

DONES DEVUELTOS: MÚSICA Y COMIDA RITUAL EN LA HUASTECA

Resumen: El presente artículo explora las relaciones entre música y comida ritual entre los distintos pueblos que habitan en la región Huasteca, la cual se encuentra ubicada en el oriente de México. La indagación se realiza a partir de tres ejes: el origen sagrado de los alimentos y de la música, en donde se muestra la manera en que los dioses brindaron a los hombres estos dones; la obligación de los hombres a restituirlos y el juego de dones que se establecen entre los alimentos y las prácticas musicales. Se enfatiza en el intercambio de dones vinculados a la música y a los alimentos que se prescriben en el mito de Chicomexóchtli, el niño-maíz, y en los ritos que a él se le dedican. A través del recorrido por algunos pasajes míticos, se plantea que tanto los alimentos como la música poseen una energía nutricia necesaria para el bienestar y alegría de mujeres y hombres. Lo anterior ayuda a explicar la presencia constante de los músicos en este tipo de rituales. Finalmente, se reflexiona sobre la importancia de las dimensiones sonoras y olfativas en el estudio de las culturas de la Huasteca.

Palabras clave: música, maíz, representación sonora, Huasteca, Chicomexóchtli

Title: Given back Gifts: Music and Ritual Food in the Huasteca's Region

Abstract: This article explores the relations between music and «ritual food» among the different people which inhabit the Huasteca region, which is located in the east of Mexico. This inquiry is based on three main questions: 1) The sacred origin of food and music, which shows the ways in which gods gave men gifts; 2) The men's obligation for restoring them, and 3) The relations that these gifts establish between food and music practices.

This article emphasizes the exchange of gifts linked to the music and food that are prescribed in the Chicomexochitl myth, the *niño-maíz*, and the rituals that are dedicated to him. By mentioning some mythic passages, this paper argues that both, food and music have a nutritional energy that is necessary for welfare and happiness of women and men. This helps to explain the constant musicians' presence in these kind of rituals. Finally, this paper insists on sound and smell dimensions in the study of Huasteca's culture.

Key words: music, corn, sonic representation, Huasteca, Chicomexochitl

En la cálida población de Piedra Labrada, municipio de Cerro Azul, Veracruz, la maestra de la escuela primaria de la misma población relataba que por las noches se escuchaban ruidos extraños en una pequeña habitación ubicada en la parte posterior de su casa, la cual albergaba unas piezas arqueológicas que representan a unos viejos encorvados apoyados sobre un bastón: figuras ampliamente conocidas por los estudiosos de la región Huasteca¹. Los oriundos se refieren a ellas, cariñosamente, como “los viejitos”, tal vez con la finalidad de evitar su enojo, pues se dice que poseen la capacidad para “hacer daño”². Al respecto circulan varios relatos acerca de las “travesuras” que dichos viejitos han perpetrado contra ciertas personas de la comunidad, por ello, se les tiene un diligente cuidado y un marcado respeto.

Estas figuras de piedra fueron halladas por distintas personas de la comunidad en sus milpas o en los arroyos circundantes. Por el lugar en que fueron encontradas, la gente considera que están vinculados con el agua, la lluvia, la fertilidad de la tierra y la capacidad reproductora de las mujeres. Se dice que los ídolos fueron colocados por los “abuelos” en el río como parte de un ritual de petición de lluvias, o enterrados en los sembradíos con la finalidad de proteger el crecimiento del maíz y asegurar una buena cosecha³. Varias de las personas que encontraron estas figuras decidieron llevárselas a la profesora de la escuela primaria, pues temían que al estar en sus hogares podrían traerles algún mal a ellos o a sus familiares. Conociendo su valor arqueológico, ella las colocó en un cuarto separado de la casa con la finalidad de que tuvieran un lugar propio y evitar su deterioro. La misma maestra comentó algunas anécdotas que le habían platicado y al final incluyó la suya. Aparentando cierta incredulidad, nos decía:

[...] los teníamos a todos ahí metidos. En algunas ocasiones, cuando estábamos dormidos, se oían ruidos como de una cocina. Era como si estuvieran preparando algún guiso y echaran tortillas. Luego olía a comida y después se escuchaba música. Era la música de un violín que tocaba toda la noche, como si tuvieran fiesta. Si nos levantábamos para ir a ver quién era, no encontrábamos a nadie, todo estaba en calma. Es que son “las antiguas”, dicen unos. El curandero nos dijo que esos “viejitos” son nahuales. Mejor los cambiamos de lugar⁴.

¹ Para mayor información sobre este tipo de piezas arqueológicas cf. Ochoa (1991; 1999) y Fuente *et al.* (2003), entre otros.

² La idea de que las piezas arqueológicas son capaces de “hacer daño” también aparece en la comunidad de Yahualica. Al respecto, Edica Hernández refiere que en la entrevista realizada a una maestra de secundaria en esta población, ella comentó: “Muchas piezas aparecen sin cabeza, pues la gente pensaba que por el hecho de observarla o tener contacto con ella, se enfermaba y decía que las antiguas les hacían daño, así les quitaron las cabezas por lo que de esta manera dejaba de hacer daño...” (Hernández 2006: 143).

³ En la misma comunidad de Piedra Labrada se encuentra una pieza arqueológica que representa una figura masculina, la cual ha sido colocada en el centro de la comunidad. Lorenzo Ochoa reporta su presencia junto con otras dos figuras que corresponden al posclásico. En este artículo, el autor incluye un apartado sobre el culto realizado actualmente a estos monolitos y sobre las creencias que giran en torno a ellos (Ochoa 1991).

⁴ Entrevista etnográfica realizada por Lorenzo Ochoa, Ana Bella Pérez, Gerardo Familiar y Gonzalo Camacho en Piedra Labrada, Veracruz, en noviembre 2005.

