

LA CREACIÓN DEL MUNDO: ANÁLISIS DE UN ANTIGUO CANTO SERI

THE CREATION OF THE WORLD: ANALYSIS OF AN ANCIENT SERI SONG

STEPHEN A. MARLETT

RENÉ MONTAÑO HERRERA

E. FERNANDO NAVA L.

RESUMEN. Se presenta un antiguo canto seri, con una comparación entre ocho variantes que de su texto se han registrado, y una discusión del significado de esta manifestación cantada de un mito de creación. También se ofrece una versión del contenido en forma narrativa, así como una propuesta de la correspondencia entre la versión entonada y la oral del texto. La versión narrativa del texto se presenta con división morfémica, glosas y haciendo una referencia a cada palabra con su respectiva entrada en un diccionario seri. Se incluye la transcripción musical de la canción, con una explicación de la relación entre el texto y la música.

PALABRAS CLAVE: seri, canciones, expresión poética, lenguas indígenas de México, mitos, relación música-literatura.

SUMMARY. An ancient Seri song is presented along with a comparison of eight variations of the text that have been recorded, and a discussion of the meaning of the sung version of a creation myth. A version of the content in narrative form is also given, as well as a proposal for the correspondence between the sung version and the oral version of the text. The narrative version is presented with morpheme division, glosses and with reference for each word to its respective entry in a Seri dictionary. A musical transcription of the song is included, and an explanation of the relationship between the text and the music.

KEYWORDS: Seri, songs, poetic expression, indigenous languages of Mexico, myths, relationship between music and literature.

Presentación

El tema de este artículo es la secuencia de ocho líneas que, según nuestra presentación, componen una canción importante para la comunidad *comcaac* (el pueblo indígena seri). Se requieren aproximadamente veinte segundos para cantar tales líneas, aunque, de acuerdo con la manera tradicional de expresar una canción, el texto se suele repetir completo cuatro veces, al ser importante la cuenta de cuatro para los seris.¹

¹ Las partes del artículo dedicadas al texto son contribuciones de Marlett y Montaña; las partes dedicadas a la música son de Nava. Para más información sobre la lengua de los *comcaac* (cuya autodenominación es *cmiique iitom*, código ISO 639-3: sei) y la comunidad que la habla, véase O'Meara et al. (2012), y las referencias mencionadas allí; para más información sobre las canciones en la cultura seri, véanse Astorga et al. (1998), Hine (2000), Vennum (2000), Nava (2006), Caballero Quevedo (2011), Ogarrío Perkins (2011) y el ensayo de Fernando Nava incluido en CDI (2012). Agradecemos a Carolyn O'Meara por sus comentarios a este trabajo, así como a las editoras y a los dictaminadores anónimos por sus observaciones y sugerencias.

Esta canción es conocida en la comunidad mediante las palabras de su primera línea: *Hant quib Cmaa Tpxxi ma*. La primera mención que tenemos de ella proviene de una nota escrita por Mary B. Moser, fechada en 1987,² aunque estamos convencidos de que es una de las canciones más antiguas que se conoce de la cultura seri. A diferencia de muchas otras canciones, ésta no se le atribuye a ninguna persona como su autor. Al parecer, no se incluyó en la colección de canciones comprendidas en las grabaciones de Edward W. Moser y Mary B. Moser (realizadas durante las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo pasado).³ No figura entre los 31 cantos compilados en 1933 por Francisco Domínguez (1962) y, hasta donde sabemos, tampoco se encuentra en otras colecciones publicadas en fonogramas, tal es el caso de la obra pionera de Yurchenco (1952), o los productos más recientes, como son INI (1993), CDI (2005), Burgos (2006) y CDI (2012). Es interesante observar que tampoco se menciona esta canción en D. Coolidge y M. Coolidge (1939), un libro, curioso por muchas razones, que supuestamente reproduce las letras de varias canciones de los seris, aunque tan solo mediante su traducción al inglés.

Para la comunidad seri, ante la ausencia de manifestaciones musicales meramente instrumentales, la música tradicional la conforman las canciones. Éstas gozan de un gran arraigo. Los respectivos géneros de canciones permanecen vigentes en las fiestas colectivas, así como en los determinados eventos especiales. Por ejemplo, las *icoos icoit* “canciones para los bailes”, siguen convocando al zapateo y al movimiento ritmado del cuerpo; y las *icooha* “canciones de luto”, continúan siendo funcionales en torno a los funerales. A diferencia de lo que ahora ocurre en otras comunidades indígenas, en donde sólo unos cuantos ancianos conservan el patrimonio musical tradicional, entre los seris destaca el número de personas que reproducen las canciones, así como positivamente sintomática es la presencia de niños que sigue aprendiéndoselas. Por igual, continúa viva la composición de piezas, en estricto apego a los patrones musicales tradicionales. Esto no quiere decir que la manifestación de las canciones tradicionales únicamente sea realizada en el estilo tradicional también, que consiste en el canto *a capela*, o acompañado con algún tipo de maraca. De manera complementaria, los conjuntos de rock de la comunidad las cantan acompañadas con la instrumentación electrónica y la percusión característica de este tipo de agrupaciones; y desde luego que en este mismo contexto, las melodías de las canciones también son tocadas por la

² De acuerdo con dicha nota, la canción se grabó el 12 de febrero de 1987. El intérprete fue Roberto Herrera Marcos, residente de *Haxöl libom* (El Desemboque) y colaborador del matrimonio Moser durante muchos años.

³ Estas grabaciones están en la colección del Archivo Internacional de Idiomas Indígenas de Latinoamérica (<http://www.ailla.utexas.org>).

guitarra melódica o “requinto”. Aun con todo el alto aprecio que hoy guardan, las canciones tradicionales seris no escapan de la amenaza de caer en desuso.

No obstante que una persona de la comunidad ha mencionado que existen o se recordaban otras estrofas de *Hant quib Cmaa Tpxi ma*, no se ha grabado o transcrito, hasta donde se sabe, ninguna otra línea adicional a lo que aquí se presenta. Una canción de este tipo no la cantan los seris en sus fiestas. Montañó recuerda las situaciones privadas en que su padre, José Ángel Montañó, le cantaba esta canción y le explicaba su significado. Siempre era importante cantarla cuatro veces, así como proporcionar su significado.

