

“La Caracola”, en los mitos y códices precortesianos

por Alberto Soriano

Gran parte del conocimiento que se viene logrando en torno a las concepciones de los mayas, aztecas, y otras culturas y pueblos de Meso-América, se debe a la conservación de algunos mitos y también de algunos Códices fundamentales, en cuyas pictografías se alcanza a interpretar una contextura prototípica de real interés.

No haremos aquí el cotejo de todos los elementos que investigadores avezados pudieron descifrar, en todo este acervo de una época ya tan pretérita pero de incalculable valor en lo relativo a conferir para nuestro continente, una comunión vital con un pasado nada desechable. El tema es vasto y conforma un eje desde el cual, en el sentido antropológico de la historia, múltiples secuencias se desplazan en decursos muy fecundos. Abordarlos constituiría realmente una labor de muchos años, y lo que procuramos en este modesto trabajo es dar tan sólo una idea definida sobre la funcionalidad con que estos pueblos utilizaron un instrumento musical: el *Tecciztli*, caracola que se encuentra precisamente representada en muchas láminas de tales Códices, surgiendo a veces cual indeleble símbolo que adorna una u otra de las deidades y númenes de un panteón profuso, fruto de un pensamiento acendrado en mitos por mucho tiempo inconmutables. Aparece también en manos de sacerdotes y penitentes que actúan conforme fuere el período que se encuadre en el tránsito del tiempo, *Tonalámatl* (el calor del Sol escrito) o en el nexo causal que rige el acaecer de astros y constelaciones.

Para aquilatar en cierto modo, la importancia de este instrumento en las mencionadas culturas, debemos en primer término ver como surge en el itinerario de los mitos principales. A tal efecto transcribimos un fragmento del manuscrito *náhuatl* existente en el Museo Nacional de México, y que se conoce con el título de *Leyenda de los Soles*. Utilizamos una traducción directa del licenciado Don Primo Feliciano Velázquez. El fragmento que nos interesa es el siguiente: ¹

“Se consultaron los dioses y dijeron: “¿Quién habitará, pues que se estancó el cielo y se paró el Señor de la tierra? ¿quién habitará, oh dioses?”. Se ocuparon en el negocio Citlalicue, Citlallatónac, Apan-teuctli, Tepanquizqui, Tlallamanqui, Huictlollinqui, Quetzalcóhuatl y

¹ CÓDICE CHIMALPOPOCA, Anales de Cuauhítlan y Leyenda de los Soles. Traducción directa del náhuatl por el Licenciado Don Primo Feliciano Velázquez. Edición de la Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Historia. 1945.

Titlacahuan. Luego fue Quetzalcóhuatl al infierno (*mictlan*, entre los muertos); se llegó a Mictlanteuctli y a Mictlancihuatl y dijo: "He venido por los huesos preciosos que tú guardas". Y dijo aquél: "¿Qué harás tú, Quetzalcóhuatl?". Otra vez dijo éste: "Tratan los dioses de hacer con ellos quien habite sobre la tierra".

De nuevo dijo Mictlanteuctli: "Sea en buena hora. Toca mi caracol y tráele cuatro veces al derredor de mi asiento de piedras preciosas". Pero su caracol no tiene agujeros de mano. Llamó a los gusanos, que le hicieron agujeros, e inmediatamente entraron allí las abejas grandes y las montesas, que lo tocaron; y lo oyó Mictlanteuctli. Otra vez dice Mictlanteuctli: "Está bien, tómalos".

Eduard Seler, considerado con razón uno de los grandes conocedores de los mitos y Códices a que nos referimos, también a propósito de la *Caracola*, señala en la página 152 del Tomo I, de sus comentarios al *Códice Borgia* (México, 1963) algunas apreciaciones que conviene destacar. Son las siguientes:

(*Lámina 10, división superior, derecha*) dentro de una "cerca" parecida a la que rodea al penitente del signo anterior, vemos a un ayunador, *mozahuani*, con un jarro en el hombro, y tocando la bocina, *tecciztli*... Ahora bien, puesto que el Sol y el mundo, estaban destinados a ser destruidos en un día *Nahui ollin*, signo del Sol actual, en esta fecha —que se repetía cada doscientos sesenta días— los mexicanos contaban con la posibilidad del fin del mundo. Para desviar la catástrofe, se celebraba antes de aquella fecha un ayuno general de cuatro días, llamado *netonatiuhzahualli*, "ayuno para el Sol", durante el cual todos se quedaban en su casa. El rey se recluía en una casa especial, el Cuauhxicalco, "dentro del vaso del águila" (vasija para la sangre y los corazones de los sacrificados), donde igualmente ayunaba. Cada mediodía se tocaban las bocinas, lo que era señal para que todos, viejos y jóvenes, niños y adultos, se practicaran incisiones en la lengua y las orejas y sacrificaran la sangre al Sol, convencidos de que con ello el astro recobraría la fuerza de reanudar su marcha.

Este tema del Sol a cuyo númen acompaña la figura de un ayunador tocando la Caracola (*Tecciztli*) puede verse repetido en láminas de otros Códices. Indicamos en tal sentido, que también se encuentra en el Códice Vaticano 3773, y respectivamente en las láminas 3 y 76 de la Edición del Lord Kingborough. (Ver Fig. 4).

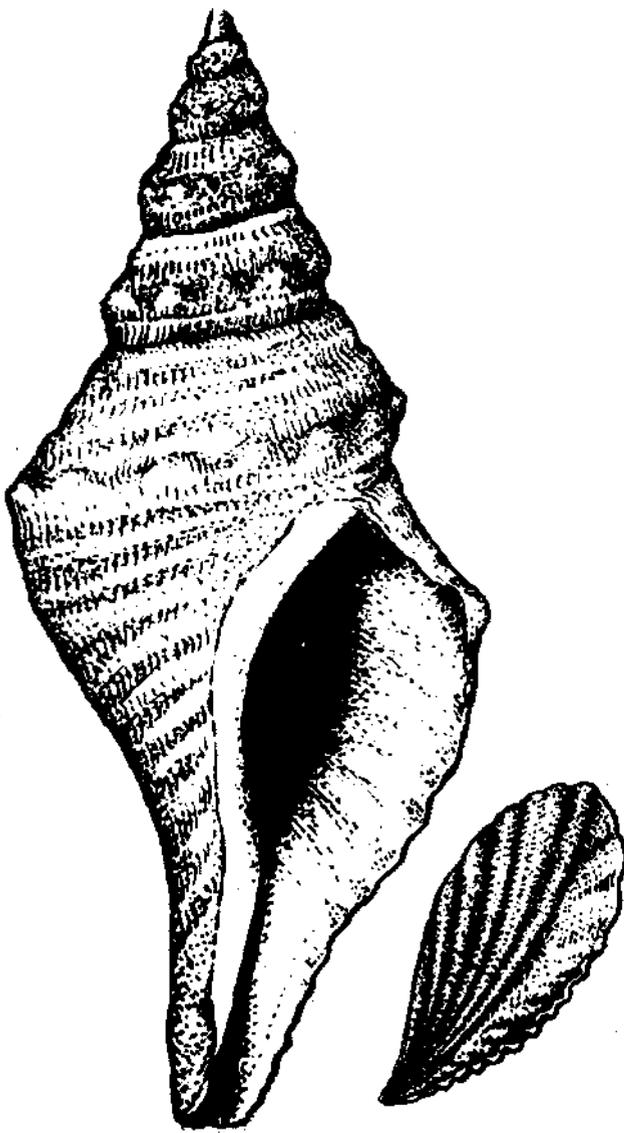


Fig. 1. Ejemplar de caracol de la especie *Fasciolaria gigantea*. En los códices también pueden identificarse los grandes caracoles alados (grossen Flügelschnecken), especie *Strombus gigas*.



Fig. 2. Esquema lineal de la pictografía en la cual se representa a *Tecciztécatl* (el que está en el caracol marino). Este número lunar preside la 21ª columna del *tonalámtl*.

11. *ozomatli*
mono

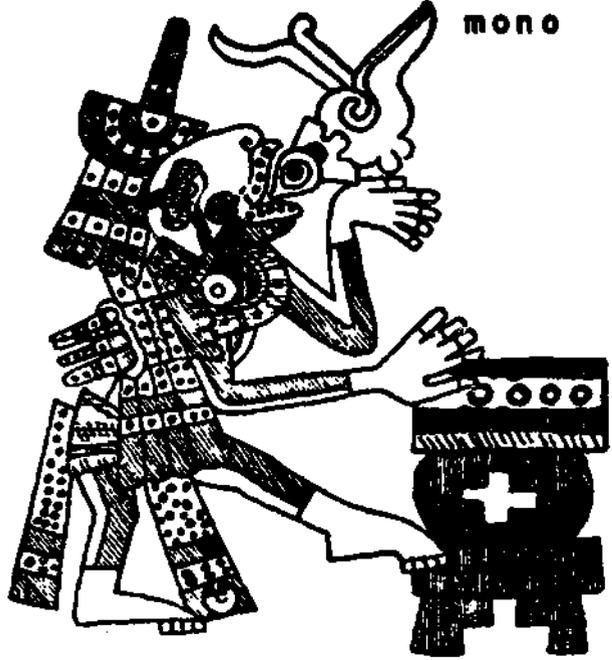


Fig. 3. Esquema lineal del undécimo signo de los días, *ozomatli* (mono). Está tocando la caracola (*tecciztli*) y un atabal cubierto de piel (*talpanhuéhuel*), el cual lleva una cruz, signo de pedido de lluvia. En la pictografía se distinguen otros emblemas de los nùmenes de la lluvia y de las montañas.

mozahuani

del ayunado



tecciztli
caracol

Fig. 4. Esquema lineal del ayunador (*mozahuani*). Está tañendo el *tecciztli* (caracol).

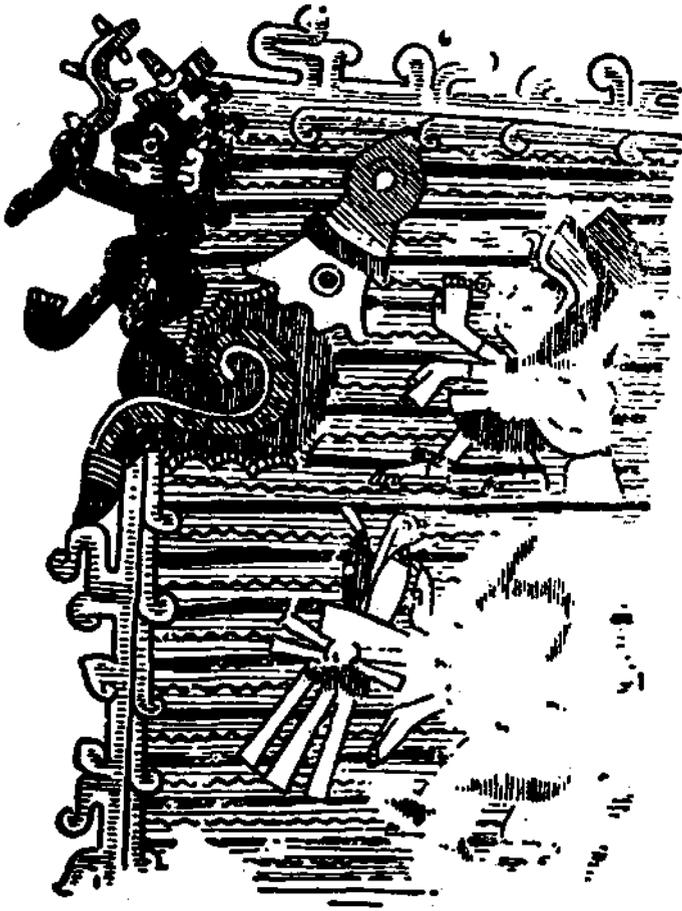


Fig. 5. Esquema lineal de la pictografía que representa la resurrección de *Xólotl* (gemelo de *Quetzalcóatl*). Surge de un caracol. En la pintura facial lleva sobre la boca una mano blanca, emblema de *Macuilxochitl*, númer de la música.

