

Desarrollo de la canción huichola. Etapa 3: de los 10 a los 15 años

Xátsika taarimeyari ʔutʔarikayari ʔitsi paimemeki

Development of the Huichol song. Stage 3: 10 to 15 years old

Julio RAMÍREZ*

RESUMEN

Mi investigación de las canciones persigue como objetivo general analizar el desarrollo de la capacidad de las personas para componerlas y comprenderlas (Ramírez, 1993, 2005, 2007, 2013). Para clasificar los textos siguiendo las edades de la vida, tal como las concebimos los huicholes, se requieren criterios relacionados tanto con el crecimiento físico como con el cognitivo, con la asimilación del conocimiento de la cultura huichola —a través de sus múltiples fiestas e innumerables ceremonias civiles y religiosas—, así como con los textos que las acompañan. En estos últimos se transmiten los hechos de la memoria colectiva, histórica y cultural, y se dictan las normas éticas y estéticas ancestrales. A través de estas edades, las canciones reflejan las enseñanzas de nuestros antepasados en la conformación de la relación espiritual entre el ser humano y la naturaleza.

* Xitákame (nombre autóctono) Julio Ramírez de la Cruz. Licenciado en letras hispánicas, maestro en lingüística aplicada y doctor en estudios regionales por la Universidad de Guadalajara, México. Profesor de educación primaria bilingüe bicultural en la Secretaría de Educación Pública y profesor e investigador titular A en el Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. xitakame2005@yahoo.com.mx

El objetivo particular de este trabajo es presentar los avances de la tercera etapa de la vida, llamada *weereme*, que abarca de los 10 a los 15 años. *Weere* es la palabra verbal que significa ‘crecer’, pero en el simbolismo religioso este verbo tiene un significado más profundo relacionado con la naturaleza y la historia de los antepasados. *Weere* es el crecimiento del maíz y de las personas, entre cuyas etapas se establece un paralelismo. El maíz es la materialización de los antepasados divinizados.

Weereme es el adolescente en su proceso de maduración sexual, en el que despiertan los sentimientos amorosos que encuentran una expresión simbólica en hechos de la naturaleza como las flores. Esta es la edad en que este comienza a entender el simbolismo del peyote —la flor por excelencia que crece en Wirikuta— y, en general, el discurso religioso.

Los logros específicos de esta etapa se ubican en el desarrollo del simbolismo tanto en el dominio amoroso como en el religioso, a menudo entrelazados mediante metáforas que nos transportan del plano material de los sentimientos y percepciones al plano espiritual de las representaciones y explicaciones religiosas. El simbolismo ilumina también aspectos de la vida cotidiana, a primera vista banales. En el plano de la expresión hay avances en la métrica y en la organización de los versos.

Palabras clave: adolescencia, historia sagrada, antepasados, simbolismo.

RESUMEN

ʔiki niawari yeikiyari ke pai ranuiwatikaikaku yiiraritiarikaya ya pahu, miiki kuxeianeti piʔuximayátsikayari teitéri ke hate miya mepiteʔuniawa temeitimaitikikániki méxikatini mayumaikáki (Ramírez, 1993, 2005, 2007, 2013). Niawari mayukaʔutiaxia tiiri ke pai wiitaari mehitikaiti memitiniawaxi pewayutitsuuti, wixáritaari temiteheukuyiira hepai, me tiwainu meri kanikatsuutini, ʔiiki maiyá pitatsiheyehiwá, tatenutsari makutei waikáwa pirayuyexeiya, tayiirari, tayeiyari, tamaiyá payemiire, hakeewa meyetsuuti ke mirehane pitiyukuxata, miiki teteʔeniéti kurúxipa, tetekuxatati maana tetekumaiwati miya tepitehetimamate, miiki ʔutiarikayari peutinítiká ʔeena payehu, watie mematiuatiki waniawari hiiki kiekátaari waʔiyaari taitá peyuyewaikane, peyuyexata-

ne, tatetianariixi ke mitiwarekayuri tateiyari patla, miiki wa[?]yaari wateixatsika heyiku niawari kauka hiiki miya nanuyitika. [?]Iiki tiiri miya meyumateti pai ti tsi tatutuma waniawari [?]kitiari kayari panuyine, wakipuri ke mirenuiwaxi [?]iteiri waana muwe miiki [?]yaari yari menayuruwa.

[?]Iiki [?]uximayatsika tiiri hairieka yirariyarisie meka[?]uuti ke memite[?]u-yeniawari tsi heekiataame nehiki, tatsiarí weereme memite[?]umamatiwa, tamá-mata wiitari memexeyatiká mikatsuuti tamámata heimana [?]auxiwi memexeyatiká me[?]utinieréti. Weere werwu kanihikitini tatsiarí “weeriya”, tayeiyari hepáitsita heukateewákameki timiireme [?]inariyari kananuyineni, tatsiarí kiekari makáte ke mitiwaratíyurietiya méxikatini Tatei Yurienaka ke mitiunuiwaxi. Weere tsi miiki taniwétsika, ta[?]ikú méxikatini teitéri waweeriya yari nanuyine, [?]ayumieme [?]iiki weeriya yuhepáitsita netihu. [?]Iku tsi miiki tatetianari ta[?]iwá titi tatei nehiki. Weereme tsi miiki [?]ari tatseyerimeti, ta[?]ereuxíeximeti nanuyine, kwiti ri titinínike, tiwikienike tineikéke, [?]ayumieme maana ri wa[?]yaari nanayeneika waniawari tayeiyarisie [?]utaneneti titi tuutú tsaata neukaxiriwe; mipai xika yumaiká miiki maana mi nekatsuuti xeenú [?]iiki hikuri [?]yaari niawari yari miya [?]anuyitika itti nanutineika, tuutú ta tsi hikuritime Wirikuta mieme naiti yeiyari niawari yari ke manuyine.

Heitserie yumainiakameki [?]iiki miya meheuyumateti tiwawewiya [?]eena neyueheekia náki[?]erika niawari yari metá tayeiyarisie mieme niawari yari [?]aixi tiheekiakameki nayuyexeiya, náki[?]erika niawari yari metá tayeiyarisie mieme niawari yari yuhetsie [?]utaneneti miiki ta[?]yaari taitá pai ti kaneukaniutikikani takipuri naime tiuxexeiyáti ke pai titi manuyitika kaniheekiataametini. [?]Uxari [?]utari kayari tsiere [?]yaari kanihitiaweni tukaarimakameki takie ke temiteheutei miiki, wa[?]ati tixai mikaranuyineniyari katiniyuheekiaka. Niuyá hepáitsitatsie ti-miemete ri niawari waikari yari tinanaketí kananakawika.

