

# Las canciones seris: una visión general



*María Luisa Astorga de Estrella*

*Stephen A. Marlett*  
*Instituto Lingüístico de Verano*

*Mary B. Moser*  
*Instituto Lingüístico de Verano*

*E. Fernando Nava L.*  
*El Colegio de México*

## 1. INTRODUCCIÓN

Dentro del universo estético de los seris, la ejecución de música vocal ha sido predominante sobre la práctica de música meramente instrumental (Bowen y Moser 1970: 178). Por lo tanto, no es casual que las canciones hayan sido un importante foco de atención, tanto en tiempos pasados como en épocas recientes.<sup>1</sup> Sin

<sup>1</sup> Gilg describió en 1692 canciones de luto (Di Peso y Matson 1965); Sheldon (1979) habla de algunas experiencias de viaje en que escuchó varios cantos durante sus recorridos por la región, en 1922 y 1923; Domínguez (1962: 204-16) presenta, con su respectiva notación musical, más de treinta canciones recopiladas en 1933; el matrimonio Coolidge (1959) proporciona información sobre las canciones —con transcripciones únicamente en inglés— que, como gran parte de su obra, no ha sido posible confirmar; Griffen (1959: 16) también hace referencia a las canciones; Bowen y Moser (1970) en su artículo sobre la música instrumental seri, destacan el papel que tienen las canciones dentro de su mundo musical; Felger y Moser (1985: 172-3) ofrecen datos muy precisos respecto al vínculo de la tradición oral seri en general con el conocimiento etnobotánico; el promotor seri Martín Enrique Barnett (1985), presenta diez y nueve canciones transcritas en seri con su respectiva traducción al español. Respecto a los fonogramas, es sabido que la etnomusicóloga Henrietta Yurchenko incluyó cantos seris en las antologías de música indígena que prensó a mediados de siglo. Y los siguientes son algunos de publicación institucional reciente: uno es resultado de un trabajo colectivo (Aguilar, Algarra y Miranda 1992) que produjo un casete de música indígena sonoreense, el cual incluye una canción seri del género *icóos icóit*; el segundo

embargo, hasta la fecha es poca la información confiable que se ha generado en relación a este ejemplo de la literatura oral seri. Lo anterior puede explicarse, en parte, porque la mayoría de los géneros de canciones son de carácter privado y, por consiguiente, son altamente desconocidos. De los casi diez tipos de canciones que describimos aquí, en la actualidad sólo dos tienen lugar en contextos públicos; además, el género más recurrente en ese medio comprende textos lingüísticamente incomprensibles, y tal vez pueda considerarse el subconjunto de canciones menos interesante de todo el repertorio.

En este trabajo, además de dar información acerca de los géneros, de las características lingüísticas y de los recursos musicales propios a la lírica de los seris, proponemos una manera de presentar las canciones que pretende ser útil tanto para el lector hispanohablante, como para los mismos seris.

Queremos agradecer a las siguientes personas el tiempo que nos dispensaron –sea en los años pretéritos o en los meses pasados– para elaborar estas páginas: Saúl Molina R., Roberto Herrera†, Antonio Burgos†, Jesús Morales†, Antonio Herrera†, Sara Villalobos†, Chabela Torres†, Lupe Comito†, Catalina Jesús† y Francisco Romero†.

## 2. LOS GÉNEROS DE CANCIONES SERIS Y SUS CARACTERÍSTICAS

Se trata en su conjunto de un valiosísimo patrimonio de los indios seris, memorizado y transmitido de manera oral, dentro del cual es posible identificar varios géneros de canciones; más de uno de éstos tiene características especiales en cuanto a sus temas, su mú-

es un par de discos compactos editados por el Instituto Nacional Indigenista (1993) que ofrece una muestra de la participación de distintos grupos indígenas en un festival realizado en la capital mexicana, en donde los seris están representados por trece canciones.

sica o su literatura. Algunos de ellos tienen nombres especiales en lengua, clasificación que se da a continuación.

2.1 *Icóosyat* ‘Canciones de los gigantes’. Se trata de una especie de ‘corrido’, a la manera de las estructuras épico-narrativas, relativo a los gigantes. Su letra no es fácil de entender. Cuando una *icóosyat* se cantaba, la gente debía estar muy atenta y no debía reirse, para no resultar perjudicada. Una persona nos dijo que la manera apropiada de escuchar una *icóosyat* era permaneciendo acosado boca abajo. Contamos con un solo ejemplo de *icóosyat*, el cual comprende más de cien estrofas y abarca casi media hora de duración; se trata de una grabación de hace varios años, cuyas dificultades para trabajarlo nos impiden consignar por ahora más elementos. Hoy en día el género está en desuso.

