

1
Zej



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AVENIDA DE
MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MUSICA
LICENCIATURA DE ETNOMUSICOLOGÍA**

LA MUSICA INDIGENA EN LA REGION CAHITA-TARAHUMAR

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL TITULO
DE LICENCIADO EN ETNOMUSICOLOGIA
PRESENTA MIGUEL OLMOS AGUILERA**

**Director de tesis: Gonzalo Camacho Díaz
México D.F. 1993**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE GENERAL

PRESENTACION.....	11
1.INTRODUCCION.....	15
1.1 Planteamiento y descripción de la investigación.	
1.2 Hipótesis y cuestionamientos.	
1.3 Fundamentación teórica.	
1.4 Criterios metodológicos, y técnicas de investigación.	
1.5 Base de análisis y de relación al fenómeno artístico y musical.	
1.6 Objetivos específicos.	
I. CONTEXTO GENERAL.....	37
II. MUSICA Y MITOLOGIA.....	45
1.- El origen de las fiestas.....	48
2.- Origen del pascola.....	51
3.- Las fiestas y el pascola.....	52
4.- EL primer hombre.....	54
5.- Dios y la Música.....	55
6.- El Son del canario y el primer hombre	56
7.- La creación.....	57
8.- Orígenes de hombres y de animales.....	58
II.1 Mito e instrumentos musicales.....	62

III. LAS DANZAS Y SU CONTEXTO MUSICAL.....	68
III.1 Pascolas, Matachines y Venado.....	75
III.1.2 Pascolas tarahumaras.	
III.1.3 Pascolas Cahitas.	
III.1.4 Matachines regionales.	
III.1.5 Correlación entre ambas danzas.	
III.2 La Danza del Venado.....	84
III.2.1 Oposiciones pascola/venado cahita.	
III.3 Vestuario dancístico.	92
III.4 Danzas tarahumaras de <u>Yumari Rutuburi</u>	
y Raspa de <u>Bacánohua</u>.....	97
III.4.1 <u>Rutuburi.</u>	
III.4.2 <u>Yumari.</u>	
III.4.3 Raspa de <u>Bacánohua.</u>	
III.5 Otras danzas de la Región.....	103
III.5.1 Danza de Matachin con otros animales	
en la Baja Tarahumara.	
III.5.2 <u>Riwisna.</u>	
III.5.3 Danza de Goló.	
III.5.4 Danza de Coyote (Cahita-yaqui).	

IV. MUSICA E INSTRUMENTOS MUSICALES.....	112
IV.1 Descripción organológica.....	114
IV.2 Organografía musical.....	141
IV.2.1 Organografía de las danzas cahitas.	
IV.2.2 Organografía de las danzas tarahumaras.	
IV.3 Tonalidades y afinación.....	145
IV.4 Géneros y Sonos.....	150
IV.5 La armonía y la tonalidad.....	155
V. TRANSCRIPCIONES Y ANALISIS MUSICAL.....	156
V.1 Música mayo.....	158
V.2 Música yaqui.....	171
V.3 Música tarahumara.....	181
V.4 Análisis general.....	192
VI. CONCLUSION.....	197
VII. BIBLIOGRAFIA.....	201

INDICE DE ILUSTRACIONES

a) Mapa de la República Mexicana.....	40
b) Mapa del Noroeste de México.....	41
1.- Sierra Tarahumara.....	42
2.- Vivienda tradicional cahita.....	43
3.- Vivienda tradicional tarahumara.....	44
4.- Violinero moyo en la fiesta de San Miguel Zapotitlán	74
5.- Danzante de pascola yaqui.....	78
6.- Danzante de pascola mayo.....	79
7.- Danzante de matachines cahita.....	81
8.- Danzante de venado I.....	88
9.- Danzante de venado II.....	89
10.- Máscara de pascola mayo.....	95
12.- Máscara de pascola yaqui.....	96
13.- Fiesta de yúmari.....	100
14.- Atuendo para la danza de coyote.....	110
15.- Raspador.....	115
16.- Sonajas para la danza de Venado.....	117
17.- Flauta y tambor para la danza de pascola.....	119
18.- Tambor de doble parche cahita.....	120
19.- Tambor de agua.....	123
20.- Cinturón de pezuñas de venado.....	125
21.- Ténabaris.....	127
22.- Danzante con cinturón de cascabeles.....	129
23.- Sistro o <u>Sen' aso</u>	131
24.- Arpa.....	133

25.- Violín.....	135
26.- Guitarra.....	137
27.- Chapareque.....	140

INDICE DE CUADROS

1.- Personajes creadores yaquis.....	64
2.- Relaciones del mundo de arriba y mundo de abajo entre los tarahumares.....	67
3.- Características de las relaciones entre música, danza y creación.....	67
4.- Danzas principales.....	70
5.- Oposiciones pascola/matachines cahita.....	82
6.- Oposiciones y relaciones pascola/matachines tarahumara	84
7.- Oposiciones y relaciones pascola/venado cahita.....	90
8.- Comparación de venado yaqui y venado mayo.....	92
9.- Vestuario de Matachines.....	93
10.- Vestuario y características del danzante de pascola	
11.- Organografía de las danzas cahitas.....	142
12.- Organografía de las danzas tarahumaras.....	144
13.- Sones Cahitas.....	152
14.- Sones en la Baja Tarahumaras.....	153
15.- Temas de los Sones regionales.....	154
16.- Sones de pascola.....	195
17.- Sones de matachines.....	196
18.- Sones cantados.....	196

PRESENTACION

El reciente impulso que ha tomado la investigación etnomusicológica en México, hace imprescindible el difundir las culturas musicales inmersas en el territorio Nacional.

Con este trabajo no solo se pretende dar a conocer la música ritual de los grupos indígenas yaqui mayo y tarahumara, sino por otro lado encauzar áreas de la investigación musical, con el fin de conjuntar intereses interdisciplinarios que puedan traer como consecuencia nuevas expectativas y propuestas al estudio enseñanza e investigación de la música.

Otro de los objetivos de la presente investigación, es dar cuenta de la música indígena y del contexto en el que se desenvuelve. No se pretende profundizar en el análisis del fenómeno musical, sino mencionar a grandes rasgos cual es el tipo de música que se lleva a cabo en la región Cahita-Tarahumar¹ y cual es la inserción que tiene en la cosmovisión del conjunto cultural.

¹ Entiéndase por cahita los grupos yaqui y mayo, los cuales históricamente han mantenido afinidades culturales en general, y particularmente en la lengua y en distintas manifestaciones de su música.

Asimismo con este estudio pretendemos dar a conocer los elementos generales de la cultura musical desde el universo mismo de las representaciones de los grupos indígenas mencionados.

En nuestro afán de difundir el arte indígena, relacionamos el contexto mítico-religioso con la música, para dilucidar buena parte la lógica que sustenta el pensamiento artístico de estos grupos, y por consecuencia llegar a hacer legible el código estético sobre el que descansa las manifestaciones musicales indígenas. Con esto esperamos por una parte nuevos acercamientos a la etnomusicología desde distintas perspectivas teóricas y metodológicas, y por otra, que estas páginas puedan representar beneficios para áreas afines: la pedagogía musical, la composición e instrumentistas en general. No obstante, al respecto del acercamiento de la música de conservatorio, a la música indígena es necesario mencionar cuales son las diferencias que existen entre la música indígena y la música occidental².

²Con la denominación occidental nos referimos a la cultura europea y a la influencia que esta trajo consigo a los territorios americanos, por medio de la conquista llevada a cabo por los españoles principalmente.

Primeramente es importante señalar como rasgo fundamental que la música indígena tiene un rol directo y determinante en la reproducción de su sociedad. Por lo tanto, es el sustento de la vida ritual puesto que ocupa un lugar preponderante en el ámbito de la cultura. La encontramos asociada indisolublemente a la danza, a las fiestas religiosas, a las fiestas de siembra, a las de cosecha, a las de trabajo colectivo -en el caso de los tarahumaras-, pero siempre con una relación directa con la producción social inmediata.

Por otro lado, la comercialización de la música indígena no se manifiesta de manera lucrativa, característica de la sociedad occidental, aunque bien puede existir reciprocidad a los músicos y danzantes por medio de pagos con dinero en efectivo a través de bienes materiales, o generalmente por la reciprocidad de prestigio. Sobre todo porque en la sociedad indígena la decodificación del arte musical es un hecho social general: la difusión de los géneros musicales propios o autóctonos, es comprensible para toda la población que no posee hegemonías artísticas tan evidentes como las sociedades urbanas. Tampoco es pertinente hablar de purezas culturales en cuanto al arte, y particularmente al arte musical, puesto que si bien la música es un factor de identidad la cual permite a los individuos reconocerse entre si mediante estímulos

estáticos³, estos estímulos se modifican de acuerdo a las relaciones culturales, conquistas, influencias, contactos etc. Sin embargo, también existen elementos de persistencia al cambio, y dentro de estos, tenemos algunos géneros musicales integrados generalmente por influencia de los medios masivos de comunicación, que se incorporan al universo sonoro indígena conformando nuevos elementos de identidad.

³Entre otros múltiples elementos que les permiten reconocerse entre si y diferenciarse de los otros.

Canto de venado I.
 "¡ay! entre la flor de San Miguelito
 mirando muy bonito hacia los lados,
 y entre las flores andas,
 eres la mejor flor del cerro,
 flor que andas en el monte solitario
 Cantas entre las flores,⁴
 cantas hermoso, hermano.

1. INTRODUCCION

1.1 Planteamiento y descripción de la investigación.

Hoy día la actividad musical y artística de los grupos indígenas, se ha considerado como fenómenos aislados y carente de significado. Sin embargo, el arte y la música en las sociedades ágrafas, -o no occidentales en la cuales su historia es básicamente la tradición oral- se presentan íntimamente ligadas a la reproducción social, no como reflejo mecánico, sino como la materialización del pensamiento en una interrelación global y constante.

La diferencia primordial entre el arte y la estética de los llamados grupos "Primitivos", encuentra su principal importancia en el hecho de poder compartir un código de interpretación mas homogéneo; estas sociedades reconocen con mayor objetividad, el papel desempeñado por la actividad inconsciente en la creación estética. (Véase Levi- Strauss 1969).

⁴Figueroa 1992 citando a Vazquez Antolín. 1984.

En esta investigación se hizo una primera aproximación al estudio de la cultura incluyendo varios enfoques que nos ayudaron a dilucidar algunos fenómenos que permean la complejidad de los sistemas simbólicos musicales. Nos referimos principalmente a dos conceptos generales: por un lado está la música, y por otro al concepto de arte indígena contextualizado en el ritual.

Asimismo se consideró la danza, el vestuario, y los mitos como sustento del contenido expresado en el arte indígena, teniéndolos como referentes simbólicos importantes en la apreciación artística entendida muy a la lógica particular de cada grupo.

Nuestra premisa principal gira al rededor de la pregunta sobre el papel y la importancia de la "música " y el "arte" indígena en la cultura.

La música y la identificación de las manifestaciones de arte indígena, nos trasladan a la relación con la totalidad en el momento en que el conjunto simbólico incrementa los factores de incidencia en la cognición colectiva, y por lo tanto con la cosmología, de tal manera que se tomarán en consideración los algunos mitos de origen (mínimamente) que tengan relación con estas manifestaciones estéticas.