Teriwárika: [?]utari kayari yépiwaame: hairieka yirariyarisie kaweti, yeiyari teixatsikayari, tetianariixi, [?]uxari [?]utari kayari.

ABSTRACT

The overall goal of my research on songs is to analyze people's ability to compose and understand them (Ramírez, 1993, 2005, 2007, 2013). In order

to classify texts according to life stages, as we Huichol people conceive them, it is required to have criteria for the physical and mental growth, for the assimilation of the knowledge of the Huichol culture —through the parties and countless civil and religious ceremonies—, as well as for the accompanying texts. In these, the events of the collective, historical and cultural memory are transmitted and the ethical and aesthetic norms are dictated. Through these stages, the songs reflect the teachings of our ancestors in the conformation of the spiritual relationship between human being and nature.

The specific aim of this work is to present the advances of the third stage of life, called weereme (10 to 15 years). Weere is the verb that means 'to grow', but it has a more profound meaning related to nature and ancestors' history in the religious symbolism. Weere is the growth of maize and people, whose developing stages have parallelism. Maize is the materialization of divine ancestors.

Weereme is the teenager in their sexual maturation process, in which loving feelings awake and find a symbolic expression in nature events such as flowers. At that age, they begin to understand the peyote's symbolism —the flower by excellence that grows in Wirikuta— and, in general, the religious discourse.

The specific achievements of this stage take part of the development of the symbolism in the loving and religious domains, usually linked by metaphors that transport us from the material plane of feelings and perceptions to the spiritual plane of representations and religious explanations. That symbolism sheds light on aspects of daily life as well, that may seem banal at first sight. In the plane of expression, there are advances in the metrics and verse organization.

Keywords: *adolescence, sacred history, ancestors, symbolism.*

ANTECEDENTES

Hace más de 20 años empecé a interesarme por este género y a reunir centenares de canciones cantadas por personas de todas las edades. Para

poder comparar y contrastar, leí trabajos sobre la canción en otras áreas culturales de México y otros países (América Indígena, 1974; Azkue, 1968; Mendoza, 1961, 1988; Scheffler, 1983). De esta manera, fui identificando los rasgos del género, pero sobre todo los rasgos específicos de la canción en mi cultura.

También me fueron de gran utilidad las investigaciones sobre los géneros de la literatura tradicional huichola dirigidas por Iturrioz et al. (2004). En Gómez y Ramírez (1989) incluimos una sección de canciones. Con posterioridad, publiqué una antología de canciones (Ramírez, 1993), pero el mayor avance lo logré cursando la Maestría en Lingüística Aplicada en el Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara.

En mi tesis, dirigida por José Luis Iturrioz, analicé una extensa colección de canciones de todas las edades, tanto los recursos formales como los contenidos; se publicó completa en los números 27-30 de la revista *FUNCION* (Ramírez, 2005). Sobre la primera etapa publiqué un artículo (Ramírez, 2007) y en coautoría con Iturrioz, otro sobre la segunda etapa (Ramírez e Iturrioz, 2013). Estos dos artículos son los antecedentes inmediatos del presente trabajo.

LA CANCIÓN Y LAS ETAPAS DE LA VIDA

En una primera aproximación, trato de clasificar las canciones por las etapas de la vida en que se componen o suelen cantarse. Con la edad cambian, entre otros, los aspectos temáticos, formales y sociales. Atendiendo a la edad de los compositores, dividimos las canciones del corpus en cinco grupos, que corresponden a las etapas en que se divide la vida en la cultura huichola.

1. *Hakeri* o *tiiwainu*: hasta a los 5 años.
2. *Weerika*: de los 5 a los 10 años.
3. *Weereme* (muchachos) y *wenima* o *miayema* (muchachas): de los 10 hasta los 15 años.
4. *Temaiki* o *?imari*: de los 15 a los 30 años.

5. *ʔukiratsi* o *ʔukaratsi*: a partir de los 30 años; *teukari*: a partir de que se tienen nietos.

El presente estudio se centra en la tercera etapa, la de los muchachos llamados *weereme* y de las muchachas llamadas *wenima* o *miayema*, después de haber participado cinco años como *weerika* en la fiesta de los frutos tiernos. El arte de componer se hace gradualmente más elaborado, aproximándose al mundo de las ideas y de las formas de los adultos.

Los temas son más variados que en las etapas anteriores, incluyendo la emigración a Estados Unidos y a otras partes del mundo; sin embargo, hay dos dominios temáticos que sobresalen: el amoroso y el religioso. Hasta los 13 años predomina el primero —a menudo se entrelazan— y en la segunda parte de la etapa aumenta la proporción de temas religiosos.

La adolescencia

Generalmente, los padres se preocupan mucho por sus hijos, tratando de que estos adquieran todos los conocimientos que necesitan para la vida, desde los prácticos hasta los religiosos. La actividad de los padres se orienta a la transmisión de las normas de conducta, a la integración en las obligaciones de los adultos y al cumplimiento de los deberes para con las divinidades.

Si ya a los seis años se inicia una etapa de participación en las tareas domésticas, la agricultura y el cuidado del ganado, así como de una cierta independencia de los adolescentes en el seno familiar a la par de una progresiva integración en un círculo social más amplio; a partir de los once años se refuerza esta integración. En esta etapa, es tarea imprescindible de todo padre de familia explicar a los hijos con más rigor al interior de la familia las normas dictadas por nuestros antepasados creadores del mundo huichol cuando fijaron las bases de la identidad.

Es en este contexto cuando los adolescentes huicholes comienzan a poner en práctica sus capacidades artísticas, creando formas cada vez más elaboradas y siguiendo los pasos de los chamanes que regeneran continuamente la tradición, al componer cantos cuyo significado solo es

accesible a quienes adquieren un conocimiento más profundo de la cultura. A pesar de que esta se sigue transmitiendo a través de la palabra hablada, no se trata de un habla espontánea, sino por el contrario de un habla cada vez más elaborada, a medida que se acrecienta el conocimiento del simbolismo religioso y de los recursos expresivos.

Los adolescentes son capaces, a partir de los 11 años, de componer canciones religiosas porque a partir de esa edad son activos en todas las actividades de los adultos. El adolescente puede ocupar lugares a los que antes de esa edad no podía acceder; puede sentarse en el *ʔipari* o silla ceremonial, incluso en el *ʔuweni* o equipal del *maraʔaakame*, y tener su propio *takwatsi* o petaca de los instrumentos rituales. A esta edad, el hombre y la mujer tienen el derecho de realizar por su propia cuenta sus peticiones y compromisos ante las divinidades e ir a dejar ofrendas a los lugares sagrados.

