

LINGÜÍSTICA

EXPRESIONES P'URHÉPECHAS DEL CANTO

E. Fernando Nava L.

Instituto de Investigaciones Antropológicas - UNAM

Intsĩmbisĩnjtu juchfĩti nanákani

LA PRODUCTIVIDAD DE LA DERIVACIÓN EN LA LENGUA P'URHÉPECHA

Lo que hoy denominamos idioma p'urhépecha, por razones de la expansión española, se insertó en el siglo XVI a la corriente de pensamiento que se ocupaba de la descripción y reflexión sobre los lenguajes hablados. Desde los primeros ensayos sobre él, se advierte que el idioma es tipológicamente sufijante y mucho muy productivo en procesos de derivación; esto es, que las raíces son susceptibles de aceptar una buena cantidad de sufijos distintos —o de combinaciones de éstos— para formar así una gran variedad de temas derivados. Dicho rasgo está tan presente en este idioma que todo aquel que se ha dedicado a su estudio lo ha referido como una propiedad verdaderamente importante.

El primero en dar noticia de tal derivación fue Fray Maturino Gilberti, evangelizador franciscano pionero en el acercamiento lingüístico al p'urhépecha. Él advierte, con toda claridad, lo productivo del referido proceso, dedicando apartados especiales sobre el particular. Por ejemplo, en la tercera parte de su *Arte de la lengua de Michuacan*, en la sección "De la composición de los verbos", escribe:

Quanto a la composición de los verbos, en cuya noticia consiste la

llave de esta lengua: es de saber que hay de dos maneras de verbos: es a saber simples y compositos. Los simples son todos los que tienen propia y natural significación. . . Los compositos son todos los que tienen alguna otra cosa allende de su propia e natural significación, con algunas partículas en medio: que hacen significar diversas cosas conforme a la materia de que se habla, verbi gracia. Thireni [comer], es verbo simple, y añadiéndole ra y pe. vg. Thirerahpeni, significará dar de comer a otros, y con la partícula de rata [thirératani], significará dejarle comer a uno, y Thireratahquareni, es dejar o permitir que le den de comer. . . [1558: 112].

Las dichas partículas tienen su tratamiento aparte y, según Gilberti, son 62 en total. Acerca del significado de las partículas, el fraile advierte:

Quanto a esta composición de los verbos, digo que es cosa muy necesaria de saber: por que es imposible hablar derecha y congruamente en esta lengua, sin saber usar de la dicha composición, a la cual son necesarias ciertas partículas que se ponen en medio del verbo, y estas partículas comunmente señalan la persona o lugar por quien, o donde se hace la cosa. Ejemplo. . . si yo le dijese que se sentase a la puerta, no bastaría decirle. vaxaqui Más vaxamocu, porque si simplemente le dijese vaxaqui, no entendería más de asiéntate, mas la partícula de mu, con la cu, le dan a entender que se ha de sentar a la puerta o boca de alguna cosa. . . por que agora quiero hablar de las partículas, y de sus significados: digo de sus significados: por que algunas hay que sirven para muchas cosas como luego verás (1558: 113 y 114).

En la misma centuria —y unos pasos adelante de Gilberti— el segundo estudioso del idioma p'urhépecha fue Fray Juan Bautista de Lagunas. Alcanzando en varios puntos mayor precisión que su antecesor, Lagunas es también más explícito en el tratamiento de la derivación; por ejemplo, se dedica a ella en la parte tercera de su *Arte* ". . . en que se concluye y perfecciona la compostura de los verbos y ornatos, con que se componen mediante unas interposiciones, para perfeccionar cualquier oración, o razonamiento. . ." (1574: 128). Luego de caracterizar algunos verbos, siguen en dicho libro algunos capítulos dedicados al tema de nuestro interés; por decir, el Cap. III, "Preposiciones verbales, juntamente con las In-

terposiciones, con cuya compostura se hacen, forman, y componen verbos y nombres verbales". Esta sección se abre con la siguiente nota:

Y por cuanto entramos en la mayor fuerza y curiosidad de la lengua para su perfección: la cual consiste en las interposiciones, entre la raíz, o preposición del verbo, y la terminación Ni, del infinitivo . . . (1574: 138).

En el capítulo quinto se ocupa de "Las partículas o interposiciones que sirven a los lugares comunes, a donde se han de poner las tales cosas" (1574: 141); el siguiente capítulo es una justificación "Del provecho de estas partes de Oración" (1574: 142); y, finalmente, el capítulo séptimo contiene una relación "De las Interposiciones que ya comienzan por su orden alfabético", copiosa materia con la cual termina el *Arte* (1574: 144-171). La obra de Lagunas incluye un diccionario que, por la manera en que fue intencionalmente estructurado, proporciona información morfológica sobre la derivación. Este presenta las raíces y luego una serie de combinaciones que dan lugar a temas verbales particulares.

El fraile Diego de Basalenque termina en el siglo XVIII un estudio sobre el p'urhépecha. Su trabajo está organizado en partes, reservando para el libro cuarto el tratamiento "De algunas elegancias de esta lengua". En particular, la derivación se describe en el capítulo tercero, en que se habla "De las partículas interpuestas particulares", mismas que categoriza ". . . como las partes del cuerpo del hombre, ú de otro cuerpo, ú de algún lugar . . ." (1714: 149). En seguida escribe "De las partículas interpuestas comunes, y generales", capítulo cuarto, a las que caracteriza como ". . . muy comunes a todas las acciones, cuerpos y lugares. La qual materia trata el P. Lagunas muy de espacio al fin de su *Arte*; y de allí se ha sacado en breve lo que ha parecido más necesario" (1714: 151). A pesar de no ir mucho más allá, la atención que demanda para el proceso de la derivación, es clara en la obra de Basalenque.

