

- 10. -

Consideraciones finales

Los hallazgos arqueomusicológicos de las ofrendas del Recinto Sagrado de Tenochtitlan representan una cultura musical mexicana rica y polifacética. Por medio de una interpretación cuidadosa, tomando en consideración la suma de la información de las fuentes relevantes, se deduce el significado de los aerófonos rescatados en los principales complejos religiosos del Recinto Sagrado de Tenochtitlan. Comparando los datos, se destacan patrones íntimamente relacionados con las concepciones y configuraciones mexicas de la música.

10.1 La vinculación de los aerófonos con estructuras arqueológicas y complejos de culto

Se destaca que los conjuntos particulares compuestos por los artefactos sonoros y las representaciones votivas de los instrumentos musicales estaban vinculados con estructuras arqueológicas determinadas. La asociación con diferentes edificios del área ceremonial, así como la colocación en diferentes niveles de las ofrendas, muestra su uso exclusivo en distintos complejos de culto, que se destacaron por una música particular. Este dato indica una alta diversificación de la música ceremonial mexicana practicada en el Recinto Sagrado de Tenochtitlan.

Las flautas de piedra verde de la Ofrenda 78, así como dos tipos de flautas de cerámica, el de las Ofrendas 106 y 84 y el de la Cámara 3, estaban vinculadas estrechamente con el culto del agua y la fertilidad. Mientras las flautas efígie de las Ofrendas 106 y 84 y las flautas azules de la Cámara 3 eran depositados en ofrendas del lado norte del Templo Mayor, las flautas de piedra verde se depositaron en la ofrenda del Templo Rojo Sur, edificio dedicado al culto de *Xochipilli* como divinidad solar de la música. No obstante, las flautas de piedra eran colocadas en el tercer nivel de la ofrenda formando parte de la representación del inframundo acuático, supuestamente simbolizando los poderes fertilizantes y regenerativos del *tamoanchan*.

Las flautas efígie de la Ofrenda 2 CÀ y los silbatos-trompeta de las Ofrendas 2 CÀ y 3 CÀ representando *Xochipilli* y su forma animal, respectivamente, estaban vinculadas de manera muy clara con *Xochipilli* como divinidad solar asociada con la música y el Juego de Pelota. Dado que se rescataron estos instrumentos exclusivamente en el área del Juego de Pelota, es de suponer que jugaron un papel importante en la música ceremonial practicada en este lugar. Aun las flautas de la Ofrenda 2 CÀ presentan una ornamentación pictórica azul, se puede deducir un

significado similar al de los silbatos-trompeta de la misma ofrenda, que presentan una ornamentación pictórica roja-azul, quizás relacionada con la metáfora *atl-tlachinolli* ("agua quemada"). Es de suponer, que el entrecchoque de las fuerzas contrarias, que los mexicas concibieron como uno de los principios fundamentales de la vida, en las flautas de la Ofrenda 2 CÁ se plasmó por la combinación de la morfología (los rasgos de *Xochipilli*, por cierto una divinidad roja) y la pigmentación azul.

El depositado de las trompetas de caracol en las ofrendas de ambos lados del Templo Mayor indica una vinculación de los instrumentos con los distintos complejos religiosos efectuados en el edificio principal y la importancia de este instrumento en la música ceremonial mexicana. Por medio del contexto arqueológico se puede deducir el gran significado de las trompetas en el sacrificio ritual y los mitos mexicas de nacimiento.

Los sahumadores ruidosos del Hallazgo No. V estaban vinculados estrechamente con el culto del fuego practicado en una estructura ubicada en la zona central del Recinto Sagrado, tentativamente identificada con el *quauhxicaco*. Este patio recibió gran importancia en las prácticas del sacrificio humano y en el día festivo de *Panquetzaliztli*, la ceremonia de *Huitzilopochtli*, en donde un sacerdote portaba una gran representación de *Xiuhcoatl* para encender los papeles de sacrificio en la "vasija águila", el gran recipiente de sacrificio.

