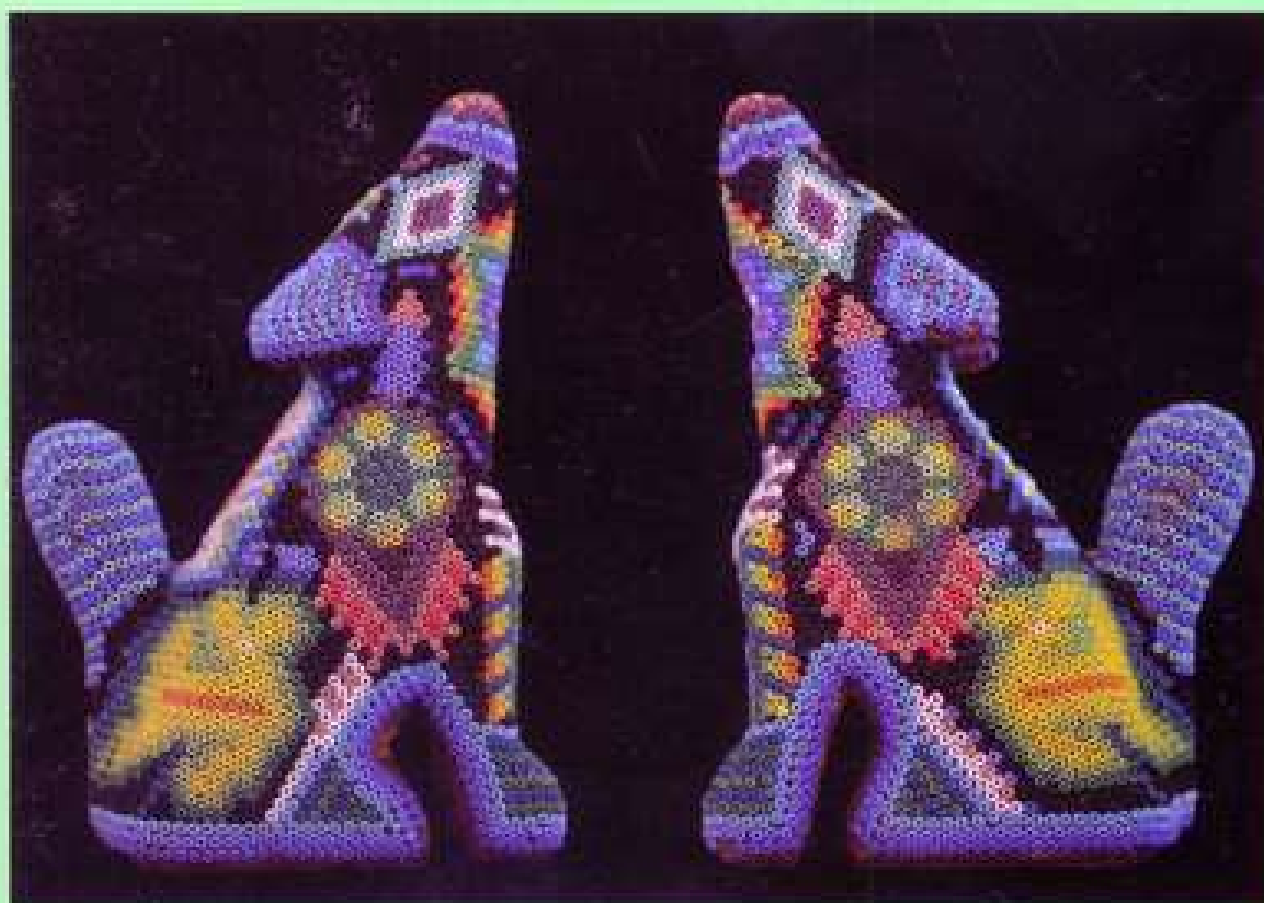


Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Revista de Literaturas Populares

AÑO VIII NÚMERO I ENERO - JUNIO DE 2008

dirección

margit frenk

secretario de redacción

santiago cortés hernández

comité de redacción

araceli campos moreno / claudia carranza vera /
leonor fernández guillermo / enrique flores /
raúl eduardo gonzález / mariana masera /
maría teresa miaja / gabriela nava /
nieves rodríguez valle / rosa virginia sánchez /
pilar vallés

consejo editorial

magdalena altamirano / martha bremauntz /
elizabeth corral peña / maría cruz garcía de enterría /
antonio garcía de león / aurelio gonzález /
pablo gonzález casanova / beatriz mariscal /
carlos monsváis / carlos montemayor / edith negrín /
josé manuel pedrosa / herón perez martínez /
ricardo perez montfort / augustin redondo

cuidado de la edición
diseño original / diseño de portada
tipografía
imagen de la cubierta

comité de redacción
mauricio lópez valdés / gabriela carrillo
elizabeth díaz salaberría
"coyote", artesanía huichola

publicación semestral

CANJES, CORRESPONDENCIA:
REVISTA DE LITERATURAS POPULARES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM.
CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO D. F.
E-MAIL: litpop@correo.unam.mx
PÁGINA WEB: www.rlp.culturaspopulares.org/

issn 1665-6431
impreso y hecho en méxico

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- En contra de las mujeres: dos versiones
de un sermón (México, 1795)*
(ANASTASIA KRUTITSKAYA) 7-50
- Cinco cuentos tradicionales con sabor a Huasteca*
(BERENICE GRANADOS)..... 51-66
- Diez relatos de seres fantásticos en la tradición
oral mexicana*
(ARACELI CAMPOS MORENO)..... 67-74

ESTUDIOS

- El caso: de la oralidad a la escritura*
(LUIS BELTRÁN ALMERÍA)..... 77-101
- Moralidad, parodia e imagen social de ricos
y pobres: del Eclesiastés y el Guzmán
de Alfarache a la canción tradicional*
(JOSÉ MANUEL PEDROSA)102-111
- La canción huichola: primera etapa de producción,
hasta los cinco años*
(XITÁKAME JULIO RAMÍREZ DE LA CRUZ)112-138

*Una forma breve olvidada: la praga portuguesa
de tradición oral*
(CARLOS NOGUEIRA).....139-161

La leyenda La mora del Puente de Chaves
(ARMINDO MESQUITA)162-172

RESEÑAS

Beatriz Mariscal Hay. *El romancero
y la "Chanson des Saxons"*
(MAGDALENA ALTAMIRANO).....175-179

Maximiano Trapero. *Romancero general
de la Isla de El Hierro*
(MARÍA TERESA RUIZ).....179-185

Susana Weich-Shahak, *La boda sefardí.
Música, texto y contexto*
(MARÍA JESÚS RUIZ)185-189

Francisco Rodilla León. *Música de tradición oral
en Torrejoncillo (Cáceres)*
(MARÍA TERESA MIAJA)189-191

Aurelio González, ed. *La copla en México*
(PILAR VALLÉS)192-201

José Manuel Pedrosa, coord. *Cuentos
y leyendas inmigrantes*
(ARACELI CAMPOS MORENO).....201-204

Península, Revista semestral de la Unidad
Académica de Ciencias Sociales y Humanidades,
Coordinación de Humanidades, UNAM
(LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO).....204-208

Alexandr Nikoláievich Afanásiev. *Leyendas
populares rusas de santos, diablos, milagros y maravillas*
(CARINA ZUBILLAGA)208-213

La canción huichola: primera etapa de producción, hasta los cinco años

XITÁKAME JULIO RAMÍREZ DE LA CRUZ
Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas
Universidad de Guadalajara

En mi libro *Wixárika Xaweri*¹ presento una amplia recopilación de canciones huicholas dividida en seis secciones principales, que corresponden a las etapas de producción y, en general, del desarrollo humano. Cada etapa genera canciones que son similares por su temática y también por su forma. Mi estudio se enfoca a la canción huichola como un universo de textos de diversa complejidad y temática y desde una perspectiva dinámica, porque no la contempla como una obra acabada, sino como una actividad siempre en proceso. Más allá de las obras en sí, traté de indagar en la composición de las mismas, su variación a través de las edades de la vida, los contextos en que se componen y recitan, porque su sentido nace no solamente del significado de las palabras, sino también de la actividad comunicativa.

