, acompañamientos étnicos nativo-norteamericanos y de otras partes del mundo, combinando también instrumentación occidental moderna. Sobre este músico nativo-estadounidense, David MacAllester, autor de un estudio

19. Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical, historia y contrapunto*. México: Siglo XXI Editores, 2002, p. 21.

20. Bruno Nettl, op. cit., p. 199.

21. Ibíd., p. 200.

clásico de la etnomusicología dedicado a la música navajo,²² escribió también un artículo que tituló “Los comienzos de un nuevo género”, el cual está agregado en el volumen de Carlos Nakai *The Art of the Native American Flute*,²³ en el cual hace un balance y análisis sobre su discografía y sobre todo plantea aspectos de la identidad nativo-norteamericana. MacAllester menciona:

Algunos académicos con quienes he discutido la música de Nakai han cuestionado si es “indio” del todo. Hay indígenas nativo-norteamericanos quienes describen mucha de la nueva música india como “música anglo, compuesta o ejecutada por indios”. Nakai menciona que a los tradicionalistas navajo no les gusta su obra musical y dicen que no es navajo [...].²⁴

Así como Carlos Nakai, existe una gran variedad de intérpretes de flauta influenciados por la *New Age* y la *World Music* que hacen sus propias composiciones y venden un producto “nuevo estilo nativo-norteamericano” que, más que mostrar una tradición, muestra una fantasía subjetiva de su percepción occidental del espíritu nativo-norteamericano.

Consideraciones finales

El presente trabajo por ningún motivo está concluido, ya que representa un primer acercamiento a la investigación bibliográfica, la organología y la ejecución de la música tradicional de flauta nativo-norteamericana. De la información presentada en este trabajo es posible obtener una serie de reflexiones para orientar la discusión. Primero, los métodos de construcción y obtención del sonido de la flauta basado en las descripciones de la etnóloga Frances Densmore. Segundo, el origen mítico y el uso simbólico de la flauta en épocas pasadas. Tercero, los métodos modernos de construcción de la flauta. Cuarto, los usos contemporáneos partiendo del punto de vista de Bruno Nettl en torno a la “música india en la época moderna”. Y quinto, la influencia de la *New Age*, la *World Music* y la globalización en la composición de música para flauta

22. David F. Mcallester, op. cit.

23. Carlos Nakai, James Demars, David McAllester, y Ken Light, *The Art of Native American Flute*. Arizona: Canyon Records, 1996.

24. Ibíd., p. 111.

nativo-norteamericana. De los puntos anteriores encontrados en el presente trabajo, considero que existen elementos en la actualidad para discutir la postura de Bruno Nettl en *Música folclórica y tradicional de los continentes occidentales*, quien afirma:

[...] que en la actualidad la música que se hace en las comunidades indígenas norteamericanas tiene la función de “símbolo de la identidad indígena”. Y que esto es en gran parte debido a que es uno de los aspectos en que el hombre blanco no ha penetrado y que no le interesa imitar.²⁵

Por un lado, la tradición se ha conservado dentro de la música nativo-norteamericana como símbolo de identidad, como afirma Bruno Nettl; sin embargo, lo que tal vez el autor no consideraba en la época en que se publicó su libro en versión inglesa,²⁶ fue la posterior aparición de *New Age*, *World Music* y el fenómeno de la globalización en la música. Según el antropólogo Carlos Reynoso, las primeras visiones sobre la globalización y la música del mundo comenzaron a documentarse en la etnomusicología africanista de la década de los años noventa del siglo XX.²⁷ Otro aspecto que no consideró Bruno Nettl, fue la incursión que ha tenido el hombre norteamericano contemporáneo no nativo, en la construcción y comercialización de las flautas y la música estilo nativo-norteamericana. Éste sería el punto de partida para plantear la necesidad de un estudio más profundo y actualizado del simbolismo remanente en las reservaciones nativo-norteamericanas y enfocado sobre todo en el pensamiento mítico y el uso de la flauta de cortejo en la actualidad, para así alejarnos de la idea “mística-subjetiva” en torno a la flauta nativo-norteamericana.

Referencias bibliográficas

Buechel, Eugene, y Paul Manhart (2002) *Lakota Dictionary*. Nebraska: The University of Nebraska Press.

-
25. Bruno Nettl, Bruno, op. cit., pp. 200 y 201.
 26. Bruno Bruno, *Folk and Traditional Music of Western Continents*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1965.
 27. Carlos Reynoso, *Antropología de música: de los géneros tribales a la globalización*, vol. II, Col. Complejidad Humana. Buenos Aires: Editorial SB, 2006, p. 330.

- Cedar Flutes (s/f). <http://www.cedarflutes.com/tuning.htm>.
- Chazanoff, Daniel (1993) *Native American Music in Seven volumes*. Brasstown: Susato Press Edition.
- (1997) *Music of the Cherokee Nation*, 2 vols. Brasstown: Susato Press Edition.
- Densmore, Frances (1910) *Chippewa Music*. Washington: Government Printing Office.
- (1921) *Indian Action Songs: A Collection of Descriptive Songs of the Chippewa Indians*. Boston: C. C. Birchard & Co.
- (1936) *American Indians and Their Music*. Nueva York: The Woman's Press.
- (1992) *Teton Sioux Music and Culture*. Nebraska: The University of Nebraska Press.
- Eshleman, Annette (1996) "Breath of the Earth, the Native American Flute", *Dirty Linen*, núm. 64.
- García de León, Antonio (2002) *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical: Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI Editores.
- Kitts-Turner, John S. (1996) *Eight Animal Dance Songs*. Brasstown: Susato Press Edition.
- Lumholtz, Carl (1987) *Unknown Mexico: Explorations in the Sierra Madre and Other Regions, 1890-1898*, 2 vols. Nueva York: Dover Publications.
- McAllester, David F. (1954) *Enemy Way Music*. Cambridge: Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology/Harvard University Press.
- Morley, Lain (2003) *The Evolutionary Origins and Archaeology of Music*, tesis doctoral. Cambridge: University of Cambridge.
- Nakai, Carlos, James Demars, David McAllester, y Ken Light (1996) *The Art of Native American Flute*. Arizona: Canyon Records.
- Nettl, Bruno (1965) *Folk and Traditional Music of Western Continents*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice-Hall.
- (1985) *Música Folclórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid, 1985.
- Reynoso, Carlos (2006) *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, vol. II, Col. Complejidad Humana. Buenos Aires: Editorial SB.
- Vames, John (2003) *The Native American Flute, Understanding the Gift*. Arizona: Molly Moon Arts & Publishing.
- Walker, James (1989) *Lakota Myth*. Nebraska: The University of Nebraska Press.
- (1991) *Lakota Belief and Ritual*. Nebraska: The University of Nebraska Press.

Ocarinas microtonales de las culturas precoloniales del Golfo: aerófonos de la comunicación silbada o de subrogación del habla

Jessica Anne Gottfried Hesketh

¿Existe la música prehispánica?

Es común escuchar decir que los antiguos pueblos prehispánicos no tenían *música*. Esto tiene algo de cierto y otra parte que es falsa. Es falso en tanto se considere que su definición es “sonido organizado” o “sonido humanamente organizado” o “sonido socialmente organizado”, definiciones que se proponen desde la disciplina de la etnomusicología. Contrasta con la definición de *música* más común y ampliamente difundida en los conservatorios y escuelas: “el arte de [bien] combinar sonidos y silencios”. Es decir que si la música se concibe como un arte, como algo centrado en su apreciación estética, en su belleza, entonces las piezas arqueológicas de formas diferentes, principalmente hechas con arcilla y con que se emiten tonos y sonidos cuyo uso pudiera haber tenido alguna funcionalidad en lugar de un valor estético, entonces se les debe considerar “artefactos u objetos sonoros” y no “instrumentos musicales”. Por esta razón elegimos la definición de música que no implica una apreciación estética y, partiendo de ella, a estos objetos sonoros los nombramos “instrumentos musicales”. Cabe señalar que no implica descartar del todo la diferenciación entre objetos o artefactos sonoros e instrumentos musicales; para efectos del trabajo de investigación con piezas arqueológicas que emiten sonidos y aluden a una compleja sono-

ridad del pasado, englobamos a todas las piezas como “instrumentos musicales”, ya fuera que sus sonidos tuvieran fines comunicativos, lúdicos, curativos, educativos, calendáricos o para evocar sensaciones con sonidos que no son necesariamente “bellos.”

La clasificación de los instrumentos musicales

Hay tipos de instrumentos musicales, los cuales se clasifican de acuerdo con criterios que pueden variar. Para efectos de este trabajo partimos de la clasificación general de Curt Sachs y Erich M. Von Hornbostel publicada en 1914, en la que los autores agrupan todos los instrumentos musicales en cinco grandes grupos, que pueden sobreponerse; es decir, que hay tipos mixtos, instrumentos que pertenecen a dos o más conjuntos. La virtud del sistema de clasificación que propusieron estos autores es que está pensada para incluir todos los instrumentos musicales del mundo. Los sistemas de clasificación anteriores a estos autores (el de Victor Charles Mahillion¹ en 1893, por ejemplo) consideraban principalmente los instrumentos de la orquesta; en esta clasificación muchos instrumentos quedaban como objeto sonoro cuando su función era otra. Son cinco grandes familias que se proponen en el trabajo de sistemática clasificatoria de Curt Sachs y Erich M. Von Hornbostel:² a) *idiófonos*, instrumentos conocidos como percusión, son instrumentos que tienen dos partes que chocan entre sí para emitir un sonido (la clave, una campana, maraca, sonajas, u otros); b) *membranófonos*, son todos los instrumentos de percusión que tienen membrana (tambor, tarola, huéhuetl, entre otros); c) *cordófonos*, son los que tienen cuerdas y es al poner las cuerdas en vibración que se genera el sonido (en las culturas precoloniales no se conoce el uso de cordófonos); d) *aerófonos*, todos aquellos que suenan cuando se pone el aire en vibración, generalmente se insufla o sopla para que emitan un sonido; finalmente, el conjunto de

1. Victor Charles Mahillon, “Essai de classification méthodique de tous les instruments anciens et modernes”, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Gand, 1893, pp. 1-89. Apud Curt Sachs. *The History of Musical Instruments*. Nueva York: W. W. Norton and Co., 1968, p. 486.
2. Curt Sachs, y Erich M. Von Hornbostel, “Systematic der Musikinstrumente”, *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 46, Berlín, 1914, pp. 553-590 (traducción al inglés por Anthony Baines y Klaus Wachsmann, en *Galpin Society Journal*, vol. 14, 1961, pp. 3-29).

reciente creación (siglo XX), los *electrófonos*, usan la corriente eléctrica para producir sonido.

De éstos, los aerófonos son los que ocupan la atención de este trabajo. Un aerófono es el instrumento musical cuyo emisor es el aire,³ es decir el sonido que produce es consecuencia de la presión del aire que es introducido en él. Dependiendo de la configuración, es decir de la forma del aerófono y de la presión o de la cantidad de aire, es el sonido que se escuchará. La clasificación de aerófonos es de acuerdo con los recursos con que cuentan para poner en vibración el aire y por ende se produzca un sonido. La clasificación como tal no ocupará nuestra atención; cabe únicamente especificar los criterios que hemos adoptado para este trabajo. Los trabajos sobre aerófonos precoloniales no presentan una clasificación homogénea, pues cada autor difiere ligeramente de los otros.

Para esta colección particular (Bodega de Bienes Culturales del Centro INAH Veracruz), agrupamos en flautas, ocarinas y silbatos. Las flautas son las que tienen una cámara de aire de forma tubular,⁴ es decir el lugar por donde pasa el aire tiene forma de tubo. Las ocarinas, para efectos de la clasificación de esta colección, las agrupamos como todos los aerófonos de globular que emiten más de un sonido, es decir todos los aerófonos que cuenten con recursos para modificar su altura. Los silbatos son los que sólo emiten un sonido, aunque no con esto se simplifica el tema, pues dos silbatos pegados que emitan más de un sonido no dejan de ser un silbato porque cada uno emite un solo sonido. En la colección no se cuenta con trompetas u otra especie de aerófonos.

La elaboración de estas interesantes piezas es predominantemente de arcilla o de barro. Para construirlos se habrá hecho uso de materiales orgánicos como semillas, varitas y otros. Un investigador de la acústica de instrumentos de esta clase, Roberto Velázquez Cabrera,⁵ ahonda en las hipotéticas técnicas de construcción, mismas que comprueba elaborando aerófonos de arcilla y materiales semejantes.

-
3. Guillermo Contreras Arias, *Atlas musical de México*. México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Planeta, 1987, p. 27.
 4. Ibíd., p. 56. Especifica las características de la cámara tubular de los aerófonos. No es tema central de este trabajo, pero para la clasificación de aerófonos se recomienda observar las especificaciones que ofrece este autor.
 5. Instituto Virtual de Investigación Tlapitzcalzin. <http://www.geocities.com/rvelaz.geo/>.

Aerófonos precoloniales: piezas arqueológicas

Es asombrosa la variedad y cantidad de aerófonos precoloniales que han sido encontrados debajo de la tierra o en montículos. Al igual que cualquier otro objeto arqueológico, se puede saber mucho sobre los instrumentos musicales arqueológicos en la manera en que se encuentran. Es decir que cuentan con un contexto arqueológico que ofrece pistas sobre el uso o significado que pudieron tener. Una pieza encontrada en un entierro tendría un uso ritual y tendría alguna relación con el individuo, persona o grupo de personas enterradas. Al conocer los detalles de cuándo fueron enterrados, los demás objetos con que se encontraba el o los aerófonos, y conociendo más detalles sobre los personajes involucrados en el entierro, la profundidad en que se encontraba, el tipo de entierro, la dirección o punto cardinal, o muchos otros datos, se deduce el papel que habría cumplido el aerófono en la cultura a la cual pertenecía. Idealmente una pieza arqueológica debe contar con los datos que ofrece el contexto arqueológico, es decir, que no se haya movido del lugar donde fue encontrada. Cuando las piezas son saqueadas para venta o cuando son encontradas y no son notificadas, los arqueólogos pierden una inmensa cantidad de datos pues no se registra el contexto arqueológico, que es como un libro plasmado en la tierra, la estratigrafía, la colocación de los objetos, todo ello que le da un significado, un contexto y cuenta la historia de la pieza.

Cuando no se cuenta con el contexto arqueológico, es más limitada la historia que puede narrar la pieza y es también más incierta. El investigador que hará una interpretación sobre su origen, el pueblo al que perteneció, el uso que habrá tenido, sus posibles significados, se deducen con menos certeza a partir de otros elementos, por ejemplo la forma dada a la arcilla o barro, sus motivos decorativos, los rastros de aditamentos que podrían haber sido agregados —como plumas, semillas, granos, cuerdas u otros—, la similitud y comparación con piezas de las que sí se tiene el contexto arqueológico, y específicamente en el caso afortunado de los aerófonos, se cuenta con el sonido que aún pueden emitir. Entonces, a diferencia de otras piezas arqueológicas, los aerófonos nos ofrecen una parte de su historia en su sonido, cuando pueden hacerse sonar.

Sin embargo, tras varios siglos de colonialismo y profundas transformaciones históricas y culturales, no se puede tener certeza de los

usos, funciones o significados de los instrumentos musicales. La forma de hacerlos sonar, el espacio en el que se emite el sonido, son algunos elementos que pueden transformar la implicación y el significado de los instrumentos musicales arqueológicos. Pero, como científicos sociales, la labor de los etnomusicólogos consiste en atreverse a elaborar hipótesis y dejarse llevar escrupulosamente por los datos que se les presentan.

Después de considerar diversos aspectos y cuidando sobre todo la congruencia de lo que se propone, se lanzan hipótesis que son interpretaciones que, antes de ser teorías, deberán ser cotejadas, sistematizadas, discutidas y comprobadas. En este texto se propone una hipótesis sobre uno de los instrumentos musicales de los que hay siete u ocho ejemplares en la Bodega de Bienes Culturales de San Juan de Ulúa, piezas en resguardo del Centro INAH Veracruz; también son conocidos algunos ejemplares en el Museo de Antropología de Xalapa, y sin duda en otros museos se pueden encontrar algunos otros ejemplares. Cuando por segunda vez se expuso el tema,⁶ un equipo de arqueólogos del Centro INAH Veracruz aceptaron la hipótesis que complementaba y explicaba una investigación sobre los terraplén del sur de Veracruz, caminos aplanados de barro, muy resistentes y en alto. El uso de las ocarinas microtonales como vehículos de la comunicación silbada, parece ser congruente con el contexto arqueológico en que se encontraban.

La colección arqueológica de San Juan de Ulúa

Como parte de un proyecto de inventario y clasificación de piezas arqueológicas de colecciones específicas en resguardo del Centro INAH Veracruz,⁷ provenientes de donaciones y decomisos a traficantes o coleccionistas, en distintos momentos durante la segunda mitad del siglo XX se llevó a cabo el proceso inicial de clasificación de los instrumentos musicales. De un total aproximado de 5,000 piezas de todas las

6. Foro Interno de Investigadores Centro INAH Veracruz, Museo de la Ciudad de Veracruz, diciembre 2008. Discusión y aportes de los arqueólogos Alfredo Delgado y María de Lourdes Hernández. La primera vez que se presentó el tema fue como parte del seminario en el que fue presentado este texto.
7. Registro, catálogo e inventario de las colecciones del Centro Regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Veracruz, coordinado por el arqueólogo David Morales Gómez a lo largo de 2008.

colecciones, aproximadamente 500 son instrumentos musicales, de los cuales se derivaron casi 20 tipos distintos entre los silbatos, ocarinas y flautas.

Cabe señalar, al referirnos a las culturas del Golfo, que se incluyen un amplio conjunto de pueblos que no estaban unificados bajo un gobierno, régimen o etnia identificable. En el momento de la conquista predominaban los pueblos de habla totonaca, quizás popoluca y náhuatl en el sur, estos últimos debido a la colonización mexica. Se recurre a su unificación geográfica justamente por la diversidad de pueblos que habitaron estas tierras. Aun habiendo elementos que los unifican, se caracterizan por la diversidad; no eran un gran imperio sino un conjunto de poblaciones que, quizás antes de la conquista de los mexicas, eran entidades políticas autónomas sin el dominio evidente de unos sobre otros ni pugnas entre ellos.

La mayoría de los instrumentos musicales son de pequeñas dimensiones, y no se cuenta con su contexto arqueológico. Se cuenta únicamente con el contexto arqueológico de dos colecciones; a partir de ellas es que se pueden deducir, por similitud, las regiones de donde provienen los que no son producto de una excavación. Éste es el caso de una de las “ocarinas microtonales” que son de nuestro interés. Tenemos una en muy buen estado, un avecita cubierta con chapopote, y tenemos otra casi idéntica, muy desgastada encontrada en una excavación del centro de Veracruz.

Aunque es importante tomar nota de este dato, no significa que sólo en la región del centro de Veracruz se conociera este tipo de ocarina. Únicamente es relevante para esta ocarina, que tiene forma de avecita; para las que tienen otras formas, aun siendo del mismo tipo de ocarina, no hay razón suficiente para descartar que pudieran provenir de otras regiones del sur de Veracruz.

Como explicamos anteriormente, en el caso de los instrumentos musicales, el sonido que emiten, con o sin contexto arqueológico constituye un dato en sí mismo. Además la representación ornitomorfa, antropomorfa o zoomorfa también nos permite deducir, junto con el sonido, algo sobre su uso, función y significado.

Contexto, uso, función y significado: una hipótesis sobre las ocarinas microtonales

Aunque no podamos afirmar con certeza el uso o contexto de uso de estos instrumentos musicales, es innegable que su uso o finalidad no era exclusivamente la de una apreciación estética. Algunos eran de uso ritual, otros quizás de uso curativo o medicinal, otros tal vez correspondieron a ciertas actividades lúdicas, o pudieron ser usados en contextos bélicos; asimismo, podrían estar vinculados con la cotidianeidad, el comercio, la comunicación entre poblaciones, divulgación de noticias y algunos otros usos, funciones y significados que las fronteras culturales de estos tiempos no nos permite imaginar.

Entonces, entendiendo música como sonido organizado, a los instrumentos musicales precoloniales les podemos conferir, cuando sus atributos morfológicos, sonoros o acústicos lo justifiquen, una función, uso y significado. La reflexión de este artículo se centra en un tipo de aerófono que, por el sonido que emite, lo hemos clasificado como “ocarina microtonal”. La hipótesis sobre este tipo de aerófono es que consideramos que presenta la posibilidad de ser un vehículo para la comunicación a distancia. Esto se habría hecho por medio de silbidos, que son subrogaciones del habla, que por la ubicación geográfica podría haber sido en cualquier lengua: totonaca, popoluca, náhuatl y/o variantes del grupo lingüístico mixe-zoque. A continuación explicamos cómo es que llegamos a esta conclusión, así como su justificación e implicaciones.

La subrogación del habla

El concepto de “subrogación del habla”⁸ es abordado por sociolíngüistas, fonólogos y semiólogos. No hay un consenso absoluto entre especialistas sobre cuáles lenguajes o sistemas de signos se pueden considerar “subrogaciones del habla”.⁹ Desde la perspectiva de la música,

-
8. *Speech surrogates* es el concepto que figura en la literatura sociolingüística y semiótica estadounidense. El término inglés *surrogate* se puede entender en castellano como subrogar, por ser más parecido que sustituto, pero la diferencia entre ambas opciones se presenta con mayor claridad en el inglés, pues subrogado se refiere a una sustitución subordinada.
 9. Julien Meyer, “Acoustic Strategy and Typology of Whistled Languages: Phonetic Comparison and Perceptual Cues of Whistled Vowels”, *Journal of the International Phonetic Association*.

la comunicación silbada está más cerca del habla que de la música; el silbo implica una compleja interrelación de signos metamusicales y metalingüísticos¹⁰ que, si bien subroga el habla, no se analizaría desde la lengua hablada sino en tanto lengua silbada.

Son complejas las relaciones entre las estructuras lingüísticas y los sistemas de signos, musicales o de cualquier otro tipo. Los estudios en semiótica dan cuenta de las condiciones y las variantes en que un sistema de signos se derive o esté relacionado con un lenguaje. No necesariamente debe formar parte de una lengua para comunicar, pero cada sistema de signos está sujeto a los límites de su inteligibilidad, por determinados grupos sociales, lingüísticos o, en su caso, musicales. La discusión sobre las relaciones entre la música y el lenguaje es extensa y no ahondaremos en ella; para efectos de este trabajo cabe señalar que un instrumento musical, como es una “ocarina microtonal”, puede emitir sonidos musicales que comuniquen ideas concretas. La hipótesis que planteamos es en este sentido: este tipo de ocarina se utilizaba para establecer una comunicación a distancia. Los sonidos que puede producir no son parte de una codificación simple como pudiera ser: un sonido para decir “voy”, otro sonido para decir “ven”, otro que dijera “espera”. Sin duda han de existir casos como éstos en el uso de silbatos, ocarinas, flautas e incluso silbidos sin ningún instrumento auxiliar, pero esto no sería una subrogación del habla, sería la codificación de un conjunto de signos para crear un nuevo lenguaje.

Entre los investigadores que retoman el tema desde el enfoque musicológico o etnomusicológico, algunos están de acuerdo en que el concepto lingüístico de la “subrogación del habla” ayuda a desentrañar el funcionamiento de aquellas formas musicales en las que se emiten sonidos similares al habla humana y que son transmitidas como un sistema de signos.¹¹ Es decir, las músicas o los sonidos que se emiten con la intención de comunicar algo equivalente a palabras. En lugar de constituir un lenguaje como tal, cuando se subroga el habla se lleva a cabo la sustitución de fonemas o de sílabas o de signos, usando la misma estructura del habla y a partir de ella es posible la comunicación. Es

10. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 38, núm. 1, 2008, p. 70.

11. Steven Feld, y Aaron A. Fox, “Music and language”, *Annual Review of Anthropology*, vol. 23, 1994, p. 29.

11. Theodore Stern, “Drum and Whistle Languages: An Analysis of Speech Surrogates”, *American Anthropologist*, Col. New Series, vol. 59, núm. 3, junio, 1957, p. 487.

decir que sustituyen algunos o todos los signos, pero aún son parte de una lengua. Entonces se silba, por ejemplo en mazateco.¹² Silbando se dicen palabras; la altura de los sonidos silbados y una codificación particular de esa lengua hace que sea inteligible una frase silbada. El caso más conocido de esta forma de comunicación es el *silbo gomero*, una forma de comunicación silbada de la Isla de Gomera en Las Canarias. “Lo fundamental de estas lenguas es que no se trata de códigos, sino de reducciones y reproducción de la lengua hablada, de tal modo que los silbadores realmente hablan.”¹³

La sustitución de fonemas para la elaboración de sonidos silbados que subrogan el habla se planteaba en el pasado (y algunos autores aún lo sostienen) como algo exclusivo de las lenguas tonales. Sin embargo, aunque han tenido menos difusión, se conocen casos de silbidos en griego, turco o en la lengua española, que no son lenguas tonales,¹⁴ como tampoco lo son el mazateco o el tepehua de Hidalgo, u otras lenguas en las que se ha registrado que se presenta la posibilidad de silbar en ellas.¹⁵

En las lenguas tonales parece ser más sencillo el hecho de transportar el habla al silbo, pues la entonación de las vocales es lo que determina la diferencia entre una palabra y otra; la misma entonación se puede emitir silbando. Se llegó a plantear que los sistemas de silbos en lenguas tonales apuntaban al origen de ciertas lenguas y se tenían por sistemas de habla arcaicos.

Por otro lado, en las lenguas que no son tonales, las consonantes tienen mayor peso en la diferenciación entre una palabra y otra; las vocales sólo son un elemento más en el fonema y no el central como en las lenguas tonales. Algunos autores consideran que no es como tal una subrogación del habla,¹⁶ por no ser una sustitución de ciertos tonos o sonidos por ciertos fonemas, y plantean que en las lenguas no tonales, además de sustituir tonos por fonemas, se requieren complementos

-
12. *Silbando entre los montes*. Una producción de Videoservicios Profesionales S. A. de C. V. para la Coordinación General de Educación Intercultural y Bilingüe de la SEP México, en: *Ventana a mi comunidad. Recursos didácticos. Serie de videos*.
 13. Gobierno de Canarias, 2006. www.lenguajessilbados.es.
 14. Julián Meyer, op. cit.
 15. Gobierno de Canarias, referencia citada.
 16. René-Guy Busnel, y André Classe, *Whistled languages*. Berlín: Springer Verlag, 1976, p. 107. Apud. Julián Meyer, op. cit.

para la traducción o sustitución de las consonantes y ello implica una codificación adicional y no sólo la subrogación.

Como esta comunicación no se limita a simples llamadas convencionales, sino que permite transmitir ideas no previamente convencionalizadas en determinados tipos de silbido, y como permite formar oraciones y sostener conversaciones, se le ha llamado lenguaje silbado [...]”¹⁷

Los lenguajes silbados

Los ejemplos en el mundo son abundantes. Algunos autores señalan que principalmente abundan en África;¹⁸ otros afirman que son característicos de Asia sur-oriental,¹⁹ pero también hay las fuentes que muestran una mayor abundancia de casos en México o en el continente americano,²⁰ y hay también casos que han sido analizados desde la fonética en Grecia, Turquía y las Islas Canarias.²¹ En términos generales las subrogaciones del habla, es decir emitir frases, palabras y sonidos que sustituyen a los fonemas del habla, son prácticas presentes en todos los continentes. Y aunque han caído en desuso, aún hay lugares donde por medio de los silbidos, con o sin un instrumento musical, se pueden silbar oraciones, palabras e ideas completas, y éstos le son inteligibles a otros. Tanto para emitir un mensaje como para recibirla se debe conocer el código que, insisto, en términos generales no es un código autónomo sino una subrogación del habla.

El texto de Juan A. Hasler²² constituye una de las pocas referencias a los lenguajes silbados en México. Una de las cosas que señala es que estas formas son adecuadas para los espacios geográficos montañosos y escarpados, pues en el llano o terrenos planos, pantanosos o selváticos el sonido de los silbos se pierde por la “intensa vegetación interceptora

17. J. A. Hasler, “El lenguaje silbado”, *Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 15, 1960, p. 23.
18. Theodore Stern, op. cit., p. 487.
19. D. Bradley, “Speech through Music: The Sino-Tibetan Gourd Reed-Organ”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. Londres: University of London, vol. 42, núm. 3, 1979, p. 535.
20. Cf. Hasler, op. cit.; Gobierno de Canarias, ref. cit.; George M. Cowan, “Mazateco whistle speech”, en Dell Hymes (ed.), *Language in Culture and Society*. Nueva York: Harper and Row, 1964, pp. 305-311.
21. Cf. Julien Meyer, op. cit.
22. Hasler, op. cit.

de ondas sonoras". Refiere a diversos pueblos en el centro, norte y zona del Golfo, donde se usa como una de las formas de comunicación el silbo, silbido, aunque en ningún caso apunta al uso de silbatos.

El silbo gomero fue mencionado por primera vez en 1686 en la *Descripción de las Canarias* escrito por P. A. del Castillo y Ruiz Veragara, que es quizás una de las referencias escritas más antiguas de este tipo de comunicación. Los lenguajes silbados se encuentran en todo el mundo; en el continente americano resalta la abundancia de ejemplos de casos, así como en Asia sur-oriental, pero además se conocen lenguajes silbados en Europa: además del silbo gomero, en Grecia el lenguaje silbado de Antia que se usa para comunicación a distancias hasta de 3,000 metros;²³ en Francia, en el Valle del D'Aas, que suponen reproducía una variante de la lengua occitana;²⁴ y en Turquía²⁵ (ambas son lenguas no tonales). En África están registrados los silbadores ari de las zonas montañosas de Etiopía, los diola en Senegal, los loby en Burquina Faso; el caso del moba silbado en Togo se consigna como sustitutivo del lenguaje del tambor y, como lengua secreta, de los casos Africanos es el que ha sido analizado en profundidad. En Oceanía el caso conocido es el wam; en los ejemplos de Asia suroriental hay abundantes artículos, algunos abordan en profundidad el uso de instrumentos musicales para la comunicación a la manera de silbos o subrogaciones del habla. Algunos de los casos más conocidos son los de lenguajes silbados como kuskoy, chepang, yupik silbado, akha, bai, hmong silbado.²⁶

En México es sorprendente la cantidad de casos registrados tanto por Hasler como por el Gobierno de Canarias. Se practica el silbo en pueblos mazatecos (Oaxaca), en la Huasteca (Sierra Madre Oriental) se silba en español, los pueblos tepehuas (en la Huasteca hidalguense), los pueblos Ocultecos o propios de Cempoaltépetl (Estado de México), también la cultura Mixteca (Oaxaca) y los pueblos kikapoo que habitan medio año en territorio nacional y medio año en territorio estadounidense. En el continente americano hay otros tantos ejemplos: las culturas wayapi y surui de la Amazonia de Brasil y de la Guyana Francesa, ambos utilizan o utilizaban el silbo para comunicarse en actividades

23. Gobierno de Canarias, ref. cit.; Julien Meyer, op. cit.

24. Gobierno de Canarias, ref. cit.

25. René-Guy Busnel, "Recherches experimentales sur la langue sifflée de Kusköy", *Revue de Phonétique Appliquée*, núm. 14-15, 1970, pp. 41-57.

26. Gobierno de Canarias, ref. cit.

como la caza o la pesca; los gaviao y los piraña, también ubicados en la Amazonia de Brasil se comunican a distancia en la selva subrogando una lengua no tonal.

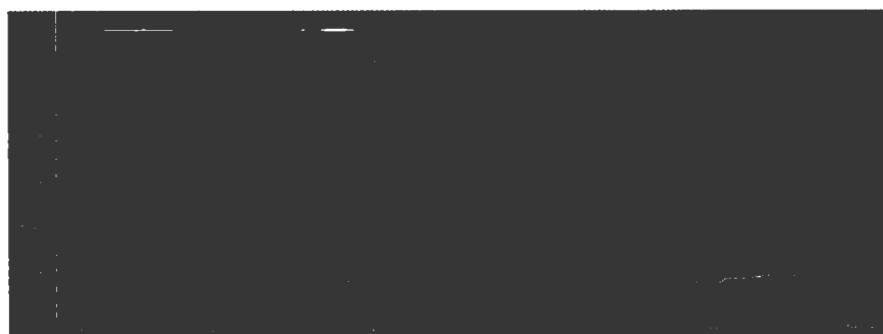
De los casos mesoamericanos o centroamericanos no hay información suficiente para establecer características diferentes a las de otros continentes. Es interesante señalar que, por un lado, el silbo gomero es en español —es decir es un subrogado de una lengua que no es tonal— y, por otro, que en las culturas del Golfo han predominado, como en Mesoamérica, las lenguas tonales, mismas que son las que más recurrentemente se pueden sustituir por sonidos silbados o por la modulación de tonos.

Formulación de una hipótesis en torno a las culturas del Golfo

Partiendo de los videos en los que se muestran ejemplos de frases en lenguajes silbados,²⁷ se tomaron muestras del silbo gomero, primero hablada la palabra “mamá” y luego silbada; también la palabra “papá” y su forma de silbarla. Su representación en un espectrograma de aprecia de esta manera:

Figura 1

Espectrograma de las palabras mamá y papá en silbo gomero



“mamá”

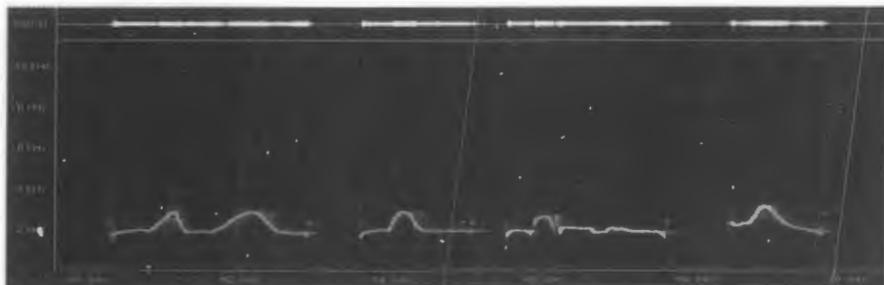
“papá”

27. Manuel Mora Morales, “Silbo gomero”, *Cuadernos de Etnografía*, núm. 8, Islas Canarias, 2007.

Existen estudios fonológicos y otros que analizan la manera en que la palabra hablada es convertida en silbo o lenguaje silbado. A nosotros lo que nos interesa es señalar la similitud de la representación gráfica del espectrograma entre las palabras silbadas y los sonidos que emiten las ocarinas microtonales de las antiguas culturas del Golfo.

