

## Las kanakuas de Paracho: ceremonia para coronar al personaje distinguido

ALAIN ÁNGELES VILLANUEVA<sup>1</sup>  
Universidad Michoacana  
de San Nicolás de Hidalgo

Paracho, municipio ubicado en la sierra p'urhépecha de Michoacán, es reconocido por el por el gran número de habitantes que trabajan en la fabricación de guitarras y otros instrumentos de cuerda pulsada y frotada; sería imposible que, dado el desarrollo de esta actividad, no hubiese músicos para los instrumentos que ellos mismos construyen y otros que construían, como las viejas *guitarras sétimas* y las pequeñas arpas conocidas con el nombre de *jaraberas*.

Sobre la música y los músicos de antaño en Paracho, tenemos noticia por los objetos guardados en los tapancos, las hojas sueltas, los libros empolvados y, por supuesto, por la memoria del pueblo. En los años veinte del siglo pasado, por ejemplo, Rubén M. Campos expresó que en el siglo XIX Paracho “era el núcleo de cancioneros y productores de sones y bailes” (1928: 84). Existen pocas fuentes documentales que sostengan la afirmación de Campos; quizá un corpus musical interesante se compone por las 28 piezas recopiladas por el músico Jesús Valerio Sosa titulado “El año musical de la sierra” (1865?).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Este artículo resume algunos aspectos de mi tesis de licenciatura, “Las kanakuas de Paracho: una postura sobre su origen, adaptación y recreación para coronar a un personaje distinguido”. Al final aparece la ficha bibliográfica completa.

<sup>2</sup>Para un panorama general de la tradición musical de Paracho, véase Víctor Hernández Vaca (2007). El autor sostiene que, a pesar de que no existe un registro de la tradición oral en fuentes escritas, en Paracho “hay varias manifestaciones de la tradición

Además de este álbum, también fueron salvados del olvido los cantos conocidos como *kanakuas*. En el presente trabajo nos proponemos hablar de dos de sus aspectos: su origen y la divulgación de su imagen nacionalista, y, por último, se darán ejemplos de algunas de las piezas lírico-musicales que las integran. Para comenzar, hay que decir que las *kanakuas* se componen de una ceremonia lírica, musical y coreográfica interpretada para coronar, al recibir, despedir o celebrar el día de un personaje importante de la población, sea un visitante distinguido, o bien, una virgen; de ahí su nombre, *kanakuas*, que significa ‘coronas’ en lengua castellana.<sup>3</sup>

Las coronas son ramos de flores contruidos en círculos, depositados en bateas laqueadas que pueden contener frutos, pan, dulces, trompitos, molinillos, guitarritas y violincitos, los cuales sirven como ofrenda para la persona distinguida.

Un *indito*<sup>4</sup> y un grupo de *uarhis* (‘mujeres’)<sup>5</sup> bailan y cantan al ritmo de música comúnmente conocida en la región p’urhépecha como sones, abajeños y *pirekuas*.<sup>6</sup> Portan la vestimenta tradi-

---

musical que siguen vigentes; ejemplos son: los *coloquios* representados en el mes de diciembre; la *xirahua* (danza y música) para la boda; las marchas fúnebres para el Santo Entierro, atribuidas al autor del año musical de la Sierra, Jesús Valerio Sosa; además hay un cancionero oral con *pirekuas*, sones, etcétera” (comunicación personal).

<sup>3</sup>La palabra correcta para designar *coronas* en lengua p’urhépecha es *kanakuecha*. La convivencia de las lenguas p’urhépecha y castellana en la meseta ha dado como resultado la palabra *kanakuas* sumando el numeral /s/ para pluralizar, cuando el sufijo *-echa* sería el adecuado.

<sup>4</sup>El término *indito* es un eufemismo para designar a un hombre que participa en las *kanakuas*. Aun cuando la palabra puede ser despectiva, los participantes se autodenominan así, aunque en el sentido de representar a un indio. Según Pierre Bourdieu: “En última instancia no hay Indio como tampoco Indígena. Porque esos dos términos o categorías proceden de una situación colonial o neocolonial. De manera que son, por una parte, la señal de un discurso impuesto, por otra, construyen [...] y generan identificaciones, esquemas de comportamiento, en *habitus*” (Lavou, 2000: 196).

<sup>5</sup>También en este caso, la palabra correcta en lengua p’urhépecha para ‘mujeres’ es *uarhiecha*, y no *uarhis* con el numeral /s/ de la lengua castellana.

<sup>6</sup>*Pirekua*: “Composición literario-musical con la que se expresa el pueblo p’urhépecha [...] La conformación y estructuración textual de la *pirekua* se compone de dos partes [...]

cional de gala y de manera cadenciosa se mueven de izquierda a derecha; ellas sostienen con una mano su delantal y con la otra una batea laqueada; él guarda sus manos por la espalda en espera del momento para cantar y zapatear. La ceremonia concluye al ofrecer la corona de flores y regalos, acompañados de un canto como despedida para el coronado.

Consideramos que las kanakuas, al tener la intención de coronar a los personajes importantes, cumplen con una función social, al igual que las adivinanzas, los refranes, los cuentos, las canciones de cuna, los albures, los chistes, los juegos infantiles, entre otros textos transmitidos en los espacios públicos y cerrados de los pueblos y las ciudades; por tanto, forman parte del folclor literario de Michoacán. Por folclor literario entendemos “las creaciones textuales de índole popular creadas y usadas para satisfacer algunas de las funciones vigentes en las costumbres y tradiciones de un pueblo” (Pérez Martínez, 2003: 15). Es pertinente decir que las kanakuas no sólo pertenecen a Paracho, su tradición también es compartida con las comunidades de Aranza y Uruapan; sin embargo, consideramos que en Paracho está el origen de la ceremonia como ahora la conocemos.

### **Sobre el origen de las kanakuas y la divulgación de su imagen nacionalista**

Hasta donde sabemos, el músico Francisco Domínguez fue quien por primera vez transcribió algunas de las letras y la música de las kanakuas al papel; él fue uno de los personajes que la Secretaría de Educación Pública (SEP) envió a Paracho para montar un

---

En algunas pirekuas se puede identificar una tercera parte, como estribillo constituido de dos o tres versos libres. Las pirekuas se cantan de manera individual, en dueto, trío o grupos corales. Se interpreta ‘a capella’, o bien, acompañándose con una, dos guitarras o incluso con orquesta de cuerdas; en la actualidad también se acompañan con bandas de viento. Los pিরeris [‘cantor/artista’] identifican la rítmica de la pirekua a partir de dos formas, la del son o sonecito, en compás de 3/8, y la del abajeño en 6/8” (Dimas, 1995: 24).

Teatro Regional y crear el Festival de la Canción de la Danza en 1923 (Domínguez, 1949: 2). Ese teatro surgió del movimiento conocido como el “nacionalismo cultural posrevolucionario”, es decir, constituía parte de una programa del gobierno posrevolucionario encaminado a la búsqueda y el reconocimiento del “auténtico pueblo mexicano”.<sup>7</sup> La ola nacionalista abarcó distintos aspectos,<sup>8</sup> sin embargo, una de sus principales direcciones apuntó hacia un intento de los gobernantes del país por reestructurar el sistema de gobierno en la década de los veinte y, por supuesto, también por una necesidad por legitimar su autoridad.

Desde un inicio, el discurso nacionalista fue un centro de discusión sobre qué era lo mexicano, razón por la cual las miradas de políticos, intelectuales, artistas y educadores se dirigieron hacia las manifestaciones culturales “típicas” del país. La visita de la brigada de la SEP a Paracho fue determinante en la recreación y la divulgación de versiones sobre el origen de las kanakuas; lo ocurrido en aquel teatro regional fue, en términos generales, una descontextualización de distintas ceremonias para ser representadas en un escenario, primero en Paracho, y después en la ciudad de México.

A partir de entonces, las kanakuas fueron ancladas a una época prehispánica ensoñada, la cual permeó en la opinión pública y hasta el día de hoy se cree que aquellas versiones son ciertas. De manera rápida, a continuación mencionamos dos supuestos sobre el origen de las kanakuas, productos del estado nacionalista. El primero parte del discurso utilizado por los brigadistas de la SEP en Paracho, en el cual pregonaron lo siguiente: “Con esta ceremonia [las kanakuas] las vírgenes ‘guaris’ (mujeres) ofren-

---

<sup>7</sup>Pérez Montfort menciona cómo en el porfiriato ya se había perfilado el concepto de “pueblo mexicano”, pero con la intención de legitimar a la burguesía nacida en México, y en el cual no cabían las manifestaciones indígenas u otros grupos marginales del país (1994: 114).

