

Mito, música y danza: el Chicomexochitl

M

Gonzalo Camacho Díaz
Etnomusicología
Escuela Nacional de Música – UNAM

La región Huasteca viste una exuberante vegetación, prueba palpable de la fertilidad de su regazo. Ir tierra adentro es dar de lleno con el olor a naranja, caña, café, tabaco y plátano, pero también es encontrarse con un gran caleidoscopio musical y dancístico que recrea nuestros ojos y oídos. Es un lugar plétórico de historias, cuentos y mitos transmitidos oralmente de generación en generación, en donde el maíz hace acto de presencia y, en muchos casos, asume el papel protagónico de las narraciones. Este artículo tiene por objetivo mostrar que los mitos y cuentos circulantes en la Huasteca son una fuente vital para el estudio del saber musical y dancístico de esta región, sobre todo cuando se contrastan con las prácticas culturales correspondientes. Para ello, se ha realizado un breve análisis sobre un grupo de mitos y cuentos nahuas referidos a Chicomexochitl, nombre dado al maíz en su advocación infantil, el cual funge como protagonista en estas narraciones.

Al igual que en muchos lugares de México, el maíz es el alimento básico de los pobladores de la Huasteca. Los campos cultivados con este cereal son parte del paisaje que se contempla a lo largo de las carreteras. Su presencia en las milpas, en los mercados locales, sobre los fogones de las casas indígenas, en los rituales, en las ofrendas y en los objetos a través de los cuales se realizan las prácticas adivinatorias, revela su importancia como eje fundamental, tanto de la alimentación como de la cultura expresiva de la región Huasteca. En las comunidades indígenas el maíz es un símbolo dominante que permite la articulación de otros elementos simbólicos. En su entorno se establece una particular configuración signífica que da organicidad a las diferentes prácticas culturales dotándolas de sentido y coherencia. Las expresiones musicales y dancísticas se encuentran insertas de forma sistemática en este campo de significación. Por esta razón, el estudio de dichas manifestaciones artísticas nos brinda un nuevo conocimiento sobre la cultura de los pueblos de esta región.

El maíz que conocemos hoy es producto del saber ancestral de los pueblos mesoamericanos. Su domesticación se produjo a lo largo de siglos e implicó la sorprendente transmutación del pequeño maíz silvestre, denominado teocintle, a su variante actual. El proceso repercutió en la transformación de las formas de producción y en las estructuras sociales y

culturales de las comunidades mesoamericanas. De alguna manera, estos cambios fueron los responsables del surgimiento tanto de mitos como de prácticas musicales y dancísticas que, de manera simbólica, hacen referencia al origen y diversidad del cereal, así como a las conductas rituales asociadas a su proceso de producción.

El maíz fue un símbolo importante en las culturas mesoamericanas y ha seguido ocupando un lugar privilegiado en el imaginario de las comunidades indígenas contemporáneas. Esto explicaría en parte la presencia de numerosas expresiones simbólicas del maíz proyectadas en las prácticas artísticas en las comunidades nahuas de la Huasteca, a las que haremos mención en el presente artículo.

Entre los múltiples mitos y relatos tradicionales de la región Huasteca destacan los referentes al maíz que, como ya se ha mencionado, corresponden al personaje mítico denominado Chicomexochitl, nombre nahua cuya traducción al español es "siete flor".¹ Chicomexochitl es la advocación infantil de este cereal representado en forma de semilla; así, es considerado como el maíz niño. Su cualidad como simiente le permite ser un símbolo relacionado con el potencial germinal y con las representaciones de las fuerzas creadoras y generadoras de vida. No resulta extraño que en esta región aparezca como un héroe civilizatorio inventor de las técnicas agrícolas y creador de la música y la danza.

Para el presente trabajo se recopilaron algunos mitos y cuentos nahuas referentes a Chicomexochitl, obtenidos tanto en el trabajo de campo como en fuentes bibliográficas. Se revisó el material con la finalidad de encontrar aquellos tropos narrativos en donde se hacía alusión directa o indirecta a la música y a la danza.