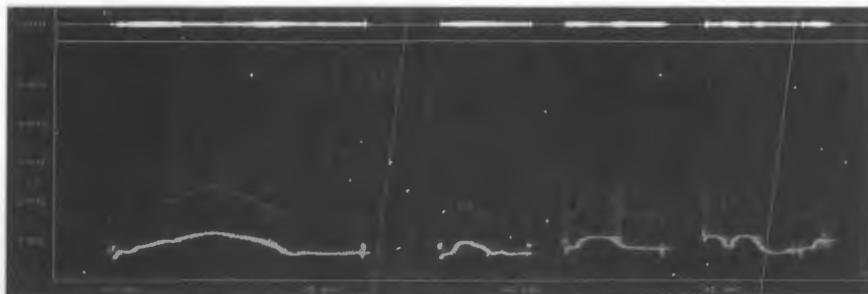
Al hacerlas sonar, buscamos representar el rango total de los sonidos que puede emitir, así como la imitación de algunas palabras silbadas, como la palabra “abuelo”:

Figura 2
Espectrograma de la palabra “abuelo”.
La última curva imita el silbo de esta palabra



A continuación el lector podrá apreciar en otro espectrograma una figura muy semejante. Se trata de la imitación que se hace en una ocarina microtonal.

Figura 3
Espectrograma del sonido de la ocarina microtonal
imitando lo anterior



Estos pequeños instrumentos permiten la modificación de la altura al hacer un movimiento con el labio superior. Cuentan únicamente con un obturador (los agujeros de la flauta dulce, que se usan para modificar la altura de los sonidos, son sus obturadores) de grandes dimensiones. Para taparlo completamente el ejecutante debe introducir dentro de él, su labio superior y con ello el sonido será el más grave que tiene la ocarina. Para destaparlo lo debe inclinar, alejándolo de los labios de manera de el obturador no tenga obstrucción alguna; entonces el sonido será el más agudo que logre emitir.

Figura 4
Modelos de ocarinas microtonales



Este tipo de ocarina emite un rango muy amplio de sonidos que alcanzan a abarcar un aproximado de ocho tonos. Los de menores dimensiones emiten sonidos más agudos y por lo tanto habrían podido usarse a mayores distancias; además su volumen es mucho mayor que

la generalidad de las ocarinas y otros silbatos o flautas. Los de mayores dimensiones también permiten la gran variabilidad en los sonidos, pero no alcanzan tanto volumen; de cualquier manera, hasta no hacer pruebas en los terraplén o en campo abierto no podemos descartar la hipótesis de que se usaban estas ocarinas para la comunicación a distancia.

Figura 5
Aerófono microtonal ornitomorfo
(procedencia probable: Cadereyta, Veracruz)

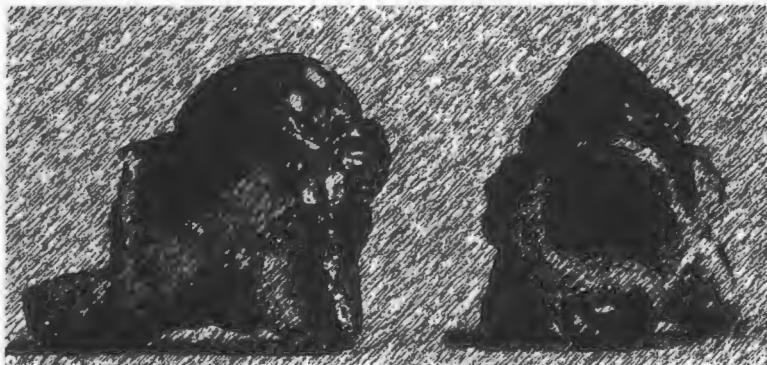
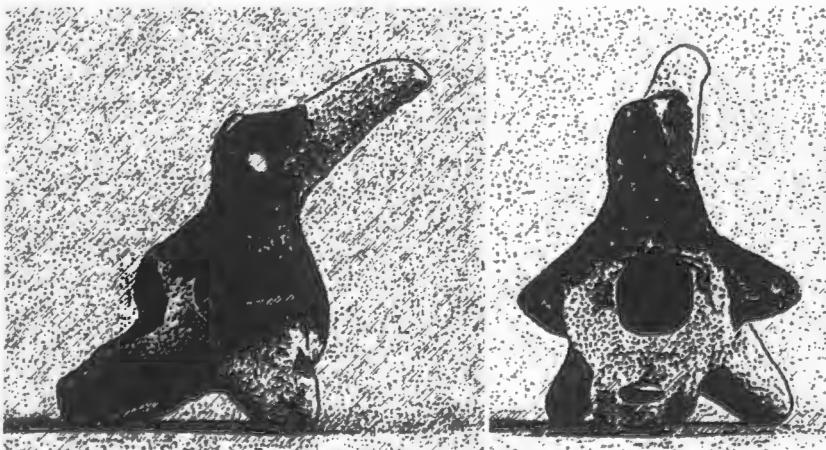


Figura 6
Aerófono microtonal ornitomorfo
(procedencia probable: Los Tuxtlas, Veracruz)



Para fines de análisis acústico comparativo se incluye un espectrograma adicional de una voz hablando. Esto con la finalidad de comprender la representación del espectrograma y ayudar al lector a imaginar el sonido de las ocarinas microtonales.

Figura 7
Espectrograma de voz femenina hablando



Cabe mencionar que sí hay un consenso relativamente generalizado en torno al hecho de que la música no comunica como lo hace el habla, es decir que no es un sistema de signos definidos con un significado específico. Sin embargo, son abundantes los casos de subrogaciones del habla en la música en sonidos equivalentes para ser transmitidos en sistemas imitando la lengua, que comunican mensajes específicos, es decir que comunican lo equivalente a palabras específicas, traducibles; contrario a una música dada que comunica mensajes con una forma que no es la de la palabra.

Entonces, los silbos, silbidos o sonidos emitidos como resultado de la insuflación a un aerófono de origen prehispánico o al golpe del cuero de un tambor, que son traducibles a las palabras de la lengua de la cultura o pueblo que emite y recibe el mensaje, que son signos, se consideran subrogaciones del habla. Los pueblos mesoamericanos habrán hecho uso de estos instrumentos musicales u objetos sonoros para comunicarse a distancia, pudiendo con este tipo de silbato emitir mensajes claros, seguramente con base en códigos complejos y tan variados como el habla.

Referencias bibliográficas

- Bradley, D. (1979) "Speech through Music: The Sino-Tibetan Gourd Reed-Organ", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 42, núm. 3. Londres: University of London, pp. 535-540.
- Busnel, René-Guy (1970) "Recherches experimentales sur la langue sifflée de Kusköy", *Revue de Phonétique Appliquée*, núm. 14-15, pp. 41-57.
- Busnel, René-Guy, y André Classe (1976) *Whistled languages*. Berlín: Springer Verlag.
- Contreras Arias, Guillermo (1987) *Atlas musical de México*. México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Planeta.
- Cowan, George M. (1964) "Mazateco whistle speech", en Dell Hymes (ed.), *Language in Culture and Society*. Nueva York: Harper and Row, pp. 305-311.
- Feld, Steven, Aaron A. Fox, Thomas Procello, y David Samuels (2006) "Capítulo 14: Vocal Anthropology: From the Music of Language to the Language of Song", en Alessandro Duranti, *A companion to Linguistic Anthropology*, Gobierno de Canarias, "Los lenguajes silbados", Encuentro sobre Gestión del Patrimonio, Proyecto Cronos. http://www.lenguajessilbados.es/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=58. Consultado el 28 de octubre de 2008.
- Feld, Steven, y Aaron A. Fox (1994) "Music and language", *Annual Review of Anthropology*, vol. 23, pp. 25-53.
- Gobierno de Canarias (s/f). www.lenguajessilbados.es.
- Hasler, J. A. (1960) "El lenguaje silbado", *Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 15.
- Mahillon, Victor Charles (1893) "Essai de classification méthodique de tous les instruments anciens et modernes", *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Gand, pp. 1-89.
- Meyer, Julien (2008) "Acoustic Strategy and Typology of Whistled Languages: Phonetic Comparison and Perceptual Cues of Whistled Vowels", *Journal of the International Phonetic Association*, vol. 38, núm. 1. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64-90.
- Mora Morales, Manuel (2007) "Silbo gomero", *Cuadernos de Etnografía*, núm. 8, Islas Canarias, 2007 (Youtube).
- Sachs, Curt (1968) *The History of Musical Instruments*. Nueva York: W. W. Norton and Co.
- Sachs, Curt, y Erich M. Von Hornbostel (1961 [1914]) "Systematic der Musikinstrumente", *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 46. Berlín, pp. 553-590

- (traducción al inglés por Anthony Baines y Klaus Wachsmann en *Galpin Society Journal*, vol. 14, pp. 3-29).
- Siemens Hernández, L. (1969) "Instrumentos de sonido entre los habitantes pre-hispánicos de las Islas Canarias", *Anuario de Estudios Atlánticos*.
- Stern, Theodore (1957) "Drum and Whistle Languages: An Analysis of Speech Surrogates", *American Anthropologist*, vol. 59, núm. 3, junio, Col. New Series, pp. 487-506.
- Voorhis, Paul H. (1971) "Notes on Kickapoo Whistle Speech", *International Journal of American Linguistics*, vol. 37, núm. 4, octubre, pp. 238-243.

La invocación acústica al Sol: el silbato del águila en la “Danza del Sol” de los *oglala lakota*

Alejandro Mendo Gutiérrez

Presentación

En las relaciones que el hombre nativo americano establece con el mundo que le rodea, el espacio ritual es el ámbito privilegiado para la comunicación directa entre entidades espirituales y el ser humano. En la conocida “Danza del Sol” que practican ancestralmente los *oglala lakota* en Estados Unidos el lenguaje acústico producido por el silbato de hueso de ala de águila tiene una importante función comunicacional cuando se trata de invocar a las fuerzas sobrenaturales que representa el Sol. En esta ponencia se describen las particularidades etnomusicológicas del instrumento usado en ese ceremonial pero, sobre todo, se discute el papel simbólico que éste representa en un contexto ceremonial religioso y se proponen algunas interpretaciones explicativas para la sustitución de la verbalización por un recurso sonoro ritual.

El contexto ceremonial de la Danza del Sol *oglala lakota*

La práctica religiosa del hombre nativo amerindio ha sido uno de los temas más atractivos y estudiados por las ciencias antropológicas de la modernidad. Efectivamente, los esfuerzos que los exploradores europeos intentaron desde el siglo XVI para aclarar los herméticos secretos de las experiencias místicas y las costumbres devocionales de los diferen-

tes pueblos del nuevo mundo han aportado un significativo volumen de informaciones de alto valor científico, pero que todavía plantean incógnitas no resueltas en algunos aspectos particulares de este complejo objeto de estudio. Entre la amplia literatura contemporánea acerca de las culturas indígenas de América destacan las publicaciones dedicadas a las tribus que habitaron la porción central de Estados Unidos —entre los ríos Mississippi y Missouri— y a las comunidades que hoy residen en las extensas planicies de los actuales estados de Nebraska, Minnesota, Wyoming y las Dakotas en Estados Unidos.

Uno de los grupos étnicos más representativos de las culturas nativas “pielroja” es, sin lugar a dudas, la familia sioux que contiene al menos tres subconjuntos lingüísticos diferenciados: los santee, los yankton y los teton.¹ Estos últimos, a su vez, se constituyen de tres ramas dialectales: los dakota, los nakota y los lakota. La subdivisión lakota se compone de una confederación de siete tribus emparentadas: los *sicangu*, los *brulé*, los *hunkpapa*, los *miniconju*, los *sans arc*, los *two kettle* y los *oglala*.² Es acerca de este último grupo —los *oglala lakota*— que enfocaremos nuestro trabajo para abordar con detenimiento la práctica del lenguaje ritual sonoro no verbalizado en el contexto de una de sus ceremonias tradicionales más importantes, la Danza del Sol.

De acuerdo con J. R. Walter,³ la Danza del Sol es una de las más intrincadas ceremonias de los *oglala lakota* y podría ser describida como “un ritual sagrado en el que el participante se ofrece a sí mismo en representación de su pueblo para que la gente tenga buena vida”.⁴ Como es sabido, la Danza del Sol supone el sacrificio físico de los danzantes en la medida en que llevan a cabo cortaduras en partes de su cuerpo, usualmente en su pecho, con el fin de infligir sufrimiento, derramar sangre y desgarrar su piel mediante el estiramiento violento de la carne. Por medio de esta acción es que los danzantes elevan sus plegarias a Wakan Tanka, el “gran espíritu”, para que “escuche las súplicas que le han en-

1. Leo P. Gilroy, “The Sioux”, *A Dictionary Ofic Wowapi Wan of Teton Sioux, Lakota-English: English-Lakota*, Pine Ridge, South Dakota: s/n, Red Cloud Indian School (compilado por Eugene Beuhel), 1983, p. 3.
2. Archie Fire Lame Deer, *Inipi, canto de la tierra*, Malaga: Sirio, 1990, p. 218.
3. J. R. Walker, “The Sun Dance and other ceremonies of the Oglala Division of the Teton Dakota”, *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. XVI, parte II, Nueva York, 1917, p. 56.
4. Ron Zeilinger, *Lakota life*, South Dakota: Tipi Press St. Joseph’s Indian School, 1994, p. 13.

viado a través de su dolor".⁵ Como es posible comprobar, la Danza del Sol comporta un objetivo comunicacional que es central en el fin de la ceremonia: dirigir un mensaje a las entidades del mundo espiritual.

Es necesario comentar que desde finales del siglo XIX la Danza del Sol fue reconocida por las autoridades gubernamentales yanquis a cargo de los asuntos indígenas, como una de las piezas clave de las creencias religiosas nativas, por lo que eventualmente esta ceremonia anual fue objeto prioritario de las políticas prohibicionistas que proscribieron finalmente la realización pública y abierta del ritual. Según informantes sioux de Francis Densmore,⁶ la última Danza del Sol que se llevó a cabo en la Reservación Indígena de Standing Rock, Dakota del Sur, ocurrió en el año de 1882, aunque es del conocimiento popular que se siguió practicando clandestinamente en sitios apartados de todas las reservaciones indias sioux, desafiando la vigilancia de las fuerzas policiales. Sería hasta 1978 —con la promulgación del *Acta de libertad religiosa de los indios estadounidenses*, que permitiría la libre práctica de las creencias tradicionales— que la Danza del Sol volvió a celebrarse abiertamente por las diversas comunidades, como ocurre al día de hoy en varios estados de la Unión Americana.

La mediación acústica desde el silbato de hueso de águila

Como en casi todos los rituales indoamericanos, la Danza del Sol *oglala lakota* conlleva el empleo de un impresionante número y variedad de objetos sagrados. Desde elementos arquitectónicos especiales —tiendas desmontables, ramadas, chozas para sudar— hasta diminutos pero significativos materiales ceremoniales —pieles, plumas, rocas, hierbas—, la Danza del Sol moviliza las más diversas manifestaciones de bienes tangibles: indumentaria, insignias, parafernalia y emblemas. En especial, los danzantes han de contar con un mínimo de artículos protocolares, entre los que se encuentra un silbato hecho de hueso de ala de águila. Este instrumento de aliento es similar al que otros grupos indígenas estadounidenses requieren para ceremonias muy distintas, como

5. Ibíd., p. 14.

6. Francis Densmore, "Teton Sioux Music", *Bulletin*, núm. 61. Estados Unidos: Bureau of American Ethnology, 1918, p. 4.

las asociadas al culto del peyote, típico de las grandes llanuras. Efectivamente, Weston La Barre⁷ registra como instrumentos ceremoniales del peyotismo propio de la región de las grandes praderas, el silbato de hueso de ala de águila.

En términos organológicos este silbato es un aerófono bucal de cuerpo tubular no mayor a los 17 cm, con una cámara alargada sin obturadores pero con una muesca para el choque de aire. Hacia uno de los extremos se localiza el aeroducto, que consiste en una boca y un dique para dirigir el flujo de aire hacia el filo. La mecánica para la producción de sonido es el soplo directo que, por el ataque, produce un potente tono agudo que puede variarse de altura dependiendo de la fuerza de emisión y de la masa de aire insuflado. Según Elan Michaels,⁸ el nombre autóctono lakota para este instrumento es *wayayopi*, mientras que Louis Meeker⁹ da otra información al afirmar que silbato de hueso se dice *hohouh yuhmunpi* entre los lakota. Eugene Buechel, la máxima autoridad lingüística en el idioma lakota, es quien nos aclara etimológicamente el término correcto cuando consultamos su famoso diccionario. Efectivamente, parece que Michaels acierta, pues Buechel registra la palabra *wayayopi*, aunque designando con ésta indistintamente trompetas y cornetas.¹⁰ De hecho, al buscar la raíz de la palabra encontramos que proviene de *yayo*, soplar un instrumento de aliento,¹¹ que a su vez proviene del verbo *yo*, silbar, que también da lugar a *wayo*, silbido de ave.¹² Por su parte, aun cuando *hohu* es efectivamente hueso y *yahmun* zumbar o hacer sonidos con la boca,¹³ no hay más informaciones idiomáticas que respalden el dato, por lo que la interpretación propuesta por Meeker resulta algo forzada y carente de referencias antropológicas. Debe mencionarse que en la literatura revisada no ha sido posible registrar documentos o referencias que den cuenta de estudios o análisis de laboratorio para la señal del sonido y las propiedades acústicas del silbato.

7. Weston La Barre, *El culto del peyote*. México: Premiá Editora, 1987. p. 58.
8. Elan Michaels, *Lakota Lexikon*, 2008. <http://www.barefootsworld.net/lakotalexikon.html#w>.
9. Louis L. Meeker, “Oglala Games”, *Bulletin*, vol. 3, núm. 1. Nueva York: Free Museum of Science, 1901, p. 44.
10. Eugene Buechel, *A Dictionary-Oie Wowapi Wan of Teton Sioux. Lakota- English: English-Lakota*. Pine Ridge, South Dakota: Red Cloud Indian School, 1983, p. 563.
11. Ibid., p. 622.
12. Ibid., p. 267.
13. Vid. supr., p. 620.

La utilización ritual de este silbato consiste en que los danzantes lo tocan sin descanso en todos los momentos activos de la Danza del Sol, lo que supone un considerable esfuerzo si se tiene en mente que los participantes ayunan de agua y alimentos durante cuatro días. Para decirlo en las propias palabras de uno de sus practicantes:

[...] soplar este silbato hasta que su penetrante tono sea el único sonido del mundo
[...] deja tan sediento a cualquiera que sentirá su garganta más agrietada que el
fracturado lecho de un río seco [...]¹⁴

En el caso de la Danza del Sol *oglala lakota*, el silbato de húmero de águila es soplado por los danzantes durante los momentos del ritual en que éstos se dirigen a las entidades sagradas: el Árbol de la Vida, el Sol y el Gran Espíritu. Esto tiene lugar mientras que en la sección de cantantes los intérpretes entonan las solemnes melodías acompañados del gran tambor de caja. Este esquema organizativo establece dos modos de comunicación sagrada durante la ceremonia: la de los cantantes —mediante cantos y tambor— y la de los danzantes —con sus silbatos exclusivamente—. Ambas modalidades recurren a la expresión acústica para emitir sus mensajes, en el caso de los músicos desde un ámbito exterior a la dimensión ritual —por tanto en un plano mundano y ordinario—, mientras que los danzantes lo hacen desde el interior del espacio sagrado propio de las entidades sobrenaturales y, por tanto, inmerso en el mundo espiritual.

Recordemos que en la Danza del Sol *oglala lakota*, el silbato óseo de ala de águila está usualmente adornado con plumaje del águila de cabeza blanca (*Haliaeetus leucocephalus*) o del águila dorada (*Aquila chrysaetos*). En efecto, un plumón suave de águila se sujetó al silbato para dotarlo del carácter totémico propio para este ceremonial solar, práctica directamente relacionada con el llamado “complejo de la pluma” que comparten no sólo la mayoría de las culturas nativas americanas sino también los chamanes siberianos.¹⁵ Igualmente, en la indumentaria tradicional de los danzantes del sol las plumas de esta ave rapaz

-
14. John Fire Lame Deer, y Richard Erdoes, *Seeker of visions*. Nueva York: Washignton Square Press, 1976, p. 187.
 15. Ake Hultkrantz, “Native Religions of North America. The power of Visions and Fertility”, en H. Byron Earhart (ed.), *Religious Traditions of the world. A Journey trough Africa, North America, Mesoamerica, Judaism, Christianity, Islam, Hinduism, Buddhism, China and Japan*. Nueva York: HarperCollins Publisher, 1993, p. 272.

destacan por el alto valor simbólico que se les atribuye, de ahí que se utilicen notorias piezas en los tocados de la cabeza que recuerdan la patente afinidad ancestral entre animales y gente. De hecho, en no pocos estudios antropológicos se ha apuntado la importancia de aquellos rituales que simulan conductas animales en tanto permiten expresar plegarias y súplicas mediante un lenguaje no ordinario.

Como ocurre con otros grupos nativos americanos adscritos al patrón cultural de las grandes planicies, los *oglala lakota* asocian al águila con el Sol, noción que los shoshoni confirman cuando conciben al águila como el ave “líder de todas las aves que tienen íntima relación con el propio Ser Supremo”.¹⁶ Dice Gutierrez Tibón que ya desde hace 20 siglos en Teotihuacan “el Sol se representaba en forma de águila”,¹⁷ y John Manchip White apunta que para la mayoría de pueblos nativos americanos el águila era vista como “un espíritu solar guardián, guía y protector”.¹⁸ John Fire Lame Deer, el viejo hombre medicina lako-ta, confirma la condición sagrada del águila cuando menciona que ella concentra “toda la sabiduría del mundo”.¹⁹ Queda perfectamente corroborada, pues, la estrecha identificación entre águila, Sol y Creador en el contexto cultural de estos nativos americanos.

La sustitución del lenguaje verbal por el recurso sonoro ritual

A continuación se presentan las interpretaciones explicativas que se proponen para aclarar porqué en el caso de la Danza del Sol *oglala lakota* se sustituye el lenguaje verbal por un recurso sonoro ritual. Con este propósito, es necesario retomar un indicio antropológico fundamental en el ámbito de los estudios nativos americanos: el animalismo. Efectivamente, el establecimiento de una conexión metafórica entre una persona y un animal —acto que en Mesoamérica se conoce como anualismo— da lugar a una relación simbólica entre el individuo y un espíritu sobrenatural. Es este caso, se parte del cuerpo de creencias reli-

16. Ibid., p. 311.
17. Gutierrez Tibón. *Historia del nombre y de la fundación de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 629.
18. John Manchip White, *Everyday Life of the North American Indians*. Nueva York: Dorset Press, 1979, p. 109.
19. John Fire Lame Deer, y Richard Erdoes, op. cit., p. 125.

giosas tradicionales —comunes, por cierto, a las más importantes culturas nativas americanas— que consideran al ceremonialismo animal como un componente constitutivo de los mitos fundadores del mundo. Así, el hombre y los seres animados son hermanos desde los tiempos originales; más aún, los animales son en realidad espíritus superiores que en el espacio cosmológico primigenio adoptaron las formas de aves, cuadrúpedos, peces o reptiles. Esta visión compleja afirma que los “seres sobrenaturales aparecen encubiertos de aspecto animal”.²⁰

Por lo anterior es que en un ceremonial centrado en la recreación de la vida y en el mantenimiento del Universo —como es el objetivo último de la Danza del Sol *oglala lakota*— resulta vital acudir a los seres sobrenaturales que facilitarán esta formidable actividad. Siendo el águila un ser excepcional por su naturaleza sagrada, intrínsecamente solar, es que la gente recurre a su ayuda como mensajero del Creador. De esta manera, a través del sufrimiento físico que aceptan los danzantes del sol cuando jalan la piel de su pecho perforado, éstos intentan “conmover a los seres sobrenaturales para obtener su ayuda”,²¹ estrategia ritual en la que el silbato de húmero de águila cobra una dimensión muy importante al tratarse de un instrumento de “reclamo” ceremonial, es decir, de llamado metafísico al nagual del Sol en el lenguaje espiritual que éste escucha: el chillido del águila.

Tal como constata J. R. Walker,²² los *oglala lakota* conciben al Sol como un dios visible que encarna las virtudes del Gran Espíritu —pues su dominio es el mundo espiritual— y que “puede conceder una comunicación con aquellos que danzan la Danza del Sol”. Al respecto, debe tomarse en cuenta que esta ceremonia tiene lugar muy cerca del solsticio de verano, una fecha por demás importante para las llamadas culturas solares. Finalmente, para confirmar el carácter diurno y lumínico de este ritual, apuntamos que las cortaduras que se hacen a los participantes en sus plexos solares suelen hacerse con garras de águila.²³

A manera de conclusiones, puede resumirse que en la ceremonia *oglala lakota* de la Danza del Sol está corroborada antropológicamente la preeminencia del carácter solar y animista que conllevan los diferentes componentes del ritual. Desde la particular perspectiva de las

20. Ake Hultkrantz, op. cit., p. 273.

21. Vid. supra p. 313.

22. J. R. Walker, op. cit., p. 81.

23. John Fire Lame Deer, y Richard Erdoes, op. cit., p. 189.

religiones nativas norteamericanas, y para los propósitos específicos de este rito ancestral, es de la mayor importancia que los danzantes participantes establezcan un medio de comunicación espiritual con las entidades sobrenaturales que facilitan la intermediación entre los humanos y el Gran Espíritu, entidad superior que mantiene la existencia y otorga la vida. Por ello, convocar simbólicamente al ave mensajera del Sol —el águila— para que transmita al mundo místico las súplicas individuales y las plegarias colectivas, es una de las fórmulas protocolares en que se usa el silbato elaborado con hueso de ala de águila como instrumento de “reclamo” o llamamiento metafísico. La sustitución del lenguaje verbal ordinario por un recurso sonoro ritual es la modalidad de comunicación espiritual con que debe invocarse acústicamente al Sol, pues en la realidad extraterrenal que se construye en el contexto religioso de la Danza del Sol *oglala lakota*, sólo cuentan las expresiones vitales no ordinarias.

Referencias bibliográficas

- Buechel, Eugene (1983) *A Dictionary-Oie Wowapi Wan of Teton Sioux. Lakota-English: English-Lakota*. Pine Ridge, South Dakota: Red Cloud Indian School.
- Crow Dog, Leonard, y Richard Erdoes (1995) *Crow Dog. Four Generations of Sioux Medicine Men*. Nueva York: Harper Perennial.
- Densmore, Francis (1918) “Teton Sioux Music”, *Bulletin*, núm. 61. Estados Unidos: Bureau of American Ethnology.
- Fire Lame Deer, Archie (1990) *Inipi, canto de la tierra*. Málaga: Sirio.
- Fire Lame Deer, John, y Richard Erdoes (1976) *Seeker of visions*. Nueva York: Washington Square Press.
- Gilroy, Leo P. (1983) “The Sioux” en *A Dictionary-Oie Wowapi Wan of Teton Sioux. Lakota-English: English-Lakota*. Pine Ridge, South Dakota: SJ, Red Cloud Indian School (compilado por Eugene Beuchel).
- Hernández Parra, Carlos (2008) *Reflexiones de ayer, opciones del mañana*. Guadalajara: autor.
- Hultkrantz, Ake (1993) “Native Religions of North America. The power of Visions and Fertility”, en H. Byron Earhart (ed.), *Religious Traditions of the world. A Journey through Africa, North America, Mesoamerica, Judaism, Christianity, Islam, Hinduism, Buddhism, China and Japan*. Nueva York: Harper Collins Publisher.

- International Native American Flute Association (2000) *Bone Flutes and Whistles of New York*. <http://www.geocities.com/whistleworld/whistles.html>. Consulta el 13 de octubre de 2008.
- La Barre, Weston (1987) *El culto del peyote*. México: Premiá Editora.
- Manchip White, John (1979) *Everyday Life of the North American Indians*. Nueva York: Dorset Press.
- Meeker, Louis L. (1901) "Oglala Games", *Bulletin*, núm. 1. Nueva York: Free Museum of Science/Art 3, pp. 23-46.
- (s/f) *Oglala Games*. http://puffin.creighton.edu/Lakota/publications/meeker/meeker_oglala_games.html.
- Michaels, Elan (2008) *Lakota Lexikon*. <http://www.barefootsworld.net/lakota-lexikon.html#w> Consulta el 26 de septiembre de 2008.
- Tibón, Gutierrez (1983) *Historia del nombre y de la fundación de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Walker, J. R. (1917) "The Sun Dance and other ceremonies of the Oglala Division of the Teton Dakota", *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. XVI, parte II, Nueva York.
- Wikipedia (s/f) *Eagle Bone Whistler*. http://en.wikipedia.org/wiki/Eagle_bone_whistle. Consulta el 29 de septiembre de 2008.
- Zeilinger, Ron (1994) *Lakota life*. South Dakota: Tipi Press/St. Joseph's Indian School.

Códigos audibles y recursos sustitutivos de la comunicación hablada: comportamientos sonoros no verbales de la vida cotidiana y de contingencia en la zona metropolitana de Guadalajara

María Enriqueta Morales de la Mora

Introducción

La comunicación humana es predominantemente verbal; sin embargo, la antropología encontró que la comunicación también se realiza mediante mecanismos de comportamiento no verbal, que incluyen gestos y en general lo que sería todo tipo de lenguaje corporal, hasta el empleo de signos y símbolos. Por otro lado, la etnomusicología encuentra otros mecanismos de comportamiento no verbal a través de recursos instrumentales sonoros o el recurso del silbido humano como forma de interacción o semiótica de la comunicación no verbal. Cuando nos referimos a lo no verbal, entendemos que el término abarca todos los momentos de la comunicación humana en los que no se emplean las palabras habladas o escritas.

Los signos no verbales los hemos aprendido de modo convencional y, al igual que las palabras, tienen que ser entendidos según el contexto en el que son utilizados en cada cultura o sociedad. En el caso de los estudios urbanos, es de particular notoriedad la contaminación sonora que advertimos en las grandes ciudades mexicanas. Para el caso de Guadalajara, la atmósfera acústica de la vida cotidiana es el ruido y la

invasión sonora al oído. La etnomusicología urbana considera la importancia de los géneros musicales del mundo global como la cumbia, el rock, el bolero, el jazz, el hip-hop, entre muchos otros del negocio de la música popular urbana, pero lo que se desfasa de la apreciación equilibrada de la música popular contemporánea, es el uso preferencial del volumen sonoro en que dichos géneros son escuchados por algunos habitantes de las ciudades mexicanas.

La particularidad de cómo escuchan ciertos individuos la música popular a través de discos compactos u otros medios modernos de reproducción, en vehículos particulares o incluso en la vía pública, es el aumento de volumen a través de altoparlantes conectados a modernos sistemas de amplificación. De acuerdo con Tirso de Olazábal,¹ el volumen y la densidad son dos cualidades importantes del sonido, y particularmente el volumen es un tipo de sensación audible que aumenta al incrementar la amplitud de onda sonora y disminuye al aumentar su frecuencia. A partir de ello, el abuso de frecuencias bajas o sonidos de instrumentos que suenan como bajos musicales, hace que aumente el volumen de la música que se escucha. Esto contribuye a dañar el oído humano y a la contaminación del espacio acústico, lo que aunado a los códigos e instrumentos sonoros de alarma, seguridad y ordenamiento vial, convierte a las ciudades mexicanas en potencialmente ruidosas. El abuso en el incremento del volumen para escuchar música popular en el caso de los conductores de vehículos automotores, refleja, además de la contaminación acústica, ciertas formas de comportamiento que pueden considerarse como patologías sociales, como prepotencia, agresividad, exhibición de machismo o narcisismo, o bien ignorancia sobre los daños al oído humano y falta de educación musical.

La Secretaría del Medio Ambiente y Ecología del gobierno federal, en sus programas federales y estatales de mejoramiento ambiental, han previsto en las grandes ciudades soluciones legales a los problemas de contaminación a partir del humo de los vehículos automotores y de las industrias que arrojan a la atmósfera polvos y humos tóxicos. Desafortunadamente no existe legislación para las grandes ciudades mexicanas que aplique sanciones por la contaminación acústica del medio ambiente. Esto ya se ha reglamentado en los países del primer mundo, pero en

1. Tirso de Olazábal, *Acústica musical y organología*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954, p. 49.

Méjico todavía no hemos dado el paso legal necesario para la protección de la percepción audible.

El presente trabajo se basa en los códigos y recursos de alarma, seguridad y ordenamiento, entre muchos otros que se perciben de manera audible en la vida cotidiana en la ciudad de Guadalajara, considerada como una de las principales urbes mexicanas cuyo movimiento económico e industrial ha propiciado no tan sólo la evolución, industrialización o incremento de población, sino desde las últimas décadas del siglo XX, los límites territoriales de la capital jalisciense se confunden por el avance de la mancha urbana. Por ello se le ha denominado a este amplio ordenamiento territorial como la zona metropolitana o zona conurbada, que une a Guadalajara con los municipios cercanos como Tonalá, Tlaquepaque y Zapopan.

La antigua cuadricula colonial y poscolonial de la capital jalisciense se ha ido transformando a pasos agigantados de manera paralela al incremento de población y demanda de espacios residenciales, avenidas, servicios de transporte colectivo y proyectos urbanos, lo cual ha sido todo un reto para los gobiernos municipales y del estado. Junto al desarrollo urbano, no solamente crecen las perspectivas de la modernidad o la bonanza económica, sino como en toda gran ciudad, también se incrementan las problemáticas urbanas, que para el caso de la zona conurbada de Guadalajara podemos resumirlas en insuficiencia de proyectos viales, aumento del parque vehicular, incremento de accidentes y problemas sociales, delincuencia, creciente comercio informal, deficiencia en el mantenimiento de calles, avenidas y vías rápidas, inconformidad social y en general una aceleración del ritmo de la vida cotidiana.

Se ha estudiado mucho la comunicación no verbal, fundamentalmente enfocada en la gran cantidad de signos que a través de diversos y muy definidos comportamientos corporales o sonidos de instrumentos musicales, se han podido identificar con claridad significados que al igual que en el ámbito de lo verbal, serán diferentes en función del contexto social y la trascendencia que éstos tienen en varios campos disciplinares que han contribuido a su estudio científico, como serían: antropología, comunicación, etología, lingüística, semiótica, sociología, psicología, entre otras disciplinas. Según Mark L. Knapp² es incom-

2. Mark L. Knapp, *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. México: Paidós Mexicana, 2005.

prensible considerar el sistema no verbal aislado de la totalidad del sistema de comunicación humana, pues considera que: “[...] la separación es artificial porque en la interacción cotidiana real los sistemas verbal y no verbal son interdependientes. La comunicación verbal y la no verbal deberían tratarse como una unidad total e indivisible”.

