

bIBLIOTECA
dIGITAL

LA MÚSICA Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS

A MÚSICA E OS POVOS INDÍGENAS
MUSIC AND INDIGENOUS PEOPLES

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN (1940-2017)

EDICIÓN: FABRICE LENGRONNE

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN



ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
URUGUAY

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2018.

Edición digital, 2018.

© 2018, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2018, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-366-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán
Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay.
Teléfono +598 2709 9494.

E . F e r n a n d o N a v a L .

TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LOS CANTOS EN LENGUAS INDÍGENAS MEXICANAS¹

*Mopampa, Alfredotzin,
pampa ootitokwiikatijkej tosepan ika motlajtool.*

En el libro derivado del coloquio internacional *Música/Musicología y Colonialismo*, Cergio Prudencio se refiere a la procedencia de los participantes en tal reunión como “entornos – en mayor o menor grado – aimaras, quechuas, náhuatl, xingú o calinhas” (Prudencio, 2011: 18). En esta oportunidad, precisamente, damos lugar a cantos de los entornos náhuatl, maya, purépecha, entre otros, mediante un trabajo de carácter pretendidamente antológico; procuramos que la temática y el texto de los ejemplos, así como el propio uso de las lenguas cantadas, den cuenta por sí mismos del punto en que se encuentra cada canción en la línea de tensión formada por la tradición y la innovación.

Si apasionante es la historia de las lenguas indígenas en México – que hoy tienen en el país, junto con el castellano y la lengua de señas mexicana, el estatus legal de lenguas nacionales –, así como en cualesquiera de las otras naciones del continente, igual de atractiva es la de los cantos en tales idiomas; desde luego que además de las pasiones y las atracciones, ambas historias son fundamentales en la vida de centenares de comunidades al menos en los con-

¹ El origen del presente escrito fue la ponencia “Tradición e innovación en las formas y las funciones de la música indígena mexicana”, presentada de manera oral y acompañada de ejemplos grabados en el *Coloquio Internacional La música y los pueblos indígenas de América* (Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán; Montevideo, Uruguay, 28 de septiembre de 2015). Le agradezco a Coriún Aharonián sinceramente su invitación al *Coloquio* y profundamente su amistad de por vida.

textos latinoamericano y caribeño. He aquí el esbozo de un capítulo hipotético de tal obra: desde la óptica de los círculos del poder, observamos que en el siglo XVI se permitió la composición y ejecución de obras de carácter religioso en lengua náhuatl, como por ejemplo el motete anónimo *Reina Celestial* o el de Hernando Franco *¡Ob Señora!* (J. Jesús Estrada, 1987: 11-16), en paralelo a la tradición de cantar en latín misas, alabados y toda clase de piezas sacras; en tanto que a fines del siglo XVIII, una Real Orden decretaba que "... toda obra con texto en idioma extranjero debía 'ser vertida al español'... [siendo] ésta la razón por la que el estreno de *El barbero de Sevilla* de Giovanni Paisiello en 1806 se escuchó con la correspondiente traducción" (Tello, 2010: 51). Es de suponer que el mismo náhuatl, junto con la pléyade de lenguas originarias habladas por amplios sectores – si no es que por la mayoría – de los habitantes de la entonces agonizante Nueva España, también estaban excluidas de teatros, coliseos, conventos, templos, tribunales, cabildos, hospitales y un larguísimo etcétera de espacios.

No es nuestra intención asomarnos a la línea del tiempo por la que han marchado las canciones en lengua indígena². Lo que sí nos parece necesario es insistir en ciertos hechos, que a la vez podrían respaldar la entrega de las letras compiladas aquí. Por un lado, en la mayoría de las obras escritas sobre la música de nuestros países, las páginas dedicadas a la música indígena son las menos, cualesquiera que sean las explicaciones dadas a esa constante y abrupta desproporción. Lo anterior se observa no sólo en las historias, sino aun en las menos prejuiciadas y bien intencionadas guías de inducción a las artes; es el caso, por ejemplo, del texto *Cómo acercarse a la música*. Su autor, a quien debe reconocérsele su apertura y sensibilidad respecto de las expresiones no privilegiadas por las élites, reproduce en la fotografía 17 la portada de un disco de vinil, de larga duración, producido a principios de los años ochenta del siglo pasado, titulado *La música entre los chichimecas* (México: Fondo Nacional para Actividades Sociales & Instituto Nacional Indigenista; Serie IV: La música en las comunidades

² A quienes gusten comenzar a conocer la historia de los cantos en idiomas indomexicanos, se les recomienda, como uno de los posibles puntos de partida, la obra: Tomlinson, Gary. 2007. *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge: Cambridge University Press.

indígenas, Vol. I); y asienta una pregunta fundamental como pie de dicha fotografía; “Existen discos con la auténtica música folklórica mexicana. ¿Por qué nunca se transmite esta música por radio?” (Brennan, 2008: 135). Paradójicamente, la respuesta a tal cuestionamiento es la causa que lo llevó a él mismo, en su propio libro, a sólo abundar en la música de concierto.

Desde luego que existen monografías sobre la música de tal o cual pueblo indígena, algunas de muy buena factura, que, en razón de los datos que aportan, deben ser tratadas aparte de aquellas publicaciones que intentan ofrecer una visión de conjunto y que poco o nada incluyen de la música indígena³.

Otro vicio es, en términos generales, la asociación mecánica que hacen algunos autores de “lo indígena”, si no directamente con lo “prehispánico”, sí, al menos, con un tiempo remoto que coloca a los sujetos, a los pueblos, a sus creaciones, a sus derechos, etc., fuera de “la esfera temporal moderna”. Esta perspectiva es cada vez menos frecuente; ya Vicente T. Mendoza, en su trabajo sobre la canción mexicana, si bien sitúa a las piezas cantadas en lengua indígena como las primeras en orden cronológico, aclara con cautela que tales ejemplos “aunque pudieran ser realmente anteriores a las fechas de la Conquista, nada nos autoriza a asegurarlo, pues pudieron ser compuestos algunos en fechas relativamente recientes” ([1961] 1982: 23).

Ante los referidos problemas de la escasa atención puesta a la música indígena o de los enfoques inoperantes con que ésta es abordada, entre otros, de nueva cuenta hacemos nuestro un planteamiento más de los incluidos en la publicación generada a partir del coloquio internacional *Música/Musicología y Colonialismo*. Ahora se trata de la preocupación de Philip Tagg por crear para nosotros mismos una ciencia mejorada; en sus propias palabras y luego de hacer algunos señalamientos, nos dice: “I haven’t even mentioned the serious problems of conventional musicology’s

³ Las antologías son escasas, por lo que, a pesar de ciertas limitantes del momento, merece ser destacada la obra pionera de Concha Michel: *Cantos Indígenas de México*. México: Instituto Nacional Indigenista, de 1951. El libro contiene cantos en cora, huichol, maya, náhuatl, otomí, pápago, purépecha, tarahumara, tsotsil y yaqui.

graphocentrism and our subject's lack of theory about timbre, metricity, vocal persona, sonic mise-en-scène and other parameters of musical expression that are of primary importance in many types of popular music. Despite these omissions, I hope the incongruities of cadence nomenclature that I've presented will encourage colleagues to help create a less ethnocentric, less class-centric, less colonialist type of musicology" (Tagg, 2011: 68).

Desde mi particular punto de vista, centrando la atención en el tema del presente escrito y dejando por ahora los detalles de lado, seguro es que mejorarían varios aspectos de nuestra profesión – como por ejemplo la justa valoración a los conocimientos y las habilidades estudiados, así como lo que humanamente nos une a nuestros colaboradores comunitarios – si en el resultado de las investigaciones sobre los cantos en lenguas indígenas son incluidos los textos correspondientes. Tal parece que esto es una obviedad, pero una revisión a las publicaciones nos revela que no es así. Por un lado, el ya citado Mendoza, en sus obras, además de la información contextual e interpretación de índole folklórica y/o musicológica, proporciona de las canciones en lengua indígena, prácticamente sin excepción: la transcripción musical, el texto en el idioma originario y su traducción al castellano; véase, por ejemplo, el tratamiento que da a esta materia en su obra sintética sobre la música tradicional mexicana (Mendoza, 1956). Este proceder no es frecuente, en absoluto. Un ejemplo más de esta clase de buenas prácticas – dando a la luz los textos en lengua indígena, con su traducción y partitura – la encontramos no sólo entre los (etno)musicólogos, sino también entre los estudiosos de las artes verbales, siendo representativa de ello el capítulo “El canto tradicional y la nueva canción” de uno de los libros de Carlos Montemayor (2001: 133-178).

Por otro lado, existen casos en que se publica la transcripción del texto en lengua indígena, con su correspondiente versión al castellano, pero no así las notas musicales. En una posibilidad más, se consigna la mera traducción de la canción al castellano. Y hasta el otro extremo, identificamos publicaciones dedicadas a algún arte verbal musicalizado de un pueblo indígena en las que no se encuentra ninguna transcripción, en ninguna lengua, del o los textos

correspondientes. Dispéñense la omisión de los ejemplos, lamentablemente no son pocos y de no cambiar esta práctica, más perdurarán las “ciencias” y las “humanidades” colonialistas.

Juan Pablo González nos recuerda, también en la obra nacida del coloquio internacional *Música/Musicología y Colonialismo*, el rechazo de “la narrativa oral de los pueblos amerindios como literatura” por parte de varios factores de matriz centroeuropea; y que aun “La introducción del alfabeto en algunos sectores de la población Amerindia en el siglo XV... no transformó la narrativa oral maya [ni la aimara, la quechua, la náhuatl, la xingú, la calinha, etc.] en literatura a los ojos occidentales” (González, 2011: 91). La academia latinoamericana, en toda oportunidad en que se dedique a ellas, no puede menos que hacer visible – y audible –, por todos los medios posibles, el corpus de creaciones locales. Cualquiera que sea el discurso que tengamos sobre los cantos en lenguas indígenas, específicamente, no puede sobreponerse al canto en sí mismo, ni justifica su omisión de nuestras publicaciones. El concepto eurocentrista y excluyente de “literatura”, como sugiere caracterizarlo González y otros colegas, no puede seguir siendo un parámetro válido – quizá inadvertido –, ni entre nosotros, ni entre ningún colectivo, de la nacionalidad que sea, que se ostente como integrado por “científicos sociales”.

Así las cosas, pretendemos con nuestra antología ofrecer un panorama de temas, textos y ciertos usos de cantos tradicionales e innovadores en lenguas indomexicanas en las primeras décadas del siglo XXI; nótese que ‘tradición’ e ‘innovación’ no son categorías necesariamente opuestas, como puede constatarse de manera particular en la lírica amorosa⁴. A la par, este trabajo intenta cubrir ciertos huecos, hacer visible una mínima parte del genio verbal de algunas sociedades americanas; busca ofrecer una muestra de la diversidad de lenguas de una parte del continente, precisar cierta

⁴Uno de los aspectos no considerados aquí es el de canciones o textos en lengua indígena considerados como materia de composición de música de concierto. Un ejemplo es la obra *Pop-Wuj I*, con textos en lengua k’iche’, de Guatemala, escrita por Salvador Torre y grabada por Raga, Ensamble de Percusiones de México (disco compacto *Zona-S Música de Cámara Nueva para Percusiones*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes & Cero Records, 2011).

información; y, aun consciente de muchas limitantes, estas páginas pues pretenden ser una chispa que estimule mejoras a nuestra ciencia.

La presente antología fue organizada considerando el eje tradición/innovación, así como a partir de las temáticas generales de cada canto. Para el eje tradición/innovación, dicho en el menor número de palabras: se buscó la información etnográfica más actualizada posible. Y para la organización temática, se tuvieron a la vista las dos fuentes que, a nuestro parecer, ofrecen la clasificación más avanzada en esta materia; se trata del estudio de Vicente T. Mendoza ([1961] 1982) sobre la canción mexicana y del *Cancionero Folklórico de México*, dirigido por Margit Frenk Alatorre (1975-1985).

De la investigación de Mendoza, nos son de utilidad inmediata cuatro de los dieciseis tipos en que clasifica la canción. Dejando de lado los tipos relativos a la cronología, el origen local o extranjero, o al lugar geográfico de procedencia de las canciones, además de los tipos propios a las formas y ritmos musicales o los metros de versificación, los tipos considerados para nuestra antología son:

Tipo V. Por los sentimientos contenidos en los textos: cortejo, declaración, cartas, amor, constancia, ausencia, nostalgia, indiferencia, desprecio, odio, despecho, pasión, soledad, maldición, venganza.

Tipo VI.A) Por el carácter e índole del texto: a) históricas; b) patrióticas; c) políticas; d) satírico-políticas; y e) revolucionarias.

Tipo VI.B) Canciones por el carácter e índole del texto: f) religiosas; g) epitalámicas (de novio desairado); h) amigo apasionado; i) amor fraternal; j) orfandad; k) tumba y muerte; l) satíricas; ll) filosóficas; m) humorísticas; n) picarescas; ñ) escatológicas.

Tipo XIV. Cantos relacionados con diversas ocupaciones, oficios y circunstancias: a) báquicas; b) de estudiantes; c) de soldados; d) de mariguanos; e) carcelarias; f) de valientes; g) de bandidos; h) de limosneros; i) de tahúres; j) de vaqueros; k) de marinos; l) de comerciantes; ll) de obreros.

Tipo XVI. Misceláneas: a) míticas; b) emblemáticas; c) de novela romántica; d) suerte y destino; e) arrabaleras. (Mendoza, 1982: 19-21).

A su vez, para el *Cancionero Folklórico de México* fue establecida una clasificación concentrada en los contenidos, dejando de lado aspectos cronológicos, geográficos, de la forma estrófica, de los rasgos musicales, etc. En seguida insertamos un resumen esquemático de tal clasificación, que comprende dos grandes conjuntos con sus respectivos grupos:

— Coplas que son de amor: coplas de amor feliz, del amor contrariado, del amor posesivo, del desamor; coplas sentenciosas sobre el amor, coplas narrativas sobre el amor; coplas humorísticas sobre el amor.

— Coplas que no son de amor: coplas de animales, de oficios, jactanciosas, del sufrimiento, del regocijo, sentenciosas; coplas sobre la naturaleza, religiosas, sobre la muerte, sobre la amistad, sobre la comida, coplas de borrachos, coplas sobre el juego, sobre viajes, históricas, de malhechores y presos, coplas varias (entre este segundo conjunto de coplas, la mayoría de los grupos cuenta con un subgrupo de tipo humorístico) (Frenk Alatorre, 1975-1982).

En nuestra antología de cantos en lenguas indomexicanas no se satisfacen todas las instancias de una o de otra de las clasificaciones; así, para organizar el corpus, procedimos con una aplicación simultánea de ambas propuestas, considerando cada una de las categorías en un sentido muy amplio, de acuerdo con los temas de los ejemplos reunidos. A pesar de los huecos, referimos en los párrafos anteriores todos los tipos de canción clasificados, a manera de tributo a Mendoza y al *Cancionero*, respectivamente; así como por la posibilidad de que sus clasificaciones puedan inspirar mejores compilaciones. Y desde luego que la antología incluye elementos ausentes en dichas clasificaciones, no por deficiencias, sino por las determinantes de la clase de canciones de interés para cada obra; las inserciones corresponden a cantos relativos a la curación o a determinados ceremoniales comunitarios, a la lírica infantil, así como a las expresiones cuasi recitadas empleadas por los jóvenes en los últimos años, entre otros géneros y formas que el lector seguramente identificará.

Además de las cuestiones meramente temáticas, se ha buscado por igual para esta antología una amplia representatividad lingüística. Así, de acuerdo con los últimos estudios catalográficos corres-

pondientes a los idiomas originarios de México (INALI, 2009), en el país se hablan lenguas de 11 familias lingüísticas de origen americano. En las páginas siguientes se ofrecen cantos de 25 lenguas pertenecientes a 10 de esas familias; las familias, dispuestas aproximadamente de norte a sur, y sus respectivas lenguas ejemplificadas son⁵:

Yuto-nahua: *ralámuli*, también llamado *rarómari* (tarahumara); *biak-nooki* (yaqui); *yorem-nokki* (mayo); *chwísita'na*, también llamado *mariteco*, o *cora de Jesús María* (cora); *wixarika* (huichol); y *mexicano/mexicano tlajtol* (náhuatl).

Cochimí-Yumana: *jaspuy pai* (paipai); y *tipai* (kumiai).

Seri: *cmiique iitom* (seri; única lengua que conforma esta familia actualmente).

Oto-mangue: *otomí*; *úza'* (chichimeco jonaz); *jajme dzä mii*, también llamado *chinanteco de Palantla* (chinanteco); *enna* (mazateco); *diidxazá*, también llamado *zapoteco de la planicie costera* o *zapoteco del Istmo* (zapoteco); *disàa*, también llamado *zapoteco de Valles* (zapoteco); *mixteco*; y *tnanj ni'inj* (triqui).

Maya: *maaya t'aan* (maya); *jach-t'aan* (lacandón); y *bats'i k'op* (tsotsil)

Totonaco-tepehua: *totonaco*.

Tarasca: *p'urhepecha* (purépecha; única lengua que conforma esta familia actualmente).

Mixe-zoque: *ayöök* (mixe), y *zoque*.

Chontal de Oaxaca: *tsame* (Chontal de Oaxaca; única lengua que conforma esta familia actualmente).

Huave: *ombeayiüts* (huave; única lengua que conforma esta familia actualmente).

⁵ En cada caso, se consigna la autodenominación, es decir: la expresión con la cual los hablantes de las respectivas lenguas indígenas nombran a la suya al emplear su propia lengua; también se dan otros nombres y entre paréntesis se consigna el nombre con que generalmente son conocidas tales lenguas – esta es la manera de referirlas en el presente texto –. Para las lenguas otomí, mixteco, totonaco y zoque, la fuente no proporciona la procedencia exacta de los cantos, por lo que no ha sido posible identificar la autodenominación correspondiente.