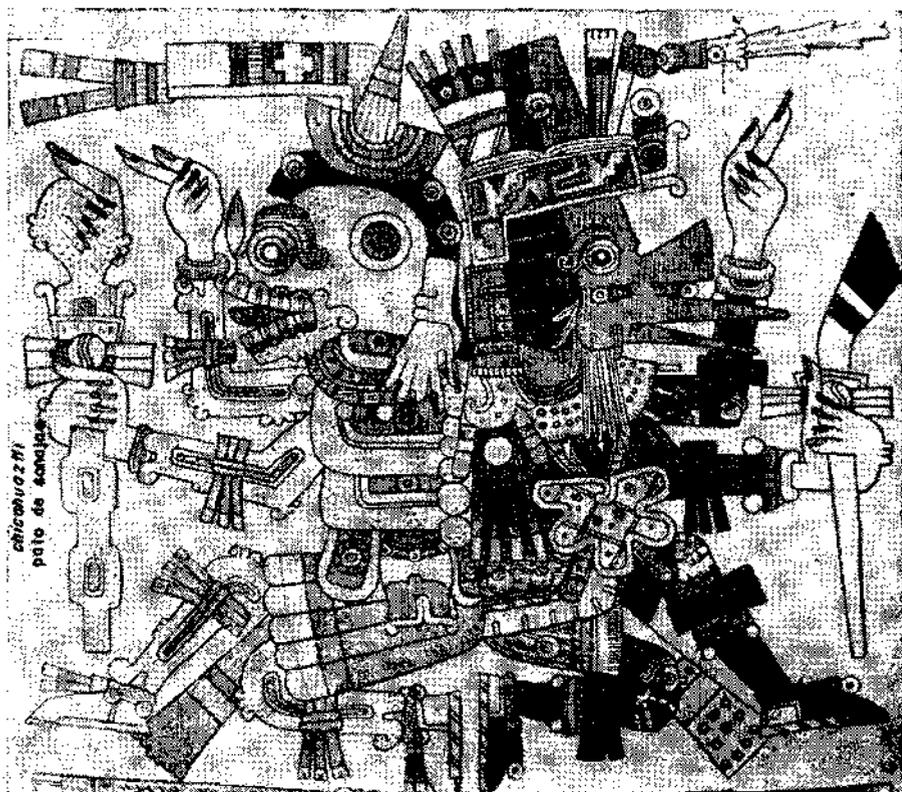


Fig. 6. Esquema lineal de la pictografía de la lámina 56 del código Borgia. Espalda contra espalda, están representados, *Quetzalcóatl* y *Mictlantecuhtli*. El primero, al estar pintado con la gorra cónica (*copilli*) y la máscara roja de pico de aves, se ha metamorfeado en númer del viento. *Mictlantecuhtli* es el dios de los mundos subterráneos. Lleva en su mano el *chicahuaxtli*, palo de sonajas, mientras *Quetzalcóatl* sostiene un bastón azul de númer lunar. Reproducimos este esquema lineal, debido a que ahí se distingue claramente el *pectoral* (corte transversal de un caracol) que lleva *Quetzalcóatl*. Se trata del *ecahilacatzcōzcail* (joya del viento).

Sahagún, relatando la ceremonia que se efectuaba en el duodécimo mes para festejar la llegada de los dioses en la tierra ³ dice lo siguiente:

"a la media noche molían un poco de harina de maíz y hacían un montoncillo de ella bien tupido; hacían este montoncillo de harina redondo como un queso, sobre un petate. En este veían cuando habían llegado todos los dioses, porque aparecía una pisada de un pie pequeño sobre la harina, entonces se entendían que eran llegados los dioses. Un sátrapa... estaba esperando toda la noche cuando aparecía esta señal de la llegada de los dioses e iba y venía a cada hora muchas veces, a mirar el montoncillo y en viendo la pisada sobre la harina, luego aquel sátrapa decía: "Venida ha su majestad". En oyendo los demás sátrapas y ministros de los ídolos esta voz, luego se levantaban y tocaban sus caracoles".

Podríamos ir extractando de otros textos, otras referencias sobre el *Tecciztlí*, pero son suficientes ya las que transcribimos. El instrumento en cuestión tuvo gran difusión en dicha área, y todo indica que su uso en el sentido ritual, adquirió preponderancia, principalmente en cuanto a las prácticas que tuvieran ciertas peculiaridades distintivas acerca de los mitos de la resurrección ⁴. Aparece en cuanto *Quetzalcóhuatl* baja a los mundos subterráneos y pregunta a *Mictlancihuatl* por los huesos preciosos. Es tocado en los cuatro días que preceden al *Nahui ollin* participando en la fuerza (sangre del sacrificio) que promoverá el resurgimiento del Sol. Acompaña a los sacerdotes desde el noviciado hasta la muerte, como lo señala varias veces Sahagún, relatando la vida cotidiana en el Calmenac (Templo) ⁴.

³ Frei Bernardino de Sahagún. *Historia General de las cosas de Nueva España*. Tomo I, página 204.

³ En este particular, creemos no debe confundirse, como suele ocurrir, el significado místico de *resurrección* atribuido al caracol, con el significado mágico que se verifica con la utilización de un otro instrumento, el Palo de Sonajas *Chicahuastli*, que literalmente significa "aquello con que algo cobra fuerza" y cuyo surgimiento en las pictografías de los Códices se encuadra precisamente dentro de un sentido de *germinación* o de *generación*.

⁴ Pag. 86, Capítulo *El Calmenac-B.* de Sahagún. *Suma Indiana*. México, 1943. "Y a la puesta del sol comenzaban a aparejar las cosas necesarias, y a las once horas de la noche tomaban el camino llevando consigo las puntas de magüey; cada uno, a solas, iba llevando un caracol para tañer en el camino y un incensario de barro, y un zurrón o talega en que iba el incienso, y teas y puntas de magüey, y así cada uno iba desnudo a poner al lugar de su devoción las puntas de Magüey, y los que querían hacer gran penitencia, llegaban así a los montes y sierras y ríos, y los grandecillos llegaban hasta media legua; y en llegando al lugar determinado, luego ponían las puntas de magüey, metiéndolas en una pelota hecha de heno, y así se volvía cada uno, a solas, tañendo el caracol".

(Cap. 3, Libro 7, Códice Florentino). "A medianoche sonaban desde los templos las bocinas de caracol, y se levantaban los sacerdotes para mortificarse, para cantar y luego marchar en procesión al lugar del baño. Por esto la medianoche se llamaba *tiatlápitza-lizpan netetequixpan*, "donde se tañían las caracolas, donde uno se cortaba la carne".

Algunos otros instrumentos son utilizados por estos sacerdotes, pero lo que los mueve a otorgar al *Tecciztli*, en cuanto a su importancia ritual, una particular estimación, debe merecer nuestra atención. Cabe aún indicar que en todos los Códices relacionados con los mitos *náhuatl*, el motivo del caracol marino se destaca en los atavíos de uno de sus personajes centrales, *Quetzalcóhuatl*, y tratándose de los adornos en frescos murales, son varios los especialistas en arquitectura que en sus estudios destacan, como un hecho único, la utilización estilizada de este mismo motivo (el caracol) en *Teotihuacán* ⁶.

A este punto aún retornaremos, pero antes queremos dar algunas de las características de los caracoles en cuestión. Y es que de norte a sur del continente, y en lo que atañe a las costas del Pacífico, desde California hasta el Ecuador, puede decirse que nos encontramos en una zona muy rica y variadísima en lo que respecta a toda suerte de estos conivalvos. Mucho se mencionan en cuanto a su utilización musical, dos tipos, que por sus dimensiones alcanzan un largo por lo general superior a los 20 cms. Se trata, en primer término, de los caracoles clasificados en el género *Strombus Linnaeus* 1758, de la familia *Strombidae*, y también aquellos otros definidos en la familia *fasciolaridae*.

Cuando se observan las pictografías de los Códices, puede percibirse por lo general, que el caracol de la familia *Strombidae* allí se representa siendo tañido por el indígena que encabeza un cortejo. Nótase que el instrumento en cuestión tiene agregada, a su abertura apical, alguna especie de pequeño tubo o lengüeta, que sirve para conducir y caracterizar el soplo producido por el tañedor. Nos inclinamos a creer que en tal caso, las características de este caracol, exige realmente una lengüeta, pues su morfología no es exactamente igual a la de un cuerno o trompeta, los cuales tienen el pabellón de abertura, o de evasión sonora hacia el exterior, estrictamente en el polo opuesto al orificio de la punta, por el cual se hace penetrar la vibración del aire. Es que en realidad, tratándose de la familia *Strombidae*, el caracol posee una abertura ancha que cubre toda la pared lateral, por lo cual difícil es que en su interior, pueda prolongarse una presión simplemente labial. Esta requiere entonces netamente, un refuerzo vibratorio, que solamente le puede proporcionar una lengüeta. En este caso el cuerpo del caracol, sirve a lo sumo como una pantalla cóncava de refracción, contribuyendo a la formación de un haz sonoro que de otro modo no se constituiría.

Corresponde señalar en tal sentido, que en esta zona del Pacífico, no son solamente los caracoles de la familia *strombidae*, los únicos factibles de uso, pues no obstante las dimensiones algo menores, los caracoles de la familia *tonnidae* (6 pulgadas), de la familia *cassidae* (4 pulgadas) y también de

⁶ *Teotihuacán*, entre varias de otras acepciones, puede tener también la de "lugar para la resurrección de los Dioses". Esta diversidad que es de carácter asintótico se debe a ciertas peculiaridades verificadas en las lenguas arcaicas indígenas, proceso este que requeriría para su explicación que nos extendiéramos en un tema ya alejado del motivo principal del presente trabajo.

la familia *cymatidae*, cuyos bellos ejemplares del sub-género *cymatium* alcanzan un largo de 5 pulgadas, pueden también ser utilizados —y nos inclinamos a creer que lo fueron— para la antedicha función de pantalla cóncava de refracción.

