

Expresiones cantadas en lenguas indígenas nacionales de México. Algunas reflexiones¹

ENRIQUE FERNANDO NAVA LÓPEZ
Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

Bases y presentación del problema

En toda expresión cantada que comprende un discurso gramaticalmente decodificable, encontramos la posibilidad de apreciarla como creación artística desde al menos dos perspectivas estéticas: la literaria y la musical (aunque bien podría haber al menos otra perspectiva más: la kinésica, por ejemplo). Debido al perfil de la *Revista de Literaturas Populares*, se presentan aquí textos generados en alguna de las lenguas indígenas nacionales de México (estatus que la legislación vigente de nuestro país les reconoce a éstas, junto con el español y la lengua de señas mexicana), acompañados de su traducción al español; y, por lo que toca a la materia musical, si bien ésta es la principal ventana de acceso al material reunido, sólo se hacen referencias generales, sin llegar a fondo en el análisis formal y/o semiótico, ni a la inclusión y explicación de partituras.

En esta oportunidad, se dará cuenta de una pequeñísima muestra de la diversidad de lenguas mexicanas, mediante algunas piezas literario-musicales.² Este trabajo tiene como objetivos

¹ Agradezco a los anónimos dictaminadores del artículo las observaciones y sugerencias realizadas, mismas que permitieron mejorar el documento; y desde luego que los eximo de cualquier error, ambigüedad o cabo suelto que en su versión final pueda ser detectado en el escrito.

² Para los interesados, se ofrece, en otra publicación de quien esto escribe, el texto de cerca de 70 composiciones, con su traducción al español, correspondientes a 25 lenguas

principales: 1) presentar una tipología verdaderamente general de expresiones cantadas; 2) proponer la respectiva función preponderante que tiene la música en cada una de las expresiones tipificadas; 3) citar un puñado de ejemplos acompañados de comentarios sobre la relación entre el texto y la música (en algunos casos, también se dan comentarios sobre la transcripción y la traducción consignadas en las respectivas fuentes); y 4) responder a la pregunta sobre el proceso creativo —que expondré en el siguiente párrafo— mediante la apertura, o continuidad, de un diálogo reflexivo en torno a las posibles implicaciones derivadas de estetizar musicalmente un discurso literario con uno u otro tipo de expresión cantada, a la luz de sus respectivas funciones musicales. El plan de exposición de los tópicos del presente artículo corresponde al orden en que acaban de ser enunciados los objetivos, a saber: la tipología y las funciones; las piezas ejemplificadoras; y las reflexiones finales.

Una obra que terminará siendo una expresión cantada atraviesa, de acuerdo con este artículo, el siguiente modelo hipotético de proceso de creación:

- (1) Primero se concibe una idea o un discurso que, con recursos meramente gramaticales, contiene un significado.
- (2) Esa idea o discurso es estetizado literariamente, de lo que resulta un discurso literario (texto poético o poema). En este punto del proceso creativo, ya se puede hablar de una obra artística; y dicha obra tiene un significado que corresponde, por lógica, al significado del discurso literario.
- (3) El discurso literario es musicalizado, es decir, es estetizado musicalmente. Alcanzado este otro momento del proceso creativo de la obra —en que ésta dejó de ser una expresión meramente literaria y es ya una expresión cantada—, ¿qué ocurre con su significado? La respuesta a esta pregunta es, como lo he señalado, uno de los objetivos de este estudio.

I. Tipología general de expresiones cantadas y funciones musicales

Toda vez que Maximiano Trapero (2014) propuso que la décima, junto con la canción y el romance, conformaba el tercer género de la poesía popular hispánica — me permito subrayar que todos ellos son géneros musicalizados —, se hicieron necesarias algunas deliberaciones de orden musical. Desde la perspectiva literaria, tales géneros contrastan entre sí por sus estructuras formales y por el tratamiento que dan a sus contenidos. Ciertamente, entre la canción, el romance y la décima se advierten diferencias en el empleo de distintos modelos estróficos, como el mismo nombre de los géneros lo hace evidente; y otro tanto podría decirse de la manera en que en cada uno de esos géneros son tratados los asuntos a lo humano, en oposición a los asuntos a lo divino, por dar una instancia tocante al contenido.

Sin detenernos por ahora en las múltiples cuestiones de los discursos literarios propios de las canciones, los romances y las décimas, veamos someramente algunas de sus diferencias formales más notables, partiendo del concepto de estrofa. Luego, reservo el nombre de estrofa para las composiciones predominantemente de cuatro a seis versos, concebidas necesariamente en una serie de al menos dos de ellas, temáticamente relacionadas e interpretadas en un orden fijo. En contraste, aquellas estrofas, también predominantemente de cuatro a seis versos, concebidas en absoluta independencia unas de otras, sueltas, y susceptibles de emplearse en más de una obra, reciben aquí el nombre de copla; esta definición destaca el carácter independiente de la composición y no la caracteriza como una estrofa con determinado tipo de rima. Por último, las estrofas de diez versos reciben el nombre de décima, ya sean las sueltas o las compuestas en series; a pesar de su circularidad, esta definición gravita en torno al modelo estrófico, lo que no ocurre en los dos casos anteriores, respecto de los cuales los géneros no portan los nombres de cuarteta, quintilla o sextina, por decir.

Así las cosas y situados aún en el plano literario, la canción como género puede ser descrita como una obra en que es posible emplear coplas, o series relativamente breves de estrofas (en com-

paración con la extensión de las series encontradas en los otros géneros), y en la que no se emplean décimas; es importante advertir que las canciones con estrofas contrastan en varios sentidos con las canciones en que se emplean coplas.³ Luego, el romance es un género caracterizado por el empleo de series tendencialmente extensas de estrofas, que no recurre a la copla y tampoco echa mano de la décima. Y, por su parte, el género décima se describe como una obra concebida en una estrofa de diez versos, trátase de una sola décima o de una serie cerrada o abierta de ellas, y que además la serie cerrada en particular puede ser generada a partir de una copla, la que se glosa en décimas, precisamente, mas no recurre a las series de estrofas.⁴

El cuadro 1 presenta los rasgos formales que definen, desde el ámbito de la literatura, a los tres géneros de la poesía popular cantada de la profunda tradición hispánica. Advierto, sí, que el cuadro muestra esquemáticamente las tendencias más pronunciadas, sin descartar la existencia de múltiples entrecruzamientos entre géneros, formas, etc.; como acaba de ser dicho para la

³ Los contrastes que en distintos planos se observan entre las canciones elaboradas con estrofas y las desarrolladas con coplas (en general, sones) ameritan proponer la existencia de dos grandes subgéneros. La importancia de este asunto se hace patente al estudiar el origen y la composición de sus respectivas melodías, por ejemplo, así como al observar que la improvisación literaria en dichos subgéneros tiene comportamientos claramente diferenciados. A pesar de ello, por ahora sigo tratando ambos casos bajo la misma etiqueta de canción, limitándome a señalar aquí tan sólo algunas de sus diferencias, según su relevancia con respecto a los intereses de este artículo. Recomiendo a los interesados en la diferencia entre canciones con estrofas y canciones con coplas consultar los iluminadores trabajos de Rosa Virginia Sánchez (2005 y 2014), en el más reciente de los cuales, aunque abordando someramente el tema, incluye dos cuadros que ilustran con claridad las diferencias entre la canción y el son (2014: 224-225).

⁴ En nuestro país, la décima cantada guarda una estrecha relación, principalmente, con el género valona, que en su componente literario refiere una copla de cuatro versos glosada en décimas, tradicional en la Tierra Caliente de Michoacán y en la Sierra Gorda de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro. Por su parte, en la región del Sotavento, en Veracruz, también se cantan décimas, empleando el mismo recurso de la glosa de las dos regiones antedichas; sin embargo, esta manifestación es ahí conocida mediante la frase 'décimas de cuarteta obligada'.

décima, es plausible que una pieza en décimas se origine a partir de una copla (y hasta podría originarse de una estrofa, de entre las que conformen alguna serie), de la que serán aprovechados sus versos para el desarrollo de las glosas correspondientes.