<sup>8</sup>Según Pérez Montfort, no sólo fue un grupo el que utilizó el discurso nacionalista; el sector conservador, por ejemplo, cuando vio peligrar sus bienes, argumentaba que sus haciendas (latifundios) eran signo de la mexicanidad, por tanto “distribuir las haciendas era negar la mexicanidad” (1994: 124).

daban [en la época prehispánica] a los Reyes, grandes caciques y huéspedes gratos” (Campos, 1928: 85). Las líneas anteriores nos dicen que las kanakuas estaban presentes en los días anteriores a la conquista, pero nosotros sostenemos que esta idea responde sólo a una visión con tintes nacionalistas.

Uno de los puntos para argumentar esta postura es que la brigada de la SEP concibió a la mujer prehispánica con un comportamiento occidental y con connotaciones religiosas de tipo judeo-cristiano, pues no hay pruebas de que el concepto de virginidad existiera antes de la conquista española. Repasemos algunos rasgos del comportamiento de la mujer en la cultura p'urhépecha prehispánica para obtener un panorama de su conducta frente a la sociedad y con sus dioses.

Por principio, está la poligamia, la cual pone a la mujer en un papel contrario a la consagración de la virginidad; reiteradas veces en las líneas de la *Relación de Michoacán* aparece todo un sistema de sanciones por comportamientos no adecuados para los dioses, el adulterio era una de estas infracciones; el mismo Tariácuri castiga a su esposa porque comete esta falta (Alcalá, 2008: 76). Pero las mujeres que oficiaban en casa del cazonci también vivían y tenían una relación marital con él: “En éstas tenía muchos hijos el cazonci y eran parientas suyas muchas dellas y después casaba algunas destas señoras con algunos principales” (2008: 185). La poligamia y las relaciones sexuales entre miembros del mismo linaje eran permitidas en ciertas circunstancias; además, recordemos que el cazonci estaba en lugar de su dios Curicaveri, y siendo esto así, tales mujeres no complacían sólo al cazonci sino también al dios Curicaveri, por tanto, su comportamiento sería aprobado por la deidad.

Por otro lado, encontramos a las mujeres llamadas *iyámiti*, quienes, desde una perspectiva estricta de la virginidad, tampoco entrarían en este perfil, pues con los senos descubiertos servían la comida al servicio de las deidades (2008: 185).

También está el caso de la hija de Tariácuri, quien fue enviada con fines religiosos y políticos a Curinguaro, para seducir y después matar a su líder, Cando (2008: 130). Otro aspecto a considerar

es la manifestación de la diosa Kurivaperi en el cuerpo de una mujer o de un hombre, exigiendo beber sangre durante la fiesta de Sindurio (2008: 12); por último, está el caso de Mahuina, hija de Zurumban:

Es mala: que se iba al tiangués y hizo que le heciesen en el tiangués una tienda o pabellón llamado Xupáquatá y puniese, como ponían, a la diosa Xarátanga en aquel pabellón, hecha una cámara de mantas pintadas y asentábase encima de muchas mantas. Y estando en aquel pabellón decía que le llamasen los mancebos hermosos que pasaban por el mercado y todo el día se juntaba con ellos (2008: 17).

Aunque la acción de Mahuina no es aprobada, es interesante cómo ante la figura de la diosa Xaratanga “se juntaba” sexualmente con cuanto mancebo hermoso pasaba por su pabellón; quizá Xaratanga tenía relación con el acto sexual, y por ello estaba presente, aun cuando era inapropiado; por supuesto, esto sólo es una suposición.<sup>9</sup>

Estos son sólo algunos ejemplos del papel de la mujer en la cultura p'urhépecha, según lo podemos apreciar en la *Relación de Michoacán*, y en tales casos, los valores judeo-cristianos sobre lo que se considera virginal no tienen sentido, dado que el contacto sexual de varias mujeres con un solo hombre, así como el engañar, seducir, matar, beber sangre, servir desnuda y tener relaciones sexuales frente a una deidad eran conductas que — si bien pueden considerarse pecaminosas desde la óptica católica — complacían a deidades p'urhépecha. Por tanto, el concepto de virginidad parece responder a la inserción de un código cultural posterior a la conquista española, en el sentido de imponer una

---

<sup>9</sup>Esta idea fue planteada por Cristina Monzón en “Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca”. Al analizar la etimología de la palabra Xaratanga, propone dos interpretaciones, la primera como “la que hace que otro tenga placer, gusto, contento”, y la segunda, como “aquella que muestra algo” (2005: 151-153). Con la primera interpretación, Monzón sugiere que quizá el episodio sobre Mahuina y su relación con los mancebos no sea del todo contrario a la veneración de la diosa Xaratanga.

conducta a la mujer p'urhépecha de acuerdo con normas católicas. Siendo así, ¿cómo podemos hablar de “vírgenes uarhis” antes de la conquista? La versión sobre el origen de las kanakuas expuesta en el Festival de la Canción y la Danza expresa más bien una perspectiva basada en una visión idealista de las mujeres de Paracho presentes en ese evento, con el fin de reivindicar la cultura p'urhépecha.

Esta versión fue divulgada por el estado mexicano nacionalista y es una imagen aceptada en algunos lugares de Michoacán. En contraste, no tenemos datos de ningún tipo sobre la presencia de las kanakuas como ceremonia en la época prehispánica, ya sea en la *Relación de Michoacán* o en otra obra anterior al siglo XX.

Otra versión sobre el origen de las kanakuas también se gestó a partir de la visita de la SEP a Paracho en 1923; fue el michoacano Jesús Romero Flores quien escribió años después lo siguiente:

El origen de esta fiesta [kanakuas] es anterior a la conquista [...] las “Guananchechas”, que eran sacerdotisas consagradas al culto de la Luna (Nana Cutze) salían a ciertas horas de la noche a los atrios de los templos y, en medio de una danza ritual, hacían sus ofrendas de coronas de odoríferas flores. Fray Juan de San Miguel al fundar Uruapan [...] dispuso que [...] se nombraran compadres los de uno y otro barrio y, al establecer ese compadrazgo, los habitantes llevaban ofrendas que los cronistas describen minuciosamente [...] en el momento de entregarles el “parandi” [ofrenda] les pedían alguna gracia o favor (1970: 479).

Según lo expuso Romero, las kanakuas serían una adaptación de las uananchecha<sup>10</sup> prehispánicas hecha por fray Juan de San Miguel para evitar problemas entre los barrios que conformaban Uruapan en el siglo XVI. No obstante, en caso de que haya existido una adaptación de las uananchecha, ¿por qué actualmente no funcionan como kanakuas sino como mujeres que cargan a la

---

<sup>10</sup>Las uananchecha en la actualidad son mujeres encargadas de cargar a la virgen de culto mariano por puntos específicos de algunas comunidades p'urhépecha.

virgen por distintos puntos en los pueblos p'urhépecha? ¿Fueron adaptadas sólo para algunos habitantes de Uruapan? Esas cuestiones no fueron planteadas por el texto de Romero, según lo veremos; pues bien, él argumenta este episodio asegurando que la repartición de obsequios entre los barrios de Uruapan fue descrita en las crónicas “minuciosamente”; sin embargo, no encontramos ninguna de aquellas descripciones detalladas;<sup>11</sup> por tanto, suponemos que se trata sólo de una simple conjetura.

Por otro lado, consideramos cierto anacronismo en la narración de Romero; según escribió, las uananchecha salían por la noche a los atrios de los templos para ofrendar a Nána Kutsi (Madre Luna). Si menciona la existencia de un atrio, entonces suponemos que habla del espacio rectangular frente a las iglesias cristianas construidas una vez conquistados los territorios indígenas, por lo cual nos ubicamos históricamente en años posteriores a la conquista.

