

Creación musical a partir de una lengua originaria

El k'iche del occidente guatemalteco

Axel Avendaño

idiomakiche@gmail.com

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Los procesos creativos en música, suelen ser no-lineales: una serie de decisiones entre un gran número de opciones y probabilidades no sólo sonoras, sino también sígnicas. Interpretamos el mundo sonoro de acuerdo a nuestros parámetros y formas de escuchar el entorno; sin embargo, cuando el contexto que deseamos representar es distinto al nuestro y a nuestra cultura, no resulta claro qué debe entenderse bajo las premisas del “contexto originario”. De esta cuenta, el trabajo musical realizado a partir de una lengua originaria toma características de interpretación y “captura de datos” desde donde deberán andarse varios caminos que nos conduzcan a un “mejor resultado”, tanto sonoro como interpretativo de la alteridad que proporciona la información fuente necesaria para la creación. Así, este trabajo se enfoca en una estética del goce y la sensualidad cognitiva a través de que originario y no-originario, auténtico e inauténtico, autóctono y alóctono, pueden tratarse como contrariedades o bien como complementos relativos. Se propone una “armonización dialéctica” de las dos epistemologías de la cuales se dispone: la “escrita y pensada” desde la sonoridad de lo español/europeo, y la escrita pensada desde la sonoridad de lo k'iché/maya. Este ejercicio va más allá de la búsqueda abstracta de las historias y de los sonidos y sonidos de las historias, privilegiando la investigación de campo y la etnografía a partir de la cual es posible el análisis cualitativo y cuantitativo de datos dirigidos al abastecimiento de procesos creativos.

Palabras Clave

Lenguas originarias, prosodia, creación musical, instrumentos prehispánicos.

Music creation from a native language

The K'iche from western Guatemala

Abstract

Creative processes in music are usually non-linear: a series of decisions between a large number of options and probabilities that are not only sound, but also sig- nal, which are available. We interpret the sound world according to our parameters and ways of listening to the environment; However, when the context we want to represent, in a musical work, is different from ours and our culture, it is not clear what should be understood under the premises of the "original context." From this account, the musical work carried out from an original language takes on characteristics of interpretation and "data capture" from which several paths must be taken that lead us to a "better result", both sound and of interpretation of the otherness that it provides the source information we need for musical creation. From this point of view, this work focuses on an aesthetic of enjoyment and cognitive sensuality through which original and non-originating, authentic and inauthentic, native and alien, can be treated as contradictions or as relative complements. The substantive proposal is, therefore, a "dialectical harmonization" of the two epistemologies that are available, at least partially: the "written and thought" from the loudness of the Spanish / European, and the written thought from the loudness of the k'iché / maya. In turn, this exercise goes beyond the abstract search for stories and the sounds and sounds of stories, privileging field research and ethnography from which qualitative and quantitative analysis of data aimed at supply of creative processes.

Key Words

Native languages, prosody, musical creation, pre-Hispanic instruments.

Introducción

Los procesos creativos en música basados en las culturas originarias son cada vez más frecuentes y, del mismo modo, los nuevos métodos para abordar el estudio de las mismas resultan despojados de los argumentos nacionalistas —ahora anacrónicos—, que veían e interpretaban esas alteridades con una posición de preponderancia desde el discurso occidental de escritura, orden interválico y técnica compositiva. Es en este orden de ideas que pretendo describir en una forma detallada mi proceso de creación musical a partir del k'iche —una lengua originaria del occidente guatemalteco— llevado a cabo con los análisis prosódico y semiótico de la oralidad y la escritura. Intento que este recurso compositivo no

se limite sólo al hecho de musicalizar palabras como un ejercicio de transcripción de la prosodia a la notación musical, sino que también la palabra actúe como conductora por el entramado social y semiótico del cual es portadora, indicando *per se* cómo debe sonar, percibirse y ser interpretada; luego, con los elementos necesarios proporcionados por la misma lengua, efectúo una traducción intersemiótica estableciendo analogías desde los textos en idioma k'iché hacia el lenguaje musical sonoro que a su vez se escribe y describe a través de un contenido escénico, de tal manera que el espectador de la obra se vea inmerso en esa nube sémica detrás de las palabras, buscando la continuidad y no la ruptura de los signos y sus funciones expresivas y simbólicas. Asimismo, propongo una *posición justa* para que el creador foráneo del contexto cultural de donde se toman los datos, materialice su discurso sin el menoscabo de los elementos sígnicos que se toman como componentes para formar la *jun Chak*.¹ En suma, el presente artículo despliega y explica una serie de pasos que están alimentados por la semiósfera² de una cultura y las cualidades del sonido de su lengua.

Un texto fuente, un punto de partida a la creación musical

Una década atrás, en un afortunado hecho, ocurrió mi primer contacto con la *jun chak* literaria de Humberto Ak'abal (1952-2019), un pequeño escrito que decía: *no es que las piedras sean mudas, sólo guardan silencio* (Ak'abal, n.d.; p. 32) proveniente de un grafiti en el Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala y para mi suerte, quien pintó esas palabras lo hizo junto con el apellido del autor: Ak'abal. Desde ese momento inicié la búsqueda y lectura de sus textos, en los cuales, con una gran capacidad de síntesis, describe ese hacer cotidiano implícito en el habla, concretizado en la escritura, “[...] En otras palabras, es una expresión del mundo que depende de manera imperativa de un lenguaje altamente poético” (Astvaldsson, 2012). Estas cualidades, al ser exploradas en sus versos, proveen el material sígnico y sonoro para ser utilizado en los procesos de creación musical como un texto fuente, punto de partida o idea detonante; de gran idoneidad para ser sometidos a un proceso de traducción intersemiótica y ser convertido en un texto musical-visual (Torop, 2002).

