



Frontera Norte
ISSN: 0187-7372
ISSN: 2594-0260
revista@colef.mx
El Colegio de la Frontera Norte, A.C.
México

Cantantes Yumanos: mitos, sueños y tradición

González Villarruel, Alejandro Alfredo; Gabayet González, Natalia

Cantantes Yumanos: mitos, sueños y tradición

Frontera Norte, vol. 31, 2019

El Colegio de la Frontera Norte, A.C., México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13667922010>

DOI: <https://doi.org/10.33679/rfn.v1i1.2039>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Cantantes Yumanos: mitos, sueños y tradición

Yuman Singers: Myths, Dreams, and Tradition

Alejandro Alfredo González Villarruel indiosabe@gmail.com

Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

Natalia Gabayet González ngabayet@gmail.com

Fundación Patrimonio Indígena, México

Resumen: Este artículo pretende aclarar algunas implicaciones provocadas por la existencia de los cantantes en la cultura yumana: su proceso de formación, así como la razón por la cual es de vital importancia para la comunidad conservar estas tradiciones. Nos enfocamos en describir la llamada creación de identidades y la especialización social, así como el origen de la jerarquización social. Asimismo, intentamos evidenciar el papel que desempeñan los cantantes en su comunidad por medio de la literatura antropológica, las fuentes históricas y la etnografía; a partir de la cual hemos indagado en los procesos biográficos de tres cantantes.

Palabras clave: cultura yumana, cantantes, especialización ritual, bule, Baja California.

Abstract: This article seeks to outline some of the implications of the existence of singers in Yuman culture by examining how they are formed and why it is vital for the community to preserve these traditions. We focus on describing so-called identity creation, social specialization, and the origin of social hierarchy. Likewise, we endeavor to demonstrate the role singers play in their communities through anthropological literature, historical sources, and ethnography, on the basis of which we explored the life stories of three singers.

Keywords: Yuman culture, singers, ritual specialization, gourd rattle, Baja California.

Frontera Norte, vol. 31, 2019

El Colegio de la Frontera Norte, A.C.,
México

Recepción: 10 Octubre 2017

Aprobación: 24 Abril 2018

Publicación: 01 Enero 2019

DOI: <https://doi.org/10.33679/rfn.v1i1.2039>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13667922010>

INTRODUCCIÓN

Pablo Picasso afirmaba que “la inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando”, una variación de la misma idea la suscribiría Johannes Brahms al decir “Dios orando y con el mazo dando”, que citado con exactitud diría: “inspiración es algo que no nos pertenece, pero que podemos hacer nuestro por derecho propio”. Por su parte Mozart, representación clara de la inspiración fincada en el esfuerzo y disciplina, resume nuestro interés central en este trabajo: qué tanto de don y qué tanto de esfuerzo tienen los cantantes yumanos; qué de inspiración y qué de trabajo los sustentan. ¿Por qué unos individuos logran especializarse en esto y qué implicaciones tiene para la cultura yumana esta práctica social?

En este artículo se pretende ofrecer la visión antropológica que se tiene de los cantantes en los grupos yumanos (kumiai, paipái, kiliwa y cucapá) ¹. Comenzaremos por el origen de los cantos, pues tiene su explicación en la mitología de estos pueblos, y para ello presentamos una breve revisión de aquellos mitos en los que se haga referencia a dicha tradición. Posteriormente, intentaremos dilucidar cómo se transmite la

tradición de cantar hoy en día y, a partir de referir las fuentes, entender cuáles son las transformaciones del papel que cumplen los cantantes, sobre todo en lo que respecta a la jerarquía de poder y la función social que cumplen. Aunque los clanes de esta región, antes cazadores recolectores, se definen como sociedades sin estado, la jerarquía existente implicaba una leve verticalización del poder (Viveiros de Castro, 2009, p. 124) cuando algunos jefes de linajes se convertían en guerreros famosos por su valentía y fuerza, o podían ser cazadores connotados, también los curanderos o los cantantes, justamente, ascendían.

Así que, además de la revisión de la mitología y de la composición general de los cantos, se examinarán las funciones de los cantantes y las formas de la iniciación que conlleva esta especialización del conocimiento. A través de este acervo, logramos adentrarnos en el núcleo de la cuestión: ¿son los cantantes especialistas rituales?, ¿cómo es su iniciación?, ¿cómo llegaron a ser cantantes? y ¿cuál es su función en la cultura yumana actualmente?

Los cantantes eran salvaguardas del conocimiento ancestral de las tribus del norte de Baja California, pues ostentaban un prestigio especial en la tradición cultural yumana. Un conocimiento que pertenece a esa forma de vida en los desiertos, montañas y mares en los que la recolección, la caza y la pesca edificaban una visión particular del mundo. Un conocimiento que el proceso histórico de la región ha transformado, pero no de la misma manera que en otras zonas de México. Al respecto, dice Olmos que “aun cuando la enseñanza de esta actividad era habitual en las órdenes religiosas que participaron en la conquista en esta región, la tradición musical misional no se entrevera directamente con las manifestaciones ancestrales de los grupos indígenas, como sucedió con otras regiones del sur del país” (Olmos, 2008, p. 9). Más bien, este proceso histórico se refiere a la transformación sustancial en el modo de vida, con el abandono de la circulación migracional en extensos territorios para convertirse en comunidades sedentarias. Un proceso histórico que paulatinamente ha ido cambiando ciertas prácticas y que ha provocado la pérdida de la lengua, y de forma paralela ha contribuido a la creación de una conciencia étnica dentro de la cual se cree que los cantantes tienen un papel fundamental.

Este artículo, pues, intenta evidenciar el papel que desempeñan los cantantes en las comunidades yumanas por medio del análisis de la literatura antropológica, de las fuentes históricas y de la etnografía. A partir de ésta última, hemos trabajado los procesos biográficos de tres cantantes: Juan Carranza, Alonso Pesado y Delfina Albañez, el primero kumiai, el segundo cucapá y la tercera paipái.

La región yumana abarca el sur de California, el oeste de Arizona y el Norte de Baja California. En términos lingüísticos, los yumanos agrupan las lenguas del grupo paipái, como los hualapai, yavapai o havasupai, del estado de Arizona y los paipái en Baja California; las del grupo riano que habitan del otro lado de la frontera en California y Arizona, así como los mohave, los quechan y los maricopas. Dentro de esta gran familia, en México se encuentran los kumiais y los cucapá, que comparten

el subgrupo lingüístico California delta; mientras que el kiliwa aparece como la única lengua yumana que no posee filiación lingüística con otras lenguas de su grupo (Mixco, 1994, p. 139). La música y la danza son algunas de las características que definen la región yumana. Existen cinco variantes de cantos (Olmos, 2008): de fiesta, de los juegos, de cuna, funerarios y de curación.