La música se sitúa en un lugar preponderante en relación al conjunto semántico cultural; no solo está impregnada de significado ritual sino que es susceptible de afectar la biología humana en relación a su contexto, y es en este sentido como se pone en practica empíricamente⁵ en las sociedades indígenas⁶.

Existen estructuras rítmicas y melódicas que incitan fisiológicamente al cambio de conciencia, este cambio de conciencia está dirigido hacia la inducción del éxtasis colectivo y por lo tanto hacia la catarsis⁷, es decir, el desplazamiento de la angustia colectiva a través de la música y otra serie de estímulos que se conjugan en la expresión ritual como renovadora del cosmos mediante la purificación. Esta es una de tantas características que

⁵Llamada por algunos antropólogos (ciencia practica). Véase Lévi-Strauss C. ; El pensamiento Salvaje

⁶Está comprobado que la "música" o sonoridad ritual tiene como fundamento empírico la provocación del trance - ya sea individual o colectivo -. Según Gilbert Rouget el trance es un " estado de conciencia que tiene dos componentes, uno psicofisiológico y el otro cultural. La universalidad del trance significa que corresponde a una disposición psicofisiológica innata de la naturaleza humana, mas o menos desarrollada dependiendo obviamente de los individuos". (Rouget 1980 La musique et la transe: pp. 25)

⁷ Sobre la catarsis véase Scheff 1986 en: La catarsis en la curación el rito y el drama.

hacen diferente la música indígena y la música occidental en general, aunque también podemos tener algunas excepciones, como se vera posteriormente⁸.

Este trabajo es un primer acercamiento a la cultura musical de tres grupos étnicos del noroeste del país (yaquis, mayos y tarahumaras) el cual se llevó a cabo recurriendo básicamente a las dos vertientes de la etnomusicología: la musicología, y la etnología.

En cuanto a la música y las relaciones mitológicas, nuestro corpus conceptual poco se ha trabajado en los estudios que se han efectuado en la región del Noroeste, factor que hace mas importante este análisis.

La región donde se llevó a cabo la investigación, es habitada por el subgrupo lingüístico taracahita⁹, el cual está compuesto por tres grupos étnicos: yaquis en la parte sur de Sonora, mayos en el norte de Sinaloa y sur de Sonora y tarahumaras en el poniente del estado de Chihuahua (Baja Tarahumara). Dichos grupos tienen varias características en

⁸Actualmente, son pocos los trabajos que contemplan el análisis de los fenómenos artísticos, y emotivos como parte integral de una sociedad. Sin embargo en este trabajo no por profundizaremos en el fenómeno afectivo de los signos y símbolos musicales.

⁹ Moctezuma José Luis Seminario Fernando Camara. El Noroeste de México sus Culturas étnicas. Septiembre de 1990.

común que nos ha hecho considerarlos para nuestro propósito ya que coinciden en un tronco histórico-lingüístico y cultural, además de compartir un espacio geográfico colindante. Estas solo son las semejanzas contextuales que nos hacen pensar en la posibilidad de compartir un universo espiritual común que se expresa a través de las coincidencias y oposiciones de un modelo estético-ritual y mítico que permanece en el inconsciente social regional.

En la región Cahita-Tarahumar encontramos manifestaciones artísticas que se comparten en la música y la danza, aunque se diferencian en diversos aspectos del vestuario en el caso de los tarahumaras.

Cabe hacer la aclaración que la orografía y el entorno ecológico son distintos en la cultura de la Baja Tarahumara, sin embargo, se infiere a manera de hipótesis que existen nexos entre las distintas comunidades lingüísticas que se expresan a otros niveles, y que no están expresamente condicionados por factores de tipo ecológico.

La "evangelización" de estos grupos fue iniciada por la compañía de Jesús que estableció su primera misión en México en el año de 1598¹⁰. Sin embargo, mientras las zonas Mayo y Yaqui fueron evangelizadas por los jesuitas desde fines del

¹⁰ Véase: Burrus Zubillaga 1986.

siglo XVI, en la Baja Tarahumara, los jesuitas no se instalaron sino hasta un siglo después, es decir a fines del siglo XVII. Por lo tanto, nos inclinamos a considerar al Noroeste de México como un complejo cultural, en el cual los grupos indígenas mencionados poseen fuertes lazos de identidad.

De acuerdo a algunas visitas previas a la región, los lugares que se consideran importantes por situación geográfica fueron: las comunidades yaquis de Vícam y Pótam, las comunidades mayos de La florida, San Miguel y Mochicahui; y finalmente las comunidades tarahumaras de San Alonso, Saquirachi y Cuiteco. Aunque el proceso de investigación se realizo en cada una de estas comunidades, se seleccionaron las que consideremos mas representativas de los procesos rituales que pretendemos analizar.

La región propuesta queda fuera de los limites mesoamericanos y ha recibido poca atención debido a que la han valorado entre otras cosas por el nivel de desarrollo agrícola anterior a la conquista. Las culturas de árido y oasis-américa¹¹ no tuvieron un excedente productivo considerable, por lo tanto fueron grupos de cazadores recolectores principalmente. Dichos grupos no construyeron pirámides, ni tampoco tuvieron una estratificación política y social como la

¹¹Según la clasificación de Kirchoff 1943 y 1954.

tuvo la región mesoamericana, por lo tanto su análisis debe girar en torno a su propia dinámica cultural y regional. Es decir, su producción espiritual no siempre se traduce en un alto desarrollo de su producción material; entendida esta como la cualidad concreta de la naturaleza sobre la cual, los seres humanos actúan transformándola con ayuda de herramientas que se expresan como amplificación de las fuerzas humanas. Ninguna acción intencional puede llevarse a cabo sin realidades de representación o juicios de pensamiento, cada acción material tiene una base ideal que se consolida en la mente¹².

1.2 Hipótesis y cuestionamientos.

Considerando que el arte es una manifestación de la expresión subjetiva-emocional, tanto de los espectadores como de los participantes, su exaltación se expresa mediante un código de comunicación propio de la cultura.

Por lo tanto, a fin de puntualizar algunas dudas y dirigir el análisis, se hace indispensable el plantearse los nexos que sostiene la red conceptual en nuestro estudio. Por ejemplo, si partimos de nuestra pregunta general sobre que importancia tiene el arte y la música en la cultura, vemos que de aquí surgen un sinnúmero de hipótesis que pueden guiar

¹² Véase Lo ideal y lo material de Maurice Godelier, en Cuicuilco No. 20.

nuestro trabajo:

¿De que manera el mito incide en la expresión del arte y los fenómenos musicales? ¿Como se expresa la experiencia artística en las sociedades indígenas? ¿De que manera el mito se relaciona con la experiencia artística del ejecutante o de la colectividad? ¿Que relación tienen los estímulos simbólico con la música? ¿Que relación o afinidad tienen los distintos grupos étnicos del estudio con respecto a la forma de realizar sus rituales? ¿Que relación tienen las estructuras musicales de los diferentes grupos, en relación a la danza? ¿Existe un código artístico que identifique a los grupos del Noroeste? ¿El código artístico es un factor de identidad cultural? Si tomamos en cuenta que el mito y la música son lenguajes estructurales que cambian lentamente en el inconsciente de la colectividad, ¿puede sostenerse que existe una correspondencia entre el discurso mitológico y el discurso musical?

Estas solo son algunas de las incógnitas con las que estaremos trabajando a lo largo de la investigación. A fin de llevar acabo un estudio basado en la conceptualización de la arte social y su relación con la música se plantean las siguientes hipótesis a nivel general:

1.- Los grupos y la región de referencia, poseen un código artístico musical que los identifica, aparte de permitirles reproducirse como grupo étnico.

2.- Planteamos que dicho código artístico si bien no es inmutable, posee una base fundamental que cambia lentamente.

3.- Se sostiene que el arte musical indígena, es un elemento de carácter universal -dado entre otras cosas por su papel catártico así como por su función purificatoria a nivel social entre múltiples grupos étnicos del mundo-, además de ocupar un papel relevante en la cultura como segmentos pertenecientes a un sistema que se reproduce en cada una de sus partes, correspondiendo al todo.

4.- Finalmente, planteamos que los grupos étnicos estudiados reproducen vínculos de unión a nivel del inconsciente social e representado en el arte, mas allá de lo que aparece en el nivel de la descripción etnográfica.

Después de la recapitulación anterior, es imprescindible retomar los conceptos medulares de la investigación y exponerlos de la manera en que serán utilizados en el análisis.

1.3 Fundamentación teórica.

Para entender el supuesto teórico general sobre el significado que tiene la música¹³ y el arte indígena en la cultura, analizaremos los conceptos de música y arte, sobre los cuales habrá que hacer algunas precisiones y advertencias.

Si bien todas las culturas tienen manifestaciones sonoras hablando de música, no todas lo hacen de la misma manera y con los mismos criterios estéticos.

Como es bien conocido, los grupos mal llamados primitivos, o, indígenas se caracterizan por tener un conocimiento global de su entorno natural y social, el saber no sufre fracturas como en las sociedades urbanas de tipo occidental. Su propia cosmovisión hace que los individuos sean mas homogéneos culturalmente en el interior de su grupo, (lo cual no quiere decir que por excelencia no existan hombres de conocimiento). Como mencionamos anteriormente, los hechos religiosos no aparecen desunidos a la música, la danza, o la

¹³ Entendida esta como parte de la expresión estética, y sobre la que profundizaremos especialmente, no olvidando que el punto de partida es etnomusicológico.

economía. El significado simbólico de los actos son mas recurrentes al interior del conocimiento popular, a tal grado, que la etnomusicología no puede centrarse en un solo aspecto sin dar cuenta de los demás.

En nuestra sociedad, como apuntábamos al inicio del proyecto, los fenómenos artísticos no llevan un vínculo intrínseco con otros campos del conocimiento: su significado a nivel social no es del sentido común, factor que por el contrario caracteriza el pensamiento artístico indígena.

La música y el arte indígena son elementos de análisis poco familiares en los estudios etnomusicológicos, sin embargo, para nosotros han sido un punto de partida básico.

Escudriñando la visión de conjunto, nos percatamos de la necesidad de encontrar coherencia al aparente "desorden social". Clifort Geertz apunta acertadamente refiriéndose a Levi-Strauss "..la explicación científica no consiste, como tendemos a imaginar, en la reducción de lo complejo a lo simple. Antes bien, consiste, dice el autor en sustituir a una complejidad que lo es menos" (Geertz 1987).

Así como el arte es un término permeado por la cultura occidental, también la palabra música está recubierta de un significado estético en este sentido el cual corresponde a su contexto cultural, sin embargo el concepto de música ha cambiado a través de la historia. Actualmente la definición que se maneja a nivel común es la del diccionario de la lengua española,¹⁴ el cual se refiere a la sucesión de sonidos modulados de tal forma que recrean el oído, dichos sonidos están compuestos por la melodía y la armonía. Empero cabe recalcar que la música concreta no podría entrar en esta concepción, así como otras manifestaciones de música contemporánea -e incluso indígena-, en las que no existe una melodía y armonía definidas en los parámetros acústicos académicos, (no tienen una onda sonora regular factor que la hace "agradable " al oído).