2.2 *Iquimóoni* ‘Canciones de victoria’. Eran cantadas mientras se bailaba alrededor de un palo que sostenía el cuero cabelludo o alguna prenda ensangrentada de un enemigo muerto (Bowen y Moser 1970: 194). Luego de quitarle la vida al enemigo, la persona debía cantar cuatro *iquimóoni* para hacer ver quién había sido el vencedor y para evitar que el espíritu de la persona muerta lo persiguiera y dañara. Hace unos setenta y cinco años que se dieron estos cantos por última vez en contexto.

2.3 *Icóoha* ‘Canciones de luto’. Cuando fallecía un miembro del grupo, la gente caminaba en círculo alrededor del difunto, mientras éste era sepultado. Entonces se cantaban las canciones de luto, *icóoha* ‘con que uno llora’, y se palmeaban las manos. La letra de estas canciones era ininteligible, aunque producía una gran emotividad. Desde hace por lo menos cinco décadas que este género se dejó de practicar y en la actualidad es poco lo que de él se conoce. Hasta ahora no nos ha sido posible analizar los pocos ejemplos que tenemos.

2.4 *Hacátol cōicóos* 'Canciones de chamán'. Así se llama el repertorio que cantaban los chamanes; el nombre del género incluye la palabra *hacátol*, la cual generalmente es un adjetivo que significa 'peligroso'.

Varias canciones asociadas con la naturaleza son de este género; los chamanes las cantaban para recibir ciertos poderes ya que estas canciones pueden representar el poder del espíritu de una planta, de un animal, del desierto o del mar. Según Griffen (1959: 16), las canciones de los tiburones eran para recibir valor, las de los pelícanos o alcatraces eran para el poder de la buena visión, las de los peces para tener buena pesca; y, de acuerdo a Bowen y Moser (1970: 195-6) la canción de un pez en especial causaba cualidades de corredor, la de la lancha daba habilidad para pescar y arponear tortugas y la de la tortuga marina verde significaba resistencia contra las enfermedades, así como poder para arponear. A su vez, se sabe que los chamanes disponían de cantos apropiados para curar cada enfermedad, para el buen nacimiento de los niños y para asistir a los moribundos (Domínguez 1962: 160 y 163-4). Se considera que estas canciones no se inventaron, sino que fueron adquiridas en sueños o después de ciertas ceremonias privadas, que en esta década ya no se practican.

2.5 *Cmaam cōicóos* 'Canciones de amor a una mujer'. Estas canciones eran cantadas por los jóvenes en secreto. Algunas de ellas gozan de amplia difusión, siendo del conocimiento de mucha gente.

2.6 *Icocóxa* 'Arrullos'. Las abuelas seris les cantan a los bebés canciones del género llamado *icocóxa* 'con que uno cuida a un niño'. De acuerdo a la cultura seri, las madres y las tías de los pequeños no deben de hacer esto, para no perjudicar a sus esposos.

2.7 *Xepe an cōicóos, hehe an cōicóos* 'Canciones de la naturaleza'. Las canciones que tiene como tema a la naturaleza, son un género que cuenta con una gran cantidad de ejemplos. De éstas existen dos clases: *xepe an cōicóos* 'canciones acerca de la naturaleza marítima'; y *hehe an cōicóos* 'canciones acerca de la naturaleza terrestre'. Algunos de los temas de estas canciones son: la ballena, el pez pinta, la orilla del mar, el lobo de mar, el tiburón, la lagartija, etcétera.

Una canción puede ser simultáneamente tanto 'canción de la naturaleza', como 'canción de chamán'. No obstante dicha cercanía y a pesar de la proximidad temática, existen canciones de la naturaleza que comprenden varios temas muy especiales, por lo que no parecen ser del tipo *hacátol cōicóos*. Por ejemplo, hace unos dos o tres años, al estar en El Desemboque colectando varias especies de moluscos para incluir sus nombres en el diccionario seri, una mujer seri vió cierto molusco y nos cantó una canción que existe acerca de él. No sabemos si existe en el mundo otro grupo humano que le haya dedicado canciones a caracolitos tan diminutos. Las personas cantan canciones de la naturaleza por el gusto de cantarlas, por lo general sin tener audiencia o frente a un público muy reducido.

2.8 *Otras canciones*. Existen otras canciones que no pueden ser incluidas en ninguno de los grupos antedichos y respecto a muchas de las cuales ignoramos si tienen algún nombre particular en seri que las clasifique.