Con toda y su importancia en la cultura seri, la canción no ha sido memorizada por toda la comunidad, incluso por la gente mayor. Pero parece que la gran mayoría de las personas —si no todas— la han escuchado guardándole gran aprecio.⁴

Una versión impresa de este canto se publicó en un librito hecho para la comunidad en 2009 (en un tiraje muy limitado). La letra que se usa en ese libro es la que se presenta a continuación —la de Cleotilde Morales, como se explica en la sección *Versiones*— y la interpretación del canto ofrecida en ese libro es la que se presenta en la sección *Traducción y explicación*.

Otra versión impresa del canto se publicó en el folleto de Flores Farfán (2011), hecha a base de la interpretación proporcionada por Josué Robles Barnett (v. la sección *Versiones*). Y otra versión más, la de Efraín Estrella, se encuentra en Estrella (2007) y en Estrella (2012).

Esta canción ha sido transmitida y preservada durante años de forma oral entre grupos de familias asentadas en el pasado en lugares considerablemente distanciados entre sí. No es una sorpresa encontrar más de una versión de ella y, de hecho, es común oír al intérprete decir que él o ella conoce la forma correcta. A continuación, se presenta una versión particular del texto, una que por distintas razones hemos considerado nuestra versión ‘modelo’ (otras versiones se presentan y se comparan en la sección *Versiones*):

Ha mat cmá tpa xi ma ya
Za hi ti pá xi
Ha ma tí ya xa no sín la xói ton te ya
Ha ma ti ca bé ya
Ha ma ti ca zé ne i ma ya
Tá ya za mó ya

⁴ Los integrantes del grupo musical *Hamac Caziim* nos han revelado conocer la canción; pero, comentan, por respeto a ella misma, no la interpretan ni en público, ni la han agregado a su producción discográfica (Robles Barnett, s/f).

Ha ma ti xa cá no gui / ba mi mí xó tin
Hán ti ba quím xoe nec te.

Esta transcripción sigue las siguientes normas. Primera norma, se utiliza el alfabeto en que se escribe la lengua seri en la comunidad. A éste se ha aumentado la letra *g* y el dígrafo *gu*, empleados para representar una aproximante velar sonora [ɣ] que se escucha en los cantos y que regularmente corresponde a la fricativa velar sorda [x] de la lengua hablada, escrita *j* en el alfabeto comunitario. Haciendo uso de esta forma de escribir, cualquier persona que conozca el alfabeto, con muy poca orientación, podría transcribir una canción seri. Una versión escrita con el alfabeto fonético internacional (IPA, 1999) se incluye en la sección *Traducción y explicación*.⁵

Segunda norma, por razones pragmáticas se presenta la letra del canto por medio de sílabas y no por palabras. A su vez, se ha escrito una tilde (acento agudo) sobre la primera vocal de las sílabas percibidas más fuertes y no se representa en esta transcripción la duración vocálica porque puede variar mucho debido a la sujeción del texto a la música. A partir de estos recursos y con muy poca orientación, a pesar de que una persona no entienda la letra, sí puede transcribir una canción seri adecuadamente. Esto es importante porque, en realidad, en muchos casos ante las canciones, el oyente —sepa hablar o no la lengua seri— tiene dificultad de entender las palabras por los varios cambios que éstas sufren cuando se usan en los cantos. Este punto se explica con más detenimiento en la sección *Comparación de la canción con una forma narrativa*.

Tercera y última norma, hay algunas sílabas o partes de sílabas que no tienen correspondencias léxicas; un ejemplo es la sílaba *ya* que aparece al final de varias líneas en este canto, como en muchos otros. No es el marcador de una pregunta. Tales sílabas, no siempre distinguidas con facilidad de las otras, tienen la función principal de completar la métrica de la línea, definida primordialmente por los rasgos melódicos del canto. Un ejemplo más discutible es la sílaba *te*, que uno podría intentar relacionar con el verbo flexionado *tee* ‘dice’. Creemos que hay razones para afirmar que la relación sería equivocada, pero es algo para explorar.

⁵ Es necesario retener los valores fonéticos de las siguientes letras: *b* representa la oclusiva glotal [ʔ]; *x* representa la fricativa uvular sorda [χ]; *z* representa la fricativa postalveolar sorda [ʃ]; *e* representa una vocal más abierta que la *e* del español; *m* se pronuncia como una aproximante labial-velar nasalizada [m̃] cuando sigue a una oclusiva velar, situación en que la nasalización afecta las vocales de la sílaba; y la letra *l* representa una fricativa lateral sorda [ɬ] en el habla normal, pero se pronuncia como una aproximante lateral sonora en las canciones. Más detalles se encuentran en la introducción al diccionario seri (Moser y Marlett, 2010) y en Marlett (2016), mientras que una presentación minuciosa se incluye en Marlett (en preparación).

En relación con su contenido, esta canción es similar a muchas otras en esta lengua. Su letra profiere imágenes, sin expresar en muchos casos una proposición completa, a diferencia de la tradición del canto en la música occidental. Así, se presentan frases nominales desligadas de todo verbo y verbos sin sujetos explícitos, lo cual dificulta contar con una traducción que se pueda entender o apreciar rápidamente. Muchas veces, cuando se pide la traducción de un canto, se suele responder con una explicación de todo el contexto —agregando información que el texto en sí no expresa— para facilitar la comprensión de la canción.

Por su parte, la división de la letra en ocho líneas no es del todo elocuente; en un análisis preliminar se había dispuesto el texto en nueve líneas. Ahora hemos ajustado nuestra presentación de conformidad con la observación de José Francisco Barnett Astorga (comunicación personal). Para él, la canción se compone de ocho *icaaitom*, la cual puede referir a una palabra o una serie de palabras o un discurso entero. La penúltima línea de la presente versión es la que anteriormente habíamos dividido en dos. Añadiremos algunas cuestiones más sobre la división del texto en la sección *La relación entre el texto y la música*.

Traducción y explicación

A continuación, se presenta una traducción de la canción *Hant quib Cmaa Tpxi ma*. En algunas líneas, como se explica después, el verbo o su sujeto ha sido inserto entre corchetes porque no se expresa en el texto. La información es implícita y accesible solamente por medio de la explicación de una persona a quien se ha transmitido dicha información. Hay más de una interpretación para ciertas partes del texto. Nosotros nos basamos en la interpretación que Montaña ha recibido de varios asesores y es la que proporcionamos a continuación.