Nacido el siglo pasado, el religioso Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera escribe también sobre este idioma. En su trabajo se advierte de inmediato el ambiente de otra época intelectual y sobre la derivación hace el siguiente tipo de observación:

¿Qué más fácil y racional que el modo de formar las diversas maneras con que puede significar un verbo, que poniéndole algunas partículas, que lo dejan en el ser que tenía y lo dejan libre de la necesidad de ocurrir a otro para completar la significación? *Curahaca* (yo oigo); *curagahaca* (yo soy oído); *curaxahaca* (estoy oyendo); *curaxatahaca* (estoy oyendo siempre); *curacurahaca* (oigo de nuevo); *curasira* (voy a oír); *curanguechahaca* (tengo voluntad de oír); *curapehaca* (oigo indeterminadamente); *curavahaca* (oigo a muchos); *curacuhaca* (oigo a uno); *curabezhaca* (finjo que oigo); *curabohaca* (voy oyendo); *curaezhaca* (voy a conocer que oigo); *curatarahaca* (obligo a otro a que oiga). Si el tarasco no es un idioma de imaginación, lo es de comprensión. ¡Qué multitud de ideas en una sola sílaba que se agrega! (1834: 16-17).

En los últimos años de la centuria pasada, los estudiosos Raoul de la Grasserie y Nicolás León, publicaron un estudio sobre la lengua que nos ocupa. De modo análogo a como lo hizo Nájera, éstos se basaron prácticamente en lo escrito por Gilberti, Lagunas y Basalenque. No obstante, son enfáticos al referir las propiedades y particularidades de la derivación (1896: 20).

Hacia fines de 1939 hasta entrados los años sesenta, Mauricio Swadesh —de los primeros lingüistas de la época moderna que se ocupa del p'urhépecha— realiza una investigación sobre los elementos del idioma, basado principalmente en los documentos de la época colonial. En dicha obra, su autor advierte el carácter posposicional de esta lengua, señalando que es éste un rasgo ciertamente productivo, tanto en el plano morfológico, como en la esfera de lo conceptual: "El tarasco no tiene prefijos, pero sí muchos sufijos, ya que éstos, sin contar combinaciones, son más de 150. La sufijación es el procedimiento principal en la formación de las palabras. . . Los sufijos representan una parte considerable del aparato expresivo del poré" (1969: 33). En particular, así describe la derivación verbal:

En principio y en la mayor parte de los casos, se puede entender el significado del todo por el de sus partes componentes, pero hay, sin embargo, buen número de casos en que una combinación de elementos ha adquirido un significado total que no coincide con la simple suma de sus constituyentes. . . Este fenómeno se conoce en todas las lenguas, y lo que tenemos que afirmar respecto al tarasco es sólo que

lo presenta en forma abundante y con ciertas características especiales. Existen no sólo nombres derivados, sino también buen número de verbos; además hay complejos de sufijos con un significado único. Algunos usos de los sufijos en determinados casos parece ser convencional, o sea que completan la expresión sin añadirle nada en cuanto al sentido. El análisis etimológico es casi siempre obvio, pero también hay casos en que la raíz, algún sufijo o quizá ambos, son desconocidos aparte del complejo particular (1969: 33).

En relación a su grado de productividad como bases potenciales para la derivación, caracteriza Swadesh las raíces en 'especiales' y 'generales'; de algunas de las segundas dice que:

... se han encontrado en combinación con muchos diferentes tipos de sufijos, otras con muy pocos. Esto depende generalmente del tipo de significado. Las raíces que se refieren a clases específicas de flora y fauna, a parentescos específicos u objetos, tienen pocas posibilidades de combinación; las formas abstractas (como *cosa redonda*), de movimientos y operaciones (*lavar, cortar, golpear*) son las más combinables. En algunos casos, una voz que traduce un concepto específico en español resulta ser en tarasco una nominalización de una cualidad abstracta y, por lo tanto, su raíz muestra una extensión amplia de uso. De todas maneras, cualquier regla general sólo puede tener una validez relativa. De hecho, cada elemento tiene sus propias características... {35}.

A pesar de las advertencias tan insistentes sobre las riquezas expresas —u ocultas— del proceso de la derivación en p'urhépecha, poco se había trabajado sobre su morfología y gramática, al menos hasta los años cincuenta de este siglo. Este reclamo, por su parte, no puede obviar las limitantes teórico metodológicas enfrentadas por los frailes de la colonia, quienes, a pesar de los inconvenientes de la época, percibieron y entendieron admirablemente el problema. Y no es pues, sino hasta hace unos 25 años, en que Mary L. Foster (1969) y Paul Friedrich (1969, 1971 y 1984) abordan detalladamente el complejo de la derivación en esta lengua; recientemente, Paul de Wolf (1989) publicó el resultado de sus indagaciones sobre ello, siguiendo en buena medida el trabajo de los dos anteriores. Acerca de las investigaciones de estos lingüistas contemporáneos, no creemos necesario citar sus apreciaciones generales

sobre la derivación; la relevancia del rasgo queda más que subrayada desde los primeros señalamientos de Gilberti, hasta la descripción analítica de Swadesh, sobre el material de la época de la colonia. En cambio, advertimos que varios de sus argumentos empleados en la descripción del complejo de la derivación, aplicados al p'urhépecha actual, han sido tomados en cuenta como punto de partida en el análisis de algunos ejemplos consignados más adelante.

LA PRODUCTIVIDAD DE LA CANCIÓN EN LA CULTURA P'URHÉPECHA

A pesar de que no abundan las citas acerca de las artes orales entre los michoacanos prehispánicos —aparte de las propuestas universalistas de que todos los pueblos producen o reproducen algún tipo de canto— existen varios aspectos que avalan la presencia del canto en aquella antigua sociedad. Por un lado, la inserción de la cultura p'urhépecha en Mesoamérica, área en donde el canto alcanzó considerables dimensiones y, es de suponerse, tuvo amplia práctica social y gran difusión territorial. Por otro, la asombrosa recurrencia al tema de las flores en la lírica indígena de los michoacanos actuales, sugiere un nexo entre estas artes y la documentada tradición nahua del "In Xóchitl, In Cuícatl" (Chamorro 1983: 8); de ser cierta esta hipótesis, no habrá duda en ubicar en la época prehispánica el inicio de la tradición del canto entre los p'urhépechas.