Con el fin de no obstaculizar los conceptos, enfatizaremos que la música se caracteriza por la sucesión de sonidos en un discurso, que tiene como principio la comunicación exaltando la sensibilidad entre los sujetos. Además, posee elementos sonoros que la distinguen en apariencia del lenguaje hablado, pues a pesar de que ambos se expresan estéticamente en forma distinta debido a la particularidad de sus componentes de transmisión, como son en el caso de la música sus cualidades específicas, entre las que

¹⁴ Espasa-Calpe Madrid 1979.

se cuentan las características organológicas; la lengua en relación a la música posee elementos que comparte a nivel del significado o finalidad de la experiencia artística, pero se manifiestan de manera independiente. Las formas en que se presentan son diferentes pero se complementan, por ejemplo los cantos y la música de la danza del venado.

La música y la literatura se enlazan mediante la interacción de sus componentes y adquirir entre ellos nuevos significados, por ejemplo, en el caso de la poesía y la música, ambas se enriquecen con la comunicación de sus variadas herramientas. En la música tenemos el tono, el timbre, el ritmo, la armonía, la melodía o la forma musical, la cual puede encontrarse desde la suite, la sonata, el rondó, hasta el ostinato rítmico monótono del tambor indígena, -solo por caracterizar uno de sus muchos elementos-. Mientras que por otro lado, en la literatura encontramos significados similares a nivel de los fonemas y las palabras que articulan mensajes en doble sentido, es decir en sentido particular del signo y de las frases constituyendo ambas el discurso literario y el discurso musical.

Por otra parte, consideramos que la expresión de la música indígena es una manifestación artística, es decir la cualidad que tienen los individuos para representar su realidad transformando la materia, el sonido o las imágenes en una relación dialéctica entre transmisor y receptor, relación donde los individuos siempre expresan su mundo subjetivo. Dichas expresiones artísticas indígenas se encuentran profundamente mezcladas con otro tipo de manifestaciones, es decir la sacralidad que involucra elementos mágico-religiosos y simbólicos.

Sin embargo, la realidad indígena estudiada no se define así misma en términos estéticos, sus valores artísticos hay que rastrearlos, con herramientas conceptuales antropológicas, puesto que su arte es eminentemente simbólico (Fernández 1961).

No se pretende descubrir la recepción formal de los hechos artísticos sino entretener la serie de significados que pululan alrededor de la sensibilidad indígena.

En cuanto al arte indígena como propulsor característico de estados de consciencia, propio de esta música. Podemos decir que las técnicas extáticas en relación a la música han sido practicadas desde tiempos inmemoriales por un sinnúmero de culturas (Eliade 1982).

El induismo por ejemplo fundamentaba sus ejercicios espirituales sobre la repetición de la sílaba "om", cuyo efecto, aparte de representar la raíz del sonido cósmico, era el de relacionar a quien la repitiera con las fuerzas superiores. A partir de esos sonidos, los sabios indues elaboraron una técnica del uso de los mantras, la cual consiste en la repetición de palabras de poder que ayudan a captar "la fuente de energía infinita" (Dultzin Dubin Susana 1985).

Así como los indues, los griegos, y otras culturas de todo el orbe, practican han experimentado estados de trance, también en la edad media los monjes se extasiaban por medio de cantos como los "organum" o cantos gregorianos. De tal forma que cada cultura tiene su sonido o conjunto de sonidos de reproducción y purificación cósmicas.

El sonido cósmico tiene un sustento de origen abstracto pero se transforma en hechos concretos en las prácticas rituales; en otras palabras posee una eficacia simbólica ejercida por el chamán, el maestro, el sacerdote, o la colectividad ¹⁵. Sin embargo a este respecto aún quedan muchas preguntas sin respuesta.

¹⁵ Sobre la eficacia simbólica véase Levi-Strauss 1987.

El simbolismo de los estímulos sensoriales se expresa no solo a nivel objetivo sino también a nivel inconsciente, y es aquí donde el mito nos remite a las estructuras mentales de la percepción en términos cosmogónicos. Es por eso que el arte entendido a nivel de contenido, está relacionado con la recepción y transmisión de la realidad inconsciente en forma de mito, ya sea este relacionado con la música, la danza o el vestuario ritual.

1.4 Criterios metodológicos, y técnicas de investigación.

A lo largo de su obra, Claude Levi-Strauss se refiere con gran frecuencia a la estética, el arte y la música. Es en *Antropología Estructural*, *El pensamiento salvaje*, *La vía de las máscaras*, y *Mirando a lo lejos*, en donde aparecen mas particularmente dichos planteamientos.

En *La vía de las máscaras* analiza el significado de las máscaras de los grupos del Canadá y advierte las migraciones que estas han tenido así como el significado especial que tienen en una población específica. El análisis se hace por medio de oposiciones binarias que son imprescindibles para identificar a las máscaras en el contexto cultural. En forma análoga el método puede aplicarse tanto al discurso musical como obviamente también al análisis del vestuario.

La reconstrucción etnográfica y la recolección de mitos relacionados con la vestimenta ritual, así como los mitos asociados a los fenómenos rituales y musicales, fue un paso importante a seguir en el conjunto de herramientas de trabajo.

Levi-Strauss trabajó el mito y la música en *Mitológicas I (Lo Crudo y lo Cocido)*, en donde demostró que el lenguaje mitológico trae consigo una serie infinita de significados. Posteriormente, en *El hombre desnudo* habla sobre el mito y la música en la tetralogía -obra musical de Richard Wagner- en la parte del "Anillo del nivelungo". Estos mismos planteamientos son retomados en *Mito y significado*, texto en donde se publicaron unas conferencias que dió Levi-Strauss en Canadá en el año de 1978. Ahí analiza un tema del texto "renunciación al amor" en su relación con el discurso musical.

Así como el mito es un discurso análogo a la música, en ambos se identifican temas más o menos repetitivos en donde por ejemplo existe un tema "A" y un contratema "B" después "A'", y "B'" etc.

Para el discurso mítico, existe siempre un mitema que es la unidad básica de significado mitológico, así como el semantema es la unidad básica de significado lingüístico. Asimismo, el sonema es en el lenguaje musical el equivalente al fonema en el lenguaje articulado. El método de trabajo que

propone Levi-Strauss para el análisis del lenguaje mitológico y artístico, se traduce en una lectura similar a la de una partitura musical, es decir, que no sigue un movimiento lineal, tampoco va de lo particular a lo general, sino que exige una lectura sincrónica y diacrónica, de arriba abajo y de izquierda a derecha.

El método estructural aplicado a la producción artística nos es útil en medida de nuestras metas a seguir. Lo que se intenta es introducirse en el arte indígena y su percepción de la experiencia artística a través del código inconsciente fundado en los mitos.

Para acercarnos un poco a los posibles observables, referimos brevemente a algunos elementos importantes de registrar para el análisis consecutivo de los mismos.

1.5 Base de análisis y de relación al fenómeno artístico y musical.

Puntos de observación y referencia de los fenómenos musicales.

Partiendo del supuesto general sobre puntos de referencia comparativa entre los grupos mencionados, se planteó la observación de los siguientes fenómenos:

1.- Vestuario ritual.

-Ropa.

-Máscaras.

-Vestuario de danza.

2.- La música ritual.

-Sones

-Cantos

-Sonidos de la danza.

-Instrumentos musicales.

-Instrumentos de la danza.

-Ritmos de tambor.

-Ostinatos rítmico melódicos.

3.- Danza

-Posición corporal en danza.

-Conducta ritual colectiva y específica a los músicos y danzantes.

Par conjuntar los elementos de análisis al sistema musical y artístico debemos seguir con los planteamientos anteriores, es decir, al dar cuenta de los mitos damos también el sustento de una parte importante del análisis musical.

1.- El mito.

-Mitos cosmogónicos.

-Mitos de música y danza relacionados con:

- a) Los **sones**.
- b) Origen de los instrumentos musicales.
- c) El origen de la danza.
- d) Origen del vestuario.

Esta investigación se hizo en un lapso aproximado de 4 años. Para tal tarea, fue necesario hacer estancias prolongadas en las comunidades de la región, dichas estancias no fueron menores de 15 días.

Para conocer la música indígena nos fue preciso registrar las fiestas más importantes de los grupos en cuestión. Además fue necesario considerar los aspectos de su vida cotidiana con el fin de no enfocarse exclusivamente al análisis del ritual, porque consideramos que muchos aspectos

de los sistemas simbólicos no podrían ser interpretados fuera de los registros de la cotidianidad, así como de la historia general.

Una vez que se tuvo la información suficiente (música, registro de danza, datos etnográficos, mitos, entrevistas) se paso a la parte analítica y de síntesis, para finalmente elaborar el documento.

En cuanto a las técnicas de investigación fue necesario efectuar entrevistas registradas en cintas magnetofónicas. De igual manera se hicieron grabaciones de música, poniendo énfasis en la calidad sonora. Otro medio de apoyo técnico a la investigación fue el registro fotográfico, pues este medio nos dio un acercamiento importante a la realidad estudiada. Finalmente, la investigación bibliográfica fue una actividad constante, desde el inicio de la investigación hasta la culminación de esta.

1.6 Objetivos específicos.

Los objetivos centrales de la presente investigación son los siguientes:

1.-Contextualizar la música en la región privilegiando los aspectos que permitan esclarecer la interpretación de los sistemas simbólicos musicales.

2.- Analizar el simbolismo de la producción artística, incluyendo música, instrumentos, danza y el vestuario en menor medida.

2.1.- Reconocer la presencia de los elementos artísticos en la cosmovisión.

3.- Analizar algunos mitos cosmogónicos de la región, poniendo énfasis en su relación con las expresiones artísticas.

4.- Especificar los nexos culturales y artísticos que existen entre los grupos indígenas del Noroeste de México.

I. CONTEXTO GENERAL

Los tres grupos estudiados en la presente investigación, se ubican en el noroeste de México en los estados de Sinaloa, Sonora y Chihuahua. Todos tienen territorios próximos entre sí, especialmente los yaquis y los mayos.

La población indígena mayo se encuentra dispersa tanto en el norte del estado de Sinaloa, en poblaciones y rancherías del municipios de Ahome, Sinaloa de Leyva, y El Fuerte; como en el sur del estado de Sonora, en los municipios de Etchojoa y Navojoa, teniendo como frontera al grupo tarahumara al oriente en la región serrana, y al oeste, el golfo de California.

Al Noroccidente, encontramos en el mismo estado de Sonora al grupo Yaqui, situado en los municipios de BÁCUM, Guaymas y Cajeme principalmente. Su localización la encontramos entre los meridianos 110 y 111 de longitud oeste y los paralelos 27 y 28 de latitud norte en el Golfo de California.

Por otra parte, en la región serrana se ubican los tarahumaras cuyos asentamientos se encuentran totalmente dispersos en pequeños caseríos de los municipios del estado de Chihuahua, entre los cuales podemos citar Guapalaina, Guazapares y Urique en la Baja Tarahumara, aunque la mayor parte de la población se ubica en los municipios de la Alta

Tarahumara¹⁶.

Dada la ubicación geográfica de cada grupo, la flora y la fauna que existen en cada uno de los ecosistemas es distinta, pues mientras que los yaquis y mayos están al nivel del mar en un clima caluroso la mayor parte del año en parajes desérticos con escasa vegetación exceptuando las riberas de los ríos; los tarahumaras viven en los bosques de la sierra montañosa, a alturas que van desde los quinientos metros, en la región del barranco, hasta alturas que sobrepasan los dos mil metros sobre el nivel del mar.