Unos años después, con la debida autorización del autor, musicalicé varios textos en su idioma originario —k'iche—, siendo este mi primer acercamiento al trabajo sonoro con lenguas originarias. Sin embargo, el trabajo compositivo de entonces se veía limitado sólo a la musicalización de poemas y a dar una interpretación escénica a las traducciones en español de la poesía, que cabe señalar el autor revisó y autorizó. De estos primeros ejercicios creativos y ecfrásticos quedó un antecedente de búsqueda de sonoridades ligadas a ese paisaje sonoro y vivencial, aunque apelando únicamente a un cambio de dotación; el mecanismo en ese

momento fue el de sustituir los instrumentos occidentales por algunos *nativos*, pero con las reminiscencias de ese lenguaje armónico-contrapuntístico-escalar, antagónico a los modos de oír e interpretar el entorno por parte de los pueblos originarios. Más adelante explicaré esta posición que considero parte de una problemática ontológica, fundamental en este proceso.

De las lecturas de Ak'abal, un poema en especial detonó una inquietud compositiva. Se trata de un relato sobre la vivencia de un eclipse lunar, el texto me hizo recordar una cita que un tiempo atrás leí en un libro de historia guatemalteca, el cual fue tomado de las notas de un párroco del siglo XVII. La tabla 1 presenta el poema a la izquierda en la lengua originaria, a la derecha la traducción al español (Ak'abal, 2000).

Kakam ri Qati't	La Luna se muere
Jitzam re sub'unel	Ahogadas de espanto
ri ixoquib' kikiraq kichi':	Las mujeres corren la voz:
kakam la ik',	Kakam la ik'
kakam la ik'.	Kakam la ik'
AK'alab', alab'om,	¡Patojos, muchachos
chixk'astajoq!	despierten!
Chixel uloq!	¡Salgan!
Ri qati't kakamik	La luna se muere,
kik' ri uwächib'al, upalaj.	su cara tiene color de sangre.
Ri raqom chi'aj ke' paqi'k	Ruedan gritos loma abajo
ri xulq'ab'ik ke' xu'li'k.	chiflidos trepan loma arriba.
Are ri xul, ri tum tum, ruk'a	Y xules, tambores, cachos,
wakax,	botes y guacales.
q'el taq chi'ch', tzima kakitanata'.	
Kakit'iq ri yataj chäj	Arden manojos de ocote
xuquje' ri koxtar taq jo'q.	y costaladas de tusas.
Xa are ri qati't kuril q'aa	¡Que la luna vea luz y no se muera!
rech man kakam taj!	
Ri qati't xk'astaj ri uwäch xok'ow	Ella recobra su brillo de plata
ri uyab'il	y sonríe después del eclipse.
xtze'nik, juluw chi jumul.	
Ri kaqiq' xumes ri chaj	El viento barre
re xib'inaqil, ri chäj re xib'inem.	cenizas de susto.

Tabla 1. Texto completo del poema *Kakam ri Qati't*, de Humberto Ak'abal en su lengua originaria (izquierda) y su traducción al castellano.

La poesía narra el evento específico del eclipse de luna roja o *luna de sangre* desde una visión, si bien histórica, no muy lejana en el tiempo. Sin embargo, este mismo relato se describe en *La recordación florida* (de Fuentes y Guzmán, 1882) de la siguiente manera:

[...]les prohibió cierta ceremonia supersticiosa en ocasiones que se eclipsaba la luna; porque en una y la primera que experimentó oyó en el pueblo un rumor y alarido inopiado, grande ruido de atabales y golpes que repetían en cueros, tablas y hierros como rejas y azados, y que lloraban a grito herido y lastimero las indias porque moría la luna, diciendo que aquello era para ayudarla [...] siendo esto muy a deshora de la noche. (de Fuentes y Guzmán, 1983, pág. 191)

Es el mismo evento, con elementos similares, sin embargo, con tres siglos de diferencia —de Fuentes y Guzmán lo toma del período entre 1659 y 1667—; en este punto es donde el texto de Ak’abal se transforma en un detonante o texto fuente. La información ahora adjunta trae consigo preguntas que deben ser contestadas para que el texto fuente, al formar una imagen completa, sea entendido del todo y no de manera parcial. Las primeras que surgen están relacionadas con el ejercicio del hecho central del poema por parte de la cultura maya contemporánea, pues si en tres siglos de diferencia hay un evento similar y no ha variado más que en detalles, quiere decir que puede estar ocurriendo en la actualidad. La segunda, desde un punto de vista especulativo, es si puede rastrearse desde el siglo XVII, hay probabilidad que este ritual tenga orígenes prehispánicos. Luego, habrá que definir por qué es tan importante el eclipse de luna roja, la razón por la cual es significativo ayudar a la luna a que no muera, o, por otra parte, entender quién es la luna. El texto fuente detonó como problema compositivo —al momento de plantearme estas preguntas—esbozar una *jun chak* sonoro-escénica de lo que aparentemente es un ritual como práctica vigente, ahora plantea otras problemáticas asociadas a la información de la cotidianidad de los pueblos mayas actuales: (1) Saber si aún está vigente esta práctica en la región lingüística de Ak’abal y la del relato de Fuentes y Guzmán; (2) Abordar el tema de la luna, aparentemente asociado a la religión, que, si bien llega ahora por dos relatos, también es deductible que en trescientos años desde la primera documentación hasta el relato de Ak’abal haya permanecido en secreto.