Ahora bien, si los mitos nos cuentan sobre el lugar de la creación de todas las cosas, y sobre todo para el tema el de los cantos que es el que nos atañe, entonces se produce instantáneamente una legitimidad ancestral impresa en el quehacer cotidiano de los cantantes. En sus acciones, que pueden ser adquiridas por don o por herencia, se analizará qué tipo de conocimiento se transmite y cómo se constituyen las formas de la transmisión del conocimiento, es decir, la iniciación y el aprendizaje necesarios para convertirse en cantante. En consecuencia, se analizarán también los contextos de enunciación y la función de los distintos tipos de canto. Se definirá, entonces, la función social de los cantantes yumanos en la antigüedad para poder realizar un análisis comparativo con los cantantes de la actualidad.

LA REGIÓN DESDE LA MITOLOGÍA

En el ámbito mitológico existen varios tipos de información y en este momento habría que destacar dos. Por un lado, la primera mirada a la mitología de esta región, aun en sus divergencias, arroja un corpus mitológico común a estos grupos, según Laylander (2001) y Waterman (1910) , entre otros. Por otro lado, en algunas partes de las gestas de los dioses creadores se cuenta el origen común de las tribus vecinas. En algunos casos, después de la creación de los hombres y la cultura, además de la diversidad lingüística, se narra una simple dispersión y, en otros casos, se describe la forma cómo unos deciden ir hacia el sur, este u oeste poblando hasta las montañas de San Pedro Mártir desde el Río Colorado al norte, en lo que hoy se identifica como tierras mohave.

Los kumiai, junto con los luisseños, jueneños y gabrieleños eran llamados los indios de la misión (Harrington, 1908). Sin embargo, se reconoce que la afiliación cultural de los kumiai tiene mayor relación con los yumanos. Según el mito recogido por Constance Dubois (1904, p. 218) , el dios Mastamho, al crear el Río Colorado, creó también la luz, aplanó la tierra, salvó a la gente de la inundación, separó las tribus, enseñó la agricultura e instituyó los clanes, de modo que se le reconoció como la fuente de todo poder sobrenatural. Después, como en muchas otras recopilaciones de los mitos desde principios del siglo XIX hasta la actualidad, se narra una larga migración que sustenta la legitimidad de ciertas tribus sobre una porción del territorio. Los mitos en general, además de nombrar a las tribus vecinas con las que se intercambian bienes culturales, mujeres y guerra, también nombran el territorio y, al hacerlo, se marca y se comienza a configurar un espacio habitado; es decir, un paisaje cultural (Gabayet y González, 2012). En el caso de los mohave se narra el regreso a la tierra de origen, que está ocupada por otras bandas y que

debe recuperarse por medio de la guerra. Aunque los mohave habitan en la región donde comienza el suroeste de los Estados Unidos, es notable la similitud con el área cultural de California y, como se verá más adelante, con la conexión que existe en la actualidad y en los escritos etnohistóricos, la semejanza de esta región como cuna de las tribus y de los cantos.

EL ORIGEN DEL CANTO EN LOS MITOS Y EL MITO DEL ORIGEN EN EL CANTO

Cuando se canta, se narra la creación del mundo, pero también se declara que a la vez se creó el canto, como una puesta en abismo. ¿Cómo funciona? En el corpus mitológico yumano coinciden dos narraciones: un dios creador, muchas veces hermano de otro dios que se queda en el camino, así como una serpiente que contiene el conocimiento de todas las cosas y que, al explotar, reparte ritos, oficios, cantos, curaciones, nombres, clanes y formas de subsistencia, según autores como Meigs (1939), Álvarez de Williams (2004), Kelly (1977), Waterman (1910), Forde (1931), Davis (1919), Dubois (1904, 1901), Kroeber (1925) y Laylander (2001), entre otros.

Laylander (2001, p. 161) señala que, de acuerdo con el mito, el conocimiento, el aprendizaje y los cantos surgen del vientre de la serpiente mitológica kumiai y paipái que viene del mar, a la que se le construye una enramada ritual y va creciendo hasta explotar. Los cucapás, los quechán y los mohave comparten versiones distintas de la presencia de dicha serpiente.

Otro ejemplo es que el hombre de la tierra creó al mundo cantando (Meigs, 1939; Mixco 1983) y así, el cantar desencadena a través de la palabra la acción de la creación. En 1932, Densmore realizó una serie de grabaciones de los cucapás, los quechán y los yaquis, en donde Olmos (2008, p. 15) añade que uno de los cantos narra precisamente que:

Al morir el dios Sipáa (el superhombre o deidad de la tierra), hombres y animales se tomaron de las manos para resguardar la cremación de su cuerpo; en este pasaje el coyote consigue saltar súbitamente la valla que resguarda el cuerpo de Sipáa y logra robar su corazón para llevarlo hacia donde nace el sol, tal y como lo contaba Juan Albañez en la tradición paipái, pero que también forma parte del repertorio kumiai. Dicho canto, pese a haber sido registrado por primera vez en 1928, sigue cantándose actualmente por los pueblos kumiai diegueños (Olmos, 2008, p. 14).

En 1910, T. T. Waterman registró entre los kumiai que los primeros hombres vivían en la montaña Wikami, en el territorio mohave. Al hombre lo habían fabricado de arcilla, mientras que a su mujer, de una de sus costillas. En esos días se decía que se escuchaban cantos y danzas de todos los muertos que regresaban a donde todo se creó. Había una serpiente afuera en el océano hacia el oeste, se llamaba Maihaiowit, era igual a Teaipakomat, pero había tomado otra forma. La gran serpiente se había tragado todo el conocimiento. Las artes estaban adentro de ella: canto, danza, cestería y todo el resto. La gente en Wicuwl quería hacer una ceremonia de las imágenes, habían hecho una casa ceremonial, pero no sabían qué más hacer, no sabían ni cantar, ni danzar ni hacer discursos.

Un hombre más listo que todos los demás fue enviado a pedirle a la serpiente monstruo los cantos y las danzas, se transformó en burbuja para protegerse, pero de todas maneras, la serpiente se lo tragó. Adentro de ella, recorrió el norte, el sur y el este buscando la salida. Era un chamán poderoso, tenía un pedernal y abrió al monstruo. Se metió en su casa redonda que tenía un hoyo en la cima como entrada. La serpiente le preguntó quién era, así que le contestó: “Yo soy Tío” (I it-is, Uncle). Entonces enunció su pedido y la serpiente aceptó: “Ve primero, le dijo, y yo te alcanzaré”. La serpiente fue dejando una marca blanca de todo lo largo de su cuerpo sobre la cima de las montañas donde se arrastró y todavía hoy puede verse esa marca. Metió primero la cabeza y luego el cuerpo en la casa ceremonial, apenas cabía. A la gente le dio miedo su tamaño y le prendieron fuego. Todo el conocimiento salió volando y cada tribu obtuvo algo: unos la danza del gato salvaje, otros el wakeruk, otros son buenos en peón, otros la curandería y la oratoria, pero no todos. La cabeza de Maihaiowit se convirtió en el Cerro Prieto a las afueras de Mexicali y su cuerpo quedó a las orillas del río Colorado. Para los mohave, la montaña se llama Avikwamey el monstruo, Humasareha (Forde, 1931, p. 204). Este mito no sólo da origen al canto, sino también a ritos funerarios.