Los atrios en los primeros años de la evangelización fueron utilizados para contrarrestar la insuficiencia de espacio durante las misas; también se emplearon como escenario teatral para representar distintas temáticas religiosas y, por supuesto, para introducir la fe cristiana (González Casanova, 1986: 41). Sobre este episodio, Alberto Carrillo Cázares expresa que los evangelizados vieron con escándalo la dosis de imagería profana en las obras teatrales representadas por los indios (1998: 109).

Asimismo, fray Alonso de la Rea enfatiza que el antecesor de fray Juan de San Miguel, el franciscano Martín de Valencia, en su ímpetu de cumplir el catecismo con los indígenas de Michoacán tuvo poca tolerancia por ellos, por lo cual “fundó iglesias, extinguió los ritos y destruyó los templos” (1996: 109).

También debemos considerar el control de manifestaciones religiosas de las culturas indígenas llevado a cabo por los dos concilios provinciales mexicanos, realizados, el primero, en 1555,

---

<sup>11</sup> Para intentar verificar el argumento de Romero sobre las descripciones minuciosas en las crónicas del intercambio del parandi entre los barrios de Uruapan, consultamos las *Crónicas de Michoacán* compiladas por Federico Gómez de Orozco, pero no encontramos ningún indicio que nos ayudara a corroborar dicha versión.

y el segundo, en 1565, promovido por el inquisidor Alonso de Montúfar, arzobispo de México, el cual firmó al obispo de Michoacán, Vasco de Quiroga (Carrillo Cázares, 1998: 110). Todo ello nos hace suponer que las manifestaciones religiosas de indígenas, aun cuando fueran de culto cristiano, eran sumamente supervisadas, y ante la rotunda negativa de los evangelizadores sobre el culto pagano, era, pues, imposible el culto a Nána Kutsi en los atrios de las iglesias.

Dado lo anterior, estamos ante una serie de anacronismos en la descripción de Romero y ante una relación de elementos análogos entre uananchecha y kanakuas, como los siguientes: en ambas ceremonias participan mujeres, en su mayoría grupos de mujeres, quienes además usan una corona de flores: las uananchecha en la cabeza, y las kanakuas como ofrenda para distinguir a personajes considerados importantes.

Así, pues, planteo que las kanakuas no tienen su origen ni en las ofrendas a caciques de la época prehispánica ni tampoco en las ofrendas a Nána Kutsi; nuestra hipótesis va acorde con lo dicho por la estadounidense Marian Storm, quien durante los años treinta del siglo XX acudió a una boda en San Lorenzo, Michoacán, lugar donde se enteró de que las kanakuas auténticas eran celebradas durante el matrimonio p'urhépecha.

Storm tuvo la oportunidad de presenciar dos tipos de kanakuas, una utilizada en la boda y otra para un personaje distinguido. Una vez que observó el proceso de la boda en San Lorenzo, comenzó a establecer una relación de puntos en común entre las dos versiones. El indicio más claro fueron unas canastas con un pan en forma de anillo o corona, adornada con pajaritos y animalitos, que, según palabras del músico Antonio Carrión, eran las auténticas kanakuas. Tan importante era la kanakua para la boda, que era impensable ofrecerla en una ocasión ajena a las nupcias; los informantes de San Lorenzo insistieron en el uso adecuado de dicha figura, la cual estaba siendo distorsionada respecto de su función original. Ese desempeño distinto y ajeno, precisamente, son las kanakuas que ahora conocemos para coronar a un personaje distinguido. Storm las identificaba como "Las

Kanakuas con una historia moderna”: “Aquí está la historia moderna, el pueblo de las Kanakuas: el invitado ha llegado —el obispo, el alcalde, el general, un chico del pueblo que lo ha hecho bien (sólo bajo las más recientes circunstancias es invitada de honor una mujer gringa)” (1945: 158).

Desde esta perspectiva, las kanakuas originales iniciaban con los pesados *chundis* (‘canastas’) de obsequios cargados por la familia del novio en un recorrido por el pueblo antes de llegar al lugar de la boda, y por la tarde eran entregadas a la familia de la novia. El pan de kanakua era adornado con pajaritos y animalitos; después, a manera de juego, ponían un muñeco de pan en la espalda de la novia, sostenido por su rebozo, como si cargara a un niño, así repetidas veces en medio de la gracia de los presentes y de un baile; por último, el pan de kanakua era entregado a los invitados (Storm, 1945: 180).

No obstante, el origen y la relación entre las kanakuas para coronar un personaje importante y la boda p’urhépecha fueron olvidados a causa de la incesante propaganda nacionalista, dada en acciones como las recolecciones de campo, representaciones teatrales, monumentos estatales, recepciones a políticos, turismo y actos cívicos en el estado de Michoacán. A continuación, ofrecemos una lista y anotaciones sobre los espacios en los que la ceremonia fue utilizada durante el siglo xx.

*Teatros nacionalistas.* Los encuentros entre expresiones artísticas del país fueron recurrentes a partir de la década de los veinte; los teatros eran el punto de confluencia. Para la difusión de las kanakuas, los teatros de mayor relevancia fueron el mencionado teatro regional de Paracho titulado El Festival de la Canción y la Danza (1923). Asimismo, fue vital el teatro al aire libre del Centro Deportivo y Social Venustiano Carranza, cuando profesores de Uruapan, Pátzcuaro, Jarácuaro, Pichátaro y otras poblaciones llevaron distintas manifestaciones culturales de Michoacán a la ciudad de México, el 27 de abril de 1930.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup>Véase *Hamarándecua. Costumbres* (1930). México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.

Otra puesta en escena importante para la exposición de las kanakuas y otras ceremonias de la sierra p'urhépecha fue el concurso de arte p'urhépecha realizado en Uruapan en 1943 por la misión cultural número 8, como parte de los proyectos iniciados en 1925 para "integrar" al indio a la sociedad civilizada (Hurtado, 1943: 85).

De carácter extranjero fue la obra de teatro basada en las kanakuas que hizo la compañía Pauda Hills Theatre, autodenominada The Mexican Players en Estados Unidos, y que se presentó en 1935, 1940, 1941, 1956 y 1958 en el estado de California;<sup>13</sup> la pieza fue titulada "Las Canacuas. Una comedia del Michoacán romántico"; ignoramos el argumento de aquel drama; el volante de propaganda era el siguiente:



<sup>13</sup>La página electrónica *Pauda Hills Theatre. The Mexican Players* puede consultarse en: <http://www.beardshampoo.com/Loscalifornios/zPadua/Paduaplays.html&ei=MVOsT-H6L4yo8ATE6aTIBA&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=6&ved=0CckQ7gEwBQ&prev=/search%3Fq%3Dmexican%2Bplayers%2B%2Blas%2Bcanacuas%26hl%3De%26biw%3D1024%26bih%3D594%26prmd%3Dimvns>.

*Actos cívicos y visitas de políticos.* La propagación de la imagen idealista estuvo ligada a los actos cívicos nacionalistas y las visitas de políticos a la sierra p'urhépecha. Algunos casos importantes para las kanakuas fueron la visita del presidente Plutarco Elías Calles a la ciudad de Morelia, en 1925.<sup>14</sup>

Asimismo, fue recurrente que las comunidades de Uruapan, Aranza y Paracho recibieran con kanakuas a Lázaro Cárdenas entre las décadas de los años treinta a los sesenta del siglo pasado.<sup>15</sup>

También las kanakuas fueron representadas ante miembros de las misiones culturales en el estado de Michoacán (Gallardo Ruiz, 2005); uno de los espacios para representarlas fue el Centro de Capacitación para Indígenas Vasco de Quiroga, construido en Paracho (en 1938).

Por otro lado, en los años cuarenta las kanakuas comenzaron a ser adaptadas para el sector escolar; así, niñas y niños ponían en escena la coronación para sus maestros; incluso, existe el álbum *Arreglos musicales de las danzas y bailes regionales para el sector escolar*, editado precisamente con el fin de inculcar valores nacionalistas; los autores de los arreglos fueron los músicos Francisco Domínguez y José F. Vázquez (1949).

*Turismo.* Según Marian Storm, las kanakuas en los años treinta eran utilizadas para coronar a los turistas en hoteles de Uruapan, y, posteriormente, para las personas que visitaban en volcán Parhikutini en San Juan, Michoacán (1945: 158).