Encontrar una solución a estos problemas investigativos vinculados a la búsqueda de datos cualitativos y etnográficos, asociados con la cosmovisión, demanda nuevos conocimientos y técnicas investigativas más allá del ejercicio compositivo. Luego, buscar una manera de hilar toda la información para construir una historia que pueda ser comprendida e interpretada por personas de cualquier procedencia

cultural, de tal manera que se puedan verse inmersas —visto de alguna manera— en esa semiósfera específica.

Buscando una traducción

Del relato de Ak'abal y su traducción al español doy inicio a una primera búsqueda, por lo que partiendo del título emerge la primera diferencia: la palabra para nombrar la luna —el cuerpo celeste— en k'iche es *ik'*, sin embargo el título del original dice *qati't*: abuela —madre de alguno de nuestros progenitores—. Comparando *Kakam ri Qati't* y *La Luna se muere*, hay algo que no concuerda entre el título en k'iche con el título traducido y está claro que se refiere a otro concepto que asocia a la luna con la abuela. Esto plantea una nueva problemática, pues no me basta saber las palabras en idioma k'iché para entender lo que está escrito³. El primer paso a considerar es el hecho de establecer una traducción con la colaboración de una persona cuya lengua materna fuese el k'iche y conozca en gran medida el español, así como entender que esta colaboración es de vital importancia en una investigación donde se involucra otra cultura y otra forma de entender estos fenómenos sociales desde la visión de sus miembros (Guber, 2001). Por ello ese texto fuente ahora se convierte en trabajo de campo y, por el momento, no más de escritorio y exploración histórica o documental.

Mi solución más inmediata para resolver ese problema de traducción fue por medio de una joven universitaria k'iche, originaria del Municipio de Chichicastenango, Departamento del Quiché, en el occidente de Guatemala, de nombre Yolanda Salvador. No tardé mucho en pedir su ayuda con algunos aspectos de este trabajo de investigación. Lo primero que pregunté fue sobre el título, por lo que su traducción literal fue “Nuestra abuela se está muriendo”; luego ¿el título no es *La luna se muere*? A lo que Yolanda responde: “Para nosotros la luna es nuestra abuela”. En ese momento entendí que el poema de Ak'abal tiene dos traducciones, la primera al español como una primer capa, si bien, con un contenido histórico, a su vez escueta; la segunda, no es sino la traducción desde la semiósfera (Lotman, 1996), es decir, una paráfrasis semiótica del texto detrás del texto, que para este poema como en la mayoría de las situaciones culturales, rebasa por mucho a lo escrito.

Para saber quién es la abuela, primero hay que saber qué significa ser abuela para los pueblos mayas. El significado más inmediato es el universal, de la mujer que es madre de cualquiera de nuestros padres, es decir por rasgos de consanguinidad: El segundo está relacionado con la autoridad y la sabiduría adquiridos por una persona dentro de un círculo social o contexto comunitario específico, que si bien es común el atributo en personas de la tercera edad, también puede ser un personaje de mediana edad, es más bien de cualidades. El tercer significado está

asociado directamente con la cosmovisión: la abuela de quien nos habla el poema de Ak'abal, es la diosa Ixchel suegra de Ixmucané —la madre Tierra, quien moliendo el maíz crea a la humanidad—. Pero la abuela luna tiene además varias cualidades que la hacen un ser dual. En glifos prehispánicos se le ve tanto como una muy maternal como otra destructora. Asociada también, entre sus cualidades más notorias, con la fertilidad, de ahí que uno de los calendarios mayas sea el lunar, íntimamente ligado con las cosechas y con el embarazo humano, rigiendo sobre las energías con las que todos nacemos. Así pues, es la abuela luna quien indica el momento propicio para la siembra del maíz, como de otros granos y legumbres, además entre otros atributos es tejedora, regente sobre algunas aguas y la diosa de la medicina (Espinoza Villatoro, 1999). Entonces, en la interpretación que me da Yolanda, la luna es nuestra abuela, es decir, la abuela de todos.

Esta traducción me hace creer que el eclipse es mucho más que un fenómeno y va mucho más allá de un ritual que impide la muerte de la abuela luna —porque además los dioses mayas son mortales—, Ixchel se convierte en la luna a raíz de su deceso en esta dimensión humana al igual que su pareja Itzamná, el sol. De esto depende el eclipse, de la relación conflictiva de Ixchel e Itzamná.

Además, del relato de Fuentes y Guzmán “[...] lloraban a grito herido y lastimero las indias porque moría la luna” encaja con el relato poético de Ak'abal “Ahogadas de espanto las mujeres corren la voz ¡Kakam ri qatí't! ¡Kakam ri qatí't!”, esta alarma que además continúa diciendo que salgan porque la luna se está muriendo. En una entrevista posterior, una mujer de lengua q'anjob'al del noroccidente guatemalteco, me indicó que de niña vio la luna roja. Según recuerda, cuando se da la alarma “porque la abuela está muriendo”, no le estaba permitido salir de casa a los niños muy pequeños y a las mujeres embarazadas, porque esto afectaba al niño en gestación y como consecuencia nacería con labio leporino de lo que se observa que el acontecimiento seguía estando asociado a la fertilidad. Sin embargo, con motivo de nuevas prácticas religiosas esta costumbre desapareció.