La religión, los mitos y el estilo musical

En cuanto al estilo, sobre el cual se esbozará una breve descripción, Herzog (1928, p. 109) menciona que, con respecto a la música llamada primitiva, se puede hablar de una integración estilística que atañe a la música de los mohave, quechan y kumiai. Con ello se refiere a ciertos rasgos que pueden ser atribuidos a esta área cultural, pues no existe ninguna similitud en relación con los grupos indígenas del suroeste, como los pueblo, los navaho y los apaches. Asimismo, se refiere al ascenso como un hábito del cantar mismo, que entra y moldea la tonalidad además de la estructura formal. Como resultado, dice Herzog, se desarrolla una expansión melódica hacia arriba y la extensión del motivo principal, de modo que se crea una forma integrada y consistente. Entre los rasgos fundamentales comunes de la música yumana se encuentran la coherencia de los cantos en largas series, además de la fuerte conexión con los mitos y el uso del bule, que se convierte en un elemento importante para los cantantes yumanos. Según lo expresa Alonso Pesado, indígena cucapá de Pozas de Arvizú, el bule es un instrumento sagrado al que se debe respetar: “Y también no comentar todo eso con cualquier niño, también... no a cualquiera le vas a decir: sabes qué, yo tengo un bule... o tengo... sino que es muy interno tuyo. ¿Por qué? Porque tú quieres ser cantante o quieres ser esta persona, o quieres aprender... no es a base de juego... es a base de respeto y disciplina” (Alonso Pesado, comunicación personal, 10 de octubre 2015).

De igual manera, Delfina Albañez, de la comunidad paipái de Santa Catarina, comenta la relevancia del bule:

Era uno rojo, mi abuelo me lo hizo porque él hacía los bules... y a mí y a otra prima, a Juana, nos hizo uno así chiquito pues para nosotras... teníamos como ocho años... pues el primer canto que aprendimos en mikuinayo..., pues nosotros cuando alguien fallece pues se le sepulta con su jonal, con su bule, con el que usó toda su vida un cantante tradicional...; porque mi abuelo decía que los bules, por medio de estos hoyitos, salían curaciones para el alma, muchos creemos que el bule también tiene alma, entonces hay personas que no están con un buen espíritu, con un buen corazón, y te pueden hacer daño (Delfina Albañez, comunicación personal, 7 de octubre 2015).

Sin embargo, el bule tal cual no existía. Por ejemplo, Javier Ceceña, indígena kumiai de San José de la Zorra, menciona que se tocaba una caja de cerillos:

De niño me acuerdo que se tocaba con unas cajitas de cerillos y ese hace el sonido muy parecido al que hace un caparazón de tortuga seca con algunas semillas de coco de palma silvestre, de palma azul del desierto. Pero no, los bules son nuevos, no existen, hasta los años... ¿qué serán?... ochenta y tantos, que hicieron un recorrido a la Ciudad de México... les tocó visitar y participar en México con los cantos y la danza. Hasta entonces yo conocí un bule que mi nana se trajo y era el instrumento de tocar; pero, desde que yo estaba muy niño, con lo que se tocaba era con unas cajitas de cerillo que hacen un sonido muy similar al del caparazón de una tortuga (Javier Ceceña, comunicación personal, 6 octubre 2015).

En las colecciones yumanas de museos como el Museo del Hombre en San Diego, California, el bule hecho de caparazón de tortuga es parte fundamental de la parafernalia ritual, por lo que podemos decir que simplemente se ha sustituido la utilización de la tortuga por el guaje. Por otra parte, Harrington (1908) expone que una de las características centrales de la música yumana era su pertenencia al contexto de las prácticas religiosas en las que la danza y la música, cantos e instrumentos, cumplían con una función. Mientras que Kwiatkowska (1990) hace una descripción más minuciosa en cuanto a los kumiai, donde dice que los cantos usan seis tonos diferentes y, además, tienen versos repetidos. El ondulado contorno melódico es dominado por la repetición de un tono importante. Los diversos ritmos están caracterizados por triples, dotados de ritmos y síncope. El canto es acompañado por ritmos regulares del bule, cambiando a trémolo, que indica un movimiento de ascenso. El análisis del estilo musical de la música yumana merece un estudio amplio, sobre todo en cuanto las transformaciones estilísticas a través del tiempo. Sin embargo, a modo de pincelada, se retoma lo que mencionan Owen, Walstrom y Michelsen (1969), quienes dicen que las características básicas de los cantos son un relajado estilo vocal, suavidad en la línea melódica, estructura binaria, el acompañamiento del bule, el agrupamiento de las canciones en ciclos de canciones que pueden ser diferenciadas estilísticamente y el ascenso (1969, p. 108).

Cantantes: especialistas rituales

Los cantantes eran especialistas rituales, esto quiere decir que los curanderos o ritualistas tenían al canto por herramienta y, al decir herramienta, nos referimos a la música y sus cantos como parte del

contexto ritual y su parafernalia. Ser cantante no implica necesariamente estar emparentado con alguien que ya lo haya sido. Por ejemplo, desde el punto de vista de Alonso Pesado, ser cantante es cuestión “del corazón”:

En cucapá, realmente no hay un guía que te diga “tú haz esto”, “vas a hacer esto...”, es la cuestión de tu pensamiento, de tu corazón lo que quieras hacer. Aquí no hay reglas, aquí no hay porque tú eres hijo de cantante vas a seguir, o porque x... aquí no hay de eso, aquí solamente si el hijo del mero cantante, el más famoso, pues no quiere es porque no quiere, realmente es tu corazón la que te guía (Alonso Pesado, comunicación personal, 10 de octubre 2015).

Delfina también concuerda con lo anterior:

No se necesita tener un don, porque mi abuelo decía: “Muchos van a cantar, pero no todos van a cantar con el corazón”, van a cantar y van a repetir lo que uno dice, pero se necesita cantar con el corazón, te sale desde adentro, y sientes tú cuando estás cantando, sientes la vibra, sientes bonito, te sientes diferente, o sea, no nomás vas a cantar porque “ay yo soy paipái, yo soy de alguna comunidad indígena y ya voy a cantar”, se necesita tener algo, y ya con el tiempo ya vas aprendiendo más (Delfina Albañez, comunicación personal, 7 de octubre 2015).

Según Davis, la música es uno de los elementos que define a la cultura yumana y es patrimonio de todas las comunidades. En la antigüedad, la función de la música formaba parte de lo ceremonial religioso, “tal es el caso de ‘Chalf’ o ‘canción de las imágenes’ que se interpretaba entre los kumiai en la ceremonia de las imágenes durante toda la noche hasta que empieza a destacar el lucero del amanecer, esto, a las 4:15 a.m.” (1919, pp. 22- 23). Javier, de la comunidad kumiai de San José de la Zorra, menciona que parte de la tradición es precisamente el hecho de que los cantantes mayores pueden amanecer cantando, e inclusive llegan a cantar durante varias noches:

Desde que empieza a ocultar el sol, hay canciones que hablan de cuando... para ocultar el sol. Y hay canciones que se cantan después de la medianoche y hasta el otro día cuando sale el sol. Era parte de una actividad, de inicio, desde que se mete hasta que sale el sol. Te puedo hablar de don Juan Carranza, que él tiene un repertorio de más de 120 canciones, sin repetir una, y pues no se las acaba en una noche... No sólo eran eventos de un día sino los eventos eran de tres días y una fogata y alrededor, la gente se reúne y se convive; eran convivios más que fiestas. Desde cuando va a ocultarse el sol, cantos del atardecer, cuando está oscureciendo, cantos de medianoche y cantos al amanecer... Y de ahí se desprenden los cantos para danzar, para funerales, para pues curación o para diferentes ceremonias (Javier Ceceña, comunicación personal, 6 octubre 2015).