En este trabajo se pretende describir signos que mediante diversos códigos sonoros convencionales, como sustitutos del lenguaje oral o escrito, comunican a la sociedad en medios urbanos y en situaciones determinadas, mensajes con significados que quizá pueden entenderse tratando de traducirlos al lenguaje verbal y destacar la importancia de incorporar el estudio del sonido como parte de las investigaciones del lenguaje no verbal. La mayoría de los códigos sonoros del ámbito urbano pueden interpretarse, como lo ha explicado Umberto Eco, desde la perspectiva de la semiótica de los “sistemas connotativos”, en donde los códigos ejemplifican la connotación de un *ethos* o son referentes de estímulos de comportamiento.³

Explícitamente se hace referencia a sonidos identificados en la ciudad de Guadalajara desde las décadas de los años setenta a la fecha. Está comprobado que la música en el plano expresivo nos comunica sin palabras algo. ¿Qué? A cada persona, dependiendo de su estado de ánimo, sensaciones y emociones diferentes, a veces contrastantes, que a su vez provocan movimientos corporales, miradas, suspiros; estos últimos ya están considerados en los estudios existentes de lo no verbal. Pero es el sonido como tal que no se puede considerar estrictamente musical, aunque en algunos casos existan rasgos rítmicos o elementos melódicos, el que identificamos como sustituto de lo verbal porque forma parte de nuestra cotidianidad en el contexto urbano, que aprendemos su significado por relacionarlo con una acción individual o colectiva, el que se plantea como objetivo principal de este trabajo.

3. Humberto Eco, *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. México: Ediciones Debolsillo, 2005, p. 17.

El sonido de la sirena ambulante, código cotidiano de emergencia o seguridad pública

El uso de las sirenas como códigos sonoros de emergencia o alarma se remonta a los tiempos de la Primera y Segunda Guerra mundiales. Los folletos de información pública que expidió el gobierno británico en 1939, justo antes de que comenzara la guerra, tenían como objeto preparar a la población en relación con la señal de alarma. Entre los aspectos relevantes de las recomendaciones, se indicaba que en el caso de un ataque aéreo, los avisos de alarma en las ciudades debían hacerse escuchar por medio de sirenas o bocinas, mediante ráfagas cortas, y en otros lugares como sonidos largos gorgojeantes. En tiempos de guerra las sirenas y bocinas le indicaban a la población que debía refugiarse de manera inmediata para protegerse de los fragmentos de escombros motivados por las esquirlas durante el bombardeo, y la señal sonora continua de las sirenas indicaba que el bombardeo había pasado.⁴

Hoy en día en las grandes ciudades mexicanas las sirenas ambulantes son instrumentos modernos que emplean dos tipos de códigos para anunciar emergencias o seguridad. Uno es el código visual, ya que se trata de faros giratorios de luces rojas, amarillas o azules, o la combinación de éstas. El segundo código es el sonoro de frecuencias altas con base en un patrón repetitivo. Así, las sirenas ambulantes de emergencia o seguridad pública en el mundo moderno son recursos de sustitución del lenguaje, en códigos mixtos.

Desde la apreciación acústica, las sirenas de las ambulancias emplean una especie de *glissando* de sonidos ascendentes y descendentes, con frecuencias agudas, para ser escuchadas a una considerable distancia y buscar en la vialidad que los vehículos de transporte público, privado o empresarial les abran paso para que puedan avanzar con rapidez en una lucha contra el reloj, como en el caso de las ambulancias, de las que dependen los servicios de urgencias para salvar vidas.

El sonido urbano de las sirenas de las ambulancias se traduce en la vialidad como emergencia indicadora de transportación de accidentados o heridos graves, pacientes en etapa crítica o también en estado grave, o bien sobrevivientes de algún acontecimiento trágico. Los espacios urbanos son considerados como puntos de partida de las ambulancias

4. *Exordio: La Segunda Guerra Mundial (1939-1945)*. <http://www.exordio.com/1939-1945>.

con sirenas de emergencia de los hospitales regionales pertenecientes a instituciones nacionales como ISSSTE, IMSS y SSA, que ofrecen servicios de urgencias en cada sector de la zona metropolitana de Guadalajara, o bien el reconocido Hospital Civil de Guadalajara, que goza de gran prestigio en el ámbito médico, ubicado en el centro de la ciudad, así como los hospitales privados como el Hospital San Javier y muchos distribuidos en diferentes rumbos de la zona metropolitana de Guadalajara. Pero se escuchan en la vía pública con mayor frecuencia las sirenas de ambulancia que proceden de los grupos paramédicos o de los sitios de emergencia pública como la Cruz Verde, cuyas rutas de acceso son la Calzada del Federalismo, la Avenida de los Maestros, la Avenida Alcalde, entre otras, además de la Cruz Roja ubicada en el centro de Guadalajara con acceso por la Calzada Independencia o Avenida Alcalde, así como el Hospital Doctor Mario Rivas Souza, situado en el Periférico Norte, cuyas rutas son el Periférico Norte y Oriente, y Calzada Independencia, entre otros sitios de emergencia de la zona metropolitana de Guadalajara.

Un código similar es la sirena de los vehículos de vialidad, de policía o de cuerpos especiales de seguridad, aunque en la práctica podemos diferenciarlos por el timbre o frecuencia en cada modelo de sirena. Contrariamente a la ambulancia, en este caso se podría pensar también en emergencias, pero aunadas a cierta comunicación de advertencia en torno a distintos acontecimientos del comportamiento urbano, tales como riñas entre individuos o grupos de pandilleros, homicidios, robos o asaltos bancarios. En relación con el pandillerismo en la zona conurbada de Guadalajara, Rogelio Marcial⁵ reportó que en 1992 se realizó un censo de 80 pandillas, de las cuales el mayor porcentaje se distribuía en Zapopan y el Sector Libertad, y en menor porcentaje en el Sector Hidalgo, el Sector Juárez, Tlaquepaque y Tonalá.

A partir del asesinato del cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo acaecido el 24 de mayo de 1993,⁶ el acceso al Aeropuerto Internacional de Guadalajara, por la carretera a Chapala a 17 kilómetros de la ciudad, se convirtió en uno de los accesos más vigilados por los cuerpos de seguridad estatal y federal de Jalisco. Pero con el incremento del

5. Rogelio Marcial, *Desde la esquina se domina: Grupos juveniles, identidad cultural y entorno urbano en la ciudad moderna*. Zapopan: El Colegio de Jalisco A. C., 1996, p. 92.

6. Amplia información se encuentra en www.aciprensa.com/reportajes. Este acontecimiento marcó un parteaguas en la seguridad pública de la zona metropolitana de Guadalajara.

narcotráfico en el occidente de México, de acuerdo con los programas federales de seguridad y lucha contra el narcotráfico a partir del gobierno del presidente Felipe Calderón Hinojosa, se advierte una mayor presencia de la seguridad pública no solamente en el aeropuerto, sino en los accesos a la zona metropolitana de Guadalajara, así como en la carreteras nacionales que unen a Jalisco con Zacatecas y con Michoacán.

Los modernos equipamientos tanto de ambulancias como de vehículos de seguridad, provienen de empresas tales como Aplicaciones Tecnológicas Vama y Federal Signal Vama, que surten a los ayuntamientos jaliscienses, entre otras empresas que proveen también cascos protectores y chalecos antibalas para los cuerpos de seguridad. Las sirenas modernas para este tipo de vehículos son en realidad faros giratorios, proyectores luminosos, faros estroboscópicos. Por la percepción audible de sirenas de vehículos de seguridad pública que se escuchan de manera cotidiana en las arterias principales de la zona metropolitana de Guadalajara a partir de las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI, se puede decir que la rutas viales en donde tienen lugar intensas persecuciones de camionetas de seguridad pública en Periférico Norte y Oriente de Guadalajara hacia Tonalá. Esto se puede confrontar con las abundantes referencias hemerográficas y con los datos de los noticieros televisivos locales y de estaciones de radio en Guadalajara. A partir de 2005 se reconocen entre los cuerpos de seguridad pública, a diferentes grupos con logos y denominaciones diferentes, como el grupo Lobos, que posee modernos vehículos que se desplazan a gran velocidad.

Sin duda las vías de circulación en donde se escuchan con mayor frecuencia las sirenas de vehículos de cuerpos de seguridad federal y estatal son Periférico Oriente hacia el rumbo de las colonias Oblatos, Santa Cecilia y Colonia Jalisco en los límites de Tonalá y Guadalajara, sitios que fueron considerados desde mediados del siglo XX como barrios peligrosos, pero también a todo lo largo del Periférico entre Tonalá, Prolongación Alcalde-Guadalajara, Zapopan-Tesistán que entroncan en diversas salidas de la zona metropolitana de Guadalajara con las carreteras hacia Saltillo, Michoacán, norte de Jalisco o Colima, o bien las vías rápidas como Avenida López Mateos y Avenida Lázaro Cárdenas, para la salida hacia Michoacán, el sur de Jalisco y Colima. En todas las salidas de la mancha urbana hacia las carreteras nacionales se han efectuado importantes operativos de lucha contra el narcotráfico, según los refieren fuentes hemerográficas como *El Informador, Público, El Occidental, Mural*, entre otros medios de prensa, pero además la pre-

sencia de sitios de inspección a vehículos como operativos del Ejército mexicano.

Otro ejemplo de las sirenas como códigos de alarma, son las de los vehículos de bomberos —uno de sus cuarteles está ubicado en Periférico Norte—, que son también emisores de códigos de alarma en torno a siniestros en alguna parte de la ciudad o bien de algún tipo de accidente. Al igual que en el caso de las sirenas de ambulancias y vehículos de seguridad, el comportamiento de los conductores de vehículos se orienta a solidaridad vial, caos y confusión.

Han sido tragedias lamentables para la zona metropolitana de Guadalajara, en la lucha por la sobrevivencia, las dos experiencias que se guardan en la memoria colectiva. Una de ellas es la trágica experiencia de las explosiones de Guadalajara del 22 de abril de 1992, que afectaron al barrio céntrico de Analco, la calle de Gante, Calzada Independencia y Aldama, Avenida González Gallo, calles 5 de Febrero y Río Bravo, avenida Río Nilo y Río Bravo, Río Pecos y Río Bravo, entre otras áreas afectadas, con una gran cantidad de muertos y destrucción de inmuebles y vehículos en un perímetro de ocho kilómetros de calles.⁷ La tragedia se debió al escurreimiento de gasolina en el sistema de alcantarillado de la ciudad, tragedia en la que intervinieron los servicios médicos oficiales y cuerpos de salvamento, así como el cuerpo de bomberos de la ciudad, en la que los códigos de alarma pusieron en jaque a la ciudad y crearon un ambiente de caos, alarma, confusión y psicosis colectiva, experiencia similar a la de un bombardeo en tiempos de guerra.

Otro siniestro ha sido el incendio forestal del bosque de La Primavera que tuvo lugar del 25 al 29 de abril de 2005. El humo afectó a Zapopan, Tonalá Tlaquepaque y Guadalajara, por lo que se declaró como contingencia ambiental⁸ cercana a la zona metropolitana de Guadalajara, lo que contaminó la atmósfera de la ciudad, además de que propició un desequilibrio ecológico, en donde también la participación del cuerpo de bomberos de Zapopan y Guadalajara fue intensa y el sonido continuo de las sirenas también puso a la población de la ciudad en

7. Datos de: http://es.wikipedia.org/wiki/Explosiones_de_Guadalajara_de_1992. Se refieren como cifras oficiales, el deceso de 209 personas, 500 heridos y 15,000 personas sin hogar; el dano económico fue de entre 700 y 1,000 millones de dólares.

8. Datos de <http://www2.eluniversal.com.mx>. Se refiere un promedio de 10,000 hectáreas consumidas por el fuego.

alerta. El bosque de La Primavera se encuentra al poniente de la ciudad y es considerada como zona ecológica protegida.

Los sonidos de los silbatos de vialidad como señales de ordenamiento

El silbato manufacturado en metal o plástico, similar al que se emplea en el medio deportivo, como en el futbol, es también uno de los recursos instrumentales de ordenamiento de la vialidad que emplean los agentes de tránsito, utilizado para agilizar el tráfico, desbloquear tráfico intenso en horas pico o embotellamientos debido a contingencias, eventos públicos programados (como el caso de las horas y los días de partidos futbolísticos o desfiles), o bien eventos de protesta popular, entre marchas, mítines, plantones o irrupción a la vía pública. En relación con los eventos programados, habría que mencionar que en el caso de los partidos futbolísticos, los sitios de mayor afluencia de tráfico en la zona conurbada son la orientación norte de la Calzada Independencia cercana al Estadio Jalisco y las arterias de acceso como la Avenida Circunvalación; también los accesos al Estadio de la Universidad Autónoma de Guadalajara por la Avenida Patria y otras arterias. Para el caso de los eventos de gobierno programados, el sitio de mayor control es la confluencia de las avenidas 16 de Septiembre y Alcalde, destinado para desfiles patrióticos y celebraciones de octubre. En el uso de los silbatos de ordenamiento de la vialidad existen sólo tres formas de mensaje a través del silbato: un sonido largo para precaución, un sonido corto que, acompañado de una señal con la mano levantada indica alto, y tres sonidos cortos dobles y movimiento lateral y cruzado de las dos manos que significa siga, avance.

Sonidos de idiófonos metálicos como códigos de la religiosidad cotidiana

Tomando en consideración que la zona metropolitana de Guadalajara y en general el estado de Jalisco constituye uno de los territorios de arraigada tradición católica, no tan sólo a partir del periodo colonial, sino también a partir de movimientos sociales y religiosos tan importantes del occidente de México, como la Cristiada, la presencia de sonidos creados por las campanas de los templos católicos, son parte de la vida

cotidiana jalisciense y ofrecen códigos que sin duda provienen de su identidad religiosa.

Las campanas de badajo de los diversos templos católicos, que existen a lo largo y lo ancho de la zona conurbada de Guadalajara, son identificadas por la organología de Curt Sachs,⁹ como idiófonos metálicos de golpe directo mediante un mecanismo de percutor colgante. Arturo Chamorro¹⁰ documenta que las campanas de los primeros templos cristianos en México se construyeron después de la Conquista, en 1586, y el material de su manufactura fue el bronce, el mismo con el que se construyeron los cañones de los ejércitos conquistadores. De acuerdo con Chamorro, son idiófonos que se ponen en vibración mediante medios mecánicos o mediante sistemas de palanca, como las campanas a las que se ata una soga a un percutor denominado “badajo”, y sus componentes son la “panza”, que es la parte más ancha del idiófono, el casquillo o bóveda de la parte superior cerrada, y las “asas” por las que se adapta al exterior del idiófono la pieza conocida como “melena”. Su sonido y códigos de ejecución son reconocidos dentro del ámbito de la religiosidad. Habría que referir que además de los toques diversos de los santuarios fundamentales, el de la Virgen de Zapopan, el de la Virgen de Guadalupe y el de la Catedral, la atmósfera sonora de la religiosidad se anuncia en cada colonia y barrio de la zona conurbada, pero además en los templos antiguos de Tonalá y Tlaquepaque, o en los fundados en sitios históricos de la zona conurbada como los de Mexicalzingo, El Retiro, Tétlán, Aranzazú, El Batán, San Juan de Dios y Mezquitán, por mencionar tan sólo algunos de los casi 100 templos católicos de la mancha urbana.

En este contexto de la religiosidad en la ciudad, los toques de campanas generalmente son tres de diferente tamaño y con diferente timbre. Para la misa se utiliza la campana grande; media hora antes de la celebración se inicia con la llamada “primera”, un sonido, silencio, seguido de un número indeterminado de toques, silencio, y nuevamente un solo toque. Aproximadamente 15 minutos después se da la segunda, que se repite como la primera, sólo que al inicio y al final son ahora dos toques.

9. Curt Sachs, *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1947.

10. Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán/Conacyt, 1984, p. 77.

A la hora de inicio se completa el llamado con la tercera, agregando además de los tres toques iniciales y finales, lentos, tres toques cortos que hacen saber a la comunidad que ya dio inicio la ceremonia. Cuando se encuentra al interior del templo el Santísimo expuesto, es decir, una custodia con la hostia consagrada que simboliza el cuerpo de Cristo y está solo, se hace tocar también la campana grande para llamar a los fieles a participar y hacer compañía al Santísimo.

Para las misas conocidas como de cuerpo presente, esto es, de difunto, se utilizan toques de las campanas mediana y chica, para diferenciar los diferentes tipos de misa. Para las celebraciones muy importantes, como la visita de la Virgen de Zapopan, que año tras año visita todos los templos de la ciudad, o el día del santo patrón, o sea el santo o la santa a la que está dedicado el templo y que generalmente adopta su nombre, entonces se utiliza lo que llaman repique y se utilizan las tres campanas sonando al mismo tiempo.

Recursos sonoros de funcionamiento eléctrico: llamada y alerta en los espacios cerrados

Uno de los inventos que aparecen en el mundo moderno, junto con el descubrimiento de la energía eléctrica, no es únicamente la bombilla de iluminación, sino el mecanismo electrónico de sustitución verbal, que indica el llamado a la puerta de una vivienda, al cual conocemos hoy en día como el timbre eléctrico. Este recurso eléctrico de sustitución del habla, como en cualquier parte del mundo, es un signo de avance de la vida contemporánea. En la actualidad las empresas nacionales y transnacionales de productos eléctricos ofrecen una gran variedad de timbres residenciales, que en Guadalajara se venden en supermercados, ferreterías o pequeños establecimientos dedicados a la venta de material eléctrico. Los hay desde los muy sencillos de un sonido largo, o de dos sonidos cortos de diferente altura, musicales, o los de gran seguridad que se acompañan de pantallas al interior del espacio cerrado donde puede identificarse quién está llamando.

Otro tipo de recurso eléctrico del mundo moderno es el denominado “móvil”, que a partir de un identificador adherido a un objeto o producto de venta, hace que suene una señal aguda de alerta al pasar por un “sensor de seguridad”, en el caso de robos a supermercados, joyerías, algunas farmacias o tiendas departamentales. El móvil comenzó

a utilizarse en Guadalajara desde inicios del año 2000 y los propietarios o socios de los negocios presupuestaron la instalación de sensores para alertar a los empleados sobre un robo. Sus sonidos programados varían en las características acústicas, dependiendo del material del que están hechos. Las empresas que fabrican estos móviles y sensores del mundo moderno son en su mayoría transnacionales, que distribuyen sus productos a los negocios más importantes de la zona metropolitana de Guadalajara.

Recursos y comportamientos sonoros desde la conducción de vehículos

Sin duda el timbre de acción mecánica en la bicicleta y el de funcionamiento eléctrico en la motocicleta, son de los recursos sonoros más elementales de los vehículos de transportación. No obstante que el incremento del parque vehicular en la zona metropolitana de Guadalajara limita y pone en riesgo la circulación de bicicletas y motocicletas en la ciudad, sin embargo es posible reconocer fuera del ciclismo o el motociclismo deportivos, la presencia de bicicletas y motocicletas como medio usual de transporte para residentes y servicios de entrega de comerciantes en barrios y colonias de la ciudad. A partir del año 2000 se comenzaron a considerar espacios protegidos para la circulación de bicicletas, pero no fue sino hasta 2005 que comenzaron a identificarse ciclovías en algunas de las arterias urbanas, pero quedan otras arterias que son verdaderos retos para el ciclista o el motociclista —quienes ponen en riesgo su vida de manera cotidiana—, tales como Periférico Oriente, Calzada Independencia, Avenida Circunvalación, Avenida Lázaro Cárdenas, Avenida López Mateos, entre otras en donde no se han construido ciclovías.

El botón o palanca del timbre de la bicicleta o la motocicleta se coloca en la parte delantera del vehículo sobre el manubrio, del lado derecho o izquierdo, y es útil para el ciclista y el motociclista hacerlo sonar para alertar tanto a los peatones como a los vehículos de su cercanía y de algún modo hacer valer su derecho al libre tránsito. Sin embargo, habría que decir que este recurso sonoro no representa la seguridad del conductor, ya que se han registrado lamentables accidentes de ciclistas y motociclistas en la vía pública de la zona metropolitana de Guadalajara por la ausencia de luces traseras en los vehículos, de protectores de

la cabeza y de chalecos fosforescentes en sus conductores, para la circulación nocturna. La bicicleta y la motocicleta han sido de uso común en Guadalajara desde las décadas de los años cincuenta del siglo XX. En la actualidad ha disminuido en gran medida el uso de la bicicleta por el aumento de automóviles en la ciudad, que convierten su utilización en un grave peligro para los usuarios, pero sobre todo lo que casi no se emplea es el timbre en muchas de las bicicletas que circulan por la vía pública. El sonido producido por el timbre de bicicletas y motocicletas no es de gran intensidad, es una serie de repeticiones sobre un mismo timbre, generalmente agudo. Para el caso de las bicicletas, en el pasado se solía implementarles una especie de bomba de aire pequeña que, al apretarla, producía un sonido característico de mayor intensidad que podía escucharse a mayor distancia.

Actualmente se está promoviendo nuevamente la utilización de la bicicleta y para ello se comienzan a construir en ciertas áreas de la ciudad —como es el caso de un tramo de la Avenida Federalismo— las llamadas ciclovías, que permitirán el desplazamiento de estos vehículos con seguridad, pero la ampliación de este proyecto todavía no se aprecia en otros espacios de la urbanización.

El sonido de la bocina, *claxon* o *klaxon*¹¹ es otro recurso sonoro de la vía pública, claro ejemplo de sustitución del lenguaje verbal en el comportamiento de los conductores de la zona metropolitana de Guadalajara. Este tipo de recurso del mundo moderno es un sistema eléctrico del automóvil que se acciona mediante un diafragma circular de acero, el cual posee un electromagneto adherido a un dispositivo que interrumpe de manera repetida la corriente eléctrica. Este sistema funciona como una especie de campana eléctrica y los niveles de volumen varían de 107 a 109 decibeles en los vehículos modernos.¹² El uso indiscriminado del *claxon* caracteriza a los automovilistas, taxistas, transportes de empresas diversas y los transportes públicos de la Alianza de Camioneros y otras organizaciones; estos últimos se diversificaron por toda la zona metropolitana de Guadalajara en una multiplicidad de rutas. Quizá una de las rutas más congestionadas para el tráfico de Guadalajara ha sido desde hace varias décadas la de la Avenida 16 de Septiembre, que atra-

11. Anglicismo que se refiere a la marca comercial de bocinas Klaxon. Dicho término probablemente está basado en la voz griega *klazein*, “rugir” o bien del latín *clangere*, “resonar”.

12. En: <http://wikipedia.org/wiki/Klaxon>.

viesa el centro histórico y, hasta antes de la inauguración de la primera ruta del Macrobus en el año 2009, la Calzada Independencia también se advertía como otra de las más congestionadas de la ciudad. En todas ellas el abuso del claxon ha contribuido a la contaminación acústica de Guadalajara, como sucede en cualquiera de las grandes ciudades mexicanas.

De acuerdo con el estilo de manejo de los conductores en la zona metropolitana de Guadalajara, hay diferentes formas en el uso del claxon o bocina. Los códigos básicos son el de saludo: ; llamar a alguien desde el automóvil a la puerta de un domicilio:  ; protesta no agresiva o código sonoro largo reiterado en momentos de tráfico intenso o para solicitar que alguien mueva su vehículo porque está estorbando o bloqueando el paso:   ; victoria deportiva de algún equipo de fútbol:   . Los códigos agresivos y el abuso del claxon entre los conductores de automóviles sin educación vial o con algún tipo de estrés, en su mayoría conductores masculinos de todos los estratos sociales y los choferes de transporte del servicio público colectivo, el uso indiscriminado del claxon refleja ciertas patologías urbanas como ansiedad, agresividad, prepotencia, estrés, afirmación de machismo, entre otras, que son el reflejo de una vida acelerada o de presión económica de los habitantes de esta ciudad. El abuso frecuente del claxon en Guadalajara es una tendencia de conductores prepotentes o inexpertos, como solución para pretender agilizar el tráfico o para presionar al conductor de otro vehículo para que avance más rápidamente o para que avance en el primer segundo posterior a la señal verde del semáforo. Esto sin duda ha sido el motivo de trágicos accidentes en cruceros de las arterias principales de la ciudad, frente al estilo del conductor que se pasa la señal roja del semáforo. El único momento de conciencia vial —con ciertas excepciones— en el comportamiento de los conductores en Guadalajara, es el uso del claxon para abrir paso a las ambulancias.

Desafortunadamente todavía no existen en Guadalajara reglamentos para multar a los conductores de automóviles por el uso indiscriminado del claxon, ni por el uso del claxon en sitios cercanos a hospitales. Este tipo de reglamentaciones se pueden advertir en ciudades del primer mundo. El uso indiscriminado del claxon en Guadalajara es otro código audible que contribuye a la contaminación del espacio acústico de la ciudad, además del reflejo de patologías sociales que desencadenan tragedias.

El claxon es un instrumento accionado mediante un sistema eléctrico, incorporado al volante de todo tipo de vehículos, con timbres característicos según corresponda a la marca del vehículo automotor. Generalmente su sonido es uno solo, que puede repetirse varias veces rítmicamente o alargarse presionándolo de continuo, pero también suelen escucharse y ponerse de moda algunos de mayor duración con un pequeño motivo melódico, pero esto sólo se advierte en las preferencias de algunos conductores.

Su función es preventiva, pero en la práctica es utilizado por ejemplo para presionar al vehículo que va despacio a que se apresure, o bien para apresurar a quien se atraviesa sin señalamiento, a quien se pasa una luz preventiva, a quien circula a distancia demasiado estrecha entre vehículos. Todo lo anterior provocado por una especie de psicosis que resulta de la grave problemática vial de la ciudad y/o del estrés individual que motiva la aparición de comportamientos agresivos y antisociales.

Códigos audibles de interacción, reto o pertenencia de grupo a partir del silbido humano

Como se ha referido en los fundamentos del concepto de *speech surrogates*, el tema del silbido humano ofrece claras referencias en relación con los fonemas del lenguaje verbal, y en algunas regiones de México y otras partes del mundo, son recursos de comunicación que sustituyen a la perfección al lenguaje hablado.

Se puede apreciar en los diversos contextos de la vida urbana en la zona metropolitana de Guadalajara, tales como partidos de futbol, la vía pública, la interacción humana, la delincuencia o la comunicación a distancia, que el recurso del silbido se efectúa mediante sonidos producidos vocalmente con pequeños giros melódicos y *glissandos*, como el que consta de dos sonidos, el clásico utilizado como piropo y con ritmo variable. El silbido se utiliza en muy variadas formas pero siempre con la función comunicadora de carácter no verbal, individualizado o colectivo.

Si quisieramos traducir los silbidos a palabras, nos encontraremos con que hay varias palabras o frases que cualquiera de ellas corresponde a una sílaba por sonido, sin la seguridad de que la interpretación que hacemos contenga necesariamente el verdadero significado. El silbido con el que normalmente los hombres jóvenes halagan principalmente a la mujer que transita por la vía pública, podría ser equivalente a las

siguientes palabras: iqué linda!, ime gustas!, iqué bella!, entre algunas de las palabras que reflejan cortesía, aunque también hay otro tipos de palabras del lenguaje del machismo mexicano, que son referentes a la sexualidad. Aunque conscientemente no se piense en ninguna cuando se emite, quizá sólo se pretenda comunicar un halago para hacer sentir bien a la mujer que transita por las calles.

Uno de los códigos del silbido mexicano al que se podría catalogar como peligroso, de riesgo o reto, es interpretado en la mentalidad del mexicano como una ofensa fuerte y su significado es socialmente conocido. Rítmicamente corresponde a un tresillo de negra y dos corcheas en un compás aproximado de 2/4 y no es precisamente melódico, ya que se emite en una o dos alturas tonales, pero esto es variable. La constante rítmica del silbido ofensivo mexicano se basa en los siguientes patrones:  o  o  y el tempo puede ser rápido o moderado, también variable. Estos mismos patrones son empleados en el claxon por los conductores agresivos, y su significado tiene que ver una alusión ofensiva a la madre del receptor, lo que provoca en muchos casos ira o agresión a la integridad física de las personas.

En los barrios y colonias consideradas como sectores de alta peligrosidad por los cuerpos de seguridad de la zona metropolitana de Guadalajara, el recurso del silbido humano permanece mediante códigos que identifican el sentido de pertenencia a un barrio o la diferenciación entre las 80 pandillas a las que hace alusión Rogelio Marcial,¹³ a la cuales se agregan como recursos identificadores los códigos visuales conocidos como *graffiti*. En algunas colonias continúa la costumbre de inventar un silbido que identifique a un grupo de amigos y se utiliza para encontrarse si andan separados o al llegar a una casa, silbar y recibir la respuesta del interior, que significa ya escuché, voy para allá. A preguntas específicas a adolescentes respecto a qué dicen en el silbido, las respuestas comunes fueron que en realidad “no dicen nada y a alguno del grupo se le ocurrió, lo inventó, empezó a usarlo y todos lo adoptaron”. “Le dan la función de identificador del grupo de amigos de dos o tres manzanas. También lo utilizan jóvenes mayores y adultos con la misma función”.

Existe lo que comúnmente se conoce como “chiflido”, que es producido vocalmente, pero para darle fuerza se acomodan de cierta manera

13. Rogelio Marcial, op. cit., pp. 92-93.

las dos manos sobre la boca. Éste consiste en un sonido largo sostenido y es utilizado como una llamada con más distancia, por ejemplo a un taxi que se va pasando, a un camión para que espere, a un vendedor callejero, etc. También existió la costumbre de establecer conversaciones a través de puros chiflidos entre amigos que establecían ciertos códigos para entenderse de esa manera.

Códigos audibles de la vía pública que evocan el romanticismo de la antigua vida citadina en equilibrio

Aunque no podríamos decir que los códigos audibles efectuados mediante recursos mecánicos o silbatos, son recursos de comunicación de la modernidad, sino que se trata de recursos sonoros que evocan una cierta nostalgia por el pasado inmediato, los cuales han figurado en múltiples escenas de la época de oro del cine nacional,¹⁴ hay que mencionar el silbato de vapor, el sonido musical del organillo¹⁵ y el silbato del cartero. Con excepción del “organillero”, en diferentes rumbos de la zona metropolitana de Guadalajara todavía se escuchan estos recursos sonoros. El sonido musical del organillo ha desaparecido en Guadalajara y el silbato de vapor se escucha en algunos barrios populares de la ciudad, pero también está por desaparecer.

Como signos audibles de la vida urbana en equilibrio, diferentes mercancías se anuncian mediante sonidos que la gente identifica gracias a que lo que se escucha en la ciudad todos los días; es el mismo sonido y normalmente los vendedores procuran pasar a la misma hora. Un ejemplo de estos sonidos de la vida cotidiana sería: el silbato de vapor que deja escuchar el carrito que vende plátanos asados con miel y azúcar.

14. Habría que citar el ejemplo de la película *Nosotros los pobres*, protagonizada por Pedro Infante, entre muchas otras películas de la época de oro del cine nacional que se filmaron en los ambientes de barrios de la ciudad de México.

15. No obstante la importancia del organillo como recurso mecánico musical de gran importancia de la vida urbana de mediados del siglo XX en las ciudades mexicanas, para los efectos del presente trabajo no se incluye con mayor detalle por no considerarse como un recurso instrumental de sustitución del lenguaje, sino como un instrumento popular mecánico de cuerdas percutidas mediante un cilindro de púas y accionado por un manubrio para reproducir música.

Otro sustituto del lenguaje verbal en la vida cotidiana de Guadalajara es el sonido del cartero, quien antes de dejar la correspondencia de entrega domiciliaria avisa mediante el sonido peculiar del silbato metálico. Así también podemos referirnos al sistema internacional conocido como código Morse como sustituto del lenguaje hablado, recurso de comunicación telegráfica para mensajes urgentes y breves utilizado con gran intensidad en la mitad del siglo pasado y la primera mitad del siglo XX en Guadalajara, actualmente institucionalizado como Telégrafos de México y que por lo general se le encuentra junto a las oficinas de Correos.

Consideraciones finales

Además del código Morse, existen muchos otros códigos que no son exclusivos de una ciudad en particular, sino que son códigos universales, pero que sin embargo vale la pena mencionar debido a que son también eventos sonoros de sustitución que se han incorporado en la vida social tapatía. Uno de ellos es el colectivo de los aplausos, que no encontramos como reminiscencia de algún comportamiento que la etología pudiera referir, pero que debe tener su antecedente biológico; sin embargo, para la dimensión humana los aplausos se vinculan con el mundo del *performance* artístico, del discurso oratorio o del evento político.

Los aplausos, como una forma de comportamiento humano, son sustitutos que se usan en todo el mundo y son parte de la historia política y artística de cualquier parte del orbe. Podrían ser parte de los signos de movimiento corporal; sin embargo, se acompañan con sonidos, de ahí que se incluyan como uno de los sonidos no verbales de comunicación social. Son esencialmente rítmicos, y se dan en ocasiones *in crescendo* y acelerando cuando a quien se le tributan se le quiere enviar un mensaje positivo como una señal de agrado, aceptación, reconocimiento, respeto y admiración. Se presenta el fenómeno contrario cuando son lentos, sin fuerza y con poca duración, que envían mensaje de desagrado, disgusto o desacuerdo.

Un recurso que desplazó al código Morse de la comunicación telegráfica en la zona metropolitana de Guadalajara, como en todas las ciudades del mundo, es el de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación verbal, productos de la globalización, como los *beeper*, *messenger* o *Internet* en la computadora y los mensajes escritos o correo de voz en el teléfono celular. El *boom* de los teléfonos celulares

se advirtió con mayor presencia en Guadalajara a partir del inicio del nuevo milenio, y ha generado nuevas opciones para la comunicación popular a través de la inmensa producción y distribución de empresas como Iusacell, Telcel, Movistar, entre otras que compiten actualmente en el mercado de las comunicaciones en México, y en cuyos productos los sistemas de comunicación son elegibles entre sonidos musicales y opciones para escribir textos breves para la comunicación de mensajes.

Para concluir este primer acercamiento a los sustitutos acústicos de la comunicación urbana, que ofrece una diversidad de aspectos entre códigos y recursos o tecnologías de la comunicación no verbal, entre los del mundo moderno basados en artefactos eléctricos hasta los recursos naturales como el silbido humano, o bien los de la imagen de la nostalgia por el pasado, desearía finalizar con un sonido que es del todo universal, no sólo urbano pero sí un sonido sin palabras, que también corresponde a la dimensión de lo no verbal y que comunica necesidades naturales como hambre, sueño, cansancio, enfermedad o alarma: el llanto de un recién nacido. Esto nos permite reflexionar sobre la evolución humana en la adquisición del lenguaje o en el recurso natural de sustitución del habla, único medio posible de comunicación con lo humano al inicio de la vida o la primera forma de comunicación con el mundo natural.