¹ Chicome = siete y xóchitl = flor. Cabe señalar que el siete es un número esotérico relacionado estrechamente con la cosmovisión mesoamericana. De hecho, una de las deidades de los antiguos mexicas fue Chicomecoatl (siete serpiente), representación del maíz. En varias comunidades nahuas contemporáneas pertenecientes a la Huasteca, el siete se corresponde con los cuatro rumbos del universo más el arriba, abajo y el centro. Este numeral también constituye una forma semántica para referirse a una entidad sagrada. (Entrevista etnográfica: Felipe Hernández Chilcoatl 1999.)

Finalmente, se observaron los diferentes tipos de relaciones que aparecían en el corpus analizado. Por cuestiones de espacio, sólo se referirán los pasajes considerados básicos para la argumentación, misma que se ha dividido en dos apartados. El primero está encaminado a mostrar cierta caracterización de Chicomexochitl que nos permitirá comprender posteriormente algunos aspectos generales de la música y la danza. En este sentido se trata de una aproximación indirecta. El segundo apartado tiene por finalidad revisar las referencias directas entre el Niño-Maíz y las expresiones objeto de estudio del presente artículo.



FOTO 1: REPRESENTACIÓN DE CHICOMEXOCHITL
AUTOR: LIZETTE ALEGRE. LUGAR: ACATEPEC, HIDALGO.
CARACTERIZACIÓN DE CHICOMEXOCHITL

Son tres los aspectos del mito que se desean resaltar en este apartado, en primer lugar el origen divino de Chicomexochitl, posteriormente la expresión del ciclo agrícola a través de la disputa que establece con su abuela y, por último, el carácter sacrificial del héroe mítico. Estos puntos se vinculan con las siguientes caracterizaciones de las prácticas musicales y dancísticas:

- tienen un origen divino,
- se encuentran en gran parte organizadas de acuerdo al ciclo agrícola y
- poseen una naturaleza sacrificial, que debe ser observada por músicos y danzantes.

A partir del corpus revisado se puede considerar que Chicomexochitl tiene un origen tanto terrestre como celeste. La madre es representada por una joven virgen, mientras que la figura paterna es difusa y más bien es representada por una clase paradigmática constituida principalmente por aves. En muchos casos, el padre es personificado directa o indirectamente por un símbolo ascensional celeste, el cual suele ser un tordo. Cuando la virgen está tejiendo o lavando en el río, el tordo se posa sobre una rama y deja caer; sobre el pecho, el vientre, o la propia boca de la joven, una canica, una piedra, una pluma o inclusive una "caquita", dando por resultado el embarazo de la muchacha.² Chicomexochitl es el producto de esta concepción sagrada, la cual muestra el origen de nuestro héroe mítico a partir de la unidad entre lo celeste y lo terrestre. El héroe cultural surge a partir del encuentro fertilizador de las fuerzas tectónicas con la simiente astral. Es la hierogamia primigenia que otorgó a los hombres el sustento básico necesario para la vida.

La figura femenina es un elemento importante dentro del desarrollo del mito pues aparece como madre o abuela. Con esta última, Chicomexochitl va a entablar una pelea a muerte. En dicha contienda siempre sale victorioso el Niño-Maíz. La imagen de la mujer anciana es una advocación de la tierra vieja, representación del agotamiento de las fuerzas fertilizadoras, mientras que la mujer joven simboliza la tierra fértil cuyo vientre da origen al cereal divino. En algunas versiones del mito, el Niño-Maíz da muerte a la anciana quemándola, con lo cual es posible que se haga una alusión al sistema agrícola denominado "tumba, roza y quema". En este sentido, la "quema" es la parte que representa al todo. Su fuerza signíca podría derivar del hecho empírico de que las cenizas actúan como fertilizante natural, así como de la observación sugestiva de las matas del maíz emergiendo de la tierra cubierta de cenizas. Anuschka van't Hooft y José Cerda mencionan este pasaje como parte central del mito: "Los relatos más frecuentes acerca del origen del maíz tratan de un niño prodigioso, cuya abuela malvada lo somete a varias pruebas esperando que se muera. El niño logra vencerla y de su cuerpo nace el maíz".³

En las siguientes citas se ilustra lo anteriormente señalado. En la primera se hace evidente el deseo de la abuela de dar muerte al héroe mítico:

Cuando llegó su abuela, de nuevo [Chicomexochitl] se alegró: 'Mañana otra vez vamos a ir a cortar ojites?'⁴

² Nótese la semejanza con el mito de creación de Huzilipochtli, el cual también es concebido gracias a un cepo de plumas que cae del cielo y que preña a la mujer que será su madre.