Harrington (1908) también indica que había cantos en los ritos de pubertad femenina o en la iniciación de los adolescentes masculinos (Forde, 1931, p. 152). También había ritos llamados danza de la pluma, del águila o canto del lloro, así como la ceremonia de la quema de la ropa. Entonces, la música tenía que ver con la invocación de los muertos (Davis, 1919, p. 8), como lo menciona Meigs para en el ñiwey de los kiliwa (Meigs, 1939, p. 52), y, en general, era de suma importancia el papel de los cantantes en los ritos mortuorios de los mohave, los quechan, los kumiai, paipái, kiliwa y cucapá, como lo afirman autores como Álvarez de Williams (2004) , Forde (1931) , Davis (1919) , Hohental, Blackburn,

Langdon, Kronenfeld y Thomas (2001) , Meigs (1939) , Waterman (1910) o Dubois (1901) .

En los ritos de iniciación kumiai, los cantantes narraban las travesías y las aventuras de su vida errante (Davis, 1919, p. 14). Los cantos servían para hacer llover (Meigs, 1939, p. 45), pero también había cantos particulares para tener suerte en el “peón”, cánticos para los preparativos bélicos, o melodías para preparar a un individuo a que tomara toloache (Álvarez de Williams, 2004, p. 76), pues los mohave, los cucapá y los quechan tomaban esa droga y hacían ceremonias de iniciación (Harrington, 1908, p. 331). Una de estas ceremonias mantiene, al menos en la memoria de tiempos pasados, una reminiscencia importante. Otros ritos en los que había música, para los indios misionales del sur de California, eran los que correspondían a los doctores de la lluvia, de la víbora de cascabel y doctores de oso (Kroeber, 1925).

Una de las actividades de los cantantes, que nos muestra claramente esta clasificación como especialistas rituales, es su función terapéutica: “durante las actividades de curación el kusiai cantaba y agitaba un bule. Los chamanes podían sostener cristales en sus manos mientras conducían la ceremonia, con el propósito de incrementar su poder y la efectividad ritual” (Winkelman y Finelli, 2006, p. 123).

Javier Ceceña, en entrevista, comenta de igual forma que son los kusiai quienes curan los problemas de salud: “mi nana me platicaba que hay personas especiales para curar. Entonces las personas que curan se les llamaba kusiai, y curar era curar los problemas de salud de las personas, ellos saben, este, porque curaban también con cantos”.

Forde menciona que, para los quechán, cantar, danzar y el humo del tabaco, a veces con trance, eran las formas usuales de diagnóstico de enfermedades. La manipulación del cuerpo, restregar o humear con el tabaco, el aliento o la saliva entre las tribus del río Colorado eran las formas de sacar objetos nocivos del cuerpo enfermos (1931, p. 185).

Los procesos de adquisición de los poderes de curar, según varios autores, son de diversa índole. Sin embargo, y siguiendo con Waterman (1910) , están conectados con una serie de creencias que tienen que ver con los espíritus guardianes, deidades, monstruos, fenómenos celestes o animales. Asimismo, los rasgos que definen el chamanismo de las tribus del sur californiano, y por extensión de aquellas del norte de Baja California, así como los procesos de adquisición de poder, son más parecidos a las tribus del río Colorado, préstamos que obedecen al alto estatus de estas tribus y lo lejanas que parecen sus ideas chamánicas con respecto a aquellas de las tribus de centro, norte y occidente de la Alta California.

Según Olmos (2008) , en la actualidad, los cantos de curación dejaron de usarse entre los indios de Baja California. Se verá más adelante qué es lo que aún permanece de la tradición de los yumanos en general.

FORMAS DE TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO DEL CANTO YUMANO. INICIACIÓN RITUAL A TRAVÉS DE LOS SUEÑOS

Entre las culturas yumanas, los havasupai, los mohave, los kumiai, los kiliwa y los paipái, el conocimiento sobre el canto es adquirido en los sueños. Waterman (1910) menciona que entre las tribus del Colorado no existe la creencia en un espíritu guardián, sino que el chamán deriva su poder al soñar ya sea con el creador, ya con una divinidad antigua o con algún animal divino de los tiempos de la creación. Los sueños, por tanto, siempre tienen un elenco mitológico, mientras que los ritos consisten en largas series de cantos sobre las que los cantantes conocen la narrativa, otorgada mediante los sueños.

Este caso es el de Delfina, a quien le llegan las cosas oníricamente, y cuyo abuelo le contaba que algún día iba a soñar con la piedra de canto. Al respecto ella comenta: “Ya ves que nosotros los, paipái no sé si también los kumiai, pues nos llegan así como cosas por sueños. Entonces pues sí he soñado muchas cosas, pues tengo más cosas diferentes de las creencias de ustedes, porque a veces sueño cosas y después pasan...” (Delfina Albañez, comunicación personal, 7 de octubre 2015).

Para otras personas, como es el caso de Iñaki Anselmo, los cantos no sólo se revelan precisamente en sueños, pues esto llega a suceder en el momento menos esperado:

Cuando no me puedo memorizar esa canción, duermo, y me duermo y en la noche la canción me llega, me llega la entonación, me llega todo. O en alguna parte del día me llega la canción; o sea, no es que sueñe, sino que por arte de magia, o algo, la canción que cuando menos pienso, estoy haciendo mi trabajo. ¡Pum!, llega a mi memoria y mi memoria como que recobra esa parte y dice “ahora sí ya llegó”. Y lo he escuchado en varias personas que aprenden canciones, por más que quieras, esfuerzo, la puedes memorizar, pero no la puedes interiorizar para cantarla (Iñaki Anselmo, comunicación personal, 8 de octubre 2015).

Alonso Pesado menciona que la importancia radica en conocer el significado del sueño, ya que para él soñar no hace al cantante: “Nunca me ha tocado, pero es lo que dicen, ¿no? Yo no quiero soñar y quiero estar cantando, ¿no?, sino que lo mismo te va a revelar, te va decir cosas; si no sabes qué te quiere decir ese sueño, te vas a quedar igual. O sea que al paso de los años te vas a dar cuenta, no porque ya lo soñaste, ya eres esto...” (Alonso Pesado, comunicación personal, 10 de octubre 2015).

Dice Meigs que, para los kiliwas, eran cantos de poder aprendidos durante los sueños por los hechiceros (1939, p. 45). Entre los havasupai, el curandero también adquiere su poder por medio de los sueños, pero en este caso existe un espíritu guardián que vive en su pecho, del cual sale para viajar y descubrir cosas, al regresar hace ruidos y canta lo que vio. Esto es semejante a la acción del especialista ritual durante el ñiwey de los kiliwas, en la que los muertos hablan a través de su boca.