*Monumentos.* La imagen de las mujeres vírgenes que supuestamente ofrendaban kanakuas para caciques y a la Luna fue aprovechada en la construcción de monumentos; tal es el caso de Las Tarascas, erigido en la ciudad de Morelia en 1937, en el que se aprecian tres efigies de mujeres inspiradas en los escritos de Eduardo Ruiz (2000): ellas son Atzimba, Eréndira y Sesangari.

---

<sup>14</sup>La información fue proporcionada por la maestra Socorro Solís. En entrevista, Paracho, Michoacán, 18 de febrero de 2011.

<sup>15</sup>Realizamos trabajo de campo en Paracho, Aranza y Uruapan; en los tres lugares reiteradas veces apareció el nombre de Lázaro Cárdenas como uno de los personajes preferidos para ser coronado con kanakuas.

Es probable que en dichas esculturas influyera la actividad de las kanakuas, las cuales desde 1923 fueron divulgadas y reconocidas en el estado de Michoacán como una de las imágenes de la cultura p'urhépecha. Las princesas plasmadas en Las Tarascas son uarhis con el torso desnudo que sostienen una gigantesca batea con flores y fruta. Si consideramos la combinación de elementos, entre mujeres p'urhépecha, la batea con obsequios y la postura en que la portan, nos incita a pensar que, sin duda, un referente cultural para dichas esculturas fueron las kanakuas.

También contamos con el mural *Paisajes y gente de Michoacán*, pintado en el muro norte de la planta alta del Palacio de Gobierno de Morelia por el michoacano Alfredo Zalce; en el plano derecho



Las tarascas. Fotografía de Salvador Ruano Robles.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup>Imagen disponible en: <http://www.pbase.com/ruano/image/129370164>

aparecen las kanakwas ofrendado flores a Nána Kutsi, una reproducción pictórica de la versión sobre el origen de las kanakwas de Jesús Romero Flores.



Fragmento del plano izquierdo del mural *Gente y paisajes de Michoacán*, pintado en 1963 por Alfredo Zalce. Palacio de Gobierno, Morelia, Michoacán.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup>La imagen puede consultarse en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fragmento\\_Mural\\_Alfredo\\_Zalce\\_6\\_063.jpg?uselang=es](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fragmento_Mural_Alfredo_Zalce_6_063.jpg?uselang=es)

Sin embargo, aquí, a diferencia de la propuesta de Romero Flores, son las kanakuas y no las uananchecha quienes ofrendan a la Luna. Resulta difícil decir que en el siglo XVI las uarhis podían salir públicamente a realizar un culto pagano, y en caso de que el fragmento refiera a la época prehispánica, es poco probable que las mujeres usaran indumentaria mestiza.<sup>18</sup> De cualquier forma, el mural trata de expresar formas típicas del estado de Michoacán, pero al hacerlo mitifica el origen de esta ceremonia, pues parte de una evolución del matrimonio p'urhépecha y no de un pasado prehispánico idealista; esto sin duda creó una imagen romántica de las kanakuas.

En síntesis, podemos decir que los espacios anteriores fueron utilizados principalmente en la primera mitad del siglo XX por iniciativa de un proyecto nacionalista. Las kanakuas pueden parecer un ritual muy antiguo, pero probablemente no tenga ni cien años de practicarse, pues su verdadero origen está en la boda p'urhépecha. Por tanto, propongo que las kanakuas utilizadas para coronar a un personaje importante nacieron de la puesta en escena de las kanakuas del matrimonio durante el festival de Paracho en 1923, de lo que se desprende que la generación de músicos y mujeres de aquel teatro regional fueron los recreadores de esta ceremonia.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup>En palabras de Amalia Ramírez Garayzar, entre otras muchas formas de vestimenta, las mujeres prehispánicas “usan una prenda similar a la minifalda, que apenas cubre la parte superior de los muslos y la cadera, también esta prenda aparece decorada a cuadros. [...] Ocasionalmente se observa a mujeres usando una especie de capa corta que cubre los hombros – o también puede ser un pectoral –, aunque lo más común es que aparezcan con el torso descubierto, a pesar de que el clima en la región de Tzintzuntzan, ciudad en la que vivían las élites, poco se presta para vestuario tan ‘fresco’” (2006: 83). Agrega: “Los estudios que se han realizado acerca de la indumentaria prehispánica de México no reportan ninguna prenda que se pueda relacionar con lo que hoy es el rebozo” (2006: 117).

<sup>19</sup>Por falta de espacio, no expongo aquí de manera detallada cómo fue la transición entre la boda p'urhépecha y una ceremonia para coronar al personaje importante; dicha hipótesis la detallo en mi tesis de licenciatura (Ángeles Villanueva, 2013).

## Las piezas lírico-musicales de las kanakuas

Tenemos en primer lugar las piezas que poseen una relación temática, en su conjunto, que denotan una serie de comportamientos y emisiones verbales propios de una actitud servicial y hospitalaria, que las uarhis utilizan para abrirse camino hacia el personaje y coronarlo; esto es, digamos, lo que otorga cohesión a la ceremonia. No obstante, dicha coronación conlleva un mensaje que muchas veces está implícito: las kanakuas también sirven como un modelo de persuasión para solicitar favores a presidentes y gobernadores, o bien, para externarles inconformidades de la comunidad.

Por estas razones, las piezas musicales están armadas de modo que simulan un encuentro en el que se desarrolla una conversación entre las uarhis y el coronado; también por ello las canciones tienen títulos como “El permiso”, “El saludo”, “Canto de las coronas” y “La despedida”; todo ello remite a normas sobre el buen comportamiento sobre las cuales está trazada la ruta de las kanakuas. Las piezas que indican esta actitud y que tienen una relación temática son las siguientes. Comencemos con “El permiso”:

Con su permiso de los señores,  
dejen pasar a las uarhecitas  
que vienen desde Paracho  
con canciones muy bonitas.

Ahora venimos muy de mañana  
para venirlos a saludar;  
traigo San José y nirhitinisi<sup>20</sup>  
cortado en Tarhe Tsuruani.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup>El *San José* es una flor cortada en el bosque para adornar alguna virgen, como la Guadalupe. El *nurhitinisi* es una yerba del bosque y tiene distintas funciones en la sierra p'urhépecha, ya sea molido en metate, con masa y sal para preparar atole, en agua hervida para té, o también, como ofrenda a la virgen, entre otros usos. En las kanakuas es ofrecido como parte de los obsequios al coronado.

<sup>21</sup>El Thare Tsuruani o Cerro Grande está ubicado al lado sur de Paracho; según el profesor Juan Velázquez Pahuamba, de Cherán, dos connotaciones de su nombre en lengua p'urhépecha son ‘gran bajada’ y ‘con mucha pendiente’.

Después de esta estrofa, las mujeres se acercan bailando hasta llegar al frente del personaje distinguido y cantan “El saludo”:

Buenas tardes, buenas tardes,  
tatá [naná]...<sup>22</sup>  
te venimos a cantar  
y también a saludar.

Los textos de las kanakuas han pasado de boca en boca en Paracho, y pocas veces se plasman en el papel; por ello encontramos en ellos una serie de irregularidades métricas y de rima, además de que influyen dos aspectos: el horario en que se presenta la ceremonia y el tipo de personaje coronado; el primero implica para las coplas anteriores cambiar “muy de mañana” por “la tarde” o “muy de noche”; asimismo, se debe adaptar “Buenas tardes” por “Buenos días” o “Buenas noches”. El segundo aspecto refiere al tipo de persona coronada, esto incita a considerar una serie de posibilidades para nombrar al personaje, algunas de las cuales llevan a denominarlo por su oficio: obispo, cura, profesor, gobernador; o bien, por el uso formal de su nombre: Fernando, Juan, Lázaro, Francisco; también, de manera informal, con el uso de diminutivos: Panchito, Fernandito, compadrito, señorito, etc. Estos cambios también alteran el esquema de la rima, a tal punto que en “El saludo” sólo riman de manera continua los versos tercero y cuarto, pero puede haber casos en los cuales no exista la rima y los versos se ajusten sólo a la melodía.