A lo largo de una investigación que duró diez años, examiné varios estudios sobre la canción en diversas culturas americanas y de otros continentes, procediendo de lo más lejano a lo más cercano, para poder realizar una comparación tanto de los aspectos formales como de los temáticos, apreciando los aciertos de otros trabajos, pero aprendiendo también de sus limitaciones. Al mismo tiempo, traté de adquirir conocimiento teórico y herramientas adecuadas para llevar a cabo el análisis de textos poéticos en su contexto cultural. Como resultado, creo que

¹ Se trata de mi tesis de maestría en Lingüística Aplicada defendida en la Universidad de Guadalajara, y que ha sido publicada en cuatro números de la revista *Función* (Ramírez de la Cruz, 2003, 2004). El trabajo representa la culminación de investigaciones previas, dadas a conocer en Gómez López y Ramírez de la Cruz (1989), Ramírez de la Cruz (1993).

hoy podemos entender mejor la poesía huichola en su estructura y en su contexto cultural. En el análisis de un texto literario pueden ser relevantes aspectos fonéticos, morfológicos, sintácticos, semánticos; pero también son indispensables los aspectos relativos a la composición y la comunicación y el trasfondo cultural: quién compone, cuándo se recita, con qué finalidad, en qué escenario. La perspectiva más explicativa nos pareció ser la del desarrollo de la canción a lo largo de las etapas de la vida, la más adecuada para integrar todos los demás aspectos, porque permite reconstruir su génesis a partir de las formas más sencillas hasta las más complejas, en cierto modo también desde fuera hacia dentro, hasta el núcleo duro de este género, desde los textos más sencillos de los niños hasta los más complicados cantos elaborados por los chamanes en el dominio religioso.

En el presente trabajo quiero describir con detalle la producción de la primera etapa, que denomino *nítawari tíirí tiwahetsiemieme* 'canciones hechas para niños' y *tíwainurixi wanítawari* 'canciones de niños hasta los cinco años'.

La canción: un género universal

Empezaré haciendo una breve caracterización de la canción huichola, especialmente de la relación entre la música y el texto, resumiendo de manera casi enumerativa las propiedades y conclusiones más importantes.

La canción es probablemente un género universal, que se ha desarrollado en todas las culturas del mundo desde tiempos inmemoriales. Esta afirmación, que se apoya en la revisión de numerosos trabajos sobre la canción en culturas tan diferentes como la maya, la azteca, la griega, la vasca, la purépecha, la mexicana de origen español, etc., como se puede apreciar en la bibliografía, se puede desglosar en las siguientes observaciones:

- a) Está presente en la literatura europea desde sus inicios en Grecia hasta la actualidad, mientras que otros géneros, como la novela, no existen desde tales orígenes.

- b) En América está documentada al menos para los aztecas, mayas, incas, aymaras, purépechas, coras, rarámuri, tepehuanos y huicholes.
- c) Se han hecho más trabajos sobre la música que sobre la literatura. La música es directamente comprensible, no requiere de traducción. Hay un interés más general y espontáneo por la música que por el texto. La música circula en los medios de comunicación modernos más ampliamente que la literatura por todo el planeta.
- d) Los niños aprenden antes la música que la lengua, antes la melodía que el texto.
- e) Como el nombre de este género indica, la canción se compone para ser cantada, y hay muchos indicios de que la música es connatural al ser humano. No parece haber ningún pueblo que no haya desarrollado alguna forma de música.
- f) El hecho de que un género literario tan popular vaya ligado a la música se puede valorar como un indicio de su antigüedad.
- g) La canción estuvo desde antiguo ligada a la música, pero en la cultura europea se hizo independiente de ella en tiempos relativamente recientes.
- h) Entre los pueblos que han desarrollado este género figura el huichol.

El género de la canción, que en huichol llamamos *niawari* (*kwiwari*, si nos enfocamos unilateralmente a la música), presenta una gran heterogeneidad tanto en la forma como en el contenido. Algunas canciones emplean un lenguaje arcaico, sagrado, bastante hermético, y otras, un lenguaje más bien coloquial, sencillo, transparente. Aquellas se transmiten casi invariables de generación en generación, mientras que estas se renuevan con rapidez y tienen una difusión mucho más limitada.

La lírica se caracteriza y se distingue de otros supergéneros por propiedades formales, temáticas y expresivas. En realidad, todos los temas imaginables caben en la lírica y en la canción en particular, aunque ciertos temas pueden ser más recurrentes en un género que en otros; no es el tema en sí, sino la manera de tratarlo lo que es característico de cada género. Las canciones pueden hablar del presente, del propio poeta, de los sentimientos amorosos que conmueven al hombre, pero también del tiempo que corre, de la fatalidad del destino, de la muerte que acecha. Los compositores de canciones nos hablan también de sí mismos y de su mundo.

La temática se extiende desde los cambiantes sentimientos personales hasta los valores *eternos* de la comunidad, pero existe sin embargo una conexión sistemática entre los dos planos. Los sentimientos personales se suelen expresar sirviéndose de símbolos sagrados; por ejemplo, cuando un niño muere, en las canciones que los otros niños le componen puede aparecer convertido en una divinidad. La cultura huichola se caracteriza por no separar estos dos planos, sino que los integra tanto en su vida como en su arte.

Hay diferencias temáticas y formales importantes entre los diversos subgéneros de la canción. Algunas canciones pueden tener bastante complejidad, temática y formal, pero otras son muy breves y sencillas, y se componen solo de un par de versos. Las canciones huicholas contienen numerosas metáforas que solo se pueden entender desde la cultura huichola, ya que hacen alusión a la propia historia del pueblo, a su cosmovisión, a su concepción de la naturaleza y a otros sistemas de símbolos como las flores, las representaciones sagradas, etcétera.

Tanto los rasgos generales del género como los específicos de los subgéneros se realizan a través de elementos propios de la lengua, así como a través de convenciones propias de la cultura comunicativa huichola. Las diferencias formales están determinadas en parte por la lengua misma, mientras que las temáticas se basan en hábitos y concepciones determinados por la cultura.

Para la canción es esencial el ritmo, que se basa en diversos recursos de la lengua; por ejemplo, un determinado número de sílabas, la sucesión de los acentos o las pautas de entonación, la sucesión de sílabas largas y breves, pesadas o ligeras. Así se constituyen las unidades rítmicas en cualquier canción. La repetición es también un recurso típico de la canción, o de la lírica en general, en diversas manifestaciones: se repite un verso, varios versos consecutivos, cada estrofa o el mismo estribillo al final de cada estrofa.

La canción tiene una función educativa. Es la primera herramienta que utilizan los adultos para transmitir a los niños los valores y los conceptos más básicos de la cosmovisión huichola, antes que el cuento. Y también es el primer género textual que los niños aprenden a componer, desde los cinco años.

Reproduzco con la mayor fidelidad posible la manera en que los adultos y los niños pronuncian los textos de las canciones, registrando en la transcripción las variantes fonéticas, porque son indicativas de las emociones que vierten al cantar.