La adquisición de la cultura huichola es resultado de un largo aprendizaje que implica la repetición, la imitación y la representación de las acciones de nuestros antepasados. Los cargos religiosos son repetición de actividades de los antepasados fundadores; este es el trasfondo de la idea de educación y maduración.

Tal principio permea toda la cultura, desde la elaboración de instrumentos, la indumentaria, la gastronomía, las bebidas, las fiestas y los rituales sagrados hasta el conjunto de instrumentos y productos utilizados en las ceremonias del calendario civil: el cambio de varas, el cambio de mayordomos y demás rituales.

Para que los adolescentes no se desconecten de la cultura tradicional deben asistir a todas las celebraciones o ritos familiares y comunales. La asistencia y la participación activa en todos los eventos son necesarias porque esa ha sido la verdadera escuela huichola desde tiempos inmemoriales.

En ellos, se narra la historia antigua y se transmiten las enseñanzas y los valores ancestrales. Así es como a lo largo de los años los adolescentes han estado recibiendo la formación en su propia lengua y cultura: primero a manos de los padres, después de las autoridades civiles y religiosas, y finalmente de los chamanes que son los principales responsables del desarrollo de los huicholes dentro de su propia cultura.

El adolescente debe identificar el sentido profundo de la palabra *yeiyari* con la que designamos nuestra propia cultura, que es la ruta o andadura de nuestros antepasados, la trayectoria ancestral milenaria que debemos seguir para no abandonar lo establecido, plasmado en hábitos, instituciones y simbolismos. Los adolescentes deben empezar a asumir cargos de una manera jerarquizada para cumplir y hacer cumplir las reglas comunales.

El primer paso es el cargo de *tupiri* o *topil*, mensajero del agente civil local; dura solo un año a partir de la primera semana del año sin ninguna remuneración económica. El ejercicio de este cargo no tiene horario; quien lo ejerce se desvela cuidando el orden social en los rituales, celebraciones, asambleas comunales y fiestas. Durante el cargo no se deben ingerir bebidas alcohólicas, y se caminan distancias largas de día o de noche, llevando avisos urgentes a los comuneros. Además, se debe aprehender a los delincuentes que han cometido robos, desorden o han incurrido en el incumplimiento de alguna orden superior.

Así comienza la trayectoria de servicio a la comunidad y de aprendizaje de las costumbres. Sigue el cargo de *topil* de la localidad de la esposa, luego comisario colonial, después fiscal, capitán, alguacil, alcalde, segundo gobernador y, finalmente, *topil* del gobernador.

Dentro del ámbito religioso se puede ser *wa?í* o jicarero, es decir, representante de una jícara ancestral de las divinidades que integran cada *tuki* o centro ceremonial comunal. Esta responsabilidad dura cinco años y no percibe ninguna remuneración económica. Después de tres períodos, este puede llegar a ser *mara?aakame* o chamán.

Una diferencia muy notable entre esta etapa y las anteriores es la productividad. La segunda diferencia a destacar está en el grado de complejidad. En este grupo, el arte de componer se muestra más elaborado. Los temas son mucho más variados en las canciones amorosas; lo religioso y lo amoroso suelen ir de la mano, pues a menudo los versos tienen una lectura amorosa y otra religiosa.

En las observaciones finales del análisis de la segunda etapa constatábamos que las composiciones del grupo *tiiwainu* suelen ser reproducciones muy simplificadas de canciones preexistentes de adultos y que entre los *weerikáxi* se da la tendencia a memorizar canciones de adultos.

Si entre los 9 y 10 años aparecen poemas complejos que al menos podemos presumir entienden quienes los recitan, en esta tercera etapa son mucho más numerosas las composiciones originales y mucho más variados los temas, predominando los amorosos. No obstante, ellos también son capaces de componer canciones religiosas, porque a partir de esa edad son activos en todas las actividades de los adultos, incluida la composición musical y textual. Las canciones que voy a presentar son una muestra de esta capacidad.

COMPLEJIDAD DE LA CANCIÓN

La canción se transforma ganando en complejidad y variedad formal y semántica, aumentando los valores en una serie de parámetros específicos que venimos utilizando para la comparación de las etapas. Estos abarcan una amplia gama de aspectos de variación temática y densidad semántica: número de palabras por oración, número de oraciones por canción, número de oraciones complejas, número de morfemas por palabras, número de sílabas por verso, patrones de repetición, número de versos diferentes por canción, organización en estrofas y uso de partículas textuales.

En lo formal, la técnica más recurrente sigue siendo la repetición de los versos en contigüidad, como en la primera etapa, pero a veces se repiten varios versos en bloque o el texto completo, lo que implica una mayor capacidad de memorización, del sentido del ritmo y de la simetría.

El aumento en la complejidad no afecta a todas las composiciones por igual; esta depende de diversos factores como la edad y el dominio —amoroso o religioso—. Se siguen componiendo canciones muy sencillas, la diferencia está en que también se componen canciones complejas, que incluso pueden predominar. Canciones como la 115, la 116 o la 156 indicarían que no hay una correlación positiva entre edad y complejidad.

Canción 115. *Kasianu* [?]*iyáya* (La esposa de Casiano)

<i>Kasianu</i> [?] <i>iyáya</i>	Esposa de Casiano,
[?] <i>iwi</i> <i>mítailaíye</i>	la falda rosa,
<i>wichi</i> <i>mílekema</i> .	¡qué bien te queda!

Fuente: Nicolasa Carrillo Carrillo, 12 años, Taateikíe, Jalisco.

Casiano era uno de los profesores de la comunidad, por eso su esposa vestía bien.

Canción 116. *Tu'iwí*

*Tu'iwí Tu'iwí
ke ti leuyunisi.
tepenkuweiya
tuutú wíwiyali
'eena peukayune*

*Tu'iwí, tu'iwí,
¿a dónde se habrá ido?!
Vamos tras ella;
un rastro de flores
hay camino abajo.*

Fuente: Nicolasa Carrillo Carrillo, 12 años, Taateikie, Jalisco.

Los enamorados van dejando rastros de flores por donde saben que va a pasar la persona amada.

Canción 156. *Chiipu 'awaáya mi* (El cuerno de chivo)

*Chiipu 'awaáya mi
'e 'e metainékai.*

El cuerno de chivo,
eh, eh, sonaba.

Fuente: Rafael Robles Carrillo, 14 años, Tierra Blanca Zalate, Tuapurie, Jalisco.