De otro encuentro, ahora con el médico Erik Espinoza, mayaista e investigador de la medicina tradicional de los pueblos maya hablantes guatemaltecos, recabo otro tipo de información, ahora presentada en forma de cuadro (Figura 1). Es la representación pictórica del eclipse lunar, por un pintor originario de la zona central de Guatemala, Departamento de Chimaltenango, cuyo lienzo presenta un grave deterioro. No hay mucha información del lugar exacto del lugar ni de la procedencia del mismo. Siguiendo el método iconográfico (Castiñeiras, 1998) reconozco la posición del Volcán de Agua. Puede distinguirse, asimismo, algunas montañas y la cúpula de una iglesia, además de uno de los trajes propios de la región cakchiquel. Al primer elemento descrito por Ak'abal y de Fuentes y Guzmán, un grupo de mujeres en llanto a grito herido, se le agrega un hombre de rodillas claramente unido al lamento de ellas, que denota una gran similitud con una de las

expresiones corporales del miedo de los antiguos nahuas ante este fenómeno que anuncia un hecho aciago: “el llanto se volvía una práctica particular de mujeres y niños [...] Se punzaban las orejas con puntas de maguey y se untaban la sangre, también pasaban ramas por la perforación. Luego todos los templos cantaba y tañían y hacían gran ruido” (Echeverría García y López Hernández, 2013, p. 148) . Me llama la atención un segundo elemento presente en las tres fuentes documentales. “[...] grande ruido de atabales y golpes que repetían en cueros, tablas y hierros como rejas y azados [...]” (de Fuentes y Guzmán, 1882) y “Ruedan gritos loma abajo, chifidos trepan loma arriba. Y xules, tambores, cachos, botes y guacales” (Ak’abal, 2000)⁴ ahora también representado, en el cuadro, con una dotación instrumental mucho más completa de guitarra, marimba, tambor, tun, xul, matraca, y una mujer tocando una campana, otra sonando una pala y una tercera con dos machetes. Interesantemente, se observa un conjunto que aparenta tener una función instrumental reunido en este fenómeno. Entonces surge una nueva pregunta ¿Qué función tiene el sonido en este evento?



Figura 1. *Julian (Sin título ni año)* Colección privada. Fotografía Axel Avendaño.

En una entrevista posterior, Yolanda me dijo que en realidad no importa qué instrumento se posea en casa, lo importante es que suene, que haga ruido sin importar que objeto sea. Por tanto la función de los instrumentos es servir de objetos sonoros, es decir se *objetiza* el instrumento musical, se despoja de su cualidad musical quedando sólo su característica sonora. Luego, cuando la luna vuelve a su normalidad, al color plateado, los instrumentos retoman su cometido de hacer

música, esta vez para celebrar una fiesta porque la abuela está viva, no murió. La mujer q'anjob'al detalla que en su vivencia los hombres del pueblo sacaron guitarras, pero sin la intención de hacer música, por lo que ponen su mano sobre las cuerdas para que sólo produzca sonido sin otra intención. Al igual que con los otros instrumentos y objetos, los tambores, los tunes, la marimba o el xul, el objetivo es sólo la producción de sonidos sin ninguna organización e intencionalidad musical. Entonces, los relatos nos cuentan más bien de la conversión de un instrumento musical a un objeto sonoro y productor de ruido. Luego esos elementos se transforman de nuevo en instrumentos musicales para celebrar una fiesta donde hay baile y comida. Además, ambas entrevistadas coinciden en que el sonido es para llamar a la abuela luna y para que ella no se muera. Recuerdo de manera muy clara, que, en mi niñez, mi madre —una mujer mestiza de la zona k'iche, aunque no hablante de este idioma— me relató una historia, donde las mujeres k'iches ponían una olla de metal sobre algún animal moribundo, especialmente sus pollitos, para luego tocarles con una paleta o cuchara con la finalidad que al escuchar este sonido estruendoso, revivieran y se levantaran y corrieran. En algunos casos sí vivían, en otros no. Además, mi madre, al igual que mi abuela, realizó en alguna ocasión esta misma práctica, por lo que desde muy temprano comprendí que la función de estos sonidos era traer de vuelta a un ser vivo que, desde algún estado de la muerte, aún puede vivir. De manera análoga, se da por hecho que todos los nietos de la abuela luna deben emitir sonido y ruidos, que al ser escuchados por ella, le permitan pasar de esa dimensión mortal a un estado nuevo. Así, el ritual es, finalmente, un llamado a la vida. Esta es la razón por la cual Francisco de Fuentes y Guzmán dice que “aquello era para ayudarla”.

Del mismo modo que el sonido, la luz tiene la función de llamar al ser en agonía y regresarlo de su transición a la muerte. Esta instancia de la luz está presente en el relato de Ak'abal “arden manojos de ocote y costaladas de tusas. ¡Que la luna vea luz y no se muera!” De estas situaciones puede deducirse que la abuela luna “está siendo devorada por el sol y corre el riesgo de no volver jamás, por lo que esto, de manera clara, afecta por completo los ciclos de cultivo y el orden cósmico” (Cruz Cortés, 2005, pág. 45).