De las familias lingüísticas originarias de América, con presencia en México, la única no representada en esta antología es la álgica; en la actualidad, continúan en uso alrededor de 20 lenguas de esta familia, la mayoría de ellas tiene sus asentamientos tradicionales en los Estados Unidos de América, siendo el *kickapoo* (kikapú) el único de sus idiomas hablado en México⁶.

Antología⁷

El amor

Sin mayor preámbulo por la cuasi universalidad de la lírica amorosa en centenares de sociedades, sólo nos permitimos remarcar la tradicionalidad de los ejemplos, así como su vigencia en prácticamente todos los casos. A su vez, de acuerdo con los parámetros de interés para este trabajo, las composiciones recientes sobre esta temática son consideradas auténticas innovaciones al repertorio.

Canción en náhuatl de un género profundamente tradicional. La expresión que da nombre al género, *xochipitsawak* (más comúnmente escrito *Xochipitzabuac*), puede traducirse como flor delgada, menuda, delicada y otros sinónimos. Aquí se antoja innegable, entre las piezas de amor de esta antología, la recurrencia a

⁶Una introducción a las tradiciones de este pueblo puede encontrarse en: Mager Hois, Elisabeth Albine. 2001. *La cohesión grupal de los kikapú como instrumento de resistencia frente a las influencias culturales de Estados Unidos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; tesis de maestría en Estudios México-Estados Unidos.

⁷Por varias razones, principalmente de espacio, no ha sido posible proporcionar de las canciones información sobre estilos, instrumentaciones, juegos de voces y así como muchos datos de contexto. Tampoco fueron transcritas, en la mayoría de los casos, las repeticiones de versos en la copla, de estrofas completas o de estribillos; se dan, pues, salvo algunas excepciones, versiones llanas de las coplas de las canciones. Se respeta de las respectivas fuentes, en general, la ortografía empleada para representar la lengua indígena, la versificación, así como la versión en castellano, o su traducción (en contadísimos casos se hizo una simplificación ortográfica). Cuando el autor no esté referido, se entiende que la composición es anónima. Se advierte que algunas de las canciones no tienen nombre y, como en un gran número de clasificaciones, algunas de las piezas admiten más de una colocación.

la metáfora flor-mujer; aunque en el texto específico se integran muchos elementos de la relación matrimonial (además de varios términos que no tienen traducción al castellano⁸). El ejemplo procede de Hueyapan, Morelos, entidad situada hacia el centro sur del país; se trata de un registro de hace más de medio siglo. Otras versiones del género *xochipitsawak* comprenden coplas picarescas (ver la sección correspondiente); en tanto que versiones más recientes muestran un lenguaje enfáticamente lírico, así como temáticas no amorosas (ver las canciones emblemáticas).

Xochipitsawak ka noyoltlaso
kwalani monantsin
akmo nikyolpacho.

Xochipitsauak corazón amado,
se enoja tu madre
y yo no la calmo.

In nejwatl nikan nixpanti
ken se kwajli tiachkatsintli
ka no sentetl tlanekilis
nikwalkawa inin ichpokatsintli.

Yo aquí estoy y me presento
como todo un mayoral,
con toda mi voluntad
la joven voy a entregar.

Mani yen axkan mani yen mostla
in ichpokatl monamiktis
nikwalthalia notlatlajtil
ximixotili tlen xipan timonemiltis.

Acaso hoy, o tal vez mañana
la joven se casará,
y yo propongo en mi ruego
de qué forma y qué manera vivirá.

Sepa pani sepa tlani
amo machisti kanon tlami
ika non tlanekwilolatsintli
ma no oksiki ma nontlani.

Una vez arriba, otra vez abajo,
no sabe dónde acaba,
y de ese licor de miel
le pediré una probada.

Nokontlalia nonawatlajtol
itechkopa in seki awewentoton
axkan kema tiachkatsitsinti
tikwalsepankwakan wewexolontoton.

Pongo mi palabra en náhuatl
al pie de los ahuehuetes,
ahora sí mis mayorales
comamos juntos los guajolotes.

⁸ Para conocer el significado de tales términos, se recomienda consultar: Academia Mexicana de la Lengua, 2010. *Diccionario de Mexicanismos*. México: Siglo XXI Editores.

In ichpokatl monamiktis
ika isentetl tlanekilis
in inantsin okiljwike
amo no tlananankilis.

La joven se casará
con toda su voluntad,
y su madre le aconseja
que nunca sea retobada.

In inimonantsin okiljwike
nanka se kwale malakatl
no xiksalo ken tijkitis
axkan yotiknek in tlakatl.

Y su suegra le aconseja:
aquí está este malacate,
piensa bien como ahora tejes
pues ya conseguiste hombre.

Amo oniwala onijkitiko
oniwala onitesiko
nikneki mokonetsin
amo onoknawatekiko.

Yo no vine a tejer,
Vine sólo a moler,
Quiero mucho a tu hijo
No lo vine sólo abrazar.

Hellmer (1980: pieza B6)

Canción en purépecha: *Tsitsiki urapiti/Flor blanca* (mayormente traducida como *Flor de canela*, de la que existen versiones que alternan estrofas en purépecha y en castellano). Así como en otras tradiciones, se aprecia claramente aquí el empleo de la metáfora flor-mujer.

Tsitsiki urapiti, xánkari sési jáxeka
ka xánkari p'untsumikua jukajka
k'arhanchintasinka
ka chánkisini nona mirikuarhinia.

Blanca flor, tan bella y tan perfumada
suspiro yo, suspiro porque me acuerdo de ti.

Ka pauani ka pauani
chúskuni jarhani chánkisini erontania,
k'arhanchintasinka
ka chánkisini nona mirikuarhinia

Día tras día te espero,
suspiro yo, suspiro porque me acuerdo de ti.

Autor: Domingo Ramos (Dimas Huacuz, 1995: 288).

La música y los pueblos indígenas

Canción en yaqui: *María Carmela*. También en este ejemplo se percibe la metáfora flor-mujer, además de que en el texto mismo, así como en el estribillo (“Noinoribé...”, expresión no gramatical, sin traducción), puede estar inserto un simbolismo sólo descifrable para unos cuantos.

Jupata soitepo, María Carmela, jupata soitepo, María Carmela.	Donde crece el mezquite, María Carmela, donde crece el mezquite, María Carmela.
Noinoribé, noinoribé, sawali wi- kitta, noinoribé.	Noinoribé, noinoribé, pájaro ama- rillo, noinoribé.
Goika bájike nawesem wéri, goika... Noinoribé...	Dos que tres son hermanas, dos... Noinoribé...
Baka loloata benasem kaate, baka... Noinoribé...	Como el carrizo recién brotado van caminando, como... Noinoribé...
Wilosko cholase jikawem yóotuk, wilosko... Noinoribé...	Delgadas y altas crecieron hacia arriba, delgadas... Noinoribé...
Batweta tóttepo, María Carmela, batweta... Noinoribé...	Donde da vuelta el río, María Car- mela, donde... Noinoribé...
Inensan jiuwapo goi baigo seewa, inensan... Noinoribé...	Ahora que lo dicen dos tres flores, ahora... Noinoribé...

Luna Ruiz (2009: 27).

Canción en huichol: *Sewití kutá píkanechi'akapini/Nadie vendrá a cortarme*. Este canto pertenece a un género de gran tradición, que comprende composiciones de jóvenes entre los 11 y los 30 años de edad; el ejemplo también presenta la metáfora flor-mujer.

Sewití kutá
píkanechi'akapini
'alí chepá netí
nepítatini síali li
nesaítameki 'ena
ne'uyewetí.
Nepítatini síali,
nepítatini síali,
sewití kutá
píkanechi'akapiní,
tuutú muyuyuawi,
tuutú muyuyuawi
'alí ne'ayame
mana nepuyeweni.
Sewití kutá
píkanechi'akapini,
Cheíye Mana'utali
mepíkanechinaki'elie.

Nadie
vendrá a cortarme
no importa
me marchitaré
aquí sola
en el árbol.
Me marchitaré,
me marchitaré,
nadie
vendrá a cortarme,
en flores azules,
en flores azules,
convertida
allí estaré.
Nadie
vendrá a cortarme,
los que viven en Los Lirios
no me quieren.

Autora: Francisca Díaz, de 13 años de edad (Ramírez de la Cruz, 2004: 70).

Canción en seri, del género *cmaam cöicóos/canciones de amor a una mujer*. *Seenel pti iti coii/Las mariposas que están en ella*.

Seenel iti cooi cola yomízaj ita.	Las mariposas que están en ella se amontonan.
Seenel iti cooi cola ixoyáaicoj,	Las mariposas que están en ella se levantan,
seenel iti yoonoj tee.	las mariposas braman.

Astorga de Estrella, *et al.* (1998: 512).

Son istmeño *La llorona*, cantado en zapoteco de la planicie costera. El género “son” es indiscutiblemente tradicional, con tiradas de coplas libres en castellano; así, el canto de coplas en lengua indígena es una innovación, tanto como la secuencia de coplas con hilo temático.

Guriá Guiigu' Xavisende, ti	En la rivera del Río San Vicente,
gueela',	una noche,
cayuuna' ti gunaa huiini',	lloraba una joven muer,
Xi pur nga ruunu' xunaxi, bigani,	¿Por qué lloras, virgen niña?
paca sabízisi binni.	Deja ese llanto, alertarás a la gente.

¡Ay!, xhiandi' naa ya' ba'du'	¡Ay, niño, cómo estoy!
ruuna' pur ni uzaacalua'.	lloro por lo que me sucedió.
Ti xpuyua' bireene naa, yana-	El amado mío me invitó a salir esta
gueela',	noche,
tihua' pur quitesi naa.	sólo para engañarme nada más.

Pa pur ngasi nga cayuunu', la'	Si nada más por eso lloras, xhuncu,
xhuncu,	
bigani ma' naa nga xheelu'.	seca tus lágrimas, eres ya mi mujer.
Depe' ora biiya' cayuunalu' rabe'	Desde que te vi llorando dije
de que neza chaa nga chelu'.	que tu camino será el mío.

¡Ay!, pa chi biee' ra li'dxu'
zucaadia'gu' diidxaguidxa.
Gulee xa icu nga, xhuncu,

naa nga ba'du nguiiu cadí binni
guidxa.

Xi jma racala'dxu' xhuncu, chu-
bi'nu,
qui riuuladxe' guiaanata'lu'.
Purti' nacu' ti gunaa, ne ma' nanna'
gunaa nga guxana laanu.

¡Ay!, cadí gu'naxhaatu'
xunaxi sti ladxidua'.
Ngue runi bi'ni' ni rabe'
pacaá la' zadxiñaru' lii zacá.

¡Ay!, si me llevas a tu casa
escucharás tonterías.
No pienses en tales minucias,
xhuncu,
soy un hombre verdadero y no
quien ha perdido la cabeza.

Qué más quieres, mi xhuncu,
vamos a casa,
no quiero ni verte sola.
Eres tú la mujer y sé
que una mujer nos parió.

¡Ay!, no llores tanto,
virgen niña del alma mía,
escucha lo que te digo,
si no, sufrirás igual.

Autor del texto en diidxazá: Eustaquio Jiménez Girón (Rodríguez Toledo, s/f: 23)⁹.

Canción en triqui, del género *chara'a*, que a diferencia de otras expresiones, ésta con pocos elementos es también un canto de amor dirigido a la mujer.

Yana ua ri'nin,
yana ua sinĩ,
yana ua reto,
yana ua stuku.

Yana riñan sana,
yana riñan pere,
yana ua ri'nĩ
yana ua sinĩ.

Mujer de huipil,
mujer de enredo,
mujer de cobija,
mujer de collar.

Mujer cara de manzana,
mujer cara de pera,
mujer de huipil,
mujer de enredo.

Luna Ruiz (2009: 52)

⁹Jiménez Girón fue un prolífico compositor, lo que puede ser constatado en su obra *La Lira Zapoteca*. Juchitán, Oax.: edición del autor, 1973.

Canción en chinanteco. Este género servía con frecuencia para denunciar los abusos “amorosos” de los hombres hacia las mujeres, quienes lo cantaban bajo la influencia del alcohol; entre los mensajes “ocultos” de este ejemplo, la expresión “vamos a conversar” se refiere a la relación sexual. Se trata de una práctica esencialmente ya en desuso.

Tsajanh hning jní Səa Crøg Antonio jøng.	¿No me casas tú?, José Cruz Antonio, pues.
Ió gu jñiangh hning ni hløg chijmøi ná Səa Crøg Antón.	¡Ve a esperarme encima de la peña al río, ¿va?, José Cruz Antonio!
Ju ñiiquiéih jni ca tí hmøah jóg tíoh lí ná Səa Crøg Antonio.	¡Deja que me ponga mi huipil floreado, ¿va?, José Cruz Antonio!
Tsenh jan tan jmøi ñiing hniu Səbein bíh ió ná, Səa Crøg Antonio.	Hay un gallito de agua allá a la casa de don Sabino, ¿va?, José Cruz Antonio.
Tsenh jan chitan møhøng ni mesa quieg jní jøng, Səa Crøg Antonio.	Hay un gato colorado sentado en mi mesa, José Cruz Antonio.
Hiug dsəa jni ján hning ná, Səa Crøg Antonio.	Estoy de acuerdo casarme contigo, ¿va?, José Cruz Antonio.
Tsajagh hning jní, Səa Crøg Antonio.	¿No vas a casarte conmigo, José Cruz Antonio?
Na jmo jni jan quianh hning ná, Səa Crøg Antonio.	Voy a bailar contigo ahora, ¿va?, José Cruz Antonio.
Dsíí jniang jøg ná, Səa Crøg Antonio.	Vamos a conversar, José Cruz Antonio.
Cáih jni ca tí hmøah jog tíoh lí ná Səa Crøg Antonio.	De prisa me pondré mi huipil floreado, ¿va?, José Cruz Antonio.
Jøng gu jñiangh hning ni hløg chijmøi ná Səa Crøg Antonio.	¡Que vayas a esperarme encima de la peña en el río, ¿va?, José Cruz Antonio!

Jøng dsøg hning hiih ná, Søa Crøg Antonio.	Y nos vamos por allá, ¿va?, José Cruz Antonio.
Tsajmóh hning hiih ná, Søa Crøg Antonio.	¡Que no tengas vergüenza, ¿va?, José Cruz Antonio!
Tsajmóh hning ganh ná, Søa Crøg Antonio.	¡Que no tengas miedo, ¿va?, José Cruz Antonio!
Hi hiug dsøa hjiéng hi ján jni hning.	Estoy de acuerdo en casarme con- tigo.

Merrifield [1958]

De la lírica tradicional mexicana se han hecho traducciones de piezas a distintas lenguas indígenas; proporcionamos aquí dos coplas y el estribillo, en náhuatl, de la conocida canción *El cielito lindo/Cualtsin ilhuicatl*¹⁰.

De la sierra morena, cielito lindo, vienen bajando, un par de ojitos negros, cielito lindo, de contrabando.	Ica in yauh cuauhtlapa, cualtsin il- huicatl, temotihuitse, ome tlixtlachialtin, cualtsin ilhui- catl, ichtacahuitse.
Ay, ay, ay, ay Canta y no llores, porque cantando se alegran, cielito lindo, los corazones.	Ay, ay, ay, ay. Xcuica, amo xichoca; intla cuicalo pahpaqui, cualtsin il- huicatl teyolohuan.

¹⁰ Existen varias compilaciones de traducciones, una de ellas es: Cruz Domínguez, Artemio. 2002. *Cincuenta y cuarto canciones traducidas al mixteco*. México: Instituto Politécnico Nacional.

La música y los pueblos indígenas

Ese lunar que tienes, cielito lindo, junto a la boca, no se lo des a nadie, cielito lindo, que a mi me toca.	Inon in motlahcihuiz, caultsin ilhuicatl, motempa neci, amo aca ximaca, cualtsin ilhuicatl, yeon noaxca.
---	---

Traductor: José Concepción Flores Arce (Mtro. Xochime); archivos del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Cd. de México).

También han sido traducidas a lenguas indígenas canciones de autor, especialmente las difundidas por los medios de comunicación masiva. Ilustrativo de ello es la traducción al otomí del bolero *Bésame mucho/Ts'uskagui ndunthi*¹¹.

Bésame, bésame mucho, como si fuera esta noche la última vez; bésame, bésame mucho, que tengo miedo a tenerte, per- derte después.	Ts'uskagi, ts'uskagi ndunthi, ñena ge ra xu'i ga gaxa mhiki; ts'uskagi, ts'uskagi ndunthi, nge'a di ts'u ga b'edi'i, ga b'edi'i ngats'i.
---	---

Quiero tenerte muy cerca, mirarme en tus ojos, y tenerte junto a mí; piensa que tal vez mañana, estaré muy lejos, muy lejos de ti.	Di ne ga ts'a ri ba'í ngentho de geke, ga n'eki há ri da; bentho ge xim <u>u</u> ri xudi nuga gra hy'o yáb <u>u</u> xa yáb <u>u</u> de di ge'e.
---	--

Autora: Consuelo Velázquez; Archivos del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Cd. de México).

¹¹ Canciones otomíes de distinta índole pueden encontrarse en las siguientes dos publicaciones: Weitlaner, Roberto J. & Jacques Soustelle. 1935. "Canciones otomíes", en *Journal de la Société des Américanistes*, Núm. 2, Vol. 27, pp. 303-324; y Academia de la cultura hñahñu. 1990. *Ya thubu hñäbñu. Cantos hñäbñu*. México: Secretaría de Educación Pública & Instituto Nacional Indigenista.