Cabe señalar que dichos grupos ubicados en la región de Aridoamérica y Oasisamérica en el caso de los cahitas, históricamente han mantenido culturas diametralmente distintas a la de los grupos indígenas del centro y sur del país, en la región denominada Mesoamérica. Los grupos del norte de México, vivieron en tiempos de la conquista sin centros de población específicos, llevando por lo tanto una vida seminómada, basada en una economía de caza recolección¹⁷, hasta la llegada de las primeras misiones evangelizadoras a cargo de la compañía de Jesús, continuadas posteriormente por los Franciscanos.

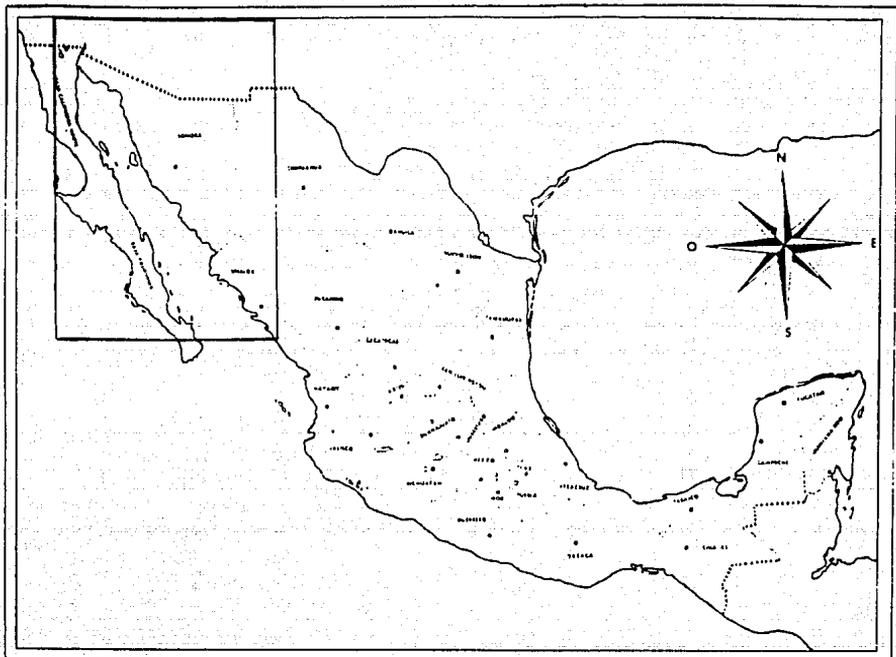
¹⁶En general, su territorio esta comprendido entre los paralelos 26 y 28 y los meridianos 106 y 109 de longitud oeste de Greenwich.

¹⁷Aunque también tuvieron una pesca y agricultura incipiente, sobre todo los mayos y los yaquis.

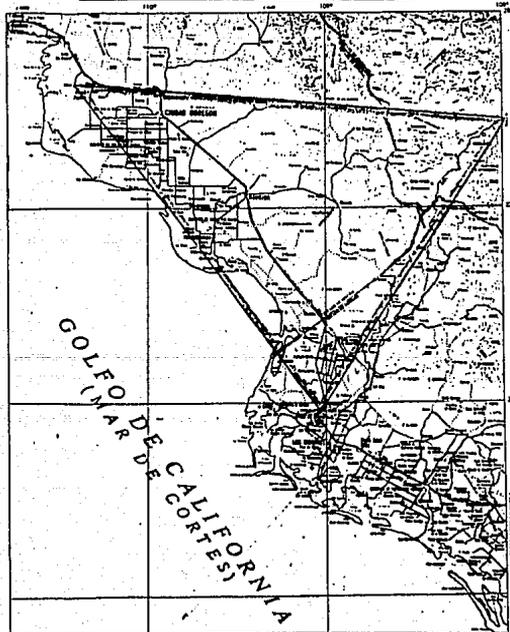
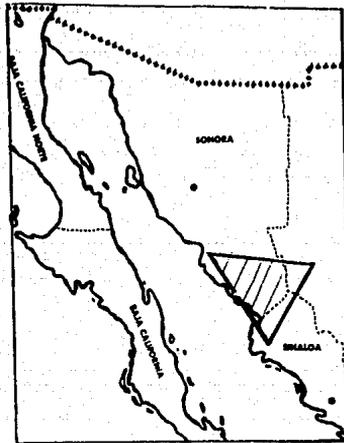
En este cuadro general, es imprescindible destacar la belicosidad que los grupos cahitas han mantenido a través de la historia. Los yaquis principalmente, tuvieron conflictos guerreros desde la primera llegada de las evengelizaciones en el siglo XVI¹⁸, hasta principio del presente siglo. Por ejemplo las rebeliones y deportaciones que sufrieron a finales del siglo XIX en el gobierno de Porfirio Díaz y posteriormente en el período postrevolucionario, son etapas de su historia que permanecen en la memoria del grupo y que actualmente forman parte de su identidad guerrera que los hizo sobrevivir a las masacres. Igualmente el grupo mayo también tuvo fuertes enfrentamientos con el gobierno federal en el siglo pasado, y en el período revolucionario. Así pues, es preciso tener presente que ambos grupos son núcleos de gente que ha luchado durante cinco siglos por la construcción de su identidad.

¹⁸Los antiguos mayos y tarahumaras tuvieron conflictos guerreros con las primeras incursiones de españoles en el territorios del Noroeste desde el siglo XVI.

REPUBLICA MEXICANA



NOROESTE DE MEXICO



Región Cahita-Tarahumar



(comunidades de estudio)

SIERRA TARAHUMARA¹⁹



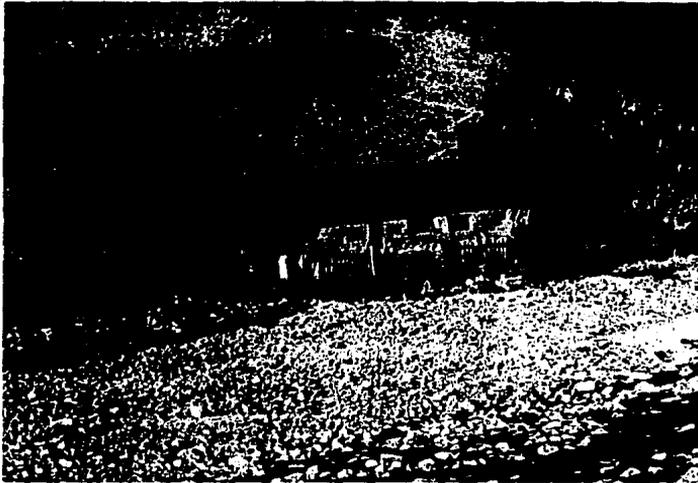
¹⁹Foto L. Verplancken S.J. Colección de Araceli Ruiz.

VIVIENDA TRADICIONAL CAHITA²⁰



²⁰ Foto del autor tomada en la comunidad yaqui de Pótam Sonora en Semana Santa de 1992.

VIVIENDA TRADICIONAL TARAHUMARA²¹



²¹ Colección de Araceli Ruiz.

Cantos del venado II.
 "Cantas allí donde las flores
 y miras a todos lados
 como verde colibrí anida entre
 las flores del cerro"²².

II. MUSICA Y MITOLOGIA.

En este capítulo expondremos los elementos míticos mas importantes con los que estaremos trabajando a lo largo del trabajo, pues consideramos que nuestro análisis gira en buena medida alrededor de las evocaciones, alusiones y representaciones manifiestas en el sistema mitológico, que a su vez nos permite recomponer los sistemas dancísticos y musicales.

La capacidad de relación e incidencia del mito con múltiples ámbitos de la vida cultural es muy extensa. El conocer el mito implica sumergirse en un cauce de símbolos y significaciones que cambian la percepción, el sentimiento, la producción y comunicación entre los individuos. Un mito nos revela que los significados de los objetos pueden ser múltiples: un color, un animal, una melodía o una máscara. Los significados muchas veces se localizan en ritos y mitos foráneos que mantienen una relación de complementariedad y permutación con un sistema cultural aparentemente ajeno y cerrado.

²² Figueroa 1992 citando Vazquez Antolín 1984.

El mito como una gran policromía, posee en cada color su matiz muy especial y cada uno se entiende en relación a los otros, porque solamente se comprende en tanto que es unión o ausencia de otros.

Las conductas cotidianas y la percepción estética -entre otros tantos factores- se ven afectadas por la globalidad del pensamiento mitológico. No estamos diciendo que el mito se reconozca en todo el saber de un grupo, sino que se mantiene por nexos indirectos de significados. Es decir, si en este caso se conoce entre los yaquis que el Pascola tiene ciertos deberes, restricciones, y permisos como danzar toda la noche, dar cigarros a la gente, hacerla reír, no bailar en el templo y hacer chistes sexuales frente a los santos, es porque son los únicos personajes cuyas actitudes de burla son permitidas en medida que el conjunto social conoce la normatividad y el flujo de símbolos que intervienen en las restricciones, transgresiones, deberes o permisos.

El mito se manifiesta en el ritual y se entiende generalmente en relación a éste. Por ejemplo considerar un elemento perjudicial en el mito, es un fenómeno que se presentará como algo efectivamente maligno. La eficacia no se menosprecia por su carácter fabuloso, por el contrario -y a diferencia de las culturas occidentales- adquiere poder en tanto norma y a la vez transgrede saberes instituidos

culturalmente. El mito se relaciona con el saber estético expresado tanto en la parafernalia ritual como en la música y la danza; obviando que el sustento y el contexto lo constituye también los mitos cosmogónicos de origen del universo, sobre los cuales nos apoyamos constantemente, aunque no los hayamos incluido todos en este trabajo²³.

Con el fin de tener un amplio panorama de los elementos cosmológicos sobre el que descansa el pensamiento estético musical de la región cahita-tarahumar, hemos escogido los mitos mas representativos en cuanto a significado artístico se refiere.

Así como hay mitos que se manifiestan en el ritual, existen también en este caso los que no tiene referencia ritual y estética inmediata. No obstante, omitimos aquí el valor estético intrínseco que el mito posee en si mismo. Debe quedar claro que el mito de referencia estética no invalida que este tenga una gran expresión y percepción estética inherente.

²³Para mayor información sobre acervos mitológicos: véase Olvarría 1991, Manjarás-Ruiz (coordinador) 1989, Lumholtz 1945, y Painter 1955.

La magia del mito cubre el inconsciente cultural: la fuerza de su saber no solo se presenta en los tiempos y espacios rituales, sino también en la cotidianidad con una eficacia simbólica poderosa.

1.-El origen de las fiestas²⁴.