Finalmente, en el poema de Ak'abal, las últimas líneas describen la alegría de los involucrados, porque la luna no murió, lo que poéticamente describe como *sonriente luego de recuperar su brillo de plata*. La joven Yolanda al igual que la mujer q'anjob'al, me cuentan que cuando la luna recobra su brillo normal, se hace una fiesta que puede durar hasta horas de la tarde del día siguiente, donde cada familia o individuo trae algo para colaborar con la comida de su comunidad. Entonces, la luna y este evento que como pudo observarse en el último eclipse del pasado mes de enero de 2019 es de varias horas y finaliza como relata de Fuentes y Guzmán “[...] a deshora de la noche” pasando directamente a la gran festividad.

Confiar por completo en la traducción de un idioma a otro sin cuestionarse o reflexionar en detalles trae como consecuencia que la adaptación se haga hacia nuestra semiósfera, la cual, carente de estos elementos, puede jugar en contra o quedar en una interpretación superficial, aunque, igualmente válida como fenómeno estético. En mi caso, para la construcción de la *jun chak*, permití dejarme atravesar por esa alteridad y plantear una posición desde la cual dialogar y construir mi discurso sonoro a partir de los elementos que la lengua me brinda.

Construcción de una nueva historia

Lo que inició como una inquietud compositiva continuó como la problematización de una serie de pasos que como una etapa intermedia decanta en un conjunto de signos y símbolos de los que, puestos sobre la mesa de trabajo, dispongo para construir una historia y contarla de manera sonora, es decir, la construcción de un nuevo texto derivado de mi interpretación. Sin embargo, la acción de reunir estos elementos y construir una versión de la cual resultará una *xb'antajik*,⁵ viene acompañado de una nueva problemática ontológica, relativa a la posición desde la cual se concreta la traducción de los datos y la posterior construcción del discurso (Jakobson, 1995). Si lo planteo en términos de superioridad respecto a la alteridad que nutre la *xb'antajik* —una superioridad similar a la que se arroga una empresa textil que se apropia de los diseños originarios, los patenta y luego los vende sin ningún reparo ético o responsabilidad sobre el saqueo realizado—, o sí, por el contrario, interpreto y construyo una historia nueva sin el menoscabo de signos, y el desinterés de llevar conmigo un ritual que pertenece a las comunidades desde hace siglos. Son muchas las posibilidades que se abren ante la sola decisión de cómo se deben esbozar estos elementos que ahora formarán parte de un *xb'antajik*; aún así, el juicio de representación e interpretación es exclusivo del creador de la *jun chak*.

Decido la formación de un nuevo texto, con los mismos elementos que los anteriores, sin embargo con una interpretación muy personal. Así que poniendo y ordenando los datos obtenidos en campo construyendo vínculos claves, buscando patrones y paralelismos (Schettini y Cortazzo, 2015), deduzco lo siguiente: el evento, es decir *la luna de sangre* ocurre cuando el sol —Itzamná— devora a la abuela luna —Ixchel—, quien es la abuela de la humanidad. Sus nietos, los hombres formados de la molienda del maíz, no permitirán que Ixchel muera pues si esto pasa las consecuencias podrían ser desastrosas y la alteración de todo el orden cósmico traerá consigo el caos, por ello hay que tomar una acción (el sonido y la luz como medios de llamado) para evitar el trágico final de la abuela. Ahora bien, tengo estos elementos unidos a los elementos de sonido: los gritos de las mujeres, el tañido de los objetos sonoros, la ejecución de instrumentos con carácter musi-

cal al final del eclipse; una preparación o planteamiento de la historia, una situación de tensión —el conflicto— generada por la luna roja, una resolución de esa tensión —la fiesta—, una humanidad que está en un plano dimensional distinto al de la diosa lunar. Aquí es donde encuentro mi interpretación de la historia para ser contada, el eclipse, es decir la situación conflictiva entre sol y luna mediado por la tierra —sus hijos—, relatado desde el punto de vista de los dioses. Es decir, que contaré la historia donde Ixchel e Itzamná son seres corporeizados, mas no desde el terreno sobre el cual tiene lugar un ritual que pertenece a los pueblos originarios ya que aunque se hace referencia a él, no es mi objetivo sacarlo de su contexto para traerlo a una sala.

Parte de esa interpretación es la temporalidad desde la cual se plantea esta *xb'antajik*. Derivado de los primeros planteamientos, se construye una narración sonora a partir de esa especulación de carácter prehispánico, sin la combinación con los instrumentos u objetos sonoros occidentales, sino más bien con un devenir en búsqueda de esas sonoridades asociadas al contexto desde el cual pretendo la *jun chak* sea interpretada.

Entonces, el *xb'antajik* es generado a partir del análisis de la oralidad y de la semiósfera de la cultura de la cual sale a luz, haciendo una nueva interpretación y reivindicando estos símbolos; gracias a ello, la *jun chak* no sólo se circunscribe al plano sonoro, sino a su vez queda ligada a elementos escénicos para que esas funciones expresivas y simbólicas del texto fuente estén presentes y no se pierdan. Es importante en este punto del trabajo creativo establecer qué elementos deben ser contados y de qué manera habrá que hacerlo, para poder definir una serie de analogías entre sonido, historia, textos escritos—representación sonora graficada— y elementos escénicos.

Sonoridad de la lengua

Con una historia definida y con los componentes claros, queda el paso más importante y medular en un proyecto de creación musical, es cómo abordar sonoramente la *jun chak*. Luego, al plantear el uso de elementos propios desde una cultura no occidental, en un medio temporal lejano al contacto colonial, también el ordenamiento intevalico o las sonoridades y tímbricas deberán estar ligados a la lengua, la cultura y la temporalidad.