La canción y las etapas de la vida

De entre los muchos criterios que se pueden seguir para clasificar las canciones,² he elegido el de su desarrollo a lo largo de las etapas de la vida, y esto por varias razones. La principal es que del desarrollo biológico y cognitivo general dependen los aspectos temáticos, formales, sociales, etc. Con las etapas de desarrollo se van modificando todas las propiedades, tanto formales como semánticas, de las canciones.

Atendiendo a la edad de los compositores, dividí las canciones del corpus en seis grupos, correspondientes a otras tantas etapas, que son designadas con términos propios del huichol. Me aboco en estas líneas a la producción de la primera etapa, dos grupos que se denominan *níawari tíirí tiwahetsiemieme* 'canciones hechas para niños' y *tíwainurixi waníawari* 'canciones de niños hasta los cinco años'. Para las etapas como tales se utilizan los siguientes términos:

- *Hakeri* o *tíwainu*, niños hasta a los cinco años.
- *Weerika*, de los cinco a los 10 años de edad.
- *Temaiki*, a partir de los 10 hasta los 30 años.
- *Ukiratsi*, a partir de los 30 hasta los 60 años.
- *Teukari*, de los 60 años en adelante.
- *Tuutsí*, de los 60 años en adelante, cuando se es bisabuelo.

² El análisis de la canción huichola que aquí presento está precedido de una serie de trabajos sobre la literatura huichola, como Pacheco e Iturrioz (1995), e Iturrioz Leza *et al.* (2004).

Níawari tíirí tiwahetsiemieme (canciones hechas para niños)

No son propiamente canciones *de niños*, no son compuestas por ellos ni suelen tocar los temas que les preocupan. Las canciones hechas por adultos para niños llevan el sello de los adultos y suelen gustar más a los adultos que a los niños, como pasa, por ejemplo, con las canciones de *Cri-Cri* en la cultura mestiza mexicana.³ Por eso es muy importante distinguir entre lo que hacen los niños y lo que los adultos hacen para los niños, que sigue siendo una forma de comunicación de adultos, aunque dirigida y adaptada para aquellos. En la cultura huichola no es frecuente que los adultos compongan canciones para niños; lo que sí ocurre con frecuencia – como lo detallo adelante – es que los niños hagan arreglos o simplificaciones de fragmentos de canciones de adultos: la mayoría de las canciones aquí reunidas en la categoría *hakeri* son compuestas por niños, aunque sean parodias o reinterpretaciones de canciones de adultos; la parodia y la recomposición la hacen ellos mismos.

Piini ya pítiiyíneme

Las cosas no son de nadie

*Piini ya pítiiyíneme
chepá nepítiku'eilieni
kiekali pítipinieya.*

La propiedad es transitoria,
no me importa dejar mis cosas,
que pertenecen al pueblo.

(Tikárima Brendaly Zavala González, cinco años; Tsikwaita de Tateikita; núm. 1)⁴

Esta canción fue recitada por una niña de cinco años, lo que no debe hacer pensar que fue compuesta por ella; la aprendió de alguien que la compuso para ella o para los niños en general. Solo el análisis de la can-

³ [*Cri-Cri* es el seudónimo de Francisco Gabilondo Soler (1907-1990), famoso compositor de alrededor de doscientas canciones para niños, algunas de las cuales cobraron gran popularidad a partir de los años treinta en México, gracias a la radiodifusión. N. de la R.].

⁴ Presento los textos con su traducción al español; al pie, indico la edad y el nombre del cantor, y el lugar de la recopilación, cuando conozco los datos, así como el número de los textos que provienen de mi colección *Wixárika xaweri piyari. Antología de canciones huicholas* (Ramírez de la Cruz, 2004).

ción puede confirmar o desmentir esta sospecha. Podemos aducir razones de diversa índole contra la hipótesis de que se trata de una canción no compuesta por un niño. En primer lugar, es un texto de una considerable complejidad conceptual, a pesar de su brevedad. La palabra *yíneme* expresa un concepto muy abstracto que no se encuentra en el vocabulario ni en la mente de los niños de esta edad. *Yíneme* no se refiere tanto a una característica de las cosas mismas, que sean efímeras o percederas, sino a la relación de posesión que las personas mantienen con ellas, ya que la vida humana dura muy poco. Este texto lo elaboró probablemente la abuela de Tikárima, una anciana que expresa así su desprendimiento de las cosas materiales porque siente que pronto deberá abandonar este mundo. Una idea similar se expresa en la frase *niuki ya pikayíneme* “que el viento no se lleve las palabras”; la idea es que hay que mantener la palabra, mantenerse en lo dicho, que la relación de una persona con las palabras (‘las promesas’) debe ser permanente. En *piini kauka ya tineyínemete* se da a entender que cuando las cosas no se atienden, cuando nadie se hace cargo de ellas, no funcionan.

Se trata de versos muy formales y con un contenido conceptual más complejo que el de las composiciones infantiles. Son solo tres versos, pero están cargados de contenido filosófico. Tienen más de seis sílabas, medida que las composiciones de niños no suelen sobrepasar. A lo sumo, podríamos pensar que se trata de una composición destinada a inculcar un principio moral a los niños, pero nada indica que este mensaje no vaya dirigido en primera instancia a los adultos.

Kukulú pachuaka

La paloma canta

Kukulú pachuaka

Ya se oye gorgorear a la paloma,

kukulú pachuaka

ya se oye gorgorear a la paloma,

kali li pehekía

señal de que ya amaneció,

kali li pehekía.

señal de que ya amaneció.

(?Uxárima Estela Hernández de la Cruz, seis años. Makayíwi, Los Pinos, Tateikíe, Jalisco; núm. 2)

También es una composición dirigida a los niños, es decir, tiene a los niños como destinatarios, no es que haya sido elaborada para que los niños la asuman como propia. La intención de estos dos versos repetidos es

despertar al infante. En ciertas localidades ubicadas fuera de los poblados, cerca de los arroyos grandes o ríos, es normal oír por las mañanas el canto de las palomas y demás aves en el campo abierto. Los padres, para despertar a los niños dormilones, utilizan versos de seis sílabas con frases sencillas y muy coloquiales, cuyas melodías son imitadas por los niños. [?]Uxárima la aprendió seguramente cuando su mamá la cantaba a un hermano menor que ella.

[?] Alusi nemuwatewa	<i>Yo tengo guajolotes</i>
[?] Alusi nemuwatewa	Yo tengo guajolotes
<i>kachachá memte[?]uye[?]a</i>	que danzan zas y zas,
<i>wakuka mitesilawi</i>	traen collares rugosos
<i>Micaela tewamama.</i>	y la dueña es Micaela.

(Olga Yesenia Pacheco Salvador, siete años, y Waxa[?]imari Feliciano Pacheco Salvador, cinco años. Xatsitsaaríe, Guadalupe Ocotán, Nayarit; núm. 3)

En su factura, esta canción lleva huellas que delatan la autoría de un adulto. Los versos son de ocho sílabas, lo que es impropio de la lírica propiamente infantil. La mamá de Olga Yesenia y de Waxa[?]imari Feliciano Pacheco Salvador les enseñó esta canción, cuando me encontraba de visita por Xatsítsarie. Las dos hermanas, de cinco y siete años, son las intérpretes de esta composición, probablemente hecha por su madre o aprendida de la comunidad. En ella se describe el bello plumaje de los guajolotes y la forma en que se mueve el macho cuando corteja a la hembra.