³ Hooft, van 't y Cerda 2003, 23.

⁴ Ojite es un árbol utilizado para fabricar mangos para herramientas, cajas, embalajes y bastidores para las abejas. En el mito se refiere a buscar sus semillas para comer, ya que tienen un alto valor proteico.

–¿Entonces no te moriste? Ahora te acusaré con nuestros ancestros que están allá del otro lado del mar donde habrán de matarte.⁵

En la segunda se hace referencia al nacimiento del maíz de entre las cenizas de la anciana:

El *chikomexochitl* (siete flor) encerró a la viejita, la metió en el temascal, después *chikomexochitl* empezó a hacer fuego en el temascal y, posteriormente, se acabó de quemar la anciana, toda ella quedó hecha cenizas; pero *chikomexochitl* sacó un poco de ceniza y la metió en un huaje, fue entonces cuando nació *chikomexochitl*, fue así como *chikomexochitl* se hizo maíz.⁶

Lo anterior permite proponer que en estos pasajes, en donde se escenifica la reyerta entre la abuela y Chicomexochitl, se representa la contienda entre la tierra vieja e infértil y el cereal que debe germinar y emerger de la entraña terrestre, en otras palabras, muestra el antagonismo de las fuerzas devastadoras y regeneradoras de la naturaleza cuya lucha hace posible la alternancia periódica de la unidad vida – muerte, dando lugar, en este caso, al ciclo agrícola del maíz. Este carácter cíclico se expresa tanto en las estructuras de los géneros musicales y dancísticos relacionados con los rituales del maíz,⁷ como en sus ocasiones de ejecución.

El carácter recurrente que presentan la mayoría de las estructuras musicales se corresponde con la concepción cíclica del tiempo que tienen los nahuas de la Huasteca.⁸ Asimismo, se relaciona con la posibilidad de construir una particular percepción de continuidad del devenir histórico, interpretada socialmente como un tiempo no progresivo, en donde la linealidad cronológica se ve diluida. Es decir, se trata de una estrategia para instaurar un tiempo y un espacio sagrados, eternos, en donde dioses y hombres establecen un fuerte vínculo de comunicación.

Las prácticas musicales de las comunidades nahuas también se encuentran articuladas al ciclo anual de las fiestas patronales, las cuales, a su vez, tienden a coincidir con el ciclo agrícola del maíz. De esta manera, las diversas expresiones musicales y dancísticas funcionan como demarcadores temporales y espaciales de las distintas entidades festivas. A su vez, cada fiesta dota de sentido a las distintas expresiones sonoras que la constituyen.

Por otra parte, el carácter sacrificial de Chicomexochitl se observa en aquellos pasajes míticos en donde el personaje se inmola por el género humano. El héroe mítico tiene que morir para que surjan las matas de maíz y, de este modo, llegar a ser el alimento y la fuerza de los hombres. Por ello, en las comunidades nahuas de la Huasteca encontramos expresiones como: “el maíz es nuestra fuerza”, “el maíz es

nuestra carne” o también “el maíz es nuestra sangre”.⁹ En otros momentos de la narración, nuestro protagonista se encuentra con el venado para preguntarle si quiere sacrificarse por los hombres brindando su carne como alimento, a lo que el animal se niega. De modo que Chicomexochitl decide sacrificarse y le profetiza al venado que de cualquier manera se volverán a encontrar en la mesa de los hombres, como se ilustra en las siguientes citas:

Después lo [sic] encontraron en un lago a un venado. El niño le preguntó

–¿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.¹⁰

En otra versión se señala:

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 llegemos 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.¹¹