10.2 Los conjuntos instrumentales

Es de suponer que los conjuntos particulares compuestos por los artefactos sonoros y los instrumentos votivos fueron representaciones de instrumentaciones íntimamente vinculados con los distintos complejos religiosos, quizás representando una música de ceremonias determinadas. Se propone que los conjuntos de los instrumentos votivos eran depositados en lugar de instrumentos originales, posibilitando la reconstrucción de las instrumentaciones mexicas.

Las flautas de piedra verde de la Ofrenda 78 formaron un gran conjunto con representaciones de 20 caparazones de tortuga, diez tambores trípodes y nueve xilófonos de lengüetas tallados en piedra verde, así como una flauta de alabastro. El conjunto de las flautas efigie de la Ofrenda 106 era compuesto por representaciones de tres bastones de sonaja y tres xilófonos de lengüetas moldeadas en cerámica, mientras las flautas de la Cámara 3 formaron un conjunto con representaciones de seis bastones de sonajas y siete xilófonos de lengüetas talladas en tezontle. En la reconstrucción del posible significado de los complejos

ayuda el simbolismo numérico (véase Cap. 10.3) y el direccionalismo (véase Cap. 10.4).

Los conjuntos de otras ofrendas estaban completados por otros elementos de significado simbólico. Por ejemplo, las flautas efigie de *Xochipilli* y los silbatos-trompeta de la Ofrenda 2 CÁ estaban depositados al lado de representaciones de cinco timbales efigie y cinco tambores de lengüeta, así como dos braseros miniatura, dos vasijas pulqueras trípode miniatura y dos vasos cuadrados moldeadas en cerámica. En este contexto, la presencia de los braseros miniatura y las vasijas pulqueras indica la estrecha vinculación de la música con la ofrenda del humo aromático de copal y la intoxicación ritual por medio de sustancias embriagantes, como el pulque. En cambio, las trompetas de caracol de las Ofrendas 88 y 7 estaban depositadas al lado de conjuntos compuestos por representaciones de bastones de sonajas, discos espirales y glifos *ollin* ("movimiento") moldeados en cerámica. Estos conjuntos estaban relacionados con el concepto del nacimiento y las fuerzas de la perpetua regeneración.

10.3 El simbolismo numérico

En cuanto a las cantidades de los artefactos sonoros y las representaciones votivas depositados se destaca un simbolismo numérico significativo. Se propone, que un elemento representaba el "centro" (las trompetas de caracol de las ofrendas del Templo Mayor y la flauta de la Ofrenda 84), dos elementos la dualidad (silbatos-trompeta de la Ofrenda 3 CÁ), tres elementos el fuego (las flautas y representaciones votivas de la Ofrenda 106), cuatro elementos los rumbos del mundo (las flautas y los silbatos-trompeta de la Ofrenda 2 CÁ, así como las flautas transversas de piedra de la Ofrenda 78), cinco elementos el quince (las flautas de la Cámara 3 y las representaciones votivas de la Ofrenda 2 CÁ), nueve elementos las esferas del inframundo (las flautas longitudinales de la Ofrenda 78), trece elementos las esferas celestes (las representaciones votivas de la Cámara 3) y 40 elementos ciclos rituales calendarios (las representaciones votivas de la Ofrenda 78). Es de suponer que consideraciones numéricas jugaban un papel importante en la agrupación de las instrumentaciones mexicas, indicando un sistema sofisticada en a organización de la música.

10.4 El direccionalismo musical

Se observa un fuerte direccionalismo musical en la colocación de los elementos, que frecuentemente correspondió a la orientación principal de las ofrendas. Destaca que las flautas de piedra de la Ofrenda 78 y las flautas de cerámica de la

Cámara 3 apuntaron hacia el occidente, el lugar de la puesta del Sol. Esta distribución puede indicar que los mexicas vincularon los instrumentos con una música conceptualmente localizada en el inframundo acuático, quizás acompañando al Sol en su viaje nocturno.