La fiesta de Taatei Neixa está destinada a los niños llamados *tiwainurixi*. Entre las piezas musicales sagradas que se tocan por la noche, figura la melodía para la que se creó el texto:

Kwasú kwasú meutusá	<i>La garza, la garza blanca</i>
<i>Kwasú kwasú meutusá</i>	La garza, la garza blanca,
<i>kwasú kwasú meutusá</i>	la garza, la garza blanca
<i>yukutana peyemie</i>	va caminando hacia atrás,
<i>yukutana peyemie.</i>	va caminando hacia atrás.

(Hakaima Julia Hernández de la Cruz, nueve años. Los Pinos, Jalisco; núm. 4)

Esta es la última de cinco piezas musicales que suelen tocarse en cinco momentos a lo largo de la noche con guitarra y violín, acompañadas de un baile; el texto *Kwasú kwasú meutusá* que cantan los mismos danzantes es largo, pero la niña lo redujo a los primeros versos. En otros cinco momentos de la noche se ejecuta la danza *Taatei neixa* alrededor del fuego, acompañada solamente del tambor y el canto chamánico. Por tratarse de una fiesta dedicada a los niños, podemos asumir que las melodías y los textos fueron elaborados pensando en ellos; es claro que las originales no son composiciones de niños. Ahora bien, a partir de las canciones que escuchan, los niños introducen modificaciones; como prueba, podemos aducir una variación gramatical que no aparecería en el texto de los adultos: *yukutana* en lugar de *yukutama*, lo que atestigua una competencia lingüística todavía no plenamente desarrollada.

Chupiluti manuyesawá

El zopilote de pico agujerado

Chupilutí manuyesawá

El zopilote tiene el pico perforado,

Yuchulichie manuyesawá

en su pico tiene agujeros,

?ai ?ai manuye?ane.

¡ay, ay, cómo le duele el pico!

Es una canción religiosa anónima, su función es educativa; la canción es la primera herramienta que utilizan los adultos para transmitir a los niños los valores y los conceptos más básicos de la cosmovisión huichola. Es otra de las piezas musicales con las que suele cerrarse la serie de cinco que se tocan y bailan a lo largo de la noche en la fiesta de Taatei Neixa. Esta deliciosa canción remite a la leyenda mítica del zopilote, que explica por qué este tiene dos agujeros en el pico. En una ocasión, Takaiye y Kímikime estaban cantando el *wawi* (canto chamánico); en el canto se fijaron las posiciones que debía ocupar cada uno en la cacería del venado. A Kukatemai (el zopilote) se le asignó el lugar llamado Makuweri, porque era paso obligado de los venados. Pasó por aquí un venado flechado por Xurawetemai, y Kukatemai engañó a sus compañeros diciendo que él también lo había herido, pero que se le había escapado. Xurawetemai y sus compañeros, al revisar la flecha que ahí encontraron, vieron que no era de Kukatemai sino de Xurawetemai. En castigo, lo golpearon dejándole la cabeza ensangrentada y el pico atravesado con la misma flecha que él portaba.

Al final de la canción, el personaje mítico Kukatemai es llamado *chupiluti* (proveniente de la palabra *zopilote*, asimilada) con una intención humorística destinada a crear algo de distensión en la fiesta. La canción describe en pocas palabras al zopilote de cabeza colorada, que es un símbolo importante de la cultura huichola, una de las primeras entidades cazadoras del inframundo. Esta pieza se remonta, según la tradición oral, a los hechos de los primeros cazadores de venados, nuestros antepasados del inframundo.

Tipu tiyuitiaka	<i>El chapulín toca el violín</i>
<i>Tipu tiyuitiaka</i>	El chapulín toca el violín,
<i>kwacha tineineni</i>	el cuervo danza,
<i>chiki tiyuitiaka</i>	el perro toca el violín,
<i>tipu tineineni</i>	el chapulín danza,
<i>kwacha tiyuitiaka</i>	el cuervo toca el violín,
<i>chiki tineineni.</i>	el perro danza.

(Núm. 6)

Es una canción anónima que usan los padres para iniciar a los niños en el proceso de adquisición de la lengua; hecha para niños con intención didáctica, tiene como tema la naturaleza, más concretamente, los animales. Lo gracioso de esta canción es que vemos a los tres animales elegidos intercambiar sus roles; todos tocan y danzan alternativamente. Cada verso se compone de un nombre y de un verbo, que se combinan de dos maneras diferentes, en series de tres y dos, respectivamente, lo que da lugar a una estructura formal bien definida. El poema queda dividido en dos mitades, y en cada una de ellas los versos son encabezados por los nombres de los tres animales en el mismo orden. Integrando los dos tipos de combinación, se forman dos estrofas de tres versos, a la manera de los tercetos de un soneto en la literatura europea, pero aquí la estructura formal no está basada en la rima, sino en la alternancia de los verbos: 1-2-1 / 2-1-2.

Es una canción muy tradicional que se canta en todas las comunidades. Los padres suelen cantarla a los niños muy pequeños en proceso de adquisición de la lengua, y a juzgar por la composición lexical de los versos, parece corresponder a la etapa en que los niños comienzan a hacer

emisiones verbales de dos palabras; aquí la intención parece centrarse en la oposición nombre-verbo.

Mutilá machuaka	<i>El techalote está llorando</i>
<i>Mutilá machuaka</i>	El techalolote está llorando
<i>tetéchie ?akaiti</i>	sentado en una piedra,
<i>pílikwikwi pílikwikwi</i>	<i>pílikwikwi, pílikwikwi,</i>
<i>mainekai tetéchie ?akaiti.</i>	hacía sentado en una piedra.

(Nicolasa Carrillo Carrillo, 12 años. Tateikíe, Jalisco; núm. 7)

La canción enseña a los niños pequeños cómo es la voz del techalote, una ardilla grande ('el techalote llora') y cómo se imita su gemido, *pílikwikwi*.

Kausai matitusa	<i>Zorra de pecho blanco</i>
<i>Kausai matitusá</i>	Zorra de pecho blanco,
<i>kausai matitusá</i>	zorra de cuello blanco
<i>sekechuni matitíki</i>	como si portara collar de requesón,
<i>kausai matitusá.</i>	zorra de cuello blanco.

(Cantada en coro por un grupo de niños de preescolar, de tres a cinco años, bajo la dirección de la profesora Tikáríma Carolina Carrillo Muñoz, de Paso de Álica, Nayarit; núm. 8)

Es una canción típica sobre la naturaleza, en la que se describe una propiedad sobresaliente de un animal (el color blanco del pecho de la zorra).

Nunu nunu	<i>Dormir, dormir</i>
<i>Nunu nunu</i>	Niño, niño,
<i>kuchu kuchu</i>	duerme, duerme,
<i>halui halui</i>	culumpio, culumpio,
<i>lala lala.</i>	<i>lala lala.</i>

(Canción anónima de arrullo; núm. 9)

Esta canción de arrullo muy tradicional, anónima, la cantan las madres mientras mecen al bebé en la cuna o en los brazos para dormirlo. Las cuatro frases pueden variar o repetirse, según la habilidad de la madre o de la hermana mayor, que son las que suelen encargarse de cuidar a los niños. Este canto sirve también para iniciar a los niños muy pequeños en el proceso de adquisición de la lengua. Corresponde a la etapa en que los niños comienzan a hacer emisiones verbales con dos palabras repetidas (Iturrioz Leza, 2000).