Así, cada celebración de la kanakuas implica la adaptación de versos para el nuevo coronado; por ende, las letras que se conservan en la memoria también sirven como indicios de la persona a la cual le fue ofrecida la ceremonia. Las coplas citadas, por ejemplo, fueron adaptadas para el cantamisa del padre Rubén Ríos, en 1950.<sup>23</sup> Es necesario decir que el responsable de realizar

---

<sup>22</sup>Los puntos suspensivos posteriores a los términos *tatá* o *naná* indican el sitio para el nombre de la persona coronada.

<sup>23</sup>La versión de la copla que aquí presentamos es obra del maestro Camilo Nava, de Paracho, para el cantamisa del padre Rubén Ríos Zalapa, en 1950, según lo mencionaron

cambios y adaptaciones en las letras de las kanakuas regularmente es la persona que en Paracho o en otros lugares se dedica a conservar y transmitir la ceremonia a las nuevas generaciones; con ello, sin pretenderlo, actualiza las kanakuas como género.

Después de los saludos correspondientes, sigue la entrega de la corona, a la par de que las uarhis entonan “El canto de las coronas”:

El diecinueve de marzo<sup>24</sup>  
 jurhasikaksi juchá  
 kanakueri p’indekuecha  
 táta padrechá. [se repite]

Ay, que saní  
 jucheti kanakua,  
 por eso con gusto  
 venimos aquí.<sup>25</sup>

Como podemos ver, esta pieza tiene una estructura distinta a “El saludo” y “El permiso”, además de que contiene una mezcla de lenguas. En principio, está dividida en dos partes: la primera estrofa indica el día en el que se corona al personaje, mientras la

---

en entrevista María de Jesús Morales (25 de abril de 2011) y la señora Teresa Ponce (29 de abril de 2011).

<sup>24</sup>La fecha corresponde al día que se celebran las kanakuas; decidimos poner la fecha “19 de marzo” (día de san José), pues así la cantó doña María Morales, en entrevista, Paracho, 27 de abril de 2011.

<sup>25</sup>“Nosotros venimos el 19 de marzo / la costumbre de las coronas / padrecitos. // ¡Ay, qué melancolía! / mi corona (kanakua) / ...”. Las traducciones del purépecha son del profesor Juan Velázquez Pahuamba, a quien agradezco su valioso apoyo.

En Aranza, la maestra Salud Macías nos ofreció otra versión exclusivamente en lengua castellana, que dice: “Recibe el obsequio / de nuestro corazón / que te hacen las uarhis / todas en reunión”. En entrevista, 22 de octubre de 2011.

En Uruapan, Magdalena López nos cantó una versión del *Canto de las coronas* en lengua p’urhépecha similar a la de Paracho; la diferencia entre las dos versiones consiste en algunas palabras en un p’urhépecha de difícil comprensión que ella tampoco entendía (en entrevista, 4 de agosto de 2011).

segunda sirve de complemento al expresar una actitud alegre por entregar la corona. Por otra parte, existen versos en lengua p'urhépecha que alternan con el castellano; por lo tanto, la consideramos una *pirekua*, pues, según Néstor Dimas, para "algunos *pireris* [cantor, artista] en la antigüedad era una novedad cantar con algunos préstamos del español, que hacían más interesante a la *pirekua* y, de este modo, tanto el *pireri* como el compositor adquirirían cierto prestigio" (1995: 51).

Nosotros consideramos que quizá los préstamos del castellano no sólo se daban por prestigio o para hacer más interesante una *pirekua*; en el caso de las *kanakuas*, este fenómeno parece tener la finalidad de que los *fuereños* pudieran comprender algunas partes medulares del texto; de ahí la necesidad de adaptar los versos al castellano.<sup>26</sup> Ese también es el caso de "La despedida", que, como lo indica su título, es el cierre del encuentro entre las *uarhis* y el coronado:

Adiós, adiós,  
jucheti amigo,  
despedirikuareni  
uarhi chanksini.

¡Ay, qué dolor!,  
¡qué sentimiento!,  
y engaksi jurajkperokia  
Ji koruni  
uera[singa ka] uera[singa]  
chanksini  
sentirinia miasparini

¡Ay, qué dolor!,  
¡qué sentimiento!,  
y engasksi jurakperokia

---

<sup>26</sup> Al menos, la generación de *uarhis* que participó en la SEP sí hablaba el p'urhépecha, por ello suponemos que tuvieron que adaptar las letras al castellano. Esto lo comentó María de Jesús Morales en entrevista, Paracho, 30 de abril de 2011.

jú ia nintani  
 jú ia nintani,  
 porque ia churistinia.<sup>27</sup>

Aun cuando “La despedida” es cantada en Paracho, Aranza y Uruapan, no se tiene plena conciencia de lo que significan los versos en lengua p’urhépecha, pues en la actualidad las personas que cantan estos textos no son hablantes de esa lengua y, por ello, muchas de las estrofas presentan palabras incompletas que necesitan de sufijos para enunciarse correctamente. En el segundo verso de la tercera estrofa, por ejemplo, agregamos a la palabra *uera* el sufijo *-singa* para que indique el tiempo presente, lo que significa ‘lloro’ en español. Ignoramos la razón precisa por la que en estas piezas persiste la combinación de partes cantadas en p’urhépecha y castellano, sólo podemos suponer que, a falta de una pronunciación y anotación correctas, las palabras son emitidas como las recuerdan las personas de estos lugares. En todo caso, “La despedida” cumple con el argumento de servir al personaje distinguido y conducirse de acuerdo con normas de comportamiento servicial y hospitalario; por tanto, la intención de coronar al personaje distinguido ha sido concretada.

### Piezas de complemento en las kanakuas

Podemos ubicar en otro conjunto las piezas musicales de las kanakuas que no tienen una relación temática, es decir, aquellas cuyas letras hablan de distintas situaciones y que no fueron creadas con la intención de coronar al personaje distinguido; incluso, en muchos casos son fragmentos de versos o estrofas sustraídos de una *pirekua* o de una copla reconocida en la sierra p’urhépecha.

---

<sup>27</sup>“Adiós, adiós, / mi amigo, / me despido, / mujer, de ustedes. // ¡Ay, qué dolor!, / ¡qué sentimiento! / cuando nos dejemos. // Yo lloro y lloro, / a usted / lo recuerdo con sentimiento. // ¡Ay, qué dolor!, / ¡qué sentimiento! / cuando nos dejemos. // Ya vámonos, / ya vámonos, / porque ya es noche”.

Estas piezas son utilizadas como un recurso estilístico y ornamental, al grado de que se pudieran omitir y, aun así, las kanakuas cumplirían su objetivo; por tanto, vamos a decir que las siguientes piezas sirven como complemento de las que sí tienen una relación temática. Comencemos con “Flor de canela”:

Flor de canela,  
suspiro porque me acuerdo de ti;  
suspiro yo,  
suspiro porque me acuerdo de ti.

Ka pauani ka pauani  
Chuskuni jarhani  
Chanksini erontania.<sup>28</sup>

Suspiro yo,  
suspiro porque me acuerdo de ti.

Esta *pirekua* goza de reconocimiento fuera de las fronteras de la sierra *p'urhépecha*; se conoció la melodía sin la letra por primera vez en “El año musical de la sierra” (1865?), de Jesús Valerio Sosa, aunque comúnmente se adjudica su autoría a Domingo Ramos y J. Santos, de Zacán, Michoacán (Paredes, 1993: 4). Francisco Domínguez la registró con letra y música en 1923 como parte de las kanakuas, pero es poco legible, pues el músico de la SEP la transcribió al papel como su oído la comprendió, quedando como resultado un *p'urhépecha* ininteligible.

Probablemente “Flor de canela” sea una de las piezas más viejas del cancionero de las kanakuas. Tal vez era interpretada en el viejo matrimonio *p'urhépecha* o en alguna otra festividad, de ahí su lugar en “El año musical de la sierra”; aun cuando no fue creada especialmente para coronar a un personaje distinguido, es una de las piezas más representativas de esta ceremonia.

---

<sup>28</sup>“Y día a día / estaré todo el día / esperándola a usted”.

Por otro lado, tenemos tres fragmentos que Francisco Domínguez llamó “El ofrecimiento”, “Compadrito” y “Lo mejor”, aunque no son partes separadas sino que corresponden a una sola pieza titulada “Las tres muchachas”, de la autoría de Aristeo Martínez (Domínguez y Vázquez, 1949: 19), director de la Escuela del Asilo de Paracho a finales del siglo XIX y principios del XX (Castillo, 1988: 44). La primera parte dice así:

Tatá...  
 ka nári erandisikia  
 ka indé pikúni  
 ka indé uandakua  
 mejor nintani ya.

Jimbó ji xarhíni  
 norini uekasika cha Sebastián.<sup>29</sup>

Los siguientes versos conforman la segunda parte:

Compadrito Felipe,  
 compadrito Felipe,  
 norini uekasika cha Sebastián.

Tanimu uatsichani  
 tanimu uatsichani  
 palecitoechá.<sup>30</sup>

La última parte dice:

Lo mejor es jónguarheni  
 uarhi charhapiti

---

<sup>29</sup>“¿Y cómo amaneciste? / y lo cortó / y tomó la palabra, / ¿o mejor nos vamos? // Porque no me quisiste a tiempo, / usted, Sebastián”.

<sup>30</sup>“Compadrito Felipe, / compadrito Felipe, / porque no me quisiste a tiempo / quiero más a Sebastián. // Las tres muchachas, / las tres muchachas / a los muchachos padrecitos”.

ka tirhindikua  
 ka corales itsia chá  
 ka listones y ya.

Isikuminduni isikuminduni  
 chanksini p'indenharhini.

Isikuminduni isikuminduni  
 porque ya churijtia.

Ka ni t'u jimbó uerá [sīnga]  
 ka ni t'u jimbó sentirini ka jú  
 palecitoecha.<sup>31</sup>

Aparentemente, estas estrofas nada tienen que ver entre sí, pero al traducir al castellano los versos escritos en lengua p'urhépecha advertimos dos puntos que las unifican: el primero alude al tema del noviazgo y el amor; el segundo, a la reiteración de los personajes, Sebastián y Felipe.

Como podemos ver, ahora es difícil determinar el orden original de esta pieza; existe la probabilidad de que los responsables de agregarla al repertorio de las kanakuas fueran la generación de señoritas y músicos del festival de 1923, pues ellos tuvieron la posibilidad de escuchar en su infancia la orquesta de Aristeo Martínez o, al menos, de conocer sus piezas musicales a través del eco de la tradición oral.

En todo caso, "Las tres muchachas" no fue creada para recibir, despedir o festejar a un invitado civil o religioso, no se ajusta siquiera a los parámetros típicos de la pirekua, más allá de que es cantada en p'urhépecha.<sup>32</sup> Por su extensión, "Las tres mucha-

---

<sup>31</sup>"Lo mejor es la faja / de mujer roja, y los aretes / y collares como agua / y listones y ya. // Poco a poquito / me fui acostumbrando a usted; / poco a poquito, / porque ya es de noche. // Y ni tú por eso lloras / y ni tú por eso sientes y vamos / los muchachos (padrecitos)".

<sup>32</sup>Las características generales de la pirekua ('canto, canción'), de acuerdo con Néstor Dimas, son las siguientes: "La conformación y estructuración textual de la pirekua se

chas” era quizá representada, aunque no nos consta; probablemente sólo fue adaptada para estilizar las kanakuas.

Otra de las piezas cantadas para complementar las kanakuas es “Tata niño”, que consta de tres partes dedicadas a una deidad: la primera es una evocación, que después sirve como estribillo; la segunda es una exposición de devoción, y la tercera, una exhortación:

[Evocación:]

Táta [Nána] niño  
Dios uarhi iurhixintani.

[Exposición:]

Porque mi táta jimbó,  
porque mi uarhi jimbó;  
¡ay!, qué uarhikua,  
Dios uarhi iurhixintani.

Táta [Nána] niño,  
Dios uarhi iurhixintani.

[Exhortación:]

Xékuarje xékuarje,  
corre camino mi nána uarhi.<sup>33</sup>

Como pista del origen de esta pieza, a finales del siglo XIX Eduardo Ruiz le comunicó al noruego Carl Lumholtz que en Paracho “las mujeres de la tribu eran las encargadas de las piezas musicales eróticas y religiosas” (1964: 78); posiblemente una de

---

compone de dos partes [...] En algunas pirekuas se puede identificar una tercera parte, como estribillo constituido de dos o tres versos libres. Las pirekuas se cantan de manera individual, en dueto, trío o grupos corales” (1995: 24).

<sup>33</sup>“Madre niña, / Dios, madre virgen que eres majestuosa / porque a causa de mi padre, / porque a causa de mi madre, / ¡ay!, que la muerte. / Dios, madre virgen que eres majestuosa. // Nána niña / nána niña / Dios, madre virgen que es majestuosa. // Vean, vean / por el camino de mi madre virgen”.

aquellas piezas religiosas sea “Tata niño”, y quizá sería más conveniente llamarla “Nána niña” (‘Madre niña’), en vista de que está dedicada a una deidad femenina.<sup>34</sup>

Anteriormente, Néstor Dimas compartió cinco alabanzas procedentes de Santa Fe de la Laguna cantadas el 15 de agosto en el iurhixe, es decir, el espacio adjunto a la iglesia, al que conocemos como la *uatapera* (1993: 48). “Nána niña” comparte elementos en común con las alabanzas de Santa Fe, como la evocación de *uarhi iurhixintani* (‘virgen majestuosa’); así pues, posiblemente “Nána niña” pertenezca a la línea de alabanzas introducidas por los frailes para fines evangelizadores en los lugares donde había congregaciones de indígenas: “En muchos casos los mismos frailes componían y traducían los himnos [religiosos] a las lenguas nativas para cantarse en centros de evangelización” (Dimas, 1993: 48). Aunque no nos consta si “Nána niña” tenga la misma antigüedad que las alabanzas de Santa Fe, en todo caso, sí encontramos una coincidencia temática.

En este sentido, la reiterada mención de *uarhi iurhixintani* nos hace pensar en el culto a la virgen Uanancha de Paracho, cuya capilla se ubicaba en contra esquina del atrio de la vieja capilla, antes de la quemazón de 1917 (Castillo, 1988: 12). El nombre de la virgen Uanancha quizá responda a las personas encargadas de cuidarla y adornarla, a las que se conoce como las *uananchecha*, mencionadas arriba. Algunas personas de Paracho, como el maestro Blas Ramírez, recuerdan que en octubre se ofrecía una ceremonia especial a esta virgen; no obstante, María de Jesús Morales dice: “cuando sacaban a la Virgen huananchita, no recuerdo bien si era la víspera del Corpus o en la fiesta, pero sacaban a la Virgen a la plaza y ahí bailaban” (Gómez, 2008). La danza era ejecutada por siete señoritas con vestido blanco y una corona de flores sobre su cabeza; de su música y coreografía poco sabemos, sólo que

---

<sup>34</sup>Tal vez la expresión “Táta niño” del título se deba a la adaptación de las señoritas de Paracho de 1923, con la intención de festejar a un varón, de ahí que Francisco Domínguez la registrara de esa forma.

doña Elena Morales fue una de las últimas personas encargadas de transmitir la música y el baile para esta virgen.<sup>35</sup>

Por tanto, la pieza “Nána niñita” pasó de cumplir una función religiosa a una profana, y con ello, la letra resultaba inapropiada para ser entonada en honor de cualquier persona, incluso un obispo, dado su carácter sacro. Podemos suponer que la generación de señoritas del festival en Paracho la adaptó en 1923 intencionalmente; las jóvenes que después aprendieron la ceremonia no dominaban la lengua p’urhépecha y, por tanto, la siguieron transmitiendo sin advertir que la pieza era un tema inadecuado para la ocasión.

“Nána niñita” no fue compuesta para recibir o para despedir a un personaje importante; pesa más la suposición de que esta pieza, siendo un canto suelto, fue sustraída de su función religiosa para integrarla a las kanakuas.

Piezas de otro estilo son las cuatro coplas de “Árbol frondoso”. La primera refiere a un canto pastoril, la segunda anuncia la venta de jícaras y flores, la tercera expone la condición social de una *uarhecita* (‘mujercita’) y la cuarta es la petición de permiso para cantar, dirigida a la persona coronada; en este caso ponemos como ejemplo el diminutivo Panchito:

Árbol frondósorolo  
de verde prádorolo  
que yo he soñádorolo  
y en mi niñez.