Con respecto a la posición de las flautas de las Ofrendas 106 y 84, destaca que apuntaron hacia el sur, al norte y hacia el nadir, respectivamente. La flauta de la Ofrenda 84 señaló hacia el norte, según la concepción mexica el rumbo del inframundo, mientras dos flautas de la Ofrenda 106 señalaban hacia el sur, el rumbo del Sol. Además, la flauta de la Ofrenda 84 y una de las flautas de la Ofrenda 106 tenía una posición inclinada, sugiriendo la representación de un dios descendente. Comparando el contexto arqueológico de las Ofrendas 106 y 84, destaca que ocuparon posiciones centrales en los ejes principales norte-sur (Ofrenda 84) y este-oeste (Ofrenda 106) del lado norte del Templo Mayor.

Las trompetas de caracol de las Ofrendas 87 y 7 estaban colocadas en el medio centro de las ofrendas, apuntando hacia el oeste o el sur, respectivamente. Comparando estas ofrendas destaca que ocuparon posiciones centrales en los ejes principales este-oeste (Ofrenda 87) y norte-sur (Ofrenda 7) del lado sur del Templo Mayor. En cambio, la trompeta de caracol de la Ofrenda 88 ocupó una posición central en el eje principal este-oeste del lado norte del edificio. Es de suponer que los patrones reflejaban posturas de ejecución hacia diferentes segmentos del universo, ya que el rito musical consistió en tocar las trompetas y otros instrumentos musicales hacia los cuatro rumbos del mundo para ofrendar los sonidos de la misma manera como el humo aromático de copal.

10.5 Fragmentación y enmudecimiento

Otro patrón menos frecuentemente observado en los aerófonos de las ofrendas del Recinto Sagrado es su fragmentación intencional. Entre los objetos que corresponden a esta práctica se incluyen los sahumadores ruidosos del Hallazgo No. V, formando parte del abundante lote de cerámica que fue ritualmente "matada". Es de suponer, que la fragmentación de las oblaciones correspondió a la concepción de los mundos opuestos e invertidos, considerado lo fragmentado, muerto y mudo de este mundo como entero, vivo y elocuente en el mundo espiritual. El mismo concepto refleja la destrucción ritual de las flautas fitomorfas que el joven representante de *Tezcatlipoca* práctico encima de las escaleras de la pirámide antes de su propio sacrificio, así "decapitando" los instrumentos para llevarlos consigo a la esfera solar. Íntimamente relacionado con este concepto es el

enmudecimiento intencional de los instrumentos evidente en el hallazgo de las cinco flautas votivas de la Cámara 3.

Es de suponer, que tanto la destrucción como el enmudecimiento intencional reflejan el concepto de la existencia de una música en el mundo divino. De hecho, es de suponer, que los mexicas localizaban una música particular en las distintas esferas del inframundo y celestes, quizás concebida como un reflejo de la música propia a los complejos religiosos correspondientes. En consecuencia, los conjuntos de los artefactos sonoros y las representaciones votivas pueden ser considerados tanto como representaciones de conjuntos reales así como objetos representativos de una música conceptualmente localizada en las esferas numinosas.

10.6 El concepto de los instrumentos musicales como "recipientes divinos"

Tanto las flautas efigie y los silbatos-trompeta como los sahumadores ruidosos aportan información muy instructiva acerca de la concepción religiosa de la música mexica, sugiriendo que los instrumentos representaron "recipientes divinos" en los que el ser numinoso residió durante el ritual. Los instrumentos musicales con rostros de deidades ilustran este concepto fundamental de manera más plástica. De hecho, la morfología particular de las flautas efigie da la impresión de que la embocadura y el tubo resonador representan el propio cuerpo del numen representado. Mientras la boca sonora de los silbatos-trompeta, que representan la forma animal de *Xochipilli*, está localizada exactamente dentro de las fauces del ave, el orificio inferior de las flautas semicerradas de las Ofrendas 106 y 84 representa una apertura simbólica ubicada en el lugar de la laringe.