Referencias bibliográficas

- Chamorro, Arturo (1984) *Los instrumentos de percusión en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán/Conacyt.
- Eco, Humberto (2005) *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. México: Ediciones Debolsillo.
- García Pérez, Helia (2000) *Leyendas, tradiciones y personajes de Guadalajara*, primera parte. México: Amate Editorial.
- (2004) *Leyendas, tradiciones y personajes de Guadalajara*, segunda parte. México: Amate Editorial.
- Knapp, Mark L. (2005) *La comunicación no verbal*. México: Paidós Mexicana.
- Marcial, Rogelio (1996) *Desde la esquina se domina: Grupos juveniles, identidad cultural y entorno urbano en la ciudad moderna*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, A. C.
- Olazábal, Tirso de (1954) *Acústica musical y organología*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Sachs, Curt (1947) *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

Parte III

Los lenguajes del tamboreo y otros códigos instrumentales de sustitución en el mundo ritual

La Mujer-Estrella y la maraca: algunas correlaciones funcionales, mitológicas y simbólicas de la sonaja chamánica de los indios tomaraxo¹

Edgardo Jorge Cordeu

Presentación

Luego de una breve exposición de la etnografía y la etnohistoria de los tomaraxo del Chaco paraguayo y de las labores de campo ejecutadas, se estudian los correlatos cosmológicos, morfología, manufactura, simbolismos ergológicos, mitológicos y mágicos, y los códigos acústicos de la maraca o *pyinkara* utilizada por los chamanes del grupo. En segundo término, teniendo en cuenta la etiología mítica del idiófono —referida tanto al personaje Mujer-Estrella como a una deidad cinegética anteriormente estudiada— y sus concomitancias eróticas, se expone una hipótesis referente a las homologías estructurales y semánticas establecidas en la cosmovisión tomaraxo entre el Cielo y la Tierra y que están condensadas simbólicamente en la maraca.

1. Una versión preliminar de este trabajo fue leída en las V Jornadas Argentinas de Musicología y en la IV Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología (Buenos Aires, 5 al 8 de septiembre de 1990) y publicada posteriormente en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, núm. 15, 1994, pp. 23-36.

Introducción

Los indios chamacoco o ishir (etnónimo que en sentido estricto se refiere a las “personas” y sirve para delimitar el ámbito del “nosotros exclusivo”) integran una rama meridional de la familia lingüística zamuco del chaco boreal. Aunque —posiblemente por efecto de su fusión con las restantes— han desaparecido ya dos de las cuatro entidades tribales existentes hacia comienzos de siglo (los xorio septentrionales y los xeivo de la zona de Fuerte Olimpo),² todavía subsisten algo menos de 1,000 personas pertenecientes a las ramas ebidoso y tomaraxo.

En la actualidad —con excepción de un pequeño grupo residente en Fuerte Olimpo— casi todos los chamacoco se concentran en varias localizaciones aldeanas (sobre la costa fluvial y el interior), situadas en un radio no mayor de 40 km en torno a la población y base naval de Bahía Negra. Los ebidoso totalizan alrededor de 800 individuos. Están distribuidos entre Puerto Diana, Puerto 14 de Mayo, Bocaina, Dos Estrellas, El Potrerito y Fuerte Olimpo. Desaparecida prácticamente la vieja economía etnográfica —salvo la recolección de miel, la pesca y alguna cacería de especies de peletería—, hallan ahora sus medios de vida en la agricultura y la ganadería de subsistencia, el trabajo asalariado y la ayuda ocasional que les prestan diversas organizaciones gubernamentales. Tampoco quedan en pie muchos de sus antiguos ritos y tradiciones, salvo en el recuerdo nostálgico de los más viejos. Los tomaraxo, que a diferencia de los primeros, gracias a su localización en las zonas inhóspitas del *hinterland* lograron preservar su autonomía étnica hasta la Guerra del Chaco (1932-1935), debieron refugiarse en 1986 junto a una fracción ebidoso radicada poco antes en Puerto Esperanza. Casi enseguida ambos grupos se trasladaron hasta El Potrerito, localización alejada 25 kilómetros de la costa fluvial pero con buenas posibilidades para la agricultura. Es posible que esta parcialidad no supere en total 100 o tal vez 150 personas.

No obstante, su cultura revela aún la persistencia de muchos rasgos antiguos; entre ellos un complejo ciclo ritual de máscaras que se celebra a lo largo de toda la temporada de lluvias y, concomitantemente, una reclusión iniciativa institucionalizada de los jóvenes, realizada también por una sociedad secreta masculina. La literatura sobre la

2. M. Chase-Sardi, *Derecho consuetudinario chamacoco*. Asunción: RP Ediciones, 1989, p. 25.

etnografía material, social y religiosa de los chamacoco, su etnohistoria, o las transformaciones acarreadas por la supeditación étnica y el proceso de cambio consiguiente, no es por cierto, escasa. Entre otros, se refirieron a estos antiguos cazadores-recolectores con organización dualista y segmentación clánica exógamo-patrilinal, algunos autores que los conocieron entre 1890 y 1930 aproximadamente; tales fueron G. Boggiani,³ A. V. Frič⁴ y H. Baldus.⁵ Más tarde, fruto de sus investigaciones de campo en Bahía Negra durante 1955 y 1966, deben citarse los aportes fundamentales de Branislava Súsnik;⁶ y también, con el fin de trazar sobre esa base un encuadre referencial de los materiales orales ayoreo logrados por Lucien Sebag hacia los años sesenta, la excelente relectura crítica de esas contribuciones realizada por Bernand-Muñoz.⁷ Cabe mencionar, por último, un ensayo de Chase-Sardi⁸ y algunos de mis propios trabajos. Los mismos se refieren a los patrones semánticos de la cosmovisión, la religión, el ritual y las categorías taxonómicas;⁹ a las características y el simbolismo de la ergología chamánica,¹⁰ y a la

-
3. G. Boggiani, "I Ciamacocco", *Atti de la Societa Romana di Antropología*, vol. 2, núm. 1, Roma, 1984, pp. 9-127; G. Boggiani, "Etnografía del Alto Paraguay", *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, vol. 18, núm. 10-12, Buenos Aires, 1898, pp. 1-15; G. Boggiani, "Compendio de etnografía paraguaya moderna", *Revista del Instituto Paraguayo*, vol. 1, núm. 2, Asunción, 1900-1901, pp. 40-48, 49-85, 129-206.
 4. A. V. Frič, "Notes on the mask-dances of the Chamacoco", *Man*, núm. 6, Londres, 1906, pp. 116-119; A. V. Frič, "Die unbeannten Stämm del Chaco Boreal", *Globus*, núm. 96, Braunschwig, 1909, pp. 24-28; A. V. Frič, *Indian Jizny Ameriky*. Praga: Orbis Praha, 1977.
 5. H. Baldus, "Os indios Chamacocos e a sua lingua", *Revista do Museo Paulista*, vol. 15, núm. 2, São Paulo, 1927, pp. 5-68; H. Baldus, "Notas complementares sobre os indios Chamacoco", *Revista do Museo Paulista*, núm. 17, São Paulo, 1931a, pp. 529-551; H. Baldus, *Indianerstudien in Nordöstlichen Chaco*, Leipzig, 1931b; H. Baldus, *Ein Tag der Tumerehan Indianer. Erdball*, núm. 5, Berlín, 1931c, pp. 59-66; H. Baldus, "La 'mère commune' dans la mythologie de deux tribus sudaméricaines: Kagaba et Tumereha", *Revista del Instituto de Etnología de la Universidad Nacional de Tucumán*, núm. 2, 1932, pp. 471-479.
 6. B. Súsnik, *Estudios Chamacoco*. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero, 1957; B. Súsnik, *Chamacocos I: Cambio cultural*. Asunción. Museo Etnográfico Andrés Barbero, 1969; y sobre todo B. Súsnik, *Chamacocos II: Diccionario etnográfico*. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero, 1970.
 7. C. Bernand-Muñoz, *Les Ayoré du Chaco septentrional. Étude critique à partir des notes de Lucien Sebag*. París/La Haya: Mouton, 1977.
 8. Chase-Sardi, op. cit.
 9. Cf. Edgardo Cordeu, 1980, 1983, 1984, 1990, 1990-91 y 1992 en la bibliografía final.
 10. E. J. Cordeu, y J. Braunstein, "Los 'aparatos' de un chamán chamacoco. Contribución al estudio de la parafernalia chamánica", *Scripta Ethnologica*, vol. 2, núm. 2, Buenos Aires, 1974, pp. 121-139; E. Cordeu, "Los atuendos chamánicos chamacoco del Museo Etnográfico. Un intento de interpretación simbólica", *RUNA. Archivo para Ciencias del Hombre*, núm. 16, Buenos Aires, 1986, pp. 103-136.

etnohistoria y el proceso de cambio, tanto de los ebidosob¹¹ como de los tomaraxo.¹²

Conviene tener en cuenta, sin embargo, que la información básica utilizada en la mayoría de esos trabajos provino de informantes ebidoso entrevistados durante dos campañas de campo efectuadas en 1971 y 1973. En 1987, 1988, 1989, 1991 y 1992, gracias a la ayuda financiera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) logré llevar a cabo cinco nuevas estadías en el terreno, cuatro de ellas con informantes tomaraxo. La primera en Puerto Esperanza, 40 km al sur de Bahía Negra sobre la ribera del Río Paraguay, donde en 1985 la agencia indigenista gubernamental había adquirido una extensión de 21,300 hectáreas destinada a un intento autogestionario de desarrollo agrícola. Junto a 350 ebidoso procedentes de Puerto Diana se establecieron ahí algo menos de 90 tomaraxo, cuyo traslado desde la explotación forestal instalada en San Carlos fue facilitado por un grupo indigenista. Las tres últimas estadías se desarrollaron en El Potrerito, una localización a 15 km al noroeste de Puerto Esperanza. Esto se debió a que en 1988 había hecho crisis una pugna entre los mismos ebidoso y, una de las facciones acompañada por los tomaraxo, luego de escindirse decidió fundar una nueva aldea en el lugar indicado.

Basado en los materiales originales logrados en estas campañas, en las páginas que siguen expondré algunas conclusiones sobre la maraca o *pyinkara* de los chamanes tomaraxo. Me habré de referir a su empleo y finalidades, a sus simbolismos ergológicos y acústicos, y a su presunta posición en las tramas cognitivas involucradas en determinadas formulaciones mitológicas.

La falta de formación en etnomusicología, y aun la carencia de conocimientos elementales de notación y teoría musical, harán que me refugie en un enfoque ceñidamente etnológico, con las restricciones y distorsiones del fenómeno musical que eso supone. Debo confesar, pues, que sólo me atreví a escribir estas páginas cediendo a tres razones

11. E. Cordeu, "Los chamacoco o ishir del Chaco Boreal. Algunos aspectos de un proceso de desestructuración étnica", *América Indígena*, vol. 49, num. 3, México, 1989a, pp. 545-580; E. Cordeu, "La Saga de Basybüky. Sujeción intertribal, rencilla étnica y sumisión cognitiva de los ebidoso del Chaco Boreal", *Primer Congreso internacional de Etnohistoria*. Buenos Aires, 1989b.
12. E. Cordeu, "Lo cerrado y lo abierto. Arquitectura cosmovisional y patrón cognitivo de los tomaraxo del Chaco Boreal", *Scripta Ethnologica - Suplementa*. Buenos Aires, 1990-1991, pp. 9-31.

de fondo. A saber: a) tratar de llamar la atención de los etnomusicólogos con el fin de que alguno se haga cargo de la documentación sonora que obra en mi poder y le dé un tratamiento conveniente; b) tentarlos, a guisa de sueño, con la riqueza simbólica del instrumento y sus técnicas de ejecución, y c) la intención —estrictamente egoísta esta vez— de explorar el posible rol de estos idiófonos y los códigos puestos en juego en su morfología, empleo y remisiones mitológicas como condensadores simbólicos de ciertos significados cosmovisionales compartidos por dos planos cosmológicos distintos: la Tierra y el Cielo.

La maraca o *pyinkara*: el contexto cosmológico y chamánico

A diferencia de la clásica tripartición cielo/tierra/profundidades utilizada en tantos sistemas mitológicos, la cosmología chamánica tomarraxo apela a un patrón heptagonal. Es decir, que ya sea en virtud de la localización espacial relativa atribuida a los astros y fenómenos meteóricos, o si no, de los cambios cromáticos de la bóveda celeste y las nubes —asimilados, pues, a *cielos* diferentes—, los especialistas mágicos enumeran siete capas celestiales y otras tantas etónicas. Por lo tanto, los estratos y conformaciones celestiales del *ýrmo ekei kiutyty* o “mundo-redondo-hermético” (de: *ýrmo*: monte en general, y por extensión, “mundo”; *ekío*: circular; y *kütyte*: cerrado, sin entrada) de abajo hacia arriba serían los siguientes:

1. *póort tüxöt*: (lit.: cielo uno o primero): el cielo propiamente atmosférico.
2. *póort náantyky* (lit.: cielo azul): es el que se deja ver poco antes de amanecer. Su coloración, resultante de la concentración de la humedad proveniente de más arriba, alterna tonalidades oscuras —negras y azules— con tonalidades blancas.
3. *póort djáresh* (lit.: cielo de color salpicado) o *póort uart arish* (lit.: cielo cola de jaguar): el cielo de las nubes. Se hace visible al amanecer y se caracteriza por el típico entrecruzamiento de formas y colores sugerido por su nombre.
4. *náaxryy káarxy* (lit.: amarillo): habitado por Arco-Iris (*Shagshóro*).
5. *áishni wéxla* (lit.: flor o llamarada azulada): el cielo azul. En esta capa se concentra gran parte del calor solar, por lo que sirve de de-

fensa de los niveles más bajos. Durante el tiempo mítico este cielo estaba casi pegado a la tierra.

6. *póort kárxy áp* (lit.: cielo medio amarillo): es un ámbito sólido y helado recorrido por las estrellas y las entidades y personificaciones divinas figuradas en ciertas constelaciones indígenas. También habitan allí Luna (*Shakúrkó* o *Pén'y*) y otras divinidades, que carecen empero de correlatos astronómicos.
7. *póort uhúrtch* (lit.: cielo último): hábitat exclusivo de Sol (*Déichi*) y al cual, debido al calor excesivo, sólo los chamanes muy poderosos logran acceder.

Es conveniente tener en cuenta asimismo que, ligado a las concordanças cosmológicas mencionadas, el patrón septenario reunifica cognitivamente otras clases de experiencias. Los tomárxo establecen así una correspondencia explícita entre los siete cielos, los siete colores del léxico cromático, los siete personajes etónicos divinos y las otras tantas mujeres terrenas que inauguraron la *Aishnuwéhta or Xáu Oso* —su saga mitológica central—, o las siete estrellas de la Constelación de las Pléyades. Además, enumeran siete intensidades de viento y —al menos como un *desideratum* consciente, no sé si verificable en los hechos— en esta cifra también estarían encuadrados los toques típicos de la maraca.

Ahora bien, en líneas generales el chamanismo tomárxo —en cuyas creencias y prácticas la sonaja ocupa un lugar privilegiado— no difiere demasiado del resto de los chamanismos chaqueños. Su rasgo peculiar tal vez consiste en la multiplicidad de los especialistas mágicos. Eso se deriva tanto del elevado número de zonas cosmológicas y de entidades sagradas de las que obtienen el poder insólito, como de la calidad y magnitud del mismo. Se deslindan así tres clases distintas de chamanes; a saber: a) los komzárxo, axány o chamanes en general; se caracterizan por la duplicidad de sus potencias mágicas y su capacidad de llamar a las especies y fenómenos naturales benéficos, o a la inversa, por conjurar a los maléficos; b) los axnert, dedicados más bien a las prácticas puramente terapéuticas, y c) los ynytyert (bravos) o komxárxo naamzoro (lit.: chamán oculto o secreto), especializados en la brujería y el daño. Paralelamente, vinculado con la magnitud de sus capacidades y poderes, existe un gradiente que va desde los komzárxo poor ab (chamanes a medias o aún no iniciados del todo), hasta los llamados komzárxo díich o grandes chamanes. Tanto las acciones chamánicas realizadas a través del canto (culminante en el trance extático), la succión (tendente a la

extracción de la enfermedad) y el soprido y el masaje (que producen posiblemente la disolución del mal en el propio cuerpo del afectado), como la parafernalia utilizada en esas prácticas se disponen en el seno de un espacio semántico bien articulado. En efecto, si se distinguen los comportamientos mágicos que he llamado “exorreferidos” (que procuran la búsqueda del alma o, por el contrario, la expulsión de la enfermedad) de los “endorreferidos” (en el sentido de que comportan la apropiación de las enfermedades, pero también de los espíritus-auxiliares), y paralelamente se determina la posición de los utensilios mágicos usados en esas tareas en relación con las claves semiológicas de la muerte y de la vida evidenciables en ellos, es dable reconstruir la ordenación semántica arriba mencionada.¹³ En el seno de ese entramado de ideas, deducido —reitero— de las correlaciones entre las acciones chamánicas, el utilaje respectivo y las cifras simbólicas de la muerte y la vida presentes en unas y en otro, resalta el lugar de la *pyinkara* en la connotación de la última. A partir ahora de una vía diferente (consistente en un enfoque del idiófono no sólo como parte de un sistema a la vez ergológico y semiológico sino, sobre todo, desde el punto de vista de los significados y enlaces sugeridos por el propio informante) trataré, pues, de profundizar las conclusiones anteriores.

La maraca o *pyinkara*: morfología, empleo y simbolismos ergológicos y chamánicos

Según es habitual en toda su extensa área de difusión, la *pyinkara* es obtenida a partir de una calabaza seca de *lagenaria* denominada de la misma manera. De forma globular con un cuello prolongado, posee en el extremo de éste una abertura circular —usada durante la manufactura para vaciar el interior, y después para introducir las semillas que harán sonar el instrumento— cerrada con un tapón de madera. Alrededor del cuello tiene casi siempre una cuerda de bromelia concluida en una argolla; la misma sirve para facilitar la aprehensión de la pieza y la fijación de algunos aderezos plumarios —prácticamente la única decoración que registré entre los tomarraxo—. En cambio, hasta no hace mucho el cuerpo de algunos ejemplares ebidoso mostraba a guisa de

13. E. Cordeu, 1986, op. cit., pp. 124-126.

ojos un par de pequeños espejos incrustados; servían para permitir la visión del komzaxo durante los viajes extáticos.¹⁴ Las semillas que constituyen el elemento móvil se llaman *éll'i* o *éxie*. Los diferentes ritmos y alturas tonales se obtienen, o bien mediante un movimiento vertical de la sonaja hacia arriba y hacia abajo, haciendo girar con mayor o menor velocidad una o varias semillas mientras las demás quedan quietas en el fondo, o si no la totalidad de ellas. El sufijo /ára/ del vocablo *pyinkara* —contrastante con el sufijo /ért/— es uno de los tantos que singularizan al género femenino. En correspondencia con dicha atribución, se distinguen en la morfología del instrumento dos partes diferentes: *ytí'bich* o cuello y *küttiita* (redondo) o *atiguetak* (nalgas), que comprende la totalidad de la porción globular. El ejemplar utilizado por el informante¹⁵ era de medianas dimensiones. Alrededor del cuello tenía atados tres grupos de plumas compuestos de la siguiente forma: a) plumas de loro; b) plumas de garza rosada, y c) una pluma de cola de loro atada junto a otra pluma dura de ñandú. Según sus referencias, los significados de estas especies y conjuntos plumarios se resumen en el cuadro 1.

Aunque existen sin duda ciertas normas que permiten hablar figuradamente de códigos y de reglas sintácticas de los simbolismos plumarios,¹⁶ creo —al igual de lo que sucede con las técnicas de ejecución de la sonaja— que hay aquí cierta dosis de interpretación personal del informante. No obstante, es obvio que esta circunstancia no atenúa el valor de sus atribuciones simbólicas ni el de las relaciones de significación que las fundamentan.

14. E. J. Cordeu, y J. Braunstein, op. cit., p. 37.
15. Maximo Martínez (*Wölkö* o *Bulychibich*), miembro del clan túmexa de alrededor de 55 años de edad. A sus prestigios chamánicos unía hasta 1988 el papel de cabecilla del grupo.
16. E. Cordeu, 1986, op. cit.

Cuadro 1
**Significados simbólicos de algunos aderezos
 plumarios de la maraca chamánica**

<i>Rasgo</i>	<i>Simbolismo</i>
Loro: plumas de la cola (<i>kurreguy atzyke</i>).	Representación de la temporada seca.
Loro: plumas (<i>weshó</i>) blandas	1º El poort djaresh o 3er cielo en el que habitan las nubes. Está simbolizado por la contraposición rojo/verde/negro. 2º Talismán contra las pústulas (<i>tchíuak</i>), cuyo señorío se atribuye a los loros.
Loro: plumas rojas.	Símbolo de <i>Pauchata</i> y su fuerza inagotable, que librará de la fatiga al cantor.
Garza (<i>nem'y</i>): plumas rosadas	1º Color de <i>Pauchata</i> y todos los pájaros. 2º Conjuración del <i>natyguyl</i> (especie de piojos) que infesta a la gente durante algunas noches.
Plumas: conjunción de especies y colores diferentes.	Representación de la contraposición homóloga entre las enfermedades, que de ese modo se neutralizan unas a otras.

Fuente: elaboración propia.

Desde otro punto de vista, las homologaciones simbólicas globales de la *pyinkara* parecerían responder a un prototipo perceptual centrado en su forma globulosa.¹⁷ Al mismo canon responden, además, ciertas atribuciones de la vida y la humedad, que en efecto son comprobables en diversos dominios que comparten la misma forma (colmenas, bóveda celeste, etcétera). He aquí una nómina de dichas homologaciones:

1. Cuerpo femenino: la forma general de la sonaja semeja el escorzo de una mujer embarazada. La cuerdecilla de bromelia y las plumas que rodean el cuello representan la vincha y los atuendos cefálicos femeninos; los nudos de las ataduras, sus manos y dedos. El conjunto de estos detalles reflejaría, pues, la imagen de una mujer

17. Sin embargo, no he registrado la equiparación: maraca = cabeza humana, tan justamente destacada por Lévi-Strauss, C. *Mitológicas II: De la miel a las cenizas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 371-375.

acuclillada con los brazos y manos pegados al cuello. Es de notar que, en virtud del simbolismo de la maraca asociado con el personaje mitológico Mujer-Estrella que más adelante será analizado, esta equiparación podría corresponder paralelamente al episodio mítico en el cual —refugiada en el interior de una calabaza— ese personaje procuró impedir, sujetándola con sus uñas, que un grupo de muchachas quitara la tapa.

2. Estrella o mujer-embarazada (*temicháry mukérny*): representación —expresamente afirmada— de *Iózly* o Mujer-Estrella, embarazada después de su unión con un mortal.
3. Choza o continente femenino (*tymicháry wáhrrak*): el tapón de la parte superior figura la puerta —cuyo cuidado está a cargo de las mujeres—. Las semillas del interior también están asimiladas a figuraciones femeninas.
4. Bóveda celeste: señalada por el interior cóncavo. Las semillas simbolizan las estrellas o *porréby* y una de ellas a *Lózly*, el personaje Mujer-Estrella asociado preferentemente con la humedad, la frescura, el brillo resplandeciente, la belleza y una disposición favorable hacia los humanos.
5. Colmena: la maraca está homologada al panal y las semillas a las avispas silvestres. Esta identificación simbólica resalta sobre todo durante un ritual de ruego a la miel. Durante su ejecución, el chamán salta flexionando las piernas y deja en silencio la sonaja en determinados intervalos. Tienen cabida así distintas equiparaciones metafóricas: a) silencio = concentración de las avispas en el interior del panal; b) sonidos de la misma tonalidad y altura separados entre sí por intervalos muy breves = salida de las avispas de colmena, y c) sonidos muy graves = zumbido de las avispas o “voz de la miel”.

La “feminidad” característica de la *pyinkara* marca el tono de sus relaciones con el *komzaxo*. Durante el sueño le revela el nombre propio con el que la habrá de llamar y su canto personal, que el chamán entonará en lo sucesivo. Le enseña, asimismo, que las semillas que lleva en su interior son a la vez mujeres y estrellas. Le dice también que es una mujer sola, que en adelante será su esposa (*yrrata*) simbólica y que él, por consiguiente, se convertirá en el *pyinkara dáabich*, el “marido de la sonaja” que deberá cuidarla para siempre.

Respecto a su caso personal —añadió Wolko—, la muerte de un tío lo hizo llorar de pena durante noches y noches. Más adelante soñó que

la misma Lózly acudía a consolarlo. Al fin la estrella le dio los poderes necesarios para convertirse en un *axnyrt póort oso* (médico del cielo) y por último se casó con él. Aunque la choza de ambos esté en el Cielo, Lózly (transida en su maraca) lo acompaña permanentemente en la Tierra.

Según dije, la maraca se emplea casi exclusivamente en las acciones y rituales mágicos dirigidos “hacia afuera”; es decir, que importan sobre todo el recurso —real o figurado— a un escenario ajeno a la propia corporeidad o interioridad del chamán. Tengan por meta ya sea la recuperación del alma externada del cuerpo, la competencia con otros chamanes, o también los llamamientos dirigidos a los agentes y especies naturales beneficiosas (lluvia, frescura, caza, miel, maduración de frutos), o por el contrario, la conjuración de los fenómenos nefastos de la misma clase (sequía, calor excesivo, pestes, etcétera). Deben incluirse además en esta nómina ciertos rituales de expulsión de la contaminación que a veces afecta colectivamente a la aldea.¹⁸

Entre los ebidoso, Súsnik¹⁹ atribuyó su empleo preferencial a los chamanes de las aguas iniciados por la divinidad Dybilibité; cosa que parecieron confirmar también mis investigaciones iniciales.²⁰ Entre los tomaraxo, en cambio, con las limitaciones impuestas por la información disponible, la *pyinkara* parecería corresponder más bien a los komzaxo del cielo. Sin embargo —como trataré de mostrar al final—, el hecho de que, asociados con dos deidades típicas de los respectivos ámbitos, en la maraca se resuman ciertos nexos simétricos entre el Cielo y la Tierra, evidenciaría que sus correlaciones cosmológicas son bastante más matizadas que las establecidas anteriormente.

La maraca o *pyinkara*, los códigos acústicos y sus significados

Mis primeras investigaciones entre los ebidoso indicaron la existencia de algunas asociaciones entre los toques sin intervalos y de altura tonal constante, y las ideas de indiferenciación, muerte y época mítica; a la inversa, los toques discontinuos y la contraposición de ritmos diferen-

18. E. Cordeu, 1984, op. cit., pp. 262 y ss.

19. B. Súsnik, op. cit., pp. 228 y 229.

20. E. Cordeu, y J. Braunstein, op. cit., p. 137.

tes suscitaban las ideas de vida, orden y regulación.²¹ Entre los toma-raxo —de guiar por los datos de Wölkö— el panorama parece ser más complejo. A renglón seguido (siempre con la advertencia de que se trata casi seguro de un “idiocódigo” que en otros casos podría ofrecer marcadas desviaciones individuales) se resumen los significados y funciones de las distintas técnicas de ejecución practicadas por dicho informante (cuadro 2).

Cuadro 2
Simbolismos acústicos de la maraca chamánica

<i>Técnicas de ejecución y características acústicas</i>	<i>Función o significado</i>
1. Giración lenta de la totalidad de las semillas produciendo un sonido regular. Se ejecuta antes de iniciar los cantos.	Incentivar la atención en los sueños y recuerdos anteriores; facilitar la concentración extática del cantor.
2. Toque en giración acelerada progresivamente, con el que se cierra cada canción.	Agradecimiento a las enfermedades por abstenerse de agredir al grupo.
3. Toques en giración ejecutados durante la temporada seca.	Condensan el ruego por el retorno de la lluvia y la abundancia.
4. Toques en giración muy regular, sin alteración de la altura tonal, pero interrumpidos por algunos chistidos a intervalos regulares.	Representación del apocalipsis cósmico provocado por Némourt, una divinidad característica del panteón ishir.
5. Toque en giración regular de una sola semilla.	Representación de ostyrbyte, una sustancia mágica de origen acuático.
6. Toque en giración regular de una sola semilla, que produce un sonido salpicado y salteado.	Imitación de Lózly dando vueltas en el interior de la sonaja. Los ruidos eventuales de otras semillas figuran a las demás estrellas.
7. Chistidos producidos por un movimiento de giración.	Acompañamiento rítmico de la canción de Luna.
8. Toque en giración de la totalidad de las semillas, que produce un zumbido apenas modulado.	Representación del zumbido de los mosquitos.

21. E. Cordeu, 1984, op. cit., pp. 217 y 218.

<i>Técnicas de ejecución y características acústicas</i>	<i>Función o significado</i>
9. Toque rítmico de Xoshyty. Producido mediante movimientos verticales suaves hacia arriba y hacia abajo.	Conjuración del viento con el fin de que no penetre en el cuerpo y enferme de reumatismo (<i>wöhrbük</i>).
10. Toque muy rítmico hacia arriba y hacia abajo que acompaña un canto <i>ad-hoc</i> .	Llamamiento a los patos y los biguás.
11. Sonaja en silencio mientras el chamán salta en su lugar flexionando las piernas.	Representación de la concentración y la quietud de las avispas mientras permanecen en el interior de la colmena
12. Giración de una sola semilla mientras el resto se agitan levemente en el fondo.	Representación del ruido de las avispas cuando salen del panal.
13. Movimientos verticales muy lentos acompañados por una musitación en voz baja, que producen un sonido muy grave llamado "la voz de la miel".	Representación del sonido de las avispas cuando trabajan fuera de la colmena, lo que permite su localización por los recolectores.
14. Movimientos regulares hacia arriba y hacia abajo que producen chistidos sucesivos de igual tono y altura.	Invocación a las totoras para que florezcan para alimentar a las avispas.

Fuente: elaboración propia.

El mismo Wölkö, por otra parte, habló de la existencia de siete modalidades típicas de ejecución de la sonaja. Conforman respectivamente el acompañamiento rítmico de las canciones de Sol, Mujer-Estrella, las Estrellas, Xóshyty (una divinidad cinegética marcadamente orgiástica,²² de quien más adelante se hablará con mayor detención), la divinidad axnábsero llamarla Némourt, una sustancia mágica roja y friable conocida como ostérbyty u ostérby, y la piedra o el cerro (korány). Los restantes ritmos o *polcas* surgidos del idiófono no serían sino variantes de esos siete tipos fundamentales. Empero, antes de hablar de algún conjunto paradigmático en el que eventualmente pudieran integrarse, insisto en que estos datos deberían ser corroborados mediante un inventario de los rasgos diacríticos discriminables en las modalidades de ejecución mencionadas y los sonidos resultantes.

22. E. Cordeu, 1988-1991, op. cit.

El rol semántico de la maraca en la cosmología y las creencias

En primer lugar, la conexión de la sonaja tomaraxo con las connotaciones simbólicas del cielo y, a su través, con los personajes sacros ligados a la humedad y la abundancia, parece de suyo evidente. No es casual, a este respecto, su uso incesante en los ruegos de lluvia. Además, en algunas variantes chamacoco del mito de Mujer-Estrella²³ —extensamente difundido en diversas áreas de América tropical—²⁴ el nexo Lózly-sonaja tal como fuera destacado por Wölkö es afirmado de manera expresa. Conviene recordar rápidamente la trama argumental más conocida:

Fascinado por la belleza de la estrella, un joven poco agraciado le rogaba todas las noches a Lózly que se condoliera y accediese a ser su esposa. Cuando al fin el Lucero Matutino bajó a la Tierra convertida en una mujer hermosísima, al comienzo la extrema frialdad de su cuerpo y su saliva desconcertaron al amante. A fin de que el resto de la aldea no se diera cuenta de su presencia, durante el día la guardaba en una calabaza que al cabo de un tiempo quedó al cuidado de su madre. A lo largo de las noches, condensada en su brillo radiante, la belleza de Lózly logró transformar la fealdad de su esposo haciéndolo cada vez más blanco. Los efectos de esa irradiación alcanzaron también a los que dormían cerca suyo y, de no haber terminado mal las andanzas terrestres de Mujer-Estrella, a la poste todos los indios habrían acabado siendo blancos y hermosos.

Por desdicha, durante una migración un grupo de muchachas despechadas por la poca atención que les prestaba ese joven tan blanco, quiso saber qué contenía la calabaza que transportaba su familia y en un descuido de la madre se apoderaron de ella. En seguida trataron de quitar la tapa, sin lograrlo. No obstante, al ver las uñas de Lózly, que desde el interior la sujetaba como podía, quemaron sus dedos con una brasa. La Estrella lloró entonces de dolor y soltó el tapón. En seguida ocurrió una gran explosión que mató a las muchachas, después de la cual Lózly retornó al Cielo y se perdió para siempre.

Poco cambian esta historia las variantes según las cuales Lózly más adelante volvió por un corto tiempo a la Tierra. Después de resucitar a las jóvenes, reprochó amargamente al esposo su descuido y, sea sola o bien en compañía de éste, subió para siempre al Cielo.

23. J. Wilbert, y K. Simoneau (eds.), *Folk Literature of the Chamacoco Indians*. Los Angeles: University of California at Los Angeles, 1987, pp. 84-98.
24. O. Blixen, "La Mujer Estrella. Análisis de un mito sudamericano", *MOA-N.I. Estudios de antropología*, vol. 4, núm. I. Montevideo, 1991, pp. 1-27.

Sin embargo, una versión tomada y recopilada en Puerto Esperanza aporta, creo, dos novedades de suma importancia. Primero, la remisión de la *pyinkara* originaria a la calabaza en la que se refugió Lózly, que también fue usada por su esposo como instrumento musical. Segundo, la referencia explícita a un estado de posesión o *djut*, en el que culminaba el ardor sexual despertado en todos quienes oían los sones de la maraca y las canciones entonadas al compás de sus ritmos. Ambos motivos, es decir, la fundamentación etiológica de la maraca chamánica en la narrativa de Mujer-Estrella y la asociación de ambas con un fenómeno de posesión —sea erótica o sacra—, no parecen haber sido registrados hasta ahora en la extensa casuística sudamericana —estudiada hace poco por Blixen—²⁵ sobre este personaje mitológico. Dice de esta forma un párrafo del relato:

Cuando el esposo agarraba su porongo (*pynikara*) Lózly estaba adentro. Y de ahí caía un brillo. Lo que caía de ahí, todo eso brillaba, se derramaba. ¡Por eso todos quedaron locos y querían coger (= poseer) a las chicas! ¡Les gustaba esa música!

Vale decir que esta versión reposa en una clara equiparación: Lózly = cielo = un ritmo musical específico = ardor sexual = posesión = locura, y las restantes equivalencias e implicaciones de la mencionada serie simbólica ligada en última instancia a la inmovilidad y la muerte,²⁶ que está contrapuesta, pues, con las restantes concomitancias de Mujer-Estrella centradas en la vida y la humedad.