Las fuentes de la época colonial no son abundantes en este respecto; pero las escasas noticias sobre el canto en tierras michoacanas nos parecen suficientes para apoyar la idea de que los indígenas de dicha región tienen ya muchos años cultivando el arte de las canciones. Por su parte, Nájera, uno de los estudiosos del siglo pasado, incluye en su disertación sobre el idioma en cuestión, interesantes noticias sobre la propia cultura autóctona. Entre otras, proporciona la siguiente observación: "Los antiguos mexicanos tenían poesía que mereciera ese nombre, aunque en sus primeros pasos. De los tarascos no sabemos [si] la conocieron. Algunos pueblos de ellos, tienen sus cantares, que no tienen más medida que la que les de el oído y más arte que la repetición pareada de una consonante, que varía cada dos pies. Pero será difícil conocer si este género de poesía fué usado desde la antigüedad, o

si se introdujo después de la conquista a imitación de los cantos" (1834: 17).

Ya en este siglo, quizá por las corrientes nacionalistas, comienzan a proliferar las referencias escritas relacionadas a las costumbres regionales de la población indígena michoacana. Muchas de ellas ponen en relieve la afición musical de los indígenas y no pocos escritos dan cuenta perfecta sobre las canciones en el idioma mesoamericano. Gracias a ello, podemos concluir que el canto entre los p'urhépechas es un hecho social ampliamente generalizado.

Por si lo anterior no fuera suficiente, la proliferación del canto en esta cultura se ve perfectamente reflejada en la gran cantidad de grupos e intérpretes solistas existentes. Como muestra, consignamos en seguida una relación parcial de algunos de ellos (Nava 1990: 39-40):

<i>Nombre del grupo</i>	<i>Procedencia</i>
Abuelitos, Los	Patamban
Alegres de Paricutín, Los	San Felipe
Alfareros, Los	Huáncito
Amigos de la Sierra, Los	...
Artisanos, Los	Pichátaro
Callejeros, Los	Comachuén
Cascabeles, Los	Turícuaro
Compadres, Los	Ichán
Conjunto de los Hermanos González, El	Tziróndaro
Coro de San Antonio Carapan	Carapan
Coro Tamu Mintzíteecha	Angahuan
Cuatro Alegres, Los	Turícuaro
Dimas Sierra Hernández	...
Dueto Alma Tarasca	Charapan
Dueto Cupatitzio	Tiríndaro
Dueto Chendo y Lupe	Ahuiran
Dueto de los Hermanos López	Jarácuaro
Dueto Sierra Galván	Charapan
Galleros, Los	Nurío
Gavilanes, Los	La Cantera
Grupo de J. Natividad Quiroz	Ocumicho
Grupo San Juan Carapan	Carapan
Hermanas Luis Herrera, Las	...
Hermanos Dimas, Los	Santa Fe de la Laguna

Hijos de San Pedro Ocumicho	Ocumicho
José Natividad y Paulina Nicolás Vargas	Ocumicho
Madrugadores, Los	Angahuan
Mensajeros de Cherán, Los	Cherán
Nietos del Lago, Los	Urandén
Nuevos Jilgueros, Los	Tarecuato
Nuevos Líricos, Los	Santa Cruz Tanaco
Pioneros, Los	Santa Cruz
Rayos del Sol	...
Rocío Próspero	Tingambato
Tecolotes, Los	Ocumicho
Trío Los Chapás	Comachuén
Trío Hermanos Alejandro	Pichátaro

Desde el punto de vista formal, las canciones en la actualidad se elaboran de acuerdo a las dos estructuras musicales que los p'urhépechas consideran exclusivas de su patrimonio étnico: los 'sones' y los 'abajños'. A pesar de que la médula (y la denominación) de estos dos géneros es esencialmente occidental, tanto sones como abajños muestran un gran número de características que los hace erigirse, de entre todos los tipos de músicas ejecutadas en la región, como unidades tipológicas absolutamente independientes. Además, la abrumadora cantidad de cantantes en toda la región indígena puede ser traducida como el hecho irrefutable de que las canciones en p'urhépecha son una tradición profundamente arraigada.

LOS PROCESOS DE DERIVACIÓN Y LAS MODALIDADES DEL CANTO

El presente escrito tiene la finalidad de presentar el nudo formado por los dos procesos arriba mencionados. Como era de suponerse, un rasgo lingüístico tan productivo en el p'urhépecha, como lo es la derivación, puesto en combinación con un hecho cultural tan generalizado, como lo es el canto, ha dado por resultado un buen lote de material. Empero, la riqueza de los datos no debe evaluarse a partir del número de entradas, sino teniendo en cuenta las dimensiones gramatical y semántica que dan cuenta de lo que es el canto en la cultura de los p'urhépechas contemporáneos. A pesar

de que los datos reunidos pueden verse como un cúmulo de información relativamente abundante, no se trata aquí de una lista acabada; las entradas que se consignan tampoco están totalmente analizadas. El escrito es, más que nada, un avance en la investigación de la música y el idioma en las culturas indígenas.

Se ha tomado como base una sola raíz: *piré*, que significa 'canto', 'melodía' o 'tonada instrumental'; entre el conjunto de sufijos, hay unos que se dieron espontáneamente durante la intercomunicación con los hablantes, en tanto que otros se produjeron en juegos de permutaciones. Por razones de homogenización, las formas consignadas en distintas flexiones de tiempo y persona han sido ajustadas al modo infinitivo, con el sufijo final *-ni*; suponemos que el haber dejado el material con sus diferentes elementos flectivos, habría hecho de su revisión una tarea mucho más pesada.¹

Las entradas se han ordenado en función de ciertas áreas de significado muy productivas en el idioma p'urhépecha. Paralelamente, esto lo entendemos como cierta valoración que la cultura p'urhépecha tiene sobre la actividad del canto. Sin embargo, la exposición del material no sigue una escala estricta, que vaya, digamos, de lo simple a lo complejo. El acomodo de las formas, pues, implica una primera división en dos partes culturalmente relevantes: los modos de cantar "personales", que no implican necesariamente la participación activa o pasiva de más de una persona (para cantar o escuchar el canto), y los modos de cantar "colectivos", en los que está implícita la presencia de dos o más personas (a las que se les puede cantar, hacer cantar, o a quienes es posible oírles cantar). Tal parece que este contraste corresponde a la oposición "escondido, doméstico o privado vs. abierto y público" que Friedrich reconoció como una de las áreas prominentes de significado (1984: 60).