Para ello, primero, la dotación instrumental debe ser propia de la cultura de la cual se hace la alusión. Por ello tomo los instrumentos de origen prehispánico⁶ para hacer un estudio de cuales debo utilizar según las sonoridades y tímbricas que necesite. De ellos, me parecen adecuados para estos fines algunos instrumentos de percusión: membranófonos (algunos tambores de copa, tambores de dedo) e

idiófonos (como sonajas, tun, raspadores, hueso de fraile). También de aerófonos me parecen adecuados (las flautas biglobulares y dos más triglobulares⁷ (Pérez y Gili, 2013)). Toda la dotación instrumental es tomada del altiplano guatemalteco, con énfasis y preferencia en la región k'iche, tomando en cuenta a su vez las sonoridades asociadas a las descritas en los relatos de Ak'abal y de Fuentes y Guzmán.

Segundo, si es la lengua la que provee de todos los elementos sígnicos y hasta la dotación instrumental, debe ser de ella la sonoridad, orden interválico y rítmica. Por ello el planteamiento de que el análisis prosódico sea el método para la realización musical, es uno de los últimos pasos en este proceso de creación. De ahí que el procedimiento a seguir consiste en la grabación *in situ* del poema *Kakam ri Qati't* en voces de Yolanda Salvador y Humberto Ak'abal⁸, para su posterior análisis en Praat. De este análisis, sólo se utilizan las palabras que serán claves en el poema como, por ejemplo, el título.

Cada palabra produce una curva melódica, que debe ser tomada en cuenta al momento de realizar un ordenamiento de los datos cuantitativos y promediarlos para formar un conjunto de tonos que formarán las curvas propuestas en la *jun chak*. Ellos también contribuirán a la distribución interválica en los aerófonos construidos especialmente para esta obra en particular.⁹ A su vez, el análisis del eje X, correspondiente al tiempo, es igualmente importante, pues de éste dependerá gran parte del tratamiento del ritmo musical. Para ello, se toma en cuenta que “el saltillo y el alargamiento vocálico, (...) son datos fonéticos propios de esta lengua (...) que para un oído occidental podrían resultar parecidos o equivalentes al acento prosódico” (Montemayor, 1999) (ver figura 2).

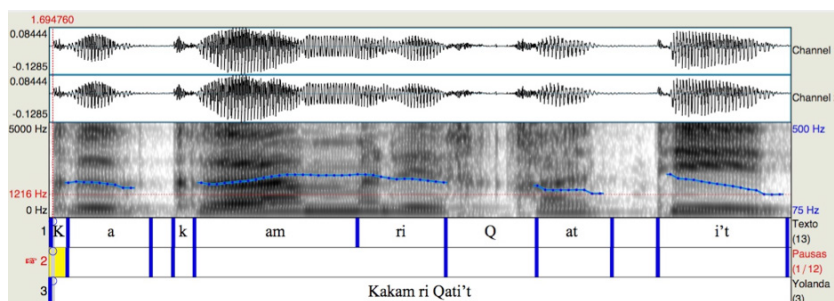


Figura 2. Análisis prosódico *Kakam ri Qati't*. Yolanda Salvador.

Finalmente, el último paso a dar es la escritura de la música y el uso de las tecnologías con el propósito de reforzar las sonoridades de modo de que puedan cumplir un rol importante en la interpretación de la *jun chak*. Con respecto a la

escritura, es necesario el uso de grafías y otros elementos que puedan expresar de una forma lo más cercana posible, el *x'b'antajik*, acercándose de la mejor manera posible al objetivo de comunicar esa carga sémica de la lengua k'iche. En cuanto a la representación interválica, dado que fue utilizada únicamente para la elaboración de los aerófonos, no se requiere escribir las alturas tonales de la lengua de una manera distinta a la que provee la curva del espectrograma.

Tercero, cada decisión en los pasos de este proceso no fue tomada *a priori*, sino como producto de varias pruebas. En todos los casos los errores proporcionaron eva información y datos. De esta manera detallo cuales fueron algunos de los criterios que tomé en consideración para elegir la información que decantaría en la *kam ri Qati't*¹⁰. Otros datos considerados como los saltillos, alargamientos vocales y glotales, derivados del análisis de tiempo contra frecuencia en Praat que no fueron utilizados en esta composición. Sin embargo están materializados en las otras *jun chak* del corpus relacionado al idioma k'iche. Sin embargo, las partes tonales de la lengua k'iche que para esta obra eran de mi especial interés, se reflejan en la construcción de los aerófonos.

Cuarto, el tiempo del que disponía para hacer los muestreos vocales y el trabajo de campo en el occidente de Guatemala era muy limitado: solamente dos meses repartidos en tres visitas. En ellas, el acercamiento a diferentes personas del Municipio de Momostenango, de donde es originario Ak'abal, fue difícil. Se mostraron reacias y se negaron a colaborar conmigo, argumentando que el evento de la Luna de Sangre era un invento de Ak'abal. Pude comprender con ello, el motivo por el cual este evento se conserva hasta nuestros días. Una situación similar fue experimentada por Jesús Castillo en su búsqueda de sonoridades k'ichés durante las primeras décadas del siglo XX (Castillo, 1977). Por esta razón trasladé el análisis vocal hacia la región de Chichicastenango, en donde encontré mayor predisposición para colaborar en mi trabajo. Allí visité su mercado, donde los domingos convergen varios pueblos y pueden escucharse muchas variantes del mismo idioma. Por ello decidí enfocar este análisis sólo a la variante k'iche de Chichicastenango, donde además pude iniciar las entrevistas con Yolanda Salvador, quien además de mostrarse muy abierta para colaborar con mi investigación es hija de un guía espiritual k'iché, es decir un *abuelo*.