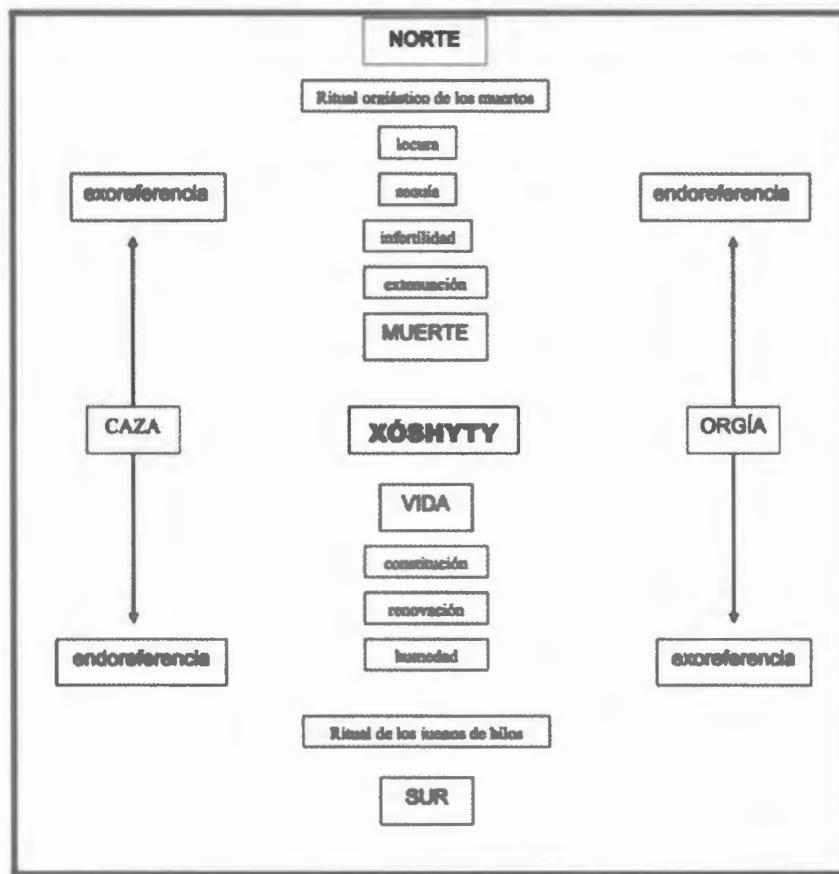
Ahora bien, en la mitología, las creencias y ciertas costumbres y comportamientos practicados por los chamacoco, la vinculación del frenesí erótico y la posesión extática con la sonaja y el canto, antes que a Lózly es referida con mucha más frecuencia a Xóshyty, una figuración terrestre muy característica. Este personaje es una divinidad de la caza, la orgía y la locura concebida con la apariencia de una mujer diminuta o a menudo de una gran tortuga, especie sobre la cual señorea. Al igual que Lózly, integra en torno suyo un espacio simbólico muy complejo. Es dable verificar que en el seno del mismo los significados respectivos de la caza y la posesión vehiculizados por la orgía —amén de los de otras creencias y rituales— están contrapuestos recíprocamente en relación

25. Ibíd.

26. E. Cordeu, 1984, op. cit., pp. 202-218.

con las valencias de muerte y de vida distribuidos simétricamente entre ambas. Más aún, al igual que lo anotado antes respecto a la norma que regula la distribución de los significados opuestos inherentes a los simbolismos de la ergología chamánica, también rigen aquí los de la “endorreferencia” y la “exorreferencia”; es decir, que el destinatario del significado simbólico sea o bien el propio actor, o si no, una exterioridad ajena a él.

Esquema 1
Xóshyty: el campo simbólico de la caza y la orgía²⁷



27. E. Cordeu, 1988-1991, op. cit., p. 41.

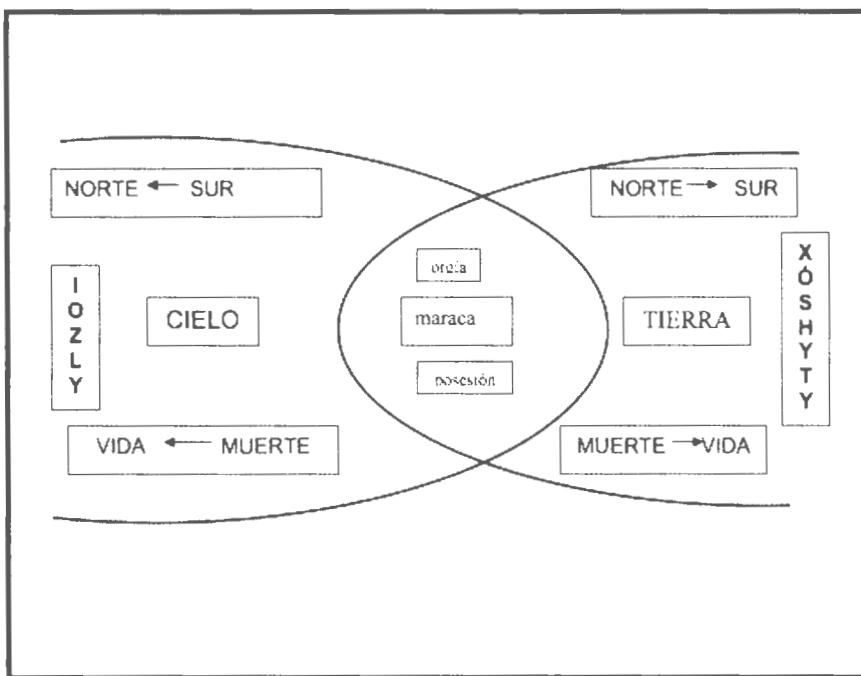
Paralelamente, tanto en la “endorreferencia” como en la “exorreferencia” de sus consecuencias simétricas, en el caso de Xóshyty las concomitancias simbólicas de la caza y la orgía (que arrastran asimismo consigo la posesión, la locura y la evocación de un estado de muerte) están desplegadas simultáneamente sobre el eje cardinal norte/sur. De esta forma, es factible deducir la matriz simbólica consignada en el cuadro 3.

Por lo tanto, si ambos segmentos del perfil simbólico de Lózly también se encuadraran eventualmente en los términos descritos, el personaje en cuestión resultaría ser una suerte de reflejo simétrico celeste de Xóshyty. Si se tienen en cuenta las vinculaciones análogas de Mujer-Estrella con la maraca y con la orgía, y además cierto motivo mítico referente a su retirada final a una región helada situada más allá del septentrión celeste, sería factible inferir hipotéticamente, pues, que sus andanzas en el cielo reproducen la misma articulación cardinal norte/sur trazada por Xóshyty en la Tierra. Por consiguiente, las dos personificaciones femeninas integrarían dos entramados simbólicos simétricos entre los cuales las concomitancias eróticas de la sonaja delimitarían la zona de intersección compartida por ambas (esquema 2).

No se me escapa, a guisa de conclusión, la elevada cuota de intuiciones y conjeturas puramente personales que dieron pie a las hipótesis expuestas. Éstas, en todo caso, habrán de servir de guía de trabajo durante futuras investigaciones de campo. Conviene tener en cuenta, asimismo, que hasta el momento tanto el contexto etnográfico del mito de Mujer-Estrella como la evaluación de su impacto real en la economía de los significados y valores culturales son, por desgracia, mucho más oscuros que en lo que respecta a Xóshyty, lo que también impide una comparación mejor fundada. Así, si bien se conocen en el Chaco y entre los gé las funciones tesmofóricas de dicho personaje astral y su rol en el origen de algunas plantas alimentarias, jamás se atribuyó un perfil de divinidad animalística, que en cambio singulariza a Xóshyty.

Sin embargo —y éste es sin duda un argumento nada desdeñable para acallar a ciertos críticos que, invocando la aparente arbitrariedad de estos procedimientos, condenan inapelablemente toda concepción de la etnología como un ejercicio interpretativo al cual no es del todo ajeno un empleo juicioso de la imaginación y la intuición—, al menos entre los chamacoco su versión del personaje divino apercibido en el Lucero, sintomáticamente tampoco carece de algunos rasgos que la aproximarían hasta cierto punto a una teofanía cazadora. De esa mane-

Esquema 2
El campo simbólico de la maraca chamánica



ra, en efecto, atendiendo a la proliferación de reptiles que tiene lugar durante el corto lapso de la época seca coincidente con su máxima altura celeste (no sé aún a ciencia cierta, si en forma figurada o comportando en cambio una apelación real) entre los ebidoso Lózly mereció asimismo el calificativo de *oúwy lata*; o sea, “señora o madre (*lata*) de las serpientes (*oúwy*)”.²⁸

Referencias bibliográficas

Baldus, H. (1927) “Os indios Chamacocos e a sua lingua”, *Revista do Museo Paulista*, vol. 15, núm. 2, São Paulo, pp. 5-68.

28. Wilbert y Simoneau, op. cit., p. 84.

- (1931a) “Notas complementáres sobre os indios Chamacoco”, *Revista do Museo Paulista*, núm. 17, São Paulo, pp. 529-551.
- (1931b) *Indianerstudien in Nordöstlichen Chaco*, Leipzig.
- (1931c) *Ein Tag der Tumerehan Indianer. Erdball*, núm. 5, Berlín, pp. 59-66.
- (1932) “La ‘mère commune’ dans la mythologie de deux tribus sud-américaines: Kagaba et Tumereha”, *Revista del Instituto de Etnología de la Universidad Nacional de Tucumán*, núm. 2, pp. 471-479.
- Bernard Muñoz, C. (1977) *Les Ayoré du Chaco septentrional. Étude critique à partir des notes de Lucien Sebag*. París/La Haya: Mouton.
- Blixen, O. (1991) “La Mujer-Estrella. Análisis de un mito sudamericano”, *MOANA Estudios de Antropología*, vol. 4, núm. 1, Montevideo, pp. 1-27.
- Boggiani, G. (1898) Etnografía del Alto Paraguay”, *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, vol. 18, núm. 10-12, Buenos Aires, pp. 1-15.
- (1900-1901) “Compendio de etnografía paraguaya Moderna”, *Revista del Instituto Paraguayo*, Asunción, (1) pp. 40-48, 129-206, (2) pp. 49-85.
- (1984) “I Ciamacocco”, *Atti de la Societa Romana di Antropologia*, vol. 2, núm. 1, Roma, pp. 9-127.
- Chase Sardi, M. (1989) *Derecho consuetudinario chamacoco*. Asunción: RP Ediciones.
- Cordeu, Edgardo Jorge (1980) *Aishtuwénte. Las ideas de deidad en la religiosidad chamacoco*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- (1983) “La condición edénica y la condición humana. Un problema de semántica etnográfica”, *Escritos de Filosofía*, núm. 12, Buenos Aires, pp. 95-106.
- (1984) “Categorías básicas, principios lógicos y redes simbólicas de la cosmovisión de los indios *Ishir*”, *Journal of Latin American Lore*, vol. 10, núm. 2, Los Ángeles, pp. 189-275.
- (1986) “Los atuendos chamánicos chamacoco del Museo Etnográfico. Un intento de interpretación simbólica”, *RUNA. Archivo para Ciencias del Hombre*, núm. 16, Buenos Aires, pp. 103-136.
- (1988-1991) “Xóshyty. Una deidad cazadora y los simbolismos del sexo y la comida en la mitología *ishir*”, *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, núm. 13, Buenos Aires, pp. 33-43.
- (1989a) “Los chamacoco o ishir del Chaco Boreal. Algunos aspectos de un proceso de desestructuración étnica”, *América Indígena*, vol. 49, núm. 3, México, pp. 545-580.
- (1989b) “La saga de Basybüky. Sujeción intertribal, rencilla étnica y sumisión cognitiva de los ebidoso del Chaco Boreal”, *Primer Congreso internacional de Etnohistoria*, Buenos Aires.

- (1990) "Algunas focalizaciones semánticas y simbólicas de la mitología de los tomaraxo del Chaco Boreal", *Scripta Ethnologica – Suplementa*, núm. 8, Buenos Aires, pp. 43-53.
- (1990-1991) "Lo cerrado y lo abierto. Arquitectura cosmovisional y patrón cognitivo de los tomaraxo del Chaco Boreal", *Scripta Ethnologica – Suplementa*, Buenos Aires, pp. 9-31.
- (1992) "Entre la tortuga y el jaguar. Metáforas animales y etnomodelos sociales de los chamacoco del Chaco Boreal", *Andes. Antropología e Historia*, núm. 5, Salta, pp. 71-88.
- Cordeu, Edgardo Jorge, y J. Braunstein (1974) "Los 'aparatos' de un chamán chamacoco. Contribución al estudio de la parafernalia chamánica", *Scripta Ethnologica*, vol. 2, núm. 2, Buenos Aires, pp. 121-139.
- Frič, A. V. (1906) "Notes on the mask-dances of the Chamacoco", *Man*, núm. 6, Londres, pp. 116-119.
- (1909) "Die unbeannten Stämm del Chaco Boreal", *Globus*, núm. 96, Braunschwig, pp. 24-28.
- (1977) *Indiáni Jizny Ameriky*. Praga: Orbis Praha.
- Lévi-Strauss, Claude (1972) *Mitológicas II: De la miel a las cenizas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Súsnik, Branislava (1957) *Estudios Chamacoco*. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero.
- (1969) *Chamacocos I: cambio cultural*. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero.
- (1970) *Chamacocos II: diccionario etnográfico*. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero.
- Wilbert, J., y K. Simoneau (eds.) (1987) *Folk Literature of the Chamacoco Indians*. Los Ángeles: University of California at Los Angeles.

Señales audibles y simbolismo del *awa*, aerófono para el llamado de los jicareros *wixaritari*¹

Rodrigo Alberto de la Mora Pérez Arce

Introducción

[...] el estudio del sonido como sistema simbólico implica tanto dar cuenta de las condiciones físicas o materiales de la producción del sonido como de las condiciones sociales e históricas de su invocación y su interpretación. En esa medida tal estudio se sitúa en la intersección del análisis acústico y el cultural [...]²

1. El término “wixárika” es el nombre propio de la etnia mejor conocida como huichol. En el presente trabajo se emplean ambos términos, aunque se da preferencia al primero, así como a todos los nombres de esta cultura. Wixaritari es el plural de wixárika. En el presente documento se emplean criterios establecidos por el Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara, para la lectoescritura y pronunciación de la lengua wixárika; estos criterios establecen el uso de la grafía *x* equivalente al fonema /rr/ del castellano y /sh/ del inglés; el uso de la grafía *+*, equivalente a la vocal /i/ (“herida”) —que se pronuncia como una combinación de la *i* con la *u*—; las grafías *ts* equivalentes al fonema /ch/ del castellano; la grafía *w* equivalente al fonema /w/ del inglés; y el uso de la grafía *’*, que indica cierre glotal o saltillo. Las demás consonantes y vocales se pronuncian de manera similar que el castellano. Los fonemas de la lengua son: a, u, i, i, e; p, t, k, ’, r, x, m, n, h, y, w, kw, ts. Las palabras en wixárika se presentan en cursivas y sin acentuación, y sólo los nombres propios aparecen sin cursivas.

* Agradezco a los músicos wixaritari Seferino Carrillo, de San Sebastián, Pascual Pinedo de Santa Catrina, y José Bautista y Rafael Carrillo de San Andrés Cohamiata, por su interés y fundamental colaboración para la realización de este trabajo.

2. Steven Feld. “El sonido como sistema simbólico: el tambor *Kaluli*” (traductor: Francisco Cruces), en Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta, 2001, p. 332.

En el presente estudio se realiza una aproximación a la práctica y el significado de la emisión de señales sonoras realizadas con el cuerno de toro llamado *awa*, dentro del ciclo ritual de los jicareros o *xukuri' +kate* en la cultura wixárika o huichol del norte de Jalisco, México. Se abordan tanto aspectos materiales como sociales y simbólicos alrededor del instrumento sonoro. Se pretende dar cuenta del instrumento, del sonido que con éste se produce, y del uso ritual del mismo como una forma de comunicación más allá de lo verbal y lo musical, para aportar elementos al conocimiento y documentación sobre el sistema sonoro wixaritari.

Contexto: *xukuri' +kate, hikuritamete, ciclo de secas y peregrinación*

Dentro del amplio calendario ritual de los wixaritari o huicholes del norte de Jalisco, es posible distinguir dos grandes fases ceremoniales: la correspondiente a la temporada de secas, asociada simbólicamente al Sol y al día, *tukari*, y la correspondiente a la temporada lluvias, asociada a la fertilidad y a la noche, *t+kari*. En el periodo comprendido por el ciclo de secas (septiembre-mayo, aproximadamente) se realizan una serie de rituales y peregrinaciones con el fin de solicitar a las deidades las lluvias para el territorio wixárika. Estas peregrinaciones se realizan a diferentes lugares sagrados, ubicados —principalmente— en los cuatro puntos cardinales: oriente, Wirikuta, norte, Hauxamanaka, poniente, Haramara, y sur, Xapawiyeme —aunque existen también otros puntos importantes: Teakata en el centro, Teupa, Bernalejo etc.—, considerados por los wixaritari, lugares de residencia de los dioses.

De todas estas peregrinaciones, la realizada al punto oriente, Wirikuta, en el desierto de Real de Catorce, San Luis Potosí, es considerada la más importante. Los encargados de peregrinar son los jicareros o *xukuri' +kate*, personas que al recibir un cargo sagrado representado por una jícara, *xukuri*, durante cinco años deben realizar en una serie ceremonias y procesiones con el fin de mantener el equilibrio cósmico. Cada jícara representa a una deidad, y el número de deidades y por tanto de jícaras y personas con cargo varía en cada uno de los diferentes centros ceremoniales (*tukipa*) del territorio wixárika, oscilando en alrededor de 30 centros.

Cumplir con el cargo es considerado una obligación religiosa y moral, y por el gran esfuerzo que implica, un sacrificio para quien lo recibe, su pareja y su familia, al tener que dejar las actividades ordinarias y de-

dicarse casi de tiempo completo a las actividades ceremoniales durante cinco años.³ Cumplir el cargo es considerado una condición necesaria para obtener la salud y la prosperidad, personal y familiar, así como un valor social en cuanto al reconocimiento de estatus.

Entre las principales actividades de los jicareros destaca el hacer rituales de sacrificio de animales —principalmente toros—, peregrinaciones a los lugares sagrados para llevar ofrendas a las deidades, obtener agua de estos sitios, cazar venado, sembrar y efectuar labores comunitarias en el centro ceremonial, así como danzar durante las ceremonias. Según explica Johannes Neurath:

Como iniciantes los jicareros representan los antepasados que aún no son deidaes. La experiencia colectiva del grupo de peregrinos durante el viaje a Wirikuta, la mortificación sufrida y la alegría compartida es lo que les permite adquirir el “don de ver”, convertirse en representantes de los antepasados deificados.⁴

Durante la peregrinación a Wirikuta,⁵ el nombre de jicarero o *xukuri’ +kame* cambia al de *hikuritamete* o peyoteros, dado que uno de los cometidos principales de estas personas en esta travesía es recoger el cactus sagrado *hikuri* (*lophophora williamsi*) o peyote. Como clarifica Neurath,⁶ la diferencia entre ambos nombres consiste también en que “jicareros” son específicamente aquellos que poseen el cargo, y peyoteros aquellas personas que participan en la peregrinación, pudiendo ser o no jicareros.

En cuanto a la indumentaria, los peyoteros se distinguen especialmente por portar, durante la época de secas, plumas blancas de guaj-

-
3. La forma de asumir y participar en los cargos varía también entre comunidades; por ejemplo, mientras que en Keuruwit+a, Santa Catarina, los jicareros se mudan al tukipa durante los cinco años del cargo, en Temurikita, San Andrés Cohamiata esto no sucede, simplemente acuden a éste durante los días de las ceremonias.
 4. Johannes Neurath, “Las fiestas de la casa grande”, *Etnografía de los pueblos indígenas de México*. México: Conaculta/INAH/Universidad de Guadalajara, 2002, p. 222.
 5. El recorrido a Wirikuta era realizado originalmente a pie, desde la Sierra Madre Occidental hasta el desierto de San Luis Potosí —un recorrido aproximado de 400 kilómetros en un lapso de aproximadamente 30 días entre ida y vuelta—. Hoy en día, por las dificultades que implica cruzar predios privados y por la gran distancia a recorrer, la peregrinación se realiza en camiones de carga o en autobuses en un periodo aproximado de una semana a 10 días. En 1979 Scott Robinson realizó un video documental que registra algunos de los principales puntos por donde cruzaba la ruta a pie de los jicareros de San Andrés Cohamiata. En 2004 un grupo de jicareros de Tuapurie reconstruyó la ruta con el fin de realizar su documentación.
 6. Johannes Neurath, op. cit., p. 224.

lote ensartadas en el sombrero. En Temurikita se caracterizan además por cargar consigo sus morrales y su cobija, advirtiendo que son peregrinos, y en Keuruwit+a por portar colgado del cuello un pequeño espejo circular (*nierika*) y un pequeño bule con tabaco (*yakwai*). En ambas comunidades además los peyoteros cargan su cuerno *awa*. Durante todas las ceremonias posteriores al regreso de Wirikuta, llevan siempre el rostro pintado con figuras amarillas del pigmento de raíz llamado *uxa*.

Por un lado, los peregrinos tienen la responsabilidad de llevar a los lugares sagrados tanto peticiones propias como de su comunidad, en forma de ofrendas a las diferentes deidades que habitan en múltiples puntos del territorio sagrado; por otro, también tienen el cometido de traer de regreso a su comunidad un indicio de que las peticiones serán atendidas, a través del cactus sagrado *hikuri*. (Comunicación personal de Seferino Carrillo.)

Las ofrendas consisten tanto en velas impregnadas con la sangre de los animales sacrificados en ceremonias previas a la peregrinación, como en flechas, jícaras, bordados, u objetos en miniatura, en los cuales simbólicamente se han inscrito a través de dibujos o relieves de cera, los bienes, ya sean espirituales o materiales, que son solicitados.



Imagen 1. Juventino Montellano pitando el awa en Wirikuta.
(Foto tomada por Rodrigo de la Mora, febrero de 2007.)



Imagen 2. "Nos acercamos a la tierra inefable de Wirikuta. De cuando en cuando los peyoteros hacen sonar sus cuernos para anunciararse ante la presencia de los dioses. El ruido es impresionante y hace pensar en una antigua cacería mítica." (Ilustración y pie de foto tomados de *Los peyoteros* de Ramón Mata Torres.)⁷

Descripción material del aerófono awa

Las trompetas naturales son instrumentos sonoros construidos a partir de un objeto de la naturaleza que, por sus características físicas, se presta para convertirse en un instrumento sonoro de viento tan sólo a partir de pocas modificaciones. Comunes en diferentes culturas, predominan tanto el caracol marino —llamado *atecocolli* por los antiguos mexicas y *k+xa* por los wixaritari—, así como las trompetas construidas a partir de un cuerno de ganado bovino, que son y han sido empleadas por muchas sociedades con fines de comunicación cotidiana,⁸ ritual o estética.

En particular, las trompetas de cuerno reciben diferentes nombres en distintas culturas; por ejemplo, entre los judíos el *shofar* (trompeta de carnero) y el *karen* (trompeta de otro animal, no carnero), el *butute*, en Segovia, España; y el *erkecho* o *puhututu*, en Bolivia. Llamado *awa*

7. Ramón Mata Torres, *Los peyoteros*. Guadalajara: Kerigma, 1976, p. 33.
8. Dentro del ámbito cotidiano en las comunidades rurales dedicadas a la ganadería, una de las funciones de las cornetas consiste en emitir sonidos por parte de los pastores a manera de señales de llamado para reunir el ganado.

entre los wixaritari, éste es un instrumento sonoro comunicativo o “de señales” construido a partir de un asta o cuerno vacuno, generalmente de toro, en menor medida de vaca o chivo; definido organológicamente, se trata de una trompeta natural, tubular, curva, sin boquilla, de embocadura frontal, que puede variar de tamaño y que de acuerdo con la forma en que se ejecute, puede variar en el sonido que produce. De manera semejante que Rubén Pérez Bugalló se expresa sobre el instrumento chaquense turú, podemos afirmar que:

No es posible determinar a ciencia cierta si estos instrumentos derivan de las trompetas prehispánicas, de las “bocinas” que los primeros cronistas vieron entre los indígenas chaquenses o bien de las “cornetas de monte” de la Europa medieval.⁹

El proceso de construcción del *awa wixárika* consiste en despuntar el cuerno aproximadamente a la altura de un centímetro, para luego hacerle una perforación con un objeto metálico al rojo vivo, como puede ser un clavo o alambre de hierro, para finalmente con una navaja continuar extendiendo la perforación, hasta que a base de pruebas se logre producir el sonido. Para finalizar, empleando el filo de la navaja se rebaja el cuerpo del cuerno algunos milímetros para formar un borde alrededor de la abertura que servirá para sujetar con un lazo el cuerno y poder así portarlo. En cuanto a elementos mágicos o rituales alrededor del proceso de construcción, no se obtuvo dato alguno.

El espectro sonoro

En cuanto a sus características acústicas es posible señalar, también con Bugalló, que:

Por ley acústica, este tipo de trompetas produce los grados de una triada perfecta mayor, dependiendo de la posibilidad de combinación melódica tanto de las características de la embocadura como de la habilidad del ejecutante.¹⁰

9. Rubén Pérez Bugalló, *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, Col. Biblioteca de Cultura Popular, núm. 19, 2008, p. 96.
10. Ídem.

La ejecución sonora más característica del *awa* por parte de los peyoteros, consiste en una sola emisión sonora larga y lenta, seguida por otras breves y rápidas, para terminar con un marcado *glissando* descendente, de aproximadamente medio tono. Antes de que termine la primera emisión realizada por uno de los jicareros, los demás ya están emitiendo llamados similares a través de sus instrumentos.

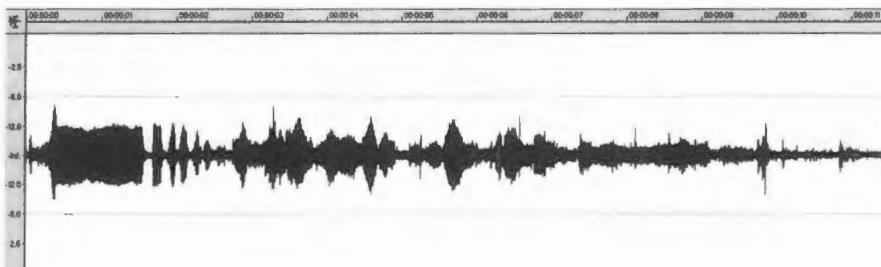


Imagen 3. Patrón gráfico de onda del sonido de un *awa* solo, seguido de una ejecución colectiva. Del inicio al segundo 01, se puede apreciar una nota larga e intensa, seguida de seis notas rápidas que disminuyen en intensidad. Después de la mitad del segundo 02, comienza la ejecución colectiva de *awate*, en la cual es posible distinguir más de 10 notas intensas que concluyen en la atenuación de la intensidad y un *glissando*. El tono predominante en las ejecuciones fue el Sol sostenido (g#).¹¹

El grupo de peyoteros, como se ha mencionado, está compuesto por alrededor de 30 individuos, generalmente varones, que poseen el cargo, y que en su mayoría portan el *awa* y lo ejecutan al mismo tiempo, con un sentido colectivo al mismo tiempo que individualizado; puede decirse que tendiendo al unísono, pero al mismo tiempo sin manifestar una preocupación especial por lograrlo.

Uso y función del *awa*: porqué y para qué pitear

Dado que en su uso no hay una correlación con los patrones musicales empleados en los diferentes géneros wixaritari (canto sagrado, música

11. Ejecución sonora por parte de los peyoteros de Temurikita, Las Guayabas, San Andrés Cohamiata, en el ciclo 2007-2008. Grabación realizada en Wirikuta, Real de Catorce, San Luis Potosí, por Rodrigo de la Mora.

de xaweri y kanari, y música regional), es decir, no se ejecutan sonidos identificables como notas musicales, es posible señalar que la función de la trompeta de cuerno *awa* es enteramente comunicativa, pero en diferentes niveles o contextos ya sea de carácter cotidiano o ritual. A partir de la información encontrada en bibliografía precedente, en observación de las prácticas de ejecución del instrumento y en las entrevistas realizadas para este trabajo, es posible distinguir algunas funciones alrededor del uso de este instrumento.

En un primer nivel, que podemos llamar mítico-ritual, encontramos que la función del instrumento es la de advertir a las deidades que los portadores de las ofrendas (jicareros o *xukuri' +kate*) se encuentran ya en camino a los lugares sagrados y van en procesión hasta Wirikuta. Esto fue registrado por Lumholtz desde el año 1900.

Como lo señala Pascual Pinedo, de Tuapurie: “precisamente [tiene] el sentido de avisar a los ancestrales [sic], para que sientan que todavía no se pierde la costumbre, la tradición... para que eso oigan” (Pascual Pinedo).

Este instrumento se hace sonar en el trayecto a y en cada uno de los puntos sagrados de la extensa trayectoria hacia Wirikuta,¹² y el sonido del *awa* se realiza a manera de llamado de aviso a las deidades sobre el avance de la trayectoria de los peregrinos, y con la finalidad de que al término del recorrido se reúnan a recibir tanto las ofrendas de la comunidad como sus peticiones. (Entrevistas a Rafael Carrillo, a José Bautista y Seferino Carrillo.)

En palabras del músico y *mara'akame* de San José, en Tateí kie, José Bautista:

Tiene significación, ése, el cuerno, lo que se pita... los huicholes dicen: “ése es el teléfono”, cuando nació las vacas, en el medio del mar, con sus cuernos se va a pitá como un teléfono, se va a hablar a otro lado, para que se vengan allí donde está el cruz [sic], donde está el Virgen [sic] en Wirikutas [sic], entonces todos los dioses se juntan allí. Porque allí lo va a recibir unas velas... lo que los prendimos aquí, lo

12. En la comunidad de San Andrés Cohamiata los principales centros ceremoniales son San Andrés (Tunuame), Las Guayabas (K+yuaneme), Cohamiata (Tseriakame), San José (Tsakutse) y San Miguel (Kierimanawe). Los principales centros ceremoniales en Santa Catarina: son Santa Catarina (Tuapurie), La Latas (Keuruwit+a), Pochotita (Xawepa) y Ciruelillo (Kuaxapata), y en San Sebastián, San Sebastián (Waut+a), Tierra Azul (Muyuyuawi), Tierra Morada (Mukuxeta), Ratontita (T+kitsata), Ocota de los Llanos (Jukutsarie), Techalotita (Tsakuaxapa) y Tuxpan (Tutsipa).

que trabajamos, a entregar los informes allá; el chamán ahí se va a cantar para entregar las velas, “cómo trabajé aquí este años”, entonces el informe lo va a entregar [...] Allí pitán, [en] todo [lugar] donde llegan, [en] todas partes, se pita, se pita, se pita... y allí, ya cuando se termina todo se pita y ahí se acaba todo, ahí termino... y ahí en donde dijimos “ora, ya nos terminamos lo que trabajamos, hay que descansar”, le va a decir todo lo mismo la gente, los jicareros [...] (José Bautista).

Específicamente, en la peregrinación hay un momento clave en la ejecución del cuerno, o mejor dicho de los cuernos (*awate*), ya que la mayoría de los peregrinos lo hacen sonar en una ejecución colectiva. La siguiente cita de Arturo Gutiérrez hace alusión a dicho momento:

Una vez que se ha consumido peyote en grandes cantidades, casi a la media noche los jicareros hacen sonar los cuernos, *awa*. Quienes están dormidos se levantan. Los tatewari muwieri mama encienden el fuego central, y las mujeres reparten pinole, mientras todos toman un leño que pasan por su cuerpo para limpiar los posibles “pecados” que pudieron cometer.¹³

[...]

Una vez que se han acomodado, los tatewari muwieri mama colocan alrededor de las brasas cuatro varas de palo-brasil traídas de la sierra, configurando así el esquema del equilibrio cósmico, un tsikuri o bien un nierika [...] Una vez en esta posición, el nauxa comienza a narrar el kawitu del peyote, mientras los peregrinos rezan y una mujer pasa repartiendo bolitas de masa cruda que trajo consigo desde Tateikíe. Al terminar, todos se acercan al fuego acentuando un llanto ritual acompañados por emotivos rezos; echan a las brasas la masa cruda, el pinole y las varas; al momento de aventar estas cosas las brasas producen instantáneamente una gran llamarada y los xaveleros tocan sus instrumentos de cuerda para que los peregrinos danzen. Es un momento culminante y lleno de emoción [...] Al ritmo de la música y los cantos de los xaveleros, los danzantes zapatean fuertemente en el suelo, pues el acto corresponde al momento mítico en que los antepasados comienzan su actividad creadora. Al terminar los xaveleros de componer su canción, los peregrinos hacen sonar sus cuernos para indicar que ahí se terminó la primera danza; enseguida los xaveleros tocan de nuevo. Así lo harán en rondas, primero de cinco piezas y luego de otras cinco, hasta complementar grupos de diez.¹⁴

En esta cita queda señalado el carácter funcional de marcador del espacio y el tiempo ritual ejercido por el sonido del cuerno, al subrayar

13. Arturo Gutiérrez del Ángel, *La peregrinación a Wirikuta: el gran rito de paso de los huicholes*. México: INAH/Conaculta/Universidad de Guadalajara, Col. Etnografía de los Pueblos Indígenas, Estudios Monográficos, 2002, p. 197.

14. Ibíd., p. 199.

tanto los inicios como los puntos climáticos y los términos de los momentos ceremoniales.

En otras ceremonias, como la de *Hikuri neixa* —penúltima del ciclo de secas y que en ocasiones inaugura el de lluvias—, la ejecución del *awa* es frecuente y significativa. Este instrumento se hace sonar durante cada una de las coreografías de danza, que implican desplazamiento en muy bien determinados patrones coreográficos por los sitios del espacio ritual, que simbolizan los lugares sagrados en los puntos cardinales, ya sean ubicados dentro del *tuki* (gran templo o casa grande) o del *takwá* (patio ceremonial).

Según lo observado en campo, las danzas de *Hikuri neixa* son de dos tipos: la correspondiente al repertorio “de Wirikuta”, que sigue la música ejecutada con los instrumentos de cuerda *xaweri* y *kanari* y que se estructura en compás tenorio y, por otra parte, la danza propia del centro ceremonial, que carece de melodía y se estructura en compás binario. Ambos tipos de danza se dividen en cinco períodos, que en suma pueden durar lapsos de hasta cuatro horas continuas. En estas coreografías participan en primer lugar los jicareros y sus esposas, y en segundo lugar los miembros de la comunidad que participan en el ritual.

Por otra parte, en la fiesta de *Tatei neixa* (los primeros frutos) sólo al final del viaje, representado en la coreografía ceremonial de los niños de Wirikuta, hay un momento en el cual tiene lugar la participación del grupo de jicareros, en el cual realizan una breve coreografía similar a las de *Hikuri neixa*, en la que hacen sonar los *awate*.

En un segundo nivel de análisis que podemos llamar *pragmático-ritual*, la funciones del sonido del *awa* son las siguientes: advertir a los pobladores de la comunidad tanto del momento de la partida como del regreso de los *hikuritamete* o peyoteros; reunir a quienes participan en el ritual luego de pausas o suspensiones de la acción ritual, indicando que es tiempo de reanudar las actividades; y en el desarrollo del propio ritual y de las danzas, marcar el inicio, el final y los momentos climáticos de las mismas.