Yomumuli era un cazador que vivía cerca del pueblo de Huírivis. Era un hombre viejo, y tenía dos hijos gemelos que se llamaban Yomumulim. Un día el viejo, caminando por el monte, oyó el sonido de un tambor. A pesar de que se acercó donde se escuchaba el tambor, a pesar de que hizo un esfuerzo por encontrar al músico, no pudo ver nada. En esos días nadie conocía los tambores, ni las Pascolas. Así que Yomumuli estaba escuchando el primer tambor en la tierra de los vaquis. Al día siguiente regresó al mismo sitio y el tamborilero tocó una canción muy bonita. Yomumuli, que estaba encantado con la música, buscó al músico pero no lo encontró. Regresó a su huerto y habló de esto a sus gemelos, Yomumulim. Estos dos niños eran muy obedientes. Su padre les dijo: "Regresen al lugar donde estuvimos hace cuatro días, cerca de una pila de espinas. Ahí no se exactamente donde, puede escucharse una cosa hermosa que hizo alegrar mi corazón. Vayan entonces para ver si también pueden

²⁴ Olavarría citando a Giddings, R.W., 1959:568-59. En Análisis estructural de la Mitología Yaqui.
(Los primeros cuatro mitos de este apartado son yaquis).

oírlo. Pero no se acerquen a las espinas". Los gemelos Yomumulim fueron al monte. Cuando llegaron al lugar, el tambor estaba tocando las piezas mas bellas. Los Yomumulim escucharon. El tamborilero terminó, y, detrás del montón de espinas, que eran de cholla, mezquite y pitaya, apareció toli. Toli es una especie de rata que a veces se llama bwiya toli porque vive bajo una pila de espinas de cactus que le sirve como nido.

Toli salió saludando a los gemelos, dijo "Vengan a mi casa". "Gracias pero no podemos porque nuestro padre nos ordenó no acercarnos mas a esas espinas".

"¿Y que mas les dijo su padre?, preguntó bwiya toli. Bien, nuestro padre nos envió para oír ese sonido que sale de tu casa". "Bien eso se llama tambor", dijo bwiya toli mostrándosele. Y esto se llama flauta" dijo mostrándoles una flauta de carrizo.

"Ah, si gracias" dijeron los Yomumulim. Cuando llegaron a casa contaron esto a su padre, Yomumuli. Unos días después nuestra madre Eva llegó a casa de Yomumuli. Le dijo al viejo "Desde ahora habrá fiestas religiosas. Desde ahora tu eres el moro Yaut. Tus hijos harán cohetes. Mañana deben ir a ver a bwiya toli y decirle que tendrán una fiesta y que debe venir a tocar. Después de

eso, ve con el Diablo y que venga a bailar Pascola". Yomumuli hizo todo eso. Bwiya toli aceptó presentarse con su tambor y su flauta, pero el viejo Satán dijo: "No iré a bailar, en cambio enviaré a mi hijo".

El Diablo dijo a su hijo "debes ir a la fiesta y hacer cosas divertidas para hacer reír a todos los yaquis. Pero hay una cosa: van a darte tres cohetes para quemar. No quiero que los enciendas". "Muy bien" dijo el diablito, y se fue a la fiesta. Tan pronto como llegó le dieron tres cohetes "No puedo encenderlos", dijo.

"¿Y porque no?" dijo el fiestero, "Mi padre no quiere que lo haga". "Bueno, ahora eres un Pascola, y es obligación de los Pascolas quemar cohetes".

Los cohetes son sagrados y se queman a la ora de la oración. Quemándolos, el Diablo y los otros espíritus huyen de los cosas santas. "Por esta razón, el Diablo dijo a su hijo "No quemes cohetes". El Diablo quería ver a su hijo bailar Pascola, así que estaba escondido detrás de unas ramas. Cuando le dieron los cohetes al diablito, los quemó y los lanzó directo hacia el viejo Satán. Satán corrió tan rápido como un pájaro. A las primeras horas del amanecer, regresó, pero otra vez quemaron cohetes y tuvo que huir. Desde entonces, el Diablo no puede asistir

a las fiestas.

Bien, de esta manera, Yomumuli descubrió el primer tambor y la flauta, los de bwiva toli quien hizo la primera fiesta.

2. Origen del Pascola ²⁵

El Diablo tenía un baile muy bonito en el norte, y la Virgen tenía otro baile en el lado donde sale el sol.

Entonces querían hacer la fiesta, las vírgenes llamaron a la gente del demonio a los Pascolas y los discípulos de los Pascolas, entonces las vírgenes del Rosario pusieron el Rosario al Pascola, para que no se fueran los Pascolas pero ahí mismo nacieron los Pascolas: antes de los cuarenta días de Semana Santa formó el señor a los Pascolas y los tenía en una ramada y les dijo tu vas a ser este, y este, y este... a cada persona. Así es como nacieron los Pascolas.

²⁵ Este mito fue narrado por Silvestre Aguilera en la comunidad de Pótam en el Mpo. de Guaymas estado de Sonora, el 15 de abril de 1992.

3.-Las fiestas y el Pascola²⁶.

"Dicen que Dios y el Diablo hicieron las fiestas. Dios de un lado y el Diablo del otro. Dios hizo al maestro y las cantoras y los angelitos, los que sostienen a la Virgen y las Kiyoteis. Dios hizo todo. Pero no tenía carne que comer. Dios hizo a la vaca del hombre. E hizo al vaquero porque El iba hacer una fiesta y no tenía que comer. Dios hizo a los Matachines y a los monajas y todo. El labeleo (violinero) y el arpero decían que no sabían como tocar, pero Dios los hizo. Tan pronto como tomaron el violín y el arpa supieron tocar.

El maestro no sabía como rezar pero Dios le dio el libro y ahora lo sabe (...). Encendieron uno de los cohetes. No tenían Pascola. Tenían todo excepto Pascola. El Diablo tenía un hijo. El hijo del Diablo era Pascola. El Diablo le preguntó a Dios que sucede. Dios respondió "no tenemos Pascola". El Diablo dijo "tengo un Pascola, mi hijo". Fue con su hijo y lo llevó con Dios. Tenía moros y todo. No quería hacer Pascola. Llevó al Pascola y lo preparó para la danza y lo llevaron al altar con un palito que ellos usan. El Diablo le dijo al muchacho que no hiciera ciertas cosas, no marcar el piso con cruces, no persignarse y muchas cosas, pero el las hizo. Porque ya estaba bajo el control de Dios. Fue al altar y oró.

²⁶Olavarría 1991 citando a Painter (el título es agregado nuestro).

El Diablo quería hacer el amor con María en la fiesta. Y encendieron un cohete y el Diablo dijo a su hijo "dame un cigarrillo Pascola" y así tal como ahora se les baila a los Pascolas. Alejaron al Diablo con los cohetes, porque teme a los cohetes, así que los encendieron para alejarlo. El muchacho era inválido, por eso los Pascolas salen como si estuvieran baldados. El muchacho era un Diablo, pero tomó el bando del señor después de su danza esa noche. Y el Diablo no apareció sino hasta el amanecer. Y entonces encendieron el cohete del amanecer y le alejaron de nuevo, y así no se volvió a presentar en la fiesta, porque Dios no le permitió (...). Fue la primera fiesta que Dios hizo. Y se la dio a los yaquis. Son los únicos a quienes se las dio. El Pascola habla de esa manera porque es el hijo del Diablo. Y no respeta a nadie, ni a su comadre....

4.-El primer hombre²⁷.

Antes de la primera Pascua sólo había Judíos, no había yaquis ni otra gente. El primer hombre nació en la navidad en Belén, que esta por ahí al norte en alguna parte. Este primer hombre, Jesús, tenía una semana cuando empezó la Semana Santa. El era un angelito en los brazos de su madre. Cada semana Jesús crecía mas y mas. A las tres semanas podía caminar y a las cinco tenía pelo en su pecho. A las seis semanas su cabello era blanco y a las siete semanas era tan viejo que casi no podía caminar y lo aprehendieron y lo mataron.

Antes de que Jesús naciera no había bailes, ni arpas ni Pascolas. Todo estaba en la tierra y tenía que extraerse. Jesús sabía como hacerlo y lo hizo. A todo el mundo le enseñó estas cosas y desde entonces hay fiestas. Antes de este tiempo todo el mundo había estado muriendo, pero cuando Jesús trajo todas estas cosas y las enseñó, entonces todos vivieron y vinieron al Río Yaqui. Las danzas de Pascua son mas o menos por esta época.

²⁷ Olavarría 1989:66 citando a Spicer.

5.-Dios y la Música²⁸

Hace muchos años Dios formó al mundo, entonces se vino a la tierra para ver que problemas tenían los hombres y cual era su comportamiento. Cuando Dios descendió al planeta, se dejó acompañar de San Pedro y empezaron a recorrer los pueblos. Andando, empezaron a hacer cosas, a formar otras, como la de formar una fiesta para diversión del pueblo, y Dios les dijo:

"Quiero que ustedes realicen fiestas por eso es que me encuentro aquí. De esa rama que miran corten un pedazo y me la traen, ya que de ella voy a formar los violines y las arpas para que empiecen a tocar, y poco a poco se van a formar sonos y así ustedes van a empezar a bailar al compás de la música que toquen los músicos".

Diciendo esto, se empezó a formar la música, los fiesteros y los instrumentos musicales. Así se empezó a tocar entre ellos. Viendo la necesidad de hacer fiesta se empezó a bailar y a bailar, y así la gente se empezó a juntar para ver a los Pascoleros.

²⁸ Escamilla, Guadalupe 1991 (el título se le agregó; en la fuente no aparece).
Los mitos 5, y 6 son mayos.

En un mito muy breve se mencionan algunos elementos del origen del hombre íntimamente relacionados con la música y los instrumentos de cuerda y por lo tanto con el abandono del mundo natural y el inicio de la transformación al mundo cultural:

6.- El son del canario y el primer hombre²⁹.

"... La fiesta se inicia con el son del canario, y está compuesto por elementos étnicos que explican el origen del primer hombre mayo, y la fecundación que hace posible poblar las riberas del río. Es el Pascola mayor ayudado por el alawasin mayor³⁰, el primer hombre sobre la tierra que logra fecundar a una mujer, representada esta por el arpa. Por último cuando va el Pascola mayor enseñó el don de la fecundación a los otros Pascolas, aparece el venado que cuidará y alimentará a la tribu³¹.

²⁹ El título se le agrego en la fuente no aparece.

³⁰ El encargado de contratar y atender a los músicos y danzantes de la fiesta.

³¹ Melchor Celaya Rosa Leonor. "Organización de la fiesta de la Santísima Trinidad en el Júpare", en: **El noroeste de México sus culturas étnicas** (Donaciano Gutiérrez / Josefina Gutiérrez Tripp, editores) INAH. MEXICO 1991.

En este mito queda igualmente manifiesto la creación del hombre en relación directa con la música, lo cual implica y permite el nacimiento de la cultura.

7.-La creación³².

En el principio hubo muchos mundos anteriores a éste, que fueron acabando uno tras otro. Precisamente antes de que el mundo fuera destruido la última vez, corrían todos los ríos hacia el lugar donde nace el sol; pero ahora las aguas se dirigen también hacia donde el sol se pone.

Los osos comprendieron la obra de dar forma al mundo que antes no era más que un arenal.

En los tiempos antiguos había multitud de lagunas alrededor de Guacho chic; pero se arregló la tierra cuando llegó el pueblo y se puso a bailar Yumari.

Las rocas eran al principio blandas y pequeñas, pero crecieron hasta hacerse grandes y duras, y tienen vida dentro.

La gente brotaba del suelo cuando la tierra era tan plana como un campo que está listo para sembrarse, pero en aquellos días, los hombres solo vivían un año y morían como las flores.

³²Lumholtz K. El México Desconocido. Publicaciones Herrerías México D.F. 1945. PP. 291, 292. Los mitos 7 y 8 son tarahumaras.