Tiwainurixi waníawari (canciones de niños hasta los cinco años)

Entre las canciones que preceden y las que siguen no hay una diferencia nítida, un corte categórico. La diferencia es de grado. Las composiciones que preceden son básicamente obra de adultos con algunas modificaciones, seguramente no intencionales, que introducen los niños a causa de un dominio incompleto de la lengua. Las que siguen se pueden considerar como recomposiciones hechas por niños de textos de adultos que han escuchado, pero que transforman sustancialmente tanto en el plano de las ideas como en el de las palabras. La producción de cantos por niños de cuatro a cinco años de edad es todavía muy escasa. Las pocas canciones infantiles correspondientes a esta etapa se pueden caracterizar como recomposiciones a partir de canciones de adultos, a las que aparentemente parodian, conservando por lo general la melodía, pero sustituyendo o simplificando el texto. La comparación del texto de los adultos con el de los niños nos permite entender los rasgos específicos de las canciones infantiles tempranas. Son muchos los aspectos que nos puede revelar el contraste entre el texto original de los adultos:

Chikili tuutúyali

Flores de chikili

Chikili tuutúyali

Flores de tsikiri,

Chikili tuutúyali

flores de tsikiri,

kapanutinesia

cómo pudieron brotar

ke tiHiliyepa

justo en esta loma,

kalí lantinesia

cómo pudieron brotar,

tuutú lantinesia

cuántas flores brotaron,

<i>kalí tuutú seikía</i>	puras flores
<i>kalí lantinesia</i>	han brotado
<i>ke ti[?]Eekáwipa.</i>	justamente en [?] Ekawipa.
<i>Ya[?]ané Meku[?]ike</i>	Flores copiosas,
<i>[?]alí hi [?]iyáya,</i>	esposa suya,
<i>Tuutú Mantetika</i>	flores que asoman en la punta,
<i>Tuutú Haliwayali</i>	flores que asoman en la punta,
<i>[?]alí hi nu[?]aya.</i>	hija suya.
<i>Tuutú lantinesia</i>	Brotaron flores
<i>[?]ena heuyehuti</i>	al pasar por estos cerros,
<i>ke tiHiliyepa</i>	por qué en esta loma
<i>kalí lantineika</i>	vinieron a brotar
<i>[?]alí tuutú seikía</i>	puras flores
<i>[?]ena heuyehuti</i>	al pasar por estos cerros,
<i>kalí lantinesia</i>	cómo es que brotaron
<i>[?]alí ya layiti</i>	enviando mensajes
<i>[?]alí tiutawauche</i>	cuyos ecos llegan
<i>tuutú lakuwima</i>	a este lugar que acoge a las flores
<i>[?]ena heuyehuti</i>	pasando por estos cerros
<i>ke tiHiliyepa.</i>	entre lomas y lomas.

(Tutupika Antonio García. Canto religioso de Keuruwitia, Tuapurie, 1997; núm. 10)

y la recomposición que hizo el niño:

<i>Chikile paapayali</i>	<i>Tortillas de chicle</i>
<i>Chikile paapáyali</i>	Tortillas de chicle,
<i>chikile paapáyali,</i>	tortillas de chicle
<i>tekanikwaiyuni</i>	vamos a comer,
<i>tekanikwaiyuni.</i>	vamos a comer.

([?]Uxate de Nakurapa, cuatro años. Keuruwitia, Tuapurie; núm. 11)

Son comparativamente muy pocos versos, que casi no se repiten, con un máximo de seis sílabas. No son muy regulares en cuanto al número de versos y de sílabas por verso, mucho menos en cuanto a patrones de repetición u organización en estrofas.

Los textos compuestos durante la peregrinación a Wirikuta tienen la finalidad de ser cantados y danzados en cada ceremonia durante un periodo de más de seis meses, que es lo que dura esta celebración compleja, compuesta de una larga cadena de eventos. El personaje venado es un motivo central del simbolismo. Los chamanes relatan las cinco etapas de desarrollo que nuestros ancestros venados fueron vislumbrando y las insignias que fueron creando para la conformación de los huicholes como nación. Lo que el pueblo huichol practica y vive actualmente es en recuerdo de esas acciones de nuestros ancestros. Cuando la canción dice que brotaron flores de *tsikiri* detrás del cerro mientras pasaban por ahí los peregrinos, quiere decir que entraron a una nueva etapa de vida, tiempo de cosechas, de nuevos frutos; hay una alusión a la flor de *hikuri* ('peyote'). Las flores simbolizan el desarrollo natural en los campos y el *hikuri* es el venado, es el maíz; cuando los peregrinos cazan venados, significa cosechar lo que la tierra madre nos da año tras año después de las siembras de los cinco colores de maíz.

El niño debió escuchar con frecuencia esta canción compuesta por uno de los peregrinos de Wirikuta, porque se cantó y danzó en cada ceremonia en donde él estuvo presente. El niño grabó la música en su memoria, pero el texto era para él difícil de comprender por su complejo simbolismo, de manera que lo transformó en algo más sencillo y cercano a su vida. El texto resultante dice: "tortillas hechas de chicle vamos a comer"; es claro que no entendió el simbolismo de las flores, pues a los cuatro años no se comprende todavía mucho del sentido de los textos religiosos, a pesar de que a esa edad los niños ya dominan el lenguaje coloquial.

Esta recomposición breve la hace un niño de cuatro años, la tonada es de un canto religioso de los *hikuritamate* ('buscadores de peyote') de Keuruwitia; reproduce la misma tonada, pero cambia la letra. El niño está muy apegado a su abuelo, convive mucho con él; como es chamán, hay canciones ceremoniales que el nieto escucha seguido. Así las aprende en parte, pero sin entender muchas cosas; aunque las puede memorizar, no expresan algo que él diría. En ciertos eventos o ceremonias es fácil distinguir cuándo un niño suelta un discurso como si fuera un señor de cincuenta años. Ahí se ve que no es un discurso propio, sino que lo aprende de memoria y que repite las ideas y las palabras de los adultos.

¿Por qué elegiría la palabra *chicle*? En primer lugar, porque se parece a la palabra original: *chikili* ~ *chikile*; la única diferencia está en la vocal final. De esta manera, se sustituye el nombre de la flor simbólica por un concepto más cercano a la vida material, pero al mismo tiempo es evocado por una palabra cuyo significante es una imagen del significante de la palabra original. Algo similar ocurre con la segunda palabra del verso, *paapáyari*, que tiene la misma estructura suprasegmental: primera sílaba larga y segunda sílaba acentuada, de manera que también esta palabra es una imagen de la que aparece en el texto original. También se da un paralelismo gramatical, ya que en ambos casos se trata de un compuesto con *-yari*. Así, el texto original no desaparece del todo, sino que se sigue evocando. Este paralelismo entre los dos pares de palabras y el compuesto formado por ambas hace posible que un texto remita a otro. El texto infantil es una parodia, es decir, imita otro reproduciendo algunas de sus características, pero transfiriéndolo del dominio simbólico religioso al de la alimentación; los niños piensan mucho en comer, les gusta lo dulce, los chicles, y creo que eso es lo que el autor plasma en su recomposición.

La repetición es típica de los niños, desde chicos aprenden una frase y la repiten durante el día, pero en este caso hay además una transformación: *chikili tuutúyari* => *chikile paapáyali*. Lo que hace el niño es trivializar, rebajar todo ese simbolismo cargado de metáforas de los adultos al plano de la vida cotidiana. Al niño eso de *tsikiri tuutuyari* no le dice nada, entonces lo cambia por otras palabras como *paapá* 'tortilla', que se come a diario, y chicle.

El dominio de la lengua de un niño de cuatro años es ya considerable. La palabra *tekanikwaiyuni* del segundo verso pertenece al registro formal, pero ya un niño de cuatro años la usa. Es gramaticalmente complicado: *te-* 'nosotros', luego vienen dos marcas de registro formal *ka-ni-*, el radical *kwa²a* 'comer', para cerrar con otro *-ni* de registro formal. En nuestra cultura los padres atienden mucho los aspectos educativos de sus hijos, llevándolos a participar en las ceremonias correspondientes a cada etapa de su vida. Lo que no resulta tan accesible a un niño de cuatro años es el simbolismo religioso, es decir, la semántica del texto original.