En el caso de los caracoles *fasciolaridae*, esta abertura siendo lateral, cubre sólo una pequeña parte del campo longitudinal del conivalvo, por lo cual la espiral se procesa en un contorno casi cerrado, muy factible de entrar en vibración, mediante una adecuada prolongación de la presión labial que se produzca directamente en el ápice del caracol, o sobre un agujero efectuado en el punto que se considere más apropiado y que no se aleje demasiado de su sección apical⁶.

Pero no es solamente este tipo, el caracol el que podemos encontrar en los Códices. Se trata de un tópicos en el cual, si tuviéramos que extendernos, no sería difícil hallarnos con la representación de dichas caracolas o bocinas, construidas con géneros de las familias *fusinidae*, *mitridae*, *haspidae*. Esta última principalmente, posee ejemplares que superan los 10 cms. de largo, siendo de gran belleza el correspondiente al género "*harpa crenata*".

Estas determinaciones accidentales, en cuanto a caracoles que pudieran requerir lengüetas, y aquellos otros más directos en lo referente a la presión labial —diríamos *más desnudos* en los procesos de la vibración sonora— las señalamos debido especialmente, a que advertimos en los Códices, una definida utilización profana para los primeros, y sagrada (penitencial) para los últimos. Tal es en esencia nuestra interpretación, cuando advertimos que en ningún caso, por lo menos en lo que conocemos, hemos hallado en dichas pictografías, en cuanto se trate de algún númen o sacerdote que tañe su caracol, que se emplee, o mejor dicho, que se represente el de la familia *strombidae*. Muy por lo contrario, siempre surge la evidencia de que la única identificación posible a efectuarse en cada caso, nos demuestra que el instrumento en cuestión corresponde a los tipos, géneros o familias de espira casi cerrada, vale decir, aquellos caracoles que se distinguen, no obstante la heterogeneidad de formas, por la posibilidad de prolongar, sin ayuda de lengüetas, la presión labial.

Existe también otra particularidad de estos caracoles, que no está dada únicamente en una función musical, puesto que adquiere un singular significado mágico-religioso, como antes advertimos en el mito de *Quetzacóhuatl*. En los *Anales de Cuanhtitlan*, se dice que en su tiempo, este rey endiosado "descubrió" gran riqueza de esmeraldas, turquezas finas, oro, plata, corales, "caracoles", y refiriéndose al canto que alza *Quetzacóhuatl*, cuando se decide en dejar su ciudad de Tula, abandonada, veremos también que en la traducción de Angel María Garibay (pág. 49 —*Epica Nahuatl*— México 1945) el

⁶ Se menciona mucho, debido especialmente al gran tamaño (algunos superan las 12 pulgadas de largo) al caracol de la citada familia *fasciolaridae*. Tal es el caso de *fasciolaria (Pleuroploca) princeps* Sowerby, 1825, común en la costa de Panamá.

siguiente texto que ha elegido: "*Mis casas de ricas plumas, mis casas de caracoles, dicen que yo he de dejar*". Se trata de las casas de ayuno y penitencia que el númeron había construido en su reinado.

Sobre este último punto, encontraremos en los *Anales de Cuauhtitlan* la referencia siguiente: 35) 2 *acatl*. Es relación de Tetzcoco que ese año murió Quetzalcóatl Topiltzin de Tollan en Colhaucan. En este 2 *acatl* edificó Topiltzin Ce Acatl Quetzalcóatl su casa de ayunos, lugar de su penitencia y oración: edificó cuatro aposentos, el uno de tablas verdes, otro de corales, otro de caracoles y otro de plumas de *quetzalli*, donde oraba y hacía penitencia y pasaba sus ayunos. Aún a media noche bajaba, a la acequia, adonde se llama Atepanamochco. Se componía sus espinas en lo alto de Xicócotl, en Huitzcoc, en Tzincoc y también en Nonohualcatépec. Hacía de piedras preciosas sus espinas y de *quetzalli* sus *acxotatl* (ramos de laurel). Sahumaba las turquesas, las esmeraldas y los corales; y su ofrenda era de culebras, pájaros y mariposas, que sacrificaba" ⁷.

Ha de notarse igualmente que a esta deidad se le considera en muchas oportunidades, como el dios del viento —*Ethécatl Quetzalcóatl*. Y a tal efecto y significado es que, a guisa de pectoral suspendido de su cuello, aparece siempre un caracol seccionado. Sahagún lo denomina *ecahilacatzcóbcatl* (Joya del viento) y en la Memoria del Congreso Científico Mexicano —tomo VII— (México, 1953), los malacólogos Ignacio Ancona y Rafael Martín del Campo nos informan que, dicho adorno que en las pictografías de los Códices adquiere una forma algo similar a la de una estrella, sólo puede ser obtenido para lograr tal resultado, con el corte de un caracol de la especie *turbinella scolumus*. (Ver Fig. 6).

Otro distintivo de *Quetzalcóatl*, —la orejera— que se denomina *Epcolilli* (concha encorvada) y su collar de oro de cuyo borde penden, como nos dice Sahagún (Libro 12, cap. 4, Códice Florentino) numerosos "caracolillos preciosos", pueden irnos mostrando, en cuanto a este importante mito *nahuatl*, la relevancia de estos elementos marinos, pero, queremos advertir que en otras etapas de este ciclo mágico, y principalmente en lo que respecta a la resurrección periódica del númeron, mayor es la trascendencia y más precisa se determina la función del caracol como símbolo de un resurgimiento.

En lo que respecta aún al aspecto de los atavíos, creemos de interés transcribir un trozo de la pág. 70, del primer tomo de los comentarios de Eduard Seler sobre el Códice Borgia. (México, 1963). Dice lo siguiente: "Los pendientes torcidos a manera de gancho y de color blanco, dibujados generalmente con mucha claridad, son otro de los elementos típicos del atavío de Quetzalcóatl. En el capítulo de Sahagún sobre los trajes de los dioses se designan como *tzicohuhqui teocuitlatl in inacoch*, "sus orejeras de oro, tor-

⁷ La imitación de las prácticas penitenciales de *Quetzalcóatl*, fue norma seguida, según muchos comentaristas, por los sacerdotes de varias de las importantes tribus de la cultura precortesiana.

cidas en espiral", en la descripción del traje obsequiado de Motecuhzoma a Cortés como *teocuilla-spololli*, "la joya de oro en forma de espiral, labrada de concha". El texto español lo describe con las palabras "un garabato de oro que llamaban *ecacózcatt*". No menos típico es el collar de caracoles *teocuilla-acuech-cózcatt*, y el adorno labrado de un caracol grande que el dios lleva sobre el pecho y que se denomina en el capítulo de Sahagún, ya varias veces mencionado, sobre los atavíos de los dioses, *Hecailacatzcócatt*, "joya de espiral del viento".

También con referencia a los caracoles transformados en instrumentos musicales, transcribimos de la Memoria Científica antes citada, y como parecer de los malacólogos Ancona y Martín del Campo, el siguiente fragmento:

"Contando con la amable y franca colaboración del doctor Daniel F. Rubin de la Borbolla, Director del Museo Nacional de Antropología, y de la señorita profesora Adela Ramón, del mismo Museo, tuvimos oportunidad de examinar todo el material de trompetas antiguas existentes en las colecciones de dicha institución, pudiendo concluir que, por lo menos, siete especies de grandes caracoles marinos eran convertidas en instrumentos sonoros. Hechas las identificaciones correspondientes, resultaron ser: *Strombus gigas*, *Fasciolaria gigantea*, *Turbinella scolymus*, *Tonna galea*, *Charonia tritonis nobilis*, *Phyllomotus bicolor* y *Voluta sp.* La especie de *Voluta* fue imposible de reconocer, precisamente por faltarle la porción apical, indispensable para el reconocimiento específico".

Retornando, a lo que antes indicábamos en cuanto a la utilización del caracol, como un instrumento, particular (en algunos mitos precortesianos) de los rituales de resurrección, corresponde presentar la motivación que fundamenta dicho criterio. Seleccionamos a tal efecto, algunos textos y pictografías que nos proporcionan, con relativa objetividad varios elementos que reconstruyen, en cierto sentido una trayectoria mítica.

En la lámina 4 del *Códice Borgia*, vemos en el cuadro superior de la sexta columna, a un *tecciztli*, caracol marino, del cual sale un hombre. Trae éste en la mano a una espina de maguey, con la cual, como se sabe, se practicaba el autosacrificio de la sangre.

En el *Códice Bolonia*, e igualmente en la lámina 4, se representa a un caracol, del cual surge un brazo humano con el *huitztli* (espina de maguey) y el *ómitl*, punzón de hueso, instrumentos ambos del autosacrificio antes mencionado.

En varios de los otros Códices, el caracol marino se verá representado de igual modo, repitiendo una secuencia asociada al surgimiento de una vida. De ahí que se justifique plenamente a Fr. Pedro de los Ríos, cuando en los comentarios al Códice que lleva su nombre⁸, equipara el caracol al claustro

⁸ Este Códice del siglo XVI, fue citado por Humboldt en 1810. Además de recibir el nombre de *Códice Ríos*, se le conoce también con el de *Telleriano-Remensis*, siendo que en algunos casos se le denomina *Vaticano* (A 3738).

materno, simbolizando por tal motivo el nacimiento de un hombre. Sus palabras en tal sentido, fueron sintetizadas por Seler, en la siguiente forma: "así como sale del hueso el caracol, así sale el hombre del vientre de su madre, y por esto se decía que la luna causaba el nacimiento de los hombres, pues la luna ya está oculta en su "casa", ya sale, brillante, de ella".

Tal idea se ha afirmado de tal manera en los investigadores, que podemos admitir e incluso aceptar la interpretación de Seler cuando, con referencia a una representación del Códice Vaticano (B 3773) nos dice lo siguiente: ⁹ "La división superior de la lámina 4 muestra en el agua un caracol, *tecciztli*, del cual sale un collar de piedras preciosas, *cózcotl*, lo que significa que sale de él un niño".

Necesario es también señalar que, en los giros metafóricos citados por Fr. Andrés de Olmos, en sus famosos manuscritos reunidos en 1547 bajo el título "*Arte de las lenguas mexicanas*", se llega a traducir el vocablo *yolcá-votl* (caracol) con un sentido que también significaría "principio de generación".

Observaremos además, toda vez que constatamos la representación del caracol en las pictografías de los Códices, la particularidad que de hecho existe una conexión real, o mejor dicho, una estrecha vinculación del instrumento no solamente con el surgimiento de la vida humana, o de la luna, sino que también y por lo general, con el periódico retorno de la vegetación en la naturaleza. Y es en tal sentido que nuevamente citamos a Eduard Seler (pág. 83 del tomo indicado) cuando nos dice lo siguiente:

"Así, la luna es también una deidad de la procreación y es representada a veces en figura de *Xochipilli* [...] en el sentido más estricto de la palabra, que muestra, como por ejemplo el *Códice Telleriano-Remensis*, al dios ataviado, con el caracol y una corona de flores en la cabellera. De este modo, la luna está en estrecha relación con *Tlazoltéotl* y los númenes del pulque, hecho que señalé en ocasión anterior. Pues *Tlazoltéotl* coincide con la gran madre de los dioses, diosa de la cosecha, y en ella encarna el nacimiento del maíz y el resurgir de la vegetación".