¹ Cuando la Tierra fue recién creada

² El día en que fue creada

³ Sonaría a los fines de la Tierra, hablaría

⁴ Creador del Mundo [estaba allí]

⁵ Secador de la Tierra [estaba allí]

⁶ [La Tierra] tomó un paso

⁷ [La Tierra] sonó con un ruido fuerte y [el sonido] tocó la infinidad

⁸ [La historia] es llevada por “Los que hablan acerca de las Cosas Antiguas”.

Línea 1. Se refiere a la Tierra, o sea el planeta.

Línea 3. Se desconoce el sujeto de los verbos traducidos como ‘sonaría’ y ‘hablaría’ en esta línea. La versión de Roberto Herrera Marcos (v. la sección *Versiones*) tiene otra palabra

en lugar del verbo ‘hablar’; según los apuntes de Mary B. Moser, él explicó que es *xootax* ‘caminaba [el Creador *Hant Caaii*]’.

Línea 4. Mientras que una versión popular afirma que la letra se refiere al Creador, otra versión (explicada por José Francisco Barnett) afirma que la letra es *ba mat ha pa i*, interpretada *bant hapaii* ‘Tierra creada’.

Línea 5. Aparte del Creador del Mundo, en el contexto de la creación había siete entes que secaron la tierra; su nombre en singular es *bant quízin* (‘tierra el.que.la.tostó.con.lumbre’), y en plural *bant quízija*. La palabra para ‘mundo’ y ‘tierra’ es la misma. Aquí se refiere a la acción de secar la superficie del planeta en que vivirá la humanidad. La preparación —el secado— fue para hacer la Tierra habitable. La versión de Roberto Herrera Marcos utiliza la palabra *imal* ‘lo acompañó’. Aparentemente estaba diciendo que el *bant quízin* acompañaba al Creador. Era necesario hacer algo, retirar el agua de la tierra, para endurecerla, porque se le hundieron las patas al primer ser que probó la dureza que supuestamente ya tenía la superficie del mundo: el insecto llamado, precisamente, *bant cmaa tpaxi iti bacaatax* (‘el que fue mandado a la tierra recién creada’), un animal que es extremadamente liviano —supuestamente el animal más liviano en el universo en esa época— y con patas muy largas; aparentemente, un insecto de la familia Phalangidae.⁶

Línea 6. Es decir, la Tierra empezó a moverse en su lugar en el Universo. Este momento marca el inicio de todo.

Línea 7. Aquí se traduce *hamiime* ‘cielo’ considerando un sentido que denota la más vasta amplitud: ‘infinitud’, debido a que el contexto es el universo en su totalidad, no sólo la especificidad del planeta Tierra. Aparentemente el inicio del movimiento, representado por el “paso” tomado por la Tierra, causó un sonido que penetraba hasta los confines del Universo.

Línea 8. Los *Hant liba Quimxoj* eran los personajes que, al inicio de tiempo, dieron información sobre el universo, acerca de las cosas antiguas —literalmente, las ‘posesiones de la Tierra’—, a los antepasados de los *comcaac*. Los miembros modernos de ese linaje se llaman *Hant liba Cöbacomxoj* ‘a quienes han sido contadas las Cosas Antiguas’; estas personas tienen la responsabilidad de aprender y preservar esa información.

⁶ Esta es la información con que contamos, de acuerdo con nuestros asesores y experiencia de campo en la región seri durante muchos años, aunque el insecto no se ve mucho y se confunde con algunas arañas “patonas” a que se parece mucho. En la videgrabación de Efraín Estrella en Estrella (2007), don Efraín describe a este insecto como *coiiz xabxaii*— algo similar a una araña que no pica. En Flores Farfán (2011: 10) se afirma con base en una fuente diferente que es otro insecto, uno sin las características indicadas; nosotros no hemos recibido tal información.

Versiones

Existen diferentes versiones de la canción, aunque las fluctuaciones entre ellas son relativamente pequeñas. No obstante la importancia cultural de la canción, ocurre esta variación. Como ya lo señalamos, además hay personas, aun de edad avanzada, que dicen que la aprecian pero no se han aprendido la letra y no la pueden cantar bien.

En las versiones dispuestas a continuación, la línea *a* corresponde a Cleotilde Morales, grabada en 2008 por Marlett. Cleotilde Morales (1942-2014), esposa de Alfredo López (fallecido en 2014) era una persona reconocida por su conocimiento profundo de la cultura seri. Residía en *Socaaix* (Punta Chueca). Véase también la información biográfica consignada en C. Marlett (2014: 254).

La línea *b* es de María Luisa Astorga (nacida 1945), grabada en 2008 por Marlett; la transcripción es nuestra. María Luisa Astorga es miembro del Consejo de Ancianos y residente de *Haxöl libom* (Desemboque). Su esposo era Efraín Estrella (véase línea *d*). Para mayor información consultar en C. Marlett (2014: 253).

La línea *c* es de Josué Robles Barnett (1964-2016), reproducida aquí como aparece en Flores Farfán (2011), excepto que la transcripción ha sido ajustada a las normas usadas en las otras versiones. Josué, identificado en Flores Farfán (2011) como José, era hijo de Antonio Robles (miembro del Consejo de Ancianos). Era residente de *Socaaix*. La publicación no especifica la fecha en que la canción fue grabada, pero aparentemente fue entre 2009 y 2010. De acuerdo con la tradición, Josué cantó la canción más de una vez, advirtiéndose cambios en la letra en cada repetición, en algunos lugares, el cambio más notable es el uso de *hami mi* (< *hamiime* 'cielo') en lugar de *bamat* en la primera repetición. Para este trabajo, hemos tomado la letra de la tercera rendición de la letra de la grabación incluida en el disco compacto que acompaña el libro.

La línea *d* es de Efraín Estrella (1945-2010); la transcripción es nuestra y fue tomada de Estrella (2007). Esta grabación se debe a que Estrella pidió a Marlett que lo grabara hablando sobre varios temas, incluyendo la historia de la creación del mundo. En ella, después de 14 minutos de explicación, don Efraín canta este canto cuatro veces, y luego termina en pocos minutos más su explicación. La grabación de la canción encontrada en Estrella (2012), muy similar a la de 2007, fue subida al internet el 19 de julio de 2007 por personas desconocidas. No hay datos acerca de su filmación. Efraín era miembro del Consejo de Ancianos y esposo de María Luisa Astorga. Solía estar en el patio de su casa ensayando varias canciones para no olvidarlas. Véase también la información en C. Marlett (2014: 253).