Este puede ser el caso de las canciones que se hacían después de un acontecimiento importante, fuera éste de tipo social o individual. Por ejemplo, existe una canción acerca de Izábal, quien fue el gobernador de Sonora que en 1904 provocó la conocida tragedia entre seris y yaquis al dirigir una expedición en la Isla de Tiburón. La canción consiste en una múltiple repetición de tal apellido. Sabemos de otra canción seri dedicada a una autoridad,

la recopilada por Domínguez, "...dedicada al gobernador de los seris llamado Huevo Saino [Sic],<sup>2</sup> para elogiar sus virtudes y sus dotes de gobierno" (1962: 214).

Las *zaaj ihahóosit* son otro tipo de canciones que los chamanes cantaban a las cuevas para que éstas se abrieran y dieran salida a los espíritus, lo cual beneficiaba al chamán.

Otro canto hay, con tema de la naturaleza, que es cantado por los niños cuando juegan en el mar.

2.9 *Icóos icóit* 'Canciones para los bailes'. En la actualidad, las canciones que más se escuchan en contextos públicos son las llamadas *icóos icóit* 'canción con que uno baila', que se entonan mientras que otra persona baila. Estas canciones tienen como espacio tradicional las fiestas que se hacen a las jóvenes que alcanzan la madurez. Todas las piezas de este género tienen textos lingüísticamente ininteligibles; no son *icóos icáitom z ano cahca* 'canciones con letra'.<sup>3</sup> Sólo en este género de canción seri, ocurren sílabas que incluyen las consonantes [b] y [d], extrañas a la fonología de la lengua.

Por su parte, los propios seris no sólo dicen que algunas de ellas son de origen yaqui —como lo anotó Griffen (1959: 16)—, sino que éstas les fueron enseñadas en el propio idioma yaqui. Hoy en día, la realidad es que solo esporádicamente se reconocen las palabras yaquis, puesto que muchas de ellas se han reducido a sílabas sin significado gramatical (Bowen y Moser 1970: 179 y 192-3). Por cierto, tales canciones tienen cierta semejanza con las

canciones de otros grupos indígenas de Norteamérica, como los de California.<sup>4</sup>

### 3. CARACTERÍSTICAS LINGÜÍSTICAS

Las canciones de los espíritus tienen marcas especiales dentro de la cosmovisión seri. En sentido estricto, no se trata de canto sino de habla, ya que el lenguaje de los espíritus está concebido como una fusión inseparable de palabras y melodía. Por consiguiente, estos cantos no están formados de palabras sobrepuestas a una melodía, sino que son una totalidad indivisible. Se dice que el habla de los gigantes, en cambio, es altamente entonacional, y que su género de canciones se concibe como palabras teñidas con música (Bowen y Moser 1970: 195-6).

Por otra parte, el lenguaje usado generalmente en las canciones muestra algunas características lingüísticas especiales si lo comparamos con el habla común; en seguida proporcionamos algunas diferencias. Además, en el seno de la literatura oral seri, el canto ocupa un lugar preponderante: es una especie de centro receptor de varios de los rasgos de la estética verbal, por cuanto que no existen, como han señalado Bowen y Moser (1970:196-7) ni rimas habladas, ni proverbios.

3.1 *El uso de monosílabos y bisílabos extra: i, iha, ita, ili, ya, etcétera.* En la transcripción estos añadidos se marcan con cursivas.

<sup>2</sup> Debe leerse: que se le nombra con el apodo de 'Huevo Zaino' (que significa 'testículo colorado').

<sup>3</sup> Descripción de la propia María Luisa Astorga de Estrella.

<sup>4</sup> Hinton asevera (1994: 145) que entre los grupos indígenas de California éste es también el tipo de canción que más se escucha en la vía pública; también suscribe (1994: 147) que entre los californianos algunas de las canciones son préstamos culturales y lingüísticos de otros grupos, para los cuales las palabras sí tienen sentido. Las ideas de Hinton respecto a este tipo de canción sugieren rutas de investigación que bien vale la pena iniciar.

3.2 *La pérdida de palabras; por ejemplo [pti] en la canción Seenel pti iti coii.* En la transcripción, la pérdida se indica con corchetes.

3.3 *Diferentes cambios en la palabra.*

3.3.1 Pérdida de vocales: [i]táij. Se indica con corchetes.

3.3.2 Pérdida de consonantes: xaas[l]ca. Se indica con corchetes.

3.3.3 Añadido de vocales: *hast* → *hasat*; *xaasj* → *xaasaj*; *cooxnij* → *cooxanij*. Estos y los siguientes cambios se explican en notas en la respectiva canción.