Según otra tradición, bajaron del cielo con maíz y patatas en las orejas y fueron llevados por tata Dios a aquellas montañas, que están en medio del mundo, a donde llegaron primitivamente siguiendo una dirección de noreste a este.

8.-Orígenes de hombres y de animales³³.

De este modo dicen los tarahumares; tal como les dijeron los ancianos que habitaban antes: A los blancos se dice que los hizo el que vive abajo; a los tarahumares en cambio los hizo el que vive arriba; a las serpientes dicen que las hizo el que vive abajo, a los marranos el de abajo también; los venados dicen que proceden de arriba; y los conejos, de arriba son también. Los caballos también de abajo; los asnos de abajo también; las reses son de arriba. Los blancos se dice que son de abajo, porque son muy abusadores para con los tarahumares; hacen sufrir mucho a los tarahumares. Por eso se dice esto; que el que vive abajo es excesivo (desenfrenado). Por ello se dice que los blancos son hijos del que vive abajo.

³³ Mito Tarahumara (Irigoyen, Rascón Fructuoso; 1974, PP. 106, 110).

Pero como el que vive abajo no fue capaz de darles la respiración, se las dio el Padre. El que vive abajo de ningún modo fue capaz de darles aliento. Los tarahumares dicen esto porque siempre bailan rutuburi, los blancos en cambio no. También dicen que nunca se baila el rutuburi matando a un marrano; las liebres, jamás se baila rutuburi cuando se las mata; los asnos tampoco. Los conejos sí se baila el rutuburi cuando se les mata para ofrecerlos al Padre; por ejemplo con los perros, jamás se danza rutuburi cuando se les mata; los otros animales como las cabras, las reses, ésas sí se ofrecen a Dios y las gallinas también. De tal modo, cuanto animal es bueno se dice que lo hizo el padre; por ejemplo por el monte anda una culebrita preciosa llamada no'pi, se le llama animalito (=posesión) del sol. Porque dicen que pertenece a Dios. Así viven creyendo los tarahumares. En el saber algunos son diferentes, no somos iguales; algunos somos desmandados (frase oscurísima). No todos sabemos igualmente proceder bien. Los hombres los tarahumares estos, se dice que no entrarán abajo (al infierno), porque siempre andan haciendo ofrendas a Dios; el maíz también lo comen ofreciéndolo a Dios, cuando van a empezar a comer. El frijol también lo ofrendan cuando van a empezar a comer. Toditas las cosas cuando van a comenzar a comer, cuando nuevamente vienen con ellas a casa (por ejemplo en las cosechas), todas las cosas son ofrecidas

a Dios las que Él les dio a los primeros pobladores en tiempos antiguos, de este modo le es ofrecido ya, entonces lo comen los tarahumares.

Ésta es la fe de los tarahumares; y la danza del rutuburi se la danzan a Dios, la danza del rutuburi es hablarle a Dios. Los blancos en cambio, jamás bailan rutuburi; se dice que nunca ofrendan a Dios cuando quieren comer alguna cosa, las cabras las comen sin ofrendar a Dios; las reses también... las comen...; nada ofrendan a Dios los blancos. Por eso se dice que los blancos proceden de abajo, porque comen sin hacer ofrenda a Dios. Cuando beben haciendo primero ofrenda a Dios los tarahumares. Así habitan los tarahumares que aquí sobre la tierra moran... no sé yo si en todo lugar del mundo, o los habitantes de aquí...

Con este pensamiento viven los tarahumares. Siempre viven ofreciendo a Dios cosas buenas; por ejemplo maíz bueno, no podrido y otro tipo de cosas que no estén descompuestas. Solo cosas buenas ofrendan los tarahumares no dicen: "Nadie ira abajo". Algunos dicen esto: "Sed buenos para que no vayáis abajo".

Los tarahumares malos, se dice que irán abajo, los buenos tarahumares en cambio irán arriba.

..

..

II.1 Mito e instrumentos musicales.

Pensando el mito como una relación importante en la concepción del instrumento, a continuación mencionamos el origen de algunos instrumentos según exista una evocación mítica.

Por ejemplo en el mito yaqui del "Origen de las fiestas", dichas alusiones las encontramos en la rata Bwiya toli que toca la flauta y el tambor da origen a los instrumentos con los que actualmente toca el misterioso tambuleo³⁴ en el polo sagrado impuro del Pascola. Mencionamos el polo sagrado puro-impuro del pascola, pensando en que este personaje se maneja tanto en lado como en otro. Pues al basarnos tanto en la mitología como en la observación ritual; nos percatamos por un lado, que en el mito sobre origen del pascola se menciona al hijo del Diablo cuando va a un baile organizado por la Virgen. Posteriormente la Virgen del Rosario cuelga rosarios a los hijos del Diablo y estos no pueden regresar con su padre Satán, quedándose a bailar para la Virgen. Por otro lado, en las fiestas cahitas se ha visto que el danzante de Pascola baila primeramente con la máscara de lado al momento de danzar con instrumentos de cuerda, y posteriormente danza con la máscara de frente asumiendo la identidad del diablo -entendida muy a su lógica-, a la vez que danza con tambor flauta y sistro en la mano; mientras que en su intervención anterior

³⁴Tamborilero.

con instrumentos de cuerda lo guardaba detrás de la cintura. Por consecuencia los Pascolas tienen la capacidad de moverse tanto en un polo como en otro. Dichas oposiciones también aparecen en el origen de los instrumentos como nos referimos anteriormente, pues el personaje que descubre los instrumentos en el primer mito yaqui es Yomumuli, pero quien les da origen es la rata mencionada Bwiya toli. En este mito aparece representada la impureza relativa de los instrumentos dados por la rata, pues se contrapone con el origen de los instrumentos de cuerda creados por Jesús en el mito mayo de "Dios y la Música", en el cual Dios crea el arpa y el violín mediante una rama que este mandó cortar³⁵. En este mito representa Dios lo que Jesús en el mito yaqui "El primer hombre", es decir en el mito mayo Dios hace los instrumentos de cuerda, y en el mito Yaqui Jesús crea las danzas de Pascola Venado y Coyotes y, por consiguiente su instrumental. Pero dentro de las danzas de Pascola Bwiya Toli crea la flauta como instrumento de aliento, y el tambor como instrumento de percusión, situándolos en otro parámetro dentro de este segmento.

³⁵ Los violines son usados también en la danza de Matachines pero no existe distinción sobre violines para danza de Pascola y violines para danza de Matachines, aunque es evidente que ambas son danzas opeustas.

En otras palabras, la oposición que encontramos evidente es la de Jesús perteneciente al mundo de arriba el cual tiene origen en el pensamiento Europeo-Cristiano, mientras que la rata Bwiya Toli proviene del mundo de abajo cuya esencia mítica autóctona³⁶ se relaciona con el mundo subterráneo por ser un animal que habita abajo de la tierra, cuya morada es resguardada por espinas.

JESUS-----INSTRUMENTOS DE CUERDA

BWIYA TOLI-----TAMBOR Y FLAUTA

PERSONAJES CREADORES YAQUIS

	MUSICA	DANZA
JESUS	CREA INSTRUMENTOS DE CUERDA CREA FIESTA	PASCOLA, COYOTE, VENADO.
MARIA (EVA)	CREA FIESTAS CREA EL COLOR ROJO	CREA LOS MATACHINES
DIABLO		MANDA A LA FIESTA A (SUS HIJOS) LOS PASCOLAS
BWIYA TOLI (ANIMAL SUB-TERRANEO)	CREA EL TAMBOR Y LA FLAUTA	TOCA PARA LA DANZA DE PASCOLA

³⁶ Resemantizada através de las misiones promulgadoras del pensamiento cristiano.

Sobre origen de los instrumentos de la danza del Venado no hay relación directa con los mitos expuestos anteriormente, no obstante, esta información la encontramos en otro sistema mítico y simbólico: el de los cantos de Venado.

En el acervo mítico de los tarahumaras encontramos elementos interesantes, que también mantienen relaciones sobre la génesis de la cultura asociada al origen de la danza y de la música.

Inicialmente se manifiesta el mundo como ordenado por los osos -animales muy presentes en la mitología tarahumara- puesto que el mundo era un montón arenoso, hasta que llegaron los osos a darle forma. El reordenamiento del mundo después del caos también está asociado a la danza y a la música; como es el caso del Yumari.

El mundo pudo arreglarse porque la gente del pueblo danzó Yumari³⁷.

FIN DEL CAOS³⁸-----SURGIMIENTO DE LA CULTURA



En el primer mito tarahumara aparece la clasificación de los animales del mundo de arriba -siempre pensando en la divinidad del cielo- y al mundo de abajo, asociado al inframundo dañino y malévolo. Aquí se menciona que nunca se baila Rutuburi matando un animal del mundo de abajo; siempre un animal del mundo de arriba a donde se van los tarahumares buenos³⁹.

³⁷ "Cuando hacen una fiesta en una Iglesia o en otra parte, se baila Yumari. Yumari se baila brincando un poco hacia arriba y caminando y hacia donde está la cruz, dándole vuelta donde está el hombre cantador. Yumari únicamente bailan mujeres, hombres casi no. El mainate tiene que estar sentado en un solo lugar cantando; las mujeres empiezan a bailar cuando el mainate empieza a cantar".

³⁸ El mismo esquema de los tarahumaras es perfectamente aplicable a la cultura cahita de los yaquis y de los mayos, no obstante la presencia del caos no es tan marcado dentro de la mitología de estos últimos.

³⁹ Actualmente este baile ha desaparecido entre los tarahumaras, pero en las descripciones que hace Lumholtz a fines del siglo pasado sobre la región en su texto *En El México Desconocido*, menciona que éste baile se hacía al igual que el Yumari, sin embargo hoy día solo permanece este último, mientras que el Rutuburi se asimiló al primero como baile único. Ambas danzas provienen muy probablemente de la tradición prehispánica.

**RELACIONES DEL MUNDO DE ARRIBA Y MUNDO DE ABAJO
ENTRE LOS TARAHUMARES**

MUNDO DE ARRIBA	MUNDO DE ABAJO
TARHUMARES ⁴⁰	BLANCOS O CHABOCHIS ⁴¹
ABEJAS, AGUILA, CUERVO, VENADOS, RESES, CONEJOS Y GALLINAS.	PERROS, ASNOS, CABALLOS Y MARRANOS LIEBRES.
DIOS	DIABLO
ORDEN	CAOS
BONDAD	MALDAD

**CARACTERISTICAS DE LAS RELACIONES ENTRE
MUSICA DANZA Y CREACION**

	TARAHUMARAS	MAYOS	YAQUIS
MUSICA Y CREACION	BAILAN YUMARI PORQUE DIOS ASI LO ORDENO.	DIOS CREA INSTRUMENTOS DE CUERDA. DIOS CREA LAS FIESTAS.	-JESUS CREA LA DANZA DE PASCOLA ⁴² , VENADO Y COYOTE. -MARIA CREA A LOS DANZANTES DE MATACHINES. <u>BWIYA TOLI</u> <u>CREA FLAUTA Y</u> <u>TAMBOR</u>

⁴⁰ Los tarahumaras se autodenominan rarámuris que significa literalmente planta del pie corredora.

⁴¹ Con la palabra "chabochis" los tarahumaras denominan a los blancos o mestizos, su significado es el que tiene arafas en la cara.