CUADRO 1
Rasgos formales literarios de los tres géneros
de la poesía popular hispánica cantada

	<i>Copla</i>	<i>Estrofa</i>	<i>Décima</i>
CANCIÓN	Se emplea	Se emplea, en series relativamente breves	No se emplea
ROMANCE	No se emplea	Se emplea, en series tendencialmente extensas	No se emplea
DÉCIMA	Sólo empleada para glosar	No se emplea	Empleo exclusivo, tanto sueltas, como en series

Por su parte, desde la perspectiva musical, la canción, el romance y la décima, como géneros, también presentan contrastes formales que los diferencian entre sí. Cierto es que son empleados en cada uno de ellos los mismos recursos rítmico-melódicos, con sus concomitantes plantillas armónico-modales, pero, tales recursos se emplean de manera ostensiblemente diferenciada, según el caso. Para caracterizar los rasgos más sobresalientes que soportan los contrastes musicales de estos tres géneros, esta vez partamos de dos conceptos: melodía y ritmo. Con el primero de ellos, en el contexto de las tradiciones cantadas, me refiero a dos aspectos, el primero: a la colocación deliberada de las sílabas, de un texto preconcebido, en los registros bajo, medio y/o alto propios de la voz; y el segundo: a la longitud de tiempo otorgada — también deliberadamente — a la emisión de cada una de esas mismas sílabas. Ambos componentes, la altura y la duración, operan de manera simultánea e indisoluble. Del manejo deliberado de ellos resulta para cada conjunto de sílabas su permanencia

en un registro, o su tránsito de un registro a otro, en sentido ascendente o descendente y viceversa, sea de manera gradual o abrupta; a la vez, cada sílaba del conjunto tendrá una realización larga, breve, u otra, según los valores intermedios relativos. Es posible decir que un texto estetizado con los parámetros musicales de la melodía conforma, en cierto modo, un conjunto de sílabas melodizadas. Con el concepto del ritmo, me refiero simplemente a la secuencia lineal, primordialmente en un plano acústico (difícil o inútilmente separable de un plano kinésico), en que se distribuyen “golpes” fuertes y “golpes” débiles, en secuencias regulares o irregulares; dichos “golpes” pueden corresponder a emisiones de la voz humana (para nuestro caso hablamos de sílabas acentuadas en oposición a sílabas no acentuadas) o a emisiones de otras fuentes sonoras (mecánicas o electrónicas). A su vez, en relación con el plano acústico (y kinésico), pueden ser pertinentes las operaciones simultáneas producidas en un plano visual; y la caracterización de los “golpes” no es necesariamente bipolar; junto a los considerados primigenios, los “golpes” pueden ser también semi-fuertes y semi-débiles. Pasemos a describir, abreviadamente, los tres géneros en cuestión a partir de los rasgos melódicos y/o rítmicos que éstos proyectan.

Desde la perspectiva musical, la canción es una obra que puede ser explicada a partir de un uso amplio de la melodía; el romance, como una obra en la que se hace un uso moderado de ella; y la décima es una obra que se explica por el uso dominante del ritmo, a la vez que por un uso restringido de la melodía. Valga complementar que el sentido del uso amplio de la melodía para el caso de la canción se refiere, por lo general, a la intención del compositor de generar un discurso musical lo más cercano posible en carácter al discurso literario; tal estrategia es particularmente válida para la canción con estrofas, no así para la canción en que se emplean coplas. Por su parte, el sentido del uso moderado de la melodía para el romance se refiere a que la intención de la cercanía entre los discursos musical y literario es menos declarada. Por lo que a la décima corresponde, al hablar de uso restringido de la melodía me refiero tanto a la supremacía

del ritmo en este tercer género, como al hecho de que en él la expresión se aproxima ya sea a la salmodia, en razón de la presencia de los rasgos melódicos propios a dicho sistema musical, precisamente; o bien, se expresa como un recitado, debido a la ausencia de elementos melódicos.

Vistos los tres géneros en conjunto y evaluando los respectivos rasgos melódicos y rítmicos presentes en ellos, es posible proponer algunas funciones musicales. Dichas funciones no son absolutas, desde luego; éstas se ubican dentro de un continuo respecto del cual, por un lado, se encuentra la función musical de aportar significado a la obra, sumándose al significado que le proporciona el texto; mientras que en el lado opuesto se encuentra la función musical de servir de apoyo expresivo, a manera de un templete sobre el cual se manifiesta campante el significado del texto. Así, la función de la música que consiste en aportar significado se encuentra en mayor grado de relación con la canción formada con estrofas; la función de la música como apoyo expresivo lo está con la décima; y, en sentido gradual, la canción elaborada con coplas y el romance son géneros en que la música se aproximan a cumplir su función de aportar algún significado a la obra, pero también son géneros en que la música ejerce de manera relevante su función de servir de apoyo a la expresión. El cuadro puesto a continuación es una representación esquemática de tales relaciones.⁵

CUADRO 2
Los tres géneros de la poesía popular hispánica cantada
y su relación gradual con las funciones de la música
(adaptado de Nava L., 2014: 132)

Géneros:	CANCIÓN	ROMANCE	DÉCIMA
Función de la música:	APOORTE DE SIGNIFICADO ←.....→ APOYO EXPRESIVO		

⁵ Para el caso de México, así como posiblemente sea para otros países latinoamericanos, como Guatemala, el género corrido, en términos generales, hace las veces de todo lo dicho aquí sobre el romance.

A partir del ejercicio anterior y aun sin perder de vista que sólo fueron tomados en consideración tres géneros, me permito presentar en seguida una tipología absolutamente general del tipo de expresiones cantadas, con una propuesta de la función musical que corresponde a cada una de ellas.

Los rasgos musicales definitorios de la tipología de las expresiones cantadas son la melodía y el ritmo. Un tipo de pieza cantada es aquel que consiste en un texto, predominantemente aquel concebido en estrofas, musicalizado mediante la composición *ex profeso* de una melodía única y exclusiva para él; y otro tipo de pieza es aquel en que un texto es musicalizado mediante su acomodo a un ritmo preconcebido. Para efectos únicamente del presente escrito, llamo canción al primer tipo de expresión musical, y llamo canto al segundo.⁶

Por lo que toca a la función de la música y después de los elementos tratados hasta aquí, toda vez que para la canción, en particular aquella concebida con estrofas, se compone con plena premeditación un discurso musical adecuado al carácter del discurso literario, la función musical en la canción consiste en aportar un determinado significado al significado global de la pieza, la que contaba sólo con el significado del texto en la primera fase de su proceso creativo. Claro que es posible, y quizá hasta más frecuente de lo que uno pueda suponer, la gestación simultánea del texto y de la música, hecho que puede depender de las pautas de cada tradición musical en particular. Sin embargo, la composición de una melodía para un texto preconcebido o la composición de ella al mismo tiempo en que se crea el texto no son variables que modifiquen la función de la música en la canción:

⁶ Desde cierta perspectiva general, en la canción elaborada con coplas, el texto no se musicaliza con una nueva composición musical, sino con una melodía preexistente, sobre la que pueden ocurrir tanto coplas memorizadas como improvisadas. Como fue dicho en la nota tres, por el momento sólo son señaladas algunas diferencias entre las canciones con estrofas y las canciones con coplas, aspecto que recuerda, además, la necesidad de interpretar con sentido gradual —no polar— las categorías propuestas en el presente escrito.

aportar un significado de naturaleza no literaria a la obra. Esta función musical es reconocida por igual en la canción desarrollada con coplas, en el sentido gradual con que fue advertido párrafos atrás.

A su vez, en el canto, la función musical es servir como medio de apoyo para la expresión de un texto. Es necesario subrayar que esas funciones no son absolutas, sino que tienen una correspondencia gradual con los dos tipos generales de expresión cantada. Luego entonces, la canción es el tipo de expresión que en mayor grado se corresponde con la función musical de aportar significado a una obra; en tanto que el canto es el tipo de expresión en mayor grado puesto en correspondencia con la función musical de ser un apoyo expresivo. El cuadro 3 representa esquemáticamente dichas relaciones.

CUADRO 3
Los tipos musicales de las expresiones cantadas y su relación gradual con las funciones musicales

Tipos musicales:	CANCIÓN	CANTO
Función de la música:	APORTE DE SIGNIFICADO	←.....→ APOYO EXPRESIVO

Antes de continuar, es preciso decir que, definidas y caracterizadas así, las expresiones tipo canción y tipo canto representan, cada una de ellas, un macro sistema musical; y que a cada uno de estos macro sistemas le corresponde un número relativamente abierto de sistemas musicales particulares. Para el caso de la canción formada con estrofas, se puede hablar de los sistemas musicales del bolero, la balada, o la canción ranchera, géneros para los cuales se compone una melodía en particular para cada una de las piezas. En tanto que la canción en que se usan coplas, los sistemas musicales corresponden al huapango o son huasteco, y a los sones arribeños, calentanos y jarochos, así como los jarabes, principalmente, géneros que cuentan con melodías pre elaboradas, a disposición de coplas antiguas, de reciente creación o improvisadas. Y por lo que toca al canto, además de la ya referida décima,

puede ser citado el rap, géneros en los que predomina el acomodo de un texto a un esquema rítmico elaborado con anticipación.

II. Canciones y cantos

Las ocho piezas elegidas para ejemplificar los tópicos del presente artículo corresponden a algunas de las lenguas indígenas mexicanas que cuentan con más usuarios en la actualidad; la excepción a ello es la lengua seri, hablada por una cantidad mucho menor de personas que las otras, pero incluida aquí por el interés que reviste la relación entre los discursos literario y musical en ese caso. Vienen en primera instancia seis canciones y después dos cantos. En todos los casos, mediante cuadros con columnas paralelas, se presenta el texto en lengua indígena, a la izquierda, y su traducción al español, a la derecha (en general, coincide el número de versos de las estrofas en las dos lenguas; cuando no es así, sólo se hace alguna anotación en los casos en que esto se estimó pertinente); además, se proporcionan las fuentes de procedencia de los ejemplos. En algunos casos, se hacen comentarios sobre la transcripción del texto en lengua indígena, o sobre la traducción, consignadas en la fuente respectiva. En general se respeta la ortografía con que la fuente representa la lengua indígena respectiva, aunque en algunas de las piezas se hacen observaciones particulares; se normalizó la puntuación y el uso de mayúsculas en algunos casos. Todas las canciones están conformadas por más de una estrofa, con excepción de la seri. De acuerdo con las convenciones relativas a la publicación de textos literarios, la repetición de una estrofa se identifica mediante la transcripción únicamente de la primera línea, finalizada con puntos suspensivos; sólo en una de las canciones se indica la repetición total correspondiente. A pesar de la importancia del contenido literario de los ejemplos, no se hacen aquí mayores comentarios a ese respecto, puesto que la tipología de expresiones y las funciones musicales son el principal interés de este artículo.

El orden en que las canciones serán presentadas corresponde a su grado relativo de elaboración melódica, es decir, se comienza con aquellas que tienen menos sustancia o ideas musicales distintas y se termina con las que tienen más de ello. Las distintas ideas musicales han sido señaladas mediante la inserción de letras altas (A, B...), antes de la estrofa correspondiente, en la columna del texto en lengua indígena. Debido a su relevancia para la pieza, en algunos casos han sido diferenciadas partes específicas de alguna idea musical, para lo cual fueron empleadas letras bajas (a, b...) en los binomios (Aa), (Ab), etc., insertos en la estrofa. El que distintas estrofas, o partes de ella, aparezcan marcadas con las mismas letras significa que éstas se cantan con la misma música. La mayoría de las canciones cuenta con preludios, interludios o postludios –intervenciones musicales mayormente instrumentales–, y algunas finalizan con una cadencia –recurso particular empleado por lo general para concluir la pieza–, todo lo cual fue señalado por igual; sólo uno de los casos cuenta con un estribillo, que representa una idea musical adicional a las ideas de las estrofas de la canción. A continuación se presentan las canciones, organizadas a manera de cuadros, y en seguida se comenta cada una de ellas.

Canción 1

<i>Jungua axu</i>	<i>Regresa acá</i>
(Preludio con la expresión <i>Jungua axu</i>)	
(A) Eroka, eroka, tataka, tataka xani no kurhandi. ¿Naniri ia? Jungua axu.	Espérese, muchacho, muchacho tan rebelde. ¿A dónde vas? Regrese acá.
(A) Eroka, eroka, tataka...	Espérese, muchacho...
(B) Paparini puru xukani jarhasindi jindenia, no na jatini usínga uandontskuarheni imani jingoni.	Mi papá se la pasa regañándome, no puedo platicar con él.

Canción 1. *Continuación*

<i>Jungua axu</i>	<i>Regresa acá</i>
(B) Paparini puru xukani jarhasindi jindenia...	Mi papá se la pasa regañándome...
(A) Eroka, eroka, tataka...	Espérese, muchacho...
(Cadencia) Tataka s̄inhants̄i, jungua axu; kuinakuarhia, jungua axu, jungua axu....	 Muchacho greñudo, regresa acá; ponte camisa, córtate el pelo, regresa acá, regresa acá...

En lengua p'urhepecha o purépecha (Cheranatzicurini, Mpio. de Paracho, Mich.), obra del grupo *Xamoneta*, integrantes: Lázaro Márquez e Ignacio Márquez (Herrera López s/f: 11; pieza 7 del fonograma).

Comentarios: la canción tiene influencia de blues. Consta de dos estrofas, a cada una de las cuales les corresponde una idea musical (A) y (B). Inicia con un preludio en que se repite el título de la pieza: *Jungua axu/ Regresa acá* (es la única de estas piezas aquí incluidas cuyo preludio es cantado); finaliza con una cadencia en que el título de la pieza es también repetido. Dejando de lado el preludio y la cadencia, esta canción representa una copiosa cantidad de piezas en que las distintas estrofas, cada una con características particulares (p. ej., en este caso, en la primera se le habla al sujeto y en la segunda es el sujeto el que habla), fueron musicalizadas con ideas melódicas plenamente diferenciadas.

Por lo que corresponde a la transcripción del texto en purépecha y a la traducción proporcionadas en la fuente, se hacen necesarias las siguientes observaciones. La traducción es aceptable, por supuesto, pero pueden advertirse de inmediato inconsistencias por la alternancia del habla formal (de Ud.: 'Espérese, muchacho') y del habla informal (de tú: '¿A dónde vas?'). La

traducción presenta las palabras ‘regresa’, ‘acá’ y ‘rebelde’, para *jungua*, *axu* y *no kurhandi*, respectivamente; aceptables, sí; así como la orden ‘ponte camisa’, sin que ésta tenga un imperativo correspondiente en el texto en purépecha (por ello aquí opté por dejar un espacio en blanco inexistente en la fuente). Sin embargo, con el propósito de contar con una traducción derivada de equivalencias purépecha-español más aproximadas, presento a continuación las nueve distintas líneas de texto de la canción, con las siguientes glosas para cada una de ellas: (a) la representación de la lengua en una de las ortografías más generalizadas hasta el presente (aquí se han separado palabras que en la transcripción de la fuente aparecen juntas); (b) la traducción de cada elemento, buscando la mayor correspondencia semántica posible entre las dos lenguas; y (c) una traducción sustentada en lo antedicho. Así mismo, hago dos observaciones relativas al título de la pieza. Primero, *junkua* es la forma imperativa de *junkuani* ‘venir de regreso’, verbo con matices de significado que contrastan con *jurhani* ‘venir’ y con *k’uanhatseni* ‘regresar’; *axu* ‘justo aquí’ es un adverbio de significado más complejo, denota un mayor grado de especificidad locativa en comparación con *ixu* ‘aquí’, del que podría derivarse el significado de ‘acá’: *ixuani* ‘acá (de este lado)’. Producto de tales observaciones resulta el impulso de traducir *Junkua axu* como ‘Ven de regreso justo aquí’, con todo lo que esta traducción implica frente a ‘Regresa acá’.

- 1 a) **Eroka, eroka, tataka,**
 b) espera espera muchacho
 c) *Espera, espera, muchacho,*
- 2 a) **tataka xáni no kurhaanti.**
 b) muchacho mucho no escuchar/ entender
 c) *muchacho tan desentendido.*
- 3 a) **¿Naniri ia? Junkua axu.**
 b) dónde ya? ven de regreso justo aquí
 c) *¿A dónde (vas)? Ven de regreso justo aquí.*

- 4 a) **Paparini púru xukani jarhasinti jinteni ia,**
 b) papá a mí puro regañar está yo a mí ya
 c) *(mi) papá sólo está regañándome,*
- 5 a) **no na jatini úsinka**
 b) no cómo momento puedo
 c) *en ningún momento puedo*
- 6 a) **uantontskuarheni imani jinkoni.**
 b) platicar él con
 c) *platicar con él.*
- 7 a) **Tataka sïnhantsi,**
 b) muchacho greñudo
 c) *muchacho greñudo,*
- 8 a) **junkua axu;**
 b) ven de regreso justo aquí
 c) *ven de regreso justo aquí;*
- 9 a) **kuinakuarhi ia...**
 b) córtate el cabello ya
 c) *ya córtate el cabello...*

Canción 2

<i>Ach jch'iel</i>	<i>Nueva generación</i>
(Preludio musical)	
(Aa)	
Staxa sk'ak'alil, staxa yoraul,	Ha llegado el día, ha llegado el momento
(Ab)	
kaktik ta ilel k'uyen jbats'i jk'optik, Jkaktik ta ilel yutsilal jlumaltik.	de dar a conocer nuestro lenguaje /verdadero, dar a conocer lo importante de nuestro /pueblo.

Canción 2. *Continuación*

<i>Ach jch'iel</i>	<i>Nueva generación</i>
(Aa) Ayavaik, kerem tsebetik, ayavaik, ants viniketik,	Escuchen, jóvenes, escuchen, hombres y mujeres,
(Ab) xjelxa ech'el li jkuxlejaltik, ep xa k'usi jelanuktal.	nuestra cultura va evolucionando, han cambiado muchas cosas.
(B) Vo'otike batsi ants vinikotik, vo'otike jna'tik jbats'i jk'optik.	Somos hombres y mujeres verdaderos, nos comunicamos en nuestro lenguaje /verdadero.
(Ab) Ach jch'iel kerem tsebetik, mu jch'aytik kuyelal stalelal jkuxlejaltik	Jóvenes, no nos olvidemos de nuestra /cultura.
(Interludio musical)	
(A) Staxa sk'ak'alil...	Ha llegado el día...
(A) Ayavaik kerem tsebetik...	Escuchen jóvenes...
(Cadencia) Huuu...	Huuu...

En lengua tsotsil (Chamula y Zinacantán, Chis.), letra: Valeriano Gómez, música: Delfino Díaz y Valeriano Gómez (Yibel, 2015:8; pieza 10 del fonograma).

Comentarios: la canción es un típico rock. Está conformada por tres estrofas. A la primera y a la segunda estrofas corresponde la idea musical (A); es necesario segmentar esta idea en (Aa) y en (Ab) porque a la tercera estrofa, que le corresponde la idea musical (B), se suma el segmento (Ab) de la primera idea (la traducción de este segmento ha quedado en un solo renglón). Es de notar que la idea musical (B) se realiza en un tiempo sensiblemente más pausado que aquel con el que se realizan todas

las partes de la idea (A), lo cual armoniza con el carácter del discurso de las dos primeras líneas de la tercera estrofa. Esta canción inicia con un preludio e inserta un interludio en los cuales se esboza la idea musical (A) de la pieza; la cadencia se hace con una vocalización (único ejemplo de los aquí incluidos con dicho recurso).

Canción 3

<i>Xandu'</i>	<i>Todos Santos (Santos Difuntos)</i>
(Preludio musical no melódico)	
(A)	
Beedandá dxi gapanu' biuuzá', xtí' ca ni qui guinni yanna. La guzichaahui' ndaani' yoo, la cua'qui' cuaana'naxhi dxiña, guendaró', guendaré' lu bidó', /guendaró', guendaré' lu bidó'.	Ha llegado el día de visitas, de los que ya no están ahora. Adornen al interior de la casa, pongan frutas dulces, comida, bebida en el altar, /comida, bebida en el altar.
(A')	
Tí ca ni zeeda si tu, zeesa gapa ca saa ndaani' lidxica', neca' binni xtica', /ndaani' lidxica', neca' binni xtica'.	Porque los que vienen a "cuidar la fiesta" en el hogar, vienen con sus amigos, /en el hogar, vienen con sus amigos.
(A'')	
Yanna nga naquiiñe' chu' guirá' n yeche' tí guiruti' riadxa'; yanna nga rácanu tobi si, ca ni nabani ne (ca ni) ma' guti.	Ahora es cuando entren todos contentos porque nadie falta; ahora somos uno solo nada más, los que viven y los ya muertos.
(B)	
Ne ca ni qui guini, neca cadí cayú'yanu laaca', laaca nuuca' ca dxi dí' tí raca saa xtí' guiraca'. Ruxuí' lú tobi ca gueetu' ca ne ca ni nabani ruuyaca', ne rui'ca' diidxa'. Ti dxi lu ti bacaanda' ridxela xquendaca', /ridxela xquendaca'.	Y los que ya no están, aunque no los veamos, también están en estos días porque se hace la fiesta de todos. Uno se imagina a esos muertos junto a los vivos bailando y platican. Un día en un sueño se encuentran con su tótem, /se encuentran con su tótem.

Canción 3. *Continuación*

<i>Xandu'</i>	<i>Todos Santos (Santos Difuntos)</i>
(A')	
Yanna la ma' chaa tii chuganda, qui biguié' xtini gueeda nda yanna. Beeda nda Xandu', /beeda nda Xandu'.	Ahora ya me iré, porque se hará su altar que llegue ahora. Ha llegado Todos Santos, /ha llegado Todos Santos.
(Interludio musical no melódico)	
(A')	
Yanna la ma' chaa tii chuganda...	Ahora ya me iré...

En lengua diidxazá o zapoteco del Istmo (Juchitán, Oax.), letra y música: Feliciano Carrasco, traducción al español: Macario Matus (Carrasco s/f: 9-10; pieza 9 del fonograma).

Comentarios: la canción corresponde al género trova. Consta de cinco estrofas entre las que corresponden dos ideas musicales. La idea musical (A) sólo se presenta completa en las seis líneas de la primera estrofa; en las estrofas segunda, tercera y quinta, esta idea se presenta fragmentada (A') y (A'') en razón de la menor extensión literaria de éstas. La idea musical (B) corresponde exclusivamente a la cuarta estrofa, la más extensa de toda la pieza; esta segunda idea es marcadamente diferente a la primera, lo que acentúa el contraste entre el contenido literario de la cuarta estrofa frente al de las otras. La canción tiene un preludio y un interludio no melódicos, lo que significa que se trata de dos partes instrumentales (en este caso interpretado por una guitarra), en las que no se emula ninguna de las ideas musicales de la obra.

De los ejemplos del presente artículo, esta canción es la que merece las observaciones mayores en relación con la transcripción y la traducción proporcionadas en la fuente. Para decirlo con pocas palabras: aquí se presenta otra transcripción, apegada al *Alfabeto Popular del Zapoteco del Istmo*, establecido en 1956, y otra traducción; debo ambos trabajos a Vicente Marcial Cerqueda, quien también señaló lo siguiente: la expresión

guzichaahui' corresponde a *guzuchaahui'* 'adornar, arreglar'; y *gapa (ca) saa* literalmente 'cuidar la fiesta', se debe interpretar como 'ir a disfrutar de la fiesta'.

Canción 4

<i>Ma' u to'okol to'on</i>	<i>Que no nos lo quiten</i>
(Preludio musical no melódico)	
(Aa)	
Nadzaba'ex nukuch máake'ex, míin nuka'ajo'on j-k'aajs le /tzikbaló',	Acérquense, señores mayores, creo que comenzaremos a divulgar /el mensaje.
Nadzaba'ex nukuch máake'ex, míin nuka'ajo'on j-k'aajs le /tzikbaló'.	Acérquense, señores mayores creo que comenzaremos a divulgar /el mensaje.
(Ab)	
Jump'éeel chíikula dzo'ok u dza'abal tí' teen. Jump'éeel chíikula dzo'ok u dza'abal tí' teen;	Una señal me fue entregada ya. Una señal me fue entregada ya;
(Ac)	
k'a'ana'an u vojéelta'al te' tuláakal..mejen nikte'ob, k'a'ana'an u tzolt'aanta'al tí' tuláakal mejen paalalo'ob.	es importante que las pequeñas flores se /enteren, es necesario que se transmita a todos los niños.
(Aa)	
Tí' bin óoxp'éeel k'iin wáa /kamp'eel k'iin tu winaalil le nikte'ó', tí' bin óoxp'éeel k'iin wáa /kamp'eel k'iin tu winaalil le nikte'ó',	Que en tres o cuatro días en el mes de las flores, que en tres o cuatro días en el mes de las flores,

Canción 4. *Continuación*

<i>Ma' u to'okol to'on</i>	<i>Que no nos lo quiten</i>
(Ab)	
jach ku chíikpajal bin tu'ux muka'an taak'in, jach ku chokotaj ten u muuk' kili'ichi k'iin,	dicen que se observa en dónde está enterrado el tesoro, la fuerza del santo sol me eleva la /temperatura,
(Ac)	
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.	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.
(B)	
T'oxbil ti' to'on ak ti'alo'on, ti'al k-ch'i'ibalo'on, u ti'al cruuzo'ob, wáa ma' k-páanik túun to'okol to'on, tak le lu'uma' ak ti'alo'on, ma' u to'okol to'on.	Que nos lo repartan, nos pertenece, es de nuestros antepasados, de los /cruzo'ob, si no lo escarbamos nos lo están quitando, hasta estas tierras, son nuestras, que no nos lo quiten.
(Interludio musical no melódico)	
[REPETICIÓN ÍNTEGRA DE TODO LO ANTERIOR]	
(Cadencia)	
Taak u to'okol to'on, ma' u to'okol to'on...	Quieren quitárnoslo, que no nos lo quiten...
(Postludio musical no melódico)	

En lengua maya (Yuc.), letra y música: Santiago Pat Santos (May May s/f: 3-4; pieza 1 del fonograma).

Comentarios: la canción tiene influencia de *new age*. La conforman tres estrofas; a la primera y la segunda corresponde la idea musical (A) y a la tercera la (B). Comienza con un preludio no melódico; el interludio es idéntico a éste, y el postludio es

una variante conclusiva del mismo. Tiene una cadencia con repeticiones de la idea del texto correspondiente al título de la pieza. La extensión de las dos primeras estrofas (doce líneas), en las que se repite, respectivamente, parte de su contenido literario, motiva la segmentación de la idea musical en (Aa), (Ab) y (Ac), y la sección central es abiertamente contrastante ante las otras dos (la traducción de la última parte de la segunda estrofa requirió más de un renglón). A su vez, en una apreciación global de esta canción, son evidentes los contrastes que corresponden a la tercera estrofa debido, por una parte, a que es de menor extensión (cinco líneas) que las dos primeras y, por otra, a su contenido literario, así como por la manera en que ello es destacado mediante la idea musical (B).

Canción 5

<i>Kema Axtleno Kakisti</i>	<i>Cuando el silencio calla</i>
(Preludio musical)	
(Estrillo) (C)	
Ax kineki uetskask, ax kineki sanilos, ax kineki nejnemis, ya kineki mikis...	No quiere reír, no quiere hablar, no quiere andar, prefiere morir...
(A)	
Kema nikijlia ma nechtlapouili nochi tlamantini tlen ya kiitak; uan tla nikijlia nijneki nijkakis tlen ya kipanotok, tlen kimachilia...	Cuando le digo que me empiece a contar de aquellos momentos que le tocó mirar; y si le digo que le quiero oír hablar de la vida que le tocó vivir...
(B)	
amo molinia... kijjtoua cochmiki pampa chene siajtok.	me dice que no... que ya está cansado de tanto soñar.
(A)	
Eliaya telpokatl kema kiitak polijki tlen kena kuali tlen ya kiijuuilijki; uan nama ya teta kijjtoua kichia ma así tonali kema ya ixpoluius.	Que él desde joven ha visto morir aquellos valores que alcanzó a escribir; y ahora ya viejo él prefiere esperar que llegue el momento que le toque /volar.

Canción 5. *Continuación*

<i>Kema Axtleno Kakisti</i>	<i>Cuando el silencio calla</i>
(Estribillo) (C) Ax kineki uetskas...	No quiere reír...
(Interludio musical)	
(A) Tijpolojki moixteyol, amo xijpolo /mokamak, tla timokamatsakuas kampa nimokauas. Nieliyaya nikuekuetsi kena /tinechmachtijki, tla timokamatsakuas na chene nipinauas.	Ya perdiste la vista, no, no pierdas la voz, pues si el silencio calla dónde quedaré yo. Me enseñaste de niño la lengua /conservar, pero si tú te callas vergüenza me dará.
(B) Ta kena tujmati... na nikiiykuiloua nochi tlen tinechmachtli.	Tú sabes muy bien... Qua eres la inspiración para que cante yo
(Estribillo; dos veces) (C) Ax kineki uetskas...	No quiere reír...
(Postludio musical)	

En lengua náhuatl (Pánuco, Ver.), letra y música: Crispín Martínez Rosas (Martínez Rosas, 2010:3-4; pieza 7 del fonograma).

Comentarios: la canción corresponde al género trova. Se encuentra conformada por un estribillo, con su propia idea musical (C), por cinco estrofas y dos ideas musicales. Las estrofas primera, tercera y cuarta (de cuatro líneas cada una) se musicalizaron con la idea (A); las estrofas segunda y quinta, breves en comparación con las otras (de dos líneas cada una) fueron musicalizadas con la idea (B). Como en la canción maya, la más pronunciada brevedad de las estrofas segunda y quinta, sumada a su contenido literario, destaca en una apreciación global de la pieza, lo cual queda enfatizado por el carácter de la idea musical (B), declaradamente diferente a la idea (A). Presenta preludio, interludio y postludio con esbozos de la idea musical (A) y es la única, del conjunto de los ejemplos aquí reunidos, que lleva un estribillo literario y musical, al que volveré más adelante.

Algo es necesario decir en relación con la transcripción del texto y la traducción que proporciona la fuente. Por un lado, sistematicé el tratamiento de los prefijos verbales; de acuerdo con la morfología de la palabra náhuatl, la fuente acertadamente representa, por ejemplo, *kineki* ‘quiere’, por lo que al encontrar *ki chia*, reescribí *kichia* ‘espera’ (unido, en una sola palabra, el prefijo a la raíz). Corregí, en la traducción del estribillo, el orden de los dos primeros versos: “No quiere reír, / no quiere hablar” (en la fuente están invertidos), así como el verbo *sanilos* ‘hablar’ (en la fuente escrito *tsanilos*).⁷ También corregí el verbo *asi* ‘llega’ (en la fuente escrito *atsi*). Y, muy importante, es pertinente decir que la traducción es una versión cantable en español de la misma canción, la que puede escucharse en el mismo fonograma (Martínez Rosas, 2010: pieza 8). Absolutamente digno de ser destacado este múltiple trabajo del autor, quien procedió de la misma manera con otras cuatro canciones de la obra, algo muy raro de encontrar en esta clase de fonogramas.

Canción 6

<i>Ha mat cmá tpa xi ma ya</i>	<i>La creación del mundo</i>
(A)	
Hant quij cmaa tpxi ma	Cuando la Tierra fue recién
Zaah cap iti ipaxi	/creada
Hant quih ihiyáx com ano siinla xo,	el día en que fue creada
/siitom (aha).	aha Sonaría a los fines de la
	/Tierra, hablaría

⁷ Agradezco a Leopoldo Valiñas la identificación del verbo *saniloa*, al parecer, de uso relativamente limitado a algunas variantes orientales de la lengua náhuatl, como la de Pánuco, Veracruz. De acuerdo con su análisis, dicho verbo, derivado del sustantivo *sanil* ‘cuento’, se puede traducir como ‘(él) hace cuentos y juegos verbales’. De manera que en el sentido que tiene esa parte de la canción, “ax kineki sanilos”, más que ‘ya no quiere hablar’, como lo presenta la fuente, bien puede traducirse como ‘no quiere hablar en tono jocoso, no quiere emplear el idioma con sentido lúdico (no quiere cuentear o jugar con el lenguaje)’. Cualquiera de esas traducciones se complementa con las ideas de que, la persona aludida en la canción no quiere ni reír, ni andar y quiere morir, porque está triste. De igual manera, doy las gracias a Patrick Johansson por sus comentarios al respecto.

Canción 6. *Continuación*

<i>Ha mat cmá tpa xi ma ya</i>	<i>La creación del mundo</i>
(B)	
Hant Caai	Cuando la Tierra fue recién creada
Hant Quizin	el día en que fue creada
Taa yazám	aha Sonaría a los fines de la Tierra,
Hant ixacaanoj, Hamiime com ixootni	/hablaría
(C)	
Hant Iiha Quimxoj oeenec (iha).	Creador del Mundo [estaba allí], secador de la Tierra [estaba allí] [La Tierra] tomó un paso [La Tierra] sonó con un ruido fuerte. [El /sonido] tocó la infinitad [La historia] es llevada por “Los que /Hablan acerca de las Cosas /Antiguas”.

En legua cmiiique iitom o seri (Hermosillo y Pitiquito, Son.), anónima; se presenta la versión narrativa propuesta a partir de la versión cantada, con una traducción libre (Marlett, Montaña Herrera y Nava L., 2018:175-176).⁸

Comentarios: la canción es una muy antigua composición de la tradición cultural seri. De acuerdo con los patrones musicales de las canciones de este pueblo indígena, la pieza se puede describir como compuesta de una sola estrofa a la cual corresponden tres ideas musicales (A), (B) y (C). Lo que se desea destacar del caso es que la estrofa tiene dos partes literarias, la primera de ellas corresponde a la narración del mito sobre la Creación del mundo y la segunda trata, brevemente, de la difusión de él; en cuanto a la musicalización, las ideas (A) y (B) corresponden a las dos primeras partes literarias de la canción, mientras que la idea (C) a la tercera. De entre todos los ejemplos

⁸ Esta pieza puede escucharse desde el sitio web de la revista *Tlalocan*, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, en apego a los datos editoriales correspondientes. En el artículo, o fuente correspondiente, puede encontrarse lo relativo a la puntuación de la canción, que aquí consigné sin retocar.

del presente artículo, sólo de esta canción se muestran esquemáticamente las referidas correspondencias; véase el cuadro 4:

CUADRO 4
Correspondencias entre el texto y la música de la canción
seri (adaptado de Marlett, Montañó Herrera y Nava L., 2018:179).

CONTENIDO	TEXTO	MÚSICA
	<i>Líneas</i>	<i>Frases</i>
El mito de la Creación del mundo	1 a 7	A y B
La difusión del mito	8	C

Finalmente, se ofrecen aquí los dos cantos seleccionados, del género rap, cuyos comentarios se dan en la parte conclusiva del trabajo. Sólo advierto que son los únicos ejemplos con respecto de los cuales no fue posible trabajar directamente con la puntuación, ni con el uso de mayúsculas, ni la versificación — con la correspondiente alineación de la versión en lengua indígena con su traducción al español —, por lo que presento el texto de estas dos piezas, así como el título y la traducción de la primera, esencialmente como aparecen en la fuente.

Canto 1

<i>Ya a tno'on sawi yita nda'yi</i>	<i>Tlapa, Guerrero⁹</i>
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.	Quiero que sepan que me acabo de activar.

⁹ Reescrito *Yaa tno'on sawi Yita nda'yi, Yaa tno'on sawi Ita nda'yi, Yaa tno'on sawi Tanda'yi*; el título de esta pieza es 'Canción en la lengua mixteca de Tlapa' (la etimología mixteca del topónimo es 'río lodoso'). Agradezco a mis amigos Donato García, Steve Marlett y Carlo Zylstra, la ayuda proporcionada para este caso.

Canto 1. Continuación

<i>Ya a tno'on sawi yita nda'yi</i>	<i>Tlapa, Guerrero⁹</i>
Sakán kixa'ai xitai tno'on sawi, ña kundaa ini	Y les voy a platicar de lo que estoy haciendo.
Ndoos 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 sawi Ña kundaa ini nts'ii na sawi.	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.
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 sawi ta un nda na inka xiyo (gringo) ñakan Un ndaa tna'an ntsichi tsi'i na imi, saa Ntsi'i no sawi, ta koto ndoo vitni Káchi Kamani kua'no ntsi'i na sawi Kachi ka'an Tsi owi nuu tno'on tno'on sawi ta tno'on sa'an.	Este es el encuentro del Mixteco, nahuatleco, tlapaneco. Nunca me quedo seco, soy mixteco, 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.

En lengua ñuu sawi o mixteco (Tlapa, Gro.), autor: Gonzalo Candia Moreno (Dirección General de Culturas Populares).¹⁰

¹⁰ Este canto y el del ejemplo 8 también se pueden encontrar en los archivos del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.

Canto 2

<i>Ni kamaxananti</i>	<i>No te avergüences</i>
<p>Ka kğaxpatit wa tuku na kawaniyan akit axala Amixtlan Y ni li maxanan wa tuku kit li chuwinan Pi wa kin totonaco akit na kamatsiniyan Chuna la kin tata chu ki nana ki matsinikgolh Chuna la kin tlat chu kintse ki makgastakgolh Ki matsinikgolh tsinu tsinu tsukulh ka tsini wa uma tachuwın</p> <p>Wa tu chu kit lakaskin kakatsinikgolh wa tiku katsiputungow Chuna na kğalhpawasaw wa tuku na kğalhpawasaw na takğalhchuwinanaw kinta cristianokan.</p> <p>Lu paxkat katsini wa tuku kğatliyaw lu tlan tachuwın wa kina maxkin kin puchinikan ni ka la talatlawaw y maxtun kalaw na la makğtayayaw.</p>	<p>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 totonaco y yo les voy a enseñar. Así como mi abuelo y mi abuela me enseñaron, también como mi padre y mi mamá me hicieron crecer. Me enseñaron y poco a poco fui aprendiendo esta lengua, la cual yo quiero que todos aprendan aquellos que quieran aprender.</p> <p>Para que así traspasemos las fronteras a las que queremos pasar y platicaremos con nuestros hermanos indígenas.</p> <p>Estoy muy agradecido por todo lo que tengo, es muy buena lengua que nos dio nuestro Dios, no hay que pelear, hay que unirnos para ayudarnos.</p>

En lengua tutunakú o totonaco (localidad de procedencia no especificada), obra del grupo "Eco expresivo de la B6", traductores: "El Rolas" y "El Chairó", traductor técnico: Noé Gómez Salazar (Dirección General de Culturas Populares).

III. La estetización de un discurso literario mediante canciones o cantos

Regresemos a la pregunta planteada al principio del presente artículo, ¿qué ocurre con el significado global de una obra que, dentro de su proceso creativo, comenzó siendo una expresión literaria

(cuyo significado, digamos, pre-global correspondía en exclusiva al significado del discurso literario), y que después de ser estetizada musicalmente termina siendo una expresión cantada?

La respuesta a esta pregunta es que el significado global de una expresión cantada se conforma mediante sus componentes literario y musical, en consideración, al menos, a la serie de aspectos referidos a continuación.

En principio, debe tomarse en cuenta el tipo de expresión cantada mediante el cual se estetiza musicalmente un discurso literario; esto es importante porque a cada tipo de expresión cantada le corresponde una función musical preponderante. Como ha sido expuesto en las páginas precedentes, han sido tipificadas dos grandes opciones en relación con la estetización de un discurso literario, estas son:

- (1) Si se estetiza como canción, el autor del discurso literario, en particular el concebido en estrofas, u otra persona, compone un discurso musical específico, único y pretendidamente acorde en carácter con el discurso literario, con lo cual la obra adquiere un significado global conformado por los respectivos significados del discurso literario y del discurso musical (en otras palabras: en una canción, la música no sólo es acompañamiento).
- (2) Si se estetiza como canto, el autor del discurso literario busca el apoyo expresivo de una obra cuyo significado global lo conforma, esencialmente, el significado del discurso literario (en otras palabras: en un canto, la música es básicamente un acompañamiento).

Como ha sido advertido, esta categorización no debe entenderse en términos absolutos, sino en forma gradual. Debemos admitir que no es tarea fácil fijar una frontera rígida entre canción y canto — asunto que tampoco pretendemos aquí—, como tampoco lo es establecerla entre las funciones musicales del aporte de significado y el apoyo expresivo a una obra. Hemos hablado de grados de correspondencia, proponiendo que el género canción

es el que en mayor grado corresponde a la función musical de aportar un significado no literario a la obra; y que el género canto es el que en mayor grado corresponde a la función del apoyo expresivo, como puede apreciarse de manera esquemática en el cuadro 3. Y es posible, desde luego, referir aquí un gradiente más fino en relación con el significado del discurso musical y el significado global de una obra. Para la canción, se puede hablar de un aporte de significado musical en grado máximo, intermedio o mínimo; el punto intermedio es el que quizá corresponda a las canciones en que se emplean coplas. Más aun, se puede cuestionar, para el canto, la nulidad de aporte del significado musical de la función aquí categorizada como apoyo expresivo. Lo anterior puede ser esquemáticamente representado en el cuadro 5, en el cual la división entre canción y canto ha sido deliberadamente trazada ahora con una línea discontinua:

CUADRO 5
Gradientes del significado del discurso musical,
entre las funciones musicales de la canción y del canto

Tipos musicales:	CANCIÓN	CANTO
Función de la música:	APOORTE DE SIGNIFICADO ←.....→ APOYO EXPRESIVO	
Aporte de significado del discurso musical al significado global de la obra:	Máximo ↔ intermedio ↔ mínimo ←...→ ¿nulo?	

Pongamos ahora en diálogo las ocho piezas seleccionadas para este escrito con los elementos vertidos en el cuadro anterior, siguiendo para ello una ruta que va de lo general a lo particular. En sentido amplio, es posible decir que en el género canción, como las seis reunidas aquí, el significado musical de la obra es de carácter estructural; ello es así porque dicho significado procede de uno de sus componentes fijos, definitorios de ella: su propia melodía. A su vez, en el género canto, al que pertenecen las dos piezas aquí citadas, el significado musical de la obra es de

orden performático, en tanto que éste gravitará fundamentalmente en su instanciación particular sobre un ritmo preestablecido, de conformidad con lo que el momento le demande a su autor o intérprete. Al parecer, la realización de un canto exige al intérprete mayor número de elementos creativos que los requeridos, digámoslo así, para la interpretación de una canción. Si bien los aspectos performáticos no están ausentes en la manifestación de una canción, estimo pertinente mantener, al menos metodológicamente, la diferencia entre un significado musical estructural (mayormente relacionado con la canción) y otro de tipo performático (mayormente relacionado con el canto), de acuerdo con los términos en que acaba de ser expuesto.

En otro nivel de análisis, es pertinente poner en relación el significado musical con el tipo de estructura musical, identificando en ésta el grado relativo de elaboración o complejidad melódica. Para iniciar con ello, debe advertirse que, al menos en las tradiciones artísticas a las que pertenecen, tanto los tres géneros de la poesía popular hispánica cantada — la canción, el romance/corrido y la décima —, como las ocho piezas aquí reunidas, cada composición ostenta un discurso literario más amplio que el musical. Se trata de obras en las que encontramos la repetición de una idea musical y la enunciación de distintas ideas literarias, correspondientes a unidades literarias formalmente diferenciadas.¹¹ Es abundante la cantidad de ejemplos en los que una idea musical (A), grado de menor complejidad melódica, se emplea en canciones con series más o menos abiertas en número de coplas, así como para las series de estrofas tendencialmente extensas, características de romances y corridos. Es del todo plausible que una idea musical como esa se pueda segmentar en (Aa, Ab...). Empero, de una estructura musical así, es posible decir que el significado musical, por sencillo que pueda calificarse su discurso, representa un aporte

¹¹ Excepciones notables, a mi parecer, con respecto de las cuales es posible afirmar que la obra está conformada por un mayor número de ideas musicales que literarias lo representan los sones *Las copetonas* y *El México lucido*, de la tradición del mariachi, con las correspondientes interpretaciones del significado del discurso musical a que haya lugar.

al significado global de la obra; al mismo tiempo que, en estos casos, la música también cumple evidentemente la función de apoyar la expresión de la pieza. Ninguno de los ejemplos citados en este trabajo corresponde a una estructura musical de forma (A).

Esquemáticamente hablando sigue, en grado de complejidad melódica, una estructura musical elaborada mediante un par de ideas musicales (A) (B). A partir de esta clase de estructura, abrazo la hipótesis de que, precisamente por contar con dos ideas — hecho ligado, con toda probabilidad, al acomodo de las ideas en el discurso literario —, el discurso musical ha sido compuesto con la intención explícita de contener y manifestar un significado musical, el cual alimenta el significado global de la obra; por todo, en este tipo de obra, la música difícilmente podrá ser calificada como “acompañamiento”. Cuatro de las canciones aquí referidas se corresponden con tal estructura, como procede comentarlo de manera conjunta a continuación.

La canción 1, en purépecha, tiene dos estrofas, prácticamente de igual extensión, a cada una de las cuales le corresponde una idea musical, claramente diferenciada la una de la otra, en consonancia con los contrastes literarios, y discursivos, de las respectivas estrofas. La canción 2, en tsotsil, está conformada por tres estrofas, de extensión semejante pero cuya estrofa tercera destaca por presentar una segunda idea musical altamente contrastante con la primera; de nueva cuenta, se aprecia el manejo deliberado de los recursos melódicos en paralelo al discurso literario. La canción 3, en zapoteco, consiste en cinco estrofas, cuatro de ellas musicalizadas con variantes de la primera idea musical (en modo menor), en función de la distinta extensión de las respectivas estrofas; en tanto que la estrofa más extensa se musicalizó con la segunda idea, cuya una melodía es en todo contrastante ante la otra, tanto por sus modos (mayor-menor) y carácter, como por su extensión; está por demás hacer patente la relación buscada — y, en mi opinión, encontrada — entre ambos discursos. A su vez, la canción 4, en maya, la conforman tres estrofas, dos de las cuales son de longitud visiblemente extensa, lo que contrasta con la relativa brevedad de la restante. La extensión de las estrofas

formalmente iguales permite advertir contrastes melódicos importantes al interior de la primera idea musical, de carácter atenuante, mientras que la fuerza que de manera creciente fue plasmada en la segunda idea, casa adecuadamente con el discurso literario correspondiente.

Por su parte, el siguiente grado de complejidad melódica, de los relacionados con las piezas seleccionadas aquí, consiste en el añadido de un estribillo musical y literario a la estructura musical (A) (B). Es posible decir, con toda razón, que, desde el punto de vista musical, a éste corresponde una idea musical (C), pero sigamos conduciéndonos sobre el entendido de analizar esa tercera idea como una que se añade a las ideas (A) (B), las principales de la canción. La canción 5, en náhuatl, de cinco estrofas más el estribillo, ejemplifica este otro caso en el cual, de entrada, se advierte un verdadero contraste en la extensión de las estrofas musicalizadas con la primera idea y la extensión de las musicalizadas con la segunda, la respectiva idea musical en cada caso es consecuentemente diferente también. Este contraste, en mi opinión, debe ponerse en oposición con el estribillo, que en términos literarios y musicales aporta otros elementos a la pieza; en suma: el significado global de esta canción debe mucho a sus tres ideas musicales, así como a la repetición de la idea literaria del estribillo.

En relación con los preludios, interludios, posludios y cadencias, al menos uno de los cuales está presente en alguna de las cinco piezas antes comentadas, éstos pueden considerarse añadidos de la estructura central, mismos que, por cierto, generalmente se adaptan a la situación performática de las canciones, alargándose, acortándose o, incluso, omitiéndose.

Y por lo que toca a la última de las canciones, la 6, en seri, no obstante estar conformada por una sola estrofa, ejemplifica el grado de complejidad melódica más alto de los aquí atendidos, correspondiente a una estructura musical (A) (B) (C). Debo admitir que acepto un análisis musical alternativo que establezca, por ejemplo, que a la estrofa de esta canción corresponde una idea musical (A), y que las diferencias que yo destaco pueden

tratarse como sus secciones (Aa), (Ab) y (Ac), respectivamente. Sin embargo, lo particular de esta canción, desde mi punto de vista y de conformidad con los objetivos del presente artículo, es que en el significado global de la pieza resalta el significado literario de su última línea, tanto como el significado musical de la idea (C) o el fragmento (Ac), según el análisis adoptado (véase el cuadro 4).

Complementariamente, he dicho que para el género canto, representado en estas páginas mediante dos piezas, el significado musical es de orden performático. Esto significa que, debido a la falta de una melodía propia, el tipo de relaciones existente entre los discursos literario y musical vistas en las canciones no son identificables en los cantos. Sin embargo, en el canto se echa mano de otros mecanismos expresivos, como es el volumen, por decir, rasgo meramente performático, de naturaleza no estructural, distinta al de una melodía. Las ideas musicales de una canción le dan unidad global a la pieza, así como identidad particular a las distintas estrofas, y en especial a su estribillo o coro; en el canto, el discurso literario, de entrada, bien puede no estar estructurado en estrofas, por lo que la unidad/ integración de las partes de la pieza reposa en otros aspectos.

Por otra parte, párrafos atrás fue referida la noción de macro sistema musical, uno correspondiente a la canción y otro al canto. Este aspecto también debe ser abordado en sentido gradual, a partir de la alta probabilidad de que en cada uno de los géneros se presenten en distinta proporción las funciones musicales de aportar significado a la obra y de apoyar la expresión de la pieza. Una investigación interesada en identificar cuál es la función musical preponderante en un género literario-musical en específico se beneficia de la existencia de estudios previos sobre sus estructuras musicales. Es el caso de un trabajo realizado sobre la *pirekua*, nombre nativo de la canción tradicional del pueblo purépecha (Reynoso Riqué, 2015), representado aquí con la canción 1, de corte no tradicional. Precisamente, por lo que toca a un alto número de composiciones recientes, elaboradas bajo la influencia de la música popular del ciberespacio, a la luz de identificar y

reflexionar sobre las funciones y significados musicales, se hace necesario conocer las estructuras musicales —o los recursos de acompañamiento— de un creciente número de géneros, tales como los identificados hace unos cuantos años en España, que alfabéticamente van del *aquacrunk* al *wonky*, pasando por el *break-step*, la cumbia digital, el *nerdcore hip hop* y el *post-punk revival*, hasta sumar 68 de ellos (Márquez, 2014).

Investigadores de la poesía popular hispánica, incluida su música, como Margit Frenk, estudiaron la “Vida y supervivencia de la canción popular”, como reza el apartado de una de sus obras, y en específico su opúsculo “Permanencia folclórica de una arcaica forma poética” (Frenk, 2006: 147-155). Al respecto, cabe destacar que trabajos como ese, aparte de su amplia dimensión temporal, se ocupan en términos comparativos de la continuidad del comportamiento artístico de dos momentos, comportamiento circunscrito a una comunidad relativamente homogénea en términos histórico-geográficos, incluso lingüísticos. Hoy en día, el comportamiento artístico es otro: los agentes-productores culturales y sus (ubicuos) seguidores-consumidores deambulan en otras realidades histórico-sociales, geográfico-políticas y lingüístico-identitarias; todo parece indicar que los discursos estetizados ya no sólo se enuncian para el propio mundo o la comunidad de origen, sino que van dirigidos al mundo exterior, que parece recibir mayor atención que el primero. Por ejemplo, la práctica de los cantos tradicionales en las lenguas de los pueblos yumanos de Baja California se adscribirse a lo que, en términos de Lynn Stephen, se puede llamar identidad de consumo externo, en oposición a todo aquello que pueda corresponder a la identidad de consumo interno (Garduño y Valenzuela, 2015: 23). Estos y otros cambios de perspectiva en la música, —aspectos que deben tenerse presentes—, están identificados, desde luego, y han sido analizados desde hace varias décadas; baste citar el artículo de Flores Mercado (2015) dedicado a la música “moderna” de la banda de una localidad del centro de México.

No obstante, el hecho de recurrir a la canción o al canto para estetizar un discurso literario, de factura reciente, aún requiere

la alusión a algunos aspectos, en particular si dicho discurso está en una lengua indígena. Uno de tales aspectos es la elección del autor para musicalizar su discurso mediante uno u otro tipo de expresión cantada. En el caso de las canciones aquí presentadas en purépecha, tsotsil, zapoteco, maya y náhuatl (la canción seri es anónima), los datos consignados en las fuentes permiten ver que los autores de la letra son por igual los compositores de la música (para las canciones purépecha y tsotsil se anota la coautoría musical). Lo anterior concuerda con una apreciación de Carlos Montemayor, quien escribió: “Gran parte de los poetas que he conocido en varias lenguas de México son también compositores” (2001:133). Complementariamente, para los dos cantos aquí incluidos, las respectivas fuentes proporcionan el nombre del autor del rap mixteco, así como los traductores del rap tototonaco; no hay ninguna atribución autoral relativa a la música (como en algún sentido, este tipo de canto así lo presupone). Con todos los riesgos que puede implicar la siguiente generalización, quizá una variable de peso para decidirse por el tipo de musicalización por aplicar a un discurso literario sea el grado de vena compositiva musical que poseen sus mismos autores.

Otra de las variables que pueden estar detrás de la elección de musicalizar un texto mediante una canción o un canto se relaciona con otro aspecto a considerar: las diferencias lingüísticas entre el autor de la obra y sus receptores. Es posible que por la cabeza de algún autor pasen pensamientos como este: “A ver, escribo la letra en mi lengua materna (indígena) y compongo la música de una canción, pero no sé quiénes se puedan interesar en escucharla. En cambio, si hago una letra, también en mi lengua materna, y la canto a ritmo de rap, seguro es que me aplauden, aunque no sepan lo que estoy diciendo”. Este pensamiento especulativo tiene algo de verdad, al menos en relación con el hecho de que he atestiguado presentaciones de raperos indígenas que se expresan en su propia lengua, en las cuales, apenas se activa la caja de ritmos, muchos de los espectadores —nacionales y extranjeros, por cierto—, emiten interjecciones de júbilo y al final ofrecen comentarios positivos de la obra, aun en los casos en que no fue

dada ninguna traducción al español. Ciertamente es por medio del rap se puede expresar toda clase de discurso en cualquier lengua indígena, así como ofrecer inmediatamente después la traducción correspondiente, al español, digamos, incluso “raepeando” por igual; lo anterior es una gran posibilidad del canto, difícil de explotar con la canción.

Pero, ¿qué se puede decir de los espectadores que no comprenden la lengua indígena en que se expresan los raps, tratándose de los que asisten a los performances o de los que acceden a ellos mediante los recursos electrónicos? Es posible, además de absolutamente legítimo, que su inclinación por tales expresiones esté motivada por su solidaridad con el sentido de resistencia que soportan los géneros de música popular alternativa, como son los aludidos por Jorge Velasco García (2009). Por otra parte, existen estudios, aunque pocos todavía, que abordan los asuntos de la recepción, el consumo, la apropiación, la diferenciación, la opinión y la percepción de canciones en lengua indígena musicalmente correspondientes a un género de canción particular; me refiero a un muy recomendable escrito en relación con el rock en tsotsil (Tipa, 2014).

Finalmente, sin considerar agotados todos los aspectos, me refiero a uno que considera en términos generales a las expresiones cantadas en lengua indígena, independientemente de sus tipos particulares, y es el de la actual preferencia de éstas por encima de la producción literaria escrita en esos mismos idiomas. Ciertamente es que ha quedado atrás aquel escenario en que las manifestaciones artísticas en lenguas indígenas arrasadoramente predominantes que fueron lanzadas para todo público eran poesías y narraciones (publicadas, por cierto, de acuerdo con una lógica que las situaba no para ser leídas en las regiones correspondientes, sino que las ponía en manos de un público ajeno a ellas que las iba conociendo mediante su traducción al español). Tal escenario fue especialmente palpable a partir de la década de los años ochenta del siglo pasado, y estuvo en boga por aproximadamente un cuarto de siglo. Desde hace unos quince años a la fecha, sin que se haya truncado la producción escrita,

por fortuna, las manifestaciones artísticas más abundantes en lenguas indígenas puestas al público corresponden a expresiones cantadas, las que han alcanzado mucho mayor impacto y audiencia que las publicaciones impresas, en distintos espacios, incluidas sus regiones de origen. Los medios electrónicos han dado lugar a formas, hoy en día ya no tan novedosas, de visibilizar y audibilizar las expresiones cantadas en lenguas indígenas que han dejado a la zaga a la simple lectura; los canales visual-auditivo se han sobrepuesto al canal visual, reservado en exclusiva para el acto de leer.

En este otro escenario, se aprecia un cierto predominio del canto frente a la canción, de acuerdo con las definiciones dadas a tales términos en este mismo artículo. La generación de discursos literarios enunciados con ritmos que apoyan o acompañan su expresión es más frecuente que la elaboración de discursos literarios para los que se compone su respectivo discurso musical. De continuar esa tendencia, ¿llegará el día en que la estetización musical de los discursos literarios se haga únicamente mediante los recursos del canto? En lo personal no lo deseo, porque estoy seguro de que los compositores indígenas tendrán por siempre mucho que aportar con sus melodías al significado musical de sus creaciones.

Bibliografía citada

CARRASCO, Feliciano, s/f. *Si la vida me permite*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (disco compacto y folleto).

Dirección General de Culturas Populares, s/f. *De tradición y nuevas rolas*. México: Dirección General de Culturas Populares; proyecto institucional.

FLORES MERCADO, Georgina, 2015. "¡Y llegó el nuevo ritmo echando abajo todo! Los ritmos de la modernidad en las bandas de viento de Totolapan, Morelos". En *Bandas de viento en México*, coord. Georgina Flores Mercado. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 273-302.

- FRENK, Margit. 2006. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARDUÑO, Everardo y Luis A. VALENZUELA, 2015. "La música yumana de Baja California como tradición inventada". En *Sonidos ancestrales de América Latina. Nuevas interpretaciones*, María Lina Picconi y Everardo Garduño, comp. Córdoba (Argentina): Babel Editorial y Grupo de Investigación en Etnomusicología del Círculo Amerindiano, 21-67.
- HERRERA LÓPEZ, Julio (realización), s/f. *Encuentro de música indígena. Las nuevas creaciones. De "El Costumbre al Rock"*. México: Instituto Nacional Indigenista (disco compacto y folleto).
- MARLETT, Stephen A., René MONTAÑO HERRERA y E. Fernando NAVA L., 2018. "La Creación del mundo: análisis de un antiguo canto seri". En *Tlalocan* XXIII: 163-184.
- MÁRQUEZ, Israel V., 2014. *La música popular en el siglo XXI. Otras voces, otros ámbitos*. Lleida: Editorial Milenio.
- MARTÍNEZ ROSAS, Crispín, 2010. *Crismar. Cuando El Silencio Calla. Trova en Náhuatl*. [México]: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes [Estado de Hidalgo] y La Suite Estudio (disco compacto y folleto).
- MAY MAY, Miguel, coord., s/f. *Yáax ketlaam ti'al u beeta'al Maaya k'aayo'ob. 1er. Concurso de la Canción en Lengua Maya, 2002*. Mérida: Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya del Estado de Yucatán/Instituto de Cultura de Yucatán (disco compacto y folleto).
- MONTEMAYOR, Carlos, 2001. *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. México: Universidad Iberoamericana.
- NAVA L., E. Fernando, 2014. "La décima en México y en la región del Caribe". En *Yo soy la tal espinela... La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*, coord. Maximiano Trapero. Madrid: Mercurio Editorial, 121-142.
- . 2018. "Tradición e innovación en los cantos en lenguas indígenas mexicanas". En *La música y los pueblos indígenas*, coord. Coriún Aharonián, y ed. Fabrice Lengronne. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayesarán, 291-367.

- REYNOSO RIQUE, Cecilia, 2015. *Una propuesta de caracterización musical de la PIREKUA*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Tesina de Maestría en Música-Etnomusicología que acompaña al fonograma *Pirekua: poesía cantada en lengua p'urhépecha*, de la serie Categorías Nativas Musicales, núm. 4 (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas).
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, 2005. "Hacia una tipología del son en México". *Acta Poética* 26, 1-2: 399-424.
- _____. 2014. "Los sones: contexto de significación en el discurso poético. Un caso de la Huasteca". En *Verso y redoble*, ed. Raúl Eduardo González. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 223-235.
- TIPA, Juris, 2014. "Rock en tu idioma, rock en mi idioma: etnicidad y geografías culturales en el consumo del rock en tsotsil". En *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*, coord. Martín de la Cruz López Moya, Efraín Ascencio Cedillo y Juan Pablo Zebadúa Carbonell. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores e México y Centroamérica y Juan Pablos Editor, 95-109.
- TRAPERO, Maximiano, 2014. "La décima, el tercer género de la poesía popular hispánica". En *Yo soy la tal espinela... La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*, coord. Maximiano Trapero. Madrid: Mercurio Editorial, 35-50.
- VELASCO GARCÍA, Jorge Héctor, 2009. "El movimiento alternativo de música popular. Patrimonio cultural en resistencia". En *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, coord. Fernando Híjar Sánchez. México: Dirección General de Culturas Populares, 217-235.
- Yibel [conjunto musical], 2015. *Kibeltik. s/l: Programa para el Desarrollo Integral de las Culturas de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas* (disco compacto y folleto).