La característica sacrificial de Chicomexochitl, revelada al decidir morir por los hombres, ha sido interpretada por varios pobladores, incluyendo a músicos y danzantes, como el sacrificio llevado a cabo por Jesucristo. Por esta razón, ambas divinidades llegan a ser concebidas como una misma deidad. De esta manera, el Niño-Dios presenta una analogía con el Niño-Maíz. Estas interpretaciones se vuelven observables en la ceremonia de Tlamanes (agradecimiento por la cosecha) en donde se elabora una cruz con tres mazorcas denominada “elocruz” (cruz de elote), la cual representa la imagen de Jesucristo crucificado. En este mismo ritual, sólo los niños pueden portar las mazorcas que representan a Chicomexochitl, con lo cual se suscribe la relación Niño-Maíz.

Otro ejemplo de esta relación puede observarse el 2 de febrero, fiesta de la Candelaria en donde se rememora la presentación en el templo de Jesucristo, siendo aún niño.

⁵ Hernández 2000, 183.

⁶ Montiel, 2000, 176. Se mantiene la ortografía del texto citado.

⁷ Véase Sandstrom, 1991, 187.

⁸ Para mayor información sobre este tema véase Camacho y Alegre 2001.

⁹ Entre los nahuas de la Huasteca, estas frases son frecuentemente empleadas. Varios autores han registrado estos conceptos. El antropólogo Alan Sandstrom (1991) utilizó la frase *Corn is our blood* para darle nombre a su libro, el cual versa sobre una comunidad nahua perteneciente a esta región.

¹⁰ Camacho y Jurado 1995, 268.

¹¹ Hernández 2000, 186.

En esta fecha se lleva a cabo la ceremonia de “bendición de las semillas” en varias comunidades de la Huasteca. En esta celebración se puede observar a la gente llevando a bendecir a la iglesia las mazorcas escogidas como simientes junto a las imágenes del Niño-Dios. En algunos casos, éste es colocado en una canasta junto con otras semillas. Con lo anterior, únicamente se desea subrayar la analogía entre el Niño-Maíz y el Niño-Dios. De esta manera, se homologa el carácter sacrificial de Jesucristo con el de Chicomexochitl.

Por otra parte, para los nahuas de la Huasteca, los hombres deben devolver los dones dados por la deidad a través de sacrificios efectuados antes y durante los rituales correspondientes. Tanto los ayunos previos a la celebración, como la ejecución de música y danza a lo largo de toda la noche son parte de los sacrificios que se requieren para alcanzar la eficacia de la ceremonia. Así, las prácticas musicales y dancísticas, concebidas como conductas sacrificiales, constituyen expresiones de la religiosidad propia de los nahuas de la región.

Lo anterior hace comprensible que muchos de los músicos y danzantes de las comunidades nahuas conciban su actividad como un acto sacrificial y como una forma específica de oración. De esta manera, el sacrificio que realizan durante los rituales les otorga un carácter diferencial que los aleja del mundo profano y los inscribe en el universo de las propias divinidades. En consecuencia, la comunidad les confiere un carácter sagrado, mismo que se extiende a los instrumentos musicales y al indumento de los bailarines. Músicos y danzantes adquieren una fuerza simbólica que se ve reflejada tanto en las formas en que se percibe culturalmente la adquisición del saber musical y dancístico, como en la capacidad que obtienen para curar ciertas enfermedades correspondientes a una patología nativa.

Chicomexochitl y sus vínculos con la música y la danza

Un aspecto que se debe subrayar es el carácter lúdico de Chicomexochitl. Las características conductuales que aparecen en los mitos nos hablan de un niño travieso, juguetón, con una notable agudeza mental y poseedor de una particular sabiduría. En varias ocasiones sus travesuras y/o juegos tienen que ver con el hecho de tocar un instrumento musical o bailar. En los mitos encontramos la dicotomía entre trabajo y juego, pues mientras las personas se abrumaban laborando en la milpa, el niño se la pasa jugando-danzando-tocando. Sin embargo, en el momento en el que se le imponen las faenas propias del campo, éste las realiza con gran eficacia y rapidez debido a que ha creado una nueva técnica agrícola o bien a que ha recibido ayuda, ya sea de una deidad o de los animales del monte. Lo anterior causa la envidia de los habitantes de la comunidad, quienes intentan destruir a Chicomexochitl, pero cada vez que pretenden darle muerte, éste vuelve a la vida en forma de abundantes matas de maíz. Ahora bien, la música y la danza aparecen en diferentes versiones del mito directamente vinculadas con el Niño-Maíz. Dichas expresiones son parte de sus actividades y de su caracterización como se muestra en la siguiente cita:

