

El sonido acuático: entre la tradición y la modernidad



L música tradicional, si bien juega un papel identitario frente a los cambios de orden socio-cultural, implica también una estructura que aquí se sugiere universal y factible de modificarse a través de una lógica de transformaciones en los significantes y significados implicados. Esto se observa en el caso específico de lo que llamamos sonidos acuáticos, que, desde una perspectiva compleja, convocan factores biológicos y culturales que musicalmente se concretan en instrumentos y frecuencias que evocan los sonidos líquidos tanto de la experiencia cultural humana como de sus vínculos biológicos primigenios. Para ilustrarlo se recurre a la música y organología de dos danzas indígenas, una otomí del Valle de Toluca, y otra chontal de Tabasco.

Una estructura significativa y compleja

Partamos de que las estructuras —pre-existentes o construidas socialmente— poseen una existencia real o conceptual, lo que nos lleva a asumir para este caso que la estructura, antes que una entidad pre-existente a lo humano —en su pensamiento y praxis, en su cultura y sociedad— es una manera de pensar, una forma de organizar el pensamiento.

Así, Jean Piaget considera que, en una primera aproximación, una estructura comprende los caracteres de totalidad, transformación y autorregulación, seguida de una formalización producida por el teórico.¹ De su parte, Claude Lévi-Strauss señala que en la sociedad las estructuras son de diversos tipos de orden, los cuales pueden ser, a su vez, ordenados en tanto se haya descubierto qué relaciones los conectan y cómo interactúan; además, este autor entiende que concurren tanto órdenes “vividos”, los cuales son función de una realidad objetiva; a la vez que concurren los órdenes “concebidos” y no “vividos”, tales son los casos del mito y la religión.² De esta manera, pode-

* Profesor-investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma del Estado de México; doctor en antropología por la UNAM; miembro del SNI desde 1996.

¹ Jean Piaget, *El estructuralismo*, Barcelona, Oikos-Tau, 1980, pp. 9-10.

² Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1977, pp. 285-286.

mos discernir la existencia de *estructuras de estructuras* o, en otros términos, conformar un *sistema* determinado a partir de aceptar su integración por una multiplicidad de otros *sistemas* “menores” o “subsumidos” al primero. En esta línea de ideas, Iuri Lotman aporta un concepto particularmente fructífero para nuestro propósito:

[...] no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum* [...] lo llamamos semiósfera.³

Con lo anterior, disponemos ahora de una concepción que reconoce en las formas sociales y culturales humanas una estructura que participa de la constitución de otras estructuras, su separación implica la mutilación para comprender los procesos culturales del hombre en tanto que vividos integralmente por las individualidades y la colectividad; dicha *integralidad* da por resultado la característica de *totalidad*, y que aquí equiparamos con el concepto de *semiosfera*, el cual nos permite continuar visualizando estructuras que se *transforman* y *autorregulan*, y que se manifiestan socialmente como sistemas de significación dinámicos y propios de cada grupo cultural.

La estructura resulta un concepto *complejo*, parafraseando a Edgar Morin, dada su multidimensionalidad de lazos diversos implicados, que antes de llevarnos a una imposible omnisciencia nos plantean a la *complejidad* como *una palabra problema y no una palabra solución*, un ejercicio confuso en el afán de nombrar las cosas y poner orden en nuestras ideas.⁴

El sonido: complejidad y polisemia

Sobre lo anterior es que entendemos al sonido como una entidad factible de abordarse en su complejidad

³ Iuri M. Lotman, *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 22.

⁴ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2005, pp. 21-23.

semiótica. Así, por ejemplo, la palabra, específicamente la hablada, es sustantivamente un *sonido humano*, al menos nombrado de tal manera para darle un orden semiótico a las ideas vinculadas con la complejidad del *verbo* vuelto significado cultural. En esta línea de ideas, el sonido humano, la palabra, deviene, como en el acto religioso de rezar, en *música* cuando se canta.⁵ Pero al pretender una historia o una arqueología de la música es común encontrar la conclusión, acaso apresurada, que consigna: “Los comienzos del fenómeno musical humano están completamente envueltos en la oscuridad”⁶, de donde “la música no es mística ni sobrenatural; es solamente misteriosa”;⁷ un misterio que invade, en tanto que estructura totalizadora, a la física de sus ondas sonoras, junto con la medición matemática de éstas, a su relación con los procesos cerebrales, su incidencia en la fisiología humana, amén de las reacciones emotivas que despierta, e incluso sus connotaciones cósmicas como las ideas pitagóricas respecto a la *música de las esferas*.⁸ Por lo tanto, la música evoca la noción del todo en su carga semántica tremenda, por lo que hace de ella una dimensión incognoscible; luego así la música es *mysterium*. El hombre entonces, hace de ella objeto de contemplación: sólo la escucha.

Lo que el hombre oye es una totalidad compleja. Entre la voz humana y la cuerda frotada del violonchelo oscilan la música y la palabra; entre las cuerdas percutidas del piano interpretando las *Variaciones Goldberg* de Bach circulan la estética y la alegoría matemática. El sonido musical es, en consecuencia, complejidad y polisemia.