Vendiendo guájereles  
y jicarítaralas  
y florecítaralas  
del temporal.

Aunque muy probe  
la uarhecita,

---

<sup>35</sup>En entrevistas, María de Jesús Morales, Paracho, 25 de abril de 2011. Profesor Blas Ramírez, Paracho, 25 de abril de 2011.

pero aseadita  
del delantal.

Y por eso  
con tu permiso,  
tata Panchito,  
voy a cantar.

(Domínguez, 1993: 11)

La segunda copla nos hace pensar en los pregones de origen peninsular, los cuales tenían la misión de agasajar el oído del comprador mientras adquiría el producto; dijo sobre estos Vicente T. Mendoza:

La antigüedad del pregón en México se pierde en los años de nuestra vida colonial, muy especialmente el siglo XVIII, cuando la tonadilla escénica los utilizaba en las representaciones del Coliseo [...] muchos ejemplos carecen de la copla y sólo contienen el grito característico (1984: 57).

Si tomamos en cuenta la vida comercial de Paracho, al menos desde el siglo XIX (Hernández, 2004: 220), es viable considerar que un medio persuasivo para vender productos era el canto, y podemos inferir, atendiendo las palabras de Vicente T. Mendoza, que la copla encaja en el perfil del pregón.

Además de lo anterior, posiblemente “Árbol frondoso” sea una adaptación de “Inditas mexicanitas”, pues esta última pieza es conocida en otros lugares del país: según Vicente T. Mendoza, dos jovencitas la cantaron en los años 1936 y 1941, en México, D.F. (1984: 74); él la clasificó como parte de la “Lírica infantil de México”; según dijo, las niñas sentadas en el suelo simulan risas y cantos; no obstante, este juego lo infirió a partir de las kanakuas registradas por Francisco Domínguez, por lo que debemos tomar su comentario sólo como una suposición.

Por otro lado, encontramos la “Invitación a cantar y bailar”, cuya letra es una serie de interpelaciones entre una uarhi previamente seleccionada y un *indito*, la cual se realiza a mitad de la

coronación; el resto de las uarhis ceden este espacio para escuchar a la pareja bailar y cantar; ¿será esta pareja una reminiscencia de los novios que bailaban en el matrimonio? Si esto es así, explica por qué una pareja de novios baila en medio de una coronación de un personaje importante; en lugares como Uruapan, aún en los años cincuenta, se consideraba a las kanakuas como una evolución del matrimonio p'urhépecha, y se presentaba a la pareja como los novios;<sup>36</sup> con ello, permanece el argumento sobre la relación entre el matrimonio y las kanakuas en Paracho. Esta pieza se desarrolla así:

ELLA: Indito, ¿por qué estás triste?, *ja já*

ÉL: Indita, por fandanguero.

ELLA: Indito, venga conmigo, *ja já*,  
a cantarle una *quinción*.

AMBOS: A mi amigo el más querido,  
yo le canto esta *quinción*:  
ofreciéndote un suspiro  
desde nuestro corazón.

Yo quisiera uno guacal,  
de purita tecojote  
pa ofrecérselo, tatá,  
con un plato de guajolote.

ELLA: Indito, ¿cómo se baila?, *ja já*

EL: Indita, de esta manera.

(Y comienza el jarabe que es interpretado  
por ambos) (Domínguez, 1993: 16).

En la primera parte, la uarhi propone cantar una canción para contrarrestar la tristeza del *indito* porque, según el verso, ha sido muy fandanguero; quizá el término *fandango* aparece aquí por

---

<sup>36</sup>Véase el documental "Así es Michoacán" (1950) en *Imágenes de México. Michoacán*. UNAM/DGAC.

influencia de otras regiones de Michoacán, como la Tierra Caliente. Existen distintas acepciones para determinar el significado de esta palabra;<sup>37</sup> lo cierto es que en la Tierra Caliente este concepto designa la fiesta y el conjunto musical, así como el baile de tabla (González, 2009: 17). En todo caso, la expresión “por fandanguero” la podríamos entender en el *indito* como una condición de tristeza por exceso de fiesta o, quizá, de bebida embriagante.

En la segunda parte, podemos hablar de una adaptación para las kanakuas; en esta sección se ostentan algunos obsequios de la pareja y las uarhis para el ofrendado; estos encierran más significado para las uarhis que para el receptor: los regalos son una canción, un guajalote y un suspiro, los cuales probablemente implican un enorme valor simbólico que no cualquier día se manifiesta, de ahí la necesidad de incluirse en la ofrenda.

La letra de otra *pirekua* cantada en las kanakuas tuvo la posible suerte de “Flor de canela”, en tanto que fue traducida al castellano, bien para ostentar la habilidad de incluir palabras en esta lengua, como lo propuso Dimas Huacuz, o con la intención de que el personaje importante comprendiera lo que cantaban las uarhis en las kanakuas. En el texto se equiparan las frutas con la imagen idílica de la mujer, y la segunda parte expresa a un enamorado melancólico:

Ay, qué flor de changunga,  
ay, qué naranja de dulce,  
ay, qué plátano morado,  
ay, que lo que es amor.

---

<sup>37</sup>En el libro *¡Vamos a fandanguear!* se ofrecen dos concepciones del término *fandango*: “Hay quien piensa que proviene del mandinga (lengua africana), en la cual *fanda* significa convite, festejo, concurrencia de gente, y *-ngo* es un sufijo que da la idea de despreciable, menor o ínfimo. Otros dicen que en Kimbundu (lengua de Angola, en África) significa ‘desorden’, en el sentido de ‘caos primigenio’ anterior a la creación, y que fue utilizado por los misioneros portugueses en su traducción de la Biblia” (Durán Naquid *et al.*, 2004: 16).

Axureni uaxatasika celoso,  
 axureni uaxatasika cobarde,<sup>38</sup>  
 ay, qué triste sentimiento  
 ay, que lo que es amor  
 (Domínguez, 1949: s/p).

Otra sección de las kanakuas incluye dos coplas cuya temática anuncia la captura de un pato que fue cocinado y después se ofrece en venta:

Yo soy la patera  
 que vengo a rogar  
 el pato cocido  
 que ayer fui a 'garrar.

Yo soy la patera  
 que viene a vender  
 el pato cocido  
 que ayer fui a coger  
 (Domínguez, 1941: s/p).

Vicente T. Mendoza calificó estas coplas como parte del género musical de los pregones; asimismo, identificó “La patera” como una *muñeira* (“molinera”), un baile suelto o en pareja representativo de Galicia; se considera que su origen data de los siglos XVI y XVII: “en el siglo XVIII [...] existieron muñeiras cantadas que gozaron de gran popularidad [...] En esos casos la estrofa literaria usada se compone generalmente de cuatro o más versos: el primero consta de diez sílabas divididas en dos hemistiquios de cinco cada uno” (Serrano Vida y Corral, 2003: 281).

Quizá Vicente T. Mendoza identificó “La patera” como una *muñeira* por ser un baile ejecutado en pareja o por un grupo de mujeres, además de que incluye en su canto una serie de coplas,

---

<sup>38</sup> “Aquí me senté a tu lado celoso, / aquí me senté a tu lado cobarde”.

de forma similar a las kanakuas.<sup>39</sup> Tal vez era representada; en Aranza por ejemplo, la señora Carmen Mercado mencionó cómo siendo niña cantaban “La patera” sosteniendo un pato cocido, como lo dice la copla, mismo que ofrecían al personaje importante; esto indica nuevamente una posible relación con el comercio local.<sup>40</sup>

Por último, tenemos “El fulanito”, la cual nos aventuramos a comparar con el son de “Los panaderos”, pues estas piezas contienen versos similares y, por tanto, poseen el mismo esquema, es decir, “fórmulas que abarcan al menos tres versos de la copla; en ellas, una parte del verso se mantiene sin cambio” (González, 2009: 115); presentamos dicho esquema en cursivas:

Son de “Los panaderos”: “El fulanito” en las kanakuas de Paracho:

<i>Qué bonita panadera</i>	<i>Qué bonito fulanito</i>
<i>que no se sabe chiquear,</i>	<i>que no se sabe chiquear,</i>
<i>quítese usted los calzones</i>	<i>que me hable en tarasco</i>
<i>que me quiero festejar</i>	<i>que lo quiero festejar.</i>

(González Casanova, 1986: 67).

El son de “Los panaderos” se remonta al siglo XVII y, según Pablo González Casanova, probablemente fue compuesto por una mujer de Valladolid (1986: 66); a causa de su sentido pecaminoso, la Inquisición la condenó y suprimió; aun con ello, la pieza sobrevivió con ciertos cambios en la letra para hacerla menos subversiva ante los ojos de la Iglesia católica.

Su presencia en Paracho data por lo menos de principios del siglo XX; según Jesús Castillo, durante la fiesta del Corpus en Paracho, el oficio de los panaderos era acompañado por un conjunto musical e interpretaba el son de “Los panaderos” (1988: 55),

---

<sup>39</sup>Mendoza no sólo afirma que “La patera” es una muñeira, sino que las kanakuas tienen implantadas muñeiras gallegas (1997: 156).

<sup>40</sup>Carmen Mercado Jurado, en entrevista, Aranza, 11 de febrero de 2011.

esto indica la presencia de dicho son en la sierra, y la posibilidad de que fuera adaptado para las kanakuas.

### Comentarios finales

En suma, estos son algunos aspectos generales de las piezas lírico-musicales de las kanakuas; como pudimos apreciar, la mayoría de ellas no fueron creadas para la ceremonia; en cambio, encontramos estrofas incompletas, versos adaptados para la ocasión, letras en lengua p'urhépecha y con distintas temáticas relativas a la coronación. Es pertinente señalar que en este breve repaso omitimos las emisiones no verbales cuyo trabajo sucede de manera simultánea con los cantos; hablamos de la indumentaria de las uarhis, sus accesorios y sus movimientos coreográficos, por tanto, advertimos la necesidad de estudiar en el futuro cada uno de los códigos que componen las kanakuas, como una propuesta para una lectura profunda para esta y otras manifestaciones culturales que se valen de distintos tipos de signos.

En todo caso, la música de las kanakuas en Paracho y otros lugares ha sido la indicada para recibir, despedir y coronar a un personaje distinguido, aun cuando hoy en día se desconozca que su función original era la de dar y recibir obsequios, como chocolate, fruta y pan de kanakua durante la boda p'urhépecha. Nos encontramos, pues, ante un rito que fue descontextualizado y puesto en escena por el movimiento posrevolucionario nacionalista, cuyo resultado fue divulgar que las kanakuas provenían de la costumbre de rendir ofrenda a caciques o a Nána Kutsi en la época prehispánica. No obstante, gracias a aquellas recolecciones nacionalistas podemos contar con un pequeño corpus que forma parte importante del folclor literario de Paracho y el resto Michoacán; ritmos y melodías que ya no podemos escuchar en voz e instrumento de sus autores, sólo podemos interpretarlos a través de trabajos panorámicos como el presente.

## Bibliografía citada

- ALCALÁ, Jerónimo de, 2008. *Relación de Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Anónimo, 1930. *Hamarándecua. Costumbres*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- ÁNGELES VILLANUEVA, Alain, 2013. "Las kanakuas de Paracho: una postura sobre su origen, adaptación y recreación para coronar a un personaje distinguido", tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. Morelia, Facultad de Lengua y Literaturas Hispánicas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH).
- CAMPOS, Rubén M., 1928. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura en México (1525-1925)*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- CARRILLO CÁZARES, Alberto, 1998. "La fiesta y lo sagrado". En Herón Pérez Martínez (ed.), *México en fiesta*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- CASTILLO JANACUA, J. Jesús, 1988. *Paracho durante la revolución. Estampas y relatos (1890-1930)*. Morelia: Balsal.
- DIMAS HUACUZ, Néstor, 1995. *Temas y textos del canto p'urhépecha: Niransinkani Ma Pireni*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- DOMÍNGUEZ, Francisco, 1925. *Sones, canciones y corridos michoacanos I*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- \_\_\_\_\_, 1941. *Álbum musical de Michoacán*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- \_\_\_\_\_, y José F. VÁZQUEZ, 1949. *Arreglos musicales de las danzas y bailes regionales*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- \_\_\_\_\_, 1993. "Canacuas, danza antigua de guaris". En José María Paredes Mendoza, Frances Toor et al., *Las canacuas con su música*. Trad. Natalie Scott. Uruapan: Talleres de Javier Bucio Aguilar, 8-14, 17-25.
- DURÁN NAQUID, David, José Luis RODRÍGUEZ ÁVALOS y Jorge Amós MARTÍNEZ AYALA, 2004. *¡Vámonos a fandanguear!: manual para el fandango de La Tierra Caliente*. Zamora: El Colegio de Michoacán-Proyecto Tepalcatepec / GEM.

- GALLARDO RUIZ, Juan, 2005 (coord.). *Uantontskorhekuecha, Diálogos sobre educación intercultural*. Pátzcuaro: Universidad Indígena Intercultural de Michoacán.
- GÓMEZ, Jaime, 2008. "Las Kanakuas I parte". *El Diente de Madera (Gaceta Cultural)* 12 (Paracho: Imprenta Hernández), s.p.
- GÓMEZ DE OROZCO, Federico, 1991 (comp.). *Crónicas de Michoacán*. México: UNAM.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, 1986. *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*. México: El Colegio de México / SEP.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2009. *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Volumen I. Canciones líricas bailables*. Morelia: UMSNH / Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente.
- HERNÁNDEZ VACA, Víctor, 2004. "Paracho, la guitarra túa y la Tierra Caliente". En Jorge Amós Martínez Ayala y Manuel Mendoza Arroyo (coord.). *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal: historia de la música en Michoacán*. Morelia: Morevallado, 219- 228.
- \_\_\_\_\_, 2007. "La tradición musical de Paracho. Música para distintos desempeños". En Álvaro Ochoa Serrano (coord.), *Michoacán: música y músicos*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 333-361.
- HURTADO, Nabor, 1943. "El arte pur'embe". En José Alfredo Barrera Prospero (comp.), 1991. *Mandani arhini p'urhépecha ujtsikuecha (breve antología p'urhépecha)*. Cuaderno de Musicología núm.7. Morelia: Carrasquilla Editores, 11-19.
- LAVOU ZOUNGBO, Victorien, 2000. "Indio o indígena: Apuestas simbólicas e ideológicas". En Blanca Cárdenas Fernández (coord.), *VI Coloquio de Literatura. Literatura indígena e identidad cultural*. Morelia: UMSNH/SDCEU.
- LUMHOLTZ, Carl, 1946. *El México desconocido. Tomo II*. México: Publicaciones Herrerías.
- MONZÓN, Cristina, 2005. "Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca". *Relaciones* XXVI-104: 137-168. Disponible en línea: <http://www.col>

- mich.edu.mx/files/relaciones/104/pdf/Cristina%20Monz+%A6n.pdf.
- PAREDES MENDOZA, José María, 1993. "Las Canacuas". En José María Paredes Mendoza, Frances Toor, *et al.*, *Las Canacuas con su música*. Trad. Natalie Scott. Uruapan: Talleres de Javier Bucio Aguilar, 4-5.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 2000. "Del folclor literario en México (A guisa de prólogo)". En Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González (ed.), *El folclor literario de México*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 11-38.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 1994. *Estampas del nacionalismo popular mexicano*. México: CIESAS.
- RAMÍREZ GARAYZAR, Amalia, 2006. "Tejiendo la identidad. El rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán". Zamora: tesis de maestría en Estudios Étnicos, Centro de Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán.
- REA, Alonso de la, 1996. *Crónica de la orden de NI seráfico P.S. Francisco provincia de S. Pedro y S. Pablo de Mechocan en la Nueva España*. Patricia Escardón (ed.). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- ROMERO FLORES, Jesús, 1970. *Michoacán histórico y legendario*. México: B. Costa-Amic.
- RUIZ, Eduardo, 2000. *Michoacán: Paisajes, Tradiciones y Leyendas*. Morelia: Morevallado.
- SERRANO VIDA, Monserrat y Jesús CORRAL, 2003. *Música. Volumen III. Profesores de educación secundaria. Temario para la preparación de oposiciones*. Madrid: MAD.
- STORM, Marian, 1945. *Enjoyng Uruapan: a Book for Travelers in Michoacán*. México: Bolívar.