Por otra parte vemos que el númen lunar recibe el nombre de *Tecciztécatl*¹⁰ (el que está en el caracol marino). Y toda vez que se le representa en los Códices, muy cerca suyo y enfrentando generalmente su cabeza, hallaremos dibujado a la manera de un blasón jerárquico, un caracol. (Ver Fig. 2).

⁹ Comentarios al *Códice Borgia*. Tomo I, pág. 42. México, 1963.

¹⁰ El númen que recibe la denominación de *Tecciztécatl* cumplía en estas culturas funciones míticas, cuyo ordenamiento temático abarcaría sin duda, una Monografía de real interés.

Esta íntima y extraña relación del conivalvo, tanto con el claustro materno como con el dios lunar que periódicamente desaparece y surge en sus ciclos nocturnos, extiende su mágica conexión aún con las cuevas de las montañas, cuyo númen, *Tepevolotli*, también se le representa con un caracol marino. Así se le verá dibujado en varias pictografías, y muy nítidamente en el *Códice Fejérváry-Mayer* (Edición Lord Kingborough, pág. 41). Es un dios que mucho se asimila con el llamado *Uo tan*, divinidad de los tzeltales y tzotziles, tribus de las cuales nos habla Fray Francisco Núñez de la Vega —*Constituciones diocesanas del Obispado de Chiappa*, Roma 1702 xxxi N° 35.— *Uo tan* en varias regiones de los Chiapas es considerado el "corazón de los pueblos". Su mismo nombre se traduce literalmente con el término "corazón" y aquí lo destacamos por ser *Uo tan* considerado también como el Señor del "palo hueco", es decir, del famoso atabal de madera denominado *teponaztli*.

Importa mucho también señalar, que toda esta temática merecería de por sí un trabajo más extenso y detallado, pero nuestro propósito en las presentes circunstancias abarca un distinto ámbito, o sea el de establecer únicamente el nexo originario y causal, que desatendido como fenómeno real, no nos proporcionaría la concreta ubicación de la Caracola como instrumento musical, en una cultura que le otorgaba función espacio-temporal trascendente.

Como ya lo señaláramos, muchas son las oportunidades en las que encontraremos dibujados los caracoles en los *Códices*. Sin embargo, cabe precisar que no se trata en ningún caso, de una exteriorización de naturaleza decorativa, pues en dicha representación lo que se define es una noción esencialmente interna, consecuente, fundamental, consubstancializada mediante una analogía funcional. Al caracol, como ya lo dijimos, se le siente, se le equipara al claustro materno, desde el cual surgirá la vida. Claustro materno lo es también la noche, en la cual *Tecciztécatl* permanece como uno de los guardianes mágicos, y en calidad de númen lunar, ilumina o se oscurece en sus ciclos por el espacio. Claustros maternos son también las profundidades de la tierra, donde las semillas mueren a la vez que germinan. Y consumado en el mito el sacrificio de *Quetzalcóatl*, camino de *Tamoanchan*¹³, es desde el interior de un caracol marino que resurgirá el dios citado, metamorfoseado entonces en *Xolotl*, su hermano gemelo, quien con su cabeza de perro fue el acompañante del Sol por los mundos subterráneos. (Ver Fig. 5).

¹³ *Tamoanchan*, "la casa del descender" y de la "dualidad" pues es también "donde nacen los niños". Se le denominaba además *Xóchitl icanan*, "donde están las flores" morada de los dioses bienaventurados y lugar de origen de los dioses de la tierra y del maíz, región en donde las tribus migratorias permanecieron mucho tiempo. También, de acuerdo con un pasaje de la *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo, *Tamoanchan* se designaba como el "*chicuhnauhnepaniuhcan Itzehcayan*" (donde los aires son muy fríos, delicados y helados, sobre los nueve cielos).

Se escribirían muchas páginas, y en un campo bastante vasto, sobre esta original y trascendente manera de pensar a propósito de la función representativa del caracol marino en los *Códices* precortesianos. Generaliza una determinabilidad por la cual configura una noción dinámica de algo que desaparece tan sólo transitoriamente. Conforman un principio, una ley, en cuyo ámbito general, pueden darse distintas manifestaciones fenoménicas que se diferencian en todo, menos en la identidad de esta dinámica de la resurrección.

Penetrar en los lindes de la expresión musical propiamente dicha, correspondiente a las grandes culturas precortesianas, suele a veces considerarse tarea muy simple y de poca responsabilidad. Músicos y estudiosos de prestigio lo han hecho con una ligereza que nos sorprende, tratando algunos simplemente de yuxtaponer formaciones que respondieran a los mismos *parámetros* de la cultura occidental, en una búsqueda subjetiva de similitudes tonales e incluso armónicas.

Lo que nos concierne aquí no es indicar errores en tal sentido. Tampoco precisar el carácter distintivo que hubiera constituido la *ley cualitativa* que, en el campo de la práctica musical, definiera las variaciones de los intervalos musicales desplegados por los sacerdotes de estas antiguas culturas, en sus tradiciones instrumentales. Si ésto es, debido a varias circunstancias, tarea que conceptuamos imposible, corresponde anotar entre tanto algunas razones atinentes al problema en toda su magnitud.

Poca es la importancia que generalmente se otorga a la determinabilidad natural, por la cual, el sonido en su *singularidad* puede darnos, en la unidad de contrarios, la *infinitud*. Ni siquiera en la *tímbrica*, a cuyas diferenciaciones en mucho mayor límite se adecuaba nuestra conciencia, se verificará que en la percepción auditiva aquilatemos en su justo término esta *inagotabilidad*. Y aún menos, tratándose del contenido, diferencias de las frecuencias, pues poca es la atención conciente de naturaleza selectiva con que llegamos a advertir de esta exteriorización fenoménica, el permanente cambio oscilatorio. Y sin embargo, el oído humano podría percibir, sin ayuda electrónica, hasta una diferencia de medio *savart*, lo que corresponde casi a la centésima parte de un *tono*, o calculando con más precisión, a un cincuentavo del semitono cromático.

Esta sucesión de estados diversos ha puesto siempre a prueba, y con rigor extremo, a la capacidad de ordenamiento y determinación con que el hombre crea para sí, un mundo particular cuya "corporeidad" (en el caso del sonido) se torna sólo "tangible" en la medida que se le establecen "acostumbrados" cauces definidos. Para que esto sea comprendido, bastará seguir las difíciles peripecias de la cultura occidental, previas a la instauración y adopción de la *escala templada*. De igual manera se podría razonar si tuviéramos que referirnos a las *leyes tonales*, pues de antiguo existieron muchas de ellas, sea en la dinámica de los *pies métricos* de la poesía musicada de la cultura helénica, o si se quiere (incluso a la distancia tan común de

una octava) muy distintas formas de fundar diferentes escalas *heptafónicas*. Se conocen además ejemplos varios de gamas *tetrafonías*, y con carácter distintivo especies diversas de *pentafonías* o aún, para nosotros las tan exóticas sucesiones *hexafónicas*.

Frente a esta colección variada de *parámetros* lo que aquí cabe destacar, es la adaptabilidad natural a cualquiera de ellos, con que el sentido auditivo —en la medida de que constituyeran herencia cultural— ajusta sus sensaciones. Y bien sabido es que esta determinación es a tal punto inexorable, que podría darse para quien se acostumbrara con la gama de Zarlino, el caso de antojársele desafinada nuestra gama templada, y viceversa en virtud de un acondicionamiento y modelación cuyos secretos en el campo de la neurofisiología sería interesante estudiar.

Cuanta prudencia se requiere entonces para discernir sobre definición de elementos tan diversos, y más aún cuando tan poco, o casi nada podemos constatar, en todo lo que musicalmente pudo subsistir de tiempo tan remoto. La premisa mayor para esta necesaria y exigida discreción, consistirá en que analizadas estas culturas precortesianas, tenemos que admirar los procesos evolutivos que alcanzaron tanto en la arquitectura, como en la plástica, en la poesía, etc. La aptitud para obtener realizaciones de esta magnitud revela sensibilidad cultivada, impresión esta que también suscitan incluso sus mitos cuando notamos que el accionar de sus dioses, guarda sutil relación de identidad con los fenómenos naturales¹².

¹² Transcribimos, como uno de los muchos ejemplos de esta correlación de los mitos precortesianos, con los fenómenos de la naturaleza, las secuencias 49), 50) y 51) de los *Anales de Cuauhtitlán* (Traducción de Primo Feliciano Velázquez):

49) Se dice que en este año 1 *acatl*, habiendo llegado a la orilla celeste del agua divina (a la costa del mar), se paró, lloró, cogió sus arcos, aderezó su insignia de plumas y su máscara verde.

50) Luego que se atavió, él mismo se prendió fuego y se quemó: por eso se llama el quemadero ahí donde fue Quetzalcóatl a quemarse. Se dice que cuando ardió, al punto se encumbraron sus cenizas, y que aparecieron a verlas todas las aves preciosas, que se remontan y visitan el cielo: el *tlauhquechol*, el *xiuhtótl*, el *tzimizcan*, los papagayos *tozneneme*, *allome* y *cachome* y tantos otros pájaros lindos. Al acabarse sus cenizas, al momento vieron encumbrarse el corazón de Quetzalcóatl. Según sabían, fue al cielo y entró en el cielo. Decían los viejos que se convirtió en la estrella que al alba sale: así como dicen que apareció, cuando murió Quetzalcóatl, a quien por eso nombraban el Señor del alba (*tlahuizcalpanteuctli*). Decían que, cuando él murió, sólo cuatro días no apareció, porque entonces fue a morar entre los muertos (*mictlan*): y que también en cuatro días se proveyó de flechas: por lo cual a los ocho días apareció la gran estrella (el lucero), que llamaban Quetzalcóatl. Y añadían que entonces se entronizó como Señor.