Entre los cahuilla, los sueños repetidos, sobre todo en la niñez, producen chamanes más que trances o visiones, al igual que entre las tribus del río Colorado. Kroeber realiza trabajo de campo entre los mohave,

y al respecto de los procesos de iniciación explica que son justamente relaciones individuales que los curanderos establecen con lo sobrenatural. A diferencia del suroeste, para los indios pueblo es en las ceremonias tribales o fraternales donde se define el devenir de un especialista ritual (Kroeber, 1925, p. 279). La búsqueda de sueños o revelaciones no se lleva a cabo utilizando el ayuno, el aislamiento, el pedimento o alguna otra forma de entrenamiento. El conocimiento, transmitido a través de los sueños, ocurre antes del nacimiento o en los sueños, y reciben el poder directamente de Mastamho, la deidad tutelar, quien les enseña los cantos y las prácticas ceremoniales.

Hay también otros seres u objetos que son fuentes de poderes sobrenaturales cuando se sueña con ellos. Los cantos en sí mismos, como se verá más adelante, describen la adquisición del poder sobrenatural que está siendo usado; en otras palabras, dice Kroeber, las instrucciones que Mastamho otorga en los sueños. Todas las ceremonias, no sólo las tareas del curandero, se llevan a cabo porque se soñaron y, por lo tanto, porque fueron recibidas sobrenatural pero obligatoriamente por alguno de los participantes del ritual. Todos los mitos, así como las leyendas históricas, son conocidos por los ritualistas, no porque los escucharan y aprendieran, sino porque las vieron ellos mismos en sueños. Es por ello que en muchas ocasiones el narrador de un mito pasa de una narración impersonal a una en primera persona.

Densmore (1932) , quien realiza grabaciones de series de cantos, escribe sobre el proceso de iniciación de un cantante, Wilson, cuando éste era joven. Wilson fue al cielo mientras dormía y vio un lugar nivelado en círculo, ahí estaba un grupo de gente vestida a la usanza antigua, cada uno tenía una pluma de águila blanca en la cabeza, cantaron y bailaron en círculo de manera sinuosa sin tocarse unos a otros. En el centro había un niño desnudo, con un arco y una flecha, que dirigía el canto cantando sobre un viaje que dos niños hicieron abajo en la tierra; el niño podía ver todo en la tierra y describía cada montaña y cada animal que los viajeros veían. Cuando los niños llegaban a un lugar importante, el niño hacía bailar a los danzantes. En algún momento cantó la muerte de Kukumat y las cantantes cantaron para eso. Los cantos de Wilson son la repetición de todo lo que escuchó en sus sueños, incluidas las descripciones del viaje que el niño entonó. Este niño, que es un rayo, está siempre allá arriba en su círculo. Cuando se acuesta, zigzaguea en el cielo porque no tiene plumas para pegar en la tierra. Wilson dice que sus cantos traerán lluvia, y su canto hace que los espíritus de las nubes bailen en círculo como hicieron en su sueño.

Sobre los procesos de iniciación se menciona también la ingestión de datura, un tipo de toloache a partir del cual se obtenían visiones que otorgaban el conocimiento. Las fuentes de poder de las que los chamanes obtenían sus habilidades eran muchas. Aun cuando eran consideradas innatas, debían ser reveladas al individuo a través de una espontánea comunicación con lo sobrenatural, por medio de sueños, posteriormente desarrolladas en rituales de datura (Meyer, 1978 ; Owen, 1962). Otras fuentes de poder eran los cantos, los cristales y las relaciones especiales con

los animales, todo lo cual era adquirido a través de experiencias de sueño (Winkelman y Finelli, 2006, p. 118).

La aportación de Winkelman y Finelli es interesante en cuanto a que aquellos que hubieran soñado con animales eran destinados a ocupar los niveles más altos del chamanismo y a acompañar a los líderes chamánicos considerados como los “capitanes de los animales” (2006, p. 118). Estos animales funcionaban como espíritus guardianes y el curandero podía invocar su protección y ayuda en la cacería y orientación. Estos autores mencionan que los cantos que se aprendían en sueños eran exclusivos de cada chamán, así que no podían ser aprendidas de otros, más que de los espíritus y a través de los sueños.

Ya hemos visto el lugar preponderante del canto en diversos ámbitos de las culturas yumanas; desde el mito se instituye el poder depositado en el cantante y la construcción del enunciador a través de la posesión de ese conocimiento. Sueño, mito y canto diluyen sus fronteras para otorgar una identidad distinta a aquel que la ostenta. Veamos ahora cómo funciona en la actualidad.

LOS CANTANTES Y LA TRADICIÓN DE HOY

Delfina Albañez, india paipái, originaria de Santa Catarina, es cantante. Aprendió de su abuelo pues lo escuchaba, según sus palabras, desde el vientre materno. Juan Albañez, su abuelo, aprendió a su vez de Eugenio Albañez, gran cantor tradicional de la comunidad y jefe tradicional por 40 años (Owen, Walstrom y Michelsen, 1969); lo cual constituye el primer establecimiento del contexto que instituye a Delfina como heredera del papel del cantante. Su abuelo se preocupó por que sus descendientes aprendieran el oficio, así que fue en las fiestas de las comunidades que Delfina comenzó a cantar. Nos contó que al principio lo hacía por los aplausos, pero luego, con el tiempo, hizo las conexiones con el conocimiento que su abuelo le había transmitido a través de los cuentos tradicionales narrados cuando dormían afuera en las noches de verano. Ahí aprovechaba el abuelo y le enseñaba: “Allá están las hijas del tecolote, y que allá va el borrego cimarrón y que están los cazadores” (Delfina Albañez, comunicación personal, 7 de octubre 2015). Más adelante, el abuelo le transmitió los cantos de forma espiritual y le advirtió que algún día encontraría la piedra del canto. Así pues, Delfina comenzó a soñar y a encontrar su voz en los sueños.

Otro de los cantantes más sobresalientes es Alonso Pesado, cucapá de Pozas de Arvizu. Aparentemente, comenzó a cantar de forma espontánea, pues él mismo considera que es algo con lo que nació y, como un imán, el canto mismo lo fue acercando a los otros cantantes de los que aprendió, en especial de Nicolás Wilson, autoridad tradicional de su pueblo. El aprendizaje, dice Pesado, no tiene reglas, la herencia tampoco, es el corazón quien lo dirige, pero sobre todo para aprender hay que establecer un vínculo estrecho con un cantante del que se aprenda por imitación, la cual debe darse en los contextos tradicionales, que tienen base, entre otras

cosas, en la duración de una noche, que determina la secuencia completa de un canto.