Entre los modos "personales" están las entradas con sentidos verdaderamente individuales, las modalidades que relacionan el canto con el pensamiento y otras actividades mentales, seguidas de las formas que denotan que el cantante es amplio conocedor de su materia. Están incluidos aquí unos casos donde no hay una

¹ No obstante, dejamos algunos imperativos (V.G.: 109, 99 bis y otros), así como algunas entradas que tienen posible interpretación flectiva (por ejemplo 65 y otras terminadas en *-kani*).

emisión del canto; auditivamente, no hay señal que salga de boca del cantante. Se trata pues, de diferentes presencias del canto en la mente o la interioridad de la persona. Después se consignan algunos grupos de entradas que comprenden diferentes modificaciones: adverbiales, modales, etcétera; éstas son altamente recurrentes en términos lingüísticos y culturales. Dichas modificaciones comprenden las siguientes nociones: a) "hacer las cosas en distintos tipos de movimiento", aquí sobresalen tres sentidos: dos movimientos de traslación (yendo hacia/viniendo de) y uno corporal, que no implica el desplazamiento; b) "hacer varias cosas simultáneamente"; c) "hacer las cosas en determinados lugares", donde parecen muy productivos los sufijos espacial-locativos que se refieren a partes de la casa, del entorno y otros. Existe un conjunto de entradas cuyos sentidos son menos generalizados; se refieren principalmente a aspectos volitivos sobre el acto de cantar.

Luego, se pasa a los sentidos que conllevan la participación de dos o más personas; es de advertir que entre este conjunto de entradas se encuentran las formas que son gramaticalmente no marcadas. Aparece ahora algún "beneficiario", que es, empleando las formas y los clíticos de persona respectivos, cualquiera de las tres personas gramaticales. Se reconocen algunos matices, sobre todo en el eje de la proximidad entre los participantes. En sectores aparte están las entradas que refieren, por un lado, a la primera persona como receptor/paciente de los actos de cantar y, por otro, los sentidos causativos; terminando esa parte se consigna una serie de entradas de Charapan (Velásquez, entrevista) que divide la noción de las "órdenes para cantar" en cuatro sectores, según el grado de exigencia. Se anotan también un par de construcciones que denotan la categoría gramatical "instrumental". Llegamos así, hasta aquellas formas que implican una colectividad de cantantes y/o auditorios populosos. Y por último están dos formas cuyos sentidos hemos denominado 'fugados', ya que no implican a un cantante, sino a objetos inanimados.

El punto inmediatamente anterior plantea una reflexión en torno al significado lato de nuestra base: *piré*, la cual para la inmensa mayoría se traduce al español como "cantar", incluyendo en su sentido la noción de un agente animado. Es bien sabido que en el habla española, es perfectamente aceptada una expresión como "qué bonito hace cantar fulano su instrumento (órgano,

guitarra, etc.}', y puede ser que en el p'urhépecha se dé una equivalencia aproximada a tal uso metafórico. A pesar de ello y gracias a otros datos obtenidos, nos inclinamos a sugerir —como lo insinuamos párrafos atrás— que *piré* significa llanamente "producir una tonada". Consecuentemente, esto bien vale para agentes animados e inanimados; aunque el sentido no marcado corresponde a los animados, concretamente a los que incluyen el rasgo [+ HUMANANO].

Algunas de las glosas, pasando del p'urhépecha al español, incluyen, o son en sí, las mismas traducciones —o partes de ellas— que proporcionaron los propios hablantes; en el texto las señalamos con comillas. En varias de ellas se percibe de manera más directa el o los sentidos idiomáticos; análogamente, las traducciones presentan también algunas paráfrasis muy sugestivas (cfr. entrada 100).

Es de advertir que ciertas formas producen más de un sentido, algunas de las veces no sólo de próxima relación, sino incluso de significados aparentemente distantes o hasta divergentes (cf. entrada 48). Así, las entradas han sido numeradas progresivamente de acuerdo a su primera cita en nuestro texto y no será raro, entonces, encontrar varias veces la misma entrada, aunque en diferentes secciones debido a sus distintas acepciones. Ocurre también la homofonía, reconocida por el análisis; dichas formas, naturalmente, llevan distintas cifras y se consignan en secciones diferentes. Por lo demás, son varias las entradas que bien pueden aparecer en más de una sección; las posibilidades no se agotaron y por lo obvio que resulta, el lector sabrá proceder en cada caso.

En relación a las grafías de los términos nativos, se ha optado por la ortografía práctica propuesta por los propios p'urhépechas; esta resolución está motivada por la idea de hacer nuestro trabajo algo más accesible a las personas y la sociedad que activan el conocimiento aquí aludido. No obstante, nos parece necesario hacer las siguientes aclaraciones: 1.- las variantes sonoras de los fonemas oclusivos /p/, /t/ y /k/, se consignan como *b*, *d* y *g*; 2.- de las fricativas, la palatal y la aspirada se transcriben con *x* y con *j*; 3.- con *ts* se anota la africana alveolar y con *ch* la palatal; 4.- la "ene" velar y la "ere" retrofleja se representan en combinación con la "hache", resultando los compuestos *nh* y *rh*; 5.- las glides

/w/ y /y/ van transcritas con *u* e *i*; 6.- la grafía *i* sirve para la vocal alta central.