51) Sabían cuándo viene apareciendo, en qué signos y cada cuántos resplandece, les dispara sus rayos y les muestra enojo. Si cae en 1 *cipaetli* (espadarte), flecha a los viejos y viejas, a todos igualmente. Si en 1 *oclotli* (tigre), si en 1 *maetli* (venado), si en 1 *xóchitl* (flor), flecha a los muchachitos. Si en 1 *acatl* (caña),

La importancia de la música y de la danza, remarcable por lo general en todas las antiguas culturas, adquiere relevancia en cuanto analicemos los códices precortesianos. No se trata solamente de que allí, en pictografías de esmerado y original sentido, se puedan encontrar representaciones de tañedores, cantantes e instrumentos. O de las repetidas veces que aparecen danzantes y cortejos que cantando llevan sus ofrendas. Lo real es que en toda esta mítica, como también en las crónicas y comentarios relativos a la época, muy definidos se encuentran los númenes de la música. Y vemos así que *Macuilxóchitl* y sus compañeros los *Ahuíatéotl*, dueños y señores de la región del Sur, aparecen y funcionan como una especie de patronos de los cantos y de las orquestas. El Sur es también llamado reino de las flores (*Xochitlalpan*), debido principalmente que allí también habita *Xochipilli*, diosa de estos elementos vegetales, y también *Xochiquétzal*, diosa del amor y del crepúsculo. Los dioses de la música, y principalmente *Macuilxóchitl*, allí viven en estrecha relación con los *Centzon Huitznahua* (estrellas fijas), por esto también llamados "los cuatrocientos del Sur"²³.

A estos dioses de los músicos y danzantes, se les representa con especiales atuendos, e incluso se les reconoce, especialmente a *Macuilxóchitl*, por la pintura facial. Alrededor de sus ojos hay rectángulitos amarillos a la manera de un estuche de color que rodeara el órgano de la visión, y sobre la boca siempre se verá dibujada una mano blanca. Por tal motivo esta especie de insignia lleva el nombre de *motemacpalhuiticac* "le hicieron una mano". Al-

flecha a los grandes señores, todo así como si en 1 *miquiztli* (muerte). Si en 1 *quiyáhuil* (lluvia), flecha a la lluvia y no lloverá. Si en 1 *olin* (movimiento), flecha a los mozos y mozas; y si en 1 *atl* (agua), todo se seca, etc. Por eso los viejos y viejas veneraban a cada uno de esos signos. (Ver Fig. 3).

En un elevado número de ejemplos de la antedicha correlación, también transcribimos la que nos indica Eduard Seler, en la pág. 21 del Tomo II, de sus Comentarios al *Código Borgia*. Dice lo siguiente: Xipe Tótec, "nuestro Señor el Desollado", llamado también en la invocación solemne, Yohuallahuana, "el que bebe pulque en la noche, en el crepúsculo", en la Luna nueva, la Luna creciente, que sale primero en el Cielo vespertino, y que por estas razones es el dios del crecimiento, de la vegetación, del resurgimiento de la vegetación, el númen de la tierra y de la primavera.

²³ Los *Ahuíatéotl*, son los dioses de la voluptuosidad.

En lo referente a *Xochiquétzal*, Eduard Seler transcribe un pasaje de la *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo, que es el siguiente: "*Xochiquétzal* es la "diosa de los enamorados" como la pagana Venues y "mora por encima de los nueve cielos, en un lugar muy placentero y alegre, acompañada y cuidada por mucha gente, y que le sirven otras mujeres del rango de diosas; y que allí hay muchas cosas deliciosas, como manantiales, arroyos, vergeles, y nada le falta; y allí donde mora, la cuidan y la gente no puede verla; y tiene a su servicio un gran número de enanos, corcovados, bufones y payasos, que la divierten con música y danzas, y su diversión principal es hilar y tejer preciosas telas, y que la pintaban tan bella y llena de gracia que jamás ha habido algo más alto entre los hombres. El lugar donde mora lo llamaban *Tamohuan ichan*, *Xóchitl icacan*, *Chicuhnauhnepanihcan*, *Itzhecayan*, es decir (La casa del descender o del nacimiento, el lugar donde están las flores, lo nueve veces entrelazado).

gunos autores relacionan este emblema con el número 5, y se podría, de modo tal vez muy aventurado, relacionarlo con la *pentafonía*.

Como adorno especial *Macuilxóchitl* lleva sobre la sien, un sartal de piedras preciosas que termina en flor. Este aderezo, al cual se conoce con la denominación de *mácuil xóchitl*, lo llevan también las llamadas *ahuianime*, muchachas solteras que vivían con los guerreros célibes del *tepozcalli*. Este sartal de piedras preciosas *mácuil xóchitl* es considerado como una especie de emblema de la lujuria.

Estos dioses del Sur también pueden ser identificados cuando de sus vestimentas cuelgan las sonajas ovaladas denominadas *oyohualli*¹⁴.

El *oyohualli* como atavío usual de los danzantes, se muestra con frecuencia en los códices, y por lo general surgirá adornando a los participantes de fiestas rituales de toda especie. Pero sobre este punto creemos de interés transcribir a Eduard Seler, cuando en la página 253 del Tomo II de sus *Comentarios al Códice Borgia* (obra citada), nos dice lo siguiente:

"Lo primero que podemos concluir de ello es que los *ahuíateteo*, los dioses del placer, los demonios del Sur, son en realidad las estrellas —como lo había intuido desde un principio—, los *Centzon Huitznahua*, "los cuatrocientos del Sur", con quienes luchaba *Huitzilopochtli*. El atuendo de los *Centzon Huitznahua* se describe en el manuscrito de Sahagún de la manera siguiente: "*intech quitlalique in imamatlatqui in anecúyolt in tzitzicazámatl itech pipicac tlacuillo-lloli, iwan in coyolli mitouaya oyanalli, iuan in inmiuh tlazontectli*" (los que se han colocado sus adornos de papel de amate, sus aderezos, sus mantos de papel de ortiga, que se han colgado papeles pintados, que tienen atados a las piernas los cascabeles llamados "*oyohualli*", los que llevan un dardo con incisiones . . .) "*Ocnen cuiualoyouhtiua, ocnen cuiualoyouia, valmochimaluitectinia*" (Por más que se esfuerzan en ahuyentarlo con sus sonajas, por más que golpean en sus escudos . . .). Esto se refiere obviamente a los dioses de la danza; como ya lo dije, la sonaja *oyohualli* es el elemento más característico de su atuendo, y es exclusivamente de ellos".

Se sabe también que el dios de la danza, *Huehucéyotl*, el coyote viejo, regente de la cuarta sección del *Tonalámatl*, se encuentra íntimamente relacionado con *Macuilxóchitl*, así como éste, por ser el dios de la música lo es,

¹⁴ No debe confundirse el *oyohualli*, con el *citlacusitl*, colgajo de caracoles-sonaja que algunos dioses llevan atrás en el cinto. El *oyohualli* suele verse en el mono (*ozomatli*) e igualmente en algunos dioses mayas. Los comentaristas, cuando en las pictografías distinguen a dichas sonajas ovaladas, el *oyohualli*, como adorno de un númen, suelen identificar el instrumento como insignia de los dioses de la danza, lo mismo que entre los mayas se atribuye tal significado, por extensión, al *cipactli* (caparazón de tortuga que se utiliza como atabal natural).

en ciertas circunstancias, también el número de la voluptuosidad y de tal suerte se conecta con el *ahuiatéotl Nanahuatzin*, el dios sifilítico, que no temió en quemarse en la hoguera para transformarse en el Sol.

Otro de los nexos de *Macuilxóchitl*, el rojo señor del Sur, se verifica con *Xochipilli* y especialmente, como lo señalamos, con la deidad del amor, *Xochiquétzal*, la cual en los códices siempre surge con su corona de flores blancas (*izquixóchitl*). *Macuilxóchitl* es también llamado el *quetzalcoxcotli*, que literalmente significa el "ave que canta en la madrugada, y muchas otras metamorfoses tuyas han de encontrarse tanto en las pictografías de los códices como también en los cantos del *Ome ácatl*, (*ome ácatl*, año 2-caña, y también así se llama al sacerdote que da los cantos en el *cuicacalli*), —casa de la danza—, o "cuando se siembra con la sonaja mágica", *ayacachpixolo*, o se germina con el *chicahuatzli* (palo de sonajas) y se rompen las flautas "*tlapitzalli*" en el sacrificio ritual del joven esclavo que durante todo el año representó al dios del espejo humeante, *Tezcatlipoca*. Es también el *Ome ácatl* que en general dirige otros cantos "*cuicatámatl*".

Las transformaciones y metamorfoses son muy frecuentes en esta mítica, y en tal sentido nos parece interesante citar a Joaquín García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos para la historia de México*, Tomo III, México 1891, pág. 234. Nos dice allí lo siguiente:

"en el año *Ome ácatl*, 2-caña-, un año después del año *Ce tochtli*, 2-conejo, en que volvió a levantarse el Cielo derrumbado a consecuencia del diluvio y en que resucitó la Tierra muerta —"*Tezcatlipuca*" dejó el nombre y se le mudó en *Mixcóatl*, que quiere decir culebra de nieve y quizo en este año hacer fiesta á los dioses y para eso sacó lumbre de los palos que acostumbraban sacar, y fue el principio de sacar fuego de los pedernales, que son unos palos que tienen coraçon, y sacado el fuego, fue la fiesta hazer muchos y grandes fuegos".

De este ámbito festivo también participa *Macuilxóchitl*, pues el manuscrito N° 19 de Sahagún, de la Biblioteca del Real Palacio de Madrid (*Cantares que dexían á honra de los dioses en los templos y fuera dellos*) un Canto para *Macuilxóchitl* expresa lo siguiente: (Trad. de Feliciano Velázquez):

Tezcatzonco moyolcan ayyáquel yyatochi
quiyocuxquia noteuh
niquiyatlázaz niquiyamamáliz
mixcoatépetl colhocan

Tezcatzonco es tu casa: un guerrero, un conejo
 crearía mi dios.

Voy a perforar, voy a taladrar

El monte de Mixcóatl en Culhuacán.

Pasando a otro aspecto, creemos importante que en las determinaciones relativas a estas tradiciones míticas, algo quede aquí definido. Se trata especialmente de un punto que nos parece indispensable destacar, y es que, en lo referente a *Macuilxóchitl*, como dios de la música, muy pocas veces (y nos aventuraríamos a decir que nunca), en las pictografías de los códices, lleva la insignia del caracol. Puede suponerse que esta ausencia no es ocasional, pues si a otros dioses, en sentido estricto y exclusivo, de uno u otro modo es habitual verlos representados en conexión con dicho instrumento, ha de considerarse que preexiste una intencionalidad, cual la de singularizar así funciones inherentes a otros fenómenos. El Caracol marino, como ya lo señalamos, se vincula en estos mitos a una dinámica de distinto plano (la resurrección) afirmativamente desarrollada en *Quetzalcóatl*, en su hermano gemelo *Xolotl*, en *Tepeyollotli* y el *Tecciztécatl* el dios lunar.

La insignia que siempre acompaña a *Macuilxóchitl* es el *tlapapalli*, un cuadrado pequeño de cuatro colores verticales. Es un atributo que algunos comentaristas clasifican como significando los cuatro puntos cardinales. También, en algunos códices, se distingue tanto a *Macuilxóchitl*, como a *Xochiquétzal* y *Xochipilli* llevando en la mano el *yollotopilli*, varilla en la cual se encuentra ensartado un corazón.

Para el caso de este tema nuestro, donde el objeto del trabajo es estrictamente el de definir y delimitar, en las pictografías de los códices precortesianos la trayectoria mítica de la *Caracola*, mucho aún podríamos particularizar. Hemos dado entretanto algunos de los elementos esenciales en la materia, aún cuando cabría advertir algo, sobre las dificultades que se presentan para el estudio de estas cuestiones, toda vez que el investigador se ve privado de un conocimiento directo, diríamos una convivencia e integración dentro del campo fenoménico, conformado más allá de los códices, por las obras, restos o meras supervivencias, de estas sorprendentes culturas.

No nos referiremos en esta cuestión, a aquello que pudiera ser simplemente superado por un viaje al legendario México, o por la promoción de algunas visitas a sus museos antropológicos, si bien que no cabe subestimar la importancia de tan valiosas posibilidades de observación. Lo que se torna necesario es que entretanto, no nos limitemos a este tipo de experiencia primaria, donde por lo general no nos desprendemos de nuestra propia formación cultural, y consecuentemente distorcionamos el prisma real desde el cual se analizan y determinan valores y significados. Lo decisivo es poder asir la constitución interna de las dinámicas culturales, sin la arbitrariedad de ecuaciones extrañas a la esencia impulsora de sus fenómenos.

En lo que se refiere al caracol marino, utilizado como bocina, lo que nos parecería importante sería, poder contar con estudios y constataciones, en un sentido *cuantitativo*. Sin ello, lo real es que una serie de problemas relacionados con las vibraciones de la columna de aire contenida en su interior, pueden surgir proporcionándonos algunas sorpresas. Y esto tanto en lo que se refiere a la *periodicidad* como también a la *frecuencia* y *amplitud* de di-

chas vibraciones, pues en virtud de la conformación de este instrumento natural, pueden variar los prototipos a los cuales estamos acostumbrados.

Los tres tipos básicos de interiores de tubos sonoros (cónicos, cilíndricos y prismáticos), por lo general no se mezclan en los instrumentos artificiales de soplo fabricados por el hombre. Pero no estamos en condiciones de asegurar que la misma *univocidad* se verifique, *cuantitativamente*, en los interiores de los caracoles marinos, y en realidad nos inclinaríamos a suponer lo contrario.

Nos encontraríamos, como consecuencia, con una particularidad permanente de cambios accidentales, no existentes en la *síntesis* de los tubos artificiales, donde se sabe que *cuantitativamente* no se verifican, en los tipos específicos, diferencias de importancia en la concreción de los principios de *interferencias*, de *periodicidad* y de *dirección* en las ondas sonoras. Tampoco en las *diferencias de fases*, o en la actuación de las llamadas *ondas reflejadas* o de las leyes de los *armónicos* y de las *longitudes*.

No es una cuestión superflua ésta que aducimos, pues los caracoles marinos conforman un *campo fenoménico*, en cuanto a su utilización como instrumentos musicales, que bien podríamos decir, sea de por sí, ignorado por nosotros. No basta en este terreno que se conozcan las leyes inmanentes, las cuales no por ser invariables en sus esencias, pudieran libremente dissociarse de la especificidad del *campo* en el cual actúan.

Se comprenderá que el estudio que propiciamos no se refiere a una simple recolección de caracoles. De lo que se trata es de la posibilidad de constatar, directamente, el uso que, en algunas áreas de supervivencia, aún se hace de este instrumento natural, y de los respectivos efectos funcionales.

Si nos atenemos a lo que nos informa Fernando Ortíz, en el Tomo V de "Los Instrumentos de la Música Afrocubana", tanto en las costas antillanas como en otras regiones, sería posible una investigación de este género. Transcribimos de la obra citada, y como evidencia de tales posibilidades, los fragmentos siguientes:

Pág. 317) "Entre los campesinos de Las Villas se empleaba el *fo-tuto*, para llamar a fuego, o como instrumento de música en las fiestas de la Pascua, especialmente en la Nochebuena. Alguna comarca rural de Cuba acostumbraba usarlo por las Pascuas de Navidad, en que los guajiros o campesinos suenan los *guamos* durante las noches, desde sus bohios. De loma a loma se oye el imponente bramido del *guamo*. Se pudo observar esta costumbre navideña el año 1926 en Madruga, en cuya población se oían los toques y se decía su procedencia. No sabemos si era costumbre local de aquel lomerío madrugueño ni cual debió de ser su origen. Quizás era simple supervivencia religiosa de antiguas fiestas pascuales en el solsticio invernal".

Pág. 318) "Todavía se usa en Cuba el *guamo* por marineros, pescadores y carboneros para llamadas, anunciar su arribo, pedir auxi-

lio o tocar alarma. Lo empleaban también los potrereros para conducir el ganado y entre los montunos para comunicarse a largas distancias. El *fortuto* fue a veces como corneta de las tropas mambisas en las guerras cubanas de liberación. José Martí llamó poéticamente a los *guamos* de las playas para que se unieran a los soldados de la libertad. Asimismo se usa el *fortuto*, hecho de un *caracol grande*, en Puerto Rico, sobre todo por los *jibaros* para anunciar los "golpes de agua", o sean las imprevistas crecidas de los ríos. En la República Dominicana, particularmente por los pescadores, para avisar al pueblo de su llegada con la pesca del día. Y en Haití también se emplea mucho el *guamo*, que allí llaman *lambí*, para esos diversos menesteres".

Pág. 319) "su nombre parece derivarse del vocablo quechua *pututu*, que significa *trompeta de caracol*. Era de los artefactos tenidos en más estima por los indios; venían traídos desde la costa, de tribu en tribu, y los cambiaban en el interior por sal gema y mantas. Aparecen delineados con caracteres importantes en muchos actos de la vida indígena, en las ceremonias religiosas, en las guerras y en los velorios. Varios aborígenes que actualmente viven en los llanos orientales, como los sálivas y achaguas, usan igualmente *fortutos* de bambú, los cuales tienen encajado en su extremidad un calabazo agujereado por el peciolo; producen sonidos que el padre Fabo denominaba *bramidos espantables*.

El *fortuto* continúa todavía en las ceremonias de los cultos practicados por los indios aruacas y caribes de las Guayanas, o sea por los pueblos que fueron invasores de los antillanos. El *fortuto* es venerado por los indios de los ríos Orinoco, el Atabapo, y el Inirida, y es tañido como rito propiciatorio de la abundancia. También tiene aplicaciones religiosas en varios otros pueblos de las Guayanas. En el Alto Orinoco ha estado más arraigado el carácter sagrado del *botuto*. Aquellos de los indios, dice Humboldt, que pudiéramos llamar doctores de la ley tienen a su cargo la *trompeta sagrada*, que tocada solemnemente por los *piaches* al pie de la palma seje, aseguraba una abundante cosecha del árbol al año siguiente".

Pág. 320) "Hoy día es tan sagrado como antes el *botuto* ritual entre Banibas y Curripacos, y ha de morir por el veneno la mujer que tenga la mala suerte de verlo. Matos Arvelo refiere un caso ocurrido en Victoriano que prueba la severidad de semejante ley. Mencionaremos, bajo la autoridad del P. Buno, la procesión del *Cachimé* que es en todo semejante, como objeto de veneración, al *botuto*, así como su nombre recuerda el *Cochimana*, el *Espíritu Bueno* de los ribereños del Orinoco. El *botuto* fue en esa parte de Suramérica objeto de culto especial en sociedades secretas, análogas a otras de Norteamérica, de Africa y de Oceanía. El *botuto* era el *ser del terror* que significaba

el *Gran Espíritu* y con sus rugidos el *Viento Todopoderoso*. El *botuto* se extendió aún a regiones más meridionales. Los indios peruanos llamaban al caracol marino *putatu*. En la iglesia católica de Pisac las trompetas de *caracol marino* se empleaban los domingos en los servicios eclesiásticos”.

Pág. 321) “Tanto que por el año 1480, o sea antes del descubrimiento de América, los españoles que comerciaban por dicha Costa de Oro hallaron a los indígenas tan codiciosos de poseer ejemplares de tales trompas marinas como preservativos contra las tormentas, que daban cualquiera cosa por conseguirlas. “Por lo cual tantos *caracoles* marinos se sacaron entonces de España que llegaron a escasear de tal modo en este país que ni aún por dinero podían encontrarse”. Esto parece demostrar también la escasez de trompas-caracoles en Africa, pero no el desconocimiento de su sonoridad mágica”.

A estas citas, transcribiendo al mismo autor, se podrían agregar muchas otras además de las constataciones logradas por otros estudiosos. Recurrimos así, a propósito de estas supervivencias, a testimonios de base fehaciente que nos revelan una difusión, más amplia de lo que generalmente se supone, en lo que se relaciona con el empleo del *caracol marino* en múltiples finalidades de índole, diríamos, musical.

Es muy posible que en la actualidad, y en virtud de los ya logrados medios técnicos de grabación, la labor de los etnógrafos en cuanto al caracol usado como bocina, alcance a reunir la cantidad de ejemplos necesarios para el análisis más detenido de esta cuestión. Sería de utilidad incluso para el tema que abordamos en el presente trabajo, pues varias son las oportunidades en las cuales el dato mítico, a propósito de tal o cual resultado acústico-ritual, podría delucidarse con mayor objetividad, pues en tal sentido son muy insuficientes, y muy poco aportan, las menciones que hacen los cronistas respecto al sonido del caracol.

La enseñanza de la ejecución de este instrumento era evidentemente especializada, pues Bernardino de Sahagún en la *Relación de los edificios del gran templo de México*, nos habla sobre el *cuadragésimo segundo* de sus recintos, al cual se le denominaba *Mecatlan*. En este lugar se reunían los ministros de los ídolos para adiestrarse en el tañido de trompetas y caracoles.

No deja de ser también interesante, tratándose de la enseñanza de la música y de la danza, el hecho de que encontremos (más profusamente que sobre otras artes y aún de la arquitectura) muchas referencias a los *Cuicacallis* o *Cuicacalcos* además del famoso *Mixcoacalli*, lugar éste último donde se conservaban los más diversos instrumentos. Estos edificios y la enseñanza que en ellos se impartía, eran dirigidos por dos sacerdotes. Uno de ellos, como representante del dios del pulque, se denominaba *Ometochili*, y el otro, en cuya traducción obtendríamos una acepción equivalente a “Señor de la casa de las flautas” se conocía con el nombre de *Tlapitzcaltzin*.

También en lo relativo a estos menesteres de las casas de enseñanza musical, se conoce una otra figura que se denominaba *Epcova Tepictoton*. Tal designación es traducida por los especialistas como una conexión de *Epcohua* "serpiente de nácar", título éste que también se da a *Tláloc* (dios de la lluvia) y *Teoictoton* que significaría "pequeño ídolo o miniatura de un dios". De acuerdo con algunos comentaristas, al *Epcova Tepictoton* le estaba reservada únicamente la misión de supervisar y orientar la creación, la composición de los cantos sagrados.

En las pictografías de los códices son muy frecuentes las representaciones plásticas de los cantos (*cuicatl*), mediante blancas volutas que salen de la boca del cantante, y además muchas son las referencias relacionadas con los *cuicapicque* (compositores) y los *cuicani* (cantantes).

En la *Historia General de las cosas de Nueva España* (Tomo II, LVIII, cap. XIV, pág. 312) Sahagún nos informa que en el *Mixcoacalli* se juntaban los cantores de México y Tlatelolco. Transcribimos a continuación las correspondientes referencias:

"aguardando a lo que les mandase el Señor, si quisiese bailar o probar a oír algunos cantares de nuevo compuestos y tenían a la mano aparejados todos los atavíos del areito, atambor y atamboril, con sus instrumentos para tañer el atambor y unas sonajas que se llaman ayacachtli; y tetzilacatl, y omichicauaztli, y flautas con todos los maestros tañedores y cantores y bailadores, y los atavíos del areito para cualquier cantar. Si mandaba el señor que cantasen los cantores de *Uexotzincayotl*, o *Anahuacayotl*, así los cantaban y bailaban con los atavíos del areito de *Uexotzincayotl* o *Anahuacayotl*; y si el señor mandaba a los maestros y cantores que cantasen y bailasen el cantar que se llama *Cuextecayotl* tomaban los atavíos del areito conforme al cantar y se componían con cabelleras y máscaras pintadas, con narices agujereadas y cabellos bermejos, y traían la cabeza ancha y larga como lo usan los *cuextecas* y traían las mantas tejidas a manera de red. De esta manera que los cantores tenían muchas y diversas maneras de atavíos de cualquier areito, para los cantares y bailes".

Valioso contenido relacionado con tales prácticas, pueden encontrarse en las obras y trabajos de Angel María Garibay, de Miguel León Portilla, de Vicente Mendoza y de Samuel Martí, quienes en compañía de otros estudiosos han proporcionado un caudal de conocimiento sobre la materia muy conciente y de gran penetración. Pero los obstáculos con que se enfrentan estos dignos investigadores son enormes. Es que junto a la destrucción de de las casas de los códices (*Amoxcalli*), los conquistadores no tuvieron en cuenta la extraordinaria importancia cultural de estas pictografías, y se perdió en definitiva la tradición de aquellos que sabían interpretarlas (el *amoxpohua*) así como también la herencia de los sabios de los cantares, los *cuicamatinis*.

Muy meritorios son los actuales esfuerzos para asir cabalmente la noción más precisa, que el *náhuatl* daba al origen de los cantos (*Cuicapeuhcayotl*) y también por reconstruir los fundamentos más trascendentes de una rica tradición (*Ixtlamachiliztli*). Difícil es entretanto —por no decir imposible— lograr un conocimiento que nos revelara el significado más auténtico de las representaciones del *caracol marino*, y de su tan extraño uso en los cometidos de los ministros de los ídolos. No deja de provocar nuestra perplejidad leer en Sahagún (libro 7, cap. 3, Códice Florentino) lo siguiente:

“A medianoche sonaban desde los templos las bocinas de caracol, y se levantaban los sacerdotes para mortificarse, para cantar y luego marchar en procesión al lugar del baño. Por esto la medianoche se llamaba *tlatlápitxalizpan netetequizpan*, “donde se tañían las caracolas, donde uno se cortaba la carne”.

Y los mismos cuando describiéndonos las costumbres de las casas de los guerreros célibes (*El Telpochcalli*), Sahagún vuelve a referirse a tales caracoles (Suma indiana, pág. 80) de la manera como transcribimos a continuación:

“De esta manera iban subiendo de grado los mancebos que allí se criaban, y eran muchos los que se criaban en las casas del *telpochcalli*. Y la vida que tenían no era muy áspera, y dormían todos juntos cada uno apartado del otro, en cada casa del *telpochcalli*, y castigaban al que no iba a dormir en estas casas, y comían en sus casas propias... y los hombres valientes poníanse unos sartaes de caracoles mariscos que se llaman *chipolli*, o sartaes de oro, y en lugar de peinarse escarrapuzábanse los cabellos hacia arriba por parecer espantables, y en la cara ponían ciertas rayas con tinta y margarita, y en los agujeros de las orejas poníanse unas turquesas que se llaman *xiuhnacochtli*, y en la cabeza poníanse unas plumas blancas como penachos; y vestíanse con las mantas de magüey que se llama *chalcadýatl*, las cuales eran tejidas de hilo de magüey torcido, no eran tupidas sino flojas y ralas a manera de red y ponían unos caracoles mariscos sembrados y atados por las mantas; y los principales vestíanse con las mismas mantas, pero los caracoles eran de oro”.

En relación tanto con las *caracolas* del oficio de la medianoche, como también con el adorno jerárquico de los *caracoles de oro* ostentados por los guerreros del *telpochcalli*, queremos precisar que en tales ciclos no nos parecería del todo ajustado, generalizarles un mismo significado mítico-sagrado de la resurrección, equivalente al que hemos aceptado para algunas representaciones pictográficas de los códices. Es que ahí, más que en las simples opiniones de los comentaristas, creemos exista en cuanto a los elementos agre-

gados o surgientes del *caracol marino*, una real demostración funcional de una definida dinámica de un despertar o de un renacimiento, tema éste que en cada caso, en las páginas que anteceden tuvimos la oportunidad de detallar.

Sería de nuestra parte ingenuo adoptar la conducta de atenernos a una confiada persuasión en la cual, supusiéramos que en las *caracolas* de los oficios nocturnos de penitencia y mortificación, aquellos sacerdotes trascendentalizaban la eternidad,¹⁵ o que mediante los *caracoles de oro* que llevaban en sus vestimentas, los guerreros de más alto rango del *tepozcalli* se aseguraban la existencia perenne que luego de la terrenal, han de disfrutar metamorfoseados ya en los colibríes míticos (*huitzilzilín*) cuando todas las mañanas han de acompañar al Sol desde el Este hasta las horas del mediodía. Es a propósito de estas transformaciones, que Eduard Seler en el Tomo II de sus *comentarios al Códice Borgia*, pág. 70, nos dice lo siguiente: "El Sol es el guerrero juvenil, que sale radiante en el Este, que arroja contra sus adversarios el *cuezal mamazyó miltl*, "la flecha adornada con plumas de arará", y que despedaza a su enemiga, la diosa lunar, con la *xiuhcōatl*, la serpiente azul... sus servidores, su séquito, son los héroes de antaño, los guerreros valientes que luchaban con la espada y el escudo y que sucumbían al destino del guerrero..."¹⁶.

¹⁵ En lo relacionado con el tema de la penitencia y de la mortificación, donde los sacerdotes imitan y evocan a *Quetzalcōatl* en los *Anales* de Cuauhtitlán pueden encontrarse las siguientes expresiones: (traducción de Mariana Frenk)

*Auh monteneua mitoa
ca ihhuicatl itlic
in tlatlauhtiaya, in moteohuaya
au in quinoztaya
Citlalin icue Citlallatónac
Tonacacihuastl y Tonacatecuhtli
tecolloquenqui vezilaquenqui
tlallamōcac tlallichecatl
auh ompa ontzatzia
iuh quimatia omeyocan
chiucnauhnepaniuhcan inic mani
ihhuicatl
auh in iuh quimatia
vehuantin ompa chaneque
in quinoztaya, in quitlatlauhtiaya
huel nomattinenca tlacocxtinenca*

Y se dice
que en el interior del Cielo
adoraba como dioses
e invocaba
a la diosa del faldellín
de estrellas, que brilla con resplandor
de jade,
a la Señora y al Señor de nuestra carne,
a la que se viste de carbón, al que se
viste de sangre
Y clamó hacia arriba
según lo supieron ellos,
(los antiguos) hacia el Omeyocán,
que está sobre los nueve
travesaños del Cielo
y como lo sabían,
a quienes allá moraban
a ellos clamaba, los adoraba
viviendo en humildad y abstención.

¹⁶ "los pájaros preciosos, *tlazototoma*, los *huitzitziliti*, *xochitōtotl*, *totocoztli*, *mixtethilcomolo*, los colibríes, el pájaro flor, las aves amarillas de orejas negras (que muestran la pintura facial de la Estrella de la Mañana) pájaros en que se transforma, al cabo de cuatro años, el alma del guerrero muerto".

Estas cuestiones conforman otro género de investigaciones, atendidas por los mitólogos que se preocupan por ubicar los exactos conceptos, que en confiada persuasión y como verdad públicamente reconocida ocupaba la mente de tantas colectividades en la antigüedad. Si las abordamos es que entre tanto para la etnomusicología, aparecen como complejo cultural —de importancia ciertamente— en la concepción de los *encuadres cualitativos* en cuyos límites, sin el dominio del acaso o del capricho, se desenvuelven y son concebidas las creaciones y los fenómenos del sentimiento.

Sin embargo, desde un principio ha de concederse atención especial también a ciertas características instrumentales, por lo cual en lo que se refiere a la caracola de los sacerdotes *náhuatl*, y su efecto acústico, transcribimos del libro quinto de Sahagún, un fragmento traducido por Mariana Frenk. Se trata de uno de los augurios funestos, *tetzáhuil* y se expresa del modo siguiente:

*Cuando alguien oía
rugir al jaguar,
rugidos como de jaguar,
como cuando alguien hace resonar un caracol,
las montañas responden, hacen eco, rugen,
rugen,
como si llorara una anciana.*

Las definiciones de naturalezas de contenido, como las que se encuentran en el fragmento transcrito, a propósito del sonido que se obtiene haciendo resonar el caracol, pueden ser comprendidas en la medida que se tenga experiencia sensorial previa, es decir, que antes se hubiera realmente oído las extrañas vibraciones que se logran en dichas caracolas. Es que en los hechos musicales, en cuanto sólo se los trata en forma de conceptos, aún éstos en sí mismos dejan de ser ya un algo inmediato. Esto sucede inconscientemente, pues tratamos realidades que sólo adquieren su genuino significado, si acaso preexisten no aisladas ni abstractamente, en el recuerdo o en la memoria de sus concretas determinaciones. De ahí que principalmente en lo que se refiere a la música de tan lejanas culturas, no basta una mención o aún muchas, para legitimar una creencia de que con meras explicaciones se haya realizado todo, o por lo menos lo esencial, en la necesidad de verdaderamente “concebir” realidades.

Por lo que se puede leer en los estudios etnográficos, se llega a la conclusión de que en el sonido vibrado en el caracol, se verifican particularidades a las cuales, en cuanto al sentido musical se refiere, nosotros no estamos acostumbrados. Gonzalo Fernández de Oviedo, en su *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra Firmé del Mar Océano*, Madrid, 1851, hace referencias a la gran amplitud e intensidad del resonar de dichas caracolas. Es interesante también el hecho de que los negros de Guinea (John Barbot

—*A description of the Coasts of North and South Guinea*— Londres, 1732, pág. 306) creían y llegaban a identificar el retumbar de los truenos, con el resonar de caracoles producido por el soplo colérico de un númen de las tormentas. Impresionan igualmente los relatos que hace Gardner a propósito de los extraños velorios funerarios de los negros de Jamaica, en los cuales los ritmos de las danzas de carácter orgiático están dados con trompetas de caracoles (Pág. 233 —*History of Jamaica*— Londres 1909).