3.3.4 Sonorización de consonantes: [k] → [g]; [L] → [l]; [x] → [ɣ].

3.3.5 Cambio de acento: *moya* → *moyá*; *xohéeláapa* → *xoheela-pá*. (Ver adelante los comentarios a la modificación textual extrema.)

3.3.6 Cambio de vocales: *maanim* → *maanom*; *xocáat* → *xacáat*.

3.3.7 Cambio de forma: *him* → *he*.

3.3.8 Cambio de orden de palabras.<sup>5</sup>

3.4 El uso de sonidos que no existen en la lengua seri; por ejemplo [b] y [d], en las canciones del género *icóos icóit* 'canciones para el baile'.

3.5 *La repetición.*

<sup>5</sup> Este aspecto es de sumo interés para la lingüística histórica del seri, ya que podría identificarse aquí algún remanente de sintaxis arcaica, tal como ha sido reconocido en las canciones pimas (Shaul 1981); dicha lengua, además, está geográficamente cercana a la región seri.

#### 4. CARACTERÍSTICAS MUSICALES

Las canciones seris tienden a ser breves. A pesar de ello, lo normal es que cada canción comprenda una especie de profundidad temática al llevar implícito en su texto un gran torrente de información; por ejemplo, ahí se da cuenta de complejas relaciones de tipo ecológico y cultural. De igual manera, estas diminutas joyas cantables están plenamente provistas de emoción; de hecho, son varias las canciones que implican densos sentimientos estéticos y carecen de connotaciones sobrenaturales (Felger y Moser 1985: 172).

Su estructura por lo común consiste en dos frases (A B), pocos cantos presentan una tercer frase (C). Tres rasgos de estas frases deben destacarse: 1) cada frase está constituida por un inciso (indicado con minúsculas) generalmente muy desarrollado; cuando no es así, el inciso suele repetirse secuencialmente, con o sin modificaciones. Por ejemplo en *Costécól ihahóosit*, en la frase (A), el inciso se repite intacto (aa); y en *Iquimóoni*, en la frase (B), el inciso se repite dos veces modificado (bb'b''). 2) Cuando una frase se repite, continua o discontinuamente, siempre hay alguna modificación, ya sea en la altura melódica (se canta lo mismo, aunque a diferente distancia del centro tonal), o en el dibujo musical (hay un añadido u omisión de una o unas cuantas notas). Por ejemplo en *Hacátol cōicóos* hay repetición contigua (AA') con modificación de dibujo; y en *Icocóxa* la repetición es discontinua (ABA') con modificación de altura. 3) Las frases siempre son asimétricas; comprenden, respectivamente, textos de extensiones distintas, que, por lógica, implican longitudes melódicas desiguales.

Desde el punto de vista melódico, se observa una mayor elaboración al inicio que al final de las frases, lo cual no sólo se aprecia en la frase conclusiva de cada canción. Es común que la nota más alta de la canción aparezca en la frase (A), no necesariamente al inicio, y que tal no se cante en la frase final. En cambio,

una de las notas más graves –casi siempre el centro tonal de la canción– puede aparecer en cualquier frase, nunca iniciándola pero sí cerrándola; la otra nota grave, más baja que la anterior, si es que llega a aparecer, funciona como ‘preparación cadencial’ de la que es el centro tonal. A su vez, sólo dos de las canciones de nuestra muestra parecen tener más de un centro tonal, *Icocóxa* y *Sabela*.

El ritmo es uno de los aspectos musicales más interesantes de las canciones seris. De nuestro *corpus*, solo *Costélcöl ihahóosit* obedece a un pulso inclinadamente ternario, en tanto que todo el resto parece seguir una pauta más bien binaria, aunque de manera altamente caprichosa. En este sentido, las menos irregulares, las que prácticamente mantienen la constante de dos pulsos –o algún equivalente– por compás, es *Iquimóoni* y *Hacátol cöicóos*. Las otras cinco presentan en más de un lugar compases no binarios. En razón de tal anarquía, optamos por no asignarle a ninguna de las canciones medida rígida de compás alguno.