En la narración sobresale la cualidad anímica de las figuras de piedra cuyas acciones son inaccesibles a la vista de los humanos. Hay una denegación de la dimensión visual y la percepción de sus actividades sólo se infiere y se constata a partir del olor y del sonido. En el relato mencionado, tanto la dimensión olfativa como la aural sugieren la realización de una ceremonia en donde los alimentos y la música están presentes. Olores de comida ritual y sonoridades propias de un momento festivo se vuelven marcas indexicales que socializan un acontecimiento que irrumpe el tránsito de la vida cotidiana. Su fusión constituye un fuerte demarcador del tiempo y del espacio festivo, también es una prueba contundente de la existencia de las “antiguas”. Como señala David Le Breton: “El sonido revela, como el olor, el más allá de las apariencias, obliga a las cosas a dar testimonio de sus presencias inaccesibles a la mirada” (2007: 96). Así, estos seres no se ven, y tal vez poco importa, porque se perciben a través de otros sentidos que dan cuenta de su existencia y de su revelación en el mundo de los humanos.

El relato recuerda en gran medida la ceremonia sagrada conocida como “Costumbre”⁵, en donde la comida y la música ritual siempre están presentes, entrelazadas, constituyendo ejes de acción que se refuerzan mutuamente: dar de comer a los númenes y ofrendarlos con piezas musicales denominadas genéricamente como sonos de costumbre o simplemente sonos⁶. Varios músicos de las comunidades nahuas de la Huasteca señalan que la música que se toca en un Costumbre no puede interpretarse sin que se ofrezca comida y bebida a los santos señores a los que se les dedica o invoca en la ceremonia. Felipe Hernández, curandero de la comunidad nahua de Chilocuic refiere: “La música llama a los señores y si vienen les tengo que ofrecer algo: aunque sea una tortillita, una cerita, un traguito. No se les llama nomás por que sí”⁷. La música tiene una razón de ser dentro de los rituales y gracias a su cualidad estética se convoca a los dueños para interactuar con ellos, y la propia interacción implica un intercambio de dones.

El breve relato de las “antiguas” cocinando y haciendo música describe muy cercanamente la realización de un Costumbre, lo cual sirve de preámbulo para iniciar una reflexión sobre las relaciones existentes entre los alimentos y la música en los contextos rituales en la región Huasteca. Dicha reflexión surge a partir del estudio de la música que se ejecuta en algunos rituales del maíz en esta región de México⁸. Siendo vasto el tema

⁵ Se denomina “Costumbre” a un conjunto de rituales que tienen por objetivo entrar en contacto con los seres divinos. Este término es empleado por las comunidades nahuas y teenek como nombre propio y se utiliza en forma masculina para diferenciarla de la palabra “la costumbre”.

⁶ Al parecer también hay varias referencias sobre la realización de Costumbres dedicados a las “antiguas”. Lorenzo Ochoa refiere que en la comunidad de Piedra Labrada, Veracruz, se realizaban ciertas fiestas a una pieza arqueológica expuesta en el centro de la población de Piedra Labrada, la cual representa una figura masculina. El relato fue que: “Pasado un año del hallazgo de 1985, el pueblo le hizo su fiesta. Ya la sentían como una parte importante, y hasta “cocinaron zaca hui1 [sic] en horno”. Pero llegaron los curas y “se enojaron”. Prohibieron la celebración. Dijeron que “eso de adorar ídolos” iba en contra de la Iglesia. Todo fue abandonado. Ya no hubo fiesta. Las mujeres, sin embargo, siguen creyendo que se trata de un dios “de la fertilidad”; por esa razón “las que quieren tener hijos, seguido pasan a tocarlo. Es su creencia” (Ochoa 1991: 212).

⁷ Felipe Hernández, entrevista etnográfica, Chilocuic, San Luis Potosí, abril de 1999.

⁸ Esta investigación se realizó en la huasteca potosina como parte de las actividades del Seminario de Semiología Musical de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Un primer producto resultado de esta investigación es el CD titulado *La música del maíz. Canarias: sonos rituales de la Huasteca*. México, Conaculta – MCPI – Escuela Nacional de Música – UNAM. El cuadernillo que acompaña al disco es un breve resumen de dicha investigación.

y múltiples sus aristas, el presente trabajo se limitará a exponer tres ejes de articulación de estas dos prácticas culturales: el origen sagrado de los alimentos y de la música, en donde se muestra la manera en que los dioses brindaron a los hombres estos dones; la obligación de los hombres de restituirlos; y el juego de dones que se establecen entre los alimentos y las prácticas musicales. A partir de explorar estas relaciones se apunta a que los dones devueltos, expresados en el universo sagrado, constituyen un modelo de ser y estar en el mundo basado en el compartir y en el convivir.

LOS DONES OTORGADOS A LOS HOMBRES

La relación entre la música y los alimentos se establece a través de su origen sagrado común, el cual es revelado en algunas de las versiones del mito de *Chicomexóchitl* (Siete Flor). Este personaje mítico es el niño-maíz, la simiente divina necesaria para la multiplicación del cereal que será carne y sangre de los hombres. Es el héroe civilizatorio inventor de la agricultura, de la música y de la danza, entre otros saberes. Él mismo acepta su inmolación hierática para transformarse en el mantenimiento de los humanos y, a través de su acto sacrificial, otorga el don de la vida.

El siguiente pasaje mítico ilustra el diálogo que Chicomexóchitl sostiene con el venado, cuya carne, al parecer, fue otro de los alimentos fundamentales para las comunidades de la Huasteca, cuya importancia radicaría en su aporte proteínico⁹. El cuadrúpedo rehúsa convertirse en el alimento cardinal de los hombres. Como consecuencia de la negativa, el niño-maíz acepta el sufrimiento con el propósito de ser el sustento básico de la familia. De esta manera, se instituye el acto sacrificial primigenio, se funda la vocación comunitaria, instituida a través del mito, como un ideal, un modelo a seguir.

–¿Tú quieres cuidar una familia?

–No lo puedo cuidar. Yo no quiero cuidar. –Contestó el venado–.

El niño preguntó:

–¿Quién quiere sufrir?

El venado dijo:

–Yo no quiero sufrir. Por mí solo quiero sufrir.