Nuestro joven seguía inclinado por la música y el baile. Total, la abuela quiso entraparlo nuevamente. ‘Muchacho –le dijo nanatzin–, si no puedes sentarte es mejor que me hagas un trabajo’.¹²

Parecería entonces que, a través de la figura de Chicomexochitl, el mito pone énfasis en la importancia social de la música y la danza y no exclusivamente en el trabajo; asimismo, se sacraliza el carácter lúdico del ser humano.

Existen varios pasajes míticos en donde Chicomexochitl aparece como creador de instrumentos musicales. Aunque se hace referencia a la relación entre el héroe mítico y los diversos artefactos sonoros empleados en la Huasteca, es la flauta de carrizo la que aparece en la mayoría de los casos. Llama la atención que algunos músicos señalan la similitud entre el carrizo y el tallo de la mata del maíz, como el rasgo que explica la presencia de este tipo de aereófonos en las ceremonias relacionadas con las primicias de los elotes. También aparecen referencias a las características sonoras de la flauta, tales como el timbre agudo que llega a resultar enojoso. Juan Hernández de la comunidad de Tepexititla, municipio de Huejutla Hidalgo, nos refiere:

Cuando estaba grandecito estaba jugando siempre chiflando, cuando está grandecito con un carrizo hizo una flauta y estaba todo el día tocando. Después le dijo un señor a la muchacha: –¿Por qué tu hijo hace laberinto? [...] Nosotros queremos dormir y no podemos dormir. Dile que ya no esté tocando, ya no haga laberinto.¹³

“Hacer laberinto” se refiere a un sonido agudo y fastidioso; de hecho, es una de las causas por las que los vecinos quieren deshacerse de Chicomexochitl. En la Huasteca se considera que algunas aves, entre ellas los tordos y los pericos, “hacen laberinto” o “son laberintos”, es decir, “tienen un sonido chillón”. La similitud entre los sonidos producidos por la flauta y los generados por las aves, además de la relación de parentesco padre-hijo entre el tordo y el Niño-Maíz nos permite suponer que el sonido agudo es parte de la caracterización sonora del cereal divino.

Chicomexochitl también es el inventor de la música y esta génesis se vincula al hecho mismo de crear los instrumentos musicales. Paulino Hernández nos ilustra lo anterior de la siguiente manera:

Chicomexochitl 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.¹⁴

¹² Hernández *et al.* 1994, 153

¹³ Camacho y Jurado, *op. cit.*, 267

¹⁴ Hernández *et al.* 1994:147



FOTO 2: "CUANDO ESTABA GRANDECITO CON UN CARRIZO HIZO UNA FLAUTA."

AUTOR: LIZETTE ALEGRE LUGAR: ACATEPEC, HIDALGO.

Otros instrumentos musicales inventados por el Niño-Maíz son las maracas y la concha de tortuga. Los siguientes pasajes lo ilustran:

-Pues sí, abuelita, tú me mandaste para que vaya a ver a la acamaya y fui; ya la conocí pero no me dejé comer por ella-. Chicomexochitl hizo lumbre y en agua hirvió la mano de la acamaya. Con cuidado le sacó la carne que traía dentro, se la comió y la puso al sol, para que se secara el brazo del animal. Ya seco el cascarón le introdujo pequeñas piedrecitas y lo usó como sonaja para continuar sus danzas.¹⁵

-Con tu concha adornada eres una tortuga muy chula y debes saber que toda la gente del mundo te verá y admirará; para que siempre contigo cantarán; principalmente cuando haya fiestas contigo alabarán

a Dios cantando y tocando [...] Por esta razón, en la fiesta de 'Todos Santos' tocan, cantan y bailan con la conchita de tortuga.- Así lo ordenó el muchacho Chicomexochitl.¹⁶