La línea *e* es de Roberto Herrera Marcos (1916-1988); se toma de la transcripción hecha en 1987 por Mary B. Moser; la transcripción aquí incluida es nuestra (No hemos encontrado

la versión en audio). Roberto Herrera fue una fuente inagotable de información durante toda su vida; una parte de sus aportes al estudio de la lengua seri se refleja en el diccionario en que contribuyó durante varias décadas (Moser y Marlett, 2010). Véase también la información en C. Marlett (2014: 254).

La línea *f* es de José Francisco Barnett (“Pancho Largo”, c. 1944), grabada en 2015 por Vanessa López López como parte de un proyecto auspiciado por la Fundación Christensen. Es compositor de muchísimas canciones y experto en el violín monocordio.

La línea *g* es de Juanita Herrera (ca. 1938-2017); grabada en 2015 por Claudia López López como parte del mismo proyecto auspiciado por la Fundación Christensen; la transcripción es nuestra. Juana Herrera era una persona que relataba mucha información tradicional a las nuevas generaciones. Véase también la información en C. Marlett (2014: 253).

La línea *h* es de la anciana Chavela Torres Molina (ca. 1924-2013); grabada en noviembre de 2008 por Cathy Moser Marlett; la transcripción es nuestra. Chavela Torres era una persona muy respetada en la comunidad. Véase también la información en C. Marlett (2014: 255).

Todos los registros sonoros y/o audiovisuales se usan con el permiso de las personas grabadas o de su familia.

1. a. Ha mat cmá tpa xi ma ya
 b. Ha mat cmá tpa xi ma ya
 c. Ha mat cmá tpa xi ma ya
 d. Ha mat cmá tpa xi ma ya
 e. Ha mat tpái tpa xi ma ya
 f. Ha mat cmá pa xi ma ya
 g. Ha mat cmá pa xi ma ya
 h. Ha mat tpái tpa xi ma ya

2. a. Za hi ti pá xi
 b. Za hi ti pá xi ya
 c. Za hi ti pá xi ya
 d. Za hi ti pá xi ya
 e. Za hi ti pá xi ya
 f. Za hi ti pá xi ya
 g. Za hi ti pá xi ya
 h. Za hi ti pá xi ya

3. a. Ha ma tí ya xa no sín la xói ton te ya
 b. Ha ma tí ya xa no tén la si ta xoe
 c. Ha ma tí yá xa no xín la xo ta xo noj xoe ya
 d. Ha ma tí ya xa no tén la si tax te (ya)
 e. Ha ma tí ya xa no tén la xo ta xi
 f. Ha ma tí ya xa no hí la sí ta xoe

- g. Ha ma tí ya xa no xín la xói ton te
 h. Ha ma tí ya xa no xín la si tax te
4. a. Ha ma ti ca hé ya
 b. Ha ma ti ca mó ya
 c. Ha ma ti pa hé ya
 d. Ha ma ti ca mó ya
 e. Ha ma ti ca hé ya
 f. Ha ma ti ca hé ya
 g. Ha ma ti pa hé ya
 h. Ha ma ti ja mó ya
5. a. Ha ma ti ca zé ne i ma ya
 b. Ha ma ti ca sé ne i la ya
 c. Ha ma ti ca zin ha mi me mo pa
 d. Ha ma ti ca sé ne la ya
 e. Ha ma ti qui zí ni ma li
 f. Ha ma ti qui zén ha mi me mo pa
 g. Ha ma ti que sé ne me mo pa
 h. Ha ma ti ca sín na li ma ya
6. a. Tá ya za mó ya
 b. Tá ya za mó ya
 c. Tá ya za mó ya
 d. Tá ya za mó ya
 e. Tá ya za mó ya
 f. Tá ya za mó ya
 g. Tá ya za mó ya h. Tá ya za mó ya
7. a. Ha ma ti xa cá no gui ha mi mí xó tin
 b. Ha ma ti xa cá no gui ha mi mí yo tin
 c. Ha ma ti xa cá noj - ha mi mí xo tin ya
 d. Ha ma ti xa cá no gui ha mi mí yo tin
 e. Ha ma ti xa cá no gui ha mi mí yo tin
 f. Ha ma ti xa cá no gui ha mi mí yo tin
 g. Ha ma ti xa cá no gui ha mi mí yo tin
 h. Ha ma ti ha cá no - he me mé yo ti
8. a. Hán ti ha quím xoe nec te.
 b. Hán ti ha quím xoj oe nec te.
 c. Hán ti ha quím xoj xoe.
 d. Hán ti ha quím xoj oe ne que.
 e. Hán ti ha quím xoj oe nec te.
 f. Hán ti ha quím xoj oe nec xoe.
 g. Hán ti ha quím xoá to mí.
 h. Hán ti ha quím xo xoe nec te.

Comparación de la canción con una forma narrativa

En esta sección se presenta en tres formas el texto de la versión ‘modelo’; corresponde a la línea a de la sección precedente. Primero, se presenta el texto mediante sílabas, como se canta, conforme a la explicación dada en la sección *Presentación*.

Segundo, se transcriben estas mismas sílabas empleando ahora el alfabeto fonético internacional (IPA 1999); se trata de una transcripción relativamente detallada, no de carácter fonémico.

Tercero, se presenta lo que, supuestamente, sería la versión oral de cada línea si el texto fuera narrado y no cantado. En esta línea fue utilizado el alfabeto comunitario, representado en el diccionario seri (Moser y Marlett, 2010) y explicado en Marlett (2016).

El formato de la tercera línea es complicado por el hecho de que las sílabas cantadas muchas veces toman una parte de una palabra y una parte de la siguiente palabra. Por ejemplo, en la segunda línea, las palabras *zaab iti* se cantan en tres sílabas *za bi ti*, siendo que la primera vocal de *iti* se canta en la misma sílaba que la última consonante de *zaab*.

Además, se complica la tercera línea porque hay palabras (escritas entre paréntesis) que se omiten totalmente cuando el texto es cantado. Uno puede especular por qué en algunos casos se produce tal omisión: posiblemente porque la canción existió antes de que estas palabras existieran. Es decir, los artículos definidos tienen una historia relativamente bien conocida, y obviamente reciente, en la historia de la lengua (v. Marlett y Moser, 1994). Así, la ausencia de los artículos definidos en la canción puede explicarse por el hecho, que siempre hemos creído, de que esta pieza fue compuesta en un pasado remoto.

Hay casos en que la forma cantada de una palabra muy probablemente es una forma antigua de tal palabra; pongamos por caso la palabra moderna *ixootni* ‘lo tocó’ que en la octava línea se canta *(m)i xo tin* (la *m* siendo parte de la palabra anterior). Lo que sabemos a partir del estudio de Marlett (1981) es que ha habido un proceso de elisión de vocales en la sílaba que sigue a la sílaba acentuada, aunque a veces la vocal se preserva en otra forma flexionada de la palabra; esto es claro al comparar las palabras *bast* ‘piedra’ y *básatoj* ‘piedras’, donde vemos que la raíz es *bast* en el singular y *basat* en el plural. Cuando la elisión produce una secuencia de consonantes que no puede presentarse en la misma sílaba, se inserta la vocal *i* después de la segunda; así, en la raíz *neepen* (que aparece en la palabra *c-neepen-im*), se pierde la vocal de la segunda sílaba, resultando *neepn*, que requiere la inserción de *i* (v. la palabra *c-neepni* ‘lo que es sin punta’). Ahora, volviendo a la secuencia *(m)i xo tin*, podemos suponer que esta palabra, ‘lo tocó’, anteriormente era *ixootin*, y por eso aparece así en la canción. Luego se perdió la vocal de la sílaba *tin*, resultando en una

secuencia de consonantes que no puede silabificarse y, como resultado, se inserta una *i* después de la nasal, de lo que resulta la palabra moderna *ivootni*.

Finalmente, en las últimas dos líneas se presentan traducciones libres del texto al español y al inglés. En resumen, el formato de la presentación es:

9. a. Forma cantada de la línea escrita en el alfabeto de la comunidad
- b. Forma cantada de la línea escrita en el alfabeto fonético internacional
- c. Supuesta versión oral de la línea
- d. Traducción al español de la línea
- e. Traducción al inglés de la línea

10. Ha mat cmá tpa xi ma ya ,
 ?a mat 'kŵã ,tpa xi ma ja
 Hant (quij) cmaa tpaxi ma
 'Cuando la Tierra fue recién creada'
 'When the Earth had just been newly made'

11. Za hi ti pá xi
 ʃa ?i ti 'pa xi
 Zaah (cap) iti ipaxi
 'El día en que fue creada'
 'The day on which it was made'

12. Ha ma ti ya xa no sin la xói ton te ya
 ,?a ma ti ja xa no ,sin la 'xoi ton te ja
 Hant (quih) ihiyáx (com) ano siinla xo, siitom tee
 'Sonaría a los fines de la Tierra, hablaría'
 'It would resound to the ends of the Earth, it would speak'

13. Ha ma ti ca hé ya
 ,?a ma ti ka 'ʔe ja
 Hant Caaí
 'Creador del Mundo [estaba allí]'
 'Creator of the World [was there]'

14. Ha ma ti ca zé ne i ma ya
 ,ʔa ma ti ka 'ʃɛ ne i ma ja
 Hant Quizin
 'Secador de la tierra [estaba allí]'
 'Dryer of the land [was there]'
15. Tá ya za mó ya
 'ta ja ʃa 'mo ja
 Taa yazám
 '[La Tierra] tomó un paso'
 '[The Earth] took a step'
16. Ha ma ti xa cá no gui ha mi mí xó tin
 ,ʔa ma ti ʒa 'ka no ʔi ʔa mi 'mi 'ʒo tin
 Hant ixacaanoj, hamiime (com) ixootni
 '[La Tierra] sonó con un ruido fuerte. [El sonido] tocó la infinidad'
 '[The Earth] reverberated with a boom. [The sound] touched infinity'
17. Hán ti ha quím xoe nec te
 'ʔan ti ʔa 'kim 'ʒœ nek te
 Hant Iiha Quimxoj oeenec.
 '[La historia] es llevada por "Los que Hablan acerca de las Cosas Antiguas".'
 '[The story is] carried by "Those who tell about the Ancient Things".'

El texto narrativo glosado

En esta sección se presenta el texto narrativo correspondiente a la línea tercera (c) de la sección precedente, incluyendo las palabras entre paréntesis y ofreciendo varias anotaciones, de conformidad con la siguiente disposición interlineal:

1. El texto narrativo.
2. Una transcripción fonémica de cada palabra, basada en Marlett, Moreno Herrera y Herrera Astorga (2005).
3. La transcripción fonémica de la línea anterior, pero ahora con divisiones morfélicas superficiales, de acuerdo con las llamadas Reglas de glosado de Leipzig (<http://www.eva.mpg.de/lingua/resources/glossing-rules.php>). (No se presentan las formas subyacentes de los morfemas).

4. Una glosa en español de cada palabra con su análisis morfológico, basada en Marlett (en preparación).

5. La entrada del diccionario (Moser y Marlett, 2010) con que la palabra se relaciona.

6. La misma traducción libre al español presentada en la sección Traducción y explicación.

CreMun:1

Hant	quij	cmaa	tpaxi	ma,
'ʔant	kix	'kmaa	'tpaxi	ma
'ʔant	kix	'kmaa	't-p-axi	ma
tierra	DEF.CMPC	ahora	RLS.T-PSV-terminar	CAM.SUJ.RLS
hant	quij	cmaa	quixi	ma

Cuando la Tierra fue recién creada

CreMun:2

Zaah	cap	iti	ipaxi
'jaaʔ	kap	iti	i'paxi
'jaaʔ	kap	iti	i-Ø-'p-axi
sol/día	DEF.VRT	3POS:en	3POS-NMLZ.PROP-PSV-terminar
zaah	cap	iti	quixi

El día en que fue creada

CreMun:3

Hant	quih	ihiyáx	com	ano
'ʔant	kiʔ	iʔi'jaχ	kom	ano
'ʔant	kiʔ	i-ʔi-'jaχ	kom	ano
tierra	DEF.FLX	3POS-NMLZ.PROP-ser.el.último	DEF.HRZ	[3POS]en/de
hant	quih	coyáx	com	ano

siinla	xo,	siitom	[aha].
'siinla	χo	'siitom	aʔa
'siinla	χo	'siitom	a-ʔa
IRR.I:sonar.como.campana	ENFT	IRR.I:hablar	AUX-ASEV
quiinla	xo	caaitom	

aba Sonaría a los fines de la Tierra, hablaría

CreMun:4

Hant	Caai.
'ʔant	'kaai
'ʔant	'k-aai
tierra	NMLZ.SUJ[TR]-hacer
hant	caai

Creador del Mundo [estaba allí]

CreMun:5

Hant	Quizin.
'ʔant	'kʲʃin
'ʔant	'k-iʃin
tierra	NMLZ.SUJ-TR:tostar.con.lumbre
hant	quizin

Secador de la tierra [estaba allí]

CreMun:6

Taa	yazám.
'taa	ja'ʃam
'taa	ja'ʃam
DEM.DIST	RLS.YO:tomar.paso
taa	cozám

[La Tierra] tomó un paso

CreMun:7

Hant	ixacaanoj.	Hamiime	com	ixootni.
'ʔant	iʒa'kaanox	ʔa'miime	kom	i'ʒootni
'ʔant	i-ʒ-a'kaanox	ʔa'miime	kom	i-'ʒootni
tierra	3SUJ-RLS.ENF-hacer.rugir	cielo	DEF.HRZ	3SUJ-RLS.ENF:tocar
hant	cacaanoj	hamiime	com	quitni

[La Tierra] sonó con un ruido fuerte. [El sonido] tocó la infinidad.

CreMun:8

Hant	Iiha	Quimxoj	oee nec	[iha].
'ʔant	'iiʔa	'kimʒox	'oee nek	iʔa
'ʔant	'iiʔa	'k-imʒ-ox	'oee ne-k	iʔa
tierra	3POS:posesiones	NMLZ.SUJ-TR:decir-PL	[3POS]NMLZ.OBJ.DIR:llevar-PL	ASEV
hant	iiha	quimx	coonec	ha

[La historia] es llevada por “Los que Hablan acerca de las Cosas Antiguas”.

La relación entre el texto y la música: un mito cantado

Luego de haber tratado en las páginas anteriores la traducción, explicación, versiones y glosa del texto narrativo de *Hant quib Cmaa Tpxi ma*, sabemos que estamos de cara a un mito de creación transmitido y preservado por tradición oral mediante un texto tendencialmente estable, con rasgos poéticos, con sentido gramatical y, muy importante, envasado en una determinada estructura rítmico-melódica. A continuación, se presenta la transcripción musical de la canción, seguida de algunos comentarios sobre la relación que guarda el contenido del texto con la estructura musical.

En la sección *Presentación* advertimos que la división del texto de la creación del mundo en ocho *icaaitom*, líneas, no es del todo elocuente. A su vez, nuestra segmentación de la melodía de la canción, altamente motivada por la división textual, también es sugerente, en ningún sentido definitiva. Así, la melodía ha sido segmentada en tres niveles; éstos son, del mayor al menor nivel: frases, incisos y compases.⁷ Se aprecia que la melodía se encuentra conformada por tres frases: [A], [B] y [C]. Cada frase comprende un número distinto de incisos, a saber: la primera tiene tres incisos [A: a, b, c]; la siguiente cuatro [B: d, d', e, f]; y la última sólo uno [C: g]. Y, en conjunto, los incisos tienen entre dos y cinco compases cada uno. La correspondencia de la división textual con la segmentación melódica puede apreciarse en la tabla 1; en ella se incluye el número progresivo de los compases correspondientes, así como el total de compases por inciso (entre paréntesis).

TEXTO		MELODÍA		
línea	frase	inciso	compases	
1	A	a	1-4	(4)
2		b	5-6	(2)
3		c	7-11	(5)
4/5	B	d / d'	12-13 / 14-16	(5)
6		e	17-18	(2)
7	C	f	19-22	(4)
8		g	23-26	(4)
cadencia				

Tabla 1. División textual y segmentación musical

⁷ En la nomenclatura adoptada en el presente escrito, utilizamos los corchetes [] para hacer referencia a los segmentos de la melodía; con ellos, se emplean letras mayúsculas [A] para las frases, y minúsculas [a] para los incisos; una notación como [A: a] se refiere al inciso [a] de la frase [A]. Los compases son referidos de acuerdo con su número secuencial dentro de la obra.

La tabla muestra una correspondencia prácticamente perfecta entre la división textual y la segmentación melódica de la canción. Únicamente debe notarse que a la línea 4 le corresponde el inciso [d] y a la línea 5 el inciso [d']. ¿Por qué [d] y [d'] y no [d] y [e]? Porque al comienzo de la frase [B], el texto de las líneas 4 y 5 reza: '*Ha ma ti ca hé ya / Ha ma ti ca zé ne i ma ya*'; siendo que las primeras cuatro sílabas de ambas líneas son idénticas, en la partitura presentada en la figura 1 puede verse que a dicho texto se dio una resolución musical altamente semejante, con una figura rítmica elaborada a partir de cuatro notas con valor de dieciseisavo; es en razón de esta semejanza que tales incisos han sido categorizados precisamente como variantes de uno mismo: [d] y [d']. Sin embargo, desde el punto de vista meramente musical, estos dos incisos se suceden de tal manera que deberían representarse en el mismo sistema de un pentagrama, en especial si la transcripción fue hecha en atención a la fraseología musical. Mas, para facilitar el acercamiento simultáneo al texto y a la melodía, ésta ha sido segmentada de conformidad con las ocho líneas en que fue dividido el texto.

1/4
 a 1 2 3 4
 Ha mat cmá tpa xi ma ya

b 5 6
 Za hi ti pá xi

c 7 8 9 10 11
 Ha ma tí ya xa no sín la xói ton te ya

B d 12 13
 Ha ma ti ca hé ya

d' 14 15 16
 Ha ma ti ca zé ne i ma ya

e 17 18
 Tá ya za mó ya

f 19 20 21 22
 Ha ma ti xa cá no gui ha mi mí xó tin

C g 23 24 25 26
 Hán ti ha quím xoe nec te.

Figura 1. Melodía de la canción seri *Hant quib Cmaa Tpxi ma*⁸

⁸La transcripción musical es de Nava; la partitura fue elaborada por Víctor García Pichardo y Cecilia Reynoso.

Entre las distintas relaciones que pueden ser atendidas entre la literatura y la música, en el presente artículo nos ocupamos tan sólo de una que corresponde al contenido del texto y a la estructura musical de la composición. Es importante tener en mente que la letra de la canción es un mito —y no la expresión lírica de un sentimiento, por decir—, hecho que estimula determinada expectativa en relación con el carácter del componente musical.

De acuerdo con su contenido, la pieza se encuentra conformada en esencia por dos partes: la que tiene como función la presentación del mito (líneas 1 a 7) y aquella que sirve para referir a los agentes sociales responsabilizados de su difusión (línea 8). En este respecto, destaca la elocuencia de la alineación entre el contenido de la obra y su estructura literario-musical: a la primera parte, la de la narración mitológica, corresponden las líneas textuales 1 a 7 y las frases musicales [A] y [B]; en tanto que a la segunda parte, la de la socialización del mito, corresponde la línea 8 del texto y la frase [C] musical. La tabla 2 muestra esquemáticamente dichos acomodos.

CONTENIDO	TEXTO	MÚSICA
	líneas	frases
presentación del mito	1 a 7	A y B
difusión del mito	8	C

Tabla 2. Correspondencia entre las sílabas y tres componentes melódicos

En conclusión, a cada una de las dos partes en que se divide el contenido de la canción le corresponde un dispositivo musical específico, claramente diferenciado. La especificidad de cada uno de tales dispositivos no se apoya en la cantidad de recursos musicales; es claro que, al contemplar la partitura, la suma de los componentes de las frases musicales [A] y [B] resulta mayor que la del total de los componentes musicales de la frase [C]; por lo tanto, no es pertinente decir que la canción seri sobre la creación del mundo es extensa en la configuración literario-musical de la parte dedicada al mito, y breve en la parte que se refiere a la transmisión del mensaje. En cambio, los dispositivos de las frases [A] y [B] contrastan con los de la frase [C] por sus características meramente musicales; la melodía desarrollada mediante determinados valores, movimientos y relaciones de notas de las frases [A] y [B], constatable nuevamente en la partitura, contrasta en todo con la intención deliberadamente conclusiva de la materia musical empleada en la frase [C].

Palabras finales

Hant quib Cmaa Tpxi ma es una canción seri por medio de la cual se expresa, entre otros recursos orales, un mito sobre la creación del mundo. En estas páginas han sido presentadas la versión cantada del texto, así como la partitura de la melodía correspondiente. Por lo que respecta al texto, fue discutido su significado, se compararon ocho versiones, y fue puesta en correspondencia la versión cantada de dicho texto con una versión narrada de él; esta última versión fue la base a partir de la cual se elaboró el análisis morfológico de la letra y se estableció la correspondencia entre cada palabra de la canción y la entrada respectiva en el diccionario de la lengua seri más extenso publicado hasta el presente. Y por lo que toca a la música, se explicó cómo el contenido general de la canción se encuentra relacionado con la estructura melódica de la misma.

Por lo que sabemos de la música seri, sus canciones presentan, de manera selectiva, determinados rasgos literarios, lingüísticos, musicales y performativos, principalmente, lo cual da lugar a su reagrupación en diferentes géneros. Por ejemplo, en el plano literario, uno de los rasgos diagnósticos es la complejidad y extensión del texto cantado; en ese respecto, por un lado existen canciones cuyo texto consiste en una sola palabra, la que se repite tantas veces lo requiera la música, mientras que, por otro lado, a varios géneros de canciones les corresponden textos conformados por oraciones, diálogos o discursos breves, si bien proferidos con ciertas 'licencias' gramaticales, como ya fue señalado.

Esta pieza sobre la creación del mundo, analizada desde varias perspectivas en este trabajo, es, de los cantos que conocemos, quizá el más profuso en sus componentes literario y musical. Al mismo tiempo, la obra es uno de los recursos literario-musicales, de presumible antigüedad, aprovechada por los seris para conservar un mito. El mismo mito, desde luego, también se materializa mediante otras formas expresivas, como lo es la narración llana. No obstante, la versión ritmada y entonada del mito, esto es: la canción *Hant quib Cmaa Tpxi ma* tiene varios sentidos importantes en la comunidad, así como distintos atractivos para propios y extraños.

Por una parte, la antigüedad de la canción, reforzada por su carácter anónimo, la hace figurar como patrimonio de toda la comunidad. Lo anterior contrasta con lo que debe observarse respecto de ciertas canciones de autor reconocido, mismas que no pueden ser cantadas por otros sino hasta después de la muerte de su compositor. Sin embargo, esta pieza ha continuado sujeta a sus restricciones performativas: no se le ejecuta en las fiestas y sólo es transmitida en privado, entonándose cuatro veces y expresando el intérprete su significado.

Una interrogante de interés es el hecho de que esta canción —la expresión musicalizada de un mito—, de alta relevancia para los seris, no ha sido aprendida y retenida por todos

los integrantes de la comunidad. Es probable que esto sea así porque la dinámica socio-cultural vivida en cierto momento estableció el mecanismo de transmisión del mito; todo parece indicar que la última línea de la canción se ocupa precisamente de ello. Y así como ahora existen limitantes dentro de la comunidad para que cualquier individuo pueda cantar determinadas obras en vida de su autor, es plausible que en una época pasada únicamente los *Hant liba Cöbacomxoj*, descendientes del linaje de los *Hant liba Quimxoj*, estaban socialmente autorizados para entonar el mito. Al transcurrir el tiempo y a la luz de la reconfiguración social agudizada desde mediados del siglo pasado, es probable que ya no todos los seris relacionados con dicho linaje se identifiquen con él, por lo que han dejado de memorizar y transmitir la canción-mito; simultáneamente, sucede que otros seris, no vinculados con el linaje, sí lo hacen por la identidad étnica mantenida en general hacia la comunidad.

Por otra parte, como toda manifestación oral, el canto seri sobre la creación del mundo nos hace un llamado al estudio de su sentido, así como al de sus variantes literarias y musicales, entre otros fascinantes aspectos. Considerando en particular que el texto de la canción, más que un enunciado que encierra inamoviblemente un mensaje poéticamente dispuesto, es un disparador de imágenes adosadas a una imprescindible explicación proporcionada por el mitante/cantante a su audiencia, el acercamiento a su sentido puede dar pie a la elaboración de una metodología que conjunte experiencia colectiva, memoria individual, contexto histórico-cultural-y-social, así como letra y música, para mejores acercamientos a obras de este tipo, cantadas en cualquier idioma y pertenecientes a cualquier comunidad.