El sonido instrumento musical

Suena la flauta, se estremecen los tambores. La máscara comienza a danzar, su blanca y larga cabellera flota a

⁵ El canto, “[...] la forma más habitual de hacer música [y] el más complejo de todos los instrumentos musicales”; *Diccionario Harvard de Música*, Madrid, Alianza, 1997.

⁶ Kurt Honolka *et al.*, *Historia de la música*, Madrid, Edaf, 1980, p. 9.

⁷ E. Thayer Gaston, “El hombre y la música”, en E. Thayer Gaston *et al.* (eds.), *Tratado de musicoterapia*, México, Paidós, 1993, p. 41.

⁸ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza, 1981, p. 2579.



la vez que sus pies marcan los pasos sobre la tierra; porta en su mano izquierda el abanico que ondea rítmicamente, mientras tanto, con la derecha sostiene el machete que en péndulo mueve apuntando hacia abajo, para enseguida levantarlo ante la embestida del Caballito, quien lo ataca con su espada. Se retiran entre sí, dando giros sobre su eje y serpenteando sus armas, para arremeter en una segunda y tercera ocasiones, entrelazados a retiradas y avances se alternan retumbos solos de los tambores con el agudo silbar de la flauta. En un cuarto ataque el Caballito derriba a la Máscara, éste, en cuclillas, pasa su mano sobre la frente y mira que ha sido herido, con el mismo brazo amenaza a su oponente, para enseguida con la palma izquierda frotar su machete. Se yergue la Máscara, desplazándose en círculos, en tanto que el Caballito le espera en movimientos más cortos, hasta volver a chocar sus hierros por quinta y sexta ocasiones. La música sigue acompañando hasta que bajando su volumen cesan los últimos giros de los danzantes.

En “El caballito blanco” los dos danzantes son acompañados por un grupo musical conocido con el nombre de *tamborileros*, pero cuyo maestro es el pite-ro. Los tambores se dividen en tres tipos: el *na'joben*, bajo; el *ch'ok joben*, mediano; y, el *P'ok joben*, requinto.⁹ La flauta o pito¹⁰ es elaborada en carrizo y su interpretación lleva la melodía y liderazgo del conjunto musical, en tanto que los percusionistas se encargan del ritmo.

Suenan cuerdas de violín perseguidas por el rasgueo de guitarras y entremezclado el golpe de bastones tintinando cascabeles. Las pastoras se conforman por mujeres danzantes y hombres músicos. Las primeras reúnen cerca de 20 integrantes entre niñas y jóvenes solteras, además de ancianas; las mujeres casadas jóvenes o maduras no participan; por su parte, los varones pueden interpretar violín y guitarra. La danza inicia con la formación en dos filas de las mujeres, puestas en orden de edades, las más pequeñas al frente hasta las mayores al final; con tal disposición inician el bailable —acompañadas por los instrumentos de cuerda ya señalados—, consistente en giros

⁹ Pablo Gómez Jiménez *et al.*, “Los siete pulmones de la raza”, en *Correo del Maestro*, núm. 5, octubre 1996, p. 45.

¹⁰ *Idem.*

dados por cada pareja que se integra gracias a la formación en dos filas; de esta manera comienzan las de menor edad, que al concluir su participación, que dura algunos minutos, pasan a ocupar el final de la formación; luego danzan las que ocupaban el segundo sitio, terminan, se forman al término de la hilera, y así sucesivamente hasta que danza la pareja de mujeres de mayor edad. Las mujeres danzantes sostienen en la mano izquierda un bastón, que en su extremo superior muestra un atado de cascabeles percutidos desde el primer paso de baile y hasta la última intervención de las más ancianas.

Sonidos acuáticos

Es sabido que nuestro oído registra los sonidos comprendidos entre 20 y 20 000 Hz, correspondiendo al segundo extremo el registro de las frecuencias agudas o altas, que podemos asociar con instrumentos como los referidos en los casos particulares del tambor requinto chontal y los cascabeles de las pastoras otopames del Valle de Toluca. Pero más allá de este punto físico, ocurre que los sonidos del agua, como arroyos, ríos o cascadas regularmente son placenteros al oído humano.¹¹

En otro estudio hemos propuesto que las danzas de “El Caballito” y “Las Pastoras” corresponden a ritos propiciatorios de la lluvia y fecundación de la tierra.¹² Este significado acuático se asocia con la relevancia sonora del tambor requinto y los cascabeles que auditivamente evocan los sonidos del agua, en un proceso —como ya se ha asumido al inicio del presente escrito— *complejo* y con una dinámica estructural caracterizada por las transformaciones al interior de un sistema de significados.

En este sentido, la vinculación semántica entre los instrumentos musicales, el sistema ritual, la danza y la música obedece a que “no podemos representarnos cosas más allá del mundo de la experiencia”¹³ o, en palabras de Luria: la actividad cognitiva de la percepción “depende

¹¹ Anthony Storr, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 19-20.