Cabe mencionar que los timbales efigie con el rostro de *Xochipilli* sobrepuesto en la olla, de manera que oculta el orificio para la salida del sonido, representan instrumentos con el mismo principio morfo-organológico (Fig. 134). Principios similares se conservan en varios grupos étnicos contemporáneos, permitiendo la posibilidad de comparaciones. Por ejemplo, los timbales deificados de los Lacandones (Selva Lacandona, Estado de Chiapas) presentan los orificios de sonido ocultos por la efigie de la deidad *K'ayom* ("Señor del Canto"),¹⁷¹ y los orificios de los tambores trípodes de los Huicholes (Sierra Madre Occidental, Estados de Nayarit y Jalisco) se consideran como la "boca" de la deidad *T'epu*.¹⁷²

Basándose en la comprensión de López-Austin de las "réplicas" como un fenómeno de la concepción fundamental de la tradición religiosa mesoamericana,

¹⁷¹ Ochoa Cabrera *et al.* 1998: 70.

¹⁷² *Art of the Huichol Indians* 1978: 180-181.

derivado de la "división y transmisión de la esencia divina [...] entre un dios y sus imágenes",¹⁷³ se puede considerar estos instrumentos musicales como "réplicas sonoras". El término mexica para los parafernalia con este significado fue *teixiptla*, "sustituto" o "molde de imagen",¹⁷⁴ usado para describir tanto los representantes vivos de los deidades como las efigies que podrían ser poseídas de la esencia divina.¹⁷⁵ En este contexto, las "réplicas" funcionaron como "recipientes" en los que el numen entró y vivió durante el ritual. En el momento en que el instrumentista dio voz a los instrumentos musicales en un acto altamente formalizado, el numen entró y vivió en el cuerpo sonoro.



Figura 134. Tímbal efigie de cerámica representando *Xochipilli* (IV Ca 26645h, Ethnologisches Museum, Berlín). Foto cortesía Ethnologisches Museum SMPK, Berlín.

¹⁷³ López-Austin 1994: 107.

¹⁷⁴ Molina 1992 Vol. II: fol. 95v.

¹⁷⁵ Townsend 1979: 28.

10.7 Implicaciones acerca de la percepción mexicana del fenómeno sonoro

¿Que significa el concepto mexicano de los instrumentos efigie como “recipientes divinos” en cuanto a la percepción autóctona de su acústica particular? El hecho que el sonido sale a través de un orificio ubicado en la laringe del rostro del numen, como en las flautas efigie de las Ofrendas 106 y 84, o a través de un tipo de “máscara” sobrepuesto, como en los timbales representando *Xochipilli*, permite obtener el concepto de la música ritual como la propia “voz” de una deidad, el “canto divino” (*teocuicatl*). Las flautas fitomorfas de *Tezcatlipoca*, que se conservan en varios museos a nivel mundial (véase Cap. 4.2.1.1.2), reflejan esta concepción de una manera muy clara. Sahagún indicó, que estas flautas se consideraban como instrumentos a través de los cuales *Tezcatlipoca* transmitió su voluntad, dado a consecuencia que el dios “cantó” a través del instrumento, mientras el músico sirvió como un mediador con lo divino.¹⁷⁶ En el sentido recíproco, la música fue considerada como una oblación capaz de llegar a las esferas numinosas, como el humo aromático del copal.

Como ya se planteó en los párrafos anteriores, por medio del contexto arqueológico se puede deducir la estrecha vinculación de los tipos de instrumentos musicales con determinadas complejos de culto practicados en el Recinto Sagrado. Ya que el análisis acústico reveló que los especímenes de cada tipo muestran características sonoras muy parecidas, es de suponer que estas características formaron el fundamento o los principios de las estructuras musicales mexicas. Desafortunadamente, su organización y composición particular ya no se deduce bien. No obstante, los rasgos morfo-organológicos y la acústica particular de los instrumentos proporcionan más información.

Una característica de muchas flautas rescatadas es la producción de frecuencias muy agudas, ubicadas en el rango tonal en que el oído humano es extremadamente sensitivo. A excepción de las flautas azules de la Cámara 3, tanto las flautas de piedra como las de cerámica presentaron esta característica sonora. Las frecuencias más altas se registró en las flautas de piedra (4950 Hz, equivalente a un Re#₈, en la flauta Tipo C, Elem. 249) y en las flautas de *Xochipilli* de la Ofrenda 2 CÁ (3320 Hz, equivalente a un Sol#₇, en la flauta Elem. 16). Considerablemente más grave ya sonaban las flautas efigie de las Ofrendas 106 y 84. Todas las flautas mencionadas, así como los silbatos-trompeta del Juego de Pelota presentan frecuencias y potencias suficientes para generar los batimientos

¹⁷⁶ Sahagún 1950–1982 Parte VII [Libro 6]: 50 (véase Olivier 1997: 255-256; Both 2002: 280-281).