Otra de las proezas míticas de Chicomexochitl es la de ser el creador de las danzas. Al igual que la música, esta expresión artística se encuentra fuertemente relacionada con los ritos agrícolas. Hay comunidades en donde se hace referencia directa al "baile del maicito"; en él se representa al maíz bailando a través de un niño y una niña que ejecutan los pasos y las coreografías correspondientes al son de la música ritual. En otros lugares se habla de la "danza del maíz", que se realiza en las milpas. En algunas ceremonias del Chicomexochitl, todos los participantes bailan frente al altar.¹⁷ Ciertos pobladores de esta región consideran que los cuerpos de los danzantes representan a las matas del maíz.¹⁸

Paulino Hernández nos refiere: "Nuestros abuelos dicen que las diferentes danzas fueron inventadas por aquel joven. Él sabía bailar de todo".¹⁹



FOTO 3: "POR ESTA RAZÓN EN LA FIESTA DE TODOS SANTOS, TOCAN, CANTAN Y BAILAN CON LA CONCHITA DE TORTUGA"

AUTOR: GONZALO CAMACHO. LUGAR: TECACAHUACO, HIDALGO.

La presencia de la música y la danza en los mitos de Chicomexochitl nos habla de la importancia ritual y simbólica que tienen estas manifestaciones artísticas. Por ejemplo, Enriqueta M. Olgúin menciona que en una versión recopilada por Blas Castellón, "...el padre del niño es un pájaro que habla y del que la madre se enamora. Él la embaraza bailando".²⁰

¹⁵ *Ibidem*, 151

¹⁶ *Ibidem*, 153

¹⁷ El antropólogo Marco García (2000, 47) señala: "El curandero y su ayudante toman los elotes parados en cada uno de los chiquihuites y los van colocando frente al altar hasta formar un enorme montón; entonces las señoras y la gente que así lo desea empieza a bailar alrededor de él."

¹⁸ Véase Sevilla 2000, en donde aparecen varias referencias al cuerpo de los danzantes como matas de maíz

¹⁹ Hernández *et al.* 1994, 151

²⁰ Olgúin 1993,127

Lo anterior concuerda con lo señalado por algunos habitantes de las comunidades nahuas acerca de que danzar es una actividad importante en el proceso de producción del maíz.

Así, estas expresiones artísticas, eminentemente lúdicas, se convierten a su vez en diligencias inscritas y necesarias dentro de las técnicas agrícolas. Desde otra mirada, la música y la danza practicada por el Niño-Maíz se vincula a un estado emocional caracterizado por “estar alegre” y “estar contento”.

Se trataba de entrar en un horno al que se le ponía leña por debajo. La vieja hizo que se introdujera al muchacho. Tapó cuanto agujero había y puso leña y fuego. Pasando un largo rato cuando juzgó la abuela que Chicomexochitl ya no existía fue a ver pero lo encontró muy contento; tocaba sones y bailaba al ritmo de ellos.²¹

Algunos músicos y chamanes de la Huasteca consideran que la música y la danza empleada en las ceremonias agrícolas vinculadas al maíz son necesarias para que el “maicito esté contento”. También las conciben como prácticas que tienen por objeto producir la alegría de los participantes en los rituales, tanto de los seres humanos como de las divinidades. La generación de estados colectivos de alegría se interpreta como manifestación de agradecimiento a los Señores de la Tierra por el alimento recibido. Felipe Hernández señala contundentemente que los sones rituales del maíz, denominados Canarios, son alegres y se tocan para “dar alegría en el corazón”.