Pues, ya entonces ése lo usan los peregrinos... entonces lo usan ellos para identificarse ellos mismos, los peregrinos... cuando vienen muchos las mujeres empiezan a silbar [...] otros gritando, se hace un relajo... cuando vienen bajando, ellos lo

identifican por ese lado, unos dicen "por ahí vienen los peregrinos", nosotros diremos *hikuritamete* y los identificamos por ese lado... por ahí pasaron y así [...]¹⁵

Por último, en un tercer nivel que podemos denominar *pragmático-cotidiano*, podríamos destacar su carácter comunicativo en un plano ya no ritual sino cotidiano, en el cual se emplea el instrumento para dar señales interpersonales o para reunir al ganado, o para la comunicación interpersonal a grandes distancias:

Dentro del uso pragmático-cotidiano del instrumento, es interesante destacar cómo es que el sonido puede llegar a tornarse un elemento de diferenciación e identificación. Como fue comunicado también en otras referencias, cada participante llega a generar sonido particular a partir de las características físicas de su instrumento y por la forma de ejecutarlo, llegando a convertir al instrumento y su manera de tocarlo en una forma de identificación de los individuos al interior de sus grupos.

Significados asociados al *awa*

Como se ha advertido antes, el objetivo del presente trabajo es aproximarnos a la comprensión de los usos y significados de un instrumento sonoro y el sonido que con él se produce, en tanto forma de comunicación no verbal, para a su vez comprender mejor el papel del sonido en la cultura wixárika. Una vez que hemos realizado una exposición de los diferentes usos y funciones de este instrumento, hablemos de sus significados.

15. Entrevista a Seferino Carrillo, agosto de 2008.

16. *Ídem.*

Hablar de signos y significados es hablar necesariamente de códigos, en los cuales dichos símbolos operan a través de reglas específicas. Estos códigos, a su vez, deben estar situados histórica y espacialmente. En palabras de Feld, al referirse al tambor de los kaluli de Papúa Nueva Guinea:

Al tratar el sonido del tambor kaluli como un sistema simbólico, rico tanto por lo que respecta a las particularidades de su significado situado como en lo referente al esquema general con que los kaluli dan sentido al mundo, tal vez concluyamos que las organizaciones acústicas están siempre —antes y a un nivel superior— organizadas socialmente.¹⁷

Podemos subrayar, pues, el carácter contextual de la significación. No es sino en referencia a los contextos y a otros significados que un elemento puede tener sentido, siempre en relación al menos con un sujeto, aquel que escucha e interpreta el significado del sonido. A decir de Feld:

El significado, entonces, en un sentido comunicativo, depende de la acción interpretativa, la cual consiste en poner en relación el conocimiento y la epistemología culturales con la experiencia concreta del sonido. El significado no está “en las notas”, porque el modo en que las notas se forman, se interpretan y se escuchan deriva siempre de una imposición social anterior. Los oyentes del sonido kaluli comparten una lógica que ordena sus experiencias [...] Lo esencial aquí, entonces, no es el hecho de que hayamos encontrado una correspondencia motivada y algo icónica entre el carácter del sonido del tibodai y el carácter del sonido del tambor. Lo importante es que los kaluli han inventado una lógica interpretativa para escuchar dicha correspondencia y para decidir en qué consiste, una vez acústicamente percibida. Los sonidos comunican y encarnan activamente sentimientos hondos de los kaluli porque sus oyentes saben que han de estar preparados para encontrar el “interior”, y porque saben que los “reflejos” son socialmente reales.¹⁸

En consonancia con esto último, Geertz, en su concepción de cultura como sistema simbólico, aborda el tema de la interrelación del arte con la propia cultura, en tanto un subsistema de la misma:

17. Steven Feld, op. cit., p. 333.

18. Ibid., p. 353.

A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual no es de hecho sino un sector de ésta.¹⁹

Haciendo una analogía con lo señalado por Geertz sobre el arte con el sonido como sistema simbólico, podemos avizorar la amplia red de interrelaciones que son necesarias para intentar comprender el sistema sonoro wixárika; esto es, el sonido está implicado en la cultura e implica abordar un vasto universo de significación, que va desde los sonidos producidos por la cultura, hasta los sonidos de la naturaleza, interpretados culturalmente, sobre todo desde el punto de vista mítico. Como un ejemplo, podemos mencionar la creencia en el viento, en tanto deidad, Tamatsi Eaka teiwari yuawi (Nuestro hermano mayor el viento vecino azul), como la entidad que dicta o susurra mensajes verbales y musicales a los peyoteros en Wirikuta. O por otro lado, el ejemplo de la asociación simbólica entre los instrumentos musicales *xaweri* y *kanari*, cordófonos de frotación y rasgueo respectivamente, con las aves canoras *t+kari wiki* (pájaro de la noche) y *kukaimari* (jilguero).

El sistema sonoro, pues, estaría conformado entre otros, por sonidos humanos producidos corporalmente tales como: voces, risas, gritos, golpes de danza en el piso o entrechoque de fajas de carrizo; sonidos de la vida diaria: golpes de hacha, piedras, etc.; sonidos humanos producidos por instrumentos musicales (sonajas *kaitsa*, *tepu*, *xaweri-kanari*; violín, vihuela y tololoche); sonidos producidos electrónicamente o mecánicamente: motosierras, autos, aviones, altavoces o reproductores de música grabada. Y por otra parte, los sonidos de la naturaleza: ríos, arroyos, lluvia, viento, truenos o fuego; así como los sonidos producidos por los animales: perros, burros, chivos, vacas, lobos y aves.

19. Clifford Geertz, "El arte como sistema simbólico", *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 133.

Cuadro 1
Funciones y significados de la ejecución del cuerno *awa*

Contexto	Significante	Función	Significado
Mítico-ritual	Sonido del cuerno <i>awa</i> .	Advertir a las deidades de la presencia de los jicareros, xukuritamente.	Las voces de los ancestros.
Pragmático-ritual	Sonido del cuerno <i>awa</i> .	Advertir a la población del centro ceremonial el inicio, suspensión y puntos climáticos de los actos ceremoniales de los jicareros.	La presencia de los jicareros.
Pragmático-cotidiano	Sonido del cuerno <i>awa</i> .	<ul style="list-style-type: none"> - Llamar para reunir al ganado. - Avisar a otras personas mensajes de llegada, espera, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Presencia del tocador del instrumento.
Estético	Sonido del cuerno <i>awa</i> .	<ul style="list-style-type: none"> - Mostrar al público un elemento de identidad étnica. 	<ul style="list-style-type: none"> - El instrumento y su ejecución demuestran un sentido de “esencia étnica”.

Fuente: elaboración propia.

A continuación se revisan reflexiones sobre los más importantes significados encontrados en relación con el cuerno *awa* y su sonido.

El *awa* y el ganado

Sin duda el cuerno podría parecer naturalmente asociado al ganado vacuno y a los rituales que tienen que ver con éste (por ejemplo, el sacrificio del toro, *mawaxixa*); sin embargo, por lo que ha sido posible investigar esta asociación no se realiza ni exclusiva ni directamente entre el instrumento y los ritos donde aparece el ganado vacuno. Es decir, las ceremonias de sacrificio del toro ocurren tanto en el ciclo de secas como en el de lluvias, y en dichas ceremonias no tiene lugar la ejecución del cuerno, por lo que no es posible hablar de una correlación directa entre los rituales de sacrificio del toro y la ejecución del *awa*.

En el aspecto en que sí puede hallarse una correlación, es en lo que respecta al nivel mítico. El conjunto de mitos que aluden a la creación

del ganado vacuno pertenece al tercer complejo mítico, el mito del nacimiento de Cristo. Este mito se extiende también al nacimiento de los santos, los oficios, algunos animales, los metales y el dinero; en general, a la creación del mundo mestizo.²⁰

Es interesante destacar la participación de este instrumento de origen europeo (como el ganado) dentro de un contexto prehispánico, como lo es la peregrinación a Wirikuta. En contraparte, el uso de este instrumento en las ceremonias asociadas al contexto colonial y a los cargos de autoridades tradicionales y agrarias así como a las mayordomías, como puede ser el “cambio de varas” (*Patsixa*) o Semana Santa (*Weiyá*), no aparece si no es dentro de la participación articulada a esas dos ceremonias por parte de los propios peyoteros —como el caso de la Semana Santa, la cual no por llevar este nombre implica que sea una ceremonia católica en sentido estricto.²¹

Sonido y mitos alrededor del *awa*

En cuanto al significado del sonido del cuerno, no ha sido posible encontrar en la bibliografía etnográfica existente, información que manifieste alusiones directas al uso y significado del *awa*; sin embargo, personas entrevistadas sobre el tema han sugerido que el sonido producido por el instrumento representa el sonido que realizaron los antepasados, ya sean éstos los personajes míticos denominados *jewi* (*jewixi*), gigantes que poblaron antes de los seres humanos el mundo, o los lobos, *samu-rawi* (*samurawixi*), entendidos también como antepasados.

Por otro lado, dentro de las entrevistas realizadas sobre el tema ha sido posible recuperar una mención sobre la prohibición de ejecutar este instrumento dentro del ciclo anual. Según nos ha comunicado Seferino Carrillo, originario de San Sebastián Teponahuaxtlán, Waut+a, el *awa* no debe usarse en la temporada de lluvia:

-
20. Johannes Neurath, y Arturo Gutiérrez del Ángel, “Mitología y literatura del Gran Nayar (coras y huicholes)”, en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (coords.), *Flechadores de estrellas*. México: Conaculta/INAH/Universidad de Guadalajara, Col. Etnografía de los pueblos indígenas de México, 2003, p. 294.
 21. Cf. José Luis Iturrioz Leza, y Julio Carrillo de la Cruz (*Wiyeme*), “Las huellas de la evangelización en el ciclo ritual y en la lengua de los huicholes: resistencia y asimilación”, *Segundo encuentro de especialistas de la región Norte de Jalisco y Sur de Zacatecas*. Guadalajara/Colotlán: Universidad de Guadalajara-Centro Universitario del Norte, 2007.

[...] llegando el agua, más bien, se prohíbe porque nuestra Madre no permite esas cosas... porque ese [instrumento] es de las secas, [es] parte de las secas, son instrumentos de las secas; "yo soy mujer" dice el agua: "no utilizo eso; entonces, guárdenme eso, yo voy a estar en este tiempo como oscuridad, como tiniebla..." entonces, mientras esté oscuro [...] si tocan en los tiempos de agua, ¿qué va a pasar?, la nube es fácil que se lleve el aire, entonces al tocarlo, sopletea a las nubes, se van, ya no llueve, se aleja la madre agua, la lluvia, se aleja, entonces por eso no se debe de tocar el cuerno [...]

[...]

[...] es la nube... nuestra madre la Nube es la Lluvia... Es muy fácil espartarlo... Mi padre me decía a mí al utilizarlo "no lo toques" este... vas a correr la lluvia... entonces así aprendí, yo comprendí que el no era uso para todo el tiempo para todos los meses, se debe de dejar junio, julio, agosto, septiembre... cuatro meses, [en] octubre ya se puede tocar.²²

Sonido y corporalidad en el caso del *awa*

Por otra parte, en relación con los significados ligados a la corporalidad y tal como lo revelan las afirmaciones de algunos de los wixaritari entrevistados, el sonido del *awa* se asocia directamente a la fuerza vital de la persona en relación con la capacidad de generar una ejecución sonora de intensidad significativa: el timbre agudo es considerado el más difícil de lograr, y por lo tanto está asociado a la fuerza de la juventud; mientras que el timbre grave, fácil de lograr, es asociado a las fuerzas atenuadas de la edad madura:

[...] es muy fuerte ese cuerno, al soplarlo, entonces, ya como en febrero en delante, ya lo empiezan a usar los peregrinos. Es como para dar un mejor brillo [...] porque tiene diferentes tonos, si el toro es grande, el cuerno queda grande y toca fuerte y suena fuerte [...] y eso es como para decir, como los jefes, las personas grandes eso usan... Y los más jóvenes utilizan como de toritos, que suenan muy, muy bajito; muy fuertes para el soprido... Ya una persona ya no tiene fuerza del aliento, del soplarle, pues ya usan más grandes, de toros.²³

En otra referencia al mismo tema, Pascual Pinedo, de Tuapurie, señala:

22. Entrevista a Seferino Carrillo, agosto de 2008.

23. Ídem.

[...] al aspirar, sí tiene un espíritu muy fuerte [...] depende de la voz que tenga; la espiritualidad es la voz que tiene... es que se hace a través de viento, el cuerno es el viento... Si no tiene aire, no te va a dar el pitar... ya cuando el cuerpo se cansa... ahí nomás lo tienes, a lo mejor ni lo utilizas... porque no te da valor... es pesado de tocar, porque es de viento. [Se] tiene que tener una espiritualidad fuerte para soplarlo, para que se oiga más agudito, y si no, se oye más gordo, porque la presión [con la] que sale el viento, no [es fuerte] [...]²⁴

De esta manera y a partir de lo que los propios colaboradores informan, es posible reconocer que el sonido agudo representa fuerza vital y a la juventud, y el sonido grave debilidad y la edad madura. Desde el punto de vista expresivo, puede interpretarse a su vez el sonido como una expresión de emociones de entusiasmo y vitalidad en esta ocasión que, en términos de Turner, es propicia para experimentar la *comunnitas*.

K+xa y awa: uso de los caracoles prehispánicos

De manera paralela y con gran cercanía a la naturaleza organológica y funcional del cuerno *awa*, existe la práctica de la ejecución de la trompeta natural de caracol marino, llamado *k+xa* entre los wixaritari, registrado por Carl Lumholtz.²⁵ Este caracol corresponde directamente al caracol prehispánico o *atecocolli* en náhuatl. Sobre dicho instrumento, Neurath advierte: “sólo el encargado del dios del viento tiene una concha de caracol marino (*k+xa*)”.²⁶ Y por su parte, Arturo Gutiérrez se refiere al caracol que toca *Eaka*, el portador de la jícara de Nuestro hermano mayor el viento, entre los jicareros de San Andrés.²⁷

En visitas de campo ha sido posible constatar la presencia de este instrumento en rituales de los jicareros de Keuruwit+a, Santa Catarina (2007 y 2008), mas no así en Temurikita, Las Guayabas, San Andrés (2007). En nuestra investigación fue posible hallar también una mención a su uso especialmente significativo dentro del ritual de la ceremonia.

-
24. Entrevista a Pascual Pinedo, septiembre de 2008.
 25. Carl Lumholtz, “Symbolism of the Huichol Indians”, *Memoirs of the American Museum of Natural History*, vol. 3, núm. 1, Nueva York, 1900, p. 185.
 26. Johannes Neurath, 2002, op. cit., p. 226.
 27. Arturo Gutiérrez del Ángel, *La peregrinación a Wirikuta: el gran rito de paso de los huicholes*. México: INAH/Conaculta/Universidad de Guadalajara, Col. Etnografía de los Pueblos Indígenas, Estudios monográficos, 2002, p. 204.

nia de la siembra *Namawita neixa* en Tuapurie, Keuruwit+a; sin embargo, no fue posible profundizar en el estudio sobre su uso y significado en dicha ceremonia.

De especial interés para este trabajo es el hecho de que, al reconocer la importancia del cuerno en un ritual que presumible y casi indiscutiblemente es previo a la llegada de los españoles, surgiera la casi natural hipótesis de que antes de este instrumento debió existir otro, con características organológicas similares, que fue suplantado con el cuerno vacuno. Sin embargo, ninguno de los informantes reconoció la existencia de otro tipo de trompeta, ni de guaje ni de barro. De la misma manera, en ninguna fuente bibliográfica se encontró mención de la existencia de otro tipo de trompeta natural. No fue sino hasta la realización de una entrevista sobre otro tema, el de los objetos y prácticas en desuso, que se obtuvo una mención de otro tipo de trompeta natural, en este caso caracterizada por poseer una embocadura de barro y una boquilla de guaje, es decir, correspondiendo a una trompeta prehispánica, como la trompeta maya. Rafael Carrillo, residente en Temurikita, San Andrés Cohamiata, confirmó la existencia en el pasado de una trompeta compuesta de una boquilla de barro y una bocina de guaje, denominada *aixuwi* y actualmente en desuso entre los wixaritari.

Recontextualización del aerófono

Por último podemos señalar que recientemente la ejecución del *awa* ha sido recontextualizada al introducirla al ámbito estético de la composición musical de carácter popular. En una estrategia de innovación, en medio de las muy exitosas y difundidas piezas del repertorio de la música regional wixárika, *Cumbia Cusinela* y *Rock Untesi*, ejecutadas por el grupo El Venado Azul, de Nueva Colonia, en Santa Catarina, se han introducido “llamadas” de cuerno *awa* del tipo de las realizadas por los jicareros. Este hecho es una muestra de las nuevas estrategias empleadas por los músicos wixaritari para reconfigurar sus prácticas culturales, tomando como referencia elementos del contexto sagrado con la intención explícita de reivindicar los valores tradicionales, al tiempo de lograr un efecto de interés en el mercado al hacer uso de la exotización de las prácticas culturales.

Ahora se está modernizando otra vez, vuelve a regresar... una corneta original, muy antigua, muy principal. Qué bueno que lo está usando él [El Venado Azul], como gente pues que tiene forma de publicarlo, para mí se me hace bien... (Seferino Carrillo, agosto de 2008).

Conclusiones

Llegando al final de este trabajo es posible afirmar que se ha logrado aportar algunos elementos para conocimiento y documentación sobre el sistema sonoro wixaritari. Se ha abordado el tema de la trompeta natural *awa*, exponiendo sus características físicas y acústicas, sus funciones rituales y cotidianas, así como también nos hemos acercado al esclarecimiento de los significados asociados a su ejecución.

Fue posible reconocer que los llamados efectuados a través del cuerno *awa* tienen lugar principalmente dentro de los rituales del ciclo de secas (*tukari*), y en cuanto a su naturaleza simbólica es posible señalar que estos llamados son elementos que corresponden al menos a dos sistemas simbólicos: el del sonido y el del ritual en la cultura wixárika. De acuerdo con las observaciones realizadas en el estudio, las funciones y significados del instrumento y su utilización responden a los ámbitos mítico-ritual, ritual, cotidiano y estético.

Así como ha sido posible encontrar nuevos elementos significativos en torno al estudio del sonido en la cultura wixárika, del mismo modo se han despertado nuevas interrogantes sobre el tema, que quedarán como aspectos a resolver en futuras investigaciones. Algunas de estas cuestiones son las siguientes: por una parte, se considera necesario por menorizar el significado de los llamados efectuados por los peyoteros, en tanto si estos representan a las deidades mismas, a los ancestros *hewixi* (gigantes) o *samurawixi* (lobos) en condición de deidades menores o antecesores de los humanos; por otra parte, se considera importante profundizar en un estudio detallado del aspecto acústico de las señales, tratando de determinar la existencia de diferenciaciones entre las mismas, con posibles asociaciones particulares a diferentes rituales y momentos dentro de éstos; así también, otro tema más amplio a desarrollar es el del caracol *k+xa* y la hoy desaparecida trompeta *aixuwi* de barro y guaje, tratando de precisar hasta qué punto la ejecución de estos otros aerófonos corresponde o se diferencia de la del cuerno *awa*; todo

esto en función de lograr integrar estos elementos al estudio del sonido como sistema simbólico en la cultura wixárika.

Referencias bibliográficas

- Both, Arnd Adje (2004) "Shell Trumpets in Mesoamerica: Musicarchaeological Evidence and Living Tradition", en E. Hickmann, y R. Eichmann (eds.), *Studien zur Musikarchäologie II*, Rahden/Westf, pp. 261-277.
- Chamorro, Arturo (2001) "Aspectos generales de la cultura expresiva en el mundo wixárika del norte de Jalisco", en Andrés Fábregas (coord.), *Memoria del norte*. Zapopan: El Colegio de Jalisco/Universidad de Guadalajara-Centro Universitario del Norte, pp. 63-86.
- (2007) *La cultura expresiva wixárika: Reflexiones y abstracciones del mundo indígena del norte de Jalisco*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño-Cuerpo Académico de Arte, Comunicación y Cultura.
- De la Mora Pérez Arce, Rodrigo Alberto (2005) *Unidad y diversidad en la expresión musical wixárika: El caso del xaweri y el kanari*, tesis de Maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño.
- Feld, Steven (2001 [1991]) "El sonido como sistema simbólico: El tambor kaluli", en Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales* (traducción de Francisco Cruces). Madrid: Trotta, pp. 331-355. [Tomado de S. Feld (1991), "Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum", en D. Howes (ed.), *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press].
- Geertz, Clifford (1994) "El arte como sistema simbólico", *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós, pp. 117-146.
- Gutiérrez del Ángel, Arturo (2002) *La peregrinación a Wirikuta: El gran rito de paso de los huicholes*. México: INAH/Conaculta/Universidad de Guadalajara, Col. Etnografía de los Pueblos Indígenas, Estudios monográficos.
- Iturrioz Leza, José Luis, y Julio Carrillo de la Cruz (Wiyeme) (2007) "Las huellas de la evangelización en el ciclo ritual y en la lengua de los huicholes: resistencia y asimilación", *Segundo Encuentro de Especialistas de la Región Norte de Jalisco y Sur de Zacatecas*. Guadalajara/Colotlán: Universidad de Guadalajara-Centro Universitario del Norte.

- Jáuregui, Jesús, y Johannes Neurath (coords.) (2003) *Flechadores de estrellas*. Guadalajara: Conaculta/INAH/Universidad de Guadalajara, Col. Etnografía de los Pueblos Indígenas de México.
- Lumholtz, Carl (1900) “Symbolism of the Huichol Indians”, *Memoirs of the American Museum of Natural History*, vol. 3, núm. 1, Nueva York.
- Mata Torres, Ramón (1976) *Los peyoteros*. Guadalajara: Kerigma.
- Neurath, Johannes (2002) *Las fiestas de la casa grande*. México: Conaculta/INAH/Universidad de Guadalajara, Col. Etnografía de los Pueblos Indígenas de México.
- Neurath, Johannes, y Arturo Gutiérrez del Ángel (2003) “Mitología y literatura del Gran Nayar (coras y huicholes)”, en Jesús Jáuregui, y Johannes Neurath (coords.), *Flechadores de estrellas*. México: Conaculta/INAH/Universidad de Guadalajara, Col. Etnografía de los Pueblos Indígenas de México, pp. 289-337.
- Pérez Bugalló, Rubén (2008) *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, Col. Biblioteca de Cultura Popular, núm. 19.

Fuentes videográficas y fonográficas

- Robinson, Scout (2006 [1974]) *Wirikuta, peregrinación al peyote de los huicholes*. [Video en formato VHS].
- Venado Azul (2006) “Cumbia Cusinela”, en *Viejo pero no espoleado*. México: Fonorama, pista núm. 05 (clave: CD-307, código: 7509791903079). [Disco compacto].
- Venado Azul (2007) “Rock Unetsí”, en *Mi corazón es un vagabundo*. México: Fonorama. [Disco compacto].



Imagen 3. Awa decorativo construido por José Bautista, de San Andrés Cohamita. (Fotografía: Rodrigo de la Mora.)

La *kampora* como instrumento de aleatoriedad tamboreada de la Semana Santa en la Sierra Tarahumara

Pablo Medina García-Rivas

Introducción

El estudio de los tambores tradicionales en la etnomusicología de los pueblos indígenas de México, arroja interesantes consideraciones sobre la importancia de la percusividad en su cultura y sobre el uso de señales basadas en tamboreos, estudios que se puede considerar como una línea particular de investigación que se orienta a las percusiones indígenas, línea de estudios que se opone a la actitud de menosprecio que demuestran una gran mayoría de los músicos de conservatorio en relación con tambores indígenas. Entre las contribuciones más importantes de la etnomusicología mexicana que valoran la importancia de los tambores indígenas como patrimonio cultural, habría que mencionar en primer lugar los estudios de Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda sobre las propiedades acústicas de idiófonos y membranófonos prehispánicos de México.¹ Posteriormente Arturo Chamorro elabora un amplio panorama diacrónico y clasificatorio de todas las familias de instrumentos de percusión mexicanos y la importancia de la percusividad de las culturas indígenas y afromestizadas mexicanas.² En particular

-
1. Vicente T. Mendoza, y Daniel Castañeda, *Instrumental precortesiano*, tomo I. México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933.
 2. Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México*. México: Conacyt/El Colegio de Michoacán, 1984.

sobre la música rarámuri, el compositor Arturo Salinas desarrolló un estudio y amplia experiencia de campo sobre los tambores tarahumaras y sus propiedades sonoras a partir de su uso ritual.³

En cuanto a los estudios clásicos de la etnomusicología estadounidense, sin duda las investigaciones que pueden servir como referente comparativo de los pueblos nativos del norte de México, habría que mencionar el realizado por David McAllester⁴ sobre cantos, instrumentos sagrados y su simbolismo en las culturas indígenas estadounidenses, y el de Bruno Nettl sobre estilos musicales, historia y etnografía de la música nativa estadounidense.⁵

La Sierra Tarahumara

La región de donde procede la *kampora* es la Sierra Tarahumara, ubicada en la parte suroeste de la Sierra Madre Occidental en el estado de Chihuahua. Éste es el estado con mayor extensión de la República Mexicana: tiene aproximadamente 246,000 kilómetros cuadrados de superficie. La Sierra Tarahumara tiene una longitud de 600 kilómetros y alcanza en algunos puntos una anchura de 250 kilómetros; su área es aproximadamente de 65,000 kilómetros cuadrados, y en ella encontramos altitudes desde 501 a 3.000 metros sobre el nivel del mar, lo cual provoca que dentro del área de la Sierra Tarahumara podamos encontrar distintos nichos ecológicos como los valles o planicies adecuadas para la agricultura y la ganadería; las partes altas, frías y boscosas de la sierra; y hacia el oeste zonas barranqueñas de menor altitud y con un clima de entre 35º C en verano y 20º C en invierno.⁶

La topografía de la Sierra Tarahumara se reconoce por la presencia de dos subáreas: la Baja Tarahumara y la Alta Tarahumara, que pueden también identificarse como áreas ecológicas. Luis González Rodríguez

3. Arturo Salinas, "Contraste en el manejo del espacio de tambores rituales de los indios tarahumaras de México", *International Council for Traditional Music*, xxvii Conferencia de ICRM (resúmenes), Nueva York, 1983, pp. 31 y 32.
4. David F. McAllester, *Enemy Way Music*. Cambridge: Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology/Harvard University Press, 1954.
5. Bruno Nettl, *North American Indian Musical Styles*. Filadelfia: Memoirs of the American Folklore Society, vol. 45, 1954.
6. Juan Luis Sariego, *El indigenismo en la Tarahumara: Identidad, comunidad, relaciones interétnicas y desarrollo en la Sierra de Chihuahua*. México, INI/Conaculta, 2002, p. 15.

hace notar que su topografía no es el único aspecto a considerar, sino su altitud, tal y como lo refiere en el siguiente planteamiento:

[...] Recuerdo aquí que la denominación de Tarahumara Baja y Alta, no obedece a configuraciones topográficas o a alturas sobre el nivel del mar, sino a su mayor o menor proximidad del Polo Norte, al que desde el sur se iba subiendo, como entonces se pensaba [...]⁷

Esta interpretación fue reconocida desde los tiempos de los primeros misioneros en la Sierra Tarahumara; sin embargo, actualmente la utilización de los términos Baja y Alta Tarahumara se hace con una clara relación a las alturas sobre el nivel del mar que se encuentran en cada región, aunque debemos observar que esta división no es absoluta y los cambios bruscos de altura se presentan en ambas regiones.

La Baja Tarahumara abarca aproximadamente 20,000 kilómetros cuadrados y en ella se encuentran los municipios de Batopilas, Chínipas, Guadalupe y Calvo, Guazapares, Maguarichi, Morelos, Moris, Ocampo, Temósachi, Urique y Uruachi; es en la Baja Tarahumara donde la población indígena se encuentra más dispersa y en menor número que en la Alta Tarahumara. La Alta Tarahumara abarca aproximadamente 45,000 kilómetros cuadrados; en ella se encuentran los municipios de Balleza, Bocoyna, Carichí, Guachochi, Guerrero y Nonava; es en esta región que habitan la mayoría de los rarámuri; el clima es frío, con una temperatura media entre los 18 y 20º C, llegando a los 20º C bajo cero en invierno; esta variación en el clima entre la Baja y la Alta Tarahumara produce un contraste notable en su vegetación, siendo común en la Alta Tarahumara el pino, encino, táscale, álamo, fresno, roble, manzanilla y madroño.

Una de las principales formas en que los rarámuri de la Sierra Tarahumara aprovechan este contraste ecológico, es desplazándose a lo largo del año de una región a otra, principalmente en invierno buscando las tierras cálidas de las barrancas; este desplazamiento ha sido explicado por Gonzalo Aguirre Beltrán como un “nomadismo estacional”:

Al acercarse el invierno, el tarahumara que vive al borde mismo de las barrancas abandona casa y parcela y desciende en pesarosa peregrinación a las tierras bajas y

7. Luis González Rodríguez, *El noroeste novohispano en la época colonial*. México: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1993, p. 234.

cálidas de las barrancas, llevando consigo a su parca familia y todas sus pertenencias: el maíz convertido en *pinole* y sus animales. La cueva o casa queda vacía en las altas sierras azotadas por ventiscas y nevadas.⁸

Este nomadismo ha sido aprovechado por *chabochis* para apropiarse de tierras de cultivo mientras los rarámuris se encuentran ausentes, quienes al regresar y encontrarse despojados de sus tierras, buscan nuevos espacios más alejados de los *chabochis*, acentuando así su aislamiento.

La usurpación de tierras al rarámuri tuvo su origen con la llegada de los españoles, si bien el interés principal de los españoles eran las minas, y fue alrededor de ellas en donde establecieron sus poblados; al momento de la decadencia de estos centros mineros sus pobladores tendían a esparcirse en busca de terrenos para la siembra, provocando el desplazamiento de los indígenas a zonas de más difícil acceso.

Lengua y organización social rarámuri

A la lengua rarámuri se le conoce comúnmente como tarahumar; sin embargo, este término no es rarámuri y no es aplicado por los propios hablantes. Menciona Leopoldo Valiñas que:

Es importante señalar que las lenguas carecen, en principio, de nombre propio. Ningún idioma tiene como marca distintiva un término diferenciado o exclusivo. Dar nombre a las lenguas es una práctica, digamos, de origen europeo, pero ya la hemos adoptado. En el mundo indígena la lengua es, literalmente, el habla de los hombres —ya sean verdaderos, genuinos o únicos—, es el habla de ellos mismos, y para los tarahumaras, su idioma es *ralamuli ra 'ichali*, es decir, el idioma de los ralamuli.⁹

La lengua rarámuri cuenta actualmente con entre 90,000 y 100,000 mil hablantes, y es la lengua indígena de mayor importancia demográfica en el norte de México; la lengua rarámuri pertenece lingüísticamente

8. Gonzalo Aguirre Beltrán, *Obra antropológica. II. Formas de gobierno indígena*. México: INI FCE, 1991 [1953], p. 68.
9. Leopoldo Valiñas, "Lengua, dialectos e identidad étnica en la Sierra Tarahumara". *Identidad y cultura en la Sierra Tarahumara*. México: INAH, 2001, p. 112.

a la rama taracahita de la familia yutoazteca, de la cual forman parte también el náhuatl, el huichol, el yaqui y el hopi, entre otras.¹⁰

La abrupta topografía de la Sierra Tarahumara ha propiciado variantes dentro de la lengua rarámuri. Para apreciar estas diferencias se aplican tres criterios principales:

- a) *La diversidad gramatical.* Ésta se mide utilizando algunas reglas lingüísticas para establecer diferencias en el habla de una misma lengua.
- b) *La mutua inteligibilidad.* Grado de comprensión que existe entre hablantes de variantes de una misma lengua.
- c) *El reconocimiento por parte de los hablantes.* La diferenciación que los mismos hablantes hagan de las variantes de su lengua.¹¹

Las variantes de la lengua rarámuri han tratado de ser clasificadas en áreas dialectales por varios investigadores, entre quienes se puede mencionar a Wick Miller, Don Burgess y David Brambila. Actualmente las áreas dialectales más aceptadas son las propuestas por la Coordinación Estatal de la Tarahumara:

- a) Oeste: incluye a los municipios de Guazapares, Chínipas, Uruachi, Maguarachi y algunas comunidades de Urique y Bocoyna.
- b) Norte: Parte de los municipios de Bocoyna, Guachochi, Urique y Carichí.
- c) Cumbre: Samachique, Munérachi y la comunidad de Basihuare son parte de esta área.
- d) Centro: Aboréachi y Guachochi son parte de esta área.
- e) Sur: la parte este del municipio de Guadalupe y Calvo.¹²

Los municipios y comunidades mencionadas en cada área dialectal son sólo una referencia, ya que cada área abarca otros puntos; además, los límites entre un área y otra no están aún claramente establecidos. Es importante aclarar que si bien existen diferencias dialectales de la lengua rarámuri, estas diferencias no son suficientes como para impedir el

10. Enrique Servín, *Ralámuli Ra`ichábo! ¡Hablemos el tarahumar!* México: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2002, p. 10.

11. Leopoldo Valiñas, op. cit., pp. 114 y 115.

12. Ibíd., pp. 116 y 117.

entendimiento entre hablantes de cualquiera de las regiones mencionadas, aunque es cierto que en algunos casos se puede complicar bastante la comunicación.

La lengua rarámuri, como medio de comunicación escrito, se encuentra en un nivel muy pobre; la publicación de textos en rarámuri es sumamente escasa debido a la falta de un interés serio por parte del gobierno del estado de Chihuahua por establecer una política educativa que resalte la cultura y diversidad rarámuri; en este aspecto existen algunos puntos de vista encontrados por parte de investigadores y educadores en la Sierra Tarahumara. Por una parte, algunos se resisten al establecimiento de una lengua rarámuri estándar, debido a la pérdida de diversidad lingüística que esto propiciaría; y por otra se plantea que la publicación de textos tanto escolares como de otros géneros en cada una de las variantes dialectales es algo sumamente complicado y alejado de la realidad, tomando en cuenta los recursos asignados a este tipo de publicaciones.

Enrique Servín clasificó las publicaciones en lengua rarámuri en las siguientes categorías:

1. Cartillas de alfabetización.
2. Materiales para la evangelización.
3. Libros y otros impresos redactados en lengua rarámuri estándar.
4. Materiales de documentación de la cultura y tradición oral rarámuri.
5. Traducciones parciales o completas del Antiguo y Nuevo Testamentos.¹³

Aún falta mucho para que exista en la Sierra Tarahumara una continuidad de publicaciones en lengua rarámuri, así como para el establecimiento de una política educativa democrática y plural que realmente difunda y resalte la cultura rarámuri y su diversidad.