¹² Juan Luis Ramírez Torres, “Rito y ritmos indígenas. Dos ejemplos mesoamericanos”, en *Gazeta de Antropología*, núm. 22, 2006.

¹³ Ernest von Glassersfeld, “Despedida de la objetividad”, en Paul Watzlawick y Peter Krieger (eds.), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 25.



de la práctica, históricamente formada, del hombre y del sistema de codificación que éste utiliza”.¹⁴

¿Cuál es esa experiencia? Propongo que ésta oscila en torno a dos ejes paralelos, de una parte el hecho de que los contextos a los que se corresponden las danzas referidas son los de sociedades rurales campesinas como las del Valle de Toluca; o campesina y de pescadores como la chontal de Tabasco, que vinculan sus ritos de fecundación con los ciclos pluviales y del calendario religioso, ambos propios de sus condiciones históricas reflejadas en sus forma de producción económica y reproducción socio-cultural.

De otro lado, interpreto que el bastón, portado en la mano derecha de la danzante, es rayo fecundante que en su golpetear el suelo preña sementeras y mujeres. Los cascabeles, con su sonido, evocan el particular ruido provocado por las gotas de lluvia al hacer percudir la tierra. Los mismo se puede decir del tambor requinto, su redoble rápido y agudo por igual convoca asociaciones sonoras para con la lluvia generosa sobre lagunas, ríos, sabanas y pantanos tabasqueños.

Estos sonidos acuáticos nos remiten a una experiencia vivida por cada individuo, me refiero al muy posiblemente primer sonido percibido por todo ser humano: el del líquido amniótico, acompañado de los latidos de su corazón y el de la madre. Esto explicaría el porqué del agrado por la escucha de sonidos de agua antes referidos.

Conclusiones

Victor Turner considera que “el cuerpo humano es un microcosmos del universo [...] un lugar privilegiado para la comunicación de la gnosis, del conocimiento místico sobre la naturaleza de las cosas y el modo como éstas llegan a ser lo que son”. En esta misma línea, de nuestra parte ya hemos concebido al cuerpo humano en la condición de una topografía de la *biología* y *biografía* del individuo, el cuerpo como texto por cuya intermediación se comunica tanto la fisiología como los afectos y las relaciones sociales de la persona.¹⁵ En

¹⁴ A.R. Luria, *Desarrollo histórico de los procesos cognoscitivos*, Madrid, Akal Universitaria, 1987, p.35.

¹⁵ Juan Luis Ramírez Torres, *Cuerpo y dolor. Semiótica de la anatomía y de la enfermedad en la experiencia humana*, Toluca, UAEM (Cuadernos de Investigación, 10), 2000.

consecuencia, ocurre una percepción históricamente mediada, en la cual ocurre la coincidencia simbólica en torno de las aguas geográficas y los líquidos orgánicos del cuerpo humano, que al implicarse mutua y semióticamente hacen de los fluidos fisiológicos, específicamente, líquido amniótico, un *lugar privilegiado para la comunicación de la gnosis*.

Al quedar fecundada la *tierra-mujer madre*, en términos fisiológicos se inicia un proceso que terminará con el parto; durante el proceso del embarazo el nuevo ser está rodeado por el ambiente acuoso que se acerca a las nociones del espacio nocturno, dominio femenino, invadido por las aguas telúricas, maternas. En este tiempo nocturnal y femenino que es el de una madre preñada que cubre con su líquido amniótico al futuro hijo, fruto de la tierra, gestado entre los ritmos de dos corazones que sincronizados ya evocan el percutir de tambores sagrados. Algún día los cuerpos de esos hijos danzarán para propiciar nuevas fecundaciones en el tiempo sagrado de la música *mysterium*. En ese sentido, Humberto Maturana considera que “lo humano surge en la historia evolutiva de los primates [...] con el lenguaje. Cuando esto ocurre, el vivir en el lenguaje se hace parte del fenotipo ontogénico que define a nuestro linaje como linaje cultural, y en torno a cuya conservación se dan todas las variaciones estructurales que llevan al ser biológico *Homo sapiens sapiens*”.¹⁶

Entre la experiencia ligada a lo biológico —el feto que escucha los fluidos del líquido amniótico— y la experiencia colectiva —tambor y cascabel en tanto que constructos culturales—, existe un proceso de transformaciones estructurales que al interior de una semiósfera hace de la experiencia amniótica una instancia de gnosis sobre la cual se erigen significados expresados en un lenguaje cultural que hace del rito propiciatorio acuático metáfora para el establecimiento del modelo de orden social: la vida de indígenas, campesinos y pescadores, que al danzar hacen del espacio ritual, en ese tempo sagrado, un instante que regresa al origen cultural y uterino de la *musica mysterium*: acaso el sonido primigenio.

¹⁶ Humberto Maturana, *La realidad ¿objetiva o construida? I. Fundamentos biológicos de la realidad*, México, UIA, 1995, vol. II, p. 280-281.