

Valeria Bellomia. 2020. *Ascoltare un osso umano. L'omichicahuaztli dalla Mesoamerica preispanica alla vetrina di un museo*. Roma: Edizioni Il Papavero.

Alejandro VÉLIZ RUIZ ESPARZA
Investigador independiente (México)
alex_ver177@hotmail.com

El contacto cultural es uno de los ejes temáticos recurrentes en la historiografía y la arqueología que centran su interés en la interacción ocurrida como efecto de la conquista y de la imposición del sistema colonial español sobre los “nuevos” territorios mesoamericanos. Desde la óptica del mundo occidental, la otredad amerindia quedaría expuesta con su alteridad a través del conjunto de prácticas, creencias y objetos manufacturados a partir de sus propios referentes culturales. Algunos de estos enseres fueron seleccionados y enviados al continente europeo como testimonio material y simbólico de las poblaciones colonizadas.

Para el caso concreto de los instrumentos musicales de origen prehispánico, ya en la primera mitad del siglo xx, Castañeda y Mendoza (1933) se habían dado a la tarea de compilar en su libro *Instrumental precortesiano* algunos de los destinos reservados para albergar instrumentos de percusión localizados en museos y colecciones privadas en México, Estados Unidos y Europa. Así encontramos una interesante pero problemática clasificación de objetos sonoros (y en ocasiones reproducciones de estos instrumentos en materiales varios) encasillados de acuerdo a su tamaño en dos rubros: 1) los grandes percutores (*teponaztli* y *huehuetl*) y 2) los pequeños percutores. En esta última categoría incluyeron cinco tipos de *huehuetl* y “timbales” de barro cocido que en ocasiones pueden asemejarse a vasos sonoros, conchas de tortuga (*ayotl*), piedras sonoras, metalófonos (*tetzilacatl*), raspadores de hueso humano o animal (*omichicahuaztli*), sonajas (*ayacachtli*), cascabeles y palo sonador o bastón-sonaja (*chicahuaztli*). Sobre los raspadores de hueso, conocidos en el ámbito académico como *omichicahuaztli*, Castañeda y Mendoza (1933, 223–27) describen brevemente once ejemplares, uno de ellos clasificado con el número 6, “Ejemplar del museo



etnográfico de Roma”, al cual nos referiremos, junto con otro más, en esta reseña. Este tipo de ludidores de hueso humano son un objeto de estudio que ha generado un ávido interés desde los tiempos de Lumholtz y Hrdlička (1898), pasando por Beyer (1917) hasta nuestros días, como en los casos de Lagunas, Zacarías y Daltabuit (1975), Pereira (2005) y Zalaquett et al. (2020). Valeria Bellomia se suma a esta pléyade de especialistas y toma como propia la labor de estudiar los ludidores de hueso dentro de su libro *Ascoltare un osso umano. L'omichicahuaztli dalla Mesoamerica preispanica alla vetrina di un museo*.

En esta obra, la autora nos muestra los resultados sobre un estudio de caso centrado en dos instrumentos de hueso humano¹ de origen mesoamericano localizados en el Museo Nazionale Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini” de Roma. Dentro de este recinto, la sala de las Américas alberga una vitrina donde estos dos huesos son expuestos en la sección dedicada al sacrificio humano bajo el rubro de instrumentos musicales (p. 33). Estas condiciones museísticas brindan no sólo un orden expositivo, sino que intrínsecamente cargan de significado a este tipo de objetos y conducen al público a realizar una recepción específica.

Bellomia se cuestiona, como uno de sus puntos de interés, la pertinencia de exponer bajo estas circunstancias a los dos artefactos sonoros del Museo Luigi Pigorini. Para proponer alternativas, aborda inicialmente la idea de estudiar la “biografía” cultural que se puede escudriñar tras estos ludidores de hueso. Además, se interesa por su manufactura, posibles funciones en tiempos prehispánicos y, claro está, los sonidos que actualmente se pueden reproducir tras su intervención, proceso que implicó ponderar en todo momento la salvaguarda e integridad de estos bienes patrimoniales.