Juan Carranza Cuero, cantante kumiai, a quien entrevistamos antes de su muerte, era la autoridad moral en el canto yumano hasta el final de sus días. Él aprendió también escuchando cantar a sus parientes a través de la imitación. Huérfano de madre, vivió con muchas de las tribus acompañando a su padre y aprendió con ellas desde los ocho años. A continuación, parte de su testimonio:

Va a haber bailables, van a venir a cantar los indios, los indios de Yuma, dijo. Eran de Yuma, van a venir a cantar acá; llegaron los mentados indios, eran como tres, cuatro indios, grandotes... la gente, y yo bailaba con ellos, pues... yo oía la canción de ellos, me gustaba mucho oírlos. No, pues cantaron como tres o cuatro días... y la gente, todos tomando y bailando, comiendo. O sea que nosotros nos venimos de allá de La Huerta, cruzamos toda la sierra y llegamos a un lugar que se llama Agua Caliente, ya se bañó ahí, y ahí llegamos a Cañada de Encino... Entonces llegaban acá y nosotros éramos como siete, ocho cantantes, los chamacos jóvenes, pues, y yo en la bola de ellos. En aquel tiempo, las personas mayores descansaban un ratito y entonces los jovencitos, como nosotros, chamacos, chiquillos, entrábamos a cantar para que no descansaran las bailadoras. Es que iban a tomar su vino por allá, ¿verdad? Mientras tomaban por acá y por allá y por acá, nosotros seguíamos cantando, repetíamos lo que ellos cantaban. Cuando ellos cantaban, nosotros los acompañábamos a ellos. Los acompañabas, a un ladito, paradito, y así andábamos nosotros... Había gente que hasta con caja de cerillos bailaba, cantaba, y la gente bailaba; es que en aquellos tiempos con eso se divertían, no había ningún vicio de alcohol o algo, mariguana, nada. En aquel tiempo era... con eso se divertían esa gente, pues... cantaba la gente y a bailar (Juan Carranza, comunicación personal, 9 de octubre 2015).

En la historia de vida de estos tres personajes se evidencian procesos comunes en su devenir de cantantes. Ya sea con frases como: “te nace”, “se nace”, “sale de uno” o “lo traes dentro”, se refieren al don que se debe tener para ser cantante, pues sólo las personas especiales tienen ese poder de cantar, el don entendido como un obsequio de los espíritus ancestrales o antepasados. Nacer con el don y o recibirlo como herencia pueden ser los dos procesos para ser cantante, pero el aprendizaje por imitación parece ser la condición básica común a ambos, pues el poder recibido necesita ser practicado en la propia acción de cantar, ya que además es entendido como la capacidad de provocar algo en el escucha, pues lo que define a un buen cantante es su capacidad de juntar y hacer bailar a la gente, un poder carismático que hay que ejercitar.

Los cantos

Los cantos son comunes a todas las tribus, su origen se atribuye a diversos territorios, algunos consideran que son los mohave los primeros en transmitir ese conocimiento, otros, que son los cucapá o los kumiai como nos mencionaron diversos interlocutores de las comunidades yumanas. Sin embargo, no se sabe a ciencia cierta, pero en este origen borroso, se reconoce la antigüedad de éstas, una antigüedad que denota una legitimidad en cuanto a su pertenencia y cierta veracidad.

Delfina dice que “tienen miles de años, todos los cantos son pasados así de generación en generación, a mi abuelo le enseñaron sus abuelos... y sus abuelos y así se fue pasando”. Por su parte, Javier explica que fue su abuela: “ella nos enseñó los cantos y desde que éramos muy niños pues nos quedamos con ella, dormíamos con ella y desde ahí vienen los recuerdos de los cantos”.

Al respecto, Juan Carranza, cantante de 70 años, narró que fueron los padres de sus parientes los que heredaron los cantos. Reconocidos como propias por los grupos de ambos lados de la frontera, los cantos parecen tener una letra opaca, indescifrable para todos:

Cada canción es una historia, la canción viene del campo, de campo viene para acá la canción hasta llegar a San José La Zorra... Y entonces mi papá me dijo: “Cada canción lleva su nombre, cada canción dice... tú sabes, cuando seas grande, a una edad grande... vas a saber dónde están las canciones, entonces tú las vas a cantar... ¿Sabes qué, hijo? Cada canción que tú oyes es del lugar ese, del lugar que oyes la canción, va a decir el nombre, cómo se dice Ensenada, cómo se dice Tijuana, cómo se dice Nejí... y todo eso... cómo se dice, acá arriba... acá la canción te dice...” Entonces tú sabes dónde va la canción, dónde pertenece... Tú oyes la canción y dices es San Diego y ya saben que de ahí es la canción. Y cada canción tiene tres compañeros, primero, segundo, tercero, cada canción; así ya sean 120 canciones, cuántas canciones son. O sea que ellos dicen que tiene como tres hermanos, o sea que la misma canción dice lo mismo: cómo estuvieron la gente, cómo vivieron la gente, o algo ansina. El ritmo es el mismo, pero las palabras cambian... Y ahí dice la canción: “Vienen llegando hasta acá, hasta llegar a Tecate”, con las canciones, llega a Tecate, de aquí arranca a Jamul, y cuando llegan a Jamul y ya para San Diego brinca para arriba para... y dice la canción, va diciendo la canción, fíjate (Juan Carranza, comunicación personal, 9 de octubre 2015).

Y aunque no se sabe el origen exacto de estos cantos, para varios de los cantantes actuales no es cuestión de invento, pues un canto es sagrado, tal y como lo relata Delfina: “Pues para mí los cantos son algo muy sagrado, imagínate. Mi abuelo decía: ‘Es que para hacer un canto kuri-kuri, se siente... no vas a hacer un canto así nomás porque se te ocurre, no vas a ser así como que el camino está largo, y lo vas a poner en paipái y lo vas a cantar, pues no... no, tiene que haber un porqué’” (Delfina Albañez, comunicación personal, 7 de octubre 2015).

Si la idea es que las letras de los cantos se refieran a lugares y el camino entre los que están marcados en el territorio, lo que Ingold llama el tareaje de las personas en un paisaje, convirtiéndolo en un paisaje cultural (Gabayet y González, 2012), podría ser que los cantos se asocian con los clanes y muchas veces con nombres de animales asociados a estos:

En indio de Tanamá, ¿cómo le diré?, se dice en español, anduvieron con ella y era la jefa de Tanamá. No puedo decirle más porque está duro... y está bonita esa canción, fíjate, Tanamá. Por eso le pusieron Tanamá, por la jefa. ¿Y quién era la jefa? Pues sepa... por lo menos yo no sé. He preguntado, pero nadie sabe, nadie sabe. Es Tanamá. Como le digo, cada lugar tiene su nombre; Nejí tiene su nombre, La Huerta tiene su nombre, todos tienen su nombre, y todos tienen cantos, fíjate... San José de La Zorra tiene canto, sí... Que muchas veces uno comienza a cantar de acá, por ejemplo, si me pongo a cantar, yo pues salgo de acá, de campos para acá, vengo caminando con mis canciones, hasta llegar a Ensenada. Ya me regreso para atrás, o llego hasta a Tecate, y de aquí me regreso voy para atrás (Juan Carranza, comunicación personal, 9 de octubre 2015).