Al ser la relación frecuencia-tiempo el interés para esta obra específica, analicé la curva tonal de cada morfema. Luego, tomé un promedio de todas las frecuencias (Martínez Celdrán, 2007) para definir un tono por morfema. En las figuras 3 y 4 muestro el análisis por morfema, y en la tabla 2, el promedio por cada uno de ellos.

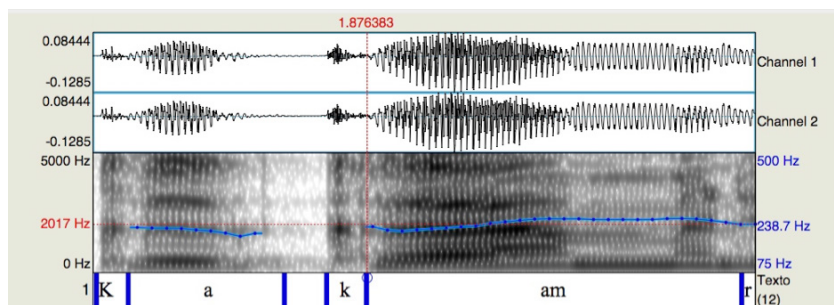


Figura 3. Análisis tonal del morfema |a| y |am|, en Kakam. La pronunciación corresponde a Yolanda Salvador. En azul la curva tonal y cada punto nodal es el punto del muestreo que fue posteriormente promediado.

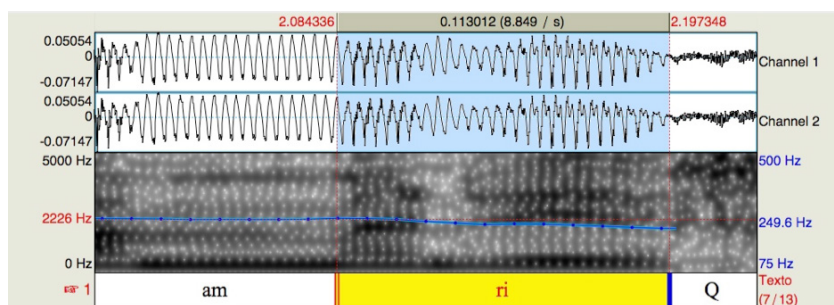


Figura 4. Análisis tonal del morfema |ri|. Pronunciación por Yolanda Salvador. En azul la curva tonal y cada punto nodal es el punto del muestreo que fue posteriormente promediado.

En los ejemplos puede apreciarse que |k| es material para ser interpretado —para fines musicales— como parte de un ataque rítmico a propósito de su distancia con la otra |k| y luego en el posterior |Q|, establecer por analogía un ritmo. Asimismo, las curvas melódicas o tonales de |a|, |am|, |ri|, en azul y sus puntos nodales, los cuales contienen información de frecuencia, permitieron establecer las frecuencias utilizadas para la construcción de un conjunto de alturas que serán usadas en la obra.

Conclusiones y consideraciones finales

Este es un primer trabajo que utiliza una metodología que busca el acercamiento a las comunidades lingüísticas y su forma de escucha e interpretación sonora, como también el establecimiento de un análisis basado en la semiósfera.

Este procedimiento supone, además, la problematización de otros recursos lingüísticos y compositivos como la proxémica utilizada en el diseño escénico musical, o las características glotales, de saltillo o estiramiento vocal y su interpretación musical. Aunque está en fase de desarrollo, el resto del corpus compositivo de esta investigación abordó esas problemáticas. Otras aún necesitan un trabajo mucho más amplio de prueba y error.¹¹

Asimismo, este trabajo ha abordado un tema que, si bien se ha trabajado con anterioridad, puede de alguna manera ser un antecedente ético de cómo un compositor toma su postura de distancia, acercamiento o involucramiento en el mundo semiótico de una comunidad de la cual es forastero y en la mayoría de ocasiones de paso. No pretende, además, ser una guía sino más bien una muestra del recurso que en mi trabajo compositivo decantó en un corpus de *jun chak*, ligado a las circunstancias con las cuales fue realizado y el compromiso por mi parte de no menoscabar la información que me fue confiada.

Notas

1. A partir de ahora, utilizaré el término en k'iché *jun chak*, para referirme a obra. Éste hace alusión a construcción-creación de algo, que puede referirse a música como a poesía. Término traducido por Yolanda Salvador.

2. “La semiósfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiósfera. [...] sólo la existencia de tal universo —de la semiosfera— hace realidad el acto signico particular. La semiósfera se caracteriza por una serie de rasgos distintivos.” (Lotman, 1996, pág. 12)

3. Comprendí que al traducir por mi cuenta estaba adaptando las palabras k'ichés a mi contexto cultural, carente de todo signo lingüístico que porta una persona cuya lengua materna es el k'iché.