El material fue elicitado en pláticas y entrevistas formales con personas hablantes de p'urhépecha, competentes también en el idioma español; su procedencia es variada, comprendiendo la Cañada, la zona Lacustre y distintos puntos de la Sierra. En casos particulares, como sentidos altamente idiomáticos, o variantes de interés, se consigna entre paréntesis la abreviatura de la localidad origen de la forma. Es interesante advertir que apenas un porcentaje menor de los entrevistados son músicos 'profesionales' (en el sentido p'urhépecha); inclusive, varios de los lexemas fueron probados con niños. Todo lo anterior significa que muchas de las entradas son del uso común regional y, por tanto, no forman parte todas ellas del vocabulario de una especialidad; sin embargo, más de uno de los 'no artistas' opinó que un cantante podría dar mayor información al respecto. Por último, adelantando el más profundo agradecimiento, cito a mis principales informantes: Pánfilo y Marcos Ascencio (Puácuaro, Erongarícuaro); Esdivel Lorenzo Molina (Huáncito, Chilchota); Cristóbal Quinto (Turícuaro, Nahuatzen); Pablo Velásquez Gallardo (Charapan); Agustín Téllez (Tiríndaro, Zacapu); Guadalupe Rodríguez, Prisciliano Rodríguez y Reyes Campos (Ahuiran, Paracho).

Modos personales de cantar

1	<i>pirénhimani</i>	disponerse a pensar en una canción (Tir).
2	<i>pirémbini</i>	"cantar en la mente, en secreto" (Tir).
3	<i>piréntsini</i>	"cantando uno así, como entre sueños; imaginar cantándose a uno" (Cha).
4	<i>pirémbiskani</i>	pensar o recordar una canción, sin pronunciarla; "cantar en puro sentido, solo, sin la boca" (Tir).
5	<i>pirénhini</i>	"hacer una canción y sentir latidos por dentro" (Tir); "canta uno solo, por dentro, no dice palabras pero siente" (Hua); "sentir el canto en el pecho, con emotividad" (Cha).
6	<i>piréchani</i>	cantar con la boca cerrada; "estar pensando y estar pronunciando con la pura garganta la canción" (Tir); "cantar para adentro" (Cha); "cantando sentado, con la boca, sin movimiento" (Ahu).

7 <i>piréjchani</i>	cantar con la boca cerrada; "pensando y cantando la canción con la garganta" (Tir).
8 <i>pirémuni</i>	cantar con la boca cerrada (Pua); hacer la mímica de cantar (Cha); cantar a bajo volumen, "cantando de su boca" (Ahu).
9 <i>pirémskurhini</i>	pensar en una canción (Tir); "estar como cantando: haciendo mímica y de vez en cuando sí salen voces" (Cha).
10 <i>piréndirani</i>	cantar a bajo volumen; "cantar con los puros labios" (Tir).
11 <i>pirémarhini</i>	cantar en lugar de estar pensando; cantar en lugar de estar descansando (Cha).
12 <i>pirékurhini</i>	cantar para sí mismo; "pensar en cantar una canción y cantarla" (Tir); "uno solo canta de sus sentimientos" (Ahu).
13 <i>pirérhuni</i>	tararear (Ahu).
14 <i>piréarhani</i> ²	"cantar con el estómago, algo que se oye a través del estómago".
15 <i>piré-pirémuni</i>	cantar a volumen bajo, "al pasito, casi con los puros labios nada más" (Tir).
16 <i>piréjkuni</i>	cantar en voz baja, con las manos casi cubriendo la boca, "cantar en la mano" (Tir).
17 <i>piréxurhani</i>	cantar recargado en los brazos —de uno mismo—.
18 <i>piréndurhini</i>	cantar agachado; cantar dirigiendo el sonido hacia los pies; "cantarle en los pies" (Cha).
19 <i>pirémini</i>	cantar solo (Pua).
20 <i>pirétsikurhini</i>	cantarse uno solo; estar cantando solo (Cha).
21 <i>piréjtakuntani</i>	cantar recargado en una pared; "estar recargado y hasta cantar así, aunque nadie escuche" (Tir).
22 <i>pirétskani</i>	forzarse tanto al cantar que se le salen pedos (Cha).

² En algunas entradas, la forma de la base *piré* se modifica a *pirié* /pi 'rye/. El cambio parece estar motivado por procesos morfofonológicos de los cuales no nos ocupamos aquí.

Conocimiento del arte de cantar

23 <i>piréndirani</i>	nacer para cantar; "nacer con ganas de cantar o tener como destino el canto".
24 <i>piréntani</i>	componer una canción y ponerla a prueba, "probar si quedó bien" (Tir); hacer un canto sobre la plática.
25 <i>piréskuni</i>	cantar alguien que lo sabe hacer.
26 <i>pirétspini</i>	cantar, habiendo sido invitado a sabiendas de que uno es cantante.
27 <i>piréauani</i>	cantar algo de lo que uno sabe cantar; cantar varias canciones.
24 <i>piréntani</i>	volver a cantar o repetir una canción; cantar de nuevo la misma canción; cantar otra canción; cantar una canción que ya se estaba olvidando; cantar sobre un tema recién tratado.
28 <i>piriéantani</i>	cantar canciones aprendidas; recordar y disponerse a cantar varios cantos.
29 <i>piréani</i>	cantar varias canciones.

El canto en distintos tipos de movimiento

30 <i>pirépani</i>	cantar en dirección centrífuga; "cantando caminando"; "ir cantando"; "caminando cantando".
31 <i>piréchapani</i>	caminar cantando a bajo volumen, "ir cantando en la pura lengua" (Tir).
32 <i>pirénhimani</i>	"cantar al caminar".
33 <i>pirémani</i>	"cantar al ir a algún lugar".
9 <i>pirémskurhini</i>	cantar solo yendo en dirección a un lugar.
34 <i>piréjtaparini</i>	ir cantando al lado de algo/alguien.
33 <i>pirémani</i>	cantar pasando frente una puerta.
35 <i>pirénuani</i>	cantar al pasar "como entre un grupo de gente" (Ahu).
36 <i>piréjpamani</i>	cantar de pasada; "entrar a una iglesia y salir cantando" (Tir).
37 <i>pirénuni</i>	retirarse cantando.
38 <i>piré-pirémuni</i>	venir cantando.
39 <i>pirénunguani</i>	llegar cantando; "llegar cantando a su casa" (Tir).