Finalmente, y en atención a las variantes de la canción, brotan de inmediato ininidad de cuestionamientos, por ejemplo: ¿por qué las variantes literarias más pronunciadas se concentran en las líneas 3, 5 y 8, observando en especial que la línea 3 corresponde al final de frase [A] y que la 8 va con el final de la pieza? Ni qué decir de lo revelador que será, a partir de la traducción de las variantes, un ensayo en que se proponga la interpretación de las semejanzas y diferencias. Desde luego que éste y otros asuntos literarios quedan pendientes de resolver en la presente entrega, tanto como muchos relativos a la variación musical de una versión a otra. En este orden de ideas, se antoja formular otra pregunta: después del análisis de las variantes musicales, la que llegue a ser considerada la versión musical 'modelo', ¿corresponderá o no con lo que aquí hemos considerado la versión textual 'modelo'? Esperemos contar con otra oportunidad para ahondar en la lengua, el canto, y los textos de los seris, así como en la interrelación que guardan tales aspectos en su propia cultura.

Abreviaturas

3	tercera persona	NMLZ.OBJ.DIR	nominalizador de objeto directo
ASEV	aseveración	NMLZ.PROP	nominalizador de proposición y
AUX	auxiliar		oblicuo
CAM.SUJ.RLS	cambio de sujeto, realis	PL	plural
CMPC	compacto	POS	posesivo
DEF	definido	PSV	pasivo
DEM	demonstrativo	RLS	realis
DIST	dista	RLS.ENF	realis enfático
ENF	enfático	RLS.T	realis t-
FLX	flexible	RLS.YO	realis yo-
HRZ	horizontal	SUJ	sujeto
IRR.I	irrealis independiente	TR	transitivo
NMLZ.SUJ	nominalizador de sujeto	VRT	vertical

Referencias

- ASTORGA DE ESTRELLA, María Luisa, Stephen A. MARLETT, Mary B. MOSER y E. Fernando NAWA L.
1998 “Las canciones seris: Una visión general”, en *IV Encuentro Internacional de Lingüística en el Noroeste, tomo 2*, Zarina Estrada, Max Figueroa, Gerardo López y Andrés Acosta, editores, pp. 499-526. Hermosillo: Universidad de Sonora.
- BURGOS FÉLIX, Adolfo
2006 *Xepe [sic] Cazim (Mar Bonito)*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- CABALLERO QUEVEDO, Otila María
2011 “El poder de los cantos: Formas de curación entre los comcaac”. Tesis doctoral. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- COMISIÓN NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS (CDI)
2005 *Lenguas indígenas en riesgo. Seris*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
2012 *El arte verbal musicalizado de los comcaac: Canciones seris con palabras y sin palabras*. Categorías nativas musicales 5. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- COOLIDGE, Dane, y Mary ROBERTS COOLIDGE
1939 *The Last of the Seris*. New York: E. P. Dutton.
- DOMÍNGUEZ, Francisco
1962 “Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en las regiones de los yaquis, seris y mayos, estado de Sonora, en abril y mayo de 1933”, en *Investigación Folklórica en México*, Baltasar Samper, editor. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Secretaría de Educación Pública.

- ESTRELLA, Efraín (hablante y cantante)
 2007 *Hant cmaa hapaxi*. Colección seri. El Archivo de los Idiomas Indígenas de Latinoamérica. Tipo: Texto primario. Media: video. Acceso: público. Recurso: SEI001R001. Disponible en: www.ailla.utexas.org
- ESTRELLA, Efraín
 2012 (Sin título.). <http://www.youtube.com/watch?v=giuz9PO5lJY> (Acceso: 10 mayo 2013).
- FLORES FARFÁN, José Antonio
 2011 *Comcáac zix aptc iba [sic]: Historia de la creación comcáac*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y Linguapax. Disponible en: [http://lenguas.ciesas.edu.mx/corpora/Seri/Documentacion/ccomcaac/Annotations/creación comcaac.pdf](http://lenguas.ciesas.edu.mx/corpora/Seri/Documentacion/ccomcaac/Annotations/creación%20comcaac.pdf)
- HINE, Charles Henri
 2000 “Five Seri spirit songs”, *Journal of the Southwest* 42: 589-609.
- INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA (INI)
 1993 *V Festival de Música y Danza Indígena*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION (IPA)
 1999 *Handbook of the International Phonetic Association*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARLETT, Cathy M.
 2014 *Shells on a Desert Shore: Mollusks in the Seri World*. Tucson: University of Arizona Press.
- MARLETT, Stephen A.
 1981 “The structure of Seri”. Tesis doctoral. University of California at San Diego, La Jolla.
 2016 “Propuesta de convenciones para escribir la lengua seri (cmiique itom)”, en *Propuestas de convenciones para escribir las lenguas originarias de México*, 2: 1-8. Disponible en: <http://mexico.sil.org/es/resources/archives/68675>
- (En preparación) Cmiique litom: The Seri Language.
- MARLETT, Stephen A., F. Xavier MORENO HERRERA y Genaro G. HERRERA ASTORGA
 2005 “Seri”, *Journal of the International Phonetic Association* 35: 117-121.
- MARLETT, Stephen A., y Mary B. MOSER
 1994 “El desarrollo de clases nominales en seri”, en *Estudios de lingüística y sociolingüística*, Gerardo López Cruz y José Luis Moctezuma Zamarrón, editores, pp. 97-103. Hermosillo: Universidad de Sonora e Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MOSER, Mary B., y Stephen A. MARLETT (compiladores)
 2010 *Comcaac quib yaza quib hant ibiip hac: Diccionario seri-español-inglés*. 2ª edición. México y Hermosillo: Plaza y Valdés Editores y Universidad de Sonora.
- NAWA L., E. Fernando
 2006 “Desde las canciones seris hacia la comparación entre tradiciones musicales indígenas”, en *Las vías del Noroeste I: Una macrorregión indígena americana*,

- Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez y María Eugenia Olavarría, editores, pp. 297-310. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.
- OGARRIO PERKINS, Carlos E. (compilador)
 2011 *Cantos de los comcaac*: El legado de los Barnett. México y Hermosillo: Jorale Editores y Universidad de Sonora.
- O'MEARA, Carolyn, Francisco MORALES HERRERA, Alma Imelda MORALES HERRERA y René MONTAÑO HERRERA
 2012 "Donde Fue Tirado El Pantalón y cómo se llega a esa bahía", *Tlalocan* 18: 125-140.
- ROBLES BARNETT, Israel (productor)
 s/f *Hamac Caziim / Fuego Divino*. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura, Gobierno del Estado de Sonora.
- VENNUM Jr., Thomas
 2000 "Locating the Seri on the musical map of Indian North America", *Journal of the Southwest* 42: 635-760.
- URCHENCO [YURCHENCO], Henrietta
 1952 *Indian music of Mexico*. Nueva York: Ethnic Folkways Library.