En los pasajes anteriores observamos que el origen de las prácticas musicales se asocia directamente con el maíz. Chicomexochitl otorga a los hombres este don y éstos deben devolverlo: “...alabarán a Dios cantando y tocando”. En este sentido la música y la danza son parte de las ofrendas dedicadas al Dios del maíz, al Señor del Monte o a los Dueños de la Tierra. En algunos comentarios de los habitantes de la Huasteca se hace evidente la adoración al maíz a través de ofrendas, incluyendo por supuesto el arte sonoro y dancístico:

Hacia 1994, por los meses de agosto y septiembre, llegaba Chicomexochitl. Se trataba de unas mazorcas o granos de maíz. Se hacía presente en diferentes lugares de nuestra comunidad. Todos iban a adorarlo a cuantas partes lo encontrarán. Llevaban velas, copalli, flores, danza y, a veces, la banda de música. [...] Unos rezaban, otros cantaban. Venían las diferentes danzas y bailaban frente a Chicomexochitl.

Cuando lo trasladaban al lugar designado para dejarlo, regaban ante él flores por todo el trayecto. Mucha gente se emocionaba y lloraba.²²

La memoria colectiva hace posible que aún los niños hagan referencia a la relación del maíz con la música y la danza, como es el caso de la niña Magdalena Hernández Reyes de la comunidad de Xocoyo Tuzantla, en Tanchuítz de Santos S.L.P. quien nos describe el siguiente pasaje en un cuento elaborado por ella:

Hace seis años, un señor andaba escardando en su milpa, al hacerse medio día, se encontró un niño parado en medio de la milpa. El señor le habló y le dijo:

–¿Qué haces ahí?–Nada –contestó el niño– ando observando tu milpa que tienes, está muy bonita, habrá muy buenos elotitos.

El niño que andaba sin camisa en la espalda, todo pinto, le dijo al señor:

– Estaría bien que hicieras una comida grande, yo me quedaré aquí, yo quiero que vengan unos danzantes que yo conozco, se llaman “las varitas” y que vengan dos mil danzantes. Todos los danzantes que asistan a esta fiesta que traigan guitarras, violín y jarana...²³

Como se puede observar, en el cuento de Magdalena Reyes hay una reelaboración en la que se tejen el mito del Chicomexochitl y la vida ceremonial que seguramente la niña ha vivido en muchas ocasiones. Esta narración evidencia la introyección del mito y la eficacia de la oralidad en la transmisión de la cultura.

Conclusiones

Se ha planteado como objetivo de este trabajo exhibir las relaciones entre la mitología y la música con la finalidad de confirmar que a través de estas formas narrativas es posible acceder a parte de los saberes musicales. Los mitos son narraciones configuradas a partir de una gran información condensada en símbolos. Son estructuras comunicativas de un lenguaje simbólico que es utilizado para la transmisión de la cultura, preferentemente en sociedades caracterizadas por el considerable empleo de la oralidad. Este carácter de texto-código permite, por un lado, la condensación de saberes, y por otro, la articulación orgánica entre los mismos, todo ello revestido de una fuerte carga emocional que desde el

²¹ Hernández *et al.* 1994, 155

²² Martínez 1994, 157.

²³ Hernández 1999, 10.

inicio capta nuestra atención. De esta manera se construyen redes de significado (incluyendo las significaciones afectivas) entre los distintos elementos de la cultura, los cuales se retroalimentan mutuamente conformando un eficaz sistema mnemotécnico.

Por otra parte, las prácticas musicales y dancísticas ayudan a evidenciar los contenidos de los mitos al escenificar parte de ellos dentro de los rituales o, al menos, al exhibir ciertos referenciales a través de la presencia misma de estas expresiones artísticas en los rituales. Los instrumentos, los géneros musicales, las denominaciones de los sones, así como las formas y estructuras sonoras y dancísticas, son vehículos portadores de conglomerados signícos que a su vez refieren a la cultura en cuestión. Al estar presente la música y la danza en un determinado evento, siendo parte de una ocasión musical particular con un sentido determinado, se realiza un despliegue de información que queda a disposición de los concurrentes. Dependiendo de la competencia cultural, de las estrategias particulares de recepción y de los nuevos contextos sociales, los participantes de la ocasión musical llevarán a cabo una decodificación particular cuya información será integrada a otros conjuntos simbólicos, que a su vez serán relacionados con las prácticas musicales y dancísticas correspondientes. Este procedimiento hace posible que dichas expresiones sean un proceso constante e inacabado de articulación, intercambio y generación de signos.