("tonos de combinación"). Estos extraordinarios efectos psicoacústicos, percibidos como sonidos adicionales distorsionados, son ilocalizables y parecen girar alrededor de uno mismo. Como se observó durante la fase experimental de grabación, exponerse a los efectos auditivos puede causar fuertes irritaciones y sensaciones de vértigo. En este contexto, es de suponer que los instrumentos reflejan una técnica musical para estimular el cerebro con el propósito de alcanzar un estado de trance. Esto corresponde con la información de las fuentes etnohistóricas, indicando que la generación de los estados alternativos de conciencia formó parte integral en las prácticas musicales mexicas.¹⁷⁷

Como se planteó en los capítulos anteriores, los mexicas ejecutaban los instrumentos musicales depositados en los conjuntos simultáneamente. Ya que cada espécimen de un tipo de instrumento presenta características morfo-organológicas poco divergentes, los aerófonos mencionados estaban predestinados para generar los batimientos. Tomando en consideración la concepción de los instrumentos musicales como "recipientes divinos", es posible que los mexicas relacionaran las sensaciones con el "canto" de las divinidades particulares.

Aun las flautas azules de la Cámara 3 presentan sobreagudos muy altos, resultó más conveniente ejecutar los instrumentos con media presión de sople, resultando en una acústica considerablemente más grave. Desafortunadamente no hay suficiente información para vincular estos instrumentos con una divinidad particular, pero el contexto arqueológico indica una estrecha relación con el *tamoanchan*.

Correspondiente con la concepción mexica de los instrumentos musicales como "recipientes divinos", es probable que se relacionó la acústica particular de los silbatos-trompeta con el "canto" de la forma animal de *Xochipilli*. Desafortunadamente no se podría verificar con certeza absoluta si se trata de una representación del guajolote silvestre o de un águila. Cabe mencionar, que el guajolote silvestre emita un grito graznado, quizás asociado con los sonidos generados por medio de la técnica de la vibración de los labios, mientras los gritos característicos de las aves de presa se pueden reproducir fácilmente por medio de soplos cortos.

¹⁷⁷ En numerosos ritos, los músicos y danzantes mexicas practicaban la intoxicación ritual por medio de sustancias embriagantes para conseguir una comunicación con el mundo espiritual (Águilera 1985: 154-155; Heyden 1985: 23, 29). Debe notarse, que *Xochipilli* también era el patrón de las plantas alucinógenas, como se evidencia en la famosa escultura de Tlalmanalco, Estado de México (Wasson 1980: 56-78).

El significado sonoro de los sahumeros ruidosos debe relacionarse con *Xiuhcoatl*. Tomando el significado de *Xiuhcoatl* como un ente numinoso transformando en una "arma mágica" y su estrecha vinculación con el fuego, se propone que el sonido distorsionado (no-lineal) en la concepción mexicana representó el sonido sibilante del fuego o, soplando de manera más fuerte, el ensordecedor sonido del viento generado por una tormenta de fuego, que genera un vacío, absorbiendo aire frío y expulsando el aire caliente. Conforme con la concepción de los instrumentos musicales como recipientes divinos, se propone que se relacionó el sonido de los sahumeros con la propia voz de *Xiuhcoatl* vinculada con el viento del fuego celeste, incandescente, agresivo y mortal.

Este concepto difiere mucho del significado sonoro de los aerófonos de ruido mexicanos representando una advocación particular de *Mictlantecuhtli* con la imagen de un cráneo con labio leporino, muy probablemente relacionada con *Ehecatl* (véase Cap. 4.2.1.1.6). Es de suponer que los mexicanos vincularon el sonido de estos instrumentos, que suenan igual como los sahumeros ruidosos, con lo opuesto, es decir, un viento de intenso frío helado, no menos agresivo y mortal.¹⁷⁸

Todos los instrumentos anteriormente mencionados no presentan una potencia suficiente para se podrían percibir lejos, indicando una ejecución en los patios de Recinto Sagrado o en los espacios cerrados, como los santuarios. En cambio, las ondas sonoras de bajas frecuencias de las trompetas de caracol tienen un alcance mayor y se podrían percibir desde muy lejos. La antigua función de las trompetas de caracol como instrumentos de señal está íntimamente relacionada con esta característica sonora. La concepción mexicana del sonido ceremonial como el "canto numinoso" muestran las representaciones pictográficas de *Tecciztecatl*, divinidad masculina lunar naciendo de la boca de una trompeta de caracol (Fig. 135).¹⁷⁹ La representación sugiere, que *Tecciztecatl* representó el sonido personificado de la trompeta de caracol.

¹⁷⁸ Quizás, la "voz" de este numen era vinculada con el viento del quinto nivel del inframundo, el "lugar del viento de obsidiana" (*itzehecayan*), en donde se tenía que sufrir mucho sin ropa (Sahagún 1950-1982 Parte IV [Libro 3]: 41; véase López-Austin 1980 Vol. I: 380-381).

¹⁷⁹ *Códice Borgia* 1993: Lám. 4, 8.

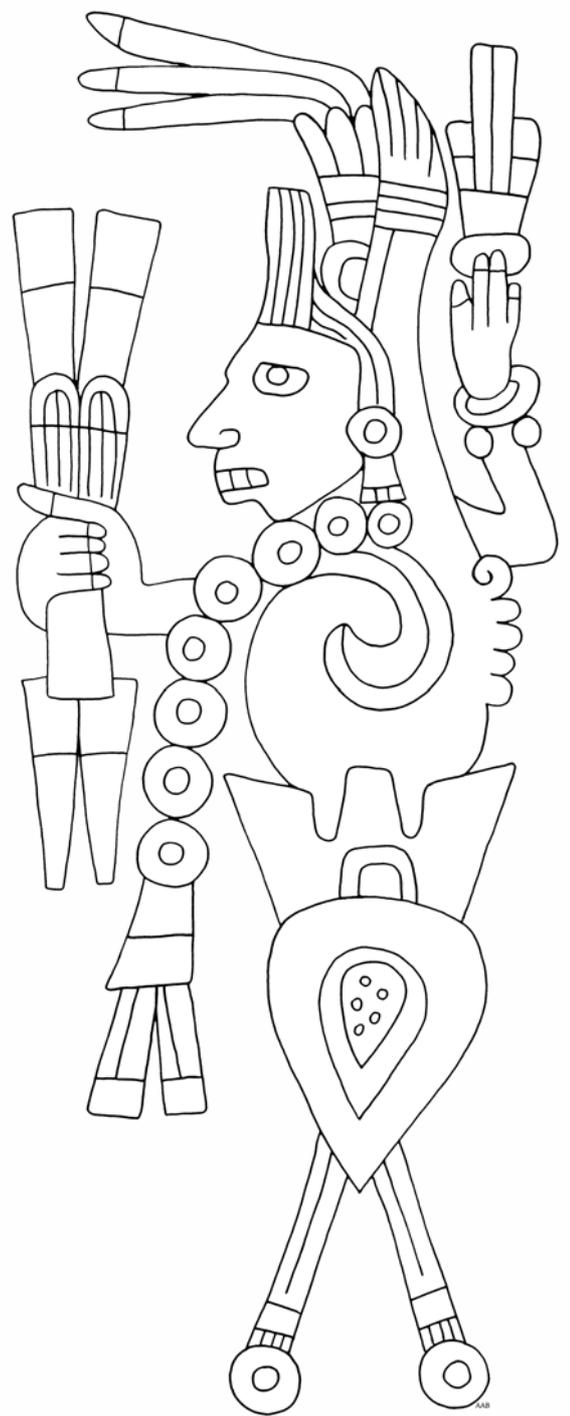


Figura 135. *Tecciztecatl*, divinidad masculina lunar naciendo de la boca de una trompeta de caracol. Dibujo: Arnd Adje Both (según *Códice Borgia* 1993: Lám. 4).