Los hechos y los personajes históricos

No son abundantes los ejemplos de canciones en lengua indígena que relatan hechos y/o la vida de personajes de la historia. De las pocas piezas a nuestro alcance, incluimos tres de muy distinta factura.

Canción en maya: *Ma' u to'okol to'on/Que no nos lo quiten*. Es una composición reciente, sobre la valoración del patrimonio histórico, asociado con los “cruzo'ob”, personajes de la historia local que en el siglo XIX iniciaron una lucha de reivindicación étnica conocida como la “guerra de castas”.

Nadzaba'ex nukuch máake'ex
míin nuka'ajo'on j-k'aajs le tzik-
baló'.

Acérquense, señores mayores
creo que comenzaremos a divulgar
el mensaje.

Jump'éel chíikulaj
dzo'ok u dza'abal ti' teen,
k'a'ana'an u yojéelta'al te' tuláakal
mejen nikte'ob,
k'a'ana'an u tzolt'aanta'al ti'
tul'aakal mejen paalalo'ob.

Una señal
me fue entregada ya,
es importante
que las pequeñas flores se enteren,
es necesario
que se transmita a todos los niños.

Ti' bin óoxp'éel k'iin wáa kamp'eel
k'iin
tu winaalil le nikte'o',
jach ku chíikpajal bin tu'ux
muka'an taak'in,
jach ku chokotaj ten u muuk'
kili'ichi k'iin,
k'a'ana'an u bin jáalbil
táan u yok'ol bin le máax mukmil,
k'a'ana'an u láaj páana'al bey ma'
xu'uluk k'iin tu yóok'ol kaab.

Que en tres o cuatro días en el mes
de las flores,
dicen que se observa en dónde
está enterrado el tesoro,
la fuerza del santo sol me eleva la
temperatura,
es necesario que se escarbe,
quien lo enterró solloza,
es necesario que todo sea escarbado
antes que sobre la faz de la tierra,
el sol sea exterminado.

T'oxbil ti' to'on ak ti'alo'on,
ti'al k-ch'i'ibalo'on, u ti'al cruuzo'ob,

Que nos lo repartan, nos pertenece,
es de nuestros antepasados, de los
cruzo'ob,

La música y los pueblos indígenas

wáa ma' k-páanik túun to'okol to'on, tak le lu'uma' ak ti'alo'on, ma' u to'okol to'on, taak u to'okol to'on.	si no lo escarbamos nos lo están quitando, hasta estas tierras, son nuestras, que no nos lo quiten, quieren quitárnoslo.
--	--

Autor: Santiago Pat Santos (May May, s/f: pieza 1).

Canción en purépecha, sobre un género tradicional, relativa a Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970), quien fuera gobernador (1928-1932) de Michoacán, lugar del asentamiento histórico del pueblo purépecha, y presidente de México (1934-1940). A Cárdenas se le reconoce su impulso a las políticas públicas a favor de los sectores populares, incluidos los hablantes de lengua indígena.

Juétkinimintu iámintu ireta pari'tsī sani kurhantini k'érimentu ma míanskua jurhasinti arini óme- kua jimpo janoetkimindu sani uanta'pani p'orhenkuarherini míantsenski inkieni jucha no méni mirikurhini jauaka ixu irichakua jimpo jurha'pakurhi- sinti ka ióni ménchani ísi jakankurhiranani tata acha Lazaro Cardenas arhinasindi ixu acha Lazaro Cardenas imasi niátati ixu k'érimentu eratsesinti, k'érimentu jarhua'pisinti ka jucha nómindu méni úa meiam- pintani xáni kánikua ampe in- ki'tsini xu jura'kuchika ia.	Vengan todos a saludar y escuchar a una gran leyenda viene a visitarnos a nuestra isla siempre lo recordaremos en toda la nación es conocido y suena su nombre se llama Tata Lázaro Cárdenas es una grandeza su ayuda que nosotros nunca podremos pagar.
--	---

Autor: Nicolás Bartolo Juárez (Dimas Huacuz, 1995: 196-197).

Canción en seri: *Sabela/Izábal*. Con la sola mención del apellido de Rafael Izábal (1854-1910), gobernador de Sonora a principios del siglo XX, la canción rememora la persecutiva violenta que dirigió dicha persona en diciembre de 1904, contra yaquis y seris, en la Isla de Tiburón, que produjo personas mutiladas y decesos. El género ha perdido tradicionalidad.

Sabéla, Sabéla, Sábelabi, Sábela... Izábal, Izábal, Izábal, Izábal...

Astorga de Estrella, *et al.* (1998: 503 y 514).

El patriotismo

El *Himno Nacional Mexicano* puede considerarse la obra representativa, en el ámbito musical, del patriotismo en el país. Con todo y que la primera traducción del *Himno* a una lengua indígena fue hecha ya hace más de 50 años, ello puede considerarse una innovación y no una práctica tradicional¹². A su vez, parece sintomática, para la caracterización de las identidades indígenas, la escasez de canciones patrióticas originales en las respectivas lenguas. Se ofrece aquí, entonces, un canto que enaltece el mundo local del cantador.

Canción en maya: *Ki'imak in wóol/Estoy contento* que representa una innovación.

¹² Algunas de las primeras traducciones fueron publicadas por el Instituto Lingüístico de Verano, con o sin el apoyo editorial de la Secretaría de Educación Pública; entre las lenguas inicialmente consideradas (con el año de publicación) se encuentran las siguientes: cuicateco (1960), otomí (1961), mazateco (1965), y cora (1975); posteriormente aparecieron las traducciones al amuzgo y al chontal de Tabasco (1988), correspondiendo al mixteco (2006) una de las últimas traducciones. Por su parte, el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas inició en la década pasada un proyecto para traducir el *Himno* al mayor número posible de lenguas indígenas.

La música y los pueblos indígenas

Ki'imak, ki'imak in wool
úuch in síijil te'el in lu'uma',
u lu'umil le meyaj máako'ob,
le o'olal kin k'ayik te'ex.

Ko'oten, ko'oten waye',
a náays a wool te'el in lu'uma',
ma' sen tuklik, ma' sen xáantal,
ko'oten táan in páa'tkech.

Wáa taak a k'ajóoltke',
káajen tu noj kaajil.
Le u lu'umil Yucatán,
jach yaan a yaabiltik.

Wáa Uxmal ka bine',
bey xan unaj a bin
tak ti' Chichén Itzá,
wáa ti' u láak' kaajil.

Contento, contento estoy,
por haber nacido en esta mi tierra,
tierra de gente trabajadora,
por eso que se los canto.

Ven, ven aquí
a divertirte en mi tierra,
no lo pienses mucho, no te demores
ven, que te estoy esperando.

Si quieres conocerla,
empieza con la capital.
A esta tierra yucateca,
mucho la querrás.

Si te vas a Uxmal,
también debes de ir
a Chichén Itzá,
o a alguna otra población.

Autor: Timoteo Nah Pat (May May, 2004: pieza 4)

La política

Tampoco abundan las canciones de contenido político en lengua indígena. Incluimos una de las que pueden ser consideradas dentro de esta categoría.

Canción en purépecha *Méntku ísi ireta/Pueblo eterno*, cuyo texto trasluce una postura política de franca resistencia cultural. Es una composición reciente que innova en la temática, así como en el plano musical, donde se fusiona un ritmo tradicional con el jazz.

Méntku ísí ireta, jimpokaksí juraaka echerirhu werhatini, nana Kutsí ka tata Jurhiatarhu wératini wéksintitsíini kurhirant'ani, jatsin- t'ani ka ónharhikuni. Ireta P'orheskaksí ka jucheri mintsita wantaati.	Sólo porque venimos de la tierra, la luna y el sol nos quieren enterrar, obscurecer y quemar. Somos un pueblo guerrero, que por nuestro corazón hablará.
Jananharhikuaksí ánt'aaka jucheri ireteeri. Jucheri p'orhekukwa k'amakurhiati énkatsíini jurakuaka sési irekani.	Nos ganamos el respeto del pueblo en general. Nuestra lucha terminará cuando nos dejen vivir en paz.

Creación del grupo “Eleven Towns”; archivo del proyecto “De tradición y nuevas rolas”, Dirección General de Culturas Populares.

La sátira política

Como los temas anteriores, la sátira política tampoco es un asunto socorrido en el contenido de las canciones en lengua indígena. Se incluye uno de los pocos ejemplos que, acaso, podría caber en este tipo musical.

Canción en huichol: *Chewexiya tewáya/El avión azul de Echeverría*, que se refiere satíricamente a la forma de vida de un primer mandatario; el aludido es Luis Echeverría Álvarez (1922-), quien fuera presidente de México (1970-1976).

Chewexiya tewáya
hawiuni meuyuawi
walupitali niu
walenʼ ailiene,
kepai kuta m̄
sepa ʼeniet̄ m̄
ʼalí ʼepuyeika, aʼalí ʼepuyeika.

El avión de Echeverría,
el avión azul,
que los guadalupeños
le están enviando,
¡Ay! quién pudiera
leyendo papeles
pasarse la vida, pasarse la vida.

Ramírez de la Cruz (2003: 88).

Las tradiciones religiosas

En términos generales, y para los propósitos de la presente antología de textos de canciones, conviene dividir este ámbito en: las religiones tradicionales, la religión católica, y las manifestaciones cristianas surgidas en México durante el siglo XX. Los cantos de las religiones tradicionales comprenden muchas temáticas: vida animal, fuerzas naturales, así como distintas maneras de aludir a las entidades deificadas; también se advierten diversos sentidos, como el petitorio, el devocional, el de la gratitud, entre otros. Estos cantos son de absoluta tradicionalidad. En las otras dos tradiciones religiosas, predominan los alabados, los himnos y unas cuantas formas más, la mayoría de las cuales tienen como figura central al profeta Jesús, alguna de las facetas de su vida o alguno de los integrantes del santoral. Entre los cantos de la religión católica tenemos algunos de reconocida tradición, en tanto que otros son relativamente nuevos. Y entre los cantos de las manifestaciones cristianas recientes, el recurso más empleado es el de la traducción a las lenguas indígenas de textos en español, lo que para nuestros propósitos es una innovación patente.

Canto en cora; fragmento (31 líneas) del inicio de uno de los cantos de un complejo y extenso ritual denominado “mitote”, dedicado a las divinidades, algunas de las cuales están referidas en el texto. Para estimar la duración del canto completo, considérese que éste consiste en 1.175 versos cantados – o líneas de texto –,

que tomaron poco más de 50 minutos de duración; en número de páginas, el canto va de la 277 a la 311 (Valdovinos Vol. 2, 2008).

Húrimua yau mī nyi Teih un
pī rankurechahkanyi nu
nikái ra'atamuareí nu
nikái wataheyaka nu
ha'ana ra'atyeniyeika nu
hetsen hiyaunysime
u Yáranta huyarán nu
hetsen hiyaunysime nu wi
ha'ana rutyenyinyeika nu
u Yáranta heitake nu wi

nikái ra'atawabirá nu

pata nyiataturiwa nu
nyie yáwime tuxará nu
tīkui ta'arakueinatī nu wi
pata nyiatatuirwa nu
nyiei yáwime tuxará nu
tīkui ta'arakueinatī nu
pata nyiatatuirwa nu
u Yáranta ityakua nu
nikái wuatyauweimaka nu
watyenyiakui Húrimua nu
kanú yamuamuareí nu
hayáwime tuxará nu
tīkui ta'arakueinatī nu wi

yupu hiyenyusime nu wi
yupu hiyenyusime nu wi
u Sámuinta heitake nu
hayún hiyeseihriwa nu
ha yáwime tuxará nu wi
tīkui ta'arakueinatī nu
hayún hiyenyusimé nu...

La hija de Húrimua, esa mi Teih,
se va dando la vuelta.
Verdad que se acuerda.
Verdad que se fue.
Ya llegó.
por allí va,
[por] el camino de Yáranta.
Por allí va, sí,
ya llegó,
al centro de Yáranta, sí.

Verdad que comienza a pedirle [a un
tyahkuatye]:
¡Entrégamela tú,
mi jícara-recipiente,
la que está blanca, sí!
¡Entrégamela tú,
mi jícara-recipiente,
la que está blanca!
¡Entrégamela!
El tyahkua de Yáranta
verdad que lloró:
¡Lástima, Húrimua!
No sé nada
[de] tu jícara-recipiente,
la que está blanca, sí.

[Por] allí debe andar, sí.
[Por] allí debe andar, sí.
En medio de Sámuinta,
allí debe estar
tu jícara-recipiente, sí,
la que está blanca.
Allá debe andar...

Valdovinos (2008, Vol. 2: 277-278).

Canto en huichol. Éste hace referencia a lugares sagrados, como Wirikuta, a los que se va en peregrinación; en tales ocasiones los participantes reciben nombres nuevos que suelen aludir a la planta del peyote o a otros elementos religiosos. El género del canto es tradicional, aunque el ejemplo es relativamente reciente.

'Alí ya layiti, 'alí ya layiti, ke tihiliyapa, ke tihiliyapa, 'alí makumane 'alí wasukuli mana lakumane mana lekumane, 'alí ya layiti 'alí wasukuli, 'alí wasukuli 'alí yuyuawiti mana leyemane 'alí ya layiti 'alí tuutúyali 'u mi leyemane 'alí Wilikuta ke tiWewelipa. Tuutú Yenake 'alí hi 'iyaya, 'alí hi 'iyaya, Tuutú Mehuliwa, Tuutú Mehuliwa, Tuutú Mehuliwa, Cheye Mímayali 'alí hi un'aya Tuutú Mehuliwa, Tuutú Mehuliwa.	Emitiendo mensajes, emitiendo mensajes, en la cima del cerro, en la cima del cerro, se extienden sus jícaras se extienden allá se extienden emitiendo mensajes sus jícaras, sus jícaras azules allí se extienden emitiendo mensajes las flores allí se extienden en Wirikuta en Weweripa. Tú que eres esposa de Buscador de Flores tú que eres Cosecha de Flores tú que eres Cosecha de Flores, hija de Corola de Lirios Cosecha de Flores, Cosecha de Flores.
---	---

Ramírez de la Cruz (2003: 156; y 2004: 115-116).

Canto en chontal de Oaxaca en que son referidas las deidades correspondientes a varios elementos del entorno natural. Este género de cantos, con todos sus ejemplos, ha perdido tradicionalidad.

Manó camas manó quijualá, manó quitine manó cagua, manó quepasl manó quemaa ay manó manó manó! achilla cunacconala landiosla tiquenalli quiltucá, Ay! quepasl quepasl quepasl cayhu, yschucinata litine caguolonolá claro landiosla, quiaá slamas, achilla caituca capannó caituca ca- paley.	Dios tierra, dios cerro, dios del día, dios del norte dios de la luz, dios del cielo, ¡Ay! Dios, dios, dios. Ahora voy a cantarles. Los dioses están oyendo solos. Ay, luz, luz, luz de mis ojos Termino el día y voy mirando claro a los dioses del cielo y del mundo entero. Ahora estoy sólo, sólo estoy ha- blando.
Ogita (1989: 15).	

Traducción al huave de la pieza *Bellas palabras de vida/Teat Dios Tarang Tiül Mipoch Nej*. Se trata de una innovación a partir de un texto de la Iglesia cristiana.

Bellas palabras de vida, son las de Cristo Jesús. Ellas alientan mi alma, dan fortaleza y luz. Bellas palabras de vida, resplandecen en mi ser. Bellas palabras que nunca en mi vida Había escuchado hasta hoy.	Teat Dios tarang tiül Mipoch nej, Xeyay najneaj ajlüy. Nej üüch icoots leaw najneajay. At üüch majneaj omeajtsaats. Teat Dios tarang tiül Mipoch nej, Xeyay apac omeajtsaats. Meáwan najneaj leaw tarang tiül Mipoch nej, Xeyay najneajay almajlüy.
---	---

Anónimo (1996: nº 130, en huave, y 194, en castellano)¹³.

¹³ Existen publicaciones con la traducción de alabanzas, himnos, salmos y otros géneros de cantos religiosos, al menos a las siguientes lenguas (referidas con el año de sus ediciones): chatino (1998), huichol (1964), mazahua (1982), mixteco (1998), náhuatl (1987 y 2000), otomí (1962, 1966, 1972, 1991 y 1996), totonaco (1990), tseltal (1959, 1963 y 1987), tsotsil (1960, 1973, 1977 y 1979), y zapoteco (1977). La publicación de tales traducciones ha estado a cargo, de manera independiente o en forma coordinada, de las siguientes editoras: Instituto Lingüístico de Verano, La Biblia Mexicana del Hogar, Liga Bíblica, Liga Bíblica Mundial del Hogar, Liga del Sembrador, y Tipografía Indígena.

El chamanismo

Inmediato al tema de las religiones se encuentra el del chamanismo. Sin ocuparnos por ahora de las connotaciones del término “chamán”, referimos que en este respecto los cantos son de suma tradicionalidad.

Canción en seri del género *bacátol cöicoos*/canción de chamán.

Hamíime imac ano caap a him xoyáai ya,	El que está en medio del cielo me viene,
hamíime imac ano cmique him xoyáai ya.	la persona que está en medio del cielo me viene.
Hant i yapxot cmique hamíime yapxot cmique siitax xoe.	La persona de las flores de la tierra, la persona de las flores del cielo, irá, dice.

Astorga de Estrella, *et al.* (1998: 511-512).

La muerte

Desde la época prehispánica, la muerte ha sido uno de los asuntos tratados con más particularidades por las sociedades indígenas, en comparación con las prácticas correspondientes de las culturas europeas. Al lado de la vistosa ritualidad, absolutamente tradicional – aunque experimentando constantes innovaciones –, las canciones sobre este tema no son precisamente abundantes; a continuación se proporcionan tres de ellas, cada una de las cuales con propósitos específicos.

Canción en purépecha relativa a la forma en que un compañero de vida sugiere a su pareja la forma en que habrá de recordarlo.

Kánimankini uarhini jauaka
ásireni jáma t'u jurhani exeni
jima jatinkureni kandela ma axa-
cheaka
ka uandaakare pobresitu diosikeni
urhechepante

Cuando yo esté en agonía
no intentes venir a verme
desde donde estés, únicamente
mándame una vela
y en tu pensamiento que digas: 'Po-
brecito que Dios te acompañe'.

Ka uéxurhinicha andamutani para'chi
jucha nirani kampu santurhu ísí
jimari inchaakuaka jimari ueraaka
ka uandaakare pobresitu xómentu-
resi jatsinantakia.

Al año ven a verme al panteón
allí estarás, allí llorarás
y en tu pensamiento dirás: 'Pobre-
cito aquí estás sepultado'.

Ka tirinkini tsípambiti ma
tirinkini tsípambiti mes de octubre
anapu
ixo pakarasti ixo k'amarasti tirinkini
tsípambiti mes de octubre jimpo
anapu.

Y la flor de *tirinkini* amarilla del
mes de octubre
aquí quedó, aquí feneció.

Dimas Huacuz (1995: 190-191).

Elvirita, otra canción en purépecha que expresa una distinta forma de manifestar los sentimientos relativos a la muerte. Esta vez, se trata de un tributo dedicado a un hijo fallecido del compositor de la pieza; la señorita Elvira era la novia que tenía el joven cuando éste pasó a mejor vida.

Tsitsiki sapichu, xánchkari sési já-
xiiska, ¿Nári arhikwarhiski?
Nanina úpirini para p'ikukwarhini;
nótaru módu jarhasti.
Nirasínka kétsimani, juchiti amigu,
axu káncharhu ísí,
juchiti amigu, nirasínka kétsimani
Elviritani xeni.

Flor chiquita, qué bonita eres,
¿cómo te llamas?
¿Cómo le haría para cortarla? pero
ya no hay modo.
Voy para abajo, mi amigo aquí por
la cancha,
mi amigo, voy para abajo a ver a
Elvirita.

La música y los pueblos indígenas

Kw'inchikwa janonkwasti, įsí-nharhi, tsínharhi!, juchiti malesita.	Llegó la fiesta despierta, despierta mi muchachita.
Kw'inchikwa janonkwasti, ánimii-cha antamutani, ísi, k'óru.	Llegó la fiesta próxima a las ánimas.
Ari tsitsiki xani p'untsumiiska, ok-tubri jimpo anapu;	Esta flor de octubre, qué bonito aroma tiene
Elvirita xáni terekwarhi ya.	y Elvirita tanto que sonrío.

Autor: Agapito Secundino Faustino (Chamorro & Díaz de Chamorro, 1983: pieza B6).

En su origen, la siguiente canción fue compuesta en castellano con el título de *La última palabra*. Y a partir de ella, manteniendo la misma melodía, no fue traducido, sino elaborado, otro texto en zapoteco de la planicie costera; en esta forma, la canción es conocida como: *Guendanabani xiangá sicarú/Qué hermosa es la vida*. A continuación son presentados los tres textos: el de la versión original en castellano, la creación en zapoteco y su respectiva traducción. Además de su tradicionalidad, la pieza tiene un gran arraigo en la actualidad.

Mis labios enmudecieron ya,
al intentar decirte adiós,
qué será de mi alma si, al fin,
voy a vivir lejos de ti.

Ven a mi lado, ingrata,
ven, vida de mi mismo ser,
quiero verme en tus ojos
y extasiarme en el aliento que tu boca expira,
con la dulzura y nata de tu amante alma,
que el destino indestructible
me obliga con pena
dejarte marchar.

Ausente voy a vivir de ti, mi bien,
pero con fe.

Vives en mi triste corazón, tuyo es.
Eres el ángel que del cielo vino
a esta vida de pesares
a endulzar mi amarga juventud.

Pero si por desgracia,
mueres o muero yo,
allá en la otra mansión
ante El Creador me uniré a ti.

Autor: Daniel C. Pineda.

Guendanabani xhianga' sicarú
ne gastí ru' ni ugaanda laa
Diuxi biseenda' laanu guidxilayú
ne laa cuidxi laanu ra nuu.

Napu' qué gapu' zielu'
cadi ti napu' ziaanu'
nahuiini' naró' de guirá' zabii
cadi guixí huidxe gu'yu' laa
ma' zeedabí' ti bisaana xti'
nga huaxa qué ziuu dxi.

Laanu ma' ziuunu guibá'
Xunaxidó' nga gapa' laanu ndaani'
na'.

Ora ma' ziuunu
ricahui ndaani' yoo
huadxí siadó'
ni biaana ruuna'
re' nisa lu xpidó' ne rixui'lu
zuhuaa de galaa bató' ti nisadó'
canaba' lu Xunaxidó'
uguu laa ndaani' ladxidó'.

Cuán hermosa es la vida
y nada hay que se le compare,
Dios nos puso en esta tierra
y él mismo nos llamará.

Con o sin riqueza tú irás,
no por tu oro quedarás;
chicos y grandes se irán
y nunca los verás regresar
por sus bienes terrenos,
¡eso, jamás sucederá!

Vamos hacia el cielo,
la diosa nos cobijará en sus brazos.

El día de nuestra partida,
la casa ensombrece
de tarde y de mañana;
el que queda pareciera
que de pie quedará;
en medio del mar hondo
implora a la diosa salvadora,
lo cobije en sus manos.

Guiruti' ná' qué zie
de guirá' napa xi che'
ora ma' guidxiña dxi
zadú'nanenu ne guirá' ni ma' zé'.

Nadie quedará en pie,
todos tendremos que ir
cuando llegue el día,
nos uniremos con los demás.

Autor del texto en diidxazá (zapoteco): Juan Jiménez Hernández, alias *Juan Stubi* (Torres Medina: 1985: pieza B7) (revisión del texto: Vicente Marcial Cerqueda, 2015).

La picardía

Uno de los rasgos identificados en la literatura oral de varias tradiciones indígenas es el de la picardía; y como veremos, los ejemplos de la lírica no están exentos de ella. El tópico es pues tradicional, así como los géneros de canto en que aparece.

Canto en náhuatl, del género *xochipitsawak*. El ejemplo, de gran tradición y relativa actualidad, tiene como tema general el amor; no obstante, el sentido de dos de sus coplas es el motivo por el cual éste se inserta entre las canciones picarescas de la antología. De acuerdo con el compilador – investigador indígena de origen nahua –, valen las siguientes interpretaciones: en la copla tercera: “En la milpa las muchachas saborean/el cuero de marrano (el falo)”; y en la copla quinta: “... fui a sentarme frente a tu casa (te masturbabas)./Eso que apetece, yo te lo daré (el falo)/Para que te rasques los glúteos” (Galicia Silva, 2007: 422).

Xochipitzahuac noyolotzin,
tepitzin ximitutitzino.
Xochipitzahuac noyolotzin,
huel hueyi tozazanil.

Florecita de mi corazón,
un poco bailemos.
Florecita de mi corazón,
es muy grande nuestra historia.

Macehualli in tlacotenca
huel nohuiyan timotenehua.
Quenin ahmo timotenehuaz
zan tlacualizpan te timehua.

Nativo de Tlacotenco,
tienes fama por donde quiera.
Como no has de ser famoso,
sólo te levantas pa' comer.

Nicontlaza notlanahuatil:
huel itzintlan cuahpalehuatl,
Itic milli in ichpocameh,
huel inamil pitzoyeuatl.

Malintzin notzitziquitzin,
ximitute, ximoyolali.
Tla Toteo quimonequiltiz,
nomac timohuetzitzin.

Chicueyi cahuitl onihuiya
mocaltemoa, onehuataya
tlen ticnequiz nimitzmacaz
timotzintatacataya.

Nicontlaza notlanahuatil,
huel itzintla tetetontli.
Tla Toteo quimonequiltiz,
ticonchihuazque ce piltontli.

Xochipitzahuac noyolotzin:
tla melahuac tinechonnetqui.
Ica moma xinechonhuica
Xinechteca motlapechtenco.

Xochipitzahuac noyolotzin:
tla melahuac tinechonnetqui,
Cualane monantzin ayohmo nia,
xinechnamique mocalixpan.

Icuac onimitzmanili
quen xochipaxicalli.
Icuac onimitzmocahuili
quen metzontecuaxicalli.

Icuac oniyeya nitelpocaton:
Tlin nicmati tlin onyetz.
Icuac oninocihuactic
Zan nicmat tlin onyetz.

Yo doy mi despedida,
debajo de la corteza.
En la milpa las muchachas,
es su gusto el cuero de marrano.

Flor doncella pequenita,
baila y reconcílate.
Si Dios quisiera,
en mis manos caerás.

Las ocho horas yo fui
enfrente de tu casa, yo estuve sentado.
Lo que quieras te daré,
estabas rascándote el trasero.

Yo doy mi despedida,
debajo de una piedra.
Y si Dios quisiera,
haremos un varón.

Florecita de mi corazón,
si es cierto que me quieres.
Con tu diestra mano me has de llevar
a tu cama a acostar.

Florecita de mi corazón,
si es cierto que me quieres.
Si se enoja tu mamá que ya no voy,
encuéntrame si pudiera ir.

Cuando yo te tomé,
como jícara floreada.
Y cuando yo te dejé,
como tronco de maguey.

Cuando yo era jovencito,
que sabía lo que ahora es.
Y cuando yo me casé,
el trabajo conocí.

La música y los pueblos indígenas

Ihcuac oniyeya nichpocaton:
tlin notzupe tlin notamal.
Icuac oninonamicti
za ce maololli ipan nocamac.

Cuando yo era jovencita,
que manjares y que tamales.
Pero cuando me casé,
puñetazos en mi boca.

Ihuac oniyeya nitelpocaton:
tlin notacac, tlin talquemitl.
In icuac nozohuantun
za ce tlaquemitl ica onoca

Cuando yo era jovencito,
qué ropa y que huaraches.
Y cuando yo me casé,
con una muda me quede.

Ihuac oniyeya nitelpocaton:
tlin nopayo tlin nocozca.
Icuac oninonamicti
zan pani nocozca.

Cuando yo era jovencita,
que rebozos y que collares.
Y cuando yo me casé,
sin nada me quedé.

Galicia Silva (2007: 418-420).

Canción en huichol: *M̄papaliyeukai/La que la tenía grande*. Se trata del relato de un hecho cuya interpretación, más que picaresca, nos parece inclinada hacia lo erótico.

'Ait̄ia 'ukumiet̄i
tewi metakwaiya
m̄papali yeukai;
kap̄ilayukwait̄ia
tiyukwa'ame;
kap̄ilayukwait̄ia.
M̄papaliyeukai
tewi metakwaiya,
tewi metakwaiya,
m̄papaliyeukai;
'alí tiyukwa'ame
kap̄ilayukwait̄ia.

Cuando caminaba al pie de las peñas
fue devorada una mujer
que tenía la cosa grande;
debe haber comido hasta la saciedad
esa fiera;
debe haber comido hasta la saciedad.
Una persona fue devorada
que tenía la cosa grande,
una persona fue devorada,
que tenía la cosa grande;
esa fiera
debe haber comido hasta la saciedad.

Ramírez de la Cruz (2004: 236-237).

Circunstancias varias

Cabe aquí un conjunto de canciones compuestas a partir de muy variados motivos. Elegimos para esta antología ejemplos sobre temas tales como el ciclo de vida, el comportamiento o reacción ante determinados sucesos, ciertas actividades cotidianas, el vicio, la emigración y las instituciones de gobierno. Cada una de ellas da cuenta de un rasgo particular entre la tradición y la innovación.

Canción en mixe: *Jüpë ëv/Canto de la mañana*. Se trata de un texto elaborado a partir del canto de onomástico *Las mañanitas*, anónimo, de gran tradicionalidad y amplia difusión. Se consigna la versión que sirvió de punto de partida, así como el texto en mixe y su correspondiente traducción al castellano; a su vez, el canto de onomástico es una innovación para los pueblos indígenas.

Estas son las mañanitas
que cantaba el rey David,
hoy por ser día de tu santo
te las cantamos a ti.

Despierta, mi bien, despierta,
Mira que ya amaneció;
ya los pajarillos cantan,
la luna ya se metió.

Qué linda está la mañana
en que vengo a saludarte,
venimos todos con gusto
y placer a felicitarte.

El día en que tú naciste
nacieron todas las flores
y en la pila del bautismo
cantaron los ruseñores.

La música y los pueblos indígenas

Ya viene amaneciendo,
ya la luz del día nos dio,
levántate de mañana
mira que ya amaneció.

Xoonjdpk xa üüts tse'e njüpëyo'oy
jast üüts mits tse'e min najäpyet
xyam xa ve'e ja mkäxtkin xüü
jaküjxts üüts mits tse'e nvi'ëv.

Jotvijë, amotunaxë,
yë jüpë ëv ya mtük'aajj
yak jaa'myäjtsp xa ve'e jast jidëma
mits tse'e miijn mjä'y naxviijn.

Yë üüts nëv xa ve'e myöjxup
jatse'e ja mtsöo myak pëjkja
myak ja'vip, myak tsoojkp xa mits
tse'e
jaküjxts üüts tse'e të nyo'myuk.

May jayu xa ve'e dë tuk xoojntki
ku ojts të nüjavada
jats tü ve'e namjayu yjä'ja
pün yak müüt nay'ajootajap.

Xoojntkin xüü tse'e ixyam
yak amotup tse'e nte'am
jats tse'e mükë tsoots myak itjët
tsöjyaxkom mjöjtykin xyak naxët.

Con alegría venimos esta mañana
a darte la sorpresa,
hoy es día de tu cumpleaños
por eso te estamos cantando.

Despierta y escucha
Este canto de la mañana, aquí en
tu casa,
pues nos acordamos que en esta
época
tú llegaste a este mundo.

Nuestro canto te despierta
y te quita el sueño,
te queremos y te apreciamos
por eso nos hemos reunido.

A mucha gente le dio gusto
cuando se enteraron
que había nacido gente nueva,
con quien compartir la vida.

Hoy es día de alegría
y le pedimos al Señor
que te conceda mucha vida y salud
y seas siempre feliz.

Versión en mixe y traducción de ésta al castellano: E. Noé Alcántara G. (s/f: 24).

Canción en seri del género *iquimóoni/canciones de victoria*. Se cantaban en las inmediaciones de la comunidad, a manera de ritual de purificación, en torno al cuero cabelludo o a la ropa ensangrentada de un enemigo muerto en combate. Las piezas de este género fueron tradicionales hasta comienzos de los años 20 del siglo pasado; en la actualidad, este tipo de canciones ocasionalmente se ejecutan en reuniones de auto-reafirmación étnica, lo cual constituye una innovación performativa.

Hayáa itéel i coxi coyom ii ya,	El muerto está al lado de nuestra tierra,
yoméni <i>j</i> ili yomóap a iyomáho.	no grita, no grita victoria, no la ve.
Xoene heme xoyáai.	Polvo viene al campamento.
Cooxani <i>j</i> iyat i cōhayom i,	Cuando terminan de gruñir, allí estoy,
hayáa itéel i coxi coyom ii.	el muerto está al lado de nuestra tierra.

Astorga de Estrella, *et al.* (1998: 510-511).

Canción en maya: *Isidoro II*, dedicada a un fuerte huracán que azotó la región el mes de septiembre de 2002. Este tipo de canción narrativa tiene más tinte de innovación que de tradición.

Yaan u'ulab jadzutz u k'a'amalo'ob,	Hay visitas que son bienvenidas,
ba'ale' jump'éel ma' unaj u	pero hay uno para no recordar:
k'a'ajsa'ali'.	
Ma' a je'e <i>le</i> l bis a beel,	No te pares, sigue tu camino,
Isidoro kisin chak ik'al.	Isidoro, maldito huracán.
U x-leech in x-kumaale' tia'an ich ja'e',	La lechona de mi comadre está en
u x-kaax in x-tzéel kajtalil ma' u	el agua,
k'aat je'i',	la gallina de mi vecina no quiere ovar,
u chan ch'íich' in j-kúumpale'	el pajarito de mi compadre está
luba'an,	caído,
ja'ak' u yóol ma' u k'áat líik'ili'.	por el susto no se quiere levantar.

La música y los pueblos indígenas

Ta bisaj u ka'anlikil in wotoch,
ta pulaj tuláakl in pak'alo'ob,
tak u che'il u sáasil u jool in taanaj,
x-ma' sáasil yéetel ja' ta p'ataj in
wotoch.

Isidoro ma' a ka' suut,
ma' a ka' suut wet Yucatán,
ta wóotzilkuuntaj ayk'alo'ob,
óotzilo'obe' ta dzok topajo'on.

Te llevaste mis láminas de asbesto,
tiraste mi mata de limón,
hasta el poste de la puerta de mi
casa,
sin luz y agua dejaste mi cantón.

Isidoro, ya no vuelvas,
ya no vuelvas a Yucatán,
a unos ricos dejaste pobres,
y a los pobres nos fregaste más.

Autor: Víctor Manuel Aarón Sánchez (May May, s/f).

Canción en lacandón: *U't'an a tok/Las palabras a la piedra*. Para sus ejecutantes, la pieza consiste en un discurso que les fue transmitido por una deidad para dominar la piedra y poder realizar con ella, exitosamente, puntas de flecha. Se trata de un canto no únicamente tradicional, sino que su práctica requiere absoluta concentración y apego al ritual.

Kajkuren	Cuando me senté
Katin ch'a u'chipi	Cuando le agarré su vereda
U'chipi xame	Su vereda del guano
Kajkuren	Cuando me senté
Katin pik'jasta utoki	Cuando rompí a la mitad la piedra
Chaak p'ookin	Pájaro de copete rojo
Katin chuna	Cuando empecé
Kajmoni	Cuando pasó
Tukoji	Su pico
U'chipi uxik	Su vereda de su ala
Katin t'se jästa	Cuando lo rompí por la orilla
Ti'moni	Ahí pasó
U'chipi uxik k'ambo	Su vereda de ala de faisán
U'chipi uxiki junku	Su vereda de su ala del águila
U'chipi uxik kambach	Su vereda de su ala del bach*

* bach: nombre lacandón de un tipo de ave.

Tuworó tunej	Todas sus colas
Kajmoni	Cuando pasó
Katin pik'jästa	Cuando lo quebré por la mitad
Kajmoni	Cuando pasó
Ti'moni	Ahí pasó
Mis pajok	Escoba de pajok
Tu u'chipi	En su vereda
Meje ch'ibix	Pequeñas palmas de ch'ibix
Ti'moni	Ahí pasó
Toworo	Todo
Sakboi	Sakboi
Ti'moni	Ahí pasó
Kajkuren	Cuando me senté
Katin ch'a ubake	Cuando agarré su hueso
Katin naxgäta	Cuando lo arranqué
Katin bajästa	Cuando lo golpeé
Katin t'se jästa	Cuando lo rompí por la orilla
Utoki	La piedra
Kajmoni	Cuando pasó
Ti'moni	Ahí pasó
Tusina	Lo amontoné
Tin pik'ujó	Ya quebré su cabeza
Katin wira	Cuando lo sorprendí
Katin taata	Cuando lo lijé
Katin wira	Cuando lo aprendí
Teen uyumi atok	Soy su rey de la piedra/Soy el rey de la piedra/Soy el dueño de la piedra.

Acevedo Coutiño (2014: 118).

Canción en chontal de Oaxaca, relativa a una fuente de alimento. Está dedicada al palá, un árbol que produce vainas comestibles. Esta canción se pronuncia al cortar la vaina y al quitarle las semillas internas; de no proceder así, se dice que las semillas estarán engusanadas o podridas. Este y otros ejemplos han perdido tradicionalidad.

La música y los pueblos indígenas

Palá palá comixparmoiyya hay- cucynama catunanó catonno leynojusl, caxquencoramó ynu ynu leymanc, ynu loyguapo, elpalá y panopa slandios.	Palá palá, no tengas miedo yo ya llegué, te voy a cortar, te voy a llevar y a comer en mi casa. Te voy a templar con el calor, con el calor de mi mano, el calor de mi cuerpo. Al palá dejó Dios.
--	--

Ogita (1989: 256).

Canción en purépecha relativa a la borrachera: *Charandita*; la “charanda” es una bebida alcohólica (aguardiente de caña), producida en la región purépecha. El ejemplo, tanto en su texto, como en lo que respecta al género, es absolutamente tradicional.

Uerani, uerasinka jucheti amiguiti asta kauikorhentasinkani ka iási k'oruni tsincheskia charandita juchetisi konsuelueti ekani ampe úpirinka para miri- kurhinia.	Siempre me la paso llorando, amigo mío hasta me emborracho y ahora me tiro a la perdición la charandita es mi consuelo, cuando quiero olvidarla.
--	---

Ka nómeni úsinka mirikurhinia ka nómeni úsinka cháinksini jin- kuni ekani kasamientu no exepirinka eiankuchentareni eskani jimpo tsin- cheskia.	Pero me es difícil con ustedes si no llegara a casarme avísenle que por ella me perdí.
--	--

Dimas Huacuz (1995: 170).

Canción en tarahumara. También es una pieza tradicional, matizada con cierto sentido del humor, tocante a la embriaguez; en realidad, “la hija” por la que se pregunta es una bebida alcohólica.

¿Malé chagó pachámeke?	¿Tiene usted una hija dentro de la casa?
‘A machímeke ta nerépache.	No la veo afuera.
¿Ajíleke pachámeke?	¿Está adentro?
Ajtítu’e pachákako.	Sí, está adentro.

Burgess McGuire (1994: 9).

Canción en purépecha relativa a la emigración: *Abioni kuéti/Avión cohete*; a diferencia de otras instancias, en que se manifiestan las experiencias negativas y las penurias de la migración, en este caso se expresa una ilusión con tinte humorístico. Todos los componentes de esta pieza son tradicionales.

Jurhaskaksīni sani uantanuni, male, ¿nori niua jīntini jinkuni ia?	Vengo a despedirme de ti, mi amor, ¿no vienes conmigo?
Ji nirasīnka norteamerica isīa del estado de Wáxintoni isīa.	Voy a Norteamérica en el Estado de Washington.
Sési tantiarikuarhi, sési pensari- kuarhi.	Piénsalo bien.
Nantiki’chi jini’ku pakarokia, nantika’chi úaka ríku ukuarhini, male, eka’chi jucha ióntaaka sani junkuani.	A lo mejor nos quedamos un buen tiempo para hacernos ricos, mi amor.
Sési tantiarikuarhi. sési pensari- kuarhi. Nantikachia jini’iku pa- karokia.	Piénsalo bien. A lo mejor nos quedamos allá.
Abersikachka na uantanooka sania ekachi jucha abioni kuéti jimpo junkuaaka.	Y después a ver qué dice la gente cuando sepan que regresamos en un avión cohete.

Autor Genaro Rita Bravo (Dimas Huacuz, 1995: 184-185).

Canción en mayo, compuesta al Instituto Nacional Indigenista. Tal entidad del gobierno federal, ahora transformada en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, instaló radiodifusoras en las que se ideó la conducción de programas, noticieros y demás en las lenguas indígenas de las respectivas regiones. Se trata de una circunstancia que dio lugar a varias innovaciones en la temática de los cantos¹⁴.

Diosem chaniabu, quetchem al'leiya. Siieme yoremem, enchim tebotua, itapo yolém'mem siime yaja.	Buenos días, cómo están. Todos los yoremes saludamos, Todos los yoremes ya llegamos.
Imite abo sajak. Itom yauram, Itom aniana, itom aniana, itom yaura Indigenista, itom aniana, itom kultura.	Aquí venimos todos para que nos ayuden nuestras autoridades indigenistas con nuestra cultura.
Beja lute itom yoremnoki, beja ka nogui bilingua tequila mayua educaciompo tequipanua.	Se está acabando nuestro idioma, ya no se habla porque somos bilingües, porque la educación es bilingüe.
Ciudad El Fuertepo setenta ochopo siica partisipasion ta amaayuk itapo yoremem.	En la ciudad de El Fuerte se está trabajando desde 1978 recibiendo capacitación nosotros los yoremes.
Inelijiawa, enchim tebotua Chico Vi- llegas, enchim tebotua, neli buika.	Ahí está el INI, así dice Chico Vi- llegas, los saluda y así canta.

¹⁴ Otros repertorios de cantos en lengua mayo pueden encontrarse en las siguientes publicaciones: Valenzuela Palomares, Francisco. 1996. *Cancionero mayo*. s/l: Dirección General de Culturas Populares & Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias; y Vázquez Valenzuela, Antolín & María Rosina Carlón Sotomea. 1992. *Alabanzas para ceremoniales mayo*. Hermosillo: Unidad Regional de Culturas Populares de Sonora, Fondo de Solidaridad para la Promoción del Patrimonio Cultural de los Pueblos Indígenas & Universidad de Sonora.

Siime estadopo jikaina bajo sewata, En todo el Estado se escucha, la
buika babilo, sewata manaibe. flor de garambullo, se canta la
flor de guayabilla y mi flor se
despide.

Autor: Francisco Villegas; traductor al castellano: Antonio Aquí Soto (Luna Ruiz, 2009: 50).

La mitología

Dejando pendiente la discusión, como en otros casos, ahora sobre el grado de cercanía o distancia de los mitos – al menos unos de ellos – con las creencias religiosas, valga decir también que esta categoría de cantos es altamente tradicional.

Canto en kumiai, ejecutado tradicionalmente en las fiestas comunitarias, en las que se entonan textos mitológicos. Ahora estas piezas son empleadas también en las reuniones de reafirmación étnica, lo que le añade tintes de innovación.

lwame yoi yonge.	Ya ha dado vueltas al frente.
Iwame yoi yongo.	Ahora gira y vuelve hacia atrás.
Imaya kakapa te	Aquí comienza
maya wayawayonge.	a girar dando vueltas.

Luna Ruiz (2007: 58).

Canto en paipai de las mismas características que el anterior. De hecho, las fiestas tradicionales de uno y otro pueblo convocaban a los indígenas de toda la región y en ellas se compartían los cantos y en el baile. Los idiomas de tales pueblos son, de hecho, de la misma familia lingüística, la cochimí-yumana. Sin embargo, hoy en

día, el sentido del texto de varios de esos cantos ya es para todos esos pueblos una cuestión indescifrable¹⁵.

Mi kwinayo,
mi kwinayo,
mi kwinayo...

Mi mamá está llorando,
mi mamá está llorando,
mi mamá está llorando...

Híjar (2005: 14).

Canto en zapoteco de la planicie costera: *Ziaba nisaguié/El diluvio*. Como ocurre en la tradición oral de otros pueblos indígenas mexicanos, aquí se hace referencia en forma cantada al mito del diluvio universal.

Puumpu, ca puumpu, ¡au!
ziaba nisa, ziaba guie,
ziaba nanda, ziaba yu.
Puumpu, ca puumpu, ¡au!
ma' cheguirá guidxilayú.

Cántaros, los cántaros, ¡au!
caerá agua, caerán piedras,
caerá frío, caerá tierra.
Cántaros, los cántaros, ¡au!
ya se va a acabar todo el pueblo de
la tierra.

De la Cruz (2013: 64-65).

Dos cantos en yaqui: *Sewa buya/Desierto de flores* y *Tolo pakuni/Hacia el azul brillante externo*. Ambas pertenecen al ciclo de cantos con que se acompaña la danza del venado, de absoluta tradición y vigencia. Las piezas corresponden a una mitología estrechamente imbricada con las creencias religiosas; en la primera, es el venado quien habla, en la segunda, es a él a quien se le habla.

¹⁵ Dos excelentes acercamientos a los cantos en las lenguas de la familia lingüística cochimí-yumana son: Herzog, George. 1928. "The Yuman Musical Style", en *Journal of American Folklore*, Vol. 41, pp. 183-231; y Hinton, Leanne. 1984. *Spirit Mountain. An Anthology of Yuman Story and Song*. Tucson: Sun Track & the University of Arizona Press.

Sewa huya
yeu ne wevalika
sewa huya
Sewa yo huya aniwapo

yeu ne sika
sewa huya

Ayaman ne seyewailo
kaila vetukuni
enchi vivichaka
Sewa yo huya aniwapo

yeu ne sika
sewa huya

Desierto de flores
quiero salir
desierto de flores
En el mundo desértico de flores
encantadas
salí
desierto de flores

Allá, yo,
bajo la brillantez cubierta de flores
te vi
En el mundo desértico de flores
encantadas
salí
desierto de flores

Evers & Molina (1987: 98).

Aa yeweli hiweka
tolo pakuni
tolo pakuni hikawi

Yeweli hiweka
tolo pakuni
tolo pakuni hikawi.

Aa wainavo su
itou weyekai
Wainavo su
itou vuitema
Yeweli hiweka
tolo pakuni
tolo pakuni hikawi.

Ah, fíjate
en el azul brillante de allá afuera
arriba, hacia el azul brillante de allá
afuera
Fíjate
en el azul brillante de allá afuera
arriba, hacia el azul brillante de allá
afuera

Ah, desde ese lado
conforme camina hacia nosotros
Desde ese lado
conforme corre hacia nosotros
Fíjate
en el azul brillante de allá afuera
arriba, hacia el azul brillante de allá
afuera

Evers & Molina (1987: 108).

El emblema

Para la presente antología fueron electos tres motivos emblemáticos, a saber: las flores (ahora consideradas desde un enfoque distinto, aunque no del todo ajeno, al de la metáfora con la mujer); la música local; y la lengua originaria. En términos de tradicionalidad, los cantos de las flores son altamente tradicionales, los cantos sobre la música son menos tradicionales y francamente innovadores son los cantos en que la lengua indígena es tratada de manera emblemática.

Canción en mazateco *Naxoloxa/La flor de naranja*. Parte de un ciclo de canciones en que las flores figuran como emblema de la alegría y del baile de este pueblo indígena.

Setjen setsao, naxoloxa,
setjen setsaojnti, naxoloxa,
coisene, coisejve, naxoloxa,
setjen setsao, naxoloxa,
tsjoavijno tsjoanchja, naxoloxa.

Esparciendo, flor de naranja,
esparciendo está, flor de naranja,
zapatear y bailar, flor de naranja,
esparciendo está, flor de naranja,
hablando y riendo, flor de naranja.

Pike & Cerqueda García (1973: 1).

Esta es una instancia prácticamente innovadora del género *xochipitsawak*, de Tepetitlan, Cuatzalan, Puebla, localidad del centro norte de México. En el presente caso, del que sólo incluimos un fragmento, en lugar de uno amoroso, se presenta un texto donde la música indígena parece ser emblemática de los gustos y preferencias de dicha población¹⁶. Y, desde el punto de vista musical, la literatura se enmarca en las pautas del género *huapango* o *son huasteco*, razón por la cual deliberadamente representamos aquí

¹⁶ Textos en náhuatl, correspondientes a otros géneros, pueden encontrarse en: Hernández Rosario, Reyna. 1991. *Memorias. Taller de son bilingüe*. Acayucan, Ver.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes & Unidad Regional de Culturas Populares del Sur de Veracruz (esta publicación también contiene textos en la lengua popoluca).

las repeticiones de los versos (en las que una quintilla se “transforma” en una secuencia de dos cuartetos).

No kwaltsin wej moita
kemej tejwan timasewalmej
kemej tejwan timasewalmej
no kwaltsin wej moita.
Sayoj nejwa nikhnemilia
ixkich miak titeikneltijkej
ixkich miak titeikneltijkej
tikwelitaj masewalsones.

También se ve bonito
como somos los indígenas
como somos los indígenas
también se ve bonito.
Yo pienso
que somos muchos los indígenas
que somos muchos los indígenas
a quienes nos gustan los sonos in-
dígenas.

Luna Ruiz (2009: 32).

Canción en maya: *Kan maaya k'aay/Aprende canciones en maya*. El texto contiene una persuasión al uso de la lengua indígena, así como una de las actividades tradicionales en la región: la cacería.

Ch'a'nu'ukte'ex in maaya k'aay,
ch'a'nu'ukte'ex in maaya k'aay.
Ko'one'ex k'ayik, ko'otene'ex x-
ch'úupale'ex.
In k'áat in ka'anse'ex k'aay ich
maaya.

Entiendan mi canto,
entiendan mi canto.
Vamos a cantarlo, vengan muchachas.
Quiero enseñarles a cantar en
maya.

Náadzen chan xi'ipal
jach u'uy bix in k'aay.
In k'aat in ka'ansech maaya k'aay.

Acércate, niño
escucha cómo canto.
Quiero enseñarte a cantar en maya.

K'ay beya'.

¡Cántalo así!

Wáa tumeen dzoon dzooneeche',
wáa tumeen dzoon dzooneeche',

Si eres un buen cazador,
si eres un buen cazador,

La música y los pueblos indígenas

dzondzonten u sak oot'el chak pool ch'oom
t'ucha'an tu sak cheejil dzo'onot. caza para mi la blanca piel del zopilote cabeza roja
que está posado en la orilla del cenote.

Tu cheejil dzo'onot En la orilla del cenote
t'ucha'an chak pool ch'oom está el zopilote cabeza roja
dzonten yéetel x-la'but'bildzoon. cázamelos con la vieja escopeta.

Xiik dzontej. ¡Dispáralo!

Autor: Genaro Monforte Sandoval (May May, 2005: pieza 7).

Los animales

Es recurrente el tema de los animales en las canciones en lengua indígena; además de su inserción en las categorías de cantos religiosos, mitológicos, entre otros, aquí damos un par de ejemplos, en sentido descriptivo y otros.

Canción en chontal de Oaxaca sobre el “caballo de monte”, es decir: el venado. En la pieza se describe una de las cualidades atribuidas a éste y a otros animales; a pesar de la tradicionalidad del tema, el ejemplo en particular ha perdido tradicionalidad.

Anuli slay guala quec,
tecachuno tecachuno tecachuno,
jani taguolónla teguenacongua
slemas, tichaguengua qui pemalla,
jani tochinsla yguenafquingua
lemáa, ticuichufingua ticuichufingua
lipitine, jani y toqui jani ytoqui.
Poreso echilla, cacua todo
tiennjá; lamapolo y slchina

Un caballo de monte
está parado, está parado, está parado
si lo ves está mirando al suelo
está pidiendo su muerte,
si lo ves está mirando arriba, al cielo,
está preguntando, está preguntando
de su vida, si es larga, si es larga.
Por esto digo a todos los animales

yslchina, te óra mimamola, te ota mimamola.	que mueren: saben a qué hora mueren, a qué hora mueren.
Ay linnejac, tichinguflli.	¡Ay, animales! Adivinan.

Ogita (1989: 141).

Canción en maya *Chan jaaleb/Pequeño tepezcuintle*. El canto se refiere a este mamífero de moderadas dimensiones, tanto en el sentido de depredador de los cultivos, así como en el sentido de ser una fuente de alimento. El texto inserta la onomatopeya del animal. Se trata de un ejemplo relativamente innovador.

Ka'aj binen tin kool in wil in naal, tin wilaj juntúul chan jaaleb.	Cuando a la milpa fui a ver mis elotes vi a un pequeño tepezcuintle.
Ka'aj jo'op'ol u yokol ichu yáaktun.	Comenzó a entrar en su cueva.
K'a, k'a, k'a ku dziikil túun yokol, k'a, k'a, k'a ku meentik jach k'a'am.	K'a, k'a, k'a se enojaba al entrar, K'a, k'a, k'a hacía fuertemente.
Bey u meentik, bey u meentik, bey u meentik... tak ka'aj tin chukaj.	Así hacía, así hacía, así hacía... hasta que lo capturé.

Autor: Joaquín Balam Ché (May May, s/f: pieza 8).

La jactancia

Este tema no es precisamente abundante en la lírica en lengua indígena, pero consideramos adecuado insertar una pieza compuesta en nuestros días.

Canción en chichimeco-jonaz: *Kúndabére'rkúnu'*/Águila blanca. En virtud de que no han sido identificados cantos tradicionales en este idioma – así como en otros tantos –, esta reciente composición (aun con sus licencias léxico-sintácticas) es a todas luces una absoluta innovación. Tomando en cuenta que el águila es un animal central en la mitología chichimeca, en este texto la jactancia se entrecruza con un sentimiento de reafirmación étnica.

Mápa ikáu sühí ujmé,
mápa ni nahímro'.

El fuego no me quema,
el fuego y yo somos muy amigos.

Kúndaére'rkúnu're ijéu,
kúndaére'rkúnu're ijéu.
Kúndaérekúnu're ikáu,
kúndaérekúnu're ikáu.

Águila blanca eres tú,
águila blanca eres tú.
Águila blanca soy yo,
águila blanca soy yo.

Kúri ni úriútha'ro',
kúri ni ichhwi nahímro'.

El agua cura mucho a las personas,
el agua y yo somos muy amigos.

Kúndaére'rkúnu're ijéu...

Águila blanca eres tú...

Kúnhe ni nahímro',
kúnhe ni etógun.

El aire y yo somos muy amigos,
el aire nos cuida mucho.

Kúndaére'rkúnu're ijéu...

Águila blanca eres tú...

Újare ni nánáro',
újare ni etógun.

La tierra es mi madre grande,
la tierra nos cuida mucho.

Kúndaérekúnu'reijéu...

Águila blanca eres tú...

Comunicación personal de Manuel Martínez López.

El sufrimiento

Es más frecuente encontrar canciones en lengua indígena relativas al sufrimiento que a la jactancia, aunque tampoco abundan los ejemplos. Decidimos incluir un ejemplo de esta categoría, con características muy semejantes a la pieza de la categoría anterior, en cuanto al entrecruzamiento de sentidos textuales y extratextuales se refiere.

Esta segunda pieza chichimeca en la antología, *Úri nehéihé/El hombre solo*, es otra indiscutible innovación. Corresponde por su temática a la categoría del sufrimiento. No obstante, también puede ser considerada como una de las formas en que se proyecta el enorgullecimiento por el uso de la lengua úza' que en la actualidad experimentan algunos de sus hablantes.

Kesiwur ndi éna ka nehé tihé,
k'á ta síngwèh sutsé'jme káuj,
pureso be ní íta' ni ta'ísj,
ka k'a síngwèh supájme káuj.
Ka ni nana rhu supáme káuj,
pureso be ka et'u ni engwèj,
ka ndi nt'a bahír rhu súkharme káuj,
ki nt'a bákir rhu súkhrme káuj.

A dondequiera que voy ando solo,
no me acompaña nadie,
por eso sufro mucho,
a mí nadie me conoce.
Yo no conozco ni a mi madre,
por eso lloro mucho,
yo no tengo ni un amigo,
ni tampoco tengo un hermano.

Ká kesiwur ndi nehé énaj,
nánt'a chichhá' nehé káta tingo'm'ú,
pureso be ka émá ka nehé et'u,
ká mapé be ká éwèh ések'ún,
nánt'a chichhá' nehé mano táteh,
úre nehé katá tingo'm'ú,
be ká e'áhj man'eran be ka ma
engwèj,
ká sa' ése nehé tihé káuj.

A dondequiera que voy,
solo me encuentro con un pajarito,
por eso digo que ando solo,
por eso se los digo muchas veces,
cerca de mí apareció un pajarito,
solo con él me encontré,
entonces me preguntaba que por-
qué lloraba yo,
yo le decía que era un solitario.

Entonces be ka ga ni' ések,
be ka sa' ki tándi ta mahá',
purke kiku k'a sapájme káuj,
pureso be kajú et'u núm'ah épih,

Entonces yo todo eso te digo,
y entonces yo me iré muy lejos,
porque aquí nadie me conoce,
por eso ando triste,

chichhá' nehé ki túsere,
be émá sa' ma kibí'e ets'ú sú-
kharm'e,
be ka sa', sa' tándi tat'ú,
para ke síni'úba' be ki ásek.

y solo le platicué al pajarito,
entonces dijo que tampoco tenía
madre,
entonces yo ya me voy caminando,
para volver a platicarte otro día.

Comunicación personal de Manuel Martínez López.

El esparcimiento

En términos generales, la música empleada con fines de esparcimiento entre los pueblos indígenas es predominantemente instrumental. Sin embargo, no faltan las canciones, de las que ofrecemos aquí los siguientes ejemplos; se incluyen canciones para bailar, advirtiendo que, de acuerdo con las respectivas tradiciones comunitarias, no todas las canciones son prestas para ser bailadas.

Canción en chinanteco. Como fue referido al dar otro ejemplo de canto en esta lengua en las canciones de amor, hasta mediados de los años setenta del siglo pasado, éste fue un género tradicional, entonado por mujeres en estado de ebriedad.

Na jmo jni jan ju chian dsa tsá ton. Voy a bailar si alguien tocara la guitarra.

Quiéih dsa quiéih hmøah jóg ñii Se arreglan las que se visten con
guiéng. huipiles de hilos colorados.

Quiéih dsa quiéih hmøah jóg ñii Se arreglan las que se visten con
hen. huipiles de hilos de colores.

Na gøh jni jmøi ju chian dsa lá Voy a tomar alcohol hoy si alguien
jmøi. lo va a comprar.

Na jmo jni jan ju chian dsa tsá ton. Voy a bailar si alguien tocara la guitarra.

'Eekĩ tienda pemayewe
un dose nenayetuitĩa
ne'iwaáama mepuxuawe
tanaitĩ tepan'ieni.
Xĩka ri pe'an'ieni
kwikari neta'aita
'aku tsileuyumeni
tanaitĩ tatsinake.
Karĩ 'aku pĩtiyĩwe,
ta'iwaáama memutinĩawa
taniukikĩ tsi xeikĩa
takie mĩtiuyehane.
'Aixĩ kutá pĩ'ane,
tanaitĩ te'enanaka
mexi waiká texuawe
ta'iyari 'aixĩ 'ane.

Tú el de la tienda
dame un doce
con mis hermanos
voy a brindar.
Una vez que brindemos
mandaré tocar canciones
a la esplendorosa mujer
que a todos gusta.
De veras que todo es posible,
nuestros hermanos cantan
en nuestra propia lengua
por todo el territorio.
Está perfecto,
todos escuchamos
ahora que estamos reunidos
nos sentimos a gusto.

Composición del grupo “Los Teupa” (Ramírez de la Cruz, 2004: 281-282).

Canción del género *blues*, en tsotsil: *K'ak'al blues/Blues del sol*. Se trata de una composición innovadora en varios sentidos, por lo que corresponde al uso de una lengua indígena con este género musical; y por la preferencia de su ejecución en escenarios abiertos para conciertos masivos o “tocadas”¹⁷.

Chi xanav ta yaxal
Ch-kil la sat
Nomto taj mek.
K'ak'al blues ja'sbi lij vabaje,
K'ak'al blues ja'lij vayiche.

Caminando por un sendero verde
puedo ver tu rostro muy lejos.
Blues del sol es el nombre de mi
sonido,
Blues del sol mis sueños me van a matar.

¹⁷ Pueden encontrarse textos tradicionales en esta lengua, en la siguiente publicación: Pérez López, Enrique. 1998. *Mak'uli San Juan: cuentos y cantos de Chamula*. San Cristóbal de las Casas, Chis.: Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y el Estado de Chiapas (UNAM) & Universidad Autónoma de Chiapas.

Ta xik'on ech'el	Vamos despacio.
Ta smilon ech'el.	
K'ak'al blues ja'sbi lij vabaje,	Blues del sol es el nombre de mi
	sonido,
K'ak'al blues ta ik'al vinajel.	Blues del sol en el cielo oscuro.

Autor: José Julián Hernández G.; archivo del proyecto “De tradición y nuevas rolas”, Dirección General de Culturas Populares.

Canción del género *ska* en zoque: *Coatam/Tambores*. Análogamente al caso anterior, esta pieza innova en el uso de la lengua indígena con el género musical en cuestión, así como en su performance¹⁸.

Pijtamite te coatam te wäpä	Que toquen los tambores su dulce
	melodía
wänekätzi	Hoy es día de fiesta
Yäti zä'atampate te tze'tzämpa jya-	Danzaremos todo el día.
makätzi.	
Te' tzutzäjk yajk weya kumpunutze,	Que la flauta silbe como un pájaro,
te' tzutzäjk yajk weya kumpunutze	que la flauta silbe como un pájaro
Ya yutzziä te nhomi,	Y que salude padre Dios,
ya yutzziä te nhomi	y que salude padre Dios.

Autor: José Rosario Gutiérrez M.; archivo del proyecto “De tradición y nuevas rolas”, Dirección General de Culturas Populares.

¹⁸ Pueden encontrarse textos de corte tradicional en una lengua zoqueana en: Pascual Arias, Francisco. 1991. *Cancionero zoque-popoluca de sonos jarocho*. Acayucan, Ver.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes & Unidad Regional de Culturas Populares del Sur de Veracruz.

La naturaleza

Para ejemplificar esta categoría, elegimos piezas tradicionales seris. Se sigue su propia clasificación nativa, que segmenta la vida animal y vegetal del mar y de la tierra; en ambos casos, los cantos son numerosos¹⁹.

Dos canciones del género *xepe an cöicóos/canciones acerca de la naturaleza marítima*; la primera titulada: *Zixcám coospoj cöicóos/Canción del pez pinta*.

He hiyal i xepe imac ano toii yo- póticol isoij ita.	Mis compañeros están en el mar, sus cuerpos giran.
Xiime oenec xepe ipot ano yafin ita.	Guían a las sardinas bajo el mar.
Zixcám coospoj ihiyáxi cöihayom i, xepe cola queemij itéel imáao ita.	La pinta, estoy junto con ellas, yendo a poca profundidad en el agua, pasa por la orilla del mar.

Astorga de Estrella, *et al.* (1998: 513).

Hant ihyaao iiya tameepit isoij iyo- otin tee.	En mi caminar en el desierto
Hant ihyaao iiya tameepit isoij iyo- otin tee.	levantaré la mirada hacia el hori- zonte
Hamimie ipac áno tinol sii.	mi mano llega hasta el cielo
Hant ihyaao iiya tameepit isoij iyo- otin tee.	las maravillosas tortugas llegan hacia mí.

Reyes (2005: 18-19)

¹⁹ Más ejemplos de estas canciones pueden encontrarse en: Barnett, Martín Enrique. 1985. *Cancionero de los seris*. Hermosillo: Unidad Regional de Culturas Populares de Sonora.

Canción del género *hebe an cöicöos/canciones acerca de la naturaleza terrestre. Costécöl ihahóosit/Canción de la Isla San Esteban.*

Siim xoe ya, siim xoe ya.	Va a dormir, dice, va a dormir, dice.
Hatásim canoj ano toom, siim xoe ya.	Está en la espuma que brama, va a dormir, dice.
Xepe canoj ano toom, siim xoe ya.	Está en el mar que brama, va a dormir, dice.

Astorga de Estrella, *et al.* (1998. 514).

La niñez

En el medio indígena mexicano, no abundan las canciones relativas a la niñez. Existe desde luego el arrullo tradicional, así como unos cuantos ejemplos más de lírica infantil. Hasta donde sabemos, en la tradición huichola se reconocen géneros específicos de cantos, para los primeros años de vida; en seguida se presentan ejemplos de ello. Por lo que toca a los arrullos, podrá notarse que no todos presentan formas tipo “a-la-rro-rro-rró” o “duérmete, niño”; en ocasiones el texto es de índole francamente ajena al tema, pero la composición cumple en su respectiva comunidad la función del arrullo. Por su parte, de pocos años a la fecha, principalmente en el ámbito escolar, se ha propiciado la traducción a las lenguas indígenas de canciones infantiles o aun la composición de nuevas piezas directamente en una u otra lengua originaria, lo cual es una verdadera innovación en este campo.

Dos arrullos tradicionales en huichol.

Nunu, nunu,	Niño, niño
kuchu, kuchu,	duerme, duerme,
halui, halui	columpio, columpio,
lala, lala.	lala, lala.

Ramírez de la Cruz (2004: 10).

La música y los pueblos indígenas

Kukulú pachuaka,
kukulú pachuaka,
kali li pehekáa,
kali li pehekáa.

Ya se oye gorgorear a la paloma,
ya se oye gorgorear a la paloma,
señal de que ya amaneció,
señal de que ya amaneció.

Ramírez de la Cruz (2004: 9).

Canción en seri del género *icocóxa/arrullo*, decididamente tradicional, en el que el contenido refiere actividades que, posiblemente, se hacen o pretenden hacer durante el sueño del infante.

Honáij quih xohéeláapa.

La fruta que recolecté está muy roja.

Xaasaj ano moya, mojépe ano moya.

Viene del cardón, viene del sahuaro.

Astorga de Estrella, *et al.* (1998: 512-513).

Canción en lengua wixarika, de un género correspondiente a niños de hasta cinco años de edad. La pieza subsume un juego de palabras: *chikili* “un tipo de flor” y *chikile* “chicle (o goma de mascar)”, cuya aplicación se aprecia al contrastar el nombre de la canción *Chikili tuutúyali/Flores de chikili* (una composición del repertorio tradicional) con el nombre de la “parodia” infantil *Chikile paapáyali/Tortillas de chicle*.

Chikile paapáyali,
chikile paapáyali,
tekanikwaiyuni,
tekanikwaiyuni.

Tortillas de chicle,
tortillas de chicle,
vamos a comer,
vamos a comer.

Ramírez de la Cruz (2004: 11).

Los huicholes tipifican las versiones de canciones de adultos reelaboradas por niños de entre 6 y 10 años de edad, como es el caso de: *Manuweli un'aya/La hija de Manuel*.

Manuweli un'aya
ke pelekuyeika
nemechietimaiya.

Hija de Manuel
por dónde andarás
ya no te he visto más.

Versión de Tsauwima Virginia Carrillo, niña de 6 años (Ramírez de la Cruz, 2004: 13).

El mal, la enfermedad y la salud

Existe un amplio conjunto de saberes y prácticas relativas a la salud, a la recuperación de la salud, así como a las enfermedades y males conceptualizados en los pueblos indígenas. Algunas de las prácticas, hondamente tradicionales, requieren del canto de ciertos textos, las más de las veces altamente ritualizados; y también hay innovaciones. Veamos los ejemplos.

Canción en maya sobre un mal: *Chan mozon/Pequeño remolino*. La innovación en este caso es el hecho de pasar el tema a una canción; los otros aspectos son enteramente tradicionales.

Kaláantaba paal
ka jáalte bejo',
tumeen chúumuk bej
ku máan chan mozon.

Cuídate, muchacho,
Procura orillar el camino,
porque en medio de él
anda el pequeño remolino.

Wáa ku chukeche'
k'abéet a bisa'al
na le nojoch j-meen
ti'al ku kojkan tech.

Si llegara a pescarte
será necesario que te lleven
con un j-men
para que te hagan sangría.

In kin tzikbal tech
ba'ax úuch ti' juntúul paal

Te voy a contar
lo que le pasó a un muchacho

La música y los pueblos indígenas

jump'éeel téenake'
ka chu'uk men mozon.

en una ocasión
cuando fue alcanzado por el remolino.

Chúumuk bej ku bin
ka taal chan mozon
ka jéenanta'abij
ka p'aat totojkij.

En medio del camino iba
cuando llegó el remolino,
lo atropellaron
y quedó tieso.

Anchaj u bisa'al
na le nojoch j-meen
ti'al ku kojkonta'ak
ka ma'alobchajij.

Fue necesario llevarlo
con el j-men
para que le hagan sangría
y quedó sano.

Dza'ab u dzaak
men yum j-meen,
dza'ab u dzaak
ti'al yuk'ej.
Dza'ab u dzaak
men yum j-meen,
dza'ab u dzaak
Yichíintej.

Le dieron su medicina
por el j-men,
le dieron su medicina
para tomar.
Le dieron su medicina
por el j-men,
le dieron su medicina
para su baño.

Kan a wil chan mozon
ka makik yéeta p'ook,
kan a ch'úuy a chan p'ook
yaan a wilik chan juju.

Cuando veas al pequeño remolino
tápalo con tu sombrero,
y cuando alces tu sombrero
a una pequeña iguana encontrarás.

Dza'ab u dzaak
men yum j-meen...

Le dieron su medicina
por el j-men...

T'aan u bin chan mozon,
t'aan u bin chan mozon,
dzo'ok u bin chan mozon
dzo'ok u bin,
chéen ba'ale' yaan u suut chan j-
nuux.

Ya se va el pequeño remolino,
ya se va el pequeño remolino,
ya se fue el pequeño remolino
ya se fue pero volverá, pequeño
señor.

Autor: Pedro Iuit Chi (May May, s/f: pieza 4).

Canto en zapoteco de Valles, con todos sus componentes altamente tradicionales, de la práctica terapéutica con que se procura recuperar el alma o espíritu de una persona para curarla de “susto” o “espanto”²⁰.

Pxì'w dумыâl làa' dii'xdòò' nì mnáabdú làa'ní syô'pnéenu, t̥h̥ gíndâa'dú làa' b̥ngá gyó'neenu, làa'bá syô'pkánú.	Seres del alma, la ofrenda que us- tedes pidieron se la hemos traído, para que dejen en paz el alma de la persona por quien hemos venido.
--	--

Xì gûndú làa'bá, nó' xtémbá nó'rá sà'bá. Gúl ndâa' làa'bá báa syó'néenu. Lâa'ní mnáabdú làa'ní mnîi'dú, làa'ní syô'néenu.	Para qué la quieren, ella tiene familia. ¡Déjenla regresar con nosotros! Lo que nos han pedido, lo que nos han dicho, se lo hemos traído.
---	--

López Cruz (1997: 329-330).

Canto en chontal de Oaxaca. La machatu es una planta cuya raíz se emplea para curar a los niños enfermos de “antojo”. El canto se enuncia antes de cortar la planta, práctica que ha ido perdiendo funcionalidad.

Machatu machatu aycuainama, pelufpa pelelallopé, cananconaguó canaconaguó lapiintza lopiipa lapiintza, anuli, lopinse caxnanama caxna- nama,	Machatu machatu ya llegué, ¿a dónde estás? Te estoy hablando, te estoy ha- blando, Dame tu flor, dame una raíz; Hazme un remedio, ¡sáname!
---	---

²⁰ Como referencia a cantos en otras lenguas (o variantes) zapotecanas, consi- dérese: Chávez Hernández, Odilón, *et al.* 1993. *Ularii gue benne anca xbanarii. Canciones en zapoteco del oeste de Ixtlán*. México: Instituto Lingüístico de Verano.

La música y los pueblos indígenas

tzeensla cafchi aslchatzmentza,
machatu machatu,
lipipa cano lipipa quemaá.

Lo voy a tomar, lo voy a tomar,
Machatu machatu
flor de Dios, flor del cielo.

Ogita (1989: 95).

La ecología

Para algunos pueblos indígenas, el tema del deterioro ambiental se ha hecho presente desde hace décadas en forma de canción; aunque cierto es que hasta hace poco tiempo ese repertorio fue integrado al discurso pro-ecologista, por lo tanto, este tipo de cantos representa una innovación relativa.

Canción en purépecha: *A ke kanaia este grinko/Ah, qué canalla este gringo*; en ella se hace una denuncia velada a las actividades de un talamontes, en la primera mitad del siglo pasado.

A ke kanaia este grinko
iási k'oru inchaakustia Chátarhu isí ia
ísku úndachi trenuni korhokani
ísku úndani ueponi jarhani.

Ah, qué canalla este gringo
ahora sí entró por Pichátaro
nomás empezamos a sentir el tren
nomás empezamos a oír que venía
llorando.

Juáta k'eritu juáta asula jíkeni t'ún-
keni lástima úsinka sáni
xáni sési jáxeka juáta asula jimpo-
kenisi Santiago Isley xáni kua-
grariptia.

Cerro grande, cerro azul
te tengo mucha lástima
porque eres tan bonito cerro azul
por ese le gustaste tanto a San-
tiago Isley.

Dimas Huacuz (1995: 176).

Canción en maya *Kanáante'ex le lu'uma'*/Cuidemos la tierra. Esta composición reciente, tanto por su forma, como por su contenido, es un buen ejemplo de innovación²¹.

Ba'axten ka tuklil mix ba'al yaan a meentej	Por qué piensas que no tienes que hacer
ba'axten ka tuklil mix ba'al yaan ta tuukul	por qué piensas que no tienes nada en la mente
ba'axten ka tuklil yaan túun teech a lúbul	por qué piensas que vas a caer
ba'axten ka tuklil yaan túun teech a kíimil.	por qué piensas que vas a morirte.
Ba'axten ka tuklil túun jáabla kux-tala'	Por qué piensas que se te acaba la vida
ba'axten ka tuklil mina'an iik' a xú-uchej	por qué piensas que no hay aire para que respires
ba'axten ka tuklil mina'an ja' a wuk'ej	por qué piensas que no hay agua para que bebas
ba'axten ka tuklil jach túun ya'ab yaaltáambaj.	por qué piensas que hay mucha guerra.
Ko'oten túun waye' u'uy ba'ax túun kin k'ayka'	Entonces, ven acá, escucha lo que estoy cantando
ma' túun a ch'éebel mix túun jump'éel súutuk	en ningún momento te desvíes
ko'oten a wawtej ba'ax túun k'a'ana'an k-beetik	ven a gritar qué debemos de hacer
ti'al le k'iino'oba' jach dzu'uy túun ku taala'.	en los días difíciles que se avecinan.
Way Mayab, way Mayab, way Mayab...	Aquí en el Mayab, aquí en el Mayab, aquí en el Mayab...
yóok'ol kaab.	en el mundo.

²¹ Una buena colección de canciones en maya puede encontrarse en las publicaciones de Gerardo Can Par: *K'aayo'ob suuk u beeta'alo'ob*, *Canciones mayas tradicionales*; *Maaya k'aayo'ob suuk bajla'abeono'be*, Tomos I y II; y *La nueva canción maya*, Tomos I y II (Col. Letras Mayas Contemporáneas, n^o 31 a 36, respectivamente), editadas en México, por el Instituto Nacional Indigenista & Secretaría de Desarrollo Social, en 1994.

La música y los pueblos indígenas

Ko'one'ex túun awtik: kanáante'ex le k'áaxo',	Vamos a gritar: que cuiden el monte,
ko'one'ex túun awtik: kanáante'ex le ja'o',	vamos a gritar: que cuiden el agua,
ko'one'ex túun awtik: kanáante'ex le iik'o',	vamos a gritar: que cuiden el aire,
ko'one'ex túun awtik: kanáante'ex le lu'uma'.	vamos a gritar: que cuiden la tierra.

Wáa ma' ta wu'uye' je'el ku bin ka'- téena',	Si no lo escuchaste bien, ahí va de nuevo
ma' túun a wenel púus tech túun a ch'éemo',	no te duermas, limpia tus lagañas
ma' túun táan wilik k'oja'an túun le lu'uma,	no ves que la tierra está enferma
ko'oten a kanej ba'ax túun k'a'ana'an k-beetik,	ven a aprender lo que debemos de hacer
ti'al le k'iino'oba' jach dzu'uy túun ka taala'.	en estos días difíciles que se aveci- nan.

Autor: Miguel Ricardo May May (May May, 2004: pieza 2).

Los temas del día

Cierra la presente antología un par de cantos, elaborados no sólo en nuestros días sino de acuerdo con problemáticas absolutamente pertinentes y emergentes en el presente. Dejemos que sus respectivos textos hablen por sí mismos y dejemos las apreciaciones sobre su innovación para los comentarios finales.

Rap en mixteco: Ya a tno'on sawi yita nda'yi/Tlapa, Guerrero.

Ta kui'na ku'i kachina, ta un Suv'i ta kui'na ku'i	Me dicen ratero pero no soy Un ratero.
Ta xita ñuu ki'un wasa sindawi ku'i.	Soy un rapero de la montaña que no te engaña

Ta xita ñuu ki'un wasa sindawi
ku'i.
Sakán kixa'ai xitai tno'on sawi,
ña kundaa ini
Ndoo kunii, ta ndatu'uni xi'in
ndoo, yo ku'u ña
Kisa'i, ta xánini xaa kixa'a
xitani'no ni tno'on
Sawi ña kán kuu na un nda a
sanai ña xitai
Ya a tno'on sawi, ña kunis'o na savi
Ña kundaa ini nts'ii na sawi.

Sikua'ra ntsi'i ña wa'a kundoo
na sawi
Un ndoo tna iyo ntsi'i na wa'a
waxi nima.
Ta kuu se'e sawi
Ta saa ndatno'oni i xi'i ntsi'i na
ñakitna'an
xi'in i tna kuu na ngoo, na waa
na saan
Na savi ta un nda na inka xiyo
(gringo) ñakan
Un ndaa tna'an ntsichi tsi'i na imi,
sáa
Ntsi'i no savi, ta koto ndoo vitni
Káchi
Kamani kua'no ntsi'i na savi
Kachi ka'an
Tsi owi nuu tno'on tno'on sawi
ta tno'on sa'an.

Quiero que sepan que me
Acabo de activar
Y les voy a platicar de lo que
Estoy haciendo
Estoy presintiendo que yo estoy
Pagando
Y me estoy alocando de lo que
Estoy haciendo
Esto está naciendo
Estoy aprendiendo del talento
Que me sale muy adentro

Este es el encuentro del
Mixteco, nahuatleco, tlapaneco
Nunca me quedo seco, soy mix-
teco
Represento a mi gente mixteca
Porque somos como los
Aztecas
Pónganse alerta al mixteco va
Para arriba
Porque mis palabras riman y la
Voz de la montaña
Es la que anima para cantar
Esta canción
Con gran ilusión
Nunca voy a caer en la prisión
Por cantar esta canción
Hay que vivir la vida como en
Esta ocasión
Sin depresión
No discriminación a nuestra
propia región.

Autor: Gonzalo Candia Moreno; archivo del proyecto “De tradición y nuevas rolas”, Dirección General de Culturas Populares.

*Hip-hop en totonaco: Ni kamaxananti/No te avergüences*²².

Ka kgaxpatit wa tuku na kawani-
yan akit axala Amixtlan
Y ni li maxanan wa tuku kit li chu-
winan
Pi wa kin totonaco akit na kama-
tsiniyan
Chuna la kin tata chu ki nana ki
matsinikgolh
Chuna la kin tlat chu kintse ki ma-
kgastakgolh
Ki matsinikgolh tsinu tsinu tsukulh
ka tsini wa uma tachuwín
Wa tu chu kit lakaskin kakatsini-
golh wa tiku katsiputungow
Chuna na kgalhpawasaw
wa tuku na kgalhpawasaw
na takgalhchuwínaw kinta cris-
tianokan.
Lu paxkat katsini wa tuku kगतli-
yaw lu tlan tachuwín
wa kina maxkin kin puchinikan ni
ka la talatlawaw y
maxtun kalaw na la makgtayayaw.

Oigan lo que les voy a decir yo soy
del pueblo de Amixtlán
No me avergüenzo de la lengua
que yo hablo, la cual es mi to-
tonaco y yo les voy a enseñar.
Así como mi abuelo y mi abuela
me enseñaron, también como
mi padre y mi mamá me hicie-
ron crecer.
Me enseñaron y poco a poco fui
aprendiendo este lengua, la cual
yo quiero que todos aprendan
aquellos que quieran aprender.
Para que así traspasemos las fron-
teras a las que queremos pasar
y platicaremos con nuestros
hermanos indígenas.
Estoy muy agradecido por todo lo
que tengo, es muy buena len-
gua que nos dio nuestro Dios,
no hay que pelear, hay que
unirnos para ayudarnos.

Creación del grupo *Eco expresivo de la B6*; traductores: “El Rolas” y “El Chairó”; traductor técnico Noé Gómez Salazar; archivo del proyecto “De tradición y nuevas rolas”, Dirección General de Culturas Populares.

²² Una compilación de cantos de tradición católica en esta lengua es la publicación: Juárez Hernández, Facunda. 1993. *Litlin xa Ninin. Alabanzas para todos santos*. Papantla, Ver.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes & Unidad Regional de Culturas Populares de Papantla.

De la antología aquí presentada, no es satisfactorio emitir una simple conclusión general diciendo que los pueblos indígenas mexicanos cantaron en el pasado, cantan en el presente y, según parece, cantarán en el futuro, empleando sus respectivas lenguas originarias. Así como en otros aspectos – el de la cosmovisión, el de los sistemas rituales, el ideológico, el económico, la historia específica, etc. –, es necesario particularizar, si no por cada uno de los pueblos o las lenguas, sí al menos por el criterio regional o por las afinidades que muestren determinados conjuntos de comunidades; o bien, es recomendable puntualizar diferenciando lo observado en, por lo menos, uno o más de los parámetros propios de las canciones, trátase de los temas expresados en ellas, de los géneros y estilos musicales empleados o de las razones por las que se canta y las maneras en que ello ocurre. De acuerdo con esta última recomendación, nuestra antología, necesariamente limitada, da pie a los siguientes comentarios finales.

No todos los pueblos indígenas cuentan con canciones en su propio idioma; y para el caso de algunos pueblos, por ejemplo el zapoteco, aun sabiendo que tal o cual comunidad sí tiene un repertorio de cantos en su lengua, nada garantiza que esta práctica se encuentre por igual en todas las comunidades que integran dicho pueblo. Esta situación está en espera de un estudio a profundidad, de hipótesis que pretendan explicarla... aunque es posible imaginar que la ausencia de canciones obedezca en parte a la persecución de que fueron objeto, a partir de la Conquista, las manifestaciones de las tradiciones religiosas locales, así como a la segregación lingüística y la estigmatización de las formas de vida indígenas.

Entre los pueblos indígenas en que se practican canciones en su propia lengua, no todos conservan piezas tradicionales, ni todos exhiben composiciones actuales. Lo anterior se presenta en múltiples combinaciones y detallados matices; como instancias ilustrativas tenemos, por un lado, a los pueblos que hablan los idiomas de la familia lingüística cochimí-yumana – kumiai y paipai, entre otros –, que mantienen un repertorio relativamente extenso de cantos tradicionales, anónimos, de presumible antigüedad, sin que figuren en su haber nuevas creaciones en sus lenguas; y, por otro

lado, están los chichimecas, quienes no conservan nada de lo que pudo ser su remoto patrimonio lírico y sólo cuentan con canciones compuestas hace no más allá de 25 años. En otros casos, aquí ejemplificados por los pueblos huichol y purépecha, el canto en su lengua es en la actualidad una tradición vigorosa: se conocen y practican amplios repertorios pretéritos, además de contar con sendas y constantes innovaciones, como lo permiten ver las nuevas composiciones tanto en los antiguos moldes literario-musicales, como con nuevas temáticas; lo mismo se aprecia por las obras sobre géneros musicales de reciente experimentación; y así también las innovaciones afloran mediante la diversificación en el plano performativo, sea en términos tecnológicos y/o de escenificación.

La antología, por su parte, muestra varias instancias firmemente tradicionales. Una de los más sobresalientes corresponde al canto ceremonial de las tradiciones religiosas indígenas; entre los casos ejemplificados están los de los pueblos cora y huichol – y entre los no citados valga referir al tarahumara, por ejemplo. A esta esfera pertenecen por igual los cantos de los sacerdotes, líderes espirituales o chamanes; y, posiblemente no todos pero sí, al menos, una parte de los cantos que traslucen las mitologías también deben figurar aquí. Lógico es que detrás de todo el repertorio musical, así como de las danzas y escenificaciones correlativas, se encuentra la vitalidad de la cosmovisión, de los respectivos sistemas de creencias, soportando el conjunto de prácticas, el comportamiento ritualizado y, en sí, la lógica misma de la vida cotidiana de las poblaciones.

El omnipresente tema del amor cuenta en la antología con sendos ejemplos ilustrativos de su tradicionalidad; aunque, a primera impresión, ni en su conjunto, ni mucho menos por lo que se refiere al repertorio de uno sólo de los pueblos indígenas, los asuntos de la lírica de los sentimientos se encuentran tan diversificados como lo proyecta el alto número de subtemas en las canciones de amor concebidas en castellano. Por su parte, la metáfora flor-mujer no sólo se ostenta, según ha sido sugerido, como una pervivencia del imaginario prehispánico hasta el presente, sino que continúa siendo un motivo sobre el que gravitan muchas composiciones re-

cientes y que funciona como la estructura de géneros literario-musicales completos. Desde luego que se advierten variados recursos expresivos – cada uno según y conforme su canon tradicional –, como el correspondiente a la extensión de las piezas: el rango va de las canciones conformadas por un par de estrofas, a las tiradas cuasi abiertas de coplas, esquema que permite hablar desde el noviazgo hasta el matrimonio, pasando por las intervenciones de la suegra.

En el sector de las canciones tradicionales que no son de amor, llama la atención el tema de la muerte, no tan recurrente en la lírica en castellano o al menos expuesto en ella de manera sensiblemente diferente, tal como lo dejan ver los ejemplos de la antología. Algo similar puede decirse de los cantos sobre animales u otros elementos y fuerzas de la naturaleza, así como de la lírica infantil y juvenil: están presentes en las tradiciones cantadas de varios pueblos indígenas y de la población hispanohablante, aunque concebidas y estéticamente resueltas de maneras expresamente distintas. Desde luego que el humor, la picardía y el erotismo se presentan también como componentes de los cantos tradicionales. Es posible que las canciones de victoria de los seris sean, de las expresiones de las circunstancias varias, aquellas cuyo contenido más contrasta con las prácticas socio-culturales de la mayoría de los mexicanos; y aunque éstos tengan nociones de ciertas prácticas comunitarias, muy probablemente estimulen su reflexión los cantos curativos de los zapotecos y chontales de Oaxaca, así como los utilizados para dominar la materia, de los lacandones y los mismos chontales. Y de alta tradicionalidad son también varias de las canciones relativas a la diversión, al baile y/o al esparcimiento; algunas de ellas perfilan contrastes notables con las correspondientes canciones en castellano, tanto por los temas expuestos, como por su tratamiento literario.

A su vez, esta misma compilación de canciones da cuenta de varias innovaciones. Como hemos dicho, por un lado está el ensanchamiento del acervo de varios géneros literario-musicales tradicionales mediante la hechura de nuevas piezas modeladas de conformidad con los parámetros preestablecidos. Por otro lado, en el ámbito del contenido de los cantos, se perciben al menos dos

principios generales: el de la traducción y el de la nueva composición. El principio innovador de la traducción puede dividirse en las traducciones institucionales y en las particulares. Al mismo tiempo, las traducciones institucionales se subdividen en aquellas de las instituciones ideológicas y en las de la institucionalidad gubernamental: a las instituciones ideológicas corresponde la traducción a las lenguas indígenas de textos de inspiración católica y, especialmente, cristiana; y a la institución gubernamental corresponde la traducción, a las mismas lenguas, del *Himno Nacional Mexicano*. Por su parte, las traducciones particulares versan sobre el trasvase de cantos en castellano a las lenguas indomexicanas, principio que parece estar *in crescendo*. En esta línea se encuentran canciones de amor, tanto de las piezas anónimas de la lírica tradicional, como de obras de autor reconocido – sin faltar repertorio en inglés, de conjuntos como *The Beatles*. Desde luego que lo mismo vale decir de la traducción de canciones que no son de amor. Y no son pocas las canciones, rondas, juegos y demás expresiones semejantes del ámbito escolar hispanohablante que ya se han traducido a más de una de las lenguas indígenas, en la expectativa de que sean publicados con cierta frecuencia nuevos productos con tales características; estas traducciones no parten de programas de las instituciones educativas, sino que han ido surgiendo por iniciativa de ciertos profesores en particular.

El principio general innovador de la composición engloba la generación de nuevos cantos con temas y/o enfoques no antes considerados en las prácticas líricas en lengua indígena. A este segundo principio, visto en sentido integral y contemplando al menos el texto, la música y la propuesta performativa (que incluye, como en creadores de otras sociedades, la concepción de piezas que a veces no tienen representación pública, sino que sólo son grabadas y socializadas por medios cibernéticos), corresponde la innovación de mayores dimensiones que hasta el momento puede ser señalada respecto de las artes verbales realizadas en lengua indígena; baste referir como ilustrativo de ello los ejemplos aquí dados del *rap* y el *hip-hop* de los pueblos mixteco y totonaco, a los que deben añadirse los casos no citados de comunidades nahuas, mayas, zapotecas, entre muchas, muchas otras más.

Aclaremos desde un principio que esta antología no abarcaba todas las opciones de cantos tipificados ni por Vicente T. Mendoza, ni por el *Cancionero Folklórico de México*, lo que no debe ser entendido como la inexistencia de las piezas correspondientes. Sin embargo, puede resultar llamativa la escasez de canciones con narrativa histórica, así como de canciones de contenido político, en particular porque en esta clase de cantos es frecuente que los individuos o las colectividades cifren estéticamente su ideología; quizás este desequilibrio aparente esté siendo atendido por las composiciones más recientes – aquellas ejecutadas ante copiosas audiencias o lanzadas hacia los confines del ciberespacio –, que codifican verbal y musicalmente las posturas ideológico-críticas de su autor, del grupo productor o de la comunidad de adscripción, tanto como del público receptor.

Es innegable que, en particular, la facción innovadora de las canciones en lengua indígena conforma ya en nuestros días un discurso pleno, con francos planteamientos estéticos y con declaradas resoluciones ideológico-políticas. Esta tendencia innovadora parece formar parte – y quizá sea su componente más visible –, más que de un movimiento de reivindicación étnica, de un proceso de empoderamiento de la población indígena mexicana respecto del cual todo el conglomerado social estamos comprometidos a no repetir los errores del pasado, ni siquiera imaginando la persecución, segregación y/o estigmatización de tal proceso. ¿Presumimos de haber concebido el concepto de interculturalidad, además de jactarnos de su aplicación horizontal con respaldo gubernamental? Las canciones en lengua indígena conforman uno de los escenarios ante los cuales podemos calificar nuestros exámenes, precisamente, en la materia de interculturalidad. Además, el proceso de empoderamiento lingüístico puede encontrar respaldo en el reconocimiento, plasmado en la legislación mexicana, de los derechos lingüísticos de los pueblos indígenas.

Sin embargo, el empoderamiento, como todo acercamiento al poder, tiene sus zonas de riesgo. Recuérdese la experiencia del proyecto del bilingüismo “lengua indígena-español” aplicado el siglo pasado por la Secretaría de Educación Pública en las comunidades indígenas. Desde luego que las metas de dicho proyecto

no eran enseñar español a la población indígena para “empoderarla”, sino generarle con tal enseñanza posibilidades de acceso a “la vida nacional” – lo que esto signifique; o bien, como otros dirán, el proyecto pretendía el ascenso social de dicha población. Sin minimizar el asunto de las metas del proyecto, lo que en este punto conviene recordar es que la enseñanza de la segunda lengua fue impulsada desde una plataforma de *bilingüismo sustractivo*: se aprende español a costa de que se deje de hablar la lengua indígena; lo que contrasta con una plataforma de *bilingüismo aditivo*: se aprende una segunda lengua – o tercera, cuarta, etc. – sin la premisa de que debe eliminarse la primera. Los resultados de aquel lengüicidio o genocidio lingüístico diariamente nos saltan a la cara. Así, con esta experiencia a la vista, es deseable que los agentes de dicho empoderamiento – presumiblemente actuantes de los intereses de las bases y no de los de las élites – sean sensibles a la diversidad cultural para que los nuevos contenidos, géneros y recursos expresivos sean capitalizados como un enriquecimiento y no como el empobrecimiento cultural desatando la obsolescencia de las prácticas tradicionales. Haciendo lo que hacen y desde el lugar al que han ascendido, el sector de la población indígena generador de las innovaciones artísticas tiene la posibilidad de influir más allá de su público inmediato respecto de la continuidad, fortaleza y disfrute de todas las expresiones que, intrínsecamente, conforman la diversidad cultural.

La innovación que nos ocupa es, a todas luces, un asunto de suma importancia, dado que no sólo incide en el plano musical, sino que alcanza por igual lo lingüístico o, dicho con más precisión: permea activamente la esfera sociolingüística. De entre el amplio conjunto de aspectos considerados en dicha esfera – como la vitalidad lingüística, los registros oral/escrito, el reconocimiento de las lenguas indígenas como lenguas nacionales, entre otros –, sólo haremos unos comentarios relativos a los registros lingüísticos. Por un lado, creemos que géneros como el *rap* y el *hip-hop*, entre otros, pueden reactivar la práctica de la poesía oral improvisada en las lenguas indígenas. Esta práctica, de suyo, no es ajena a la cultura musical de varios pueblos, como consta por la improvisación requerida en el *katikubi* mixteco, en la *pirekwa* purépecha, y

en las canciones en mayo, por citar unas cuantas instancias, aunque todas ellas, ciertamente, no tienen ya la vitalidad que las soportaba hace medio siglo, aproximadamente. Además, músicos y cantadores indígenas de pueblos como el huasteco, el náhuatl de la Huasteca y de la Sierra Norte de Puebla, el otomí del Oriente, el tepehua, y el totonaco ejecutan habitualmente el género *hua-pango*, tradición artística en la que se improvisan coplas en castellano – y, ocasionalmente, también en sus respectivas lenguas; análogamente, los pueblos pame y chichimeca conocen la *valona*, género que demanda la improvisación de cuartetos glosados en décimas; por igual, los nahuas y popolucas del sur de Veracruz practican el *son jarocho*, género en el que también suelen improvisarse sus cantos. Y es plausible que la reactivación de la poesía oral improvisada en las lenguas de los pueblos referidos – y otros más, desde luego – sea un impulso estratégico en los procesos de apuntalamiento lingüístico, como ocurre con el arte de los *vertso-lariak* o cantantes improvisadores del pueblo vasco, a favor de su lengua: el *euskera*.

Y, por otro lado, la dinámica de las innovadoras canciones en lengua indígena nos conduce a finalizar estas líneas con unas sucintas observaciones sobre la palabra oral, la palabra escrita y la poesía, como registros específicos del lenguaje en el contexto del resurgimiento lingüístico. Por lo que corresponde a la poesía escrita, recordemos que en México se consolidó un movimiento en el último cuarto del siglo pasado que exaltó la escritura de la poesía en lengua indígena – entre otros géneros como la narrativa – y ahora somos testigos del surgimiento, literalmente en nuestra propia cara, de la poesía en lengua indígena expresada de manera cantada. Los hechos no pueden darnos una lección más contundente, en especial si no olvidamos el contexto en el que estamos y, muy importante, si tenemos consciencia del proceso de empoderamiento lingüístico: no es lo mismo leer la poesía que cantarla, lo que además puede estimular, instantáneamente, la colectiva acción de bailar. Sin desconocer ninguno de los respectivos esfuerzos – de autores, narradores, traductores, editores, etc. –, valga decir que si los escritores se propusieron fortalecer las lenguas indígenas con sus poesías, tal iniciativa no ha tenido el mismo impacto que

la de los compositores de canciones, cuyas rolas se encuentran impulsando el fortalecimiento de sus lenguas aun sin proponérselo.

Primeras referencias²³

Anónimo. 1996. *El nuevo himnario huave. San Mateo del Mar, Oaxaca*. México: Kyros (quinta edición).

Acevedo Coutiño, Fabiola Alejandra. 2014. *El costumbre lacandón. Representaciones sociales y prácticas socioculturales actuales de las enseñanzas de Hach Ak Yum en Najá, Chiapas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos.

Alcántara G., E. Noé. s/f. *Ayuuk Ja'ay. Üüvap xa üts tse'e nayöök. Yo también canto en mi Lengua Mixe*. México: edición del autor.

Astorga de Estrella, María Luisa, *et al.* 1998. "Las canciones seris: una visión general", en Zarina Estrada F., *et al* (Eds.), *Cuarto Encuentro Internacional de Lingüística en el Noroeste; Memorias*. Hermosillo: Universidad de Sonora; T. I, Vol. 2, p. 499-526.

Brennan, Juan Arturo. 2008. *Cómo acercarse a la música*. México: Secretaría de Educación Pública & Plaza y Valdés Editores (Colección 'Reforma Integral de la Educación Básica'; Secundaria).

Burgess McGuire, Don. 1994. *Ralámuli Wikala. Canciones de los Tarabumaras*. México: Instituto Lingüístico de Verano (2ª Ed.).

Chamorro, Arturo & María del Carmen Díaz de Chamorro. 1983. *Abajeños y sones de la fiesta purépecha*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; serie de discos "Testimonio musical de México", 24.

²³ Como pudo verse a lo largo de estas páginas, un conjunto de segundas referencias corresponde a las lecturas sugeridas en ciertos puntos específicos del texto. Y a los interesados en fuentes sonoras de música indígena en general (cantos, danzas, piezas instrumentales, etc.), se les recomienda consultar el artículo de quien esto escribe: "Las (muchas) músicas de los pueblos y las (numerosas) sociedades indígenas", en Aurelio Tello (Coord.), *La música de México. Panorama del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes & Fondo de Cultura Económica, 2010; pp. 29-105; cuyas 19 páginas finales contienen fichas de fonogramas producidos desde mediados del siglo XX, hasta el año 2000, aproximadamente.

De la Cruz, Víctor. 2013. *Guie' sti' diidxazá. La flor de la palabra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México & Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Nueva Biblioteca Mexicana, 125).

Dimas Huacuz, Néstor. 1995. *Temas y textos del canto p'urbépecha. Pirekua: nirasinkani ma pireni*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán.

Estrada, J. Jesús. 1987. "Anónimo (s. XVI) Motete (ca, 1599) *Reina Celestial*"; "Hernando Franco (1532-1585) Motete (ca, 1599) *¡Ob Señora!*", en Julio Estrada (Ed.) *La música de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; T. III, Antología, Vol. 1, Periodo virreinal, pp. 9-12 y 13-16.

Evers, Larry & Felipe S. Molina. 1987. *Yaqui Deer Songs. Maso Bwikam. A Native American Poetry*. Tucson: Sun Tracks & The University of Arizona Press.

Frenk Alatorre, Margit (dirección). 1975, *Cancionero Folklórico de México*. México: El Colegio de México; T. 1, *Coplas del amor feliz*; T. 2, *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor* (1977); T. 3, *Coplas que no son de amor* (1980); T. 4, *Coplas varias y varias canciones* (1982); T. 5, *Antología, glosario, índices* (1985).

Galicia Silva, Javier. 2007. "Las tlacualeras: un canto-baile pícaro y de cosquilleo en el rito matrimonial en Santa Ana Tlacotenco", en *Estudios de Cultura Náhuatl*; Vol. 38, pp. 415-425.

González, Juan Pablo. 2011. "Colonialidad y poscolonialidad en la escucha. América Latina en el cuarto centenario", en Coriún Aharonián (Coord.) *Música/Musicología y Colonialismo*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Uruguay; pp. 81-100.

Hellmer, José Raúl (grabaciones). 1980. *In xóchitl in cuícatl. Cantos de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; serie de discos 'Testimonio musical de México', 23.

Híjar, Fernando (Coord.). 2005. *Lluvia de sueños. Poetas y cantantes indígenas*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas & Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. 2009. *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales. Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. México: INALI.

López Curz, Ausencia. 1997. "El cantarito: una fomra de curar el espanto en una comunidad zapoteca", en *Tlalocan*, Vol. XII, pp. 325-336.

La música y los pueblos indígenas

Luna Ruiz, Xilonen (Coord.). 2007. *Música de las fronteras Norte y Sur de México*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas; audiolibro + 2 DC (Serie XIV 'Pueblos indígenas en riesgo', 4).

_____. (Coord.). 2009. *Cantos de enamoramiento, amores, desamores y casamiento*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas; audiolibro + 1 DC (Serie XIV 'Pueblos indígenas en riesgo', 7).

May May, Miguel (Coord. Gral.). s/f. *Yáax ketlaam ti'al u beet'aal Maaya k'aayo'ob. 1er. Concurso de la Canción en Lengua Maya* (2002). Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya del Estado de Yucatán & Instituto de Cultura de Yucatán. Mérida, Yuc. (1 disco compacto + folleto de 20 pp.).

_____. 2004. *U Ka' Ketlaamil Maaya K'aay 2004. 2º. Concurso de la Canción en Lengua Maya*. Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya del Estado de Yucatán & Instituto de Cultura de Yucatán. Mérida, Yuc. (1 disco compacto + folleto de 24 pp.).

_____. 2005. *U Yóox Ketlaamil Maaya K'aay. 3er. Concurso de la Canción en Lengua Maya 2005*. Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya del Estado de Yucatán & Instituto de Cultura de Yucatán. Mérida, Yuc. (1 disco compacto + folleto de 24 pp.).

Mendoza, Vicente T. 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____. [1961] 1982. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. México: Fondo de Cultura Económica (segunda edición).

Merrifield, William. [1958]. *Canciones en chinanteco de Palantla*. s/l: Summer Institute of Linguistics International (SIL); "Bartholomew Collection of Unpublished Materials"; SIL – Mexico Branch (www.sil.org/resources/language-cultura-archives).

Montemayor, Carlos. 2001. *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. México: Universidad Iberoamericana.

Ogarrío Perkins, Carlos E. (compilador). 2011. *Cantos de los comcaac. El legado de los Barnett*. México: Jorale Editores & Universidad de Sonora (audiolibro + 1 CD).

Ogita, Masanosuke. 1989. *Canción de chontal. Canciones antiguas de aborígenes mexicanos*. Tokio: Candelaria Sha (traducción, Taro Takano).

Pike, Victoria & Elva Cerqueda García (Trad.). 1973. *Canciones mazatecas*. México: Instituto Lingüístico de Verano & Secretaría de Educación Pública.

Prudencio, Cergio. 2011. “Desafíos actuales ante el colonialismo”, en Coriún Aharonián (Coord.) *Música/Musicología y Colonialismo*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Uruguay; pp. 17-23.

Ramírez de la Cruz, Xitákame Julio, 2003. *Wixarika xaweri yeikiyari. Un estudio de la canción huichola*. Guadalajara: Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara & Fundación Ford; publicación de la revista *Función*, Núms. 27-28.

_____, 2004. *Wixarika xaweri piyari. Antología de canciones huicholas*. Guadalajara: Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara & Fundación Ford; publicación de la revista *Función*, Núms. 29-30.

Reyes, José Luis. 2005. *Seris*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas; audiolibro + 1 DC (Serie XIV ‘Lenguas indígenas en riesgo’, 1).

Rodríguez Toledo, Carlos (Dir. y Ed.). s/f. *Compositores Istmeños. Homenaje a: Eustaquio Jiménez Girón y sus intérpretes*. Oaxaca: Instituto Musical, Cultural y Editorial Vicente Toledo Castillo & XEGLO La voz de la Sierra Juárez radiodifusora de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas; Año 1, Núm. 1 (Revista cuatrimestral de la trova zapoteca).

Tagg, Philip. 2011. “Dominants and Dominance. A video contribution to discussions in Montevideo about musicology and colonialism”, en Coriún Aharonián (Coord.) *Música/Musicología y Colonialismo*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Uruguay; pp. 67-69.

Tello, Aurelio. 2010. “El tránsito de los virreinos a los estados independientes”, en Consuelo Carredano & Victoria Eli (Eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica; Vol. 6, *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*; pp. 23-70.

Torres Medina, Violeta. 1984. *Stidxa riunda guendanabani ne guenda guti sti binni zaa. Canciones de vida y muerte en el istmo oaxaqueño*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; serie de discos ‘Testimonio musical de México’, 25.

Valdovinos, Margarita. 2008. *Les chants de mitote náyeri. Una pratique discursive au sein de l’adition rituelle*. Paris: Université Paris X-Nanterre; tesis de doctorado en Etnología; 2 Vols.