La estructura formal de la canción es muy sencilla, se compone de dos versos, el primero de siete sílabas, y el segundo, que se repite, de seis.

Chikili tuutúya	<i>La flor del chikili</i>
<i>Chikili tuutúya</i>	La flor del chikiri
<i>tekanipiyuni.</i>	vamos a cortar,
[?] <i>aku María Luisa</i>	vente, María Luisa,
[?] <i>aku María Luisa.</i>	vente, María Luisa.

(Tikárima Brendaly Zavala González, cinco años. Tsikwaita de Tateikita; núm. 13)

Esta composición fue recogida en la escuela internado de Nicolás Montes de Oca, de Tsikwaita; a pesar de que fue grabada en la escuela, no es una canción escolar enseñada por un profesor. Se trata, igualmente, de una composición paródica, aunque no es una reelaboración de una canción concreta, sino más bien una imitación del género; también aquí se produce un descenso del plano del simbolismo al plano de las actividades materiales cotidianas. Es muy probable que la niña no entendiera todavía el simbolismo erótico que estos versos tienen en el mundo de los adultos, donde ir a cortar flores de *tsikiri* equivale a hacer una declaración de amor. Por eso el destinatario es una niña, aunque el emisor sea también una niña, lo que deja claro que no se trata de una imitación de las canciones amorosas.

Tal vez el sentido del ritmo de esta niña está un poco más desarrollado. Si en el caso anterior el primer verso tiene una sílaba más que el segundo, aquí son emparejados mediante un truco: se elimina en el primero la última sílaba, lo que gramaticalmente implica una sustitución de un compuesto por una estructura posesiva: *la flor de tsikiri* => *la flor del tsikiri*, y adicionalmente implica un mayor dominio de la lengua, que le permite hacer ese tipo de variaciones. El número prototípico de sílabas por verso en la lírica infantil es de seis.

Puede haber además una motivación semántica para la elección de la estructura posesiva *chikili tuutúya* 'la flor del *chikili*' en lugar de la compositiva *chikili tuutúyari*. Ambas canciones mantienen un cierto valor simbólico. El *tsikiri* es el símbolo de la infancia, lo que explica la referencia en las dos, aunque velada en la primera, a una flor que recibe su nombre de este objeto ritual. La diferencia está en que la estructura posesiva no es el nombre de la planta misma, sino de las borlas que decoran el *tsikiri*.

De esta manera, la canción se ubicaría en dos planos al mismo tiempo: el de las flores y el del simbolismo religioso relacionado con la infancia. En el mundo simbólico de los adultos, el *tsikiri* simboliza el amor, cortar la flor es una declaración de amor. El *tsikiri* es para ella solamente el símbolo de la etapa de la vida llamada *tiwainu*, hasta los cinco años.

Siye

El armadillo

*Siye nekanemieni
watíe kanekakaaní
sewiti meikwaimiki
ke heyu'imailieni.*

Cacé un armadillo,
allí abajo está tendido;
el que quiera comérselo,
que se lo tateme.

(Núm. 12)

Es una canción religiosa anónima, primera herramienta que utilizan los adultos para transmitir a los niños los valores y los conceptos más básicos de la cosmovisión huichola. En la canción religiosa original, un venado narra cómo fue flechado por los cazadores en los tiempos antiguos:

[?]Uyechichinawiti

De pantalones pintos

[?]Alí ne mi mí mi mi
[?]e nemekayeikakai
[?]u nemekayeikakai
^{/?}e nemekayeikakai
[?]ali Hiliwalie mi-
[?]u nemekayeikakai
[?]ali nemutachi mi
mana [?]ukuneka mi
minechiheukuwasia
titayali mi mí mi
[?]alí minetiuyuli
ne kutá mi mí mi mi
[?]u nemekayeikakai
[?]u nemekwiekwanekai
[?]ali mi Hiliwalie
titayali mi mí mi
[?]alí minetiuyuli;
[?]u nehekayeikaku

Una vez, una vez
caminaba por aquí,
caminaba por aquí,
caminaba por aquí,
tras esta montaña
caminaba por aquí,
cuando un hermano
llegó hasta mí
y me dio golpes,
yo no sabía por qué
lo estaba haciendo,
yo solo
caminaba por aquí
comiendo tierra
tras esta montaña,
yo no sabía por qué
lo estaba haciendo;
caminando por aquí,

<i>ya nechi[?]uyulieku</i>	cuando me golpeó,
<i>ma nemeutinielisi</i>	miré hacia arriba
<i>[?]alí neTuutsí Wiri</i>	y vi a mi bisabuela Wiri
<i>[?]uyechichinawiti</i>	de pantalones pintitos,
<i>[?]u kaneukaweni mi</i>	allá estaba parada,
<i>[?]ena kanekaweni.</i>	allí está parada.

(Pari Niiwe Jorge Sandoval, violín, y Maxawá Yuawé Patricio Carrillo de la Cruz, guitarra)

En la versión que sigue, un grupo musical cambia la letra y la música para adaptarla a un ambiente profano. Esto muestra que también los adultos, y no solo los niños, modifican los textos, aunque las razones y las formas de hacerlo sean diferentes en unos y otros. En esta segunda versión, la complejidad formal y semántica no es menor que en la primera, pero se suprime toda referencia explícita al ámbito religioso:

Muyetsitsinawi	<i>De pantalones pintitos</i>
<i>[?]Uyechichinawiti</i>	El de pantalones pintos
<i>kaneniuyurieni mi</i>	es quien me golpeó,
<i>kanenankawaxiani</i>	es quien me golpeó
<i>tsi neka[?]iyurieku</i>	sin haberle hecho yo nada,
<i>Muyechichinawiti mi</i>	el de pantalones pintos
<i>kaneniuyurieni mi.</i>	es quien me golpeó.
<i>Nemikatinawaya</i>	Yo no le robo a nadie,
<i>nemkatiyukwa[?]a mi</i>	yo no me como a nadie,
<i>karí netsiheunanaima</i>	por qué me maltrata,
<i>metá ya netsi[?]uyuri</i>	mira lo que me hizo,
<i>Muyechichinawiti mi</i>	el de pantalones pintos
<i>kaneniuyurieni mi.</i>	es quien me golpeó.
<i>Nemenutixeyaxi</i>	Cuando miré hacia arriba,
<i>mana nikaweni mi</i>	allí estaba de pie
<i>[?]uyechichinawiti</i>	con los pantalones pintos,
<i>netsi[?]anukawaxiaka</i>	después de golpearme,
<i>kwinie retsinati mi</i>	con una sonrisa amplia
<i>ya netsi[?]uyurieka mi.</i>	después de golpearme.
[bis]	

(Conjunto musical Los Hermanos Carrillo, de Tateikíe)

En la canción infantil se sustituye el tema religioso por uno profano mucho más sencillo, libre de simbolismo religioso y más cercano a la vida material y la comunicación cotidiana:

Masa masa mekuchu	<i>El venado duerme</i>
<i>Masa masa mekuchú</i>	El venado duerme, duerme,
<i>?aiwalita meukumie</i>	se fue por la ladera,
<i>masa masa mekuchú</i>	el venado duerme, duerme,
<i>?aiwalita meukumie.</i>	se fue por la ladera.