Otra característica fundamental de los cantos yumanos es su conformación en secuencias, que establece una morfología precisa que podríamos llamar estructura mnemónica. Dicha distribución determina el final de una canción, en la que se contiene la pista sobre la siguiente. Esto responde a que las partes de la secuencia total están vinculadas con las horas de la noche que van pasando, de ahí la exigencia inherente en los tiempos y las formas de nombrar los cantos con los nombres de las estrellas o los animales que cantan en ciertos momentos de la noche:

Cuando estoy cantando y cuando termino, ya voy a terminar digo: ‘Ah cuál sigue, ésta... y como que me vienen a la mente’. Te acuerdas de una vez que veníamos de Mexicali, que veníamos cante y cante, una tras otra, pero haz de cuenta cuando vas terminando una canción ya se te ocurre la otra, ya se te vienen las otras... (Juan Carranza, comunicación personal, 9 de octubre 2015).

Algunos de los elementos de la noche son los siguientes que menciona Defina Albañez: “Pájaros, que el coyote, que el tecolote, que la perdiz, de estrellas, que el lucero, el amanecer, el gallo está cantando, el sol alumbra la tierra, y cosas así”. Los cantos que se cantan en el *kuri-kuri* son de agradecimiento:

A esos cerros por todo lo que, pues nos han dado, porque todavía nos siguen dando. Ahí van al conejo, a la codorniz, a diferentes... la bellota, el piñón, las islayas; el agua que todo el tiempo ha estado ahí, que todo el tiempo hemos bebido de esa agua... para sembrar, para regar, para todo, el agua está ahí” (Delfina Albañez, comunicación personal, 7 de octubre 2015).

Para Alonso Pesado los cantos son un lenguaje cifrado, pues explica: “Nadie sabe qué quieren decir los cantos... son muy antiguos... hay unos que ni sabes qué es, ¿no?... hay unos que son de lenguas, de diferentes lenguas...” Y aunque en parte esto sea cierto, el secreto es considerado como uno de los elementos más importantes en el contexto tradicional del canto yumano:

Porque realmente muchos de los cantantes saben qué quiere decir, pues... y muchos no te lo dicen el porqué. Porque tú como cantante joven, o que quieres informar a la comunidad, pues te vas a ir a un video, lo vas a publicar, vas a hacer algo, vas a hacer mal uso de esto, y eso es lo que no quieren ellos, ¿no?, por eso se protegen, por eso ellos buscan a quién exactamente, y ese es igual, es igual como el que era, como el que estaba, no habla, no habla (Alonso Pesado, comunicación personal, 10 de octubre 2015).

Entonces, en este contexto del secreto, hay una anticipación a los modos de conservación de la etnicidad yumana, sobre todo con respecto a los cantos y al papel que cumplían los cantantes en otros tiempos. Se sabe que hay cantos para los funerales, para la fiesta y cantos de guerra ahora en desuso. Ahora para estos dos cantantes, Pesado y Carranza, la invención de nuevos cantos debe estar totalmente separada del corpus tradicional de los mismos: “Porque son cantos muy antiguos que no debes ni de componer. Está bien si eres compositor pues compón en otro ritmo, en otro, pero no meterlo dentro de ese, porque realmente ya se está perdiendo eso. Por eso nadie sabe de dónde vienen esos cantos, y los cantos son éstos...” (Entrevista a Alonso Pesado). Owen, Walstrom y Michelsen

(1969) mencionan que había grandes secuencias de cantos, la de Pájaro Chiquito, shra kass, que entre los mohave, Maricopa, cucapá, quechán y kumiai nombran como Pájaro. Y otra llamada la de Gato Salvaje kunnih mih, posiblemente cantada en contextos de kuri kuri.

En cambio, Delfina Albañez, pese a que cuenta en su repertorio con cantos muy antiguos, se permite la composición de nuevos cantos o el uso de la guitarra para acompañar su especial timbre de voz, como hacía su abuelo con las rancheras (Owen, Walstrom y Michelsen, 1969) pero para boleros, aunque sea en contextos tradicionales de canto, como son los funerales. Consciente del patrimonio que procura en su profesión, Delfina trabaja constantemente por la conservación de la cultura paipái, sin que la innovación en su canto afrente, sino al contrario, con este gesto enriquezca estas culturas nortenas.

El bule

Retar a la tradición o tensar los postulados que rigen ciertos contextos rituales resulta en propuestas enérgicas de permanencia, tal es el caso de Delfina y su relación con el instrumento con el que cantaba su abuelo: el bule. En la tradición del canto yumano, cuando un cantante fallece, se le entierra con su bule y así lo hizo la familia Albañez, ella cuenta que:

[...] vuelves al lugar donde fue velado el cuerpo, la casa, y entonces limpias todo y cierras ya por un año... cuando entramos su bule estaba colgado ahí, y entonces yo me sentí como que... me saqué de onda, así. Porque dije: “¿Cómo? si yo miré cuando lo echaron ahí, ¿no?...” Y entonces me dijo mi tía Anaclea: “Es que él lo dejó ahí, no se lo quiso llevar, pues por algo lo dejó ahí...” Pues ya me acordé que él siempre me decía que nosotros teníamos que seguir con las tradiciones, los cantos y pues con todas nuestras culturas... (Delfina Albañez, comunicación personal, 7 de octubre 2015).

Para entender la importancia del bule el contexto del canto, Juan Carranza explica:

Los bules, como les he dicho yo, los bules no son bules de ahorita, son bules de miles de años y el bule junta a la gente, porque adentro del bule hay muchos granitos, o vienen siendo las almas de aquellos cantantes. Cuando una persona mueve un bule, la gente se mueve... ¿Qué pasó allí? Pues no es él... es la fuerza que tienen por tantos millones de años que tiene eso y adentro están todos los cantantes; y cuando canta una persona luego luego, voltea a ver... si usted no sabe bailar, solito comienza a bailar tu cuerpo, ¿por qué? Por la fuerza que trae el bule... Y entonces cuando tú vas a cantar ahí en público todos los antepasados, todos los espíritus, están todos juntos contigo ahí. Y está en el bule, hay dos, tres bules, hay un bonche de espíritus cantantes de antes y esos son los que juntan la gente. O sea que el bule todavía es muy poderoso, los cantantes son todavía muy poderosos, tienen mucho poder porque tienen muchos miles, miles, millones de años, por eso juntan la gente, fíjate... (Juan Carranza, comunicación personal, 9 de octubre 2015).

Es debido a ese poder de los ancestros presentes en el bule que los cantos se utilizaban también para curar: “Pues cantaban ellos con sus canciones, sí... Pues ahorita ya casi no he visto curanderos ya, pues antes había muchos. Yo pertenezco a familia de curanderos, mi abuelita es curandera, mi papá era sobador; yo también soy sobador. Vienen juntos, pues fíjese

que el canto y el don de curar es el mismo, van juntos” (Juan Carranza, comunicación personal, 9 de octubre 2015).

Ese microcosmos que es el jonal contiene entonces el poder de la tradición y son los ancestros que curan a través de su sonido, como lo describe Delfina: “Por medio de estos hoyitos, salían curaciones para el alma...” Como instrumento musical y recipiente de una tradición, Alonso Pesado considera que “el bule nunca se va a morir” y por eso los cantantes enseñan lo que sus mayores les dieron y así los niños continúan aprendiendo.