Fernando Ortíz (obra citada) informándonos sobre varias constataciones obtenidas por S. M. von Hornbostel (*The Ethnology of Africa Sound Instruments*, Londres, 1933, "Africa", Vol. vi, N° 2, pág. 156) hace la siguiente referencia: "Hornbostel informa que en Africa, el gran *caracol marino* suena en los ritos propiciatorios de la lluvia y la fertilidad. La trompeta de caracol es en un sitio el instrumento musical de las iniciaciones de los jóvenes, de los ritos esotéricos de los hombres, del culto al Sol, de la guerra y del terror. En otro lugar está excluido de las danzas de los hombres, pero lo suenan las mujeres para celebrar la primera preñez".

Harold Courlander en (*Dance and dance-drama in Haiti*. En Franciska Boas "The function of dance in human society", New York, 1944, pág. 45), nos indica que en Haití, es mediante el resonar de un *caracol marino* que se convoca a los iniciados para las ceremonias de los ritos *vodú*.

Tratándose por otra parte, de las resonancias interiores que se oyen toda vez que acercamos estos caracoles a nuestro oído, en la *Hastings Encyclopedia of Religion and Ethics*, (Vol. vi, pág. 484) A. Mair escribió un interesante trabajo, donde sobre el tema "*Hallucination*" que relaciona con las colectividades primitivas, entre otros motivos también incluyó dichas resonancias de los conivalvos, como provocadoras de terror y de sobresalto para esta gente tan propensa a intensas reacciones emotivas.

Muchas otras referencias y transcripciones podríamos ir sumando a propósito del uso del citado instrumento natural. En lo que comprende entretanto, a dicho empleo en las grandes culturas precortesianas de México y América Central, principalmente en lo que atañe a las posibilidades de precisar y determinar características expresivas, nos vamos a encontrar con un ámbito que abarca un círculo demasiado amplio de particularidades. Y es que si mucho podemos deducir, en tales colectividades, en cuanto a un sentido, diríamos bárbaro y agresivo de la expresividad, también ahí mucho tenemos para admirar en lo relativo a sutilezas, muy evidentes en obras de arte que resistieron a la destrucción de los hombres y del tiempo. Plaquetas, cerámicas, esculturas, etc., lo mismo que láminas de preciosos códices, nos asombran no sólo por la originalidad de formas, sino que también por la fineza extraordinaria de concepción y esmerada elaboración. Veremos así, dibujados con exquisitez, en tales láminas de piel de ciervo dónde se ordenan los vaticinios, entre muchos otros adornos el *yetecómatl*, aderezo sacerdotal consistente en una calabaza para tabaco; la *quetchquémitl*, roja capa guarnecida de flecos; el *cicitlallo*, dibujo de estrellas; el *teoicpalli*, incrusta-

ciones de piedras preciosas; el *oltelolotti*, blanca vasija de sahumerios; el *aztamécatl*, símbolo gladiatorio; el *cuauhxicalli*, vaso del aguila destinado a recibir el corazón de los sacrificados; el *teocuilacomalli*, gran disco de oro; *Itz'papálotl*, la mariposa de obsidiana y otras representaciones de varios números además de multitud de signos y jeroglíficos asociados a los ritos, y que los artistas y dibujantes ejecutan con una noción de la armonía y de la estética, que no por su extraña naturaleza podemos dejar de admirar.

Lo mismo corresponde señalar en cuanto a muchos textos poéticos, en los cuales las funciones míticas se ensamblan en un contenido substancial. Transcribimos como un ejemplo, del *Códice Matritense* de la Biblioteca del Real Palacio, el noveno de los *Cantares que dezian á honra de los dioses en los templos y fuera dellos* (Sahagún). Ahí, *Xochiquétzal*, la divinidad del amor habla a *Piltzinteculi*, uno de los nueve Señores de las Horas Nocturnas, y en su canto, traducido por Mariana Frenk, dice lo siguiente:

*Atl ayavican ni xochiquetzalli tlayca nivitzaya,
motencalivan tanvancha oay,
ya quitichocaya tlamacazecatlé piltzinteculle
xoyavia ay topa miaz oay,
quiyatemoaya ye xochinquetza.*

De la región del agua y la niebla vengo yo Xochiquétzal,
de la casa de la ribera de Tamoanchan,
ahora lloras, sacerdote del viento, Piltzintecuhtli,
ya buscas a Xochiquétzal,
iré a la región de nieblas color de turquesa.

Si en muchas de las manifestaciones que hemos reunido en los ejemplos dados, subsisten aún infinidad de enigmas, lo cierto es que pese a todo, una evidencia se torna muy sensible y patente; a tal punto que muy poco es lo que sería aún necesario argumentar, para obtenerse una demostración de que en dichas culturas, en la objetividad primaria de los elementos presentes (ruinas, códices, dicteles, mitos, etc.) se conserva, en existencia real, una inmediatez de particularidades desarrolladas, es decir, de realizaciones que aún en su más simple exterioridad, y sin recurrirse a sus momentos inmanentes, nos revelan un nivel elevado de suyo imposible de obtenerse sin previos tránsitos procesuales.

Es muy posible que en lo que a la música se refiere, también en un amplio círculo de sus propiedades, niveles válidos y adecuados se hubieran alcanzado.

No nos está dado en ello, como elementos de convencimiento, posibilidades inductivas, tal cual lo logramos en presencia de una piedra tallada, o de pictografías de bella factura. Forzoso es por lo tanto, atenernos a lógicos

procesos deductivos que en sí llegaran a proporcionarnos otras posibilidades, por lo menos, de concepciones hipotéticas en dicha materia.

A las referencias y transcripciones que efectuamos en el curso del presente trabajo, sumaremos por consiguiente algunas otras, con el propósito de que mediante los testimonios que aportan, pudieran aceptarse en cuanto a las costumbres musicales verificadas en estas culturas, la presunción de habilidades lamentablemente imposibles de precisar en sus justos términos.

Samuel Martí, en su libro *Canto, Danza y Música Precortesianos*, reúne importantes citas de los antiguos cronistas, relativas a la práctica y enseñanza de la música. Entre las más interesantes señalaríamos la que comprende las referencias de Fray Diego Durán (*Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra*, México, 1867). En el tomo II de esta obra, pág. 230, Durán se extiende sobre este tema indicándonos una verdadera trascendencia de dicha enseñanza y el rigor y dedicación con que se llevaba a cabo. No nos ofrece, como es natural, detalles técnicos, pero entre sus testimonios, importante es destacar el siguiente: "En todas las ciudades había junto a los templos unas casas grandes, donde residían maestros que enseñaban a cantar y a bailar y a las cuales casas llamaban *cuicalli*, que quiere decir "Casa de Canto" donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar y a bailar y a tañer a mozos y mozas...".

Muchas otras referencias hacen los cronistas de la conquista, sobre la gran popularidad de la música y de la danza en estas culturas. Nosotros queremos destacar también otra mención de Sahagún. (Libro I de su obra citada, capítulo 14). Es a propósito de Macuilxóchitl y Xochipilli, en la calidad de númenes de la música. El texto indica lo siguiente: *Za neneuhque, ynic ne-teotiloya tecpantzinca ynteouh*, y Eduard Seler en los *Comentarios al Códice Borgha*, lo traduce como a continuación lo transcribimos: (Tomo I, pág. 104) "eran iguales, así se les veneraba, como los dioses de los que moraban en las casas de los Señores, o en los palacios de los principales".

En aquello que podría particularizarse respecto a la enseñanza del tañido del *caracol marino*, tuvimos la oportunidad ya de recurrir a un relato del mismo Sahagún, cuando nos dice que en el Templo Mayor (El Camecac) existía un recinto especial para dicho adiestramiento. Pero es de interés para el tema que estamos tratando, indicar también, que en el dramático relato mítico que este notable y benemérito cronista (padre de la literatura nahuatl) realiza en lo que se refiere, al abandono de *Iulla* (ciudad de los juncos) por *Quetzalcóatl*, vamos a encontrar el trozo siguiente: (Suma india, pág. 50):

"Así iba caminando el dicho *Quetzalcóatl*, e iban delante tañéndole a flautas, y llegó a otro lugar en el camino donde descansó y se asentó en una piedra y dejó las señales de la mano en la dicha piedra".

Siendo los instrumentos de *Quetzalcóatl* los caracoles marinos, la antedicha referencia "*e iban delante tañéndole a flautas*" puede indicarnos una determinada característica de ejecución, que en tratándose del resonar del co-

nivalvo, no ha de interpretarse únicamente, como es frecuente, a la manera de "un graznido triste e intenso", definición ésta última que mucho utilizan los etnógrafos de nuestro tiempo, en cuanto se refieren al sonido obtenido en esta caracola.

Curiosa es también la mención de que *Quetzalcóatl* "dejó las señales de la mano en dicha piedra". Coincide con la insignia permanente, que siempre lleva en su pintura facial, *Macuixóchitl*, númen de la música, y que como antes lo destacamos, consiste en una mano blanca dibujada sobre su boca. A esta coincidencia no se refieren los comentaristas de los códices.

Para finalizar este nuestro modesto trabajo, debemos precisar que, en lo relativo a la mítica de la resurrección, no será únicamente en los códices precortesianos que la encontraremos en un sentido de conexión particularizado con el *caracol marino*. Muchos autores, que han estudiado detenidamente varios de los mitos de la antigüedad, también señalan en lo que se refiere al *caracol*, un similar nexo en otras culturas y otras regiones. G. Elliot Smith indica en muchas páginas suyas, que en Egipto se creía poder lograr con el resonar de dicha *caracola*, la resurrección de los muertos. Existía allí la costumbre de ubicar un *gran caracol* en las proas de los barcos. También los romanos utilizaron el resonar de *caracoles* para señales e indicaciones de comando hacia sus soldados y guerreros. V. Dufourgere, en *Reine des Antilles*, París, 1929, nos dice que los indios caribes colocan *caracoles* en sus tumbas, y otros autores, ya con referencia a la mítica de Asia y Oceanía, suelen igualmente referirse al *caracol marino* con la misma función revitalizadora de la vida y de su resurgimiento.

Nuestro propósito aquí, abarcaba dicha función de la *Caracola*, sólo en cuanto al sentido similar con el cual la podemos encontrar en los códices precortesianos. El tema es vasto, por lo cual en esta apretada síntesis, sólo hemos tratado aquellas representaciones que en las pictografías mencionadas nos parecieron más esenciales e importantes. Sobre el contenido particular de esta mítica, mucho más podría aducirse en cuanto a otros aspectos funcionales. Pero, no se trataría ya entonces, de un cometido para el etnomusicólogo.