Las principales decisiones de la comunidad son tomadas por una asamblea, la cual está integrada por hombres y mujeres de la comunidad; presidiendo esta asamblea se encuentra el siríame, quien es elegido por el pueblo, es una persona con experiencia y respetado por toda la comunidad. El siríame es el portador de la *disora* o bastón de mando y en él recae la autoridad tanto civil como religiosa; la duración del

13. Enrique Servín, op. cit., pp.14 y 15.

cargo de siríame no está previamente fijada, más bien depende de la voluntad popular y del interés del propio *siríame*.¹⁴

Además del *siríame* existen otras autoridades con distintas funciones dentro de la cultura rarámuri. En el libro bilingüe (rarámuri-español) *Vida del pueblo tarahumar*, el rarámuri Francisco Palma Aguirre¹⁵ presenta una valiosa exposición de las autoridades rarámuris y sus funciones. Otras de las autoridades de la cultura rarámuri citadas por Palma Aguirre son los *banteliami*, abanderados que se encargan de dirigir con una bandera a un grupo de danzantes durante la Semana Santa; también se encargan de que su grupo de danzantes tengan comida y cigarros. Los *rámpolami* son los tamboreros, que tienen casi las mismas funciones que los *banteliami*, y tocan el tambor para que los danzantes bailen.

Como se puede observar, en la cultura rarámuri encontramos una diversidad de autoridades con funciones específicas; sin embargo, se debe aclarar que no en todas las comunidades rarámuri se encuentra a cada una de las autoridades enumeradas y que en ocasiones las responsabilidades de algunos cargos se unen o fusionan con otros cargos.

Las autoridades tradicionales son parte fundamental en la forma de vivir rarámuri; por ello la gran seriedad con que se asume un cargo dentro de la comunidad y a su vez el que los integrantes de la comunidad muestren profundo respeto por sus autoridades, ya que “El de arriba nos encargó que cuidáramos nuestras propias maneras de vivir. Para lograr ese propósito, a cada autoridad le dio su función o encargo”.¹⁶

Descripción del membranófono de bastidor

Kámpora (o *rámpora* en algunas regiones) es el nombre que recibe el tambor rarámuri, un membranófono circular de dos parches. De acuerdo con la sistemática clasificatoria de Curt Sachs y Erich M. von Hornbostel,¹⁷ la *kámpora* pertenece a la familia de los membranófonos de golpe directo, de marco o bastidor redondo (S-H 211.3). Desde el

14. Gonzalo Aguirre Beltrán, op. cit., 69-72.

15. Francisco Palma Aguirre, *Vida del pueblo tarahumar*. México: Conaculta, 2002, pp. 15-31.

16. Gonzalo Aguirre Beltrán, op. cit., p. 18.

17. Curt Sachs, y Erich M. von Hornbostel, “Systematik der Musikinstrumente”, *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 46, núm. 4-5. Berlín, 1914. Apud. Mantle Hood, op. cit., p.124.

sistema de organogramas de Mantle Hood,¹⁸ el *kámpora* es un membranófono que se representa como instrumento en posición diversa, posee un modificador cordofónico, se sostiene con una mano y se percute con la mano derecha, mientras el ejecutante está de pie.

Este tambor se manufactura con base en un bastidor de entre 30 y 65 cm de diámetro, el cual se elabora con una tira de madera de *uré* (fresno) o *mategó* (pino) de aproximadamente 8-10 cm de ancho; cada lado del bastidor se cubre con piel de chivo, que se tensa al amarrar ambas pieles por medio de un cordón elaborado con la misma piel de chivo. En una de las caras del tambor se coloca diametralmente un hilo tensado en cuya mitad se colocan de una a tres cuentas (normalmente conocido como bordón o entorchado), lo que le da al tambor una sonoridad muy similar a la de un tambor redoblante. La construcción corre a cargo generalmente del mismo ejecutante. La afinación del instrumento se logra a través del calor, ya sea del Sol durante el día, o del fuego en las noches. El bordón o entorchado tiene una de sus puntas enroscada en una llave de madera que permite regular su tensión, para así lograr la resonancia deseada.

La *kámpora* es un instrumento que resulta ligero respecto a sus dimensiones, se ejecuta con una baqueta o percutor, el cual se elabora con alguna madera dura y se forra la punta que golpea el tambor con algodón y tela, o en algunas ocasiones únicamente con tela. Con las mismas tiras de cuero de chivo con que se tensan los parches, se fabrica una agarradera para la *kámpora*, de tal forma que el ejecutante pueda tomarla con su mano izquierda y tocarla con el percutor en su mano derecha; esto permite al ejecutante caminar al tiempo que toca la *kámpora*.

En la comunidad de Basihuare, los tambores utilizados por el grupo fariseo están en su mayoría decorados en uno o ambos parches; la decoración es por lo general en color rojo, aunque he podido observar algunos decorados que utilizan también un color amarillo ocre junto con el rojo. El diseño de estas decoraciones se basa en la simetría y son elementos que irradian del centro de la forma circular de la *kámpora*; cada *kamporero* decora su tambor utilizando su creatividad, llegándose a encontrar diseños de gran complejidad. El grupo de los soldados en Basihuare utilizan sus *kámporas* sin decoración.

18. Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*. Nueva York: McGraw-Hill Book Co., 1971, pp. 123-196.



Foto 1. *Kamporeros fariseos* en Basihuare con sus tambores decorados. (Foto de Pablo Medina, abril de 2004.)

En algunos puntos de la sierra, en donde hay turismo, como es el caso de Creel, se encuentran a la venta tambores cuya función es decorativa y son fabricados generalmente por mestizos exclusivamente para su venta. Estos tambores, de mucho menores dimensiones que las auténticas *kámporas*, se encuentran frecuentemente decorados en una de sus caras con una pintura que retrata algún aspecto de la vida rarámuri; para estas pinturas elaboradas por mestizos se utilizan generalmente pinturas acrílicas o con base de aceite (óleo).

La *kámpora* en las descripciones etnográficas

En este apartado se presentan algunas referencias y descripciones de la *kámpora* que aparecen en otras investigaciones. La selección está basada en el grado de aporte sobre el tema de la *kámpora*, y más específicamente sobre la construcción y aspecto físico de la misma, en la perspectiva de diversos autores.

Wendell C. Bennett y Robert M. Zingg, en su trabajo *Los tarahumara: Una tribu india del norte de México*, elaborado a partir de una convivencia de aproximadamente media década con los rarámuri y publicado por primera vez en 1935, dedican un par de párrafos a la *kámpora*. Es interesante su señalamiento de la utilización de un tambor anterior a la *kámpora*, del cual sólo tuvieron referencia por descripción.

[...] El tambor tarahumara recibe el nombre de *kámpora*, aparentemente derivado del término castellano “tambor”, aunque hay un pandero de antigua data en la región. Se conserva el recuerdo de un tipo más antiguo de tambor hecho de un trozo de 24 pulgadas cortado en forma cuadrada de un pino hueco. Se ahueca el interior hasta que la pared queda de un grosor de apenas una pulgada; y se corta en la pared un agujero de aproximadamente 1½ pulgadas de diámetro, con un cuchillo. La parte superior e inferior se cubren con piel cruda y húmeda. Cuando ésta se seca, queda perfectamente estirada. Sin embargo, sólo conozco este tambor por descripción, pues ha sido completamente reemplazado por el de fresno (*kámpora*).

El tambor de fresno se hace de un trozo de delgada madera de fresno de unos 90 centímetros a un metro 20 de largo y cuatro pulgadas de ancho. Es doblado en forma de círculo y atado con tiras. Las caras del tambor son de piel de ante húmeda, tal como se describe más arriba. Para aumentar la resonancia, se pasa por encima de una de las caras una cuerda de tripa. Ésta sostiene un par de cuentas o abalorios, mantenidos en su lugar por nudos en la cuerda. Estos tambores son apreciados porque el indio encuentra que puede golpearlos rápidamente y que son suficientemente livianos para llevarlos por el camino. En la primavera, los bosques resuenan con el rápido redoble de estos pequeños tambores, pues los indios los llevan a dondequiera que vayan.

El *kámpora medio* es, evidentemente, una adaptación muy reciente del tambor, copiado de la medida cúbica, el *medio almud* (medio decalitro) del que además toma su nombre. Se trata, simplemente, de una caja de pino de alrededor de 12 pulgadas cuadradas, cubierta con piel de ante húmeda [...]¹⁹

Campbell W. Pennington, en su trabajo *The Tarahumar of Mexico: their environment and material culture*, brinda también una descripción del tambor y sus materiales:

[...] El tambor es elaborado con una banda circular de *uré* (*Fraxinus papillosa* y *E. velutina*) que es unida atándola con clavijas o correas de cuero, o con cuerdas de fibra de agave. El parche del tambor es elaborado con piel sin curtir de oveja o cabra, la cual es humedecida y estirada sobre el marco circular y amarradas juntas

19. Wendell C. Bennett, y Robert M. Zingg, *Los tarahumaras: Una tribu india del norte de México*. México: INI, 1986 [1935]. pp. 135-137.

con correas de cuero. La decoración es muy sencilla, a base de arcilla blanca o rojo ocre, ambos de los cuales se encuentran en los cañones y tierras altas. Una cuerda es estirada cruzando una de las caras del tambor y varias cuentas de madera o vidrio se ensartan en esta cuerda [...]²⁰

En el texto *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara: Entre la pasión de Cristo, la transgresión cósmico-sexual y las danzas de conquista*, su autor Carlo Bonfiglioli dedica un apartado a la construcción y descripción del tambor. Presento aquí lo referente a la construcción de la *kámpora*:

[...] Ponen a remojar una lámina de fresno de dos metros de largo, siete u ocho centímetros de ancho, con un espesor de medio centímetro. Al cabo de unos días la sacan del agua, la encurvan y amarran sus extremos con alambre o tiras de tendones animales. En seguida dejan el armazón colgado por un tiempo, al aire, para que se seque y tome su forma definitiva (cuanto más tiempo mejor). Luego estiran una piel de chivo por cada lado, cosida y amarrada una a la otra. Como último detalle tienden un hilo de nailon de un lado a otro del tambor, cruzando externa y diametralmente uno de los dos parches. Se amarra una de las extremidades a una perilla —que a su vez se encaja en el armazón— cuya función es tender el nailon a la manera de una cuerda de guitarra. Cabe señalar que en el hilo se ensartan de una a tres cuentas de plástico hasta dejarlas en el centro del parche, en contacto con éste. “Sin ellas —se dice—, no suena igual”. Una vez hemos visto montar una piel de venado. No obstante, el sonido que ésta produce es muy seco, pues siendo una piel más resistente (mucho más que la de chivo) la jalan más. Los tarahumaras prefieren la piel de chivo porque, además de ser abundante, “se cansa menos uno” [...]²¹

Si bien son varios los trabajos acerca de las rarámuri en que se hace referencia a la *kámpora*, los antes mencionados son, de los analizados, los que presentan un mayor detalle en su descripción. Cabe destacar la falta de mención sobre la *kámpora* en el valioso trabajo de Carl Lumholtz, *El México desconocido*, en el cual sólo dedica un párrafo a la fiesta de Semana Santa,²² sin incluir ninguna referencia a la *kámpora*. Incluso cuando menciona los instrumentos rarámuris, omite el tambor.

20. Campbell W. Pennington, *The Tarahumar of Mexico: Their environment and material culture*. México: Ágata, 1997 [1963], p. 162.
21. Carlo Bonfiglioli, *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara*. México: INI, 1995, p. 84.
22. Carl Lumholtz, *El México desconocido*. México: Programa Editorial del Ayuntamiento de Chihuahua, 1994 [1904], p. 137.

[...] Los primeros españoles que arribaron al país, no encontraron entre los tarahumaras otros instrumentos de música que la flauta de caña, tan común en muchas tribus, la sonaja del sacerdote y la rascadera; pero pronto introdujeron el violín y aun la guitarra.²³

Se desconoce el porqué Lumholtz no menciona el tambor; sin embargo, su trabajo brinda datos de suma importancia para el presente estudio.

En el mundo ritual ramámuri contemporáneo se pueden advertir diversos aspectos culturales ya referidos por Lumholtz, pero con algunas variantes. Por ejemplo en Basihuare, como en la mayoría de las comunidades de la Sierra Tarahumara, se celebra la Semana Santa con la participación intensa de la *kámpora* mediante un sonido constante o permanente a manera de señal audible que significa para los rarámuril la transgresión farisea. Se entiende por fariseos al grupo ritual más importante de la Semana Santa, el cual gobierna durante todo el periodo de la celebración, la cual comienza con celebraciones aisladas de bailes de fariseos. Por ello el tamboreo de la *kámpora* es una señal audible del tiempo fariseo. Carlo Bonfiglioli refiere que el bailar fariseo es una representación cosmológica, en donde la Semana Santa es considerada como un tiempo de “guerra simbólica” en la cual los fariseos se advierten en un contexto de ausencia de orden; la ausencia de reglas, aquí el sonido de la *kámpora*, es un código indicador de una situación de aleatoriedad.²⁴

Los fariseos ejecutan sus danzas dentro de un lugar fijo como dando vueltas alrededor del templo, esto por un camino trazado con anterioridad, desde el miércoles Santo y en el cual se encuentran siete arcos elaborados con ramas de pino los cuales señalan las 14 estaciones del *Vía Crucis*. Además de los fariseos hay otro tipo de cargos que son los “soldados”, considerados como el grupo mediador y encargado de mantener un cierto control sobre los fariseos. El instrumento sonoro de los soldados es también la *kámpora*, pero en un número inferior al de los fariseos. Por regla general participan sólo tres kamporeros, y uno de ellos también toca una flauta de carrizo de manera simultánea. Además de la participación bipolar de soldados y fariseos, que se afilian

23. Ibíd., p. 260.

24. La aleatoriedad es un tipo particular de desorden que se caracteriza por la irregularidad local, según Mario Bunge (*Diccionario de filosofía*. México: Siglo XXI Editores, 2002, p. 5).

a la anarquía, existe un tercer grupo, que es el opuesto al caos fariseo dentro de esta guerra simbólica; dicho grupo disidente es el de los matabachines, quienes representan orden, oración y armonía. Su oposición no es únicamente de participación, sino también es del orden acústico, ya que se hacen presentes mediante el sonido del raberi o violín rústico.

Así, la oposición entre el tamboreo y la tonalidad del cordófono ya ha sido identificada en la experiencia etnográfica. Es posible que como parte de esta oposición sonora se encuentren los diferentes orígenes; la *kámpora* es un instrumento que simboliza una forma de vida anterior a la Conquista y a la llegada de las misiones coloniales, mientras que el cordófono es significador de la nueva vida después de la Conquista y además de la consolidación del sistema de misiones en la Sierra Tarahumara.

Desde el punto de vista rítmico, el tamboreo fariseo del caos combina varios patrones rítmicos a un mismo tiempo. Es decir reitera el desorden con base en códigos tamboreados. Hasta el momento he identificado tres patrones que se pueden representar en: a) corcheas con acentuación en el pulso $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$; b) corchea con puntillo y acentuación en el pulso $\text{.} \text{.} \text{.}$; c) tresillos con acentuación en el pulso $\text{♪♪♪} \text{♪♪♪}$. Estos patrones se combinan sin un orden aparente, creando una intensa atmósfera sonora aunque desordenada en el tiempo fariseo.

En cuanto al tamboreo de los “soldados” asociado a la danza, se constituye con base en dos aspectos básicos: a) pulso acentuado, y b) tresillos con acentuación en el pulso $\text{♪♪♪} \text{♪♪♪} \text{♪♪♪}$. El tamboreo de “soldados” es uniforme y los cambios de rítmica dependen del movimiento de la danza. Este tipo de fórmulas corresponden a un ritmo gestual, derivado de los movimientos corporales.

En todo este contexto de oposiciones y anarquía o caos dentro del contexto de la Semana Santa, se puede reconocer, como refiere John Blacking,²⁵ que en el comportamiento musical es necesario estudiar todo tipo de procesos (biológicos, psicológicos, sociológicos y culturales) para explicar la naturaleza del sonido musical. Pero en el caso particular del uso de la *kámpora* no es únicamente el sonido musical, sino el código sonoro de comunicación y de sustitución del lenguaje verbal, que permite entender que el tamboreo de la Semana Santa entre los rarámuri es extramusical, ya que se trata de signos audibles de significa-

25. John Blacking, *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington, 2000, p. 17.

ción del mundo ritual, que expresan la perspectiva del mundo indígena sobre el empleo de tambores.

El tamboreo de Semana Santa en la kámpora no refiere ningún tipo de vinculación directa con el habla; tampoco se puede determinar como un elemento denotativo de la Semana Santa, como lo han explicado la antropología lingüística o la semiótica para los códigos del tamboreo. En este sentido, el carácter sustitutivo de la *kámpora* no es equivalente a los *talking drums* analizados por los africanistas como transferencia de articulación de la lengua nativa en mensajes tamboreados. En el caso de la *kámpora* se trata más bien de un generador de masa sonora, creación o saturación de la atmósfera acústica que, en todo caso, puede denotar el contexto de la guerra simbólica del tiempo fariseo. Esto se puede analizar a través de una reiterada presencia de fórmulas heterorrítmicas (cuando no hay danza), es decir sin medida de compás e independientes unas de otras, en contraste con las fórmulas isométricas que plantean esquemas rítmicos simples (para el caso de la danza) y todas se escuchan dentro de un profundo simbolismo religioso, lo que permite entender que la intensidad o saturación sonora de la *kámpora* es un signo audible de sacralización del espacio acústico mediante tamboreos en la Sierra Tarahumara durante los tiempos rituales.

Referencias bibliográficas

- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1991 [1953]) *Obra antropológica. IV: Formas de gobierno indígena*. México: INI/FCE.
- Blacking, John (2000) *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington.
- Bonfiglioli, Carlo (1995) *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara*. México: INI.
- Bunge, Mario (2002) *Diccionario de filosofía*. México: Siglo XXI Editores.
- Campbell W., Pennington (1997 [1963]) *The Tarahumara of Mexico: Their environment and material culture*. México: Ágata.
- Chamorro, Arturo (1984) *Los instrumentos de percusión en México*. México: Conacyt/El Colegio de Michoacán.
- González Rodríguez, Luis (1993) *El noroeste novohispano en la época colonial*. México: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- Hood, Mantle (1971) *The Ethnomusicologist*. Nueva York: McGraw-Hill Book.
- Lumholtz, Carl (1994 [1904]) *El México desconocido*. México: Programa Editorial del Ayuntamiento de Chihuahua.

- Mendoza T., Vicente, y Daniel Castañeda (1933) *Instrumental precortesiano*, tomo I. México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.
- Nettl, Bruno (1954) *North American Indian Musical Styles*. Filadelfia: Memoirs of the American Folklore Society, vol. 45.
- Ochoa, José Antonio, y Claudia L. Cortés (2002) *Catálogo de instrumentos musicales y objetos sonoros del México indígena*. México: FONCA/Grupo Luvina.
- Palma Aguirre, Francisco (2002) *Vida del pueblo tarahumar*. México: Conaculta.
- Sachs, Curt, y Erich M. von Hornbostel (1914) “Systematik der Musikinstrumente”, en Mantle Hood, *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 46, núm. 4-5, Berlín, p. 124.
- Salinas, Arturo (1983) “Contraste en el manejo del espacio de tambores rituales de los indios tarahumaras de México”, *International Council for Traditional Music*, XXVII Conferencia de ICTM (resúmenes), Nueva York, pp. 31-32.
- Servín, Enrique (2002) *Ralámuli Ra `ichábo! ¡Hablemos el tarahumar!* México: Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Valiñas, Leopoldo (2001) *Lengua, dialectos e identidad étnica en la Sierra Tarahumara*, *Identidad y cultura en la Sierra Tarahumara*. México: INAH.
- Wendell C., Bennett, y Robert M. Zingg (1986 [1935]) *Los tarahumaras: Una tribu india del norte de México*. México: INI.

Uso y función del tamboreo en el *teponastle*-membranófono del contexto festivo tlaxcalteca

Jorge Arturo Chamorro Escalante

Introducción

Tlaxcala es el estado que cuenta con la superficie más pequeña de la República Mexicana: su extensión territorial es de 4,060 kilómetros cuadrados; está ubicado en la parte centro-sur-oriente de México, sobre el eje neovolcánico transversal; colinda al norte con los estados de Hidalgo y Puebla, al este y sur con Puebla, y al oeste con Puebla, México e Hidalgo.¹ El poblamiento de Tlaxcala, según lo señala Charles Gibson,² se efectuó mediante un proceso migratorio realizado en tres etapas; la primera fue iniciada con la llegada de los grupos lingüísticos del tronco pínome, constituido por olmecas, xicalancas, zacatecas; la segunda con los otomíes, y la tercera con el arribo de los teochichimecas, que corresponden a los tlaxcaltecas del tronco náhuatl, quienes ocuparon y dominaron la posición central del territorio antes de la Conquista. La ciudad colonial de Tlaxcala fue fundada sobre la antigua ciudad prehispánica en 1520 por Hernán Cortés. Con la llegada de los misioneros franciscanos en Tlaxcala hacia 1524 según lo documenta Gibson,³ se

1. Gobierno de Tlaxcala, *Memoria del proceso electoral federal 2005-2006*, <http://www.ife.org.mx/documentos/deoe/memoriasProcesos/memorias2006/29/00/cap01.pdf>.
2. Charles Gibson, *Tlaxcala in the Sixteenth Century*. Stanford: Stanford University Press, 1967, pp. 1-3.
3. Ibíd., p. 33.

inicia el proceso de evangelización de los tlaxcaltecas al catolicismo y la fundación de las primeras capillas cristianas a mediados del siglo XVI en San Francisco Tlaxcala, Tepeyanco y Atlíhuetzia.

La altitud media es de 2,230 metros sobre el nivel del mar, dando como resultado un clima templado-subhúmedo en la parte centro-sur del estado, semifrío-subhúmedo al norte, y frío en las cercanías del volcán La Malinche,⁴ Malintzin o *Matlalcueye* como se le designa en lengua náhuatl.

A partir de la década de los años setenta del siglo XX Tlaxcala se convirtió en uno de los estados más densamente poblados de México, a pesar de la constante migración de tlaxcaltecas hacia la ciudad de México y otras ciudades mexicanas, debido a la búsqueda de mejores oportunidades de vida y trabajo. La actividad agrícola básica de Tlaxcala ha sido cultivo de maíz, cebada, frijol, calabaza y tomate, pero hacia finales del siglo XX Tlaxcala se transforma rápidamente, el campesino se convierte en obrero y el estado atraviesa por un acelerado proceso de cambio hacia nuevas perspectivas de industrialización y comercio. Los asentamientos para el trabajo del campo y de los pueblos aledaños a las principales ciudades tlaxcaltecas se transforman en zonas urbanas y el campo agrícola se convierte en territorios de la mancha urbana.

Todavía hasta la década de los años setenta se hablaba, entre un buen porcentaje de tlaxcaltecas, la lengua náhuatl en las comunidades cercanas al área de La Malinche, y el otomí en la porción de San Juan Ixtenco, situado al lado opuesto de las comunidades nahuas en La Malinche. De acuerdo con Yolanda Lastra,⁵ el otomí de Ixtenco y el de Toluca no obstante que se consideran como dialectos, se reconocen de manera inteligible y los hablantes pueden entenderse en ambas regiones. Según Frédéric Saumade,⁶ el dato reciente sobre la población de San Juan Ixtenco es de 7,000 habitantes, de los cuales son pocos los que hablan el otomí y particularmente los jóvenes emigrantes a Estados Unidos han dejado de ser hablantes; sin embargo, el origen otomí, la

4. Portal del Gobierno del Estado de Tlaxcala: <http://www.tlaxcala.gob.mx/tlaxcala/nov-dic.html>.
5. Yolanda Lastra, *El otomí de Ixtenco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
6. Frédéric Saumade, “L’émigration aux Etats-Unis et la recréation des rites traditionnels au Mexique”, *Sociétés de la Mondialisation*, Lestamp, 2005, Bibliothèque Nationale de France N° 20050127-4889, http://www.lestamp.com/publications_mondialisation/publication.saumade.htm.

lengua y la cultura de los habitantes de Ixtenco implican un sentimiento étnico de resistencia al medio social y económico dominante de los rancheros blancos y los hablantes del náhuatl de pueblos y municipios vecinos, como Huamantla.

En cuanto a la lengua náhuatl de Tlaxcala, Yolanda Lastra⁷ la clasifica como parte de la subárea nuclear-centro entre las cuatro áreas en la dialectología náhuatl de México. Sergio de la Vega Estrada⁸ ofrece la cifra de 24,000 hablantes de náhuatl en Tlaxcala en 1990, con base en el análisis de los datos censales sobre primeras lenguas indígenas en la región según el Consejo Nacional de Población.

En cuanto a los instrumentos musicales de Tlaxcala, hay referencias de idiófonos y membranófonos en la época prehispánica, especialmente de los trabajos de cronistas e historiadores de la Conquista. Robert Stevenson fue uno de los primeros musicólogos en documentar mediante fuentes históricas el uso del *teponaztli*⁹ de Tlaxcala para la danza. El *teponaztli* es el instrumento idiófono de percusión de los períodos Clásico y Posclásico mesoamericanos durante los cuales se incorporó el idiófono para ocasiones ceremoniales de los mexicas, tlaxcaltecas, tarascos, mixtecos, zapotecos y mayas, según la abundante iconografía de los códices mexicanos. Dos ejemplares del idiófono son los que la arqueología atribuye como procedentes de Tlaxcala. Uno de ellos se exhibe en el Museo Nacional de Antropología e Historia y corresponde a un tronco ahuecado en madera de nogal, provisto de una hendidura en forma de "H" y su manufactura ofrece detalles antropomorfos. Sobre este idiófono de Tlaxcala, Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda¹⁰ ofrecen un primer estudio analítico de su manufactura y propiedades acústicas. El segundo corresponde al *teponaztli* prehispánico de Acxotla del Río,

7. Yolanda Lastra, *Las áreas dialectales del náhuatl moderno*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas. Lingüística. Serie Antropológica núm. 62, 1986.
8. Sergio de la Vega Estrada, "Indígenas y marginación", *Política y cultura*, núm. 13. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2000, p. 288.
9. Su denominación en lengua náhuatl se asocia con varias categorías, tales como *teponaztli* (palo hueco que tañen cuando bailan o cantan), *teponazoa* (hincharse) y *teponaztli* (tañer *teponaztli*) (Alonso de Molina, *Vocabulario náhuatl-castellano y castellano-náhuatl*. México: Ediciones Colofón, 1966, p. 491).
10. Cf. Vicente Mendoza T., y Daniel Castañeda, *Instrumental precortesiano*, tomo I. México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933, pp. 42-82.

con dimensiones aproximadas de 16 pulgadas, en madera de abeto con ornamentaciones de *nahuicalli* y del sol, según Cándido Portillo Sirio.¹¹

Stevenson se apoya en los cronistas de la Conquista y cita a fray Bernardino de Sahún,¹² Bernal Díaz del Castillo¹³ y Diego Muñoz Camargo,¹⁴ entre otros, quienes aportaron datos muy valiosos acerca del uso y función del *teponaztli* y del *huéhuetl* en las numerosas batallas que sostuvieron los tlaxcaltecas, quienes utilizaron tambores de troncos de madera ahuecados como instrumentos de anuncio o alerta a gran distancia.

Un fragmento en Diego Muñoz Camargo¹⁵ refiere el uso del *teponaztli* para bailes y cantos ceremoniales, descrito como un idiófono:

[...] Tenían tambores hechos de mucho primor, altos de más de medio estado, con otro instrumento que llamaban teponaztli, que es de un tronco de madera concavado y de una pieza, rollizo y como decimos hueco por dentro, que suenan algunos más de media legua y con el atambor hace extrañas y muy suaves consonancias, y con estos tambores acompañados de unas trompas de palo y otros instrumentos a manera de flautas y fabebas, acompañados con estas cosas hacen un extraño y admirable ruido, y tan a compás sus cantares y danzas y bailes, que es cosa muy de ver [...]

Pero en la referencia de Sahagún¹⁶ se hace alusión a los tambores de tronco de madera ahuecado, empleados junto con trompetas de caracol para dar alarmas:

De la manera de los arcitos: los señores señalaban los que habían de tañer el teponaztli y el atambor [...] si los que tañían el teponaztli y el atambor faltaban en el tañer, luego el señor les mandaba prender y otro día les mandaba matar [...] De la vigilancia de noche y de día sobre las velas [...] por si alguno de los enemigos venía de noche [...] los sátrapas velaban de noche tocando sus bocinas y respondíanles

11. El *teponaztli* de Aexotla del Río fue documentado por Franz Mayer en 1841 en el Museo Nacional de México, y posteriormente se dio por desaparecido, según lo refiere Cándido Portillo Sirio en *El teponaxtle de Tlaxcala*. <http://www.municipioatlaxcala.gob.mx> portal..
12. Fray Bernardino Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo I. México: Porrúa, 1956.
13. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 1986.
14. Diego Muñoz Camargo, "Historia de Tlaxcala", en Lauro Rosell, *Historia antigua*, libro I, Mexico, 1947, p. 147. La obra fue publicada con el título original *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de la Nueva España e Indias del mar occano...* en 1552.
15. Ibid., pp. 146 y 147.
16. Fray Bernardino Sahagún, op. cit., pp. 318-320.

en todas partes y entre los del tepochcalli tocando teponatzli y atambores. Esto lo hacían muchas veces hasta la mañana [...]

Por último, Bernal Díaz del Castillo¹⁷ menciona la existencia de un huéhuetl de grandes dimensiones cuya apreciación acústica se basó en que el instrumento era audible a gran distancia y se empleó para emitir señales de alarma para convocar a la guerra o como anuncio de algún ceremonial de sacrificio:

Capítulo XCII. Cómo nuestro capitán salió a ver la ciudad de México y el Tatelulco que es la plaza mayor, y el gran cu de su Uichilobos, y lo que más pasó. Como había ya cuatro días que estábamos en México [...] nos dijo Cortés que sería bien ir a la plaza mayor y ver el gran adoratorio de su Uichilobos [...] y llegamos a los grandes patios y cercas donde está el gran cu [...] Y después que subimos a lo alto del gran cu, en una placeta de arriba se hacía, adonde tenían un espacio a manera de andamios, y en ellos puestas unas grandes piedras [...] Y ahí tenían un atambor muy grande en demasía, que cuando le tañían el sonido de él era tan triste y de tal manera como dicen estrumento de los infiernos, y más de dos leguas de ahí se oía; decían que los cueros de aquel atambor eran de sierpes [...]

Fórmulas rítmicas y contextos festivos contemporáneos del *teponastle*

En Tlaxcala actualmente se conoce como *teponastle*, *teponascle* o *teponaxtle* a un instrumento de percusión perteneciente a la familia de los membranófonos. Habría que decir que esta denominación para los tambores indígenas ha prevalecido, aunque no es exclusiva de Tlaxcala sino que también es común para designar membranófonos similares en otras regiones donde hay hablantes de náhuatl o de otras lenguas indígenas, como en el Barrio de San Francisquito, Querétaro; en San Martín Texmelucan, Puebla; en San Jerónimo Amanalco, Querétaro; una denominación similar se emplea en las comunidades wixaritari del norte de Jalisco para la fiesta del *tatei neixa*, en donde se conoce simplemente como *tepo* al membranófono de tronco ahuecado que se toca sin percutores. Este tipo de tambor ha sido documentado en territorio huichol desde fines del siglo XIX por Carl Lumholtz.¹⁸ En cuanto a su

17. Bernal Díaz del Castillo, op. cit., cap. XCII, pp. 171 y 174.

18. Cf. Carl Lumholtz, *El México desconocido: Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, vol.

denominación náhuatl —que bien pudo derivarse del antiguo idiófono horizontal o tronco ahuecado llamado *teponaztli* para señales y para la danza del mundo mesoamericano—, se ha modificado probablemente a partir de la época colonial para asignarla al membranófono vertical que en Mesoamérica se conoció como *huéhuetl*¹⁹ o tambor de tronco ahuecado, manufacturado en maderas de encino, sabino, nogal, abeto, palo de rosa, sirimu y chicozapote, según los ejemplares del Museo Nacional de Antropología y de otros museos nacionales. A dichos troncos se les adaptó cuero de ocelote o venado, según las referencias coloniales.

El teponastle membranófono no es tan sólo un instrumento musical en la actualidad, sino una obra de artesanía regional. En los años setenta se manufacturaba en Tlaxcala, en Apizaco y particularmente en San Esteban Tizatlán, en donde se conocieron importantes talleres de artesanías. Probablemente una de las técnicas prehispánicas de afinación del teponastle membranófono que se preservan es el uso del fuego, aunque hay algunos modelos de instrumentos a los que se les ha adaptado la tensión del cuero o membrana con base en sogas o riatillas de ixtle.

El teponastle membranófono se percute con un par de baquetas o palos, conocidos como “bolillos”. Para su ejecución, el teponastle membranófono se coloca en posición vertical, fijo sobre el suelo o en posición semihorizontal, del hombro del ejecutante, utilizando para ello una correa de sostén que permite al músico caminar al mismo tiempo que toca, empleando en este caso únicamente un “bolillo” o percutor. Esta forma de ejecución se adopta principalmente cuando el teponastlero tiene que participar en alguna procesión o peregrinación.

Este tambor tradicional se encuentra difundido en la mayor parte del estado de Tlaxcala, así como en Puebla y Querétaro; desempeña

II, edición ilustrada. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (traducción de Balbino Dávalos), 2006, pp. 27 y 29. Muestra una fotografía de un *tepo* tamboreado a mano por un cantador y refiere que este tambor de tronco ahuecado es manufacturado de encino y el cuero del tambor es de piel de venado, manufactura similar a los modelos de tambores prehispánicos.

19. El *huéhuetl* se utilizó en la mayor parte de las ocasiones ceremoniales del Clásico y Posclásico mesoamericano; figura siempre junto al *teponaztli* en las iconografías de los códices mexicanos. La denominación para este tipo de tambor se asocia a las voces *huchue* (viejo), *tlalpanhuéhuetl* (de *tlalli*, tierra; *pani*, encima y *huchue*, viejo) (fray Toribio de Benavente, *Memoriales. Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1971, pp. 443, 529 y 614).

una función importante en las celebraciones y festividades del calendario católico. Se pueden citar por ejemplo las celebraciones del Carnaval, durante las cuales se emplea el teponastle para acompañar algunas danzas tradicionales como las de “chivarrudos” de Papalotla, Zácatlco y Santo Toribio Xicotzingo. El acompañamiento para estas danzas se realiza mediante tamboreo basado en secuencias rítmicas que intercalan coplas improvisadas por los ejecutantes, en un tipo de alternancia entre lenguaje oral y lenguaje de tamboreo.