4. *Xul* es un tipo de aerófono tubular pequeño de pico con pocos orificios de obturación, elaborado con carrizo o en algunos casos, de tipo arqueológico, con las mismas dimensiones elaborado con arcilla. Los *cachos*, son los cuernos vacíos de cualquier animal usados como trompetilla. *Gnacal*, es el término para el recipiente con el cual se vierte agua, usado en el aseo.

5. Utilizaré la palabra k'iché *xb'untajik* para creación, como referencia a un texto destino. De la mano con la definición de *jun chak* construcción-creación de algo.

6. Los instrumentos son reproducciones de los originales al resguardo del Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Ciudad de Guatemala.

7. Debo aclarar que la dotación que propongo es mucho más amplia, ya que de esta misma investigación se generó un corpus de obras con características musicales de gran similitud.

8. Para este poema, no se alcanzó el objetivo de la grabación en voz del autor, (objetivo que había sido alcanzado con los otros poemas asociados a esta investigación). La misma fue planificada para la

última semana del mes de marzo de 2019. Lamentablemente, el deceso de Ak'abal ocurrió dos meses antes. Sin embargo para el resto del corpus compositivo cuento con una grabación de Ak'abal de los poemas *Conjuro por la lluvia* y *Canto de pájaros*.

9. La dotación de instrumentos fue construida por mi persona, luego del contacto directo con los originales en resguardo del MUNAE, en julio de 2018 al ser parte del equipo de investigación dirigida por la Dra. Francisca Zalaquett, como parte del proyecto Universos Sonoros Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM.

10. Utilizo el mismo nombre que el de su homóloga en el poema de Humberto Ak'abal.

11. Propongo la audición de la obra *Invocación a la lluvia*, generada a partir de tres poemas de Ak'abal, donde abordo el idioma desde esta metodología, sin embargo busco elementos texturales en la producción sonora. Puede escucharse en la siguiente dirección.

Referencias

- Ak'abal, H. (2000). *Aj'yuq'. El animalero*. (4 ed.). Ciudad de Guatemala: Cholsamaj.
- Ak'abal, H. (n.d.). *Aqajtz'ij/Palabramiel*. Guatemala: Cholsamaj.
- Astvaldsson, A. (2012). Traducir la cultura. *Revista semestral de la Cátedra de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas*, 22, 1/2, 313-335.
- Castillo, J. (1977). *La música maya quiché: región de Guatemala*. Guatemala: Editorial Piedra Santa.
- Castiñeiras González, M. A. (1998). *Introducción al método iconográfica*. Barcelona: Ariel.
- Cortés, N. (2005). *Las señoras de la luna*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- de Fuentes y Guzmán, F. A. (1983). *Recordación Florida Tomo I*. Ciudad de Guatemala: Tipografía Nacional de Guatemala.
- Echeverría García, J., y López Hernández, M. (2013). La expresión corporal del miedo entre los antiguos nahuas. *Anales de Antropología*, 47 (1), 143-166.
- Espinoza Villatoro, E. (1999). *Rej'qalem ri Wa'ix. Dimensión Cero*. Guatemala: Cholsamaj.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad* (20 ed.). Bogotá: Grupo Editorial, Norma.
- Jackobson, R. (1995). *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Fondo de Cultura Económica.

- Kandinsky, W. (2005). De lo espiritual en el arte. Ediciones Coyoacán S.A.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A.
- Martínez Celdrán, E. (2007). *Análisis espectrográfico de los sonidos del habla*. Barcelona, España: Editorial Ariel, S.A.
- Montemayor, C. (1999). *Arte y plegarias en lenguas indígenas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, D. J., y Gili, F. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, Vol. 67, N° 291, 42-80.
- Schettini, P., y Cortazzo, I. (2015). *Análisis de datos cualitativos en la investigación social*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.
- Torop, P. (mayo-agosto de 2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. (E. N. Historia, Ed.) *Cuicuilco*, 9, p. O.
- Rodríguez-Sánchez, A. M., Schaufeli, W. B., Salanova, M., y Cifre, E. (2008). Flow experience among information and communication technology users. *Psychological Reports*, 102, 29–39. doi: 10.2466/pr0.102.1.29-39
- Schubert, E. (2009). The fundamental function of music. *Musicae Scientiae, Specials*, 63–81. doi: 10.1177/1029864909013002051
- Valentine, E., y Evans, C. (2001). The effects of solo singing, choral singing and swimming on mood and physiological indices. *Psychology and Psychotherapy: Theory, Research and Practice*, 74(1), 115-120. doi: 10.1348/000711201160849
- Walker, C. J. (2010). Experiencing flow: Is doing it together better than doing it alone? *Journal of Positive Psychology*, 5(1), 3-11. doi: 10.1080/17439760903271116
- Weld, H. P. (1912). An experimental study of musical enjoyment. *The American Journal of Psychology*, 23(2), 245-308. doi: 10.2307/1412844
- Wells, A. y Hakanen, E. A. (1991). The emotional uses of popular music by adolescents. *Journalism Quarterly*, 68, 445-454. doi: 10.1177/107769909106800315
- Zentner, M., Grandjean, D., y Scherer, K. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion*, 8, 494-521. doi: 10.1037/1528-3542.8.4.494

Acerca del autor

Axel Avendaño

idiomakiche@gmail.com

Estudiante de la Maestría en Composición en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México desde 2017. A partir de 2009 su trabajo compositivo e investigativo se vincula directamente con las lenguas originarias del occidente guatemalteco, así mismo en la investigación de los instrumentos prehispánicos de esa región con especial énfasis en flautas poliglobulares.