¹ Los *omichicahuaztli* estudiados por Bellomia están inventariados en el Museo Pigorini con los números MNPE 4209 y MNPE 15395/G (p. 129). El primero de éstos es un fémur derecho masculino que se caracteriza por estar cubierto (en la cabeza femoral) con material resinoso que funcionó como adhesivo para el diseño de un peculiar mosaico de obsidiana y *Spondylus princeps* (p. 138). Adicionalmente, cuenta con una perforación (próxima a lo que corresponde con el margen distal) de la cual pendía una cadena de metal (seguramente colocada en tiempos coloniales) que contenía una concha del tipo *Oliva Julieta* (p. 142). Apunta la autora que este objeto se empleó para frotar la superficie dentada y hacer sonar al instrumento óseo. El segundo hueso, ahora un fémur izquierdo femenino, se hace acompañar de un peroné izquierdo, pieza que al parecer funcionaba como implemento para ludir al *omichicahuaztli* (p. 129–30). Cabe señalar que el origen del raspador de hueso MNPE 4209 fue ubicado en la región mixteca del señorío de Tututepec, Oaxaca, mientras que el MNPE 15395/G tal vez perteneció al área quiché (p. 141–48).

Desde una mirada original que podríamos estimar como caleidoscópica, Bellomia explora el entrecruce de disciplinas y no vacila en desplazarse desde la arqueología hacia la antropología, etnohistoria y análisis de léxico en lengua náhuatl. A lo largo de su texto, sus preguntas van abriendo camino hacia los pilares argumentativos que se sustentarán en dos subcampos disciplinares, mismos que la conducen a reelaborar nuevos modos de abordar el estudio de los ludidores de hueso, a saber, arqueomúsica y arqueoacústica.

Al elegir trabajar desde la arqueología musical, paleo-organología o arqueomusicología, se vuelve central para la autora reflexionar sobre el fenómeno de la música en las sociedades del pasado, lo cual la lleva a afrontar diversos retos para aproximarse a la materialidad de los instrumentos y prácticas musicales en el área mesoamericana. De tal manera que el camino adoptado por Bellomia es el de la reconstrucción musical y la experimentación con el diseño de una réplica² y con el objeto arqueológico-museístico. Si bien la autora logra desde la arqueomúsica obtener datos relevantes al experimentar con dicha réplica, también le permite revalorar los artefactos excavados con énfasis en su materialidad, por lo tanto, esta obra “no se refiere a una teorización [sobre la] ‘historia de la música antigua’, más bien a un proceso de estudio y análisis material de los objetos de procedencia arqueológica que atestiguan las prácticas musicales en las sociedades del pasado” (p. 43).³

Para evitar caer en las categorías evolucionistas que estudian la música desde la arbitraria dicotomía entre cultura superior e inferior, la autora (p. 46–48) se interesa en el modelo de Dale Olsen y lo aplica al estudio de los raspadores de hueso. Derivado de esta perspectiva, Bellomia acude a los cuatro procesos de investigación que propone Olsen: 1) arqueomusicológico, 2) historiográfico, 3) músico-iconológico y 4) analogía etnográfica. Todo ello implicó aproximarse a los *omichicahuaztli* desde un enfoque interdisciplinario, que, a su vez, la llevó a cruzar fronteras desde el Museo

² La réplica se fabricó con base en uno de los *omichicahuaztli* (MNPE 4209) del Museo Pigorini con la intención de producir y grabar una serie de sonidos que permitiesen comprender parte del comportamiento y potencial sonoro del artefacto-réplica sin dañar al objeto museístico. Por lo tanto, se recurrió a la técnica de impresión en 3D para replicar en yeso polimérico al raspador de hueso original (p. 158).

³ *non si tratta di una teorica ‘storia della musica antica’, ma di un processo di studio e di analisi materiale degli oggetti di provenienza archeologica che testimoniano le pratiche musicali nelle società del passato.* Traducción de Jorge Gil Albarrán.