Entonces el niño dijo:

–Yo voy a sufrir. Yo voy a dar de comer a la familia (Camacho y Jurado 1995: 268).

Otra versión del mismo mito especifica la profecía que Chicomexóchitl le hace al venado después de su negativa para ser el alimento principal de la familia. En ella le indica que habrán de encontrarse en un altar, es decir, en el espacio sagrado en donde dio-

⁹ Hoy día es muy raro que la gente de las comunidades logre cazar algún venado debido a la desaparición de estos en los montes de la Huasteca. Los mitos muestran la importancia que tuvieron estos animales en un pasado y algunos ancianos relatan el respeto que se les tenía y los cuidados que se les prodigaba, pues se consideraban sagrados.

ses y hombres establecen un canal de comunicación. Este encuentro se realiza a partir de una transmutación alimenticia peculiar: el venado en guiso y el maíz en tortilla. La convergencia en el sagrario muestra que tanto el niño-maíz como el cuadrúpedo se han transformado en el alimento sagrado que los hombres brindan a *Tonantzin*, nuestra madre, la tierra divinizada.

Y de verdad que cantó un pájaro al que le dicen papán. Su padre no le creyó y se aventó al monte y se convirtió en venado. El niño le dice después a su padre:
 –Nos volveremos a encontrar y cuando lleguemos a nuestro hogar a ti te corretearán los perros y los tiradores, y cuando vayamos al altar de Nuestra Madre, tú serás la comida y yo seré tortilla (Hernández 2000: 186).

El maíz se entrega a los humanos en forma de alimento y en esa metamorfosis la muerte es ineludible, es su condición misma. Pero de ninguna manera es el final de un proceso sino su principio. La muerte se torna en vida y es ahora la energía vital la que hace florecer a los hombres, asegurando su existencia y continuidad. Es un acto creador que da inicio a un ciclo de vida y de extinción, de finitud y renacimiento. Se funda la dualidad, la alternancia, el ser uno y otro como principio de advocación, de movimiento. Es la unidad y la diversidad, lo sagrado y lo profano que se entrevera y desaviene mostrando su unicidad y dialogismo. El cereal divino se humaniza. Su cuerpo pasará a ser el cuerpo de mujeres y hombres dedicados al trabajo, a la vida cotidiana. Será su sangre, su fuerza¹⁰.

La música ostenta el mismo origen sagrado que tienen los alimentos. Es el niño-maíz quien la crea, la enseña, la otorga a los hombres. Los instrumentos musicales también son su creación y en varios casos estos devienen de sus proezas. Los siguientes pasajes del mito de Chicomexóchitl sirven de ejemplo para exhibir la génesis sagrada de la música y de los instrumentos musicales: “Chicomexóchitl buscaba el modo de poder tocar y bailar: al fin encontró un carrizo y con él fabricó una flauta. Él inventó la flauta y también la música. No le gustaba hacer otra cosa: sólo tocar y bailar” (Hernández 1994: 147). En este pasaje hay que hacer notar la fuerte inclinación del niño-maíz por tocar y bailar, ya que no le gustaba hacer otra cosa. Pareciera que estas actividades artísticas son una manera de ser del propio cereal divino, una forma particular de estar en el mundo: tocando y bailando para estar alegres¹¹.

En el canto a Chicomexóchitl, recopilado por Alan Sandstrom, transcrito y traducido por Arturo Gómez, la chamana nahua Silveria Hernández nos proporciona un bello poema en el cual se describe la génesis simultánea del maíz y de la música:

22. para que te convirtieras en Siete Flor
 23. también te convertiste en Cinco Flor

¹⁰ Sobre este punto véase Sandstrom (1991). Por otra parte, Felipe Hernández me decía que el maíz era para los humanos como la gasolina para los automóviles.

¹¹ Para mayor información sobre la relación entre los mitos de Chicomexóchitl y la música véase Camacho 2008.

24. en este radiante mundo
25. para que no estés afligido
26. para que no estés afligido
27. Aquí saliste con iluminados músicos
28. saliste con música ritual,
29. saliste con sonajeros,
30. con unos sonajeros.
31. Fue hermosa tu salida del Postectli,
32. aquí fuiste escuchado... (Sandstrom y Gómez 2004: 351)

En el canto anterior se señala que tanto Siete Flor (Chicomexóchitl) como los músicos iluminados, la música ritual y las danzas surgen del cerro sagrado Postectli. Hay que traer a cuenta que en la concepción mesoamericana, los cerros son como bodegas, y en su interior se localizan las fuerzas de crecimiento que dan a las semillas “corazón” (López Austin 1994). De ahí que se infiera que la música es poseedora de esta energía y adquiera un carácter nutricional.

Siete Flor es escuchado por todos y especialmente por los santos, gracias a los músicos iluminados. Es posible que en este pasaje se esté haciendo referencia a los relámpagos que bajan del mundo celeste, los cuales son acompañados por los truenos. La música ritual emerge del cerro junto con los sonajeros. Estos últimos son los danzantes que portan en sus manos las maracas que hacen sonar durante la danza. Al decir de varios músicos y danzantes de la Huasteca, el sonido producido por las maracas es una onomatopeya de la sonoridad de la lluvia. Por consiguiente, la génesis del maíz se encontraría vinculada a un entorno sonoro correspondiente a la época lluviosa. Así, la música y la danza presente en los rituales del Chicomexóchitl ayudan a representar este entorno auditivo fundacional y gracias a ello se adquiere el poder de producir este fenómeno meteorológico cuando sea necesario.

La cita que se presenta en seguida, la cual pertenece a otra versión del mito de Chicomexóchitl, pone de manifiesto una vez más la relación de la música con el maíz. En este caso, el niño-maíz muestra su musicalidad a través del acto de silbar: “Un señor encontró a un niño en una milpa. El niño cantaba y silbaba como un canario. El niño era el maíz”¹². Este fragmento es significativo debido a que en algunas comunidades los sones rituales dirigidos al maíz se denominan “canarios”. Además, la exégesis nativa hace hincapié en que son “los cantos bellos dirigidos a los señores de la tierra y al maicito”. En este sentido, la ejecución de canarios en la milpa es una evocación del entorno sonoro mítico del maíz. Por otra parte, algunas de estas piezas musicales reciben nombres, que desempeñándose como paratextos, configuran un campo semántico relacionado con dicho cereal.

Alain Ichon nos brinda una versión de este complejo mítico recopilado entre los totonacos de la sierra, particularmente interesante, ya que el niño-maíz, además de enseñar a tocar el violín a su madre en su advocación humana, concibe la música como parte de la ofrenda, como una prescripción que debe realizarse durante la ceremonia de Costumbre:

¹² Felipe Hernández, Chilocuic, San Luis Potosí, 29 de abril de 1999.

El niño le dice:

Tú serás la abuela de todas las criaturas. Cuando las gentes quieran hacer una ceremonia, te llamarán. Irán a buscar a la curandera para rogarte. Ellos te ofrecerán los chichapales, las gallinas, todo... Ahora vas a hacer un incensario. También te voy a enseñar cómo se toca la música y cómo se canta. El niño hace un violín y le enseña a su madre cómo hay que tocar en la *costumbre* (Ichon 1990: 77).

Con lo expuesto anteriormente se hace evidente que en el universo mítico hay una caracterización sonora de Chicomexóchitl, ya sea tocando la flauta, el violín, la *huapanguera*¹³, el arpa, el rabel, una campana, cantando, chiflando o simplemente acompañado de una particular sonoridad. En otras palabras, Chicomexóchitl tiene una presencia sónica, una caracterización auditiva que hace manifiesta su existencia. Estos sonidos son las representaciones sonoras de la divinidad, a través de ellas se torna audible. La ejecución de ciertos instrumentos relacionados con los rituales del *costumbre*, implica una estrategia particular: visibilizar a través del oído el cereal divino, traerlo de esta manera ante la presencia de los humanos. A través de la dimensión sonora, el maíz adquiere la capacidad de manifestarse permaneciendo oculto a la vista de los hombres.

La presencia sónica del maíz también se constata en algunos rituales denominados genéricamente como Chicomexóchitl, los cuales se llevan a cabo actualmente en la Huasteca. En varias comunidades nahuas del estado de Hidalgo se han retomado este tipo de rituales que prácticamente habían caído en desuso. En muchos casos, el declive de su práctica fue resultado de la persecución y estigmatización de que han sido objeto los adeptos a estas prácticas rituales. El acoso ha sido por parte de autoridades civiles y militares así como por distintos grupos religiosos, sean católicos, evangelistas, mormones, o pertenecientes a cualquier otra secta. Durante el trabajo de campo realizado en la Huasteca hidalguense, se tuvo la oportunidad de observar dos ceremonias del Chicomexóchitl. En ellas, una mujer tocaba una pequeña campana de mano con la finalidad de anunciar la presencia del “maicito”. Lo anterior recuerda el mito del niño-maíz en donde hace sonar una campana muy pesada. Su peso exagerado fue la causa por la cual los hombres se vieran impedidos a subirla al campanario y, por consiguiente, no lograron hacerla sonar (cf. Hernández 1994).

Los datos anteriores ayudan a confirmar la existencia de una representación sonora del maíz, exhibida en los mitos y ratificada en los rituales. Este cereal adquiere un signo sonoro que le permite hacer acto de presencia sin necesidad de hacerse visible a los hombres. Él mismo se transpone en unidades sonoras que son ejecutadas por los músicos o simplemente se configura un entorno sónico que se vuelve signo indexical. En la exploración del origen común de la música y del alimento principal que es el maíz, se constata su unidad. Desde esta perspectiva, la música adquiere una red de significados vinculados con la representación sonora del cereal divino, el alimento sagrado. Los alimentos y la música presente en los rituales dedicados al maíz, permiten la representación de este cereal en todas las dimensiones sensibles: visual, olfativa, táctil, gustativa y sonora.

¹³ Instrumento musical parecido a la guitarra, propio de la región Huasteca. También recibe el nombre de guitarra huapanguera o quinta huapanguera.

LOS DONES QUE LOS HOMBRES DEVUELVEN A LOS DIOSES

En varios mitos se advierte que a cambio de los dones del alimento y de la música que los dioses han dispensado a los hombres, estos adquieren la obligación de venerarlos y propiciarles la comida y bebida necesaria. Para ello, las divinidades han enseñado la realización del Costumbre. En esta ceremonia, los dones son devueltos, el sacrificio fundacional es ahora restituido con los actos sacrificiales que deben realizar los humanos. Se ofrendan las primicias, se cocinan viandas especiales y los músicos deben tocar incansablemente todo el tiempo que dure la celebración, desdeñando el sueño, el dolor de brazos, abandonándose a su deber de mantener abierto el canal de comunicación con los númenes.

El altar se puebla de las distintas imágenes del panteón comunal, se llena de velas, de flores, de incienso, que desprenden sus aromas para sentir el momento extraordinario que se vive. Se instituye un árbol cósmico, un *axis mundi*, remarcado por el humo odorífero que asciende¹⁴. Allí, no sólo convergen el venado y el maíz, sino también la música que tiene la función de alegrar el corazón de los dioses y en muchos casos propiciar la danza. Estas expresiones artísticas revisten a la oración de una acción colectiva concreta, desencadenando una experiencia sensitiva que se anuda al discurso verbal. Así, la palabra se torna florida.

El objetivo principal del Costumbre es el establecimiento de la comunicación entre humanos y divinidades con la finalidad de prevenir o restablecer el orden y la armonía del universo; permitiendo el transcurso cíclico de la vida sin contratiempos. Esta práctica ritual instituye una estructura modeladora de la relación humano-divino. Se prescribe el protocolo, las conductas, los elementos que deben estar presentes y por supuesto, en esa prescripción se encuentran los alimentos y la música. Si bien es una representación mental, también es un modelo de acción ritual que tiende a secundarse en otras prácticas. Por ejemplo, cuando una persona muere, durante el novenario se realizan diversas actividades entre las cuales se encuentra el alimentar a la sombra del fallecido. Lizette Alegre señala que "...dado que [la sombra] no se ha ido, requiere ser alimentada. Para ello, los dolientes solicitan a una familia que les «preste» a un niño (*pilconentzin*), cuya función consiste en comer diario siete tortillas. De esta manera, el difunto se alimenta a través de un sustituto" (Alegre 2004: 63). El canon establece que deben interpretarse la música denominada *vinuetes*, género específico para este tipo de ceremonias.

Otro ejemplo que sirve para ilustrar la forma en que el canon ceremonial estipula el modelo a seguir para devolver los dones recibidos, corresponde a una pequeña parte de la ceremonia de agradecimiento denominado *Tlamanes*. Dicha ceremonia fue observada durante varios años consecutivos en la comunidad nahua de Chilocuicuil, municipio de Tamazunchale, S.L.P.¹⁵.

¹⁴ En este punto seguimos el planteamiento de Mircea Eliade (1999).

¹⁵ La observación del ritual de *Tlamanes* se realizó de 1999 a 2003, bajo la investigación sobre la música del maíz anteriormente referida.

En la ceremonia de *Tlamanes* se agradece a los señores de la tierra por la cosecha obtenida. Un día antes de su realización se preparan los alimentos requeridos. En particular los *patlaches* que han de ser ofrendados a la tierra y los siete tamales de frijol que son su “complemento”. Estos *patlaches* son tamales grandes hechos con un pollo entero y adobados con chile chino. A uno de los plumíferos se le deja la lengua para que “cante en la milpa”. En este caso, se observa de manera particular que la misma entidad ofrendada a la tierra sirve de alimento y además brinda el canto. Este precepto ritual muestra una metáfora del carácter nutricional de la música.

Uno de los *patlaches* se prepara de manera especial, ya que se elabora con el corazón del gallo que cantará en la milpa. Por las pequeñas dimensiones del tamal se le denomina *patlachito* o *carguita*. Este alimento se deposita en una pequeña oquedad denominada “la boca de la milpa”, junto con una flor, el tabaco, el incienso y el aguardiente. Esta acción es interpretada como “dar de comer a la madre tierra”, o “dar de comer a los señores o dueños de la tierra”.

Si bien el ritual dura aproximadamente 36 horas, aquí sólo se hace referencia a este momento con la finalidad de ilustrar el vínculo tan estrecho entre alimentar a la tierra con la comida preparada ex profeso y la presencia ineludible de la música. Este es un momento particular del ritual en donde hay una gran actitud de respeto y se acompaña de la música del trío ejecutando un canario específico, denominado “Canario Tradicional”. Las palabras de don Antonio refiriéndose a Maurilio Hernández, dueño de la milpa y anfitrión de la celebración, muestran claramente el sentido de este acto:

[...] así como vino en un principio a sembrar la semilla tan bendita y allá los señores se encargaron de bendecirlo y todos los truenos hicieron que lloviera y movieron el mar para que lloviera y poder desarrollar todo lo que el sembró. Hoy que ya está logrado, él no viene tan rápido o sin respeto a este lugar. Siempre viene con el respeto que se merece para poder levantar esta cosecha que es el maicito. Pero como y de qué manera para agradecerles a los señores, que ellos de día y de noche se encargaron de cuidar allí en la milpa los dueños de la tierra, por eso se lleva esa costumbre como agradecimiento a ellos. Llevamos los *patlaches* para el saludo de ellos, todos los señores con un canario, con un incienso, y un tragito, un cigarrito, los cohetes y con la presencia de todo lo demás. Con ese gusto que fuimos en el principio, también hoy con un gran gusto y alegría, que hoy ya se ha logrado todo lo que tenemos para nuestro sustento, para que hoy este día los señores nos lo entregaron y todos nuestros antepasados que nos dejaron esta costumbre y tradición. Estas costumbres tan valiosas. Qué bueno que yo he recordarlo para llevarlo a cabo hasta hoy en este día¹⁶.

El modelo de acción del ritual de Costumbre también se lleva a la práctica entre los humanos ya que la ceremonia misma implica un intercambio ritualizado de dones entre los participantes: trabajo por alimentos. Cuando se realiza una fiesta relacionada con el ciclo de vida, como es el caso de una boda o un cumpleaños, lo importante es preparar la comida que va a ser ofrendada a los familiares y a los amigos. El protocolo indica que toda persona que llegue a la casa del anfitrión debe pasar a la mesa a degustar los

¹⁶ Antonio Rubio entrevista etnográfica noviembre de 1999, Chilocuicil, San Luis Potosí.

platillos cocinados, sin preguntar si ha comido previamente. Es una falta de atención rehusar comer, pues se sabe de antemano que los anfitriones han realizado un sacrificio para conseguir y preparar los alimentos.

El modelo arriba mencionado, impacta a otras formas de relación humana. Por ejemplo, si una persona se encuentra *rancheando*¹⁷ en una comunidad lejana y no ha comido, es muy probable que se le ofrezca algo de comer. Juan Hernández, curandero y maestro de danza señala: “Se debe dar al que anda rancheando aunque sea una tortillita y un cafecito. Si ya es tarde le pregunto: ¿Ya comiste? Me dice que no, le digo pásale, pásale, come algo. Así, cuando yo ando lejos, también me van a dar un café y un pan. No me van a dejar ahí solo sin comer. Si eres músico o danzante, más mejor, porque todos te dan unos frijolitos, una tortillita y un traguito. No te va a faltar para comer”¹⁸. En este sentido, los músicos y los danzantes, después de realizar sus deberes, siempre son convidados a participar de los alimentos y de las bebidas, como una compensación por el trabajo brindado y el esfuerzo que ello implicó.

La norma establecida en los mitos y en los rituales expresa el deber de los hombres para devolver a los dioses los dones otorgados. Implica que el don del alimento y de la música deben ser devueltos para generar una relación recíproca y armónica que tenga por finalidad mantener la alegría de los dioses y de los humanos. Al parecer, dicha disposición muestra una pauta social a seguir, un modelo a imitar y a fomentar en las relaciones sociales de los humanos con la finalidad de mantener el devenir armónico del universo y asegurar la alegría del vivir.

EL JUEGO DE LOS DONES

En otros trabajos he señalado que el ser músico es interpretado en muchas comunidades como un don divino (Camacho 2003). Es a través de los sueños, de una muerte simbólica, o de un evento extraordinario, como los dioses le hacen saber a una persona que debe dedicar su vida a la música. En muchos casos, este atributo sagrado se acompaña del don de curar, de adivinar o de conducir el alma de los muertos a su última morada¹⁹. A cambio, los músicos deben servir a los dioses brindando la música, de lo contrario pueden enfermar, volverse locos e incluso morir. Ser músico implica estar al servicio de los dioses, entraña un sacrificio peculiar: renunciar a tener un control absoluto de su propia voluntad y de su vida misma. En otras palabras, el don debe ser devuelto con un acto sacrificial que implica, en principio, permanecer dispuesto a cubrir los actos rituales por el tiempo que sea necesario. Más aún, deja de ser una obligación para convertirse en un eje primordial que da sentido a la vida de estas personas. En esta lógica, los músicos son los principales promotores del culto a sus númenes a través del Costumbre.

¹⁷ Las personas que van de rancho en rancho vendiendo alguna mercancía reciben la denominación de rancheadores y a la actividad se le conoce como ranchar.

¹⁸ Juan Hernández, entrevista etnográfica, Tepexititla, noviembre de 1990.

¹⁹ En este sentido se acerca a la concepción de chamanismo propuesta por Mircea Eliade (2003).

En los relatos de los músicos de la Huasteca hay una tendencia a señalar que la aceptación del don de la música y de la curación que por lo regular acompaña a estas personas, requiere la realización de un agradecimiento, un Costumbre. En este caso, el músico debe llevar a los dioses el alimento sagrado a una cueva. Son *patlaches* u otra comida ritual que junto con el aguardiente, el incienso, las velas, las flores constituye la ofrenda. Para ello, el músico debe ayunar por siete días. Teodoro Hernández de la comunidad de Coapilol nos relata lo siguiente:

En otro tiempo había un joven que ya traía el don pero quería saber cómo se toca. Cumplió los requisitos: hizo ayuno siete días, y llevó siete velas. Entró a la cueva, y al entrar se escuchaban músicos y danzantes por todos lados. Caminó hasta llegar a una mesa donde estaba un violín con una vara. Le dijeron que tocara los siete canarios para los siete reyes. Tomó el violín y tocó. Cuando regresó de la cueva ya era músico²⁰.

Son varios los relatos y pasajes míticos en donde se expresa la prescripción del ayuno previo a la confirmación del don musical, o como requisito ineludible para que los númenes relacionados con la música se hagan visibles a los humanos (Camacho 2003). Sólo después de ayunar por siete días, un individuo tiene la posibilidad de mirar al rey David en el monte tocando su arpa. Previo a esta condición sólo es viable escuchar la música, cuya fuente es movable e inasequible a las personas ordinarias. La posibilidad de ver el mundo divino implica la renuncia a los placeres del sexo y del gusto. Como se advierte en estos ritos de paso signados por los mitos, la abstinencia alimenticia y sexual son requisitos indispensables que deben observarse antes de la ejecución de música ritual, tal vez porque simbolizan la exclusión y el distanciamiento de lo profano. Es un acto de expiación a través del cual se renuncia al mundo de los hombres en ciertos lapsos temporales para estar en condiciones de entrar al mundo inefable de los dioses. De esta manera, los músicos se consagran y se transforman en vehículos de comunicación, seres intermediarios entre el mundo humano y el divino²¹.

En los casos arriba señalados, el alimento entra en relación con las prácticas musicales a través de su propia ausencia. Si los dioses otorgan el don del alimento a los hombres, su dimisión implica deponer la condición humana. En estos casos, el don ya no es sólo la música como un objeto dado, como un producto disfrutable, un regalo para los oídos, un bálsamo para el espíritu. Aquí se opera un desplazamiento desde el ámbito *estésico* hacia el *poiético*, es decir, de la recepción a la esfera de la creación. El don es la capacidad de hacer música, la habilidad y la destreza de crearla y no únicamente de recibirla. Este potencial creativo es un don extraordinario que asemeja, en cierto sentido, a los músicos con Chicomexóchitl, el ser creador y el artista por excelencia. El que procura el alimento

²⁰ Teodoro Hernández, Coapilol, San Luis Potosí, 3 de noviembre de 1999.

²¹ Juan Hernández de la población de Tepexititla municipio de Huejutla, Hidalgo, señala que cuando un músico muere se va a un lugar especial junto con los danzantes, curanderos y rezanderos. Esto es debido a que han servido a Dios y por ello se considera que “tienen cruz”, es decir, adquieren otro carácter ontológico.

y el que proporciona la música como acto creador, son parte del mismo principio de vida: alimentar a los hombres y a sus familias, dar la fuerza, la sangre, ser fuente nutricia que brinda la energía para el trabajo y, que finalmente, permite la continuación de la vida.

EPÍLOGO

El recorrido por los tres ejes de correlación entre la música y los alimentos en contextos rituales permite observar que hay una homologación teleológica, es decir, hay cierta similitud en dichos elementos culturales desde la perspectiva del fin para el que son empleados. A través de los alimentos y la música, los dioses dan a los hombres la energía vital para que vivan alegres y contentos. A cambio, los humanos procurarán el alborozo de las divinidades en los mismos términos. El punto de convergencia de los tres ejes es resaltar la armonía entre todos los seres que habitan el universo expresada en la generación de un estado de júbilo, de regocijo, tanto en el ámbito humano como en el divino. La alegría misma adquiere un carácter sagrado y junto con el sacrificio por los semejantes forman la unidad necesaria para alcanzar un estado armónico. El sacrificio mismo se concibe como la alegría de dar y darse a los otros, como principio de la reciprocidad que busca la equidad y la igualdad económica y social. Es en el devolver los dones recibidos que se funda esta dialéctica que hace florece la armonía del universo.

Las manifestaciones rituales invisten y exaltan las emociones coadyuvando a fundar y a legitimar la alegría de darse a los dioses y a los hombres. La música, la danza, la comida, el incienso, los adornos florales, el altar mismo, son parte de una estrategia que moviliza todos los sentidos con la finalidad de construir estados de alta emotividad, irrumpiendo contundentemente el tiempo y el espacio profano. Para la mayoría de los pueblos de la Huasteca, seguramente se trata de una experiencia de vida particular, de un sentir intensificado del mundo, que se vive y se interpreta como vivencia religiosa, en donde las manifestaciones artísticas devienen en un vehículo constructor de la religiosidad y están lejos de ser solo su expresión. La emotividad es una prueba absoluta del contacto con el mundo sagrado, es un estar ahí, junto a los dioses dadores de la vida, sintiendo su presencia a flor de piel, devolviendo los dones anteriormente recibidos, contagiados de la alegría hierática y canonizada.

La dimensión sónica es un trascendental demarcador temporo-espacial sagrado, en este caso, del Costumbre. La música se despliega en el eje temporal, de manera que su inicio y conclusión ayuda a distinguir y a establecer la duración de las acciones rituales. Su presencia auditiva delimita un espacio que adquiere la forma de círculos concéntricos, a semejanza de las ondas acuáticas, que nos orientan para determinar la posición de la fuente sonora, de la impostación del centro del mundo, de la ubicación topográfica del *axis mundi*. Además, el carácter cíclico de los rituales reproduce simbólicamente el retorno al instante de la creación de Chicomexóchtli, el maíz, el alimento sagrado. La ejecución asidua del ritual trae a la temporalidad de los hombres, a su memoria, su propio origen y trayecto cultural, “Qué bueno que yo he recordarlo para llevarlo a cabo hasta hoy en este día” señala don Antonio Rubio. La eficacia simbólica de la música se

refuerza con el efecto fisiológico cerebral que produce. La fuerte estimulación que logra sobre ciertos centros nerviosos hace que la noción del tiempo se diluya, inclusive se pierda durante la efervescencia festiva. De esta manera, la fisiología y la cultura se entrelazan para construir una percepción social de un devenir suspendido, de un tiempo sin tiempo; de una vuelta al caos primigenio para tatuar en la sensibilidad corporal que la fundación del mundo esta en el principio de dar y devolver.

Como sucede con relativa frecuencia, los mitos indican que las deidades se niegan a presentarse visualmente ante los hombres, dada la condición profana de estos últimos. A cambio, hacen notar su presencia a través de sus representaciones sónicas: el rey David en el arpa de la danza Montezumas, Chicomexóchitl en los sones denominados canarios o en la campana, el viento a través de la flauta de mirlitón²². La transfiguración sonora de los númenes y su manifestación ante los hombres durante el Costumbre es una referencia empírica de ese universo mítico presente en la memoria colectiva constituyendo una hierofanía aural.

Por otra parte, los dioses y los ancestros acuden a los altares a sustraer los olores de los platillos ofrendados, se nutren de las esencias aromáticas que despiden los alimentos. Por ello, la comida pierde su sabor y su aroma, se vuelve insípida después de que los seres sagrados hayan absorbido sus cualidades nutricias. Lo mismo sucede con las flores y el incienso cuyas fragancias son inhaladas por los santos señores, tal vez con la finalidad de producir la embriaguez divina referida en algunas crónicas del México novohispano. Hay variedades florales que se colocan de manera exclusiva en ciertos rituales, posiblemente como parte de un código visual y olfativo que ayude a diferenciarlos. Este es el caso de la flor de *cempoaxóchitl*, empleada profusamente en las fiestas de los difuntos y denominada localmente como *Xantolo*, su aroma específico es el olor de los muertos. Los complejos odoríferos de los altares también convocan a hombres y divinidades a encontrarse en un ritual de comensalidad, refrendando el compromiso de intercambiar dones y mantenerse gustosos y alegres²³.

El maíz se transforma en vianda sobre los fogones incansables de las cocinas. Desde las tortillas hasta los tamales, el *zacahuil* o los *patlaches*²⁴, se despliega una gama de olores que dan cuenta de los alimentos preparados con este cereal, listos para ser servidos en la mesa. Los aromas del adobo de chile chino, de mole, o de cualquier otro platillo succulento preparado ex profeso para las ocasiones ceremoniales, vienen a unirse con los efluvios propios del maíz conformando un verdadero entorno odorífero.

El alimento tiene una dimensión olfativa que junto con la dimensión sónica de la música permiten la ubicación a distancia de los objetos en el espacio. Esta cualidad de espacialización permite consignar las acciones rituales en lugares y tiempos determinados.

²² El trabajo de Lizette Alegre (2008) sobre la flauta de mirlitón muestra la forma en que el instrumento evoca el sonido del viento y, a través de su ejecución ritual, se busca su control.

²³ Antonio Bautista Flores y José Barón Larios señalan en un texto sobre las flores y su significado entre los nahuas de la Huasteca hidalguense: "Muchas personas dicen que cuando se sienten tristes y se encuentran una flor bonita y aroma agradable se ponen a olerla. Aspirando su perfume se consuelan y olvidan su tristeza. Las flores siempre dan gusto" (Bautista y Barón 1994: 161).

²⁴ El *zacahuil* y los *patlaches*, parecidos a un tamal pero de mayores dimensiones, se preparan fundamentalmente con maíz y son empleados como comida ritual.

Los olores de las viandas, el sonido de los instrumentos y artefactos sonoros se vuelven signos indexicales del Costumbre, es decir, que su sola presencia hace presente el ritual mismo. De esta manera, si las diligencias de los dioses son denegadas a la vista profana, su presencia esta fuera de toda duda, ya que a través de la música y del olor de los alimentos las deidades se siguen revelando a los humanos, dando incesantes muestras de su existencia eterna.

La invisibilidad de los seres sagrados está presente en muchas culturas y religiones del mundo, el caso de la Huasteca no es único. Pero no está de más recordar que la exploración de los sistemas sonoros y odoríferos pueden ser otras maneras de aproximarnos a la comprensión de otras culturas. Sobre todo si se toma en cuenta la sinergia de los sentidos y las complejas redes que se construyen en cada cultura. El caso aquí expuesto nos lleva a considerar ciertos datos empíricos que ilustran las formas en que se establecen relaciones entre las dimensiones olfativa y aural en un caso concreto, sin querer decir que son las únicas o las más importantes. El gusto y el tacto, por tratarse de sentidos de contacto, requieren de un estudio particular. Aquí se ha intentado señalar que la “mirada” sobre las culturas de la Huasteca, desde otros sistemas contruidos a partir de todos nuestros órganos de los sentidos, constituyen otras fuentes de conocimiento poco exploradas.

El relato que se presenta como introducción de este artículo, exhibe evidencias sobre la eficacia de la sinergia entre las representaciones sónicas y olfativas para hacer patente la presencia del mundo de los dioses en el mundo de los humanos. Siendo las “antiguas” actores protagónicos de una ceremonia realizada lejos de la mirada humana, pero ubicada en el tiempo de los hombres, se presentan como sujetos de otros tiempos, diferencia que no se refiere a acontecimientos del pasado, sino que en realidad alude a una temporalidad y espacialidad distintas, a una ontología diferente, que corre en paralelo al tiempo de los hombres. Las “antiguas” dan prueba de otras realidades y su presencia en ciertas ocasiones señala las soluciones de continuidad en el mundo de los humanos, por donde se alcanza a sentir esa otra realidad. Su presencia recuerda que en el tiempo fundacional, inmemorial, el tiempo de las “antiguas” que da origen al devenir humano, la música y los alimentos son consecuencia y acaso expresión mínima del dar y devolver los dones. Es probable que estemos ante el rostro de un modelo nómico que se plantea como deseable y posible desde la legitimación que otorga la dimensión sagrada. Tal vez será el don de los dones devueltos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE, Lizette (2004) *El vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*. Tesis de licenciatura en etnomusicología. Escuela Nacional de Música – UNAM, México (inédita).
- (2008) *Viento arremolinado: El Toro Encalado y la flauta de mirlitón entre los nahuas de la Huasteca hidalguense*. Tesis de maestría en música / etnomusicología. Escuela Nacional de Música – UNAM, México (inédita).

- BAUTISTA, Antonio y BARÓN, José (1994) “Las flores y su significado”. En: José Barón Larios (comp.) *Tradiciones, cuentos, ritos y creencias nahuas*. Pachuca, Gobierno del Estado de Hidalgo – Consejo Estatal para las Culturas y las Artes – Biblioteca Arturo Herrera Cabañas: 160-161.
- CAMACHO, Gonzalo (2003) “La música chiquita. Arpa y simbolismo entre los nahuas de la Huasteca potosina”. *Heterofonía, Revista de investigación musical* (Cenidim, México). 129 (julio-diciembre): 95-106.
- (2008) “Mito, música y danza: El Chicomexóchitl”. *Perspectiva Interdisciplinaria de Música* (UNAM, México). 2: 51-58.
- CAMACHO, Gonzalo y JURADO, María Eugenia (1995) *Xantolo. El retorno de los muertos*. Tesis de licenciatura en etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México (inédita).
- ELIADE, Mircea (1999 [1951]) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós Orientalia.
- (2003 [1957]) *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, FCE.
- FUENTE DE LA, Beatriz; STAINES, Leticia y URIARTE, María Teresa (2003) *La escultura prehispánica en Mesoamérica*. México, Jaca Book – CONACULTA.
- HERNÁNDEZ, Edica (2006) *Las piedras no hacen daño sino las personas que las destruyen. Catálogo de piezas huastecas de Yahualica Hidalgo*. Tesis de licenciatura en historia. México, UAM-Iztapalapa.
- HERNÁNDEZ, Paulino; FARIAS, Herminio; SILVESTRE Pedro y BARÓN, José (1994) “Chicomexóchitl”. En: José Barón Larios (comp.) *Tradiciones, cuentos, ritos y creencias nahuas*. Pachuca, Gobierno del Estado de Hidalgo – Consejo Estatal para las Culturas y las Artes – Biblioteca Arturo Herrera Cabañas: 147-156.
- HERNÁNDEZ, Hilario (2000) “Cuento o narración de pilsintektsi”. En: Amparo Sevilla (ed.) *Cuerpos de maíz. Danzas agrícolas de la Huasteca*. México, Ediciones del Programa del Desarrollo Cultural de la Huasteca – CONACULTA: 182-189.
- ICHON, Alain (1990 [1969]) *La religión de los totonacas de la sierra*. México, Dirección General de Publicaciones de CONACULTA – Instituto Nacional Indigenista.
- LE BRETON, David (2007) *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1994) *Tamoanchan y Tlalocan*. México, FCE.
- OCHOA, Lorenzo (1991) “Tres esculturas posclásicas del sur de la Huasteca”. *Anales de Antropología* (IIA-UNAM). 28: 205-240.
- (1999) *Frente al espejo de la memoria. La costa del Golfo al momento del contacto*. San Luis Potosí, Instituto de Cultura de San Luis Potosí.
- SANDSTROM, Alain (1991) *Coorn is our bood, Culture and ethnic identity in a contemporary Aztec Indian village*. Oklahoma, University of Oklahoma Press.
- SANDSTROM, Alain y GÓMEZ, Arturo (2004) “Petición a Chicomexóchitl. Un canto al espíritu del maíz por la chamana nahua Silveria Hernández Hernández”. En: Jesús Ruvalcaba, Juan Manuel Pérez y Octavio Herrera (coord.) *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*. México, CIESAS – El Colegio de San Luis – El Colegio de Tamaulipas: 343-367.