40 <i>pirépuní</i>	venir cantando; regresar cantando "ir a visitar y llegar cantando" (Ahu).
41 <i>piréjkamani</i>	venir cantando "como de un salón".
42 <i>pirémunguni</i>	cantar al venir de alguna parte.
18 <i>piréndurhini</i>	dar vueltas cantando.
43 <i>piréjkarhani</i>	cantar brincando, mientras se echan maromas; sobre todo, cantar moviendo las piernas (Cha).
44 <i>pirénumani</i>	cantar al revolcarse; cantar dando vueltas en el suelo (Cha).
45 <i>pirémani</i>	cantar nadando.

Cantando y haciendo otras cosas

46 <i>pirénturhini</i>	hacer algo complementado con canto; "hacer las cosas a la cantada" (Hua).
47 <i>piréparhini</i>	cantar al estar trabajando; "cantando a la vez, haciendo otra cosa y cantando" (Cha).
48 <i>pirémini</i>	cantar al andar en el agua —adentro de ella (Tir) o navegando sobre una canoa (Cha)—.

El canto en sitios diversos

49 <i>piréjtsitani</i>	cantar en la mesa o en la cama; "cantarle arriba o en la cima".
50 <i>piréjkarhani</i>	cantar dentro de un espacio cerrado —la cocina o un cuarto— (Tir); "cantar dentro de una troje o patio cerrado".
51 <i>pirénhani</i>	cantar en una olla.
52 <i>pirénuni</i>	cantar en el patio (Tir).
53 <i>pirénurhini</i>	cantar en el patio (Cha).
21 <i>piréjtakuntani</i>	cantar recargado en una pared; "estar recargado y hasta cantar así" (Tir).
54 <i>piréjtasipini</i>	cantar recargado en la pared.
55 <i>piréjtsikuni</i>	"cantar arriba de un templo" (Cha).
56 <i>piréjipini</i>	cantar en un interior —como de iglesia o salón— (Tir); cantar entre mucha gente (Ahu).
57 <i>pirétsikurhini</i>	cantar adentro de un hoyo.

5 <i>pirénhini</i>	cantar en una barranca.
45 <i>pirémani</i>	cantar en el agua.
48 <i>pirémini</i>	cantar al ir navegando.
58 <i>piréjkani</i>	cantar en algún lugar, u otro pueblo (Cha).
56 <i>piréjpini</i>	cantar en otro pueblo, en otro lugar (Cha).
59 <i>piréjtaspini</i>	cantar en otro lugar; cantar en otro sitio, "lejos de donde está uno" (Cha).
26 <i>pirétspini</i>	ir a cantar a otra parte.
60 <i>piréjpani</i>	ir a cantar lejos; ir cantando —como en un llano—.

Sentidos varios sobre modos de cantar

61 <i>piré-piréni</i>	cantar y cantar.
62 <i>pirérini</i>	cantar mucho; "después de haber cantado, cantando tanto, mucho. . ." (Cha).
63 <i>pirénchani</i>	tener deseos de cantar.
23 <i>piréndirani</i>	tener muchos deseos de cantar.
64 <i>pirékuekani</i>	querer cantar.
65 <i>piréakani</i>	querer cantar (Tir).
15 <i>piré-pirémuni</i>	cantar con mucho gusto; "cantar como loco, en la calle" (por iniciativa propia) (Cha).
38 <i>piré-pirémuni</i>	regresar cantando y contento.
66 <i>piréerani</i>	entusiasmarse y cantar, "llegar hasta cantar" (Cha); "estamos platicando y hasta cantamos" (Ahu).
67 <i>pirénchantani</i>	tener ganas de volver a cantar; acabar de cantar y tener gusto de cantar nuevamente; tener hasta ganas de cantar, "habiendo hecho mucho, dar ganas de cantar; irle a uno tan bien, que hasta dan ganas de cantar" (Cha).
68 <i>piréjchani</i>	tener deseos de cantar y haber un impedimento; "ojalá pudiera cantar" (Cha).
69 <i>pirékaskani</i>	deseos hasta de cantar.
70 <i>pirénhaskani</i>	cantar llamando la atención.
71 <i>pirémbiskani</i>	cantar escandalosamente.

72 <i>piréjkani</i>	hacerse notar el cantante que va a cantar o que sí puede hacerlo (Hua).
73 <i>pirékaskani</i>	"cantar una revoltura, que se canta parte de una canción, luego parte de otra y no se termina de cantar ninguna" (Tir).
74 <i>piriénerani</i>	estar en un sitio y hasta cantar.
75 <i>pirémbini</i>	cantar en broma.
71 <i>pirémbiskani</i>	"niños cantando, jugando" (Ahu).
76 <i>pirénchitani</i>	cantar viendo hacia arriba algo aludido en el canto.
77 <i>piriéekani</i>	cantar por obligación.
78 <i>piréjkamani</i>	cantar sin gusto.
79 <i>piréjtakuntani</i>	terminar de cantar.

La transmisión del canto

80 <i>piréchini</i>	cantarle a la primera o segunda persona; "yo te canto a tí" (Ahu); "me cantan a mí" (Hua).
81 <i>piréminhani</i>	cantarme a mí.
82 <i>pirétspirini</i>	andarle cantando a alguien.
83 <i>pirénguani</i>	cantándoles.
84 <i>piréskuni</i>	cantarle a otro.
85 <i>pirénguni</i>	cantarle a otro.
86 <i>piréjtaspini</i>	cantarle a otros.
87 <i>piréchini</i>	cantarle a uno o más; "estar visitando a alguien y cantando" (Ahu).
88 <i>pirékuni</i>	cantarle una a alguien (Ahu).
26 <i>pirétspini</i>	cantarle una a alguien; cantar para otros.
32 <i>pirénhimani</i>	irle cantando.
34 <i>piréjtaparini</i>	"cantar a un lado de uno".
16 <i>piréjkuni</i>	"cantarle a alguien fuerte" —en volumen alto—.
89 <i>piréjtakuntani</i>	volverle a cantar —a alguien—.
90 <i>piréndikuchani</i>	cantarle muy cerca, "en quedito".
91 <i>piréndini</i>	cantar al oído.
92 <i>piréjchakuni</i>	cantarle en el cuello a otro.
93 <i>piréjchatani</i>	"cantarle junto al cuello" (Cha).