En cuanto a las festividades católicas en honor a diversas advocaciones de cada pueblo tlaxcalteca, el lugar reglamentado para el uso del teponastle membranófono es el atrio de cada iglesia católica o al frente de las procesiones religiosas. En todas las fiestas y celebraciones el tambor puede escucharse como instrumento solista o como integrante del denominado “conjunto azteca”. La denominación de conjunto azteca parece estar vinculada a los ensambles percusivos de las danzas aztecas o de concheros, a juzgar por lo que refiere José Félix Zavala,²⁰ quien menciona la existencia de una hermandad de concheros de Tlaxcala con lazos de compadrazgo ritual con los grupos de concheros de Querétaro y Guanajuato. Zavala reporta datos recientes sobre los ensambles de concheros que utilizan *teponaxtle* membranófono, caracoles, chirimías, concha de armadillo y tamborcillos de mando, en ocasión de la fiesta grande de la Santa Cruz de los Milagros en Querétaro. En otro caso de festividad religiosa, Sergio Quesada Aldana²¹ menciona al pueblo náhuatl de San Jerónimo Amanalco, Querétaro, en donde al ensamble se le conoce como “banda azteca” y está integrado por teponastle membranófono, chirimía (o flauta en otros casos) y tambor redoblante. Anáhuac González²² registra una distinción en San Marcos Mexicaltzingo en el Distrito Federal, entre danza de conquista y danza azteca, que se apoya en que la primera emplea instrumentos de cuerda como la guitarra de concha de armadillo, en comparación con la segunda, que

20. José Félix Zavala, *Los concheros de Querétaro*. <http://eloficiodehistoriar.com.mx/>.

21. Sergio Quesada Aldana. *Un pueblo náhuatl de la Sierra del Acolhuacán: San Jerónimo Amanalco*. <http://www.uaq.mx/filosofia/auriga/cap7.html>.

22. Anáhuac González, “Los concheros de la (Re)Conquista”, en Jesús Jáuregui, y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de Conquista I. México contemporáneo*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 207-227 (cita pp. 222 y 223).

incluye *teponatzli* idiófono, *huéhuetl*, sonajas metálicas o de guaje y *áyotl* (caparazón de tortuga).

El conjunto azteca en Tlaxcala está integrado por teponastle, redoblante o tambor con entorchado similar a los modelos europeos, y chirimía o aerófono de caña doble, similar a un oboe rudimentario. El conjunto azteca es un prototipo de ensamble asociado a la ocasión ceremonial de las fiestas católicas tlaxcaltecas. El tambor se emplea en las mayordomías,²³ como en el caso de la mayordomía para la organización de la fiesta a San Nicolás de Bari, Panotla, el tercer domingo de diciembre,²⁴ y en las festividades patronales anunciando mediante su percusión, a manera de códigos audibles, la organización del evento religioso; esto sucede principalmente en las vísperas de la festividad, durante las cuales el sonido del tambor se escucha a grandes distancias para comunicar a los pueblos vecinos el acontecimiento en curso. Entre los músicos tlaxcaltecas de este tipo de ensamble, que formaron parte de la tradición en la década de los años setenta, figuran Cenobio Coyotzin y Odilón Cruz de San Sebastián Atlahpa, Germán Guarneros de San Salvador Tzonmantepéc, y Mauro Cuauhtle Nava de San Bernardino Contla.

Un ejemplo particular es el acompañamiento de la danza de “matachines”, en donde el teponastle membranófono se lleva cargando por los alrededores de un pueblo, al celebrarse una fiesta patronal, como en el caso de la celebración a la Virgen de la Caridad durante el mes de agosto en Huamantla.

En cuanto a las mayordomías, la participación del teponastle es importante dentro del conjunto azteca, ya que es un instrumento que no se puede suprimir, como generalmente se hace con un tambor redoblante o con una chirimía, los cuales son incluidos dentro del conjunto. Sin el teponastle no se concibe al conjunto azteca; este tambor desempeña un

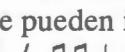
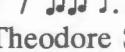
23. Hugo G Nutini, e Isaac L Barry, *Los pueblos de habla náhuatl en la región de Tlaxcala y Puebla*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1974, pp. 353 y 354. El autor definió las mayordomías en Tlaxcala como una institución religiosa comunal, que implica toda una serie de funciones ceremoniales, administrativas, económicas y sociales, estableciendo cómo los tipos tradicionales en la región a las mayordomías por barrio, por localidad o asentamiento están asociadas a los funcionarios del ayuntamiento religioso, especiales (como las de Semana Santa) y ceremoniales o rituales, como las que se organizan para la “Parada de Cruz” el 3 de mayo de cada año.
24. Cf. Fernando Martínez Vázquez. *El Carnaval como forma de diferenciación social en San Nicolás de Bari, Panotla, Tlaxcala*, tesis de Maestría en Antropología Social. México: Universidad Iberoamericana, 2006, p. 19.

primer nivel jerárquico en la organización del conjunto. Al teponastle se le emplea para acompañar la procesión de la entrega de ceras durante el nombramiento del nuevo mayordomo, ocasión durante la cual se lleva el membranófono al frente de la procesión, anunciando la ocasión mediante tamboreo en movimiento.

Cuadro 1
Dotación instrumental de los ensambles
de conjunto azteca en Tlaxcala

<i>Ensamble completo</i>	<i>Ensamble más percusivo</i>	<i>Dúo rítmico-melódico</i>	<i>Solista con aditamentos</i>
Teponastle-membranófono	Téponastle-membranófono	Teponastle-membranófono	Teponastle membranófono
Redoblante	Redoblante	Chirimía	Idiófonos metálicos
Chirimía			

Fuente: elaboración propia.

El membranófono es generalmente tocado por varones adultos y la técnica de tamboreo se realiza mediante el desarrollo de fórmulas rítmicas basadas en recursos de la oralidad en lengua náhuatl, español o por medio de fórmulas de un sistema onomatopéyico como *taca, taca, tam / toco, toco, ton* que se pueden interpretar con el siguiente modelo de notación rítmica:  / . Estas fórmulas pueden entenderse, desde la perspectiva de Theodore Stern,²⁵ como una referencia fonématica en forma de codificación de señales audibles similares a las del código Morse, en donde no hay similitud esencial entre el signo audible y lo que representa, ya que es una secuencia de golpes convencionales.

A este respecto cabe mencionar la teoría de la endosemántica de Charles Seeger,²⁶ quien refiere la existencia de una analogía básica entre música y lenguaje, la cual permite entender la posibilidad de un sistema semiótico cuyo significado reside en la relación que se obtiene entre los signos gráficos y orales.

25. Theodore Stern, "Drum and whistle languages: an analysis of speech surrogates", *American Anthropologist*, vol. 59, núm. 3, junio, 1957, pp. 487-506 (cita p. 487).

26. Charles Seeger, "Musical compositional process", *Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. XIII, Ann Arbor, 1969, p. 237.

En cuanto al desarrollo de las técnicas de tamboreo en el teponastle membranófono, se puede advertir la presencia de variantes rítmicas y fórmulas básicas que se tocan con la finalidad de anunciar los eventos religiosos. Sin embargo, las fórmulas básicas no son códigos audibles del sistema de señales mediante una representación tonal que correspondan a mensajes del habla, como podría identificarse con el tamboreo africano, que se basa en los aspectos tonales de la lengua. En el caso del teponastle de Tlaxcala, las fórmulas en lengua náhuatl o en español son recursos didácticos para aprender el tamboreo del teponastle. En los términos de Theodore Stern,²⁷ son sistemas de señales que implican aspectos fonémáticos de referencia, representados por abreviación, es decir son fórmulas de mensajes de la comunicación oral relacionada con un sistema silábico. En este formato de abreviación, cada signo asible expone una similitud importante para el sonido correspondiente de la base del mensaje. Stern ha referido que los sistemas de abreviación utilizan sonidos como signos, en donde la base representada puede estar en forma de un fonema lineal, consonante, vocal, tono, etc., y preserva algunos aspectos fónicos de similitud o incluye parte de las cualidades fonémáticas. En la práctica del teponastle se advierte un fonema lineal con base en representación de sílabas del lenguaje oral, cuyo significado no implica una transmisión de mensaje verbal, sino que es una secuencia de signos percusivos cuyo significado social consiste en anunciar una ocasión festiva, ceremonial o religiosa con base en tamboreos de referencia fonémática. Desde el punto de vista semiótico, Umberto Eco define a este tipo de mensajes audibles como “sistemas denotativos” o “señales musicales” cuya función es denotar un protocolo, de tal manera que incurre en algún tipo de sanción todo aquel que no percibe que la denotación implica un orden.²⁸ Eco agrega que también dichos mensajes aluden a “valores connotativos”, que en este caso tlaxcalteca pueden ser la religiosidad o la identidad, entre otros.

Los teponastleros y los habitantes de cada pueblo tlaxcalteca identifican, por ejemplo los tamboreos para el “evangelio”, “media misa”, “fin de misa”, “procesión de una mayordomía” y “carnaval” como señales audibles de las ocasiones festivas o ceremoniales, las cuales se

27. Theodore Stern, op. cit., pp. 487 y 488.

28. Eco, Umberto, *La Estructura Ausente: Introducción a la Semiótica*. México: Editorial Debolsillo, 2005, p. 17

escuchan a gran distancia desde el atrio de cada templo católico tlaxcalteca, las calles o desde las procesiones. El tamboreo de “procesión” corresponde a un sistema de señalización audible en las vísperas de las festividades patronales, en Semana Santa, maitines o en la entrega de ceras de los mayordomos de la festividad.

En el tamboreo con variantes se aprecian además algunos códigos reiterativos con base en secuencias rítmicas sesquiáteras o sistema lineal que no se relaciona con el lenguaje oral, como el siguiente: 6/8 $\text{J} \text{J} \text{J} \text{J} \text{J} \text{J}$ 3/4 $\text{J} \text{J} \text{J} / \text{J} \text{J} \text{J} / \text{J} \text{J} \zeta /$. Esta secuencia o código sonoro lineal se emplea para acompañar las danzas de “chivarrudos” en Santo Toribio Xicotzingo, Tlaxcala, durante el Carnaval²⁹ en forma de versos alternados con el código rítmico.

Cuadro 2
Fórmulas rítmicas básicas del teponastle intercaladas
con versos en la “danza de chivarrudos” en Carnaval

Código rítmico	6/8 $\text{J} \text{J} \text{J} \text{J} \text{J} \text{J}$ 3/4 $\text{J} \text{J} \text{J} / \text{J} \text{J} \text{J} / \text{J} \text{J} \zeta$
Verso	Las mujeres de Santo Toribio / no saben dar un beso / en cambio las de Zacatelco / hasta estiran el pescuezo
Código rítmico de respuesta	6/8 $\text{J} \text{J} \text{J} \text{J} \text{J} \text{J}$ 3/4 $\text{J} \text{J} \text{J} / \text{J} \text{J} \text{J} / \text{J} \text{J} \zeta$
Verso	En Santo Toribio reina la hermosura / por eso las mujeres usan vestido zancón, pa’ no levantar basura
Código rítmico de respuesta	6/8 $\text{J} \text{J} \text{J} \text{J} \text{J} \text{J}$ 3/4 $\text{J} \text{J} \text{J} / \text{J} \text{J} \text{J} / \text{J} \text{J} \zeta$
Verso	En esta calle derecha / tumbaron un alcanfor / y de aquella casa sacaron / a mi suegro tocando su tambor
Código rítmico de respuesta	6/8 $\text{J} \text{J} \text{J} \text{J} \text{J} \text{J}$ 3/4 $\text{J} \text{J} \text{J} / \text{J} \text{J} \text{J} / \text{J} \text{J} \zeta$

Fuente: elaboración propia.

Sobre la base de otras fórmulas rítmicas se escucha la chirimía en una intervención de “melódica independiente”,³⁰ la cual consiste en la

29. Registro fonográfico realizado en Santo Toribio Xicotzingo, Tlaxcala el 1º. De marzo de 1976, durante el carnaval.

30. El concepto de “melódica independiente” fue propuesto por Luis Felipe Ramón y Rivera en “Panorama fenomenológico de la música latinoamericana”, *Revista INIDEF*, núm. 1, abril.

presencia de una melodía realizada por la chirimía, la cual ofrece una métrica divergente respecto al acompañamiento del tamboreo.

En el caso de las fórmulas orales en lengua náhuatl para el tamboreo en el teponastle, que se identifican como sistemas fonémáticos de referencia, son recursos didácticos para tocar el tambor con base en palabras que comunican ciertas ideas, pero éstas no son interpretadas como mensajes del habla a larga distancia; sin embargo, pueden traducirse o interpretarse porque constituyen formas del lenguaje verbal y son especialmente secuencias silábicas o sistemas de abreviación del sistema de señales audibles. En este sistema fonémático se emplean sílabas del náhuatl que se asocian a las figuras rítmicas /  / ó /  /; así, por ejemplo *nacatamal quemca ca* se representa como    ↓ y se deriva de los sustantivos *nacatl* (carne) y *tamal* (envuelto en hoja de maíz), del adverbio afirmativo *quemca, quemaca, quemacatzin* (sí, es verdad) y de la forma verbal *ca* (ser o estar), de acuerdo con Ángel María Garibay.³¹ Las palabras *tlacuall quixo quemca ca*, se derivan del sustantivo *tlacualli* (comida) y del verbo *quixoa, quixihua* (salir) con el mismo adverbio afirmativo y la forma verbal del ejemplo anterior.³² La voz *totonqui tamale* se deriva de los sustantivos *tonqui* (calor, caliente) y tamal, la cual se enlaza a la conjunción “de” y las voces nahuas *pitzo cuitlapil*, que se derivan de los sustantivos *pitzotl* (cerdo) y *cuitlapilli* (cola, rabo).³³ Por último, las palabras *can in ca pipitscati* se derivan del adverbio locativo y de interrogación *can-ni?* (¿dónde?),³⁴ la forma verbal *ca* (ser o estar) y del sustantivo verbal *pipitzcani* (el que grita).³⁵ se enlazan con las palabras *cuiclapa in* cocina, que se derivan del sustantivo *cuitlapane* (espaldas)³⁶ que en el náhuatl moderno de Tlaxcala se escucha como *cuiclapane*, en donde substituye /tl/ por /cl/; la conjunción de carácter determinativo *in*³⁷ (cuando, así que, como) que se une a la categoría en lengua española de “cocina”.

Caracas: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folclor, 1975, p. 14.

31. Ángel María Garibay, *Llave del náhuatl*. México: Porrúa, 1970, pp. 336, 357 y 363.

32. Ibíd., pp. 364 y 370.

33. Ibíd., pp. 342 y 362.

34. Ibíd., p. 66.

35. Remi Simeón, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI Editores, 1999, p. 386.

36. Ibíd., p. 139.

37. Ángel María Garibay, op. cit., p. 72.

En las fórmulas orales para el tambor redoblante, las voces *tlaltecuitza quema ca* y *tlaltetepinia quema ca* provienen, de acuerdo con Rémi Simeón,³⁸ del sustantivo *tlalli* (tierra); el pretérito *tetecuitza, otete-cuitz*, frecuentativo de *tecuini* (hacer ruido con los pies, golpear el suelo, ruido de pasos de una muchedumbre), del sustantivo verbal *tetepiniani* (el que da puñetazos), cuya raíz es *tepinia* (dar golpe con el puño a un objeto).

Cuadro 3

Interpretación de las fórmulas orales en lengua náhuatl del teponastle y el tambor redoblante, transferidas a fórmulas rítmicas³⁹

<i>Palabras en náhuatl</i>	<i>Fórmula oral</i>	<i>Fórmula rítmica en el teponastle</i>
Nacatamal quema ca	Na-ca ta-mal que-ma ca	♪ ♪ ♪ ♪
Tlacual quixo quema ca	Tla cual-quix que-ma ca	♪ ♪ ♪ ♪
Totonqui tamale	To ton-qui-ta ma-le	♪ ♪♪ ♪
De pitzo cuitlapil	De pit-zo-cui tla-pil	♪ ♪♪ ♪
Can in ca pipiscatsi	Can-nin ca-pi-pitz cat-si	♪ ♪♪ ♪
cuiclapa in cocina	Cui cla-pain-co ci-na	♪ ♪♪ ♪
Tlaltetecuitza quema ca	Tlal te-te cui-tza-que-ma ca	♪ ♪ ♪♪ ♪
Tlaltetepinia quema ca	Tlal te-te pinia-que-ma ca	♪ ♪ ♪♪ ♪

Fuente: elaboración propia.

Manufactura del *teponastle tlaxcalteca*

Las descripciones de los cronistas de la Conquista sobre la manufactura del *huéhuetl* y el *tlalpanhuéhuetl* del mundo mesoamericano, así como las iconografías de los códices mexicanos y los ejemplares de hallazgos arqueológicos que se guardan en el Museo Nacional de Antropología, coinciden de manera notable con las técnicas de manufactura del teponastle membranófono del siglo XX en Tlaxcala. Sus componentes bási-

38. Remi Simeón, op. cit., pp. 499, 517, 605.

39. Fórmulas proporcionadas por Germán Guarneros el 9 de marzo de 1973 en San Salvador Tzomtantepéc, Tlaxcala, y por Mauro Cuauhtle Nava el 21 de noviembre de 1973 en San Bernaridno Contla, Tlaxcala.

cos son la caja de resonancia tubular de madera y el cuero de piel de chivo o res. La caja de resonancia en el mundo mesoamericano fue de tronco de madera ahuecado. Los artesanos tlaxcaltecas en el siglo XX utilizan las técnicas de vaciado y tallado con maderas suaves, pero también a base de tiras de madera. Entre los varios artesanos de San Esteban Tizatlán, Tlaxcala, que realizan teponastles y bastones de madera, figura José Luis Vázquez con más de 25 años de tradición familiar en la manufactura de artesanías.

El teponastle se fabrica en madera de ocote, cedro, encino o de *ayacahuite*,⁴⁰ las cuales se encuentran en algunas zonas boscosas de Tlaxcala. Sin duda la madera preferida para la construcción de teponastles, bastones y máscaras de carnaval es el ayacahuite por su calidad y por ser de fácil vaciado. Los artesanos constructores de máscaras de Carnaval, como don Pedro Amador Reyes Juárez, de la población de Tlatempán, Tlaxcala, prefieren el ayacahuite.⁴¹ Cuando escasea la madera, los artesanos encuentran la madera de ayacahuite con otras denominaciones en Veracruz, Puebla e Hidalgo, entre otras regiones cercanas a Tlaxcala, que poseen bosques fríos y húmedos, en donde se le conoce también como ocote blanco o pino real, pero además de utilizarse para la fabricación del teponastles y máscaras de Carnaval, el ayacahuite se emplea para aserrío, chapa, pulpa, papel, postes y construcciones.⁴² Los modelos del tambor que se elaboran con mayor cuidado y que ofrecen relieves como decorados, implican una minuciosa tarea de limpiar, lijear, tornear y pintar. El cuero, parche o membrana se adapta a la boca del tambor, ya sea pegado, clavado o por tensión de soga. Los modelos de teponastle con cuero adaptado a presión, incluyen tensores de soga de ixtle y un aro de madera de raíz de pirul adaptado también a la boca del tambor para lograr con mayor precisión el sistema de tensión del cuero. Los percutores varían, de simples palos de madera, hasta los percutores

40. “El ayacahuite es un árbol del grupo de las coníferas que crece en regiones altas y frías de la región de Puebla y Tlaxcala” (J. Francisco Santamaría. *Diccionario de Mexicanismos*. México: Porrúa, 1974, p. 101). El *pinus ayacahuite* también es conocido como *acalocahuite*, *acahuite*, *pinocalahuite* o pino real.
41. Pedro Amador Reyes Juárez (1939-1999). <http://mascarasdecarnavaltlaxcala.blogspot.com> .
42. Cf. Miguel Ángel Musálem, y Luis Álvaro Ramírez. *Monografía de pinus ayacahuite*. México: Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias/Conabio/Sagarpa, 2003.

más sofisticados manufacturados con base en una vara en madera de *tlaxixtle*,⁴³ cuyos extremos se forran con gamuza y se llenan de borra.

En lo que se refiere a la propiedad del teponastle, en algunos casos es pertenencia de un músico director de conjunto azteca o un mayordomo, pero también en otros casos el tambor es propiedad de una comunidad, barrio o pueblo en Tlaxcala. El tambor se guarda por lo general en la casa de alguno de los miembros del conjunto azteca, o en la casa del mayordomo en turno de la fiesta católica, o en el curato de la iglesia de cada pueblo, ya que es considerado como un instrumento sagrado, para uso ceremonial.

Consideraciones finales

La denominación actual de teponastle para definir a un tipo de membranófono en Tlaxcala, se debe a que el idiófono de hendidura del mundo prehispánico se perdió en los pueblos tlaxcaltecas al iniciar la etapa de la Colonia, aunque en regiones vecinas como la Sierra Norte de Puebla, durante y después de la Colonia se preservó el uso y manufactura del idiófonos de hendidura en los ensambles ceremoniales hasta el siglo XX, y en esa misma región se pueden encontrar hábiles artesanos indígenas del idiófono mesoamericano. En Tlaxcala el teponatzli idiófono dejó de construirse y usarse después de la Conquista, si nos basamos en que la única evidencia de la presencia del tambor de hendidura de los antiguos tlaxcaltecas proviene de un hallazgo arqueológico y de las descripciones de la Conquista. La denominación de conjunto azteca asociada a la danza de concheros, parece indicar una ruta de investigación en torno a la distribución del membranófono y su vinculación con el mundo ritual en el siglo XX.

En cuanto al análisis de las fórmulas rítmicas del tamboreo en el teponastle membranófono derivadas de palabras, habría que reflexionar en torno al dilema de si se trata de sustitutos del habla como medio de comunicación, o es un tipo de lenguaje de sustitución con base en ciertas fórmulas orales. En realidad son formas de lenguaje tamboreado que se transmiten desde la oralidad mediante el uso de palabras como

43. Ibíd., p. 1061. *Laxixtle (Amelanchier denticulada)* es una planta rosácea de uso común para artesanías en los pueblos indígenas del centro de México.

recurso didáctico para tocar el tambor. Las figuras rítmicas se cree que son en su mayoría de influencia del mundo occidental y se caracterizan por ser modelos isométricos o sesquiálicos reiterativos, pero lo más importante en cuanto a su uso y función es que los sonidos del teponastle tlaxcalteca son lenguajes denotativos y connotativos, que se pueden considerar como vehículos de significado de alguna ocasión ceremonial; es un instrumento de uso protocolizado, bien sea para las vísperas, maitines o para el transcurso de cada fiesta religiosa o momento ceremonial. Su significación no es únicamente de llamar, sino de referir una forma de sacralización y la evocación de la identidad tlaxcalteca de profunda raíz indígena.



Foto 1. Conjunto azteca en el panteón adjunto al templo de San Juan Totolac. Chirimetro (izquierda de espalda), niño con tambor redoblante (al centro, de frente) y teponastlero (derecha, de frente). (Foto de Julio César Chamorro Díaz, tomada en San Juan Totolac, Tlaxcala, 1975.)

Referencias bibliográficas

- Benavente, Fray Toribio de (1971) *Memoriales. Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas.
- Díaz del Castillo, Bernal (1986) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.
- Eco, Humberto (2005) *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. México: Ediciones Debolsillo.
- Garibay, Ángel María (1970) *Llave del náhuatl*. México: Porrúa.
- Gibson, Charles (1967) *Tlaxcala in the Sixteenth Century*. Stanford: Stanford University Press.
- Gobierno del Estado de Tlaxcala. Portal: <http://www.tlaxcala.gob.mx/tlaxcala/nov-dic.html>.
- González, Anáhuac (1996) “Los concheros de la (Re)Conquista”, en Jesús Jáuregui, y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fondo de Cultura Económica, pp. 207-227.
- Instituto Federal Electoral (IFE) (2006) *Tlaxcala, memoria del proceso electoral federal 2005-2006*. <http://www.ife.org.mx/documentos/deoe/memoriasprocesos/memorias2006/29/00/cap01.pdf>.
- Lastra, Yolanda (1986) *Las áreas dialectales del náhuatl moderno*, Col. Serie Antropológica, núm. 62. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas/Lingüística.
- (1997) *El otomí de Ixtenco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lumholtz, Carl (2006) *El México desconocido: Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, edición ilustrada, vol. II (traducción de Balbino Dávalos). México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Martínez Vázquez, Fernando (2006) *El Carnaval como forma de diferenciación social en San Nicolás de Bar, Panotla, Tlaxcala*, tesis de Maestría en Antropología Social. México: Universidad Iberoamericana.
- Mendoza T., Vicente, y Daniel Castañeda (1933) *Instrumental precortesiano*, tomo I. México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.
- Molina, Alonso de (1966) *Vocabulario náhuatl-castellano y castellano-náhuatl*. México: Ediciones Colofón.
- Muñoz Camargo, Diego (1947) “Historia de Tlaxcala”, en Lauro Rosell, *Historia antigua*, libro I. México: Lauro Rosell.

- Musálem, Miguel Ángel, y Luis Álvaro Ramírez (2003) *Monografía de pinus ayacauite*. México: Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias/Conabio/Sagarpa.
- Nutini, Hugo G., e Isaac Barry L. (1974) *Los pueblos de habla náhuatl en la región de Tlaxcala y Puebla*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Portillo Sirio, Cándido (s/f) *El teponaxtle de Tlaxcala*. <http://www.municipiotlaxcala.gob.mx/portal/>.
- Quesada Aldana, Sergio (s/f) *Un pueblo náhuatl de la Sierra de Acolhuacán: San Jerónimo Amanalco*. <http://www.uaq.mx/filosofia/auriga/cap7.html>.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe (1975) “Panorama fenomenológico de la música latinoamericana”, *Revista INIDEF*, núm. 1, abril. Caracas: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folclor, pp. 12-15.
- Reyes Juárez, Pedro Amador (1999 [1939]) *Máscaras de Carnaval*, Tlaxcala. <http://mascarasdecarnavaltlaxcala.blogspot.com/>.
- Sahagún, Fray Bernardino (1956) *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo II. México: Porrúa.
- Santamaría, Francisco J. (1974) *Diccionario de mexicanismos*. México: Porrúa.
- Saumade, Frédéric (2005) “Lémigration aux Etats-Unis et la recréation des rites traditionnels au Mexique”, *Sociétés de la Mondialisation*. Francia: Lestamp/Bibliothèque Nationale de France, núm. 20050127-4889. http://www.lestamp.com/publications_mondialisation/publication.saumade.htm.
- Seeger, Charles (1969) “Musical compositional process”, *Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. XIII, Ann Arbor, pp. 230-247.
- Simeón, Remi (1999) *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI Editores.
- Stern, Theodore (1957) “Drum and whistle languages”, *American Anthropologist*, vol. 59, núm. 3, junio, pp. 487-506.
- Vega Estrada, Sergio de la (2000) “Indígenas y marginación”, *Política y Cultura*, núm. 13. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, pp. 277-293.
- Zavala, José Félix (s/f) *Los concheros de Querétaro*. <http://eloficiodehistoriar.com.mx/>. Consulta: 11 de septiembre de 2008.

Datos generales de los autores y coordinadores

Edgardo Jorge Cordeu. Etnólogo, investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y profesor de Antropología Sistemática-Sistemas Simbólicos en la Facultad de Filosofía y Letras del Departamento de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires. Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Presidente de la Sociedad Argentina de Americanistas. Desde la década de 1970 realizó investigaciones entre los toba, los sapaná, los angaité y sobre todo entre las parcialidades chamacoco denominadas tomaraño y ebidoso. Autor del libro *De la algarroba al algodón: movimiento mesiánico de los guaycurú* (Buenos Aires, 1971).

Jorge Arturo Chamorro Escalante. Etnomusicólogo y antropólogo, profesor-investigador del Departamento de Teorías e Historia del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, y miembro del Cuerpo Académico de Arte, Comunicación y Cultura. Especialidad en Etnomusicología por el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folclor en Caracas (Inidef-OEA). Doctorado en Etnomusicología por la Universidad de Texas en Austin. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de Conacyt-México. Coordinador de la Maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología. Fue investigador en proyectos de etnomusicología en instituciones nacionales como Dirección General de Culturas Populares-SEP, investigador y docente en El Colegio de Michoacán, El Colegio de Jalisco y el Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara. Autor de *La música popular en Tlaxcala* (México, 1980), *Los instrumentos de percusión en México* (México, 1982), *Sones de la guerra* (Zamora, 1994), y *La cultura expresiva wixárika* (Guadalajara, 2005).

Rodrigo Alberto de la Mora Pérez-Arce. Etnomusicólogo y antropólogo, profesor de la Universidad de Guadalajara, maestro en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología por el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara. Doctor en Ciencias Sociales por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social de Occidente (CIESAS). Miembro de la Junta Académica de la Maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología en el CUAAD, Universidad de Guadalajara. Autor de *Unidad y diversidad en la expresión musical wixárika: El caso del xaweri y el kanari* (Guadalajara, 2005).

Jessica Anne Gottfried Hesketh. Etnóloga y etnomusicóloga. Licenciada en Etnología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Maestra en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología por el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara. Ha participado en proyectos de investigación etnomusicológica y antropológica en el sur de Veracruz con especial atención en el *performance* y las categorías locales de la música y la danza en el fandango, y también ha realizado investigaciones en la región Cora en Nayarit. Ha colaborado para el Seminario Permanente de Estudios de la Gran Chichimeca y para el Centro Nacional de Investigación y Documentación Musical Carlos Chávez. Autora de *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz* (Guadalajara, 2005), trabajo que ha recibido dos reconocimientos nacionales.

Luis Gómez Gastélum. Arqueólogo y antropólogo, profesor-investigador del Departamento de Estudios Mesoamericanos y Mexicanos del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. Maestro en Arqueología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Doctor en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de Conacyt-Méjico. Miembro de la Junta Académica de la Maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología del CUAAD, Universidad de Guadalajara y miembro del Cuerpo Académico Organismos Acuáticos de la Universidad de Guadalajara. Autor de *Cacicazgos prehispánicos en el valle de Atemajac, Jalisco*.

Pablo Medina García-Rivas. Percusionista y etnomusicólogo, maestro en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología por el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de

Guadalajara. Ha realizado una investigación extensiva en la Sierra Tarahumara, particularmente en la comunidad rarámuri de Basíhuare. Ha participado en el Seminario Permanente de Estudios de la Gran Chichimeca. Autor de *La kámpora: el tambor rarámuri como elemento festivo-ceremonial en la Sierra Tarahumara* (Guadalajara, 2007).

Alejandro Mendo Gutiérrez. Arquitecto y académico del Departamento del Hábitat y Desarrollo Humano del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente en Guadalajara (ITESO). Doctorante en el programa de Urbanismo, Territorio y Sustentabilidad del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara. Ha participado en investigaciones de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en diversos temas, como el de los asentamientos humanos, y forma parte activa del Observatorio Metropolitano de Guadalajara. Autor de *Crítica epistemológica al proyecto arquitectónico apriorístico* (Guadalajara-ITESO, 2005) y *Tópicos de la composición arquitectónica y epistemológica del diseño*. (Guadalajara-ITESO, 2006).

María Enriqueta Morales de la Mora. Maestra de Piano y etnomusicóloga en el Departamento de Música del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara; miembro del Cuerpo Académico de Arte, Comunicación y Cultura. Licenciada en Concertista Solista (piano) en el Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara. Maestra en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, y miembro de la Junta Académica del mismo programa de posgrado. Fue jefa del Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara. Autora de *El bolero en Guadalajara* (Guadalajara, 2005), “Análisis etnomusicológico del bolero *Sin ti* de Pepe Guízar” (Guadalajara, 2004).

Iván José Pelayo Sánchez. Licenciado en Concertista Solista (violoncello) por el Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara y maestro en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología por el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara; becario y asistente de investigación en el Departamento de Estudios Mesoamericanos y Mexicanos del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara.

Datos generales de los autores y coordinadores

Fernando Carlos Vévia Romero. Filósofo y semiólogo, profesor jubilado del Departamento de Letras del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. Originario de Madrid, España, doctor en Filosofía por la Universidad Pontificia de Comillas. Miembro fundador de la Escuela de Filosofía y Letras en la Universidad de Guadalajara, Jalisco. Fue coordinador del programa de Doctorado en Letras del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. Profesor, investigador y traductor en seis idiomas. Autor de *El hombre americano. Ensayo de antropología filosófica mexicana* (1994).

Carmen V. Vidaurre Arenas. Semióloga, profesora-investigadora del Departamento de Artes Visuales del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara; miembro del Cuerpo Académico de Arte, Comunicación y Cultura. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de Conacyt-México. Maestría en Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Guadalajara. Doctorada en Cultura Hispanoamericana por la Universidad de Montpellier III. Miembro de la Junta Académica de la Maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología, CUAAD-UdeG, y miembro honorario del Colegio de Profesionales de Psicología del Estado de Jalisco. Ha publicado más de 70 artículos especializados en revistas nacionales e internacionales; asimismo, más de 20 libros sobre literatura, artes visuales y arquitectura, entre los que se encuentran: *Figuras de la alteridad; Las continuidades ocultas; Murder Corp; Modernismo; Silogismos de colores; Tres descubrimientos; Seres de papel; Los signos del laberinto; Galería de ecos; Espejos en abismo; Psicodadálico y crítico: Salvador Dalí; En el ojo del Ciclope* (Guadalajara, 2005); y en coautoría con Sergio Ramos Núñez, *Arquitectura y arte. El barroco en Guadalajara Nueva Galicia* (Guadalajara, 2006).

Rosa H. Yáñez Rosales. Antropóloga, profesora-investigadora del Departamento de Estudios Mesoamericanos y Mexicanos del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara; miembro del Sistema Nacional de Investigadores de Conacyt-México. Doctora en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México, y Estudio Sabático en la Facultad de Estudios Lingüísticos y Literarios de la Universidad de Bielefeld, Alemania, 2006-2007. Miembro del Cuerpo Académico de Análisis Crítico del Dis-

curso en la Universidad de Guadalajara. Fue jefa del Departamento de Estudios Mesoamericanos y Mexicanos en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. Investigadora de la lengua náhuatl en fuentes históricas y promotora del estudio de las lenguas indígenas como lenguas maternas.

Fabiola Margarita Zúñiga Vargas. Historiadora, profesora-investigadora del Departamento de Estudios Mesoamericanos y Mexicanos del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. Maestra en Historia por El Colegio de Jalisco, A. C. y Universidad de Guadalajara. Doctorante en el programa de Doctorado en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en Morelia. Miembro de la Junta Académica de la Maestría en Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología del CUAAD-UdeG, y miembro del Cuerpo Académico de Historia de las Ideas en el Centro de Estudios Mesoamericanos y Mexicanos-CUCSH en la Universidad de Guadalajara. Autora del libro *Desamortización, presión sobre la tierra y legislación agraria. Jalisco, siglos XVIII y XIX* (Guadalajara, 2000) y del artículo “Los habitantes de Santa Ana Tepetitlán: De indios comuneros a propietarios privados” (*Estudios del Hombre*, núm. 10, UdeG, 1999).

*Sustitutos acústicos del lenguaje verbal
Una visión interdisciplinaria de los signos audibles,
parafonías y comportamientos sonoros*
se terminó de imprimir en 2010
en los talleres de Ediciones de la Noche.
Guadalajara, Jalisco.
El tiraje fue de 500 ejemplares.

www.edicionesdelanoche.com