El texto, es decir, el lenguaje literario seri propio de las canciones, parece ser uno de los factores responsables de dicho eclecticismo. Pero sólo un estudio minucioso aplicado a un mayor número de ejemplos, dará el pie para llegar a las conclusiones. Sin embargo, nos es posible hacer algunos comentarios. Por un lado, es interesante observar la resolución musical que en algunos casos se dió a la cantidad vocálica de la lengua seri. Concretamente, en la canción *Iquimóoni*, respecto a una misma palabra, a vocales largas corresponden notas largas y a vocales cortas notas cortas; esto es menos sistemático en *Icocóxa* y en *Xepe an cöicóos*. Tal correspondencia no parece productiva en ninguno de los demás casos. Por otro lado, la duplicidad de texto ocurre no sólo cuando una frase se repite, sino aun de una frase a otra distinta. Al comparar tales frases, se observa tanto un tratamiento musical similar, como tratamientos diferentes. Por ejemplo, en *Iquimóoni* es idéntico el ritmo de *Hayáa itéel i coxi coyom ii*, usado tanto

para abrir la frase (A), como para concluir la (C); muy similar es también la solución rítmica de *hamúim(e)* en la canción *Hacátol cöicóos*. En cambio, en *Costélcöl ihahóosit*, diferente forma musical adquiere *Siim xoe ya*, tanto de la frase (A) a la (B), como de ésta a la (B’).

El extremo de un mismo texto tratado de distinta manera musical nos conduce al problema del cambio de acento del seri común al seri cantado. En primer lugar, tenemos la canción *Sabela*, cuyo texto consiste en dieciséis repeticiones de esta palabra (con algunos cambios de vocal), pero en cinco modalidades: dos trisílabas con acento grave; otra trisílaba, esta ocasión esdrújula; y dos tetrasílabas con acento en la primera; a su vez, cada par se distingue por un esquema rítmico particular. En segundo lugar, tenemos varias de las canciones restantes, en donde el ritmo de la canción impone su acentuación al texto; a ello están sujetas incluso las sílabas sin sentido, como puede apreciarse en la secuencia *i ta*, frases (A) y (C) contra (B), de la canción *Xepe an cöicóos*. Para identificar los cambios de acento, compárense la transcripción literaria con la musical; en esta última, el acento corresponde a la sílaba cuya nota va después de la barra de compás o está específicamente acentuada (  $\downarrow$  ). Por ejemplo, en *Iquimóoni*, los acentos del texto de la frase (A) son: *Háyaa i téel i cöxi cöyom ii ya yómenij ili yómoap á iyomahó*; la frase (A) de *Xepe an cöicóos* acentúa el texto así: *Hé yal i xepé mác anó tóii yopóticol ísój i tá*. Como es evidente, se da el caso, por lo corto del compás, de palabras seris extensas que presentan más de un acento fuerte al cantarse.

Por último, las canciones se ejecutan con o sin complemento instrumental. Es muy importante advertir que, en sí, los instrumentos –desde las sonajas, el raspador, los anteriormente usados arco y monocordio, o cualquier otro–, no acompañan el canto, sino que hacen la función de ‘cantar’ la misma melodía moldeada por las palabras de la canción; a su vez, el ritmo que llevan los danzantes con los pies, también debe de lograr ‘cantar’ las sílabas de las

palabras del cantante (Bowen y Moser 1970: 189-90). Se puede concluir pues, que la música vocal seri no se acompaña y que cuando participan de manera simultánea al canto otras fuentes sonoras no orales, sea cualquier percutor o el ritmo pedestre de un danzante, éstas constituyen una 'voz' más, que corre al unísono de la entonación de las palabras.

## 5. EJEMPLOS<sup>6</sup>

### 5.1 *Canción de los gigantes*

Mi hogar grande, mi esposa, mis vecinos, allí están.  
No me importan, de alguna manera.  
Mis trabajadores que me traen agua y leña, allí están.  
Estoy acostado en mi casa grande, con mi esposa, con mi primera esposa.  
Estoy acostado, no me interesan las cosas que están a mi alrededor.  
Estoy aquí pensando qué voy a hacer.  
[continúa...]

### 5.2 *Iquimóoni, baile de victoria*

Hayáa itéel i coxi coyom ii ya, yoméni<sup>7</sup> ili yomóap a iyomáho.  
Xoene heme xoyáai,  
xoene heme xoyáai,  
xoene heme xoyáai.

<sup>6</sup> Los dibujos musicales son obra de Rafael Velasco Villavicencio (El Colegio de México).

<sup>7</sup> Yoméni<sup>j</sup>, variante musical de yoméni<sup>j</sup> 'no'.

-Cooxani<sup>8</sup> iyat i cōhayom i, hayáa itéel i coxi coyom ii.

SE REPITE

[Ver en Anexo, partitura núm. 1]

El muerto está al lado de nuestra tierra, no grita, no grita  
victoria, no la ve.

Polvo viene al campamento,  
polvo viene al campamento,  
polvo viene al campamento.

-Cuando terminan de gruñir, allí estoy, el muerto está al lado de  
nuestra tierra.

SE REPITE

### 5.3 *Canción de luto (no hay ejemplo)*

### 5.4 *Hacátol cōicoos canción de chamán<sup>9</sup>*

Hamúim[e] imac ano caap a him xoyáai ya,  
hamúim[e] imac ano cmique him xoyáai ya.  
Hant i yapxot<sup>10</sup> cmique hamúime yapxot cmique siitax xoe.

Hamúim[e] imac ano cmique him xoyáai ya,  
hamúim[e] imac ano caap a him xoyáai ya.  
Hant i yapxot cmique hamúime yapxot cmique siitax xoe.

El que está en medio del cielo me viene,  
la persona que está en medio del cielo me viene.

<sup>8</sup> Cooxani<sup>j</sup>, variante de cooxni<sup>j</sup> 'gruñe'.

<sup>9</sup> Esta canción perteneció a don Guadalupe Astorga, abuelo de María Luisa Astorga de Estrella.

<sup>10</sup> Yapxot, variante musical de yapxōt 'flor'.

La persona de las flores de la tierra, la persona de las flores  
del cielo, irá, dice.

La persona que está en medio del cielo me viene,  
el que está en medio del cielo me viene.

La persona de las flores de la tierra, la persona de las flores  
del cielo, irá, dice.

[Ver en Anexo, partitura núm. 2]

### 5.5 'Seenel pti iti coii'

*Seenel [pti] iti cooi cola yomízaj ita.*

*Seenel [pti] iti cooi cola ixoyáaicoj,*  
*seenel iti yoonoj tee.*

*Seenel [pti] iti cooi cola yomízaj ita.*

*Seenel [pti] iti cooi cola ixoyáaicoj,*  
*seenel iti yoonoj tee.*

*Seenel [pti] iti cooi cola ixoyáaicoj,*  
*seenel iti yoonoj tee.*

### 'Las mariposas que están en ella'

Las mariposas que están en ella se amontonan.

Las mariposas que están en ella se levantan,  
las mariposas braman.

SE REPITE

[Ver en Anexo, partitura núm. 3]

### 5.6 Icocóxa arrullos

*Honáij quih xohéeláapa,*

*honáij quih xohéeláapa.*

*Xaasaj<sup>11</sup> ano moya, mojépe [a]no moya.*

*Honáij quih xohéeláapa,*  
*honáij quih xohéeláapa.*

SE REPITE

La fruta que recolecté está muy roja,  
la fruta que recolecté está muy roja.

Viene del cardón, viene del saguaro.  
La fruta que recolecté está muy roja,  
la fruta que recolecté está muy roja.

SE REPITE

[Ver en Anexo, partitura núm. 4]

### 5.7.1 Zixcám coospoj cöicóos

*He [hi]yal i xepe [i]mac ano toii yopóticol isoij ita.*

*Xiime oenec xepe [i]pot ano yafin ita.*

*Zixcám coospoj ihiyáxi cöihayom i, xepe cola queemij itéel imáao*  
*ita.*

SE REPITE

### 'Canción del pez pinta'

Mis compañeros están en el mar, sus cuerpos giran.

Guían a las sardinas bajo el mar.

La pinta, estoy junto con ellas, yendo a poca profundidad en el  
agua, pasa por la orilla del mar.

SE REPITE

[Ver en Anexo, partitura núm. 5]

<sup>11</sup> *Xaasaj*, variante musical de *xaasj* 'cardón'.

## 5.7.2 Costécöl ihahóosit

*Siim xoe ya, siim xoe ya,*

*siim xoe ya, siim xoe ya.*

*Hatásim canoj ano toom, siim xoe ya.*

*Xepe canoj ano toom, siim xoe ya,*

*siim xoe ya.*

SE REPITE

'Canción de la isla San Esteban'<sup>12</sup>

Va a dormir, dice, va a dormir, dice,

va a dormir, dice, va a dormir, dice.

Está en la espuma que brama, va a dormir, dice

Está en el mar que brama, va a dormir, dice,

va a dormir, dice.

SE REPITE

[Ver en Anexo, partitura núm. 6]

5.8 'Sabela'<sup>13</sup>

*Sabéla, Sabéla, Sábelabi, Sábelabi,*

*Sabéla, Sabéla, Sábelabi, Sábelabi,*

*e Sabéla, Sabíla, Sábelabi, Sábilaba,*

*e Sabéla, Sabíla, Sábelabi, Sábilaba.*

*Sabéla, Sabéla, Sábelabi, Sábelabi,*

*Sabéla, Sabéla, Sábelabi, Sábelabi,*

*e Sabéla, Sabíla, Sábelabi, Sábilaba,*

*e Sabéla, Sabíla, Sábelabi, Sábilaba.*

[Ver en Anexo, partitura núm. 7]

5.9 *Icóos icóit. Canción para el baile*<sup>14</sup>

*Ai to sa ma, ai to sa ma, se da vi da, ve do si ma,*

*Ai to sa ma, ai to sa ma, se da vi da, ve do si ma,*

*Ai to sa ma, ai to sa ma, se da vi do, vi do, vi do si ma.*

*Ai to sa ma, ai to sa ma, se da vi da, ve do si ma,*

*Ai to sa ma, ai to sa ma, se da vi do, ve do si ma,*

*Ai to sa ma, ai to sa ma, se da vi do, vi do, vi do si ma.*

[Ver en Anexo, partitura núm. 8]

## 6. CONCLUSIONES

El canto parece ser la única manifestación melódica dentro del mundo musical seri, ya que los silvadores y los aerófonos de tubo -con o sin agujeros- empleados por ellos, no son, al decir de Bowen y Moser (1970:184-5 y 191) instrumentos de tipo melódico. Inclusive, el canto tiene una función meramente instrumental en las canciones para baile, por tanto que su texto es gramaticalmente ininteligible. En consecuencia, vale hablar aquí del cuerpo como un mero instrumento musical, ya que la articulación bucal no tiene un propósito literario: la voz se presta para una evidente producción exclusivamente tonal.

En razón de lo anterior, así como por sus particularidades lingüísticas (los diferentes cambios en la palabra, el uso de sílabas extra, la interrelación con la melodía, la categorización etnolingüística, etcétera), y por los comportamientos a que está asociado (la difusión cultural; los géneros de ejecución pública vs. ejecución privada, la perdedeterminada disposición por parte del auditorio, etcétera), el canto entre los seris puede ser considerado como un

<sup>14</sup> Se dice que este ejemplo es *Lupe Comito yas* 'canción de Lupe Comito', porque solía cantarla.

<sup>12</sup> Trata del viaje en balsa a la isla San Esteban.

<sup>13</sup> *Sabéla/Sábelabi...*, variantes musicales de Izábal (cf.2.8).

particular registro o estilo de habla. Como hemos visto, está perfectamente diferenciado del habla común –el estilo no marcado–, como hipotéticamente debe estarlo respecto a otros estilos de habla seri.

Domínguez, quien estuvo en la región hace más de sesenta años, en relación a los archivos de música mexicana,<sup>15</sup> se refirió a su recolección de canciones seris como una "...valiosa documentación de una música extraordinariamente interesante y bella, producto de la cultura de una raza próxima a extinguirse" –(1962: 170). Por fortuna los seris han sobrevivido aunque la amenaza persiste. La dedicada documentación y el estudio cuidadoso de las canciones son tareas que merecen emprenderse, además de la labor más importante: el fortalecimiento y/o revitalización de los géneros que conforman la tradición. La colaboración de los propios seris y de un equipo interdisciplinario garantizará un trabajo completo. Así, este aporte de los seris a la cultura universal, figurará orgullosamente no sólo en los archivos de música mexicana, sino también en cualquier colección personal o institucional del arte cantado, y será dignamente referido por todo individuo abierto a la mejor música.

Nuestro escrito, esta visión general a las canciones seris, tiene entre sus propósitos la motivación de tales aspectos, en adhesión al deseo expreso en el *Cancionero de los seris* (1985:3): "La recopilación de cantos hecha por el Promotor cultural bilingüe, Martín Enrique Barnet M., representa un esfuerzo necesario para dar a conocer... para multiplicar el canto de los Seris."

<sup>15</sup> En concreto, se refirió a los archivos de la Secretaría de Educación Pública, donde el propio Domínguez depositó las canciones seris que colectó, entre las que se encuentra I COOS, erróneamente traducida como 'El viento alegre'. Muy probablemente, en esos mismos acervos, Carlos Chávez conoció esa canción, que luego utilizó en su 'Sinfonía India'. Es la misma que Mendoza citó (1956: 134), con una multitudinaria traducción al español que parece no corresponder a nada del canto original.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Zeleny, A., R. Algarra y J. Miranda. 1992. *II Festival de las culturas del desierto*. México: Instituto Sonorense de Cultura y Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Colección Casa del viento) [fonograma: 1 audiocasete].
- Barnett M., M. E. 1985. *Cancionero de los seris*. México: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Culturas Populares, (Unidad Regional Sonora, Cuadernos de trabajo número 3).
- Bowen, T. y E. Moser. 1970. "Material and Functional Aspects of Seri Instrumental Music", *The Kiva*. 35: 4, p. 178-200.
- Coolidge, D. y M. R. Coolidge. 1959. *The last of the Seris*. E. P. Dutton, New York.
- Di Peso, C. C. y D. S. Matson. 1965. "The Seri Indians in 1692 As Described by Adamo Gilg, S.J.", *Arizona and the West* 7: 1, p. 33-56.
- Dominguez, F. 1962. "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en las regiones de los yaquis, seris y mayos, Estado de Sonora, en abril y mayo de 1933", *Investigación folklórica en México. Materias*. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Vol.I, p. 139-171 y 204-219.
- Felger, R. S. y M. B. Moser. 1985. *People of the desert and sea: Ethnobotany of the Seri Indians*. Tucson: University of Arizona Press.
- Griffen, W. B. 1959. *Notes on Seri Indian Culture, Sonora, Mexico*. Gainesville: University of Florida Press, (Monographs of the School of Inter-American Studies, No. 10).

Hinton, L. 1994. *Flutes of Fire: Essays on Californian Indian Languages*. Berkeley, California: Hayday Books.

Instituto Nacional Indigenista. 1993. *V Festival de música y danza indígena*. México: Departamento de Etnomusicología del Instituto Nacional Indigenista, (Serie VIII Archivo sonoro digital de la música indígena) [fonograma: 2 discos compactos + folleto 50pp.]

Mendoza, V. T. 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Shaul, D. L. 1981. "Piman Song Syntax: Its Historical Significance". Danny K. Alford, et al. (eds.). *Proceedings of the Seventh Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*. Berkeley: University of California Press, p.275-83.

Sheldon, Ch. 1979. *The wilderness of desert bighorns and Seri Indians*. Phoenix: The Arizona Bighorn Sheep Society.

A a  
Ha-yaa j-teel i co -xi co-yom ii ya yo-me-nij i li yomoap a i -yo-ma -ho.

B b  
Xoe-ne he-me xo -yaa, xoe-ne he-me xo -yaa, xoe-ne he-me xo -yaa.

C c  
Coo-xa-nij i-yat i coha-yom i, ha -yaa j -teel i co -xi co-yom ii.

Partitura núm. 2

A <sup>a</sup> Ha - miim i -- -mac a -no caap a him xo -yaai ya,

A' <sup>a'</sup> ha - miim i -mac a -no cmi -que him xo -yaai ya.

B <sup>b</sup> Hant i yap -xot cmi -que ha-mii-me yap-xot cmi -que sii -tax xoe.

Partitura núm. 2

Partitura núm. 3

A <sup>a</sup> See -nel i -ti coii co -la yo -mi -zaj i la.

B <sup>b</sup> See -nel i -ti coii co -la j -xo -yaai-coj, sec -nel i -ti yoo -noj lee.

## Partitura núm. 4

## Partitura núm. 5

A    
 Siim, xoe ya, siim -, xoe ya, xoe ya, xoe ya

B    
 Ha -ta -sim ca -noj a -no toon, siim -, xoe ya

B'    
 Xe -pe ca -noj a -no toon, siim -, xoe ya, xoe ya

The musical score consists of four staves, each representing a different vocal part:

- A**: Soprano part, starting with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time. It begins with a whole note G4 (labeled 'a') followed by eighth notes. Lyrics include "Sa - be - la, Sa - bi - la, Sa - be - la."
- A'**: Alto part, also in treble clef with one sharp. It follows a similar melodic pattern to A. Lyrics include "Sa - be - la, Sa - bi - la, Sa - be - la - ba."
- B**: Tenor part, in treble clef with one sharp. It features more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes. Lyrics include "Sa - be - la, Sa - bi - la, Sa - be - la - ba."
- B'**: Bass part, in treble clef with one sharp. It uses lower notes than the other parts. Lyrics include "Sa - be - la, Sa - bi - la, Sa - be - la - ba."

The lyrics are written below the corresponding staff, aligned with the notes.

Partitura núm. 8

Three staves of musical notation, each with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are written below the notes.

**Staff A:** The melody begins with a whole note 'A' (labeled 'a' below the staff). The lyrics are: 'Aí to sa ma, ai to sa ma, se da vi da, ve do si ma.' The staff is marked with a 'b' below the middle section.

**Staff A':** The melody begins with a whole note 'Aí' (labeled 'a'' below the staff). The lyrics are: 'Aí to sa ma, ai to sa ma, se da vi da, ve do si ma.' The staff is marked with a 'b'' below the middle section.

**Staff A'':** The melody begins with a whole note 'Aí' (labeled 'a'' below the staff). The lyrics are: 'Aí to sa ma, ai to sa ma, se da vi do vi do si ma.' The staff is marked with a 'b''' below the middle section.