94 <i>piréparhani</i>	cantar en la espalda (Tir).
95 <i>pirénharhini</i>	cantar en la cara (Ahu); "cantar como una caricia a la mujer, que se rehusa y se le busca la cara" (Tir).
34 <i>piréjtaparini</i>	"cantando en la pierna" (Tir).
96 <i>piréjtani</i>	"que estás parado y te están cantando en la pierna" (Tir).
14 <i>piriéarhani</i>	cantar en el estómago (Ahu); cantarle al estómago (Cha).
97 <i>pirépini</i>	cantarle a otro (Ahu); cantar —a muchos— en un campo o salón (Tir).
98 <i>pirérpini</i>	cantarle a otros, cantar para otros (Cha); "cantarle por ahí a quien uno quiera" (Tir).
99 <i>pirékuani</i>	cantarles a varios; "cantarle a esa gente que está ahí" (Ahu).
100 <i>piréjchakuni</i>	cantar en presencia de algo; "cantar al muerto en un sepulcro" (Ahu).

Modos de percibir el canto

101 <i>pirénuni</i>	se canta; "están cantando en algún lugar"; "se canta cerca de uno" (Cha).
102 <i>pirénani</i>	"estar cantando al otro lado o lejos, y alcanza uno a escuchar" (Tir) y (Pua); "... que cantan, que alguien oye cantos a lo lejos; enterarse de que cantan por allá" (Cha).
103 <i>piréjchatani</i>	oir el canto a través de una pared; "está uno de aquel lado y ahí por esos agujeros —de la pared que divide— están cantando" (Tir).
104 <i>pirémbini</i>	"se había cantado, otros cantaron" (Cha).
105 <i>pirénhani</i>	cantar varios; "están cantando otros" (Hua).
106 <i>pirénhanani</i>	cantar varios; "que están cantando varios" (Tir) y (Cha).
107 <i>piréneni</i>	"pasé por un sitio donde estaban cantando y pregunto si estaban cantando o estaba sonando otra cosa" (Hua); "que cantan" (Cha).
95 <i>pirénharhini</i>	ver la cara de alguien que canta; "notar hasta en la cara que está cantando" (Cha).

- 94 *piréparhani* pegar el oído en la espalda de alguien para oírle cantar (Hua).
 108 *piréminhani* oír decir que alguien cantaba; " . . . que tu oíste decir que a una muchacha le estaban cantando en una ventana" (Tir).

Formas de provocar el canto

- 108 *pirémunguni* le cantan a uno (Cha).
 109 *piréta ma* cántame una —canción— (Ahu).
 110 *piréranhani* hacerlo cantar (Tir); cantarle varios a uno (Cha).
 111 *pirérani* hacer cantar a alguien; "yo le hablo a alguien para que cante"; "díles que toquen"; "que me cante" (Ahu).
 112 *piréchu ma* canta una.
 109 *pirétaa* canta ya, no te hagas del rogar (Tir).
 109 *pirétaa* canta una (Cha).
 99bis *pirékua ma* cántales una canción (Tir); canta una (Cha).
 109 *pirétani* ya canta, tengo rato pidiéndotelo y no has cantado (Ahu).
 113 *piréraani* hacerlos cantar —agente singular o plural— (Cha).
 114 *piréjtaparini* hacerlo cantar en movimiento (Cha).
 59 *piréjtasipini* hacer cantar en otro barrio.
 115 *pirératpini* "otra gente te dice que lo hagas cantar" (Tir).
 116 *piréjtani* hacerlo cantar a uno (Cha) [1].
 115 *pirératpini* forzarlos a cantar (Cha) [2].
 117 *pirératani* hacerlo u obligarlo —un grupo— a cantar (Cha) [2].
 118 *pirérataani* hacerlos u obligarlos —un grupo— a cantar (Cha) [2].
 119 *piréjchatani* obligarlo a cantar (Cha) [2].
 110 *piréranhani* que un grupo obligó a cantar a varios —agente y paciente plurales— [2].
 120 *pirékutarhani* hacerlos cantar (Cha) [3].
 121 *pirératajpeni* obligar a alguien a cantar (Cha) [3].
 122 *pirékutatatarhani* hacerlo(s) cantar (Cha) [3].
 123 *pirératatarhani* hacerlos cantar (Cha) [4]; lo voy a hacer cantar (Tir); vamos a decirle que cante una pircua (Ahu).

Alusiones a un instrumento para cantar

124 <i>pirékutarhani</i>	"tú traes una guitarra y con ella voy a cantar" (Ahu); "llevas a un joven para que les cante una canción" (Tir).
125 <i>pirékutatarhani</i>	"llevar a alguien para que cante" (Tir); "tú traes una guitarra y con ella voy a cantar" (Ahu).

Cantos en colectividad

126 <i>pirénhanani</i>	venir alguien a cantar (Ahu).
127 <i>pirékperani</i>	cantarse uno a otro (Tir).
128 <i>pirétsperani</i>	cantarse recíprocamente; "tú cantas una y yo te canto otra" (Ahu); "tú cantas una y el otro te canta otra" (Tir).
129 <i>piréndikperani</i>	cantar cerca; "le estás cantando al oído".
130 <i>pirénaskani</i>	cantar incongruentemente frente a otro (Hua); "estar cantando varios juntos y unos pueden y otros no pueden, como 'deletreando'" (Tir).
98 <i>pirérpini</i>	cantar en coro (Ahu).

Sentidos fugados

131 <i>piréjtsitani</i>	tocar un órgano (Tir).
114 <i>pirératani</i>	hacer tocar una grabadora —encenderla— (Ahu).