Las actividades musical y dancística se acompañan de un conjunto de enunciados referidos a estas prácticas que se ponen en circulación y se van haciendo colectivos.

La censura social, por la que tienen que pasar dichos enunciados, se torna un procedimiento que les va otorgando un determinado consenso, llegando finalmente a constituirse en una opinión pública sobre las prácticas mismas. De esta manera se instituye "lo que se dice" de la música y la danza, que a su vez delinea ciertos vectores de sentido.

En el caso particular que se ha tratado aquí, se concluye que "lo que se dice" socialmente de la música y la danza, lo que se expresa acerca de estas manifestaciones en los mitos, como su práctica social concreta en los eventos rituales, son procesos que van a facultar la constitución de un conjunto de narrativas haciendo posible una particular semiosis musical. Ésta debe ser concebida como un proceso dialéctico entre las previas y las nuevas significaciones, lo que permite la reactualización de los contenidos anteriores y la conformación de nuevos textos.

Finalmente también se concluye que el mito funciona como un articulador de la música y la danza con otros

aspectos de la cultura nahua de la Huasteca a través del símbolo del maíz. Por consiguiente, al menos parte del saber musical y dancístico queda asociado a otras dimensiones culturales, las cuales, a su vez, ayudan a recordar dichos saberes. Al mismo tiempo, la afectividad colectiva producida en gran parte por estas expresiones artísticas, reviste dichas dimensiones. La articulación entre las prácticas musicales y dancísticas con los mitos se vuelve la estrategia de una memoria colectiva que lucha con denuedo contra el olvido.

Bibliografía

Camacho, G. y Alegre, L., *Corn is our time*. Paper for the Seventh International Conference on Musical Signification, Imatra: 2001.

Camacho, G y Jurado M. E., *Xantolo. El retorno de los muertos*. Tesis de Licenciatura en Etnología. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1995.

García, M., "Fiesta del Chicomexochitl. Tamoyón, Huahutla", en: Amparo Sevilla, (Editora) *Cuerpos de maíz. Danzas agrícolas de la Huasteca*. México, Ediciones del Programa del Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000.

Hernández, H., "Cuento o narración de pilsintektsi", en: Amparo Sevilla, (Editora) *Cuerpos de maíz. Danzas agrícolas de la Huasteca*. México, Ediciones del Programa del Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000.

Hernández, M., "Dios del maíz" en: *Nuñi Año III*, No. 8, Nueva Época, México 1999.

Hernández, P. et al., "Chicomexochitl", en: José Barón Larios (Comp.) *Tradiciones, cuentos, ritos y creencias nahuas*. Pachuca Hidalgo, Gobierno del Estado de Hidalgo, Congreso Estatal para las Culturas y las Artes, Biblioteca Arturo Herrera Cabañas, 1994, 147-156.

Hooft van't, A. y Cerda, J., *Lo que relatan de antes. Kuentos tének y nahuas de la Huasteca*. México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003.

Olguín, E., "Cómo nació Chicomexochitl", en: Jesús Ruvalcaba y Graciela Alcalá (coords.), *Huasteca II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional. Arte y Sociedad*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Secretaría de Educación Pública, 1993.

Martínez, A. y Larios, J.B., "Chicomexochitl", en: José Barón Larios (Comp.) *Tradiciones, cuentos, ritos y creencias nahuas*. Pachuca, Hidalgo, Gobierno del estado de Hidalgo, Congreso Estatal para las Culturas y las Artes, Biblioteca Arturo Herrera Cabañas, 1994, 157.

Montiel, E., "Chikomexochitl: siete flor, el maíz", en: Amparo Sevilla, (Editora) *Cuerpos de maíz. Danzas agrícolas de la Huasteca*. México, Ediciones del Programa del Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000, 175-180.

Sandstrom A., *Corn is ower blood. Culture and ethnic identity in a contemporary Aztec Indian village*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1991.

Sevilla, A. (Editora), *Cuerpos de maíz. Danzas agrícolas de la Huasteca*. México, Ediciones del Programa del Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000.