⁴² Según el un mito yaqui, Yomumuli es el padre de los tres pascoleros que sanados por Dios se dedicaron bailar para dar gracias a Dios. El origen del cuarto pascola (hijo del diablo) complementa la contradicción Jesús/Yomumuli.

El colibrí 1.
 Donde revientan las flores rojas
 vuelas entre lo verde
 donde revientan las flores rojas
 vuelas mi verde colibrí.
 Yo voy corriendo y
 te quiero gritar
 yo te sigo gritando
 mi verde colibrí⁴³.

III. LAS DANZAS Y SU CONTEXTO MUSICAL.

Partiendo del principio general de que la música y la danza no están lejanas entre si, y que su análisis depende en buena medida del exámen de sus sistemas, hablaremos constantemente relacionando una con otra.

La música y la danza de los cahitas⁴⁴ y tarahumaras, tiene dos componentes que arbitrariamente podríamos clasificar como de origen prehispánico y de influencia occidental, puesto que no existe nada que conserve plenamente uno u otro rasgo⁴⁵.

⁴³Gill Mario 1983.

⁴⁴ El termino proviene del parentesco lingüístico y cultural que mantenían antiguamente varios grupos de la región actualmente desaparecidos y que hoy día solo conservan los yaquis y los mayos.

⁴⁵ Mencionamos su carácter arbitrario porque además de poseer estos componentes -que nos sirven de elementos de análisis-, también reproducen por si mismos fenómenos artísticos-musicales que están integrados una lógica propia de su desarrollo cultural.

Entre las diversas danzas que se practican en la región tenemos por un lado, la danza de Matachines, -misma que encontramos tanto entre los cahitas como entre los tarahumaras-, y por otro, esta la danza de Pascola, misma que se presenta entre los tres grupos con algunas especificidades geográficas entre las poblaciones de la Baja Tarahumara.

Entre las danzas regionales, existen algunas específicas a cada grupo con sus particularidades organológicas, lo cual puede ayudar a inferir la presencia de mayor o menor influencia occidental, como por ejemplo la danza del Venado Yaqui y Mayo que tiene un origen asociado a manifestaciones prehispánicas.

La música al igual que la danza, esta ligada indisociablemente a la vida ritual en la mayoría de los casos, teniendo como consecuencia que los géneros musicales denominados Sones, tienen la misma manifestación temporal que la danza, por lo que existe entre danza y música ritual, mutua interdependencia ⁴⁶.

⁴⁶ Esporádicamente pueden encontrarse cantos aislados no manifiestos en el ciclo ritual.

A continuación ejemplificamos en un cuadro comparativo el conjunto de danzas encontradas en la región en relación a cada grupo⁴⁷.

DANZAS PRINCIPALES DE LA REGION CAHITA-TARAHUMAR ⁴⁸

	YAQUIS	MAYOS	TARAHUMARAS
VENADO	+	+	-
COYOTES	+	-	-
MATACHINES	+	+	+
PASCOLA	+	+	+
RASPA DE BACANOHUA	-	-	+
<u>YUMARI</u>	-	-	+

La expresión de la música y de la danza se presenta como

⁴⁷Cabe destacar que existen asimismo variantes de cada una de las danzas y algunas manifestaciones dancísticas relacionadas con mitos particulares como es el caso del pájaro mitológico "Gol6", encontrado en la Baja tarahumaras.

48

PARTICIPACION GENERICA EN LAS DANZAS REGIONALES

	HOMBRES	MUJERES
PASCOLA TARAHUMARA	+	-
PASCOLA MAYO	+	-
PASCOLA YAQUI	+	-
MATACHINES TARAHUMARAS	+	OCASIONALMENTE
MATACHINES MAYOS	+	OCASIONALMENTE
MATACHINES YAQUIS	+	-
COYOTES YAQUIS	+	-
YUMARI TARAHUMARA	+	+
RASPA DE BACANOHUA	+	+

apuntamos anteriormente a través de rituales específicos, de acuerdo al calendario ritual. Entre los cahitas se observa un ciclo ordenado de intervenciones dancísticas, según la fiesta de que se trate. Por ejemplo, en algunas fiestas mayos, como la de San Miguel Zapotitlán en el municipio de Ahome Sinaloa, el 29 de septiembre día del Santo Patrón.

El ciclo dancístico inicia con la danza del Pascola, y esta a su vez, con los instrumentos de cuerda, es decir, los violines y arpa comienzan su ejecución, y el Pascola, o danzante de Pascola, se prepara para ejecutar su danza⁴⁹. En la cintura pone el cinturón de coyoles (o cascabeles) y una vez que queda sujeto, comienza a mover sus pies percutiéndolos sobre el piso rápidamente sin alzarlos mas de dos centímetros. Transcurren de diez a quince minutos y el cinturón es pasado a otro Pascolero y así sucesivamente hasta que lo toma el Pascolero mas pequeño: un niño de 8 o 9 años. Después el tamborilero prosigue con tambor y flauta⁵⁰. En esta fase de la danza, el Pascola carga el seña'aso -o sistro- con la mano derecha, y lo golpea sobre su mano izquierda, a diferencia de la ejecución anterior con música de cuerda, donde el instrumento es colocado en la parte trasera de la cintura e

⁴⁹ En general todas las fiestas mayos y yaquis siguen este esquema dancístico y musical.

⁵⁰ Es posible que la música de flauta y tambor de inicio incluso antes de que terminen de tocar los violines, entre los Yaquis se ha observado que son cuatro solamente los danzantes de Pascola.

insertado en la faja del cinturón del Pascolero. Al igual que en la participación anterior con instrumentos de cuerda, los Pascolas se intercambian el cinturón conforme pasan a bailar.

La danza de venado así como su instrumental que la acompaña, pueden dar inicio antes de que termine la danza anterior, al igual que el flauta y el tambor, en relación a la primera intervención de los violines y arpa. Tal es el caso que algunas ocasiones pueden tocar todos al mismo tiempo, bailando igualmente al mismo tiempo Venado y Pascolas.

La danza del Venado da inicio cuando el venado da la señal al sacudir los ayales con movimientos circulares hacia adentro, en ese momento los raspadores inician su interpretación junto con el tambor de agua: el primero a tiempo lento haciendo figuras rítmicas de un octavo dos dieciseisavos, y el segundo haciendo primeramente cuartos, y después se mantiene en octavos en tempo presto⁵¹.

2/4 ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ||
accelerando
 ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ||

La melodía de los cantos no tiene relación con el ostinato rítmico. Generalmente los cantos terminan dos veces

⁵¹Véase punto IV.1 sobre los distintos instrumentos musicales de la región.

en tónica y una en dominante para volver a terminar en tónica, es decir el esquema general sería A-A-B-A. Esta estructura se repite tres veces acabándose a la señal del Venado⁵².

⁵² Los cantos del Venado hacen referencia a la forma de vida del animal en el monte. Véase canto del venado muerto en el capítulo de transcripciones.

VIOLINERO MAYO DE LA FIESTA DE SAN MIGUEL ZAPOTITLAN⁵³

(septiembre de 1989)



⁵³ Foto Neyra Alvarado.

III.1 Pascolas Matachines y Venado.

III.1.2 Pascolas tarahumaras.

La danza de Pascola no es común en toda la Sierra Tarahumara, solamente la encontramos en ciertos lugares específicos, como algunas comunidades del barranco y de la Baja Tarahumara, (aunque cada vez esta mas generalizada). Esta danza corresponde mas al ciclo Fariseo⁵⁴ por interpretarse al final de la Semana Santa, y en ocasiones de festejos especiales. Según afirman algunos investigadores⁵⁵, la danza de pascol (Pascola para los cahitas) llegó a la sierra como influencia de los grupos yaqui y mayo del Noroeste. Se menciona que a la llegada de los Jesuitas al territorio rarámuri -por la Baja Tarahumara-, trajeron consigo la danza del Pascola practicada entre los grupos de los valles, con los que ya se había iniciado el proceso de conversión religiosa⁵⁶.

⁵⁴ Personaje de la Semana Santa equivalente al Chapayeca Yaqui o al Judío o Chapakobam Mayo.

⁵⁵ Como Velasco de Rivero.

⁵⁶ Sobre el vestuario y los Pascoleros en la comunidad de Norogachi en la alta Tarahumara De Velasco Rivero nos dice:

"Los pascoleros son los danzantes, encargados de la danza final de éste período de fiestas: el Pascol. Son elegidos por su destreza en esta danza -generalmente esa elección se repite durante varios años- y su participación en las fiestas se reduce a bailar Pascol el último día. Su indumentaria consiste en zapeta y penacho de plumas, huaraches (aunque no siempre) y una sarta de cascabeles amarrada a uno de los tobillos. Llevan todo el cuerpo pintado de una manera muy elaborada. En Norogachi llevan unas cruces -rojas uno y negras el otro- pintadas en el pecho, espalda, frente y articulaciones (muñecas, codos hombros y rodillas); en torno a las cruces se pintan -alternando diseño y color (rojo negro)- líneas de

III.1.3 Pascolas cahitas

Sobre el origen del vocablo **Pascola**, se dice que este alude literalmente al viejo de la fiesta⁵⁷ o las fiestas de pascua. Existe un poblado en el municipio de Ahome en el estado de Sinaloa que lleva por nombre Pascola, lo cual puede ser un dato que unido a otros elementos como la instrumentación, el vestuario y simbolismo, pueden confirmar el carácter precolombino del personaje pero no de la danza en sí. Las primeras relaciones que narran la existencia de un personaje llamado Pascol se refieren según Leticia Varela a la descripción que hace José Agustín Escudero en 1849 la cual la ejemplifica como de origen colonial:

"Su espectáculo favorito es el que presenta un bufón despejado, y si no ingenioso maligno y agudo que divierte con sus dichos y gestos aún a los que no saben su idioma, y salta y baila al compás de un pito tamboril en los ratos en que no tiene nada que decir. Este hombre se llama Pascol, porque se celebra con mas particularidad en los días de pascua. El que lo desempeña se cubre con una máscara muy deforme que lleva en la cabeza, y sonajas en los pies, brazos y cintura, y una sola en la mano que

puntos y líneas de crucesitas. Los pies van totalmente pintados de rojo uno y de negro otro. En Pawichiki, la pintura es beige y blanca. Se les pinta antes de la danza, pero esto se lleva bastante tiempo". (De Velasco Rivero Pedro 1987)

⁵⁷Véase Rodríguez Mariángela; **PARA DESCIFRAR EL DIA MONOGRAFIA DE LOS MAYOS**. S/F. DIFOCUR. Gobierno del estado de Sinaloa.

acompaña a la música llevando el compás...." (Varela 1986 citando a J. A. de escudero 1849).

DANZANTE DE PASCOLA YAQUI⁵⁸



DANZANTE DE PASCOLA MAYO⁵⁹

⁵⁹Foto Neyra Alvarado.

III.1.4 Matachines regionales.

La danza de Matachines es eminentemente de introducción europea. Llega al Noroeste con los Jesuitas como una representación de la guerra entre moros y cristianos⁶⁰. Su cometido es demostrar el triunfo de los cristianismo sobre los moros. Dicha danza fue muy difundida en todo el territorio nacional identificándose con ésta muchos grupos indígenas. En cuanto al significado de la lucha del bien contra el mal. Dicho significado se adoptó en algunos lugares del centro de la República pero no así en el Noroeste⁶¹.