ABSTRACT

One hundred thirty expressions related to singing in p'urhépecha are presented. Two outstanding features characterize these expressions: a) the richness of the language's derivation process, reflected in the fact that all of the expressions are derived from the same root *piré* through the use of various suffixes or combinations of suffixes; and b) the importance of the native language song in p'urhépecha culture, a practice presumably of great antiquity, that involves both men and women and is present in all p'urhépecha communities. The expressions are organized in

classes according to areas of meaning, which are a function of their language and culture. The most important division differentiates "personal" and "collective" modes of singing of these people.

REFERENCIAS

Diccionario grande . . .

- [siglo XVI] *Diccionario grande de la lengua de Michuacan, tomo I, español-tarasco, tomo II, tarasco-español.* Edición de J. Benedict WARREN, Fimax Publicistas Editores, Morelia, Mich.

BASALENQUE, Diego

- [1714] 1962 *Arte de la lengua tarasca (seguido de la toponimia tarasco-hispano-nahoa, por Cecilio A. Robelo).* Editorial Erandi del Gobierno de Michoacán, Morelia, Mich.

CHAMORRO, Arturo

- 1986 "Sincretismo y cambio en la formación de la música p'urhépecha", P. CARRASCO *et al.*, *La sociedad indígena en el centro y occidente de México.* Zamora, El Colegio de Michoacán, p. 149-168.
- 1992 *Universos de la música purhépecha.* Zamora, El Colegio de Michoacán.

DIMAS HUACUZ, Néstor

- 1989 "La ecología en la música p'urhépecha", *México Indígena.* México, Instituto Nacional Indigenista, 2ª época, año V, núm. 27: 38-41.

DOMÍNGUEZ, Francisco

- 1941 *Álbum musical de Michoacán. Melodías recopiladas, armonizadas y transcritas para piano y canto y para piano solo, por . . .* México, Secretaría de Educación Pública.

ESTRADA, Rosendo

- 1985 "La ilusión del norte", *México indígena.* México, Instituto Nacional Indigenista, nueva época, vol. 1, núm. 2: 16-18.

FOSTER, Mary LeCron

- 1969 *The Tarascan Language.* University of California Press, Berkeley y Los Ángeles.

FRIEDRICH, Paul

- 1969 "On the Meaning of the Tarascan Suffixes of Space", suplemento de *International Journal of American Linguistics*, vol. 35, núm. 4, Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics, Memoir 23, pp. 3-48.
- 1971 *The Tarascan Suffixes of Locative Space: Meaning and Morphotactics*. Indiana University, Bloomington, Mouton & Co., The Hague, The Netherlands.
- 1984 "Tarascan: From Meaning to Sound", *Supplement to the Handbook of Middle American Indians, Vol. 2 Linguistics*. Edición de Munro S. Edmonson, University of Texas Press, Austin, p. 56-82.

GILBERTI, Maturino

- [1558] 1987 *Arte de la lengua de Michuacan*. Facsimilar editado por J. Benedict WARREN, Fimax Publicistas Editores, Morelia, Mich.
- [1559] 1983 [*Vocabulario en lengua de Mechoacan*] *Diccionario de la lengua tarasca*. Edición de José Corona Núñez, Balsal Editores, Morelia, Mich.

GÓMEZ BRAVO, Lucas, Benjamín PÉREZ GONZÁLEZ, e Ireneo ROJAS HERNÁNDEZ

- 1987 *Pirécuecha*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-SEP, Morelia.

GRASSERIE, Raoul de la, y Nicolás LEÓN

- 1896 *Langue Tarasque, Grammaire, Dictionnaire, Textes traduits et analyses par...* Editado por J. Maisonneuve, Bibliothèque Linguistique Americaine, t. XIX, París.

LAGUNAS, Juan Bautista de

- [1574] 1983 *Arte y diccionario con otras obras en lengua michuacana*. Facsimilar editado por J. Benedict WARREN, Fimax Publicistas Editores, Morelia, Mich.

NÁJERA, Manuel de San Juan Crisóstomo

- [1834] 1944 *Gramática de la lengua tarasca*. Edición de Joaquín HERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Libros de México, S. en P., México.

NAVA L., E. Fernando

- 1990 *El campo semántico del sonido musical p'urhépecha*. Tesis para el grado de Licenciatura en Lingüística, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- s/f "El p'urhépecha hablado y cantado", *Memoria del Coloquio La Imaginación y la Inteligencia en el Lenguaje, homenaje a Román Jakobson*. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México (en prensa).

PRÓSPERO ROMÁN, Salvador

- 1980 *Sones y pircuas*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-SEP, Morelia.

RAMÍREZ GIL, Felipe

- 1989 "El contorno melódico como elemento esencial de análisis: su aplicación en la pirékua", *Relaciones: estudios de historia y sociedad*. Zamora, El Colegio de Michoacán, núm. 38: 77-88.

SECUNDINO, Agapito

- 1976 *Tatá Diósiri Pirékuicha*. Fimax Publicistas, San Andrés Tziróndaro, Mich.

STANFORD, Thomas

- 1966 "A Linguistic Analysis of Music and Dance Terms from Three Sixteenth-Century Dictionaries of Mexican Indian Languages", *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*. New Orleans, Tulane University, vol. 2: 101-159.

SWADESH, Mauricio

- 1969 *Elementos del tarasco antiguo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

VAN ZANTJWIK, Rudolf

- 1966 "Un canto tarasco", *Tlalocan*. México, vol. V, núm. 2: 112-113.

VELÁSQUEZ GALLARDO, Pablo

- 1978 *Diccionario de la lengua phorhépecha*. Fondo de Cultura Económica, México.

WOLF, Paul de

- 1989 *Seis estudios lingüísticos sobre la lengua phorhé*. El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, Zamora, Mich.

YURCHENCO, Henrietta

- 1983 "Estilos de ejecución en la música indígena mexicana con énfasis particular en la pircua tarasca", A. CHAMORRO ed., *Sabiduría Popular*. El Colegio de Michoacán y COPSIFE, Morelia. Pp. 248-260.