(Wasa?imari Feliciano Pacheco Salvador, cinco años. Guadalupe Ocotán, Nayarit; núm. 16)

La música de esta canción está tomada de una melodía religiosa, que carece de letra, a pesar de lo cual es asociada con la narración de un pasaje de la historia mítica. El título de la melodía es *Maxa mekutsú*. El venado fue herido por Xurawetemai cuando pasaba del inframundo al mundo de la superficie y de la luz; el texto de la canción es una reducción por parte de la niña de las narraciones que ha oído sobre los venados y que forman parte de la historia de Niwétsika, es decir, del peyote, del venado y del maíz.

Las canciones que siguen no tienen un antecedente específico entre las canciones de los adultos; aunque algunas muestran un mayor grado de creatividad y originalidad, en general el trasfondo de las canciones de los adultos es muy evidente en ellas, tanto en el plano semántico de las palabras como en el simbolismo religioso:

<i>?Asikuli mataweke</i>	<i>Tu sikuli que se deshila</i>
<i>?Asikuli</i>	Tu velo
<i>mataweke</i>	se deshila,
<i>mataweke.</i>	se deshila;
<i>?A?iwalú</i>	tu cuñada
<i>metawipa</i>	que lo cosa,
<i>metawipa.</i>	que lo cosa.

(Waxa?imari Feliciano Pacheco Salvador, cinco años. Guadalupe, Ocotán, Nayarit; núm. 14)

Esta canción aporta elementos nuevos. Es una composición de una niña (emisor) dirigida a otra niña (receptor genérico o típico). El emisor es una niña porque es propio de las niñas ocuparse de labores como coser, tejer, bordar, etc., todo lo relacionado con la elaboración de la vestimenta. Sabemos que el destinatario es una niña porque solo las niñas usan el *xikuri* o velo. Además, el término *?iwarú* designa a la cuñada de una mujer, y metafóricamente se puede llamar así a la madre. Aquí se hace referencia cariñosa a la madre.

El simbolismo no empieza con el dominio de la religión: el niño entra pronto en contacto con él en otros ámbitos, como el de las relaciones de parentesco, pero también en la relación con la naturaleza. La palabra *?iwarú* no hace referencia aquí a la cuñada de una mujer, sino a la madre de una niña, y además conlleva una valoración positiva. Es decir, la palabra no tiene aquí su significado primario, sino uno figurado, es decir, metafórico. Este tipo de metáfora solo se puede entender en el contexto de la cultura: a cada núcleo familiar se van incorporando nuevos elementos a través de matrimonios, los cuales reciben un trato preferencial primordial por los padres de la novia o del novio, así como por los hermanos y hermanas de la novia o del novio. Ese trato preferencial es tan marcado que los términos que designan primariamente a los cuñados pasan a ser designaciones afectuosas para relaciones más básicas y de base biológica, como la relación madre-hija. En las celebraciones colectivas donde participan todos los miembros de una y de otras familias, se suelen expresar juicios sobre estas personas que se han integrado recientemente o que ya tienen algún tiempo con ellos. *?Iwarú*, que significa 'cuñada de una mujer', y *kema* 'cuñado de un hombre' se aplican secundariamente para referirse cariñosamente a la relación madre-hija o padre-hijo; son términos simétricos, de manera que cualquiera de los dos miembros de la relación puede referirse al otro de esta manera.

Netei 'mi madre' es dicho por una mujer o por un hombre para una mujer que no es la madre, por ejemplo, la esposa o cualquier persona mayor; emplear el término al revés, llamar 'esposa' a la madre, sería una ofensa. Una esposa puede llamar *neyeu* cariñosamente a su esposo o al padre a los hijos ('papacito'), o *netei* a las hijas. *Nekwe* 'mi cuñada' puede ser dicho por un hombre respecto de una mujer, incluyendo a las hermanas, pero no a la madre; o también puede decirlo una mujer de

un hombre. *Wixi* ‘tía política’ es dicho por una mujer o por un hombre; *neikíxiwi* ‘tío político’, por una mujer o por un hombre. Estas y otras enunciaciones son puestas en boca de los niños en las pausas de grandes celebraciones como *wimakwaxa*, *mawarixa*, etc. Las terceras personas son sobre todo las cuñadas, los cuñados, tíos políticos de esa familia en ese instante de la conversación. Las expresiones son puestas en boca de los niños, aunque son formas comunicativas que utilizan los padres o cuñados. Estas expresiones son indirectas y van cargadas de símbolos y metáforas que suenan elegantes.

Cuando la niña canta y habla del velo que se deshila y que lo cosa su cuñada, se refiere a la mamá de su compañera porque es a ella a quien le canta. Ella ha oído a la mamá de su compañera decirle *ne[?]iwarú* ‘mi cuñada’ a su hija; esta expresión es afectiva, porque le tiene tanto aprecio a su hija como a su real cuñada. En otras palabras, este término, *ne[?]iwarú*, quiere decir: ‘te quiero tanto como a mi cuñada, esposa de un hermano’. Son algunas de las maneras más cariñosas de dirigirse al ser más querido, en este caso, la niña a su madre. Todo esto no lo dice la canción, pero lo presupone. Son las condiciones comunicativas generales que forman parte de la pragmática comunicativa.

La estructura formal de esta canción es también un poco más compleja que la de las anteriores. Si bien los versos tienen menos sílabas —cuatro, a saber—, el número de versos es mayor y el esquema de combinación de los mismos en estrofas, más elaborado: son cuatro versos diferentes, y en cada estrofa el segundo se repite en forma de eco.

Huyé mukateke	<i>Por donde baja el camino</i>
<i>Huyé mukateke</i>	Cuando llegues
<i>Pes(í)ka[?]ukaneni</i>	bajando la cuesta,
<i>tuutú miyuyuwawi</i>	te daré
<i>nemechipitiani</i>	flores azules,
<i>[?]alí María Luisa</i>	¡joye, María Luisa!
<i>[?]alí María Luisa.</i>	¡joye, María Luisa!

(Reyna Montoya Madera, cinco años. Kieri Manáwe, Tateikita; núm. 15)

Una niña de cinco años no puede entender el simbolismo que está detrás de esta canción; combina elementos que ha oído y mezcla una

dimensión amorosa con otra religiosa. *Tuutú miyuyuaawi* es el nombre metafórico en el registro religioso de los peyotes, pero nadie declara su amor a otra persona entregándole unos peyotes.

Piliki piyali	<i>Flor de piliki</i>
<i>Piliki piyali</i>	Cortaron flores de piliki,
<i>?ena peukayune</i>	por la cuesta se ven las huellas;
<i>ke peleuyunisi</i>	y tú, ¿adónde te fuiste?
<i>?aku mi ?Emilia</i>	¡Ay, Emilia!
<i>?aku mi ?Emilia.</i>	¡ay, Emilia!

(Reyna Montoya Madera, cinco años. Kieri Manawe, Tateikita; núm. 17)

Los elementos que integran esta canción son propios de las composiciones eróticas de los mayores, pero el sentido erótico no lo puede entender una niña de cinco años. Esta flor se considera alimento de las divinidades. La flor de *piliki* la produce un árbol denominado “palo mulato”, que es considerado sagrado por los huicholes; crece en las partes altas de la sierra, es decir, en lugares fríos, y tiene una altura de entre cinco y seis metros, de ramas siempre frondosas y hojas pequeñas lanceadas, más pequeñas que las del encino. El botón de esta flor, más bien pequeña, de color blanco, simboliza la pureza de las divinidades; los pétalos son pequeños y de forma lanceada, son pegajosos y por eso fáciles de adherir al rostro. Los huicholes las utilizan para adornar la cara de sus compañeros y ofrendarlas en pequeños ramos en los altares de las divinidades madrinas, sobre todo en las ceremonias del cambio de mayordomos; esta ofrenda de flores nunca falta en la mesa de las autoridades civiles, en el cambio de varas y demás ceremonias del miércoles de Ceniza y en la fiesta de la Semana Santa. La compleja unidad temática, conceptual y formal del texto no la pudo entender la intérprete de esta canción.

Parámetros comparativos

A medida que la canción se va transformando, ganando en complejidad y variedad formal y semántica, se van operando cambios en una serie

de parámetros específicos que podemos utilizar para su comparación y para la asignación a diferentes etapas.

1. Número de palabras por verso
2. Número de morfemas por palabra
3. Número de sílabas por verso
4. Número de oraciones por canción
5. Número de palabras por oración
6. Número de versos diferentes por canción
7. Número de oraciones complejas
8. Uso de partículas textuales
9. Patrones de repetición
10. Organización en estrofas

Es muy importante distinguir entre las canciones que los adultos componen para su comunicación con los niños o para que los niños las aprendan, y las compuestas por los niños mismos. Desde los primeros días de su vida, los niños escuchan canciones que recitan los adultos para dormirlos, tranquilizarlos o ayudarles en la adquisición de la lengua. Pero solo hacia los cinco años comienzan a producir. Siendo esta la primera etapa de producción, no podemos hacer una comparación con etapas anteriores para detectar progresos, pero una manera de captar las características propias de esta etapa es comparar la producción de los niños con las canciones que los adultos componen para ellos. Sorpresivamente, la complejidad media de las canciones compuestas por niños es mayor que la de las canciones compuestas por adultos para niños.⁵

Parámetro 1. Número de palabras plenas por verso.⁶

a) *Hakeri*: 1.1

b) Hechas para niños: 2.1

⁵ Para poder apreciar las diferencias desde una perspectiva global, voy a incluir en la comparación los valores que arrojan los parámetros para las etapas siguientes, aunque no han sido estudiadas en este trabajo.

⁶ Los clíticos son contabilizados aparte. Los criterios para la división en versos son el ritmo de la melodía, la repetición y la recombinación.

Las tres canciones del grupo *hakeri* tienen en promedio una palabra por verso, contando los repetidos; son 16 palabras a dividir entre 14 versos; aunque algunas de estas palabras son compuestas y otras se componen de un número considerable de morfemas, estas propiedades pertenecen a otros parámetros. La proporción de palabras por verso es inferior a la de las canciones compuestas para niños. Completo el cuadro con los valores obtenidos para las otras categorías en este parámetro:

c) *Weerika*: 1.8

d) *Temaiki*: 1.9

e) Canciones de adultos reproducidas por niños: 1.9

f) Canciones de adultos: 2.1

Si hacemos abstracción de las canciones compuestas para niños, se puede observar cómo va creciendo gradualmente el valor. Sin embargo, a pesar de que las canciones de *b)* son hechas para niños pequeños, el promedio supera al de las compuestas por adolescentes, lo que justifica la distinción entre estas dos categorías: canciones de niños y canciones hechas por adultos para niños. Las canciones hechas para niños tienen el mismo valor que las de los adultos; las transformadas por los niños dan un valor igual a las de los adolescentes, lo que significa que el modelo sigue pesando sobre el resultado.

Parámetro 2. Número de sílabas por verso.

a) *Hakeri*: 5.3

b) Hechas para niños: 7.0

c) *Weerika*: 6.3

d) *Temaiki*: 6.3

e) Canciones de adultos reelaboradas por niños: 6.5

f) Canciones de adultos: 6.6

Curiosamente, las canciones hechas para niños tienen más sílabas por verso que las canciones de adultos. Los valores para el resto de los parámetros se pueden ver en el siguiente cuadro general:

	para niños	por niños
Número de palabras por verso	1.8	1.9
Número de sílabas por verso	6.1	6.3
Número de palabras por cláusula	1.9	2.9

Número de oraciones complejas	2.0	2.0
Número de morfemas por palabra	2.4	2.8
Número de versos por canción	4.2	4.4
Número de versos diferentes por canción	3.3	3.4
Número de cláusulas por canción	4.1	3.0
Número de clíticos y partículas textuales	3.0	2.0

Es interesante que en la mayoría de estos parámetros los valores de las canciones para niños son inferiores a los valores de las canciones hechas por niños. En el número de palabras por cláusula la diferencia es muy significativa. Pareciera que los adultos, en su esfuerzo por adaptarse a la competencia gramatical de los niños, rebasan los límites de lo que los niños son capaces de producir. Más probable es que las canciones hechas para niños vayan destinadas a niños de menor edad que la de aquellos que componen, de manera que existe un desfase cronológico entre ambas categorías. Solo en dos de estos parámetros son superiores los valores de las canciones hechas para niños: hay más cláusulas por canción y se utilizan más clíticos y partículas textuales. Estos hechos requerirían una explicación desde la estructura global de las variedades de lengua empleadas en cada caso.

Bibliografía citada

- GÓMEZ LÓPEZ, Paula y Xitákame RAMÍREZ DE LA CRUZ, 1989. *Teuteri tiwaniuki 'utiarikayari / Antología de narrativa huichola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación de Lenguas Indígenas.
- ITURRIOZ LEZA, José Luis, 1998. "Acoplamiento estructural y adquisición del huichol como lengua materna". *Función* 17: 1-140.
- _____, 2000. "Acoplamiento estructural en la adquisición del huichol como lengua materna". *Lingüística Mexicana* I-2: 263-281.
- _____, et al., 2004. "Literatura huichola". En *Lenguas y literaturas indígenas de Jalisco*, coord. José Luis Iturrioz Leza. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 223-254.

- PACHECO, ?IriteMai Gabriel y José Luis ITURRIOZ, 1995. “Los géneros de la tradición oral huichola”. En *Reflexiones sobre la identidad étnica*, coord. José Luis Iturrioz *et al.*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara: 187-193.
- RAMÍREZ DE LA CRUZ, Xitákame Julio, 1993. *Wixárika niawarieya / La canción huichola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- _____, 2003. *Wixarika xaweri yeikiyari. Un estudio de la canción huichola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. [Números 27-28 de la revista *Función*].
- _____, 2004. *Wixarika xaweri piyari. Antología de canciones huicholas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. [Números 29-30 de la revista *Función*].

*

RAMÍREZ DE LA CRUZ, Julio Xitákame. “La canción huichola: primera etapa de producción, hasta los cinco años”. *Revista de Literaturas Populares* VIII-1 (2008): 112-138.

Resumen. El artículo se aboca al estudio de las canciones huicholas, considerando los contextos en que se componen y recitan; en particular, las canciones correspondientes a la primera etapa de la vida (hasta los cinco años), pues este es el primer género textual que los niños aprenden a componer. Se distingue entre las canciones hechas por los adultos para transmitir a los niños los valores y los conceptos más básicos de la cosmovisión huichola, y las canciones hechas por los propios niños, generalmente, a partir de fragmentos de canciones de adultos. Para ello, se analizan cerca de veinte canciones considerando parámetros como la morfología, el léxico, la métrica, la sintaxis y la temática, y se comparan ambos tipos de canciones.

Abstract. *This paper studies Huichol songs – the first textual genre that children learn to compose – considering their contexts of creation and performance. We focus on those songs related to the first stage of life (up to the age of five). Amongst them, one may distinguish between songs made by adults with the purpose of transmitting the basic values and concepts of Huichol culture, and*

the songs made by children, most of the times out of fragments of adults' songs. This study presents a comparative analysis of the lexical, morphological, metrical, syntactical, and thematic aspects of twenty of these songs.

Palabras clave: huicholes; cultura indígena; lírica infantil; lírica para niños; México.