CANCIONES AMOROSAS

Uno de los motivos más recurrentes de las canciones amorosas es el significado simbólico de la expresión para cortar flores. Cortar una flor es arrancar a la persona de su entorno familiar, adueñarse emocionalmente de ella. Para conquistar a una persona se cortan flores y se echan sobre el camino para que las vea al pasar. Si las levanta es que acepta la relación.

Las canciones amorosas son actos directivos que portan diversas señales apelativas. En primer lugar, estas están escritas en segunda persona y suelen contener invitaciones a realizar juntos alguna acción como la de cortar flores, en primera persona de plural inclusivo. Además del nombre propio, cuya función principal es apelativa (vocativa), se suelen utilizar expresiones que identifican al referente por sus relaciones de parentesco real como Waniyu nu'aya (hijo de Juanito), Kípuli nu'aya (hija de Kípuli), Suchita 'i-

waáya (hermano de Rosita) o ficticio como en *netaluchi* ?Usama (hermanita ?Usama).

La canción 93 es un texto bastante elaborado, donde lo religioso y lo amoroso van de la mano. Esto se logra en primer lugar gracias al doble referente del nombre San Luis. La localidad donde vive la autora, ubicada cerca de ?*Ipitsapa* (Popotita), se llama también San Luis(ito). En el estado de San Luis Potosí está Wirikuta, la zona sagrada donde crecen los peyotes (flores azules).

La primera parte de la canción parece una invitación a peregrinar a Wirikuta, pero en la segunda, al cambiar el adjetivo *azul* por *rojo*, la adolescente pone de manifiesto la verdadera intención de la canción. El cambio de adjetivo indica el cambio de dominio comunicativo, del religioso al amoroso. El color rojo simboliza el amor, es el color de la sangre; el color azul es el color del peyote, del cielo y de la espiritualidad. En las canciones, el simbolismo de las flores es uno de los recursos más socorridos.

El contenido de la canción está dado en suma por el contraste entre dos tercetos que solo se distinguen entre sí por la alternancia de los dos términos de color mencionados. También la palabra *tuutú* es ambigua: por un lado, significa ‘las flores del campo’ e ir a cortarlas es hacer una declaración de amor, entrar en contacto con la persona deseada; pero la flor por excelencia es el peyote (la flor azul), que se recolecta en Wirikuta y se comulga en ayunas para entrar en comunicación con las divinidades.

Canción 93. *San Luis muti?u tuutú muyuyuawi* (Flores azules de San Luisito)

<i>San Luis muti?u</i>	Las flores azules
<i>tuutú miyuyuawi</i>	de San Luis
<i>?alí tepipiyu</i>	vayamos a cortar,
<i>?alí tepipiyu</i>	vayamos a cortar.
<i>?aku mi Kechuchi</i>	¡Oye, Chuchito!,
<i>?aku mi Kechuchi</i>	¡oye, Chuchito!,
<i>pepinechi?anuteita</i>	acompañame,
<i>pepinechi?anuteita</i>	acompañame.

<i>San Luis muti^ʔu</i>	Las flores rojas
<i>tuutú misusule</i>	de San Luis
<i>tepi^ʔiyu</i>	vamos a cortar.
<i>ʔaku mi Kechuchi.</i>	¡Oye, Chuchito!

Fuente: Juana Carrillo Carrillo, 11 años, Mukuxaure, San Luisito, ʔIpsitapa, Jalisco.

En suma, el núcleo se compone de dos grupos de tres versos, iguales excepto por la sustitución de un adjetivo por el otro que sirve de enlace entre los dos dominios mencionados.

<i>San Luis muti^ʔu</i>	Las flores azules
<i>tuutú muyuyuawi</i>	de San Luis
<i>ʔalí tepi^ʔiyu</i>	vamos a cortar.
<i>San Luis muti^ʔu</i>	Las flores rojas
<i>tuutú mususule</i>	de San Luis
<i>tepi^ʔiyu</i>	vamos a cortar.

Entre las dos estrofas, cerradas por el estribillo *ʔaku mi Kechuchi*, aparece un verso repetido: *pepinechi^ʔanuteita*.

Canción 94. *Sapa Manuwetaanaka* (La que vive en El Chalate)

<i>Sapa Manuwetaanaka</i>	Tú que vives en El Chalate,
<i>tuutú kenatawiwi</i>	aviéntame flores,
<i>chepá mi ʔanataiye mi</i>	aunque nos separe el arroyo
<i>nekanenupimiki</i>	yo las tomaré;
<i>hechiena nepiwaileni</i>	ellas me fortalecerán,
<i>hechiena nepiwaileni.</i>	ellas me fortalecerán.

Fuente: Kiiwima Gregoria Carrillo López, 11 años, Tsikwaita de Taateikita, Jalisco.

Una conexión entre el dominio religioso y el dominio amoroso está dada por la palabra *wairiya* (fortalecerse). Cuando alguien recibe el agua de los lugares sagrados, se siente fortalecido; el intercambio de granos de maíz de las mazorcas de Niwétsika en las fiestas de Xarikixa o en

Namawitaneixa significa ‘otorgarse o desearse mutuamente fuerza para seguir viviendo’.

En la canción amorosa 7 se invita a una persona a cortar las flores amarillas de nakurá; el color amarillo simboliza la maduración y el tiempo para enamorarse. La *pretendiente* está enamorada de un muchacho y así se le declara.

Canción 7. *Waniyu nu'aya* (El hijo de Juan)

<i>Waniyu nu'aya</i>	Hijo de Juan,
<i>nehuyetá pemuweni</i>	sal a mi encuentro
<i>nakulá sutuli</i>	para ir a cortar
<i>tekanipiyuni.</i>	flores de nakulá.

Fuente: Kiiwima Gregoria Carrillo López, 11 años, Tsikwaita de Taateikita, Jalisco.

Canción 112. *Hili watá muyekáchie* (Allá en aquel cerro)

<i>Hili watá muyekáchie</i>	En el cerro que allá se extiende
<i>cheiye cheiye tepipiyu.</i>	vamos a cortar orquídeas, orquídeas.
<i>Hili watá muyekáchie</i>	En el cerro que allá se extiende
<i>cheiye cheiye tepipiyu.</i>	vamos a cortar orquídeas, orquídeas.

Fuente: Nicolasa Carrillo Carrillo, 12 años, y Yolanda Mijárez, 13 años, Taateikie, Jalisco.

Las orquídeas rojas florecen a partir de septiembre. Estas flores se llevan a la milpa cuando está *jiloteando*; en el centro de la milpa se coloca una flor y caminando hacia la derecha se coloca otra flor en cada rumbo. Las orquídeas son un símbolo de Niwétsika, la divinidad del maíz en crecimiento.

Canción 155. *Sewiti kuta pikanechi'akapini* (Nadie vendrá a cortarme)

<i>Sewiti kutá</i>	Nadie
<i>pikanechi'akapini</i>	vendrá a cortarme;
<i>ʔalí chepá neti</i>	no importa,
<i>nepitatini siali li</i>	me marchitaré
<i>nesaitameki ʔeena</i>	aquí sola

<i>ne[?]uyeweti.</i>	en el árbol.
<i>Nepitatini siali</i>	Me marchitaré,
<i>nepitatini siali,</i>	me marchitaré;
<i>sewiti kutá</i>	nadie
<i>pikanechi[?]akapini</i>	vendrá a cortarme.
<i>tuutú miyuyuwawi</i>	En flores azules,
<i>tuutú miyuyuwawi</i>	en flores azules,
<i>[?]ali ne[?]ayame</i>	convertida
<i>maana nepuyeweni.</i>	allí estaré.
<i>Sewiti kutá</i>	Nadie
<i>pikanechi[?]akapini</i>	vendrá a cortarme,
<i>Cheiyé Mana[?]utaali</i>	los que viven en Los Lirios
<i>mepikanechinaki[?]elie.</i>	no me quieren.

Fuente: Francisca Díaz, 13 años, Haitisi Manawe, Taateikita, Jalisco.

La canción 155 es la más complicada de todas las que hemos visto hasta ahora. De 18 versos, 11 son diferentes. Pertenece también al subgénero amoroso, aunque algunas de las metáforas nos remiten al dominio religioso. También es la primera canción desesperada, donde chocan los deseos y la realidad.

La protagonista se compara con una flor que nadie quiere cortar y se resigna a pasar la primavera de la vida en la soledad. La flor de árbol con la que se compara es probablemente la orquídea (*tseiyé*), por eso elige el topónimo *Cheiyé Mana[?]u* para reforzar esta metáfora: los habitantes de “donde crecen las orquídeas” no la quieren cortar. Convertida en peyote (flor azul es el nombre más frecuente del peyote), es decir, en algo sagrado, quedará para siempre en el árbol.

Kachintu nu[?]aya (La hija de Jacinto) es una canción amorosa cargada de humor, donde el solicitante se compromete a comprarle a la muchacha ropa, que, siendo ella de estatura normal, no ha de resultarle tan cara. Es una manera de decirle que la puede mantener y hasta cumplirle sus caprichos. Aunque no esté organizada en forma de estrofas, en esta se utiliza la rima sonante entre las palabras *[?]Uchiema* y *nekwamatekema*.

Canción 114. *Kachintu nu'aya* (La hija de Jacinto)

<i>ʔUchiema ʔUchiema</i>	ʔUchiema, ʔUchiema,
<i>ʔUchiema ʔUchiema</i>	ʔUchiema, ʔUchiema,
<i>ke chi petiuteewi</i>	viendo lo alta que eres,
<i>ke chi petiuteewi</i>	viendo lo alta que eres
<i>nekwamatekema</i>	me alcanza para vestirme,
<i>ke chi petiuteewi.</i>	viendo lo alta que eres.
<i>Kachintu nu'aya</i>	Hija de Jacinto,
<i>Kachintu nu'aya</i>	hija de Jacinto,
<i>ke chi petiuteewi</i>	viendo lo alta que eres
<i>nekwamatekema</i>	me alcanza para vestirme,
<i>nekwamatekema</i>	me alcanza para vestirme,
<i>ʔUchiema ʔUchiema.</i>	ʔUchiema, ʔUchiema.

Fuente: Florentino Robles Carrillo, 12 años, Tierra Blanca Zalate, Tuapurie, Jalisco.

CANCIONES RELIGIOSAS

La primera canción de esta sección se refiere a las laderas de los montes de Wirikuta donde crecen los peyotes, a través de los cuales se reciben los mensajes divinos.

Canción 157. *Hili Manakatusa* (Montañas de faldas blancas)

<i>ʔAlí mímí mímí</i>	En esas montañas
<i>hili manakatusa</i>	de faldas blancas
<i>ʔalí neniyeuaka mi.</i>	yo las entrego.
<i>ʔAlí mímí mímí</i>	En esas montañas,
<i>ʔalí mímí mímí</i>	en esas montañas,
<i>ʔalí mímí mímí</i>	en esas montañas.
<i>ʔAlí ya layiti mi</i>	En sus laderas nacen
<i>tuutú lanakusutuwe.</i>	flores que hablan.
<i>Tuutú lanakusitewa</i>	En sus laderas se cortan
<i>ʔalí ya layiti mi</i>	capullos de flores
<i>tuutú hakayali mi</i>	que hablan.

<i>ʔalí mimí mimí</i>	En esas montañas,
<i>ʔAlí mimí mimí</i>	en esas montañas,
<i>ʔe neniyetuaka mi</i>	las entrego
<i>ke tipalitekíá</i>	en Páalitekia
<i>ʔalí mimí mimí</i>	en Páalitekia.
<i>Hili Manakatusa</i>	En esas montañas
<i>ʔalí mimí mimí</i>	de faldas blancas.
<i>ʔIki setesatakai.</i>	¿Es lo que querían?
<i>ʔE neniyetuaka mi.</i>	Aquí se las entrego.

Fuente: Reyes de la Cruz González, 14 años, Hayukáripa, Pueblo Nuevo, Tuapurie, Jalisco.

La siguiente es una de las canciones más inspiradas. Se trata de un vehículo que se dirige cargado de peregrinos a Wirikuta. El término *tewá* abarca a los animales domésticos y máquinas semovientes de manera que conlleva una comparación con un caballo blanco. Otro nombre para el caballo es *animal que no siente*, es decir, mecánico, que lleva una cámara con la cual nos retrata y una grabadora, por analogía con el ruido del motor. El lugar de destino es llamado *donde crecen las flores*, una referencia a los peyotes, que emiten mensajes. El nombre *donde flotan las flores* establece una comparación con un lago donde flotan los peyotes.

Canción 161. *Tatewá meutusa* (Nuestro carro blanco)

<i>Tatewá meutusá</i>	Nuestro carro blanco,
<i>Tatewá meutusá</i>	Nuestro carro blanco,
<i>tatewá meutusá</i>	nuestro carro blanco,
<i>ma katiuyemieni mi,</i>	se encamina,
<i>ʔalí mimí mimí</i>	así, así,
<i>ma katiuyemieni mi</i>	se encamina
<i>tatewá meutusá,</i>	nuestro carro blanco,
<i>tuutú muyemane</i>	a donde están las flores,
<i>ʔalí mimí mimí</i>	así, así,
<i>ʔeeká tewááya mi,</i>	el carro del viento,

*ʔeeká tewáya mi
ʔalí ya layiti mi
tuutú lanukuhausime,
ʔalí mimí mimí
tuutú muyeʔuuwa mi
tuutú muyeʔuuwa mi,
ʔalí mimí mimí
ʔalí mimí mimí
ʔalí ya layiti mi,
ma kanetihauni mi
ʔalí mimí mimí
ʔeeká tewaáya mi,
ʔalí mimí mimí
tatewá meutusá
miiki chí
ʔalí leyumalieka mi,
tachiʔakaʔike mi
ʔalí kamala mi
ʔalí kanatikini,
ʔalí mimí mimí
ʔalí kilawalula
ʔalí kanahanani,
ʔalí mimí mimí
ʔalí mimí mimí
ʔalí leuyumalieka mi,
ʔalí mimí mimí
ma katiuyemieni mi
ma katiuyemieni mi,
ma katiuyemieni mi
ʔalí mimí mimí
tatewá meutusá,
ʔalí mimí mimí*

el carro del viento,
a donde flotan las flores
que emiten mensajes,
así, así,
a donde habitan las flores,
a donde habitan las flores,
así, así,
así, así,
que emiten mensajes,
donde flotaron las flores,
así, así,
el carro del viento,
así, así,
nuestro carro blanco,
nuestro caballo,
que no siente,
nos va retratando
con la cámara
que lleva,
así, así;
también lleva
una grabadora,
una grabadora,
así, así,
el caballo que no siente,
así, así,
va caminando,
va caminando,
va caminando,
así, así,
nuestro caballo blanco,
así, así,

ʔalí ya layiti mi
tuutú lanukuhausime,
tuutú lanukuhausime
tuutú muyeʔuuwa mi
ʔalí mimi mimi,
ʔalí ʔEekáyepa mi
ʔalí miiki chi mi
ma kateyekení mi,
tatewá meutusá
ʔeeká tewaáya mi
ma kaneyekení mi.

a donde flotan las flores,
 a donde flotan las flores,
 que emiten mensajes
 a donde habitan las flores,
 así, así,
 en la llanura del viento
 nuestro caballo blanco
 se detuvo,
 nuestro carro blanco,
 el carro del viento,
 se detuvo.

Fuente: Reyes de la Cruz González, 14 años, Hayukáripa, Pueblo Nuevo, Tuapurie.

También la siguiente canción es una muestra de complejidad simbólica. Las flores de San Juan crecen en pleno temporal a partir de agosto. *Nausí ʔUsayali* es una canción religiosa que fue compuesta por el chamán Niuweme durante una peregrinación a Wirikuta. Las flores son los peyotes que crecen en Wirikuta y que representan la comunicación con los dioses y el conocimiento profundo. Para llegar hasta las flores del conocimiento hay que recorrer un largo camino y escalar una cuesta empinada.

Canción 164. *Nausí layeʔusa* (Flores de San Juan pintadas)

Nausí layeʔusa
nausí layeʔusa
nausí layekate
nausí layekate
tita leyeʔutia
nausí layekate
ʔalí ʔaiwalita
ʔalí lekamane
sika leitiʔini
nayewiwemiki.

Están pintadas flores de San Juan,
 están pintadas flores de San Juan,
 están tendidas flores de San Juan,
 están tendidas flores de San Juan,
 ¿quién las habrá pintado?
 Flores de San Juan están tendidas
 por la ladera
 se extienden,
 si se recogen,
 se pulverizan.

Nausí laye'usa
nausí laye'usa
ke pai leye'utia
ke pai leye'utia.

Están pintadas flores de San Juan,
Están pintadas flores de San Juan,
¿quién las habrá pintado?,
¿quién las habrá pintado?

Fuente: Canción religiosa entonada por un coro de niños en Wautia en 1987.

La cara de venado es vista como una jícara en la que se pintan diversos motivos. Las flores de San Juan, que son el símbolo de la blancura, de la pureza, se usan para rociar el agua bendita traída de los lugares sagrados con lo que se purifican todos los objetos. En general, las canciones religiosas son más complejas que las amorosas, tanto en forma como en contenido, que son las que más abundan a partir de los 14 años.

CANCIONES DE LA VIDA COTIDIANA

No todas las canciones son amorosas o religiosas. Muchas hacen referencia a sucesos de la vida cotidiana. Las dos canciones elegidas para esta sección nos pintan un cuadro de costumbres mestizas —los nombres de *barrio*, *galletas*, *sombrero*, *loco*—, pero también con algunos elementos tradicionales huicholes.

Canción 106. *Wasiyu nu'aya* (El hijo de barrio)

Wasiyu nu'aya
kalí chi piluku
yusupulelu 'utuáka
kayeta kimisi
kisasau kimisi.

El hijo de barrio,
como es loco,
vendió su sombrero
y anda ronizando galletas
haciendo *kisasau*.

Fuente: Kiiwima Gregoria Carrillo López, 11 años, Tsikwaita de Taateikita, Jalisco.

Canción 137. *Yaki seikia teiwali supulelu* (Sombrero de mestizo)*Yaki seikia teiwali supulelu*

Sombrero de mestizo

Yaki seikiá yaki seikiá

en vano te pones

téiwali pai pemilesupulelu

sombrero de mestizo,

si como no si como no

ni siquiera sabes decir:

pemika[?]utaine.

“Sí, ¿cómo no?, sí, ¿cómo no?”.

Ne seikiá ne seikiá

Siempre he sido tu intérprete,

nemi[?]aniukaame,

he sido tu intérprete,

ta chi [?]aku ta chi [?]aku

cada vez que sales,

pesikaheiyani

cada vez que sales

ne seikiá ne seikiá

te he acompañado,

neniukekani.

te he acompañado.

Si como no si como no

Ni siquiera sabes decir:

pemika[?]utaine.

“Sí, ¿cómo no?, sí, ¿cómo no?”

Ne seikiá ne seikiá

Siempre he sido tu intérprete,

Nemi[?]aniukame,

he sido tu intérprete,

ta chi [?]aku ta chi [?]aku

cada vez que sales,

pesika heiyani

cada vez que sales

ne seikiá ne seikiá

te he acompañado,

neniukekani.

te he acompañado.

Fuente: Francisca Díaz, 13 años, y María de los Ángeles López Carrillo, 13 años, Tsikwaita de Taateikita, Jalisco.

COMPLEJIDAD FORMAL DE LAS CANCIONES

El verso predominante en esta etapa es el de seis sílabas. En muchas canciones todos los versos son de seis sílabas; por ejemplo, en la 164. Son escasos los versos de siete, ocho y nueve, pero en la canción 94 no hay ningún verso de seis sílabas.

Canción 94. *Sapa Manuwetaanaka* (La que vive en El Chalate)

<i>Sapa Manuwetaanaka</i> (8)	Tú que vives en El Chalate,
<i>tuutú kenatawíwi</i> (7)	aviéntame flores,
<i>chepá mi'anataiye</i> (7)	aunque nos separe el arroyo
<i>nekanenupimiki</i> (7)	yo las tomaré;
<i>hechiena nepiwaileni</i> (8)	ellas me fortalecerán,
<i>hechiena nepiwaileni.</i> (8)	ellas me fortalecerán.

Fuente: Kiiwima Gregoria Carrillo López, 11 años, Tsikwaita de Taateikita, Jalisco.

También son escasos los versos de cinco sílabas, pero en la canción 97 la mayoría son de cinco, dos de siete y ninguna de seis; tenemos una secuencia 7, 5, 7, 5, 5, 5.

Canción 97. *Sapa miyuyuwachie* (En los libros azules)

<i>Sapa miyuyuwachie</i> (7)	Tú que miras
<i>pemikaniele</i> (5)	en los libros azules,
<i>ke kutá 'utíyuane,</i> (7)	dime qué dicen.
<i>'aku Francisca</i> (5)	¡Oye, Francisca!,
<i>'aku Francisca</i> (5)	¡oye, Francisca!,
<i>ke 'utíyuane.</i> (5)	dime qué dicen.

Fuente: Kiiwima Gregoria Carrillo López, 11 años, Tsikwaita de Taateikita, Jalisco.

Los libros azules son los peyotes de los que se extraen los conocimientos, la inspiración de los dioses recibida a través del peyote. En la canción 100 predominan los versos de siete sílabas.

Canción 100. *Hiiki niu mikaweni* (Hoy bajará un avión)

<i>Hiiki niu mikaweni</i> (7)	Dicen que hoy bajará,
<i>hawiuni mikaweni</i> (7)	hoy un avión bajará,
<i>hawiuni mikaweni</i> (7)	hoy un avión bajará.
<i>seeníu pemimawe</i> (6)	Dices que no tienes ropa,
<i>pañu yuyualawi</i> (6)	pañuelos azules

<i>nemachinanailieni</i> (7)	te voy a comprar,
<i>nemachinanailieni</i> (7)	te voy a comprar,
<i>seenú pemimawé</i> (6)	que no tienes ropa,
<i>seenú pemimawé</i> (6)	que no tienes ropa,
<i>ʔalí pemutainé</i> , (6)	es lo que dices.
<i>hiiki niu miwewechi</i> (7)	Dicen que hoy es jueves,
<i>hiiki niu mikaweni</i> (7)	dicen que hoy bajará,
<i>hawiumi meusule</i> (6)	el avión colorado,
<i>hiiki niu mikaweni</i> , (7)	dicen que hoy bajará,
<i>pañu yuyualawí</i> (6)	pañuelos azules
<i>ʔalí miʔatiani</i> (6)	va a traer
<i>nemechinanailieni</i> (7)	y te voy a comprar
<i>seenú pemimawé</i> (6)	porque no tienes ropa,
<i>ʔalí pemutaine</i> . (6)	es lo que dices.

Fuente: ʔUutiáma Apolonia de la Cruz Ramirez, 11 años, Tuaxá Muyewe, Tsikwaita de Taateikita, Jalisco.

Esta canción alude a los aviones que recorrían la sierra huichola desde que a partir de 1960 se construyen pistas de aterrizaje en casi todas las comunidades. La poca mercancía moderna empezó a entrar por vía aérea. En pocas canciones hallamos versos de nueve sílabas (*Tuutú pesika hayeimikik*, Si quieres ser flor), de ocho (*nemikamachinewieni*, No te podré resistir), o de siete (*nemanuyeyeikachie*, Por donde yo paso; *pekanuuyekemiki*, Tendrás que estar; *mikichie peʔayame*, Convertida en flor; *pekanuuyekamiki*, Has de vivir; *nemachiʔakapini*, Iré a cortarte; *ma penuuyekamiki*, Vivirás); finalmente, hay varios de cinco (*ʔaku mi Marta*, Oye, Martha; *ʔalí miilikia*, Entre todas).

En suma, hay bastante variación en torno a un verso predominante, que es el de seis sílabas. Ahora bien, existen procesos morfológicos y recursos extralingüísticos que permiten ajustar el número de sílabas a los requerimientos musicales. Recursos del primer tipo son la supresión de la vocal neutra *i* (*tuutú pesika hayeimiki* → *tuutú peska hayeimiki*), de las marcas de modalidad, y la sustitución de los preverbios *ʔanuta-* por

ʔanta-. Un recurso del segundo tipo consiste en añadir partículas de relleno sin significado, como *ʔali* o *mi*: *ʔali ʔanutaiye mi*, o en la siguiente estrofa de la canción 96:

<i>Titayali kutá</i>	¿Por qué
<i>maana lekamie mi</i>	habrá bajado allí?
<i>titayali kutá</i>	Pues sí,
<i>maana lekamie mi.</i>	allí ha bajado,
<i>Me ta kutá li mi</i>	¿por qué?

REPETICIÓN

La repetición es uno de los recursos más recurrentes, pero tampoco hay patrones formales rígidos. Predomina la repetición expresiva de un verso y el estribillo. A veces se repite un verso, a veces pares de versos (96), grupos de tres versos o todos los versos que componen una canción. En la canción 96 se repiten casi todos los versos, individualmente o en pares:

Canción 96. *Hawiuni meuyuawi hitia pekamie* (El avión azul allí ha bajado)

<i>Hawiuni meuyuawi</i>	El avión azul
<i>hutia pekamie.</i>	allí ha bajado.
<i>Hawiuni meuyuawi</i>	El avión azul,
<i>hawiuni meuyuawi</i>	el avión azul,
<i>hutia pekamie</i>	allí ha bajado,
<i>hutia pekamie.</i>	allí ha bajado,
<i>Pa chi temiseiya</i>	mira vamos a verlo,
<i>pa chi temiseiya</i>	mira vamos a verlo,
<i>maana mitiwieni,</i>	de allí se va a elevar,
<i>maana mitiwieni.</i>	de allí se va a elevar.
<i>Titayali kutá</i>	¿Por qué
<i>maana lekamie mi</i>	habrá bajado allí?

<i>titayali kutá</i>	Pues sí,
<i>maana lekamie mi.</i>	allí ha bajado,
<i>Me ta kutá li mi</i>	¿por qué?
<i>maana kakawauche</i>	Allí nunca baja,
<i>maana kakawauche.</i>	allí nunca baja.

Fuente: ?Uutiáma Apolonia de la Cruz Ramírez, 11 años, Tuaxá Muyewe, Tsikwaita de Taateikita, Jalisco.

En la canción 112 se repiten dos versos.

Canción 112. *Hili watá muyekáchie* (Allá en aquel cerro)

<i>Hili watá muyekáchie</i>	En el cerro que allá se extiende
<i>cheiye cheiye tepipiyu.</i>	vamos a cortar orquídeas, orquídeas.
<i>Hili watá muyekáchie</i>	En el cerro que allá se extiende
<i>cheiye cheiye tepipiyu.</i>	vamos a cortar orquídeas, orquídeas.

Fuente: Nicolasa Carrillo Carrillo, 12 años, y Yolanda Mijárez, 13 años, Taateikie, Jalisco.

En la canción 110 se repiten los tres versos que la componen, lo que constituye un antecedente de la estrofa.

Canción 110. *Sapipichi ne?ayame* (Convertida en brisa)

<i>Sapipichi ne?ayame</i>	Convertida en brisa
<i>?ahechie nemikawiwieni</i>	caeré sobre ti
<i>pemikanechinaki?elie.</i>	para que me quieras.
<i>Sapipichi ne?ayame</i>	Convertida en brisa
<i>?ahechie nemikawiwieni</i>	caeré sobre ti
<i>pemikanechinaki?elie.</i>	para que me quieras.

Fuente: Kiiwima Gregoria Carrillo López, 11 años, San Miguel Huaixtia, Jalisco.

En la canción 121 se repiten los seis versos, pero no se repite solo el patrón con otras palabras, no hay una estructura formal que justifique hablar de estrofas.

Canción 121. *Nesika[?]uyeikani* (Si es que estoy con vida)

<i>Nesika[?]uyeikani</i>	Si estoy con vida,
<i>hai mukwalawití</i>	nubes blancas
<i>manatinesiani,</i>	verás subir,
<i>ya nepikaleyeika</i>	y si ya no vivo,
<i>hai yiyisawití</i>	nubes negras
<i>manatinesiani.</i>	verás subir.
<i>Ya nepitiuyeika</i>	Si estoy con vida,
<i>hai mukwalawití</i>	nubes blancas
<i>manatinesiani</i>	verás subir;
<i>ya nepikaleyeika</i>	si ya no vivo,
<i>hai yiyisawití</i>	nubes negras
<i>manatinesiani.</i>	verás salir.

Fuente: Nicolasa Carrillo Carrillo, 12 años, y Yolanda Mijárez, 13 años, Taateikie, Jalisco.

Finalmente, hay canciones en que no se repite ningún verso.

Canción 118. *Tekiá sika[?]ukaneni* (Cada vez que llego al mirador)

<i>Tekiá sika[?]ukaneni</i>	Cuando bajo al mirador
<i>tuutú miwewelí</i>	las flores abiertas
<i>kwi lanenielení,</i>	me miran
<i>haliyuchi kwe[?]á</i>	diciéndome:
<i>[?]alí leuku[?]uká.</i>	“¡Hola, cariño!”.

Fuente: Nicolasa Carrillo Carrillo, 12 años, y Yolanda Mijárez, 13 años, Taateikie, Jalisco.

CONCLUSIONES

En las canciones compuestas en la adolescencia se expresan de variadas maneras los sentimientos amorosos a través de un lenguaje metafórico ligado al simbolismo de las flores y con frecuencia al simbolismo religioso. Los sentimientos amorosos y los religiosos raramente se dan separados; el peyote es la flor por excelencia. Se avanza en el manejo de recursos formales como la repetición, pero sin llegar a ordenar los versos en estrofas. El número de sílabas por verso es bastante variable, aunque predomina el de seis sílabas. En cuanto a la densidad conceptual, semántica y simbólica, las composiciones distan todavía mucho de las elaboradas por los adultos y especialmente por los chamanes.

RECONOCIMIENTOS

Con breves palabras quiero manifestar mi gratitud a José Luis Iturrioz Leza por la gran ayuda que me ha dado en la adquisición de conocimiento, porque ha sido mi gran maestro de lingüística y tradición oral wixárika, desde la correcta escritura hasta el análisis de las diversas dimensiones del significado, la exploración de la semántica textual y la traducción. Juntos hemos encontrado respuestas satisfactorias no solo en el análisis de las canciones, sino también en otros géneros, en innumerables sesiones de trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- América Indígena. (1974). La canción indígena mexicana.
- Azkue, R. M. (1968). Cancionero Vasco. San Sebastián.
- Gómez López, P. y Ramírez de la Cruz, J. (1989). *Teuteri Tiwaniuki 'utiarikayari/Antología de Narrativa Huichola*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación de Lenguas Indígenas.
- Iturrioz Leza, J. L., Ramírez de la Cruz, J. y Pacheco Salvador, G. (2004). Literatura huichola: Funciones, tipos de textualidad y géneros. En J.

- L. Iturrioz Leza (Ed.), *Lenguas y literaturas indígenas de Jalisco* (pp. 205-223). Ciudad de México, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Mendoza, V. T. (1982). *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1988). *Lírica infantil de México*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez de la Cruz, J. (1993). *Wixárika niawarieya/La canción huichola*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- (2005). Wixarika Xaweri. *FUNCION*, (27-30).
- (2008). La canción huichola: primera etapa de producción hasta los 5 años. *Revista de Literaturas Populares*, 7(2), 112-138. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10391/2769>
- Ramírez de la Cruz, J. e Iturrioz-Leza, J. L. (2013). La canción huichola en la etapa de los 6 a los 10 años. En B. E. Pérez Álvarez (coord.), *Proceso de cohesión textual, Estudios del huichol y del español* (pp. 35-69). Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Scheffler, L. (1983). *La literatura oral tradicional de los indígenas de México*. México: Premi.

CÓMO CITAR ESTE TEXTO

- Ramírez, J. (2018). Desarrollo de la canción huichola. Etapa 3: de los 10 a los 15 años. *Punto CUNorte*, 4(7), 186-212.