Luigi Pigorini en Italia hacia el Departamento de Biología Cognitiva de la Universidad de Viena y el Museo Nacional de Antropología en México. En lo relativo a la arqueoacústica, haremos una mención más adelante, pues es uno de los derroteros más fructíferos que vale la pena examinar en el texto de Bellomia a partir del proceso de experimentación directa con los *omichicahuaztli*.

Respecto a la introducción de algunas ideas sobre la antropología de los sentidos a través de autores como David Le Breton, Constance Classen y David Howes, no es fortuita la impronta que esta línea de investigación ha dejado en parte del tratamiento dado a los instrumentos musicales, así como en la selección de conceptos sobre el fenómeno sonoro y en general en los resultados cosechados en la obra de Bellomia. Bajo esta misma perspectiva, se logra entrever la eficacia de la antropología del sonido para cuestionarse sobre un objeto de estudio tan peculiar como lo es la capacidad sonora de los dos ludidores de hueso expuestos en el Museo Luigi Pigorini. De manera específica, en esta investigación se emplea el modelo occidental de los cinco sentidos como punto de referencia sobre la percepción sensorial: “Por mucho que ahora sea cuestionable trabajar en función de la clara diferenciación entre los cinco sentidos, por el momento hemos decidido enfocarnos en la audición, al adoptar la subdivisión clásica occidental de la capacidad perceptiva del cuerpo humano sólo con fines de estudio (p. 50)”.⁴

Este sistema de los sentidos le permite a Bellomia pensar en la multisensorialidad como cualidad perceptiva que sucede en una atmósfera general y de interacción sensitiva, donde el acto de la escucha es tratado como un proceso que, si bien tiene una carga física e individual, también depende de la época y cultura a la que se haga referencia (p. 50, 53). Sin embargo, es relevante marcar que la antropología y la historia de los sentidos buscan cuestionar dicho modelo occidental, que, sin el debido tratamiento, nubla la comprensión sobre las percepciones y sistemas sensoriales de la otredad. Una deuda que, advertimos, la autora abordará en trabajos posteriores.

Por otra parte, de acuerdo a su estructura, esta obra se encuentra dividida en cuatro capítulos que se acompañan de un admirable prefacio escrito por Alessandro Lupo y un equilibrado epílogo bajo la autoría de Davide

⁴ *Per quanto sia discutibile ormai lavorare sulla base della distinzione netta fra i cinque sensi, per il momento abbiamo deciso di concentrarci sull'udito, adottando la classica suddivisione occidentale delle capacità percettive del corpo umano solo ai fini di studio.* Traducción de Jorge Gil Albarrán.

Domenici. Además, cuenta con un interesante índice de archivos de audio con código QR sobre las grabaciones que la autora y su equipo de trabajo realizaron en la etapa de registro sonoro y experimentación directa, tanto con los dos ludidores originales de hueso humano como con la réplica diseñada *ex profeso* para esta investigación. De igual forma, en el Apéndice podemos observar una rica compilación de fotografías, algunas veces de Bellomia y unas más correspondientes a otros autores que, en suma, integran un nutrido registro visual que funciona como recurso que da soporte a la labor emprendida por la autora.

Dentro del primer capítulo llamado “L’*omichicahuaztli* mesoamericano: quadro storico-archeologico”, la autora aborda las fuentes coloniales de las que disponía para dar cuenta de algunos contextos y posibles formas de usar los *omichicahuaztli*. Tal es el caso de las obras de fray Diego Durán (2006 [1867–80], 2) y Hernando de Alvarado Tezozómoc (1943 [1598]), entre otras. Bellomia acude con una visión prudente, pero con un carácter de fascinación, ante una referencia de Durán (2006 [1867–80], 2: 154) sobre los *omichicahuaztli*:

En acabando el canto, daban todos muchas palmadas al son del atambor, y luego tomaban unos huesos que tienen hechos unos dientecillos a manera de escalerillas y bailaban al son de aquellos huesos, raspando por aquellos escaloncillos otros huesezuelos, lo cual no carece hoy en día de alguna superstición, pues los usan el día de sus bailes todavía.

La escena explicada por el fraile dominico proporciona a la autora una guía valiosa, con datos singulares del Altiplano Central, a veces con lo que parecen ser silencios intencionales y no exenta de una serie de interrogantes.⁵ Con todo ello, se inclina a recuperar y revisar en forma detallada la tesis más socorrida, para el caso nahua, sobre el significado y función de los *omichicahuaztli* entendidos como huesos dentados para ser ludidos en contextos ceremoniales con carácter fúnebre y dedicados a guerreros muertos en batalla. Estos argumentos los enriquece añadiendo nuevos elementos a la discusión emanados del interesante documento colonial del área mixteca estudiado por Domenici: *Descrittione dell’India occiden-*

⁵ Bajo este tenor, Bellomia reconoce la diferencia entre el horizonte de ambos cronistas y los posibles, así como distantes, contextos culturales y geográficos atribuidos a los dos huesos que conforman su estudio de caso; lo que no deja de ser problemático y le plantea todo un reto al momento de la interpretación y entrecruce de datos.

tale chiamata il mondo novo (p. 65–66). Adicionalmente, en este capítulo encontramos referencias a los datos arqueológicos, iconografía, casos etnográficos, una propuesta sobre la “vida” social del material óseo en Mesoamérica. El capítulo cierra con algunas puntualizaciones sobre los significados de aquellos *omichicahuaztli* arqueológicos (y réplicas en materiales varios como el basalto y la piedra verde) que no tienen marcas de uso, es decir, le interesa explicar los “usos no sonoros” de este tipo de instrumentos.

El segundo capítulo, “Tecniche di analisi acustica: fra conservazione e valorizzazione”, es el punto cardinal en la investigación de Bellomia, pues es aquí que la arqueoacústica la dota de las herramientas metodológicas para la experimentación directa con los *omichicahuaztli*. Previo a explorar esta fructífera veta de trabajo, la autora obtuvo una serie de resultados de carácter antropométrico a través del análisis morfológico y morfométrico,⁶ así como tafonómico para identificar las huellas de uso que incluyen datos sobre la manufactura del raspador de hueso e incluso el desgaste por frotamiento. También se prestó atención al análisis histórico-arqueológico, se realizó la revisión de algunos documentos coloniales que permitieron reconstruir los avatares de estos huesos y se planteó una propuesta de carácter “arqueo-sensorial”.

La iniciativa para realizar los registros sonoros implicó la vinculación de investigadores italianos, así como de funcionarios del Museo Luigi Pigorini. Las grabaciones de los dos *omichicahuaztli* originales fueron realizadas en el Laboratorio de Bioarqueología del mismo museo y de este proceso se obtuvo una de las dos fases del registro sonoro. De forma complementaria, se realizó un segundo momento de grabación en el Departamento de Biología Cognitiva de la Universidad de Viena, pero con la réplica elaborada a partir de uno de los ludidores de hueso resguardado en el Museo Pigorini.

Al observar uno de los espectogramas obtenidos en la segunda fase de grabación, Bellomia notó que: “En comparación con los picos de otras muescas que no perforan la cavidad ósea, da como resultado que el sonido generado en correspondencia con los orificios casi siempre aumenta en intensidad directamente proporcional a la profundidad y a la amplitud del

⁶ Los datos para el análisis paleogenético, por su carácter invasivo, fueron tomados a través de una muestra del fémur MNPE 15395/G. La información parece arrojar resultados polémicos sobre el posible fechamiento prehispánico del artefacto museístico, colocándolo probablemente como un objeto de fabricación en tiempos coloniales tardíos. Sin embargo, la información recopilada es de un claro interés científico (p. 132–33).

orificio” (p. 164).⁷ Este hallazgo la llevó a plantear que las perforaciones que, cada cuatro muescas, posee el raspador de hueso tienen el efecto de conectar con el canal medular que sirve como cámara de resonancia, misma que funciona como un amplificador de sonido. Esta regularidad de perforaciones en las muescas genera un patrón bien definido (*pattern ben definito*), mismo que podría interpretarse como resultado de una intencionalidad organológica.

Dentro de su tercer capítulo, “Un confronto col Messico: gli *omichicahuaztli* del Museo Nacional de Antropología”, la autora da un giro a su estudio de caso, toma distancia y se adentra a presentar algunos resultados preliminares, así como una primera etapa de trabajo emprendida por un equipo de investigadores desde México al que se incorporaría Bellomia. El proyecto “Estudio interdisciplinario de idiófonos ludidos (*omichicahuaztli*) procedentes de las excavaciones de Teotenango, Estado de México” estuvo bajo la coordinación de Francisca Zalaquett con las colaboraciones de Josefina Bautista, Alejandro Véliz, Valeria Bellomia y Dulce Espino.⁸ El espacio de trabajo colaborativo se concentró primordialmente en la Osteoteca de la Dirección de Antropología Física del INAH ubicada en el Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. De manera complementaria se visitó la zona arqueológica de Teotenango y el museo de sitio “Dr. Román Piña Chan”, en el municipio de Tenango del Valle, Estado de México.

La muestra de huesos ranurados fue identificada con sus contextos arqueológicos procedentes del sitio de Teotenango, mayoritariamente asociados a entierros colectivos. Asimismo, con auxilio de la antropología física se realizó una primera selección de material óseo que incluyó fémures, tibias, húmeros, peronés, cúbitos y radios. En una segunda etapa de selección se consideraron aquellos huesos que por sus características morfológicas pudiesen ser ludidos para explorar sus posibilidades sonoras. De ahí se partió hacia una compleja etapa de estudio que implicó el análisis acústico y revisión del léxico en lengua matlatzinca, ya que la muestra ósea correspondía espacial y temporalmente al periodo de ocupación de este grupo étnico en la zona de Teotenango. La obtención y el procesamiento de datos preliminares sobre el comportamiento acústico de esta muestra

⁷ *Da un confronto con i picchi delle altre tacche non perforanti la cavità ossea, è emerso che il suono generato in corrispondenza dei fori cresce di intensità quasi sempre in maniera direttamente proporzionale alla profondità e all'ampiezza del foroal.* Traducción de Jorge Gil Albarrán.

⁸ Los resultados de esta investigación interdisciplinaria pueden consultarse en Zalaquett et al. 2020.

de ludidores de hueso humano permitieron a Bellomia realizar comparaciones y comprender las valorizaciones que desde la investigación y la conservación museística se siguen en el caso de Italia y México.

En el último capítulo, “Suoni in mostra: nuovi spazi di riflessione” podemos apreciar una etapa de síntesis que deja ver al lector el punto de partida y arribo de Bellomia, es decir, el museo. Dentro de este apartado, la autora nos relata la importancia de construir vínculos entre la investigación (con los objetos resguardados en los museos) y la labor de diseñar y montar exposiciones, acciones que no son neutrales y dejan entrever las intenciones de los actores involucrados en estos procesos y las negociaciones en torno a los patrimonios museísticos (p. 218–19). Ciertamente es que los referentes institucionalizados para presentar los *omichicahuaztli* en los casos de Italia y México parten de sus propias agendas de trabajo y los públicos pueden acercarse a las exposiciones sobre Mesoamérica desde intereses propios. Sin embargo, la relevancia de incorporar nuevas estrategias museísticas, donde se brinde cabida a las experiencias multisensoriales, puede generar efectos satisfactorios para las audiencias contemporáneas:

El [estudio de] caso de los *omichicahuaztli* sólo es un ejemplo de cómo el museo puede hacer que sus salas sean menos silenciosas, enriqueciendo de nuevos contenidos el recorrido de las visitas y, al mismo tiempo, complacer las exigencias sensoriales del público actual, empujándolo a reconocer las bases culturales de la percepción, por medio de la experimentación directa de uno mismo (p. 227–28).⁹

Bellomia complementa este capítulo reiterando la importancia de trabajar con los instrumentos originales y la réplica dentro de una reflexión sobre la “autenticidad” de los sonidos registrados a través de las etapas de grabación. De igual manera, regresa a la discusión sobre la relevancia de diseñar estudios interdisciplinarios y priorizar el diálogo entre diversos campos del conocimiento. En este mismo tenor, integra una serie de reflexiones en torno a las posibilidades de emplear estudios arqueológicos y etnográficos en forma cautelosa para estimular la labor de investigación sobre instrumentos como el *omichicahuaztli*. De manera complementaria, la autora repasa brevemente el papel de la etnomusicología en las inves-

⁹ *Il caso degli omichicahuaztli non è che un esempio di come il museo possa rendere meno silenziose le sue sale, arricchendo di contenuti nuovi il percorso di visita e, allo stesso tempo, assecondare le esigenze sensoriali del pubblico attuale, spingendolo a riconoscere le basi culturali della percezione, tramite la sperimentazione diretta su di sé.* Traducción de Jorge Gil Albarrán.

tigaciones realizadas en Italia sobre el fenómeno musical a través de la incorporación de la esfera cultural y los procesos de percepción sensorial.

Finalmente, una de las propuestas que encontramos en el libro *Ascoltare un osso umano* invita a revalorizar al museo como un espacio de reflexión construido para resguardar, coleccionar, clasificar, investigar, educar y exponer una serie de objetos que permitan transitar de un modelo convencional de exhibición a otro interactivo-multisensorial. En el caso de los dos instrumentos musicales estudiados por Bellomia (p. 41, 220–21), se les puede estimar como artefactos limitadamente recontextualizados dentro de un entorno museístico que prioriza a la percepción visual; por lo tanto, estamos ante objetos “exóticos” e inertes dentro de un orden que inhibe la experiencia multisensorial. Valdría la pena preguntarnos ¿por qué apreciar en una vitrina un objeto como el *omichicahuaztli* que fue elaborado, entre otras cosas, para ser escuchado? Tomando como referencia esta interrogante, quisiéramos concluir esta reseña remarcando una de las potencialidades que Bellomia traza en esta investigación: plantear posibles escenarios museísticos que tomen en cuenta, dentro de sus procesos expositivos, a los instrumentos musicales comprendidos como objetos elaborados para ser escuchados y no solo observados.

Referencias

- Alvarado Tezozomoc, Hernando de. 1943 [1598]. *Crónica mexicana*. Edición de Mario Mariscal. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del Estudiante Universitario.
- Beyer, Hermann. 1917. “Una representación auténtica del uso del omichicahuaztli”. *Memorias y Revista de la Sociedad Científica “Antonio Alzate”* 34: 129–36.
- Castañeda, Daniel y Vicente T. Mendoza. 1933. *Instrumental precortesiano*. Vol 1. México: Secretaría de Educación Pública, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.
- Durán, Diego. 2006 [1867–80]. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*. Edición de Ángel María Garibay. 2 vols. México: Porrúa.
- Lagunas Rodríguez, Zaid, María Patricia Zacarías y Magalí Daltabuit. 1975. “Estudio osteológico de los antiguos pobladores de Teotenango”. En *Teotenango, el antiguo lugar de la muralla. Memoria de las excavaciones arqueológicas*, coordinación de Román Piña Chan, 410–63. México: Gobierno del Estado de México, Dirección de Turismo.

- Lumholtz, Carl y Ales Hrdlička. 1898. "Marked Human Bones from a Prehistoric Tarasco Indian Burial Place in the State of Michoacan, Mexico". *Bulletin of the American Museum of Natural History* 10: 61–79.
- Pereira, Grégory. 2005. "The Utilization of Grooved Human Bones: A Reanalysis of Artificially Modified Human Bones Excavated by Carl Lumholtz at Zacapu, Michoacán, Mexico". *Latin American Antiquity* 16 (3): 293–312.
- Zalaquett, Francisca, Josefina Bautista, Alejandro Véliz, Valeria Bellomia y Dulce Espino. 2020. "Estudio interdisciplinario de idiófonos ludidos (*omichicahuaztli*) procedentes de las excavaciones de Teotenango, Estado de México". *Indiana* 37 (1): 33–66.