La forma de vida de las tribus yumanas ha cambiado mucho en los últimos decenios. En los procesos de sedentarización de los clanes, el desplazamiento lingüístico y el despojo de sus territorios, la figura de los cantantes se ha transformado. En otras épocas, no muy lejanas, fungían como líderes de las bandas y constituían una leve jerarquía de jefes curanderos. Hasta la generación anterior de cantantes así fue, incluso con el declive de la trashumancia. Hoy en día conservan una de las funciones más importantes, pues siguen siendo contenedores del conocimiento especializado de los cantantes, y más aún, siguen siendo suficientemente poderosos, a través del don otorgado en sueños, para proteger miles de años de tradición en las almas de sus antepasados contenidas en el bule.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Con base en la comparación analítica de la información documental y con la evidencia etnográfica hallada, es posible señalar que los cantantes yumanos conservan, a grandes rasgos, las características de la tradición del canto entre las culturas de las Californias. Si bien el origen de los cantos es mitológico, habría que mirar las cosas en otro sentido, pues en los cantos se contiene la mitología. De modo que se canta que se creó al mundo así, cantando, en los contextos de la muerte de los dioses. Desde el esquema narrativo que representa el corpus mitológico sobre la creación de todas las cosas, sobresalen entonces los contextos funerarios como centro de transmisión y ámbito más importante hasta nuestros días, de lo que se considera representativo de los grupos étnicos de Baja California, pues es el nodo de la organización social.

Entonces consideramos que los cantantes ostentan el estandarte de la etnicidad yumana debido a que poseen el acervo de los cantos tradicionales por herencia o por don innato, lo que permite un reconocimiento y un prestigio muy particular, pues el corpus de los cantos se obtiene a través de procesos de iniciación en los sueños y se les asocia a las figuras de los héroes míticos que crearon el mundo cantando. Si bien, el canto para curar ha desaparecido, la especialización ritual de los cantantes perdura, pues los seres de otros mundos, como los ancestros cantantes, influyen en ellos. Tan es así que cantan a través de sus manos cuando el bule suena y siguen siendo protagonistas en los contextos funerarios.

Así entonces, el contexto de la transmisión de los conocimientos continúa siendo el dictado por los mitos. También en ellos se instruyen la distribución y legitimación sobre un territorio, la distribución de las

lenguas y, sobre todo, la función de los cantantes como conocedores del mundo y el leve ascenso en la jerarquía dictado por el prestigio.

Hemos defendido en este texto el que una proposición es verdadera sólo si se corresponde con los hechos, pero no sólo eso, hemos tratado de que su coherencia se apegue al mismo deseo y aspiraciones de quienes viven esta cultura. Si los dioses crearon al mundo cantando, este desencadenamiento musical a través del susurro, los hombres y las cosas aparece por el ondulado contorno melódico.

REFERENCIAS

- Álvarez de Williams, A. (2004). *Primeros pobladores de Baja California. Introducción a la antropología de la Península*. México: INAH-CONACULTA.
- Davis, H. (1919). The Diegueno Ceremony of the Death Images. *Museum of the American Indian Contributions*. New York : Museum of the American Indian/Heye Foundation
- Densmore, F. (1932). Yuman and Yaqui Music. *Bureau of American Ethnology Bulletin*, 110. Washington DC: Smithsonian Institution.
- DuBois, C. (1904). The Story of the Chaup: A Myth of the Dieguenos. *Journal of American Folklore*, 17(67), 217-242.
- DuBois, C. (1901). Mythology of the Diegueños. *Journal of American Folklore*, 54(14).
- Forde, C. D. (1931). *Ethnography of the yuman indians*. Berkeley: University of California.
- Gabayet, N. & González, A. (2012). *Paisaje Cultural Yumano*. Informe elaborado para la Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. México: Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Unpublished manuscript.
- Harrington, J. (1908). A Yuma Account of Origins. *The Journal of American Folklore*, 21(82), 324-248.
- Herzog, G. (1928). Yuman Musical Style. *The Journal of American Folklore*, 41(160), 183-231.
- Hohental, W., Blackburn, T.C, Langdon, M., Kronenfeld, D.B. & Thomas, L. (2001). *Tipai ethnographic notes. A Baja California Indian Community at Mid-Century*. Anthropological Papers, 48. Novato, California: Ballena Press.
- Kelly, W. (1977). *Cocopa Ethnography*. University of Arizona Anthropological Papers, 29. Tucson, Arizona.
- Kroeber, A. (1925). Handbook of the Indians of California. *Bureau of American Ethnology Bulletin*, 78. Washington DC: Smithsonian Institution.
- Kwiatkowska, B. J. (1990). Introduction to the Musical Culture of the Diegueños Indians from San Diego Country Reservation in California. *Canadian Folk Music Bulletin*, 24(3), 14-21.
- Laylander, D. (2001). The Creation and Flute Lure Myths: Regional Patterns in Southern California Traditions. *Journal of California and Great Basin Anthropology*, 23(2), 155-178.

- Meigs, P. (1939). *The Kiliwa Indians of Lower California* (Serie Ibero-Americana 15). Berkeley, California: University of California Press.
- Meyer, J. (1978). Wii'ipay: The Living Rocks, Ethnographic Notes on Crystal Magic Among Some California Yumans. *The Journal of California Anthropology*, 5(1), pp. 42-52.
- Mixco, M. J. (1994). The Role of Metaphor in Kiliwa Kinship and Religion. *Anthropological Linguistics*, 34 (1-4), 138-158.
- Mixco, M. J. (1983). *Kiliwa Texts: When I Have Donned My Crest of Stars*, Anthropological Papers 107, Salt Lake City: University of Utah.
- Olmos, M. (2008). La música kumiai de la tradición yumana de Baja California. In X. Luna (Cord.). *Pueblos indígenas en riesgo. Kumias. Homenaje a Gloria Castañeda Silva, cantante kumiai*. México: CDI.
- Owen, R. C. (1962). *The Indians of Santa Catarina, Baja California Norte, Mexico: Concepts of Disease and Curing* (Doctoral Thesis). University of California, Los Ángeles, California.
- Owen, R., Walstrom N. & Michelsen, R. (1969). Musical Culture and Ethnic Solidarity: A Baja California Case Study. *Journal of American Folklore*. 82(324), 100-111.
- Viveiros de Castro, E. (2009). *Métaphysiques Cannibales*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF).
- Waterman, T. T. (1910). *The Religious Practices of the Diegueno Indians*. Berkeley, California: University of California Press.
- Winkelman, M. & Finelli, P. (2006). El kusiyai: chamanismo entre las poblaciones yumanas del norte de California. *Culturales*, II(3), 111-131.

Notas

- 1 El tema de los etnónimos exige una discusión amplia dada su complejidad – este artículo tiene otro propósito– para efectos de este texto usamos grafías para el nombre de las lenguas que aparecen en el catálogo de lenguas indígenas nacionales del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), que para los yumanos utiliza kumiai, paipái, kiliwa y cucapá.