En diversas partes del País esta danza es interpretada por mestizos y se le da el nombre de morisma. En estados como San Luis Potosí, y otros del oriente central del país se le conoce como matlachines, pero en todos los casos es básicamente la misma estructura coreográfica: dos filas intercambiándose de un lado a otro haciendo ochos y transitando del frente y hacia atrás, todos en fila, semejando una batalla⁶².

⁶⁰ De Velasco Rivero Pedro, sj PP. 152.

⁶¹ Según José Antonio Guzmán, este tipo de danzas pueden provenir de danzas morescas en donde no hay una clara representación de una lucha del bien contra el mal.

⁶² Que por cierto entre los Sones de los Cahitas para esta danza existe uno con este nombre.

Las principales fechas de su ejecución son en invierno: navidad y día de reyes, aunque también se efectúan en fiestas patronales. Entre los cahitas además de realizarse en las fechas antes mencionadas también se presentan en los cabos de año principalmente entre los yaquis⁶³.

DANZANTE DE MATACHINES CAHITA⁶⁴.



⁶³ Se le denomina cabo de año a la Fiesta que se hace cuando se cumple un año del fallecimiento de una persona.

⁶⁴ Foto del autor.

OPOSICIONES PASCOLA/MATACHINES CAHITA ⁶⁵

PASCOLA	MATACHINES
HACE CHISTES SEXUALES	HACE ORACION
NO DANZA EN EL TEMPLO ⁶⁶	DANZA EN EL TEMPLO
LA DANZA ES INDIVIDUAL	LA DANZA ES COLECTIVA
USA INSTRUMENTOS DE PERCUSION Y DE ALIENTO (POLO SAGRADO IMPURO) E INSTRUMENTOS DE CUERDA (POLO SAGRADO PURO)	USA INSTRUMENTOS DE CUERDA
DANZAN POR ENCANTO O POR REVELACION	DANZAN POR MANDA
LA ENSEÑANZA ES POR MEDIO DE UN PACTO O POR REVELACION	LA ENSEÑANZA ES DIVINA
MIRA AL FRENTE PERO LA MASCARA VE HACIA ARRIBA ⁶⁷	MIRAN HACIA ABAJO FRECUENTEMENTE
DEBEN TENER MAL COMPORTAMIENTO	TIENEN BUEN COMPORTAMIENTO
EL VESTUARIO ES DE ORIGEN NATURAL (PREHISPANICO)	EL VESTUARIO ES MAS TECNIFICADO (EUROPEO)
DANZA CON EL CUERPO SEMIFLEXIONADO O ENCORVADO	DANZA CON EL CUERPO ERGUIDO
SIMULA COPULAR EN SUS CHISTES	MANTIENE ABSTINENCIA SEXUAL Y NO HACE NINGUNA MANIFESTACION RELACIONADA CON EL SEXO

⁶⁵ Actualmente se han hecho algunos análisis estructurales sobre las distintas danzas cahitas entre las que se incluyen las danzas de matachines de Mendoza, Marivel; "Los soldados de la Virgen", ponencia presentada en el Coloquio Edmund Leach en la mesa de etnodanza el 18 de Julio de 1991. Audiograbado.

⁶⁶ Ocasionalmente los pascolas tanto mayos de Sinaloa como yaquis pueden bailar en el templo pero en ambos grupos, no se dicen chistes como lo hacen en la enramada, lugar donde danzan la mayor parte del tiempo.

⁶⁷ Cuando danza con instrumentos de cuerda la máscara mira hacia arriba pero cuando lo hace con tambor y flauta el pascola Yaqui pone la máscara frente a su cara.

III.1.5 Correlación entre ambas danzas

En la danza de Pascola tarahumara no se acostumbra la burla y la broma, aunque también representa un baile divertido para todos aquellos que la observan, mientras que por otro lado la danza de Matachines es una danza seria y de obligación, y no de diversión como la primera.

Coreográficamente los Pascolas bailan individualmente y percuten constantemente el suelo en un mismo lugar, casi sin levantar del suelo las plantas de los pies. La posición del tronco es semiflexionada hacia adelante y con la vista al frente o rara vez con la vista hacia abajo⁶⁸. Contrariamente los Matachines bailan erguidos en forma colectiva y deslizan los pies, además de mirar preferentemente hacia abajo.

El ambiente de la fiesta donde bailan los Pascolas es de alegría y celebración al instaurar el nuevo orden social al final de la fiesta, como se presenta en la fiesta de Semana Santa entre los tres grupos.

⁶⁸ Aunque también pueden no hacerlo; efectuando una fila agarrándose todos por la cintura. Esto se observó entre los danzantes de Piedras Verdes en la baja Tarahumara.

La etnohistoria nos deja ver como el carácter prehispánico o europeo de estas danzas es un sustento importante de la visión del mundo que cada una trae consigo. Aún considerando que el paso del tiempo las ha seguido transformado.

OPOSICIONES Y RELACIONES PASCOLA/MATACHINES TARAHUMARA

MATACHINES	PASCOLA
TIENE RELACION DIRECTA CON EL TEMPLO	NO TIENE RELACION DIRECTA CON EL TEMPLO
EVOCA EL ORDEN	EVOCA LA ALGARAVIA
NO TOMA ALCOHOL ⁶⁹	SI TOMA ALCOHOL
TIENEN UNA JERARQUIA MARCADA EN LA DANZA	NO TIENE CAPITANES NI JERARQUIAS EN LA DANZA
DESLIZA LOS PIES	GOLPEA CON TODA LA PLANTA DEL PIE
SE ACOMPAÑA CON INSTRUMENTOS DE CUERDA	SE ACOMPAÑA DE INSTRUMENTOS DE CUERDA

III.2 La Danza del Venado.

El estudio y descripción de la danza de Venado ha sido presa de muchas investigaciones. Su importancia y su magnificencia hacen de esta danza un deleite de neófitos y especialistas interesados en la danza y la música del Noroeste. Su estudio y la decodificación de su música, su vestuario, sus movimientos, su "exótico" pasado, su misticismo y finalmente su importancia en el pensamiento yaqui, la

⁶⁹ Generalmente el tesgüino se ingiere hasta ya avanzada la noche por ejemplo en Norogachi; pero en otras fiestas se bebe al terminar la danza.

convierten en "objeto" de estudio codiciado entre los investigadores de los grupos Cahitas.

Por lo tanto, un trabajo exhaustivo nos llevaría la mitad de nuestro quehacer y considerando que nuestro objetivo particular es dar cuenta del conjunto dancístico, haremos referencia a sus aspectos mas generales.

La danza del Venado ha hecho presencia en el extranjero como símbolo de la tradición étnica en México. Esta danza ha sido representada comunmente por grupos ajenos al contexto cultural de los grupos étnicos, por lo que solo contribuyen a la difusión "folklórica"⁷⁰ de un fragmento de la gran totalidad social que corresponde a un conjunto mas complejo. Las danzas yaquis y mayos de Venado, Pascola y Matachines, como hemos visto pertenecen a un complejo sistema cultural, y no a una simple presentación dancística, hacia un público desconocedor del sistema mítico-mágico y religioso que envuelve el arte indígena y su sistema de creencias.

⁷⁰ Entiéndase esta expresión como el folklor poco científico, mediado por una concepción que data de principios de siglo, cuyo principal objetivo era dar cuenta de los pintoresco de "nuestras danzas" y "de nuestra música" .

El Venado⁷¹ ha representado históricamente el símbolo de identidad cahita, por lo que siempre ha estado presente en el pensamiento natural de los antepasados y entre los actuales yaquis y mayos. Desde los tiempos anteriores a la llegada de los españoles el Venado o Sewa (flor)⁷² es venerado por los yaquis y mayos como un animal sagrado. Su origen se asocia con una cualidad totémica donde los cahitas han depositado su substancialidad filosófica. Se tiene la creencia de que el Venado se transforma en hombre durante las noches y les enseña a los yaquis las artes de su danza así como los secretos de la naturaleza, este hombre es el Yooeta cuya comunicación se les revela a los iniciados durante el sueño⁷³.

Por eso las letras de los Sones de Venado se refieren constantemente al hombre/Venado, a la Naturaleza, a los animales, a las plantas, a lo que estos en conjunto hablan con el Venado, es decir, lo que hace este cuando anda en el monte.

⁷¹ Maso en lengua cahita.

⁷² El venado lleva enredados en los cuernos un listón de color rojo que representa una flor y por lo tanto el nexo que este tiene con la naturaleza y con el mundo vegetal: Sewanía.

⁷³ El Yoeta también está representado como el vaquero del monte que cuida los animales. Véase Olavarria 1991.

En la cosmovisión yaqui, la danza del Venado tiene como base fundamental el movimiento de la tierra con relación al sol es decir, asociado al ciclo vital del venado representado en la danza, cuando el sol esta en el zenit y cuando el sol esta saliendo al amanecer.

Por otro lado, no toda la gente puede ser danzante de Venado, pues el danzante debe tener revelaciones especiales y poseer la características especiales que reafirmen la alta moral yaqui.

El ciclo ritual de la danza de Venado es Semana Santa, fiestas patronales, festividades especiales y en la fiesta de la Virgen del camino entre los yaquis. Algo importante de destacar es la muerte del Venado en el ciclo de la danza. Esto a causado constante intriga entre los investigadores quienes afirman que en la danza se representa siempre todo el ciclo vital del Venado hasta concluir con la muerte de este. Empero, la danza no siempre ha de concluir con su muerte, sino que está en relación directa con lo que indican los cantos a determinada hora de la noche ya que representa la actividad del animal en el monte así como la expresión de su ciclo vital. No en todas las fiestas se indica al cazador que mate al Venado, el Venado muere únicamente cuando hay fiestas de

cabo de año, ya que metafóricamente es la muerte de un Yoréme⁷⁴; especialmente cuando se trata de un personaje con una jerarquía importante dentro del grupo (particularmente entre los yaquis).

DANZANTE DE VENADO I⁷⁵.



⁷⁴ Yoréme hace referencia los verdaderos hombres, y se usa como autodenominación entre los cahitas (yaquis y mayos) diferenciándose de los Yoris, adjetivo para denominar a los blancos o mestizos.

⁷⁵ Foto del Autor.

DANZANTE DE VENADO II⁷⁶.

⁷⁶Foto del autor.

De acuerdo a la mitología y a la descripción etnográfica, podemos referir las siguientes oposiciones entre la danza de Venado y la danza de Pascola.

III.2.1 OPOSICIONES Y RELACIONES PASCOLA/VENADO CAHITA

PASCOLA	VENADO
ENSEÑADO POR UN CHIVO NEGRO	ENSEÑADO POR UN HOMBRE VENADO (EL YOETA)
INSTRUMENTOS DE MADERA (MUNDO VEGETAL POLO PURO)	ORAGANOLOGIA MUSICAL DE MADERA (ORIGEN VEGETAL)
INSTRUMENTOS CON ANILLOS DE METAL -SISTRO- Y TAMBOR CON CUERO DE ANIMAL, AMBOS POLO SAGRADO IMPURO	
LOS MUSICOS SE SIENTAN EN UNA BANCA DEL TEMPLO	LOS MUSICOS SE SIENTAN EN EL SUELO
EL CUERPO DEL DANZANTE PERMANECE EN UN SOLO LUGAR Y SOLO SE BALANCEAN LOS BRAZOS MIENTRAS QUE LAS PