



TRANS 21-22 (2018)
ARTÍCULOS / ARTICLES

Procesos de resistencia cultural y mantenimiento del paisaje sonoro: el caso del son el canario indígena

Jesús Alberto Flores Martínez (Museo Nacional de Antropología) y Miguel Figueroa Saavedra (Universidad Veracruzana)

Resumen

La Huasteca veracruzana es una región caracterizada por su riqueza cultural y lingüística, pero también por estar este legado invaluable, que conforma un especial paisaje sonoro, bajo amenaza debido a distintos factores socioculturales. Sin embargo, en este lugar existen procesos de vitalidad lingüística como el que presentamos en este estudio y que se orienta hacia la práctica de la música tradicional que intentan mantener y fortalecer ese paisaje sonoro característico de la Huasteca. El caso del son de “El canario indígena” es un caso que ejemplifica estas acciones que a partir de la lírica-musical manifiestan un ejercicio consciente de resistencia y lucha por lograr perpetuar, pero también transformar la tradición lírica náhuatl de un modo sustentable en la conservación de la diversidad biocultural, creando elementos que articulan la tradición artístico-cultural, la presencia y uso de las lenguas locales, y los usos y costumbres de las comunidades huastecas.

Abstract

The Veracruzean Huasteca is a region not only characterized by cultural and linguistic heritage that shapes a special soundscape, but also because of this invaluable heritage is under threat by several socio-cultural factors. However, in this region there are processes of linguistic vitality like it that we are showing in this research and whose intentions of preserving and strengthening that own soundscape of La Huasteca focus on the practice of traditional music. The case of the “Indigenous *Canario*”, a Huastecan *son*, sets an example of these actions that through the lyric&music expresses a conscious exercise of resistance and fight for the preservation and for the transformation of the Nahuatl lyrical tradition in a sustainable way. In that way the biocultural diversity is conserved by creating elements that put together the artistic-cultural tradition, the presence and use of languages, and the customs and traditions of the communities from La Huasteca.

Palabras clave

Lengua náhuatl, son huasteco, paisaje sonoro, lírica indígena, vitalidad lingüística.

Keywords

Nahuatl language, Huastecan son, soundscape, indigenous lyrical poetry, language vitality.

Fecha de recepción: junio 2018

Fecha de aceptación: diciembre 2018

Fecha de publicación: junio 2019

Received: June 2018

Acceptance Date: December 2018

Release Date: June 2019

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Procesos de resistencia cultural y mantenimiento del paisaje sonoro: el caso del son el canario indígena¹

Jesús Alberto Flores Martínez (Museo Nacional de Antropología) y Miguel Figueroa Saavedra (Universidad Veracruzana)

Introducción

La Huasteca es una de las regiones indígenas de México situada entre la Costa del Golfo y la Sierra Madre Oriental. Como espacio geográfico abarca parte de seis estados del país: Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí, Puebla, Querétaro y Tamaulipas. A la porción de esta región que corresponde al estado de Veracruz se le conoce como Huasteca veracruzana o Huasteca meridional y se caracteriza principalmente por la vasta diversidad cultural y lingüística que posee. En esta región confluyen cinco grupos étnicos (nahuas, otomíes, tepehuas, totonacos y huastecos), además de los mestizos; estos grupos han mantenido contactos e intercambios desde tiempos inmemoriales. Y es justamente en esta región, concretamente en una comunidad nahua del municipio de Ixhuatlán de Madero, que se desarrolló la investigación sobre la que se basa este artículo.

México es uno de los países con mayor diversidad de idiomas en el mundo, cuenta con 68 agrupaciones lingüísticas, de las que a su vez derivan 364 variantes dialectales. No obstante, estas lenguas han enfrentado y enfrentan hoy día, un proceso histórico de racismo y discriminación, lo que ha ocasionado que cada vez existan menos hablantes, colocando a algunas de estas lenguas al borde de la desaparición. Es así que, en la actualidad, en la Huasteca veracruzana y en otras regiones indígenas, se viven procesos de amenaza y desplazamiento de las lenguas nacionales que no son el español, a favor de este último. Estos procesos implican no sólo la desaparición de las lenguas, sino también de las concepciones, órdenes y relaciones que los grupos humanos establecen con sus formas de vida y su participación en el entorno. Desde la sociolingüística y la sustentabilidad de las lenguas, esta alteración suele mostrarse como un proceso de empobrecimiento y homogenización, que encuentra su reflejo en la modificación del paisaje sonoro, un espacio conformado por la percepción auditiva de la actividad y comunicación entre los organismos que pertenecen y construyen este sistema vivo. En palabras de Sol Rezza,

los paisajes sonoros están formados por sonidos que describen o dan sentido a un lugar, a un espacio en específico que puede ser una ciudad, una comunidad, una calle, una casa, etc. Estos sonidos a su vez se conforman o se nutren de las actividades que realizan los habitantes de dicho espacio. Estos sonidos suelen pasar desapercibidos para dichos habitantes ya que están acostumbrados a oírlos y no a escucharlos (Rezza 2009: 3).

El término de paisaje sonoro –*soundscape*–, originalmente acuñado por R. Murray Schafer, reivindica el campo sonoro total, no entendido como un lugar exterior sino como nuestro entorno inmediato (Schafer 2006: 12). Este concepto ha sido a su vez desarrollado y criticado desde la acustemología, es decir, desde cómo la sonoridad es una realidad que está presente de modo inmediato y firme en toda experiencia de conocimiento (Feld 2015: 12). Esta “epistemología

¹ Agradecemos de manera muy especial a don Porfirio Hernández su colaboración en este estudio y su permiso para utilizar la información y referencias facilitadas en torno a la actividad musical del “Trío Reyixtla” y sobre la historia del son huasteco en la región; y al antropólogo Román Güemes y a la etnomusicóloga Raquel Paraíso su importante apoyo para profundizar en las características y evolución de la música y cultura huasteca, y completar la investigación sobre la que se fundamenta este artículo. También una mención muy especial al antropólogo José Álvaro Hernández por revisar el borrador de este artículo y a la doctora Irlanda Villegas por revisar las traducciones en español e inglés de la canción de “El canario indígena”.

acústica” que abordaría la sonoridad y la escucha como un conocimiento activo (*knowing-in-action*) aporta una visión relacional entre la presencia humana y su interacción con las tecnologías, la fauna y otros elementos ambientales. Esta aproximación a lo sonoro pone el acento, a su vez, en la dimensión polifónica y dialógica de la sonoridad (Feld 2015: 13-14), como un proceso de adquisición del conocimiento y también de participación y reflexión. Si, como señala Feld, “knowledge is shaped by direct perception, memory, deduction, transmission, or problem solving” (Ibid., 14), podríamos considerar esta epistemología acústica como relacional, participando de estos aspectos, y supondría –en el marco de la interculturalidad– mostrarse como un medio de construcción y expresión sonora de los saberes locales.

Nuestra aproximación al son huasteco parte de estas premisas y pretende situar este género musical dentro de un entorno acústico concreto, en el que la sonoridad del son huasteco forma parte de (y entra en diálogo con) un saber ancestral, anclado en el territorio. De una forma implícita, este paisaje sonoro del son huasteco también está construido por las comunidades humanas, y en este sentido, las lenguas y la música participan desde una dimensión sonora que se suma a la de otras especies animales en la caracterización y adaptación a ese espacio. A tal respecto, no podemos perder de vista esta concepción orgánica, sistémica y holística donde la sonoridad implica un saber. Así José Luis Carles nos recuerda que

en las culturas no occidentales y especialmente en aquellas que se desarrollan próximas a la naturaleza, los sonidos ordinarios tienen un papel importante [...] existen todavía algunos lugares, alejados del mundo occidental, cuyos pobladores confían más en lo que oyen que en lo que ven como medio de reconocimiento general del entorno. En etnias próximas a la naturaleza, los sonidos del medio están íntimamente relacionados con su propio lenguaje y cultura; los sonidos escuchados tienen unos significados concretos, que pueden representar una hora del día, una estación del año, ciclos de vegetación, pautas migratorias, la existencia de un lugar determinado del bosque, etc. (Carles 2008: 2)

Por tanto, podemos afirmar que las lenguas referidas y su asociación con las artes verbales y musicales acaban participando en la creación de una sintonía característica de una región y que es difícil disociar de la misma, sino es como parte de su propia destrucción. En este sentido, las alteraciones de los ecosistemas, la amenaza a su sustentabilidad y pervivencia, la extinción del patrimonio biocultural muestra una situación catastrófica –por otro lado, nada alejada de la realidad– que relaciona la inminente desaparición de al menos –según la UNESCO– el 80% de las lenguas del mundo (Moseley 2010), con la desaparición de al menos el 50% de la biodiversidad que también se prevé para este siglo (Leadly *et al.* 2010). Al respecto Flores Farfán señala lo siguiente:

Es un hecho bien conocido que la mayoría de las lenguas y culturas del mundo se encuentran en inminente peligro de extinción. Se calcula que alrededor de entre ochenta y noventa por ciento de la diversidad lingüística del planeta desaparecerá en este siglo. Hay situaciones como la de las lenguas californianas en los EE. UU. e incluso en México en que lo único que queda por hacer es el registro póstumo de lenguas como el cucapá, todavía existente en un puñado de hablantes en ambos lados de la frontera. Para dar una idea de lo dramático de la situación y la magnitud del reto se puede decir que al leer este resumen por lo menos una lengua está desapareciendo (Flores 2006: 154).

Nos encontramos con un panorama donde las políticas culturales y lingüísticas aún no asumen la dimensión biodiversa de este problema, y siguen homogeneizando la diversidad humana al igual que otras políticas lo hacen con el medioambiente, favoreciendo con esta homogenización biótica a determinados grupos humanos o sus características, al igual que lo hacen con otras especies animales y vegetales, útiles o cómodas para el mercado productivo y de ocio de los grupos de poder (Lugo 2001: 484-485), problema en ambos sentidos que es un tema que en México

requiere de atención urgente. El patrimonio biocultural que posee este país actualmente se encuentra seriamente amenazado. Toledo lo afirma de la siguiente manera:

Como consecuencia del agudo deterioro social, cultural y ecológico que sufre el país, el patrimonio biocultural se encuentra amenazado. La mayor parte de los pueblos indígenas, depositarios y actores del patrimonio biocultural, sufre la falta de comprensión hacia sus formas de vida social, lo cual produce marginación, explotación, injusticia y especialmente falta de reconocimiento a sus derechos colectivos. La población indígena padece los peores escenarios en cuanto a los principales indicadores de bienestar social, por lo que es urgente un proyecto de restauración social y cultural nacional (Toledo 2012: 41).

Así mismo, hace énfasis en la importancia de comprender y preservar este patrimonio:

Salvaguardar el patrimonio natural de un país sin la salvaguarda de las culturas que le han dado forma y sentido significa reducir la naturaleza a un ente estático, distante, casi muerto. Del mismo modo, no es posible salvaguardar las culturas, mientras no se detenga la destrucción del entorno natural que les sirve de base y que dan sentido a su existencia tanto material como espiritual. (Ibid., 57)

Al ser catalogado México como el segundo país más rico en términos bioculturales en el mundo, nos obliga necesariamente a pensar en estrategias innovadoras de intervención para la conservación, registro y promoción de este legado invaluable. Esta diversidad donde más se manifiesta es en aquellos territorios al interior del país que precisamente –como arriba ya nos anunciaba Víctor Manuel Toledo– se identifican también como territorios indígenas en los estados de Oaxaca, Chiapas, Veracruz, Guerrero y Michoacán. Es en estos estados donde se concentra la mayor diversidad de especies y también la mayor presencia de pueblos indígenas (Boege 2008).

En este contexto, perdemos a veces la imagen de que los propios implicados –los pueblos primigenios– desarrollan estrategias de mantenimiento y activación de este patrimonio, dándose una vinculación estrecha entre la conservación de la lengua y las prácticas sociales y culturales a las que se asocia y que pertenecen a un estilo de vida local. Bonfil Batalla lo describe con precisión señalando que:

Hay tres procesos principales que han hecho posible la permanencia de las culturas indias: el de resistencia, el de innovación y el de apropiación. El proceso de resistencia se orienta a la conservación de los espacios de cultura propia que el grupo ha logrado mantener pese a la presión de la dominación colonial. [...] Un segundo proceso de la resistencia cultural es la apropiación. Mediante éste, un grupo hace suyos elementos culturales que eran ajenos, es decir, que proceden de otra cultura, generalmente la que les ha sido impuesta, la dominante. [...] El tercer proceso que ha hecho posible la continuidad de las culturas mesoamericanas es la innovación. La situación colonial obliga permanentemente a cambios internos en la cultura de los pueblos oprimidos, bien sea para ajustarse (resistir) a nuevas formas de dominación, o bien para aprovechar los resquicios que permitan ampliar los ámbitos de la cultura propia (Bonfil 2006: 191-198).

Aunque Bonfil lo lleva al terreno cultural desde un enfoque etnohistórico y antropológico, estas estrategias se muestran en el mismo esfuerzo por mantener ese paisaje sonoro vivo desde la lengua, la música y la canción, asegurando la conservación, activación y renovación de las mismas lenguas en una situación de contacto que se quiere equitativa y sustentable. Así encontramos acciones que son parte de un activismo cultural, grupal o individual, que lucha por mantener dicha diversidad biocultural, y en este sentido se resisten a la homogenización lingüística y artística. Las comunidades nahuas de la Huasteca –al igual que otras como la otomí, tepehua, totonaco y teenek– muestran aún una vitalidad en la creación musical, renovando textos y composiciones como un acto de pertenencia, pervivencia y resistencia contra la homogenización de los usos, consumos y gustos culturales.

Ahí es donde el son huasteco adquiere una dimensión sociolingüística particular, y en concreto el son de “El canario” y la actividad de los tríos huastecos, que consideramos un caso representativo no sólo de la pervivencia de la lengua como un elemento de creación literaria dentro de la tradición popular, sino también un elemento de identidad e identificación con un territorio y una historia natural que define lo huasteco como una forma de existencia que persigue la renovación y activación performática y lingüística de su sentir y vivir.

La Huasteca, una región con diversidad lingüística y cultural

La Huasteca es una región geográfica que abarca parte de los estados de Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí, Puebla, Querétaro y Tamaulipas (Figura 1). Esta región se caracteriza por la vasta diversidad cultural y lingüística que posee, es decir, por su patrimonio cultural. Muestra palpable de esta diversidad es que en dicha región confluyen cinco lenguas originarias (náhuatl, otomí, tepehua, totonaco y huasteco), con sus respectivas variantes, además del español. No obstante, en esta región la diversidad representa no sólo una gran riqueza, sino también un gran desafío, ya que ésta se encuentra amenazada por distintos factores socioculturales (cf. Flores Martínez 2010: 21-22).



Figura 1. Ubicación de la región de la Huasteca dentro del mapa de México. Fuente: elaboración propia.

Este patrimonio lírico-musical, al igual que el lingüístico, se ve también afectado por el abandono y rechazo de sus depositarios naturales. En la actualidad es posible apreciar que existe una desvalorización de estos sones por parte de las nuevas generaciones, debido a distintos fenómenos socioculturales como la introducción de géneros musicales modernos y el ya aludido desplazamiento de la lengua náhuatl frente al español.

Para indagar más aún en esta estrecha relación entre lengua y música, y su asociación con procesos de vitalidad y de abandono del uso de la lengua materna entre los nahuas de la Huasteca, sea como reflejo o causa, nos queremos centrar en el son de “El canario” que se interpreta en la localidad de Reyixtla², en el municipio de Ixhuatlán de Madero, y que se encuentra cerca del cerro de Postectitla³ (Figura 2) de gran resonancia simbólica en la región de Chicontepec, y que sumado a otro conjunto de cerros da origen a su nombre.



Figura 2. Vista desde Reyixtla de los cerros de Cuaxiloapa (izquierda) y de Postectitla (derecha). Autor: Jesús Alberto Flores Martínez.

² La toponimia de la comunidad proviene del sustantivo castellano *rey* y del locativo náhuatl *-ixtlan*, que significa “en frente de”, “en presencia de” (Wright Carr, 2007: 89), por lo que indica que es donde se está en presencia del rey. Esta etimología se asocia con lo que se cuenta en la tradición oral. Se dice que cuando llegaron los primeros pobladores a la comunidad se dieron cuenta de que ahí vivía un Rey, luego de que éste murió, los pobladores lo simbolizaron con el Cerro de Postectitla; y como la comunidad se ubica precisamente a las faldas de éste, es que los habitantes dicen que viven a sus pies. En este caso se interpreta que el locativo *-ixtla* es una variación del locativo *-icxitlan/-icxitla*, “a los pies”, “en la base” (2007: 88) y por tanto en la localidad le dan a Reyixtla el significado de “a los pies del Rey”.

³ El Cerro de Postectitla (“cerro quebrado” o “el lugar que se quiebra”) es un símbolo de la cosmovisión nahua en la región, en él se realizan rituales para pedir que llueva y para obtener buenas cosechas.

Es importante señalar que en Reyixtla la vitalidad de la lengua náhuatl al interior de la comunidad en sus distintos ámbitos de uso (escolar, familiar y comunitario), no dista mucho de la realidad de otras comunidades de la región, pues se puede observar con total claridad el desplazamiento de esta por el castellano. En este lugar la vitalidad del náhuatl se refleja sobre todo en los ancianos y adultos mayores, quienes la siguen practicando, incluso algunos de ellos son monolingües en su lengua materna. A su vez, se logra apreciar una disminución de uso de la lengua local en las nuevas generaciones, jóvenes y niños principalmente. El español ha desplazado y sigue desplazando a la lengua náhuatl de los ámbitos en los que anteriormente se practicaba y cobraba vitalidad, por ejemplo, los espacios comunitarios como las reuniones y faenas. La escuela es otro espacio en donde los saberes locales y la lengua náhuatl no son tomados en cuenta, contribuyendo así al fenómeno de la castellanización. De esta manera, su principal espacio de uso queda reducido al ámbito familiar.

El son huasteco

Como bien señala Rosa Virginia Sánchez (2002: 121), el vocablo *son* es un término ambivalente con el cual se nombra a toda una serie de melodías breves que acompañan a las danzas indígenas de México. Como conjunto de géneros, existen muchos tipos de sones mexicanos, sobre cuya complejidad no vamos a tratar por ya estar debidamente descrita (Paraíso 2018). Como género lírico-coreográfico de carácter festivo interpretado por la población mestiza e indígena de la costa y tierra adentro conviene destacar, no obstante, que el son trasciende lo meramente musical, pues “they are a means of communicating with others, of building community, of understanding the world. They establish a link between past and present and provoke a sense of belonging to a time and place and to a group of people that for many is fundamental to their existence” (Paraíso 2018: 2). En las regiones con pueblos originarios, esta variedad también se asocia con su diversidad lingüística, y con toda una serie de elementos culturales que articulan sentires y visiones a partir del arte de la palabra, y funden estas expresiones musicales con una sonoridad que caracteriza el paisaje sonoro de la región.

En la Huasteca existe precisamente un tipo de son, el son huasteco, que tiene características particulares que le diferencian de otros tipos de son (Güemes 2016). El son huasteco concede una gran importancia al baile y, por su carácter festivo, se interpreta en festejos familiares como bautizos, bodas y cumpleaños (Sánchez 2002: 125). Sánchez considera cinco rasgos distintivos en el aspecto musical: (1) repertorio de sones distinto; (2) dotación instrumental estable; (3) uso de una sola afinación; (4) tendencia a tocar cada uno de los sones en una determinada tonalidad; y (5) uso de falsete. En el aspecto literario hay que añadir también la ausencia de estribillo y la preferencia por la quintilla y la sextilla (Ibid., 125; 141-142).

Los instrumentos musicales que conforman un trío huasteco son tres instrumentos de cuerda: el violín, la jarana y la quinta huapanguera. Por lo tanto, el trío se compone siempre de un violinista, un jaranero y un huapanguero. Estos instrumentos tienen sus antecedentes en instrumentos populares de origen español, introducidos en la región desde el siglo XVI junto con modelos musicales propios de la cultura europea popular como la zarabanda, la chacona o la pavana, siendo ésta uno de los sustratos primigenios de los sones y danzas tradicionales de la Huasteca. De este modo, se incorporaron gradualmente distintos instrumentos de cuerda en la música popular de los pueblos autóctonos y evolucionaron dentro de sus tradiciones (Álvarez 1990: 47), incluso otros de viento y percusión que serían parte de los sones y la música de banda de viento

(Güemes 2016: 169-172). De acuerdo con Álvarez, “algunos de estos instrumentos conservan aún su forma original, fieles a los antiguos tipos, mientras que otros irían evolucionando, transformándose a lo largo de cuatro siglos hacia las variantes regionales y específicas que actualmente conocemos en la Huasteca” (Álvarez 1990: 47; Olmos 2003: 56).

A pesar de que estas características son definitorias del son huasteco, hay que destacar que en el aspecto lírico-musical se identifica un singular subconjunto de sones cuya peculiaridad es que sus coplas son cuartetos paralelísticos. Para algunos autores (Sánchez 2002: 140), este subconjunto no se considera representativo del huapango huasteco en general, pero obviamente no se encuentra desvinculado de su misma tradición. Entre los sones que componen ese grupo tenemos “La acamaya”, también conocido como “El animal”, “La gallina” y “El tecolote” (Ibidem), al cual sumamos el son de “El canario”⁴, que consideramos representativo de los procesos de mantenimiento y renovación del paisaje sonoro.

El son de “El canario”

El son de “El canario” es interpretado tanto por músicos tradicionales (tríos de son huasteco) en las ceremonias de boda indígena como por bandas de viento y grupos populares de la región durante las fiestas. Es importante señalar que este son es interpretado tanto en náhuatl como en español⁵, y en la región existen distintas versiones del mismo.

En Reyixtla, como en otras comunidades del municipio de Ixhuatlán de Madero y de la región, hay una gran diversidad de sones interpretados en náhuatl y en español por los tríos huastecos al ritmo de la jarana, la quinta huapanguera y el violín, formando parte de la música tradicional de la región. En esta localidad se creó una nueva versión⁶ de “El canario”, con letra en lengua náhuatl, y compuesta por el señor Porfirio Hernández Hernández, habitante de la comunidad de Reyixtla, músico tradicional y líder del “Trío Reyixtla” (Figura 3). Se trata, como veremos, de un ejemplo de estas estrategias de resistencia, apropiación e innovación, que renuevan el espacio sonoro y se convierten en una declaración en defensa de la lengua náhuatl.

⁴ Como se podrá adivinar a lo largo del artículo entre los nahuas se ha producido un proceso muy generalizado que parte del olvido del origen de la tradición musical pero también de la atribución de significados a lo que no es ajena cierta polisemia y homonimia. Así se ha olvidado que el canario es un tipo de pieza musical asociada a un gentilicio como origen geográfico y se piensa que la justificación de esta denominación es la referencia al canario, al ave canora.

⁵ Como ejemplo de las tendencias homogeneizadoras y reduccionistas de la diversidad, llama la atención que por lo general las antologías de cantares y poemas que se hacen de la región y en especial de los sones huastecos tienden a reflejar únicamente la creación en lengua española y omiten la producción en otras lenguas. En este sentido, esperamos que el presente artículo –que pretende reivindicar esta realidad oculta aún hoy en los espacios mediáticos, académicos y culturales– inspire trabajos en este sentido.

⁶ Para la obtención del texto que aquí mostramos se realizó un proceso de registro de audio y transcripción a la lengua náhuatl. Facilitamos en el anexo final una traducción al español y al inglés para mejor comprensión y difusión de su contenido original.



Figura 3. Miembros del “Trío Reyixtla”. De izquierda a derecha: Porfirio Hernández (violín), Juan Luis Hernández (jarana) y José Manuel Hernández (quinta huapanguera). Autor: Juan Pablo Romo.

El origen del son de “El canario”

Los canarios⁷ son un género musical cuyo origen aparece asociado a las folias y las zarabandas, como piezas para danza. La danza de “El canario”, si bien surgió entre los ambientes populares europeos y americanos como la zarabanda, fue adoptada por el estamento noble, siendo parte del cancionero ternario que llegó a Nueva España durante el siglo XVII. Como señala Miguel Olmos, “las piezas de canarios europeas se ejecutan en tiempo ternario de 3/8 o en sesquiáltera de 6/8, 3/4 como los canarios de Gaspar Sanas⁸ [sic]” (2003: 56).

Entre los siglos XVII y XVIII, el canario barroco se expandió por Europa y América. Sin embargo, también se señala que ya hay mención de canarios en Nueva España en el siglo XVI (Hernández 2011: 28). En todo caso, se achaca su expansión por el mundo indígena a los jesuitas,

⁷ El nombre de “El canario” de este género se relaciona con las Islas Canarias. Así el *Diccionario de Autoridades* (1729) contiene la acepción de “canario” como “tañido músico de quatro compases, que se danza haciendo el són con los pies, con violentos y cortos movimientos. Covarr. dice se llamó assí por haver trahído a España esta danza los naturales de Canárias. Latín. Saltatio quaedam concitator, quam Canariam appellat. PUENT. Epitom. de Don Juan el II. lib. 1. cap. 23. Gustaban mucho (y aun oy) de cierto báile o saltarélo mui gracioso, que llamamos en España Canário, por haver venido su uso de aquellas Islas”.

⁸ Gaspar Sanz (1640-1710), fue una relevante figura de la música barroca española. Nacido en el reino de Aragón, fue un afamado guitarrista y organista. Realizó estudios de música, teología y filosofía en la Universidad de Salamanca, donde llegó a ser nombrado catedrático de música. Escribió varios libros de instrucción para aprender a tocar la guitarra, manuales que siguen siendo un repertorio destacado para la interpretación de la guitarra clásica. Su composición de guitarra barroca más famosa y recordada, precisamente se titula “Canarios” (1674) y es a la que hace mención Miguel Olmos.

que lo llevaron al noroeste de la Nueva España y fue apropiado por muchas etnias del noroeste con otra lógica musical y para celebraciones ceremoniales. Mientras que en el noroeste “El canario” se interpreta con arpa y violín como preludio de la fiesta y la danza de *pascola* entre guaijíos, mayos y yaquis (Olmos 2003: 56), en la Huasteca –donde dicha danza llegó antes– se fue incorporando a los sones huastecos, adaptándose instrumentalmente al trío huasteco y compartiendo su patrón rítmico armónico en compas de 6/8. Su asociación al *kostumbreh*⁹ abocó a que los canarios se ejecutarán en ciertas ceremonias: bienvenidas a personajes destacados, ceremonias agrícolas, fiestas de lavamanos, o bodas, entre otras. Por tanto, entró a formar parte de un proceso de popularización y ritualización, siendo más tarde adoptadas por los músicos cultivados:

[...] los *canarios* se hicieron rituales, al igual que los minuets; las chaconas, las zarabandas y, posiblemente, las pavanas, siempre fueron eminentemente populares en América y viajaron a España y a Europa, donde se cultivaron entre los compositores cultos de las cortes, hasta hacerse partes fundamentales e insustituibles de las suites europeas (Morenos 2009: 7).

Este proceso fue una tendencia general, pues como explica Manuel Álvarez, “para los indígenas el son aparece asociado generalmente a la danza ritual y a otras ceremonias de orden mágico-religioso, no al baile social pagano; por lo mismo interviene casi siempre en celebraciones religiosas” (1990: 64). Originalmente esta pieza era sólo instrumental, tal como se conserva en el estado de Hidalgo¹⁰, y así también se ha interpretado en la Huasteca, tanto entre la comunidad nahua como teenek, pero algunas comunidades nahuas comenzaron a introducirle letra para remarcar el sentido ceremonial, como en el caso de la canción conocida como *Xochipitzawak*¹¹ (Hernández 2011: 69).

La letra de “El canario”

El canario es una de las bases a través de la cual se conoció y se difundió el son tradicional en la Huasteca. En esta región pueden distinguirse tres tipos de canarios: el canario hidalguense, el canario chicontepecano y el canario renovado. A diferencia de los dos primeros tipos de canario, que son sólo instrumentales, el canario renovado ha incorporado letra a este son. Si recordamos que una de las características que distinguen a los sones tradicionales es que son sólo piezas instrumentales, la inclusión de letra puede considerarse un proceso de transformación y renovación musical, pero, además, por el hecho de hacerlo desde la lengua náhuatl, un elemento de vitalidad de la lengua como manifestación cultural.

En origen, el son nahua de “El canario” en la Huasteca se componía de una sola estrofa que se repetía durante toda la canción. La letra de esta estrofa básica es la siguiente:

*Monana motata chokah
pampa ta timonamiktia,
monana motata chokah
pampa ta timonamiktia*¹².

⁹ Ciclo ritual que comprende ritos agrícolas, de curación, mortuorios, parentesco y agradecimiento.

¹⁰ En esta entidad a dicha pieza musical se le conoce como “El canario hidalguense”, y es sólo instrumental. La ocasión concreta en la que se interpreta este son es cuando se va a dejar la cruz de algún difunto al cementerio durante la celebración del novenario (Román Güemes, com. pers., 13 de junio del 2016, Xalapa, Veracruz). Si bien este son pertenece a otro estado, en la Huasteca veracruzana también tiene una presencia importante, prueba de ello es que el “Trío Reyixtla” y otros tríos lo tienen incluido como parte de su repertorio.

¹¹ Son ceremonial, su significado es “florecita” o “flor menudita”.

¹² Tu madre y tu padre lloran / porque tú te vas a casar, / tu madre y tu padre lloran / porque tú te vas a casar.

Como se puede apreciar, esta estrofa se compone de cuatro versos octosílabos, que conforman lo que conocemos como cuarteta, empleando una repetición paralelística. Su rima es consonante y *abab*, quedando como cruzada con la incorporación de nuevas estrofas. Como antecedente a la incorporación de letra a “El canario”, existe un registro similar de esta primera estrofa en español en la década de 1920, el cual fue realizado por Hilario Menéndez (1925: 14):

Mi padre y mi madre lloran
 porque me voy a casar;
 yo les digo que no lloren
 que no me van a matar.

Por lo que parece, Hilario Menéndez recogió esta versión en español, aunque no queda claro si lo tradujo así del náhuatl u originalmente estaba en español. En todo caso, la versión en náhuatl que ofrecemos se mantiene como original y es una versión del antecedente mostrado por Menéndez. La diferencia a señalar entre estas dos versiones es que en la primera la voz del canto la lleva la casadera (en primera persona) y se dirige a los padres, mientras que en el son nahua ya la voz pasa al violinista del trío como versificador, asumiendo el papel del prometido, siendo la casadera y su familia la destinataria de la canción.

Entre los músicos de la región se considera que los dos primeros versos de cada cuarteta configuran, al margen de la repetición, una estructura completa que denominan “cuarteto”, quedando a nivel funcional como la suma de dos cuartetos. La repetición de versos o estrofas se justifica para completar la frase musical. No obstante, en tiempos recientes algunos tríos nahuas decidieron no tanto repetir la estrofa básica ya mencionada, sino ampliar la letra añadiendo nuevas cuartetos, aumentando los cuartetos. Se generó de este modo un interesante proceso de actualización cultural y creación poética en lengua náhuatl.

El “Trío Reyixtla” fue uno de los grupos que promovió esta renovación del son de “El canario”. Así nos lo contó uno de sus integrantes, el violinista Porfirio Hernández Hernández. En la década de los noventa, este trío decidió incluir este son en su repertorio y el señor Porfirio quería que toda la canción tuviera letra, por lo que escribió tres cuartetos más. También se propuso ponerle otro nombre en náhuatl que sustituyera la palabra española *canario*, pero luego se dio cuenta que ese era su nombre tradicional y no tenía caso sustituirlo¹³. Finalmente optó por sólo agregar al nombre de la canción el adjetivo “indígena” para diferenciarla de otras versiones, quedando como “El canario indígena”¹⁴. Se aprecia en todo caso su interés por generar una obra renovada desde y para la lengua náhuatl, haciéndola presente y viva, y que reforzara la identidad autóctona. La letra de “El canario indígena” que transcribimos¹⁵ es la siguiente:

¹³ Frente a la intencionalidad inicial que nos comparte don Porfirio, parece que de modo espontáneo se ha cumplido su deseo. En algunos lugares el son de “El canario” se le conoce en náhuatl como la canción “*Motata monana*”, por el comienzo de su primer verso.

¹⁴ Don Porfirio repitió este mismo proceso para poner nombre a otras canciones, por ejemplo: “El brindis” pasó a “El brindis indígena” y “El gallito” a “El gallito indígena”.

¹⁵ El alfabeto náhuatl utilizado para la escritura es el que fue propuesto por la Secretaría de Educación y Cultura de Veracruz y la Academia Veracruzana de las Lenguas Indígenas a partir del asesoramiento de un grupo de expertos nahuas (Yopihua *et al.*, 2005). Esta propuesta puede encuadrarse dentro de los denominados alfabetos “híbridos”, pues supone un alfabeto que pretende simplificar y conciliar otras propuestas ya existentes (cf. Calderón, 2011) e incluso de uso en la región de la Huasteca, como es el alfabeto empleado por el Instituto Lingüístico de Verano (ILV). Así el alfabeto que usamos en la transcripción de este son responde a un tipo de escritura ya popularizado en el ámbito universitario veracruzano y entre la mayoría de las variedades dialectales del estado de Veracruz¹⁵, siendo una forma estandarizada que busca sobre todo el desarrollo de la literacidad y facilitar la comunicación interdialectal. Este alfabeto se compone de cuatro vocales (a, e, i, o) y de quince consonantes (ch, h, k, ku, l, m, n, p, s, t, tz, tl, w, x, y). Sobre la base de este

<i>Monana motata chokah pampa ta timonamiktia. Monana motata chokah pampa ta timonamiktia.</i>	<i>Wan axkanah mostla wiptla innentoseh ika se kuesolli. Wan axkanah mostla wiptla innentoseh ika se kuesolli.</i>	<i>Tokomaleh wan tokompaleh ya nikah timomakawaseh. Tokomaleh wan tokompaleh ya nikah timomakawaseh.</i>
<i>Xikilli ma axkanah chokah pampa axkanah timikitia. Xikilli ma axkanah chokah pampa axkanah timikitia.</i>	<i>Siwapil kemah tlanesi xihmana ya se kafentzih. Siwapil kemah tlanesi xihmana ya se kafentzih.</i>	<i>Tikonikeh ya se tzopelik astah mostlatzih tokompaleh. Tikonikeh ya se tzopelik astah mostlatzih tokompaleh.</i>
<i>Tokomaleh wan tokompaleh xikonikah ya se winotzih. Tokomaleh wan tokompaleh xikonikah ya se winotzih.</i>	<i>Moweweh yas tekítiti xihmaka ya se tlaxkaltzih. Moweweh yas tekítiti xihmaka ya se tlaxkaltzih.</i>	

Las nuevas cuartetos se compusieron a partir de un nuevo verso inicial: “*Xikilli ma axkanah chokah*”. Este verso se sumaba al anterior, repitiéndose ambos dos veces como encabezamientos alternantes de las cuartetos, e introduciendo variaciones en su segundo verso de una cuarteta a otra. Estas estrofas quedaron con el siguiente metro y rima: 8a-8b-8a-8b, 8a-9B-8a-9B, 9C-9D-9C-9D, 8e-9D-8e-9D, 8f-8f-8f-8f, 8g-8h-8g-8h, 9C-9C-9C-9C, 9F-9C-9F-9C. Como se puede comprobar en esta composición en ocasiones los versos no cuadraron exactamente, mostrando imperfecciones en la métrica, aunque se lograra el ajuste con la frase musical. Así los versos “*pampa axkanah timikitia*”, “*tokomaleh wan tokompaleh*”, “*xikonikah ya se winotzih*”, “*innentoseh ika se kuesolli*”, “*ya nikah timomakawaseh*”, “*tikonikeh ya se tzopelik*”, y “*astah mostlatzih tokompaleh*” introducen el verso eneasílabo. En el caso de los versos “*pampa ta timonamiktia*” y “*pampa axkanah timikitia*” se acude a la licencia métrica de la paragoge mediante la sufijación de una vocal –a en la última sílaba (ti), aumentando en una sílaba el verso (ti-a) para poder rellenar toda la frase musical, pues requiere del recitado de dos versos.

“El canario” como producto lingüístico-cultural

Actualmente el son de “El canario”, en la versión náhuatl compuesta por don Porfirio, es interpretada por diversos tríos de son huasteco y grupos populares. Un aspecto que es importante destacar es que en la región no existen mecanismos que regulen los derechos de autor. Prueba de ello es que a don Porfirio no le piden permiso para interpretar el son de “El canario”, ni de otras canciones que ha compuesto, así como tampoco recibe regalía alguna. No obstante, para don Porfirio lo más importante no es recibir algún reconocimiento o beneficio, sino la satisfacción de saber que entre más músicos interpreten sus canciones, mayor será la difusión de la lengua y cultura nahua y del son huasteco. Este es un detalle importante, pues nos habla de que los productos culturales no se conciben como productos mercantilizables, y la autoría personal no se considera desde una mirada monopólica y los productos circulan libremente, siendo motivo de reconocimiento e inspiración, en este caso, para animar otros procesos de renovación por parte de otros músicos.

En cuanto al aporte concreto de “El canario”, el resultado de esta renovación fue crear todo un repertorio de imágenes a través de la lengua náhuatl –su semántica y musicalidad– para ilustrar diferentes momentos del proceso y festejo de la boda indígena nahua –donde a su vez hace aparición este son y de lo cual hablaremos más adelante– rompiendo la monotonía y ampliando la duración del acompañamiento musical.

Hay que remarcar, como rasgo característico, que a diferencia de lo que suele ser el uso de este metro en el son jarocho, la cuarteta en el son huasteco no aparece combinada con otro tipo de estrofas (Sánchez 2002: 141). Eso explica en parte la preferencia por la repetición de cuartetas en pares (cuartetos) y no el alargamiento del metro como tal en otras formas como sextillas o quintillas. Del mismo modo, el son de “El canario” como son huasteco compone sus estrofas mediante el recurso del paralelismo, empleando coplas paralelas. Este elemento lo distingue del resto de huapangos tradicionales, al igual que las series de cuartetas (2005: 292). Como explica Rosa Virginia Sánchez:

Las estrofas de cuatro versos, como se sabe, son las más frecuentes hoy en día en los cancioneros de habla hispana en general, y muy comunes en los sones y otros géneros de diversas regiones de México, pero no en la Huasteca. [...] Desde el punto de vista literario, el que los sones huastecos paralelísticos se compongan de cuartetas no es algo sorprendente, porque sabemos que el paralelismo se desenvuelve, especialmente, en este tipo de estrofas; no obstante, su presencia en esta región sí resulta notable (Sánchez 2005: 292-293).

En buena parte, es posible que el éxito en el desarrollo de este tipo de composición tenga que ver con el influjo creciente de las modernas canciones-huapango, pero sobre todo con su ajuste a la frase melódica que permite el desarrollo temático adecuado a la melodía. De cualquier modo, el resultado es un producto cultural que mantiene vivo tanto su aspecto performático asociado a lo ceremonial, como lingüístico relacionado con la perpetuación de la lengua como elemento comunicativo y también identitario a nivel dialectal, y a su vez se ajusta a la tendencia que se observa en cierto tipo de son instrumental y ritual que acaban asumiendo características propias del huapango, como es la fijación de estrofas, el patrón melódico original, estribillo y reconocimiento de autoría (cf. Güemes 2016: 173-175).

Características performáticas

El origen histórico de este son, precisamente por su ancestral arraigo, es algo ya olvidado¹⁶ entre los nahuas huastecos, siendo considerado como parte sustancial de la tradición musical huasteca. Su principal valor por tanto no se concibe desde su antigüedad como patrimonio histórico o reliquia arqueomusical, sino en su valor ritual e incluso litúrgico, como facilitador de la recreación o creación de un tiempo ceremonial (cronotopo), que debe poner en una misma situación a los participantes y celebrantes de la boda. Como hemos dicho, este género popular se considera propio y adecuado para ser interpretado en los diferentes momentos del ritual matrimonial nahua, desde el pedimento de la novia hasta la consumación de la boda. Según lo descrito por Porfirio, “El canario” se interpretaba en los siguientes momentos rituales que componen la ceremonia de casamiento:

¹⁶ El violinista Porfirio Hernández nos contaba que en su infancia ya había escuchado este son interpretado con la primera cuarteta hacia finales de la década de 1980 a los músicos veteranos (*tlatzotzonanih wewentzitzih*) conocidos como Beto Papalotla y Cote, los cuales desconocían quién lo había escrito. Incluso trató de indagar su origen a través de otro músico experimentado, el señor Galdino, de la comunidad de Lindero Apachtitla, pero tampoco supo aclararle sus orígenes.

- *Kemah motlakentiah*: El vestuario. Este momento da inicio a la ceremonia de casamiento. Los parientes y padrinos del novio se presentan en casa de la novia y le llevan regalos, aguardiente y música, y la familia de la novia ofrece un desayuno. El nombre de este momento viene porque la madrina procede a desvestir a la novia de su ropa común, que está arrodillada en un petate, y vestirla con ropa bordada y adornos. La familia del novio hace lo mismo con el novio, comprobando su estado de salud y virginidad.
- *Kemah nenentiyowih*: El traslado. Este momento suele ser de tránsito y supone que los novios se trasladan de la casa de la novia a la casa del novio donde será la fiesta.
- *Kemah asih ipan arkoh*: La coronación. En este momento se recibe a los novios y a los invitados a la fiesta. Delante de la casa del novio se levanta un arco de flores y allí los padrinos y el *wewehtlakat*¹⁷ reciben a los novios y a los invitados, que pasan por ese arco. Se realiza además un intercambio de collares de flor de *sempoalxochitl* entre los invitados del novio y de la novia: los hombres piden permiso para colocar collares a las mujeres y viceversa.
- *Kemah tlakuah*: El banquete. Tras la recepción y saludos se pasa al lugar donde se servirá la comida, sonando música de trío como acompañamiento. Allí se les da de comer a los novios y padrinos, considerándose con este acto sancionado el matrimonio y dándose pie a la convivencia entre los invitados.

A tal respecto, la inclusión de nuevas cuartetos pretendía resaltar episodios concretos contenidos en estos espacios y momentos ceremoniales, acentuando el clímax emocional del momento. Así, don Porfirio explica que:

*Kemah nikiihkuilohki nopa eyi cuartetos nihnekiyaya ma nopayoh nesi kemah tlakuah. Kehni ipan primer cuarteto kiihtowa kemah nochimeh invitados tlaonih wan motlaoniltiah; ipan segundo cuarteto kiihtowa katlia kichiwaseh nopa tlakatl wan nopa siwatl kemah san sehko initztoseh, wan ipan tercer cuarteto nopayo kiihtowa kemah momakawah inintatawah tlen monamiktia wan kistewah ya invitados wan tlankia nochi. Nochi tlamantli tlen kemah monamiktia tlen kiihtowa kenihkatzah mochiwas elli nopa wewehtlakat*¹⁸.

Por tanto, lo que encontramos es un esfuerzo no sólo por mantener viva y actual la tradición del son huasteco en náhuatl, sino también de mantener la presencia del son y de la lengua náhuatl¹⁹ en todo el desarrollo ceremonial de la boda tradicional nahua, y con ello reforzar las señas de identidad comunitaria a través de este evento social y religioso. La canción crea, por tanto, un espacio característico del paisaje sonoro, integrando además elementos naturales como son las

¹⁷ La traducción literal de este término es “anciano”, “hombre viejo”, “hombre sabio”. Es la persona de respeto encargada de coordinar la ceremonia de la boda indígena.

¹⁸ “Cuando compuse los siguientes tres cuartetos de la canción quise que en ellos se hablara del espacio de convivencia, es decir, *kemah tlakuah*. De esta manera, escribí el primer cuarteto para hacer referencia al momento conocido como *kemah motlaoniltiah* [lit. “cuando toman”] que es cuando los invitados beben y brindan; el segundo cuarteto habla de las obligaciones y de los roles que adquieren el hombre y la mujer como pareja al interior de la comunidad y, finalmente, el tercer cuarteto habla del acto de despedida entre los padres de los recién casados y también marca el fin de la ceremonia. Es importante mencionar que la ceremonia de la boda indígena es presidida en todo momento por el *wewehtlakat*”. Entrevista realizada el 22-05-2016, Reyixtla, Veracruz. Traducción de Jesús Alberto Flores Martínez.

¹⁹ Precisamente don Porfirio se expresaba con queja de la creciente solicitud de otros géneros y canciones como boleros, rancheras o norteñas, con títulos como “Novia mía”, “Amor eterno” y “Unidos para siempre”, en detrimento de los sonos huastecos tradicionales. En este sentido, su propuesta de rescate y actualización de “El canario” representa una actitud activista cultural y lingüísticamente en un intento por intervenir sobre los nuevos gustos de la comunidad y con ello revertir los procesos de competencia y desplazamiento cultural.

flores, plantas y alimentos que también caracterizan al territorio.

Características dialectales

La variante del náhuatl que se habla en esta región, de acuerdo con datos del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, se conoce como *mexicano* o *náhuatl de la Huasteca veracruzana* (INALI 2009: 107). Esta variedad dialectal se integra en el denominado náhuatl del norte. Sus características más destacadas frente a otras variedades es que las vocales largas pierden su longitud lo que facilita el debilitamiento de la /-w/, la /-n/ y el saltillo glotal hasta aspirarse como /h/. No admite la asimilación vocálica en la incorporación de prefijos sujetos verbales. Los pronombres enfáticos son *na*, *ta*, *ya* y *tohwantih*, *mohwantih* e *inihwantih* y usa de modo general *mo-* como prefijo reflexivo. La forma de la partícula determinativa es *ni* o *ne*. Utiliza predominantemente el sufijo nominal plural *-meh*. La partícula afirmativa es *kenah* y la negativa *ax*. Respecto a los tiempos verbales, el futuro se marca con los sufijos *-s* y *-seh*, el perfecto con *-ki* y *-keh*, el imperfecto con *-aya* y *-ayah* (Launey, 1992: 358-359).

Esta dimensión dialectal también actúa como una señal característica del territorio y de su paisaje sonoro, pues se diferencia notablemente no sólo de las otras lenguas, sino también de otras variedades del náhuatl que se hablan en otras partes de Veracruz. Dicho de otro modo, el son huasteco se canta en náhuatl de la Huasteca, con cierto colorido local diferenciador incluso entre municipios.

Conclusiones

Frente a los escenarios de amenaza y desplazamiento lingüístico que enfrentan algunos pueblos originarios de este país, y que responden a lógicas de imposición y homogeneización cultural, existen también muestras de resistencia que surgen desde las comunidades locales. Esta amenaza y vulnerabilidad afecta y se refleja en la transformación del paisaje sonoro, mostrando la sonoridad como un síntoma de alteración y reajuste. Pero esta resonancia no se limita sólo a lo acústico ni a lo lírico, sino a la propia conservación, articulación y renovación de los saberes locales y de sus vínculos con la comunidad y su entorno.

Un ejemplo concreto de ello es el son de “El canario indígena”, que a través de un largo proceso de apropiación y renovación demuestra la capacidad de cambio y creación del son huasteco como género musical. Este proceso de innovación se manifiesta principalmente a través de la incorporación de letra a los sones que en origen eran sólo instrumentales, en el incremento de cuartetos, en el renombramiento de las canciones y en nuevos arreglos musicales. Aunque, por otro lado, también es evidente la resistencia a modificar otros elementos como el tipo y número de instrumentos.

En este interesante proceso de modificación que ha sufrido el son huasteco es de suma importancia reconocer el papel activo en la comunidad nahua de los músicos tradicionales, pues han sido ellos quienes, con base en su experticia musical y conocimiento de su lengua y su cultura, han sabido vincular el aspecto musical y ceremonial. Los músicos tradicionales apuestan por revitalizar el son huasteco y las prácticas culturales ligadas a este a través de procesos como el de la renovación lírico-musical, a la vez que intentan animar a las nuevas generaciones para que se interesen, disfruten y participen de esta práctica, como un intento de frenar el fenómeno de desplazamiento y desafección que mantienen hacia su lengua y cultura a través de la sonoridad.

En suma, el son de “El canario indígena” es una manifestación cultural que anima a la revitalización de la lengua náhuatl, refuerza la identidad étnica, promueve la permanencia y continuidad del son huasteco como práctica tradicional, permite la pertenencia y apropiación del territorio y coadyuva en la preservación del paisaje sonoro.

Anexo

A continuación mostramos el texto glosado de la letra de la canción con una traducción palabra por palabra, y su versión al español y al inglés. De esta manera podremos apreciar sus características lingüísticas y literarias antes señaladas.

Texto glosado

El texto glosado se compone de cuatro líneas. La primera corresponde a la versión original del texto, la segunda marca los cortes morfémicos, la tercera desglosa categorías sintácticas y semánticas según las normas de glosado de Leipzig y la cuarta es una traducción libre que permite comprender el sentido del texto original y que no necesariamente coincide con la traducción final que se ha hecho en español. Al final de este apartado incluimos las abreviaturas utilizadas.

Monana motata chokah
mo-nana mo-tata ø-choka-h
 2SG.POSS-madre 2SG.POSS-padre 3SBJ-llorar-PL
 Tu madre tu padre lloran

pampa ta timonamiktia
pampa ta ti-mo-namik-tia
 porque tú 2SBJ-REFL-encontrar-CAUS
 porque tú te casas

Xikilli ma axkanah chokah
Xi-k-illi-ø ma axkanah ø-choka-h
 2SBJ; IMP-3SG.OBJ-decir-IMP EXHO no 3SBJ-llorar-PL
 Dile que no lloren

pampa axkanah timikitia
pampa axkanah ti-miki-ti-a
 porque no 2SBJ-morir-DIR;INTR-a
 porque no vienes a morir

Tokomaleh wan tokompaleh
To-komaleh wan to-kompaleh
 1PL.POSS-comadre y 1PL.POSS-compadre
 Nuestra comadre y nuestro compadre

xikonikah ya se winotzih
xi-k-on-i-kah ya se wino-tzih

2SBJ; IMP -3SG.OBJ-DIR-beber-IMP.PL ya uno vino-HON
 bebed ya un vinito

Wan axkanah mostla wiptla
Wan axkanah mostla wiptla
 Y no mañana pasado mañana
 Y no mañana, pasado mañana

innentoseh ika se kuesolli,
in-nen-to-s-eh i-ka se kuesolli
 2SBJ-andar-INCOM-FUT-PL 3SG.POSS-INS uno tristeza
 vayáis andando con una pena

Siwapil kemah tlanesi
Siwa-pil kemah ø-tla-nesi
 Mujer-DIM cuando 3SBJ-OBJ.INDF-aparecer
 Mujercita cuando amanece

xihmana ya se kafentzih,
xi-h-mana ya se kafen-tzih
 2SBJ-3SG.OBJ-poner ya uno café-HON
 ponle ya un cafecito

Moweweh yas tekiti
Mo-weweh ø-ya-s ø-tekiti-ti
 2SG.POSS-marido 3SBJ-ir-FUT 3SBJ-trabajar-DIR;EXTR
 Tu marido va a venir a trabajar

xihmaka ya se tlaxkaltzih
xi-h-maka ya se tlaxkal-tzih
 2SBJ-3SG.OBJ-dar ya uno tortilla-HON
 dale ya una tortillita

Tokomaleh wan tokompaleh
To-komaleh wan to-kompaleh
 1PL.POSS-comadre COP 1PL.POSS-compadre
 Nuestra comadre y nuestro compadre

ya nikah timomakawaseh
ya nikah ti-mo-ma-kawa-s-eh
 ya aquí 1SBJ-REFL-despedir-FUT-PL
 ya aquí nos despediremos

Tikonikeh ya se tzopelik
Ti-k-on-i-k-eh ya se tzopelik
 1SBJ-3SG.OBJ-DIR-beber-PFT-PL ya uno dulce
 Bebimos ya un refresco

astah mostlatzih tokompaleh
astah mostla-tzih to-kompaleh
hasta mañana-HON 2PL.POSS-compadre
hasta mañanita nuestro compadre

Abreviaturas

ABS	absolutivo
ADV	adverbio
AG	agentivo
CAUS	causativo
CLF	clasificador
DET	determinante
DIM	diminutivo
DIR	direccional
EVE	eventual
EXHO	exhortativo
EXTR	extroverso
HON	honorífico
IMP	imperativo
INCOM	incompletivo
INDF	indefinido
INS	instrumental
INTF	intensificativo
INTR	introverso
IPFV	imperfectivo
LOC	locativo
OBJ	objeto
PL	plural
POSS	posesivo
PRF	perfecto
PST	pasado
REFL	reflexivo
SBJ	sujeto
SG	singular

Traducciones

Tu madre y tu padre lloran
porque ya te vas a casar.
Tu madre y tu padre lloran
porque ya te vas a casar.

Your mother and father are crying
'cause you're going to get married.
Your mother and father are crying
'cause you're going to get married.

Diles tú que no te lloren
porque no te vas a morir.
Diles tú que no te lloren
porque no te vas a morir.

Go tell them don't weep for you
since you, oh girl, will not yet die.
Go tell them don't weep for you
since you, oh girl, will not yet die.

¡Comadre y compadre! Vengan,
beban un aguardientito.
¡Comadre y compadre! Vengan,
beban un aguardientito.

Come on! *Comadre* and *compadre*.
Let's have a pair of drinks right now.
Come on! *Comadre* and *compadre*.
Let's have a pair of drinks right now.

No quiero que una mañana
anden con una preocupación.
No quiero que una mañana
anden con una preocupación.

I wouldn't like you tomorrow
carry some worry on your back.
I wouldn't like you tomorrow
carry some worry on your back.

Niñita cuando amanezca
ya preparale el cafecito.
Niñita cuando amanezca
ya preparale el cafecito.

Little girl, tomorrow, at dawn.
Come on, let's have some coffee right now.
Little girl, tomorrow, at dawn.
Come on, let's have some coffee right now.

Tu esposo se va a trabajar,
ya dale una tortillita.
Tu esposo se va a trabajar,
ya dale una tortillita.

Your man is going to the journey,
give him a little *tortilla*.
Your man is going to the journey,
give him a little *tortilla*.

¡Comadre y compadre! Vengan,
que aquí ya nos despedimos.
¡Comadre y compadre! Vengan,
que aquí ya nos despedimos.

Come on! *Comadre* and *compadre*.
Here, now we're saying goodbye.
Come on! *Comadre* and *compadre*.
Here, now we're saying goodbye.

Nos tomamos un refresco,
hasta mañana compadre.
Nos tomamos un refresco,
hasta mañana compadre.

We have been drinking a soda,
see you tomorrow *compadre*.
We have been drinking a soda,
see you tomorrow *compadre*.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Boada, Manuel. 1990. *La música popular en la Huasteca veracruzana*. México: Dirección General de Culturas Populares, Premiá Editora.
- Boege Schmidt, Eckart. 2008. *El patrimonio biocultural de los pueblos indígenas de México*. México: INAH-CDI.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 2006. *México profundo: una civilización negada*. México: Tucef.
- Calderón Avilés, Arnulfo. 2011. *Método de náhuatl*. México: Universidad Pedagógica Nacional.
- Carles, José Luis. 2008. "El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido". *I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Feld, Steven. 2015. "Acoustemology". En David Novak y Matt Sakakenny (eds.). *Keywords in Sound*, 12-21. Durham y Londres: Duke University Press.
- Flores Farfán, José Antonio. 2006. "Alternativas a la educación formal con las lenguas amenazadas. Reflexiones, acciones y propuestas". En Gabriella Dalla-Corte Caballero y Ariadna Lluís i Vidal-Folch (eds.). *Lenguas amerindias: políticas de promoción y pervivencia. Actas del III Fórum Amer&Cat de las Lenguas Amerindias*, 154-169. Barcelona: Casa América Catalunya.
- Flores Martínez, Jesús Alberto. 2010. *Ma tiyolchikawakah tomasewalnemilis wan tomasewaltlahtol. Propuestas de intervención para el mantenimiento y desarrollo de la lengua náhuatl en la comunidad de La Reforma, Benito Juárez, Veracruz*. (Tesis de licenciatura en Gestión Intercultural para el Desarrollo). Universidad Veracruzana.
- Güemes Jiménez, Román. 2016. "La música huasteca". En Enrique Florescano y Nelly Palafox López (coords.), *La música veracruzana. Historia, prácticas, educación musical y retos*, 165-190. Xalapa: Universidad Veracruzana y Secretaría de Educación en Veracruz.
- Hernández Peralta, Gabriel Alejandro Tonatiuh. 2011. *Del Canario barroco al Canario huasteco. Las huellas del barroco español en la tradición musical de México*. (Tesis de maestría en Musicología y Educación musical). Universidad Autónoma de Barcelona.
- INALI. 2009. *Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales: Variantes Lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. México: Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.
- Launey, Michel. 1992. *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Leadley, Paul, et al. 2010. *Biodiversity Scenarios: Projections of 21st Century Change in Biodiversity, and Associated Ecosystem Services*. A Technical Report for the Global Biodiversity Outlook 3. Montreal: Convention of Biological Diversity, UNEP, WCMC, Diversitas.
- Lugo, Ariel E. 2001. "El manejo de la biodiversidad en el siglo XXI". *Interciencia*, 26(10): 484-490.
- Menéndez Peña, Hilario. 1925. *Cantares huastecos o versos de huapango*. México: [s. ed.].
- Morenos, Jorge. 2009. *Sones y danzas de Barlovento a Sotavento*. CD-Rom. Folleto adjunto. México: FONCA, CONACULTA, Urtext.
- Moseley, Christopher (ed.). 2010. *Atlas de las lenguas del mundo en peligro*, 3ra edición. París: Ediciones UNESCO.
- Olmos Aguilera, Miguel. 2003. "La etnomusicología y el noroeste de México". *Desacatos* 12: 45-61.
- Paraíso, Raquel G. 2018. "The Mexican Son, Past and Present". En William H. Beezley (ed.), *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. Oxford University Press.

Rezza, Sol. 2009. "El mundo es un paisaje sonoro (3 percepciones respecto al paisaje sonoro)". *Sonograma. Revista de pensamiento musical*, 004: 1-9.

Sánchez García, Rosa Virginia. 2005. "El paralelismo en los sones de la Huasteca". *Revista de Literaturas Populares* 2: 210-309.

_____. 2002. "Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos". En *Revista de Literaturas Populares*, 1: 121-152.

Schafer, R. Murray. 2006. *Hacia una educación sonora*. México: CONACULTA.

Toledo, Víctor Manuel. 2012. *Red de Etnoecología y patrimonio biocultural*. México: CONACyT.

Wright Carr, David Charles. 2007. *Lectura del náhuatl. Fundamentos para la traducción de los textos en náhuatl del periodo Novohispano Temprano*. México: Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.

Yopihua Palacios, Agustín Armando et al. 2005. *Algunos puntos importantes para la escritura del idioma nahua, náhuatl o mexicano*. México: Secretaría de Educación y Cultura de Veracruz, Academia Veracruzana de las lenguas indígenas.

Jesús Alberto Flores Martínez es asistente de investigación del equipo regional Huasteca del Museo Nacional de Antropología (MNA), Programa Nacional Etnografía de las Regiones Indígenas de México (PNERIM), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Miguel Figueroa Saavedra es profesor del Instituto de Investigaciones en Educación de la Universidad Veracruzana (IIE-UV). Investigador del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI 1). Se ha desempeñado como profesor de la Universidad Veracruzana Intercultural, departamento de lenguas.

Cita recomendada

Flores Martínez, Jesús Alberto y Miguel Figueroa Saavedra. 2018. "Procesos de resistencia cultural y mantenimiento del paisaje sonoro: el caso del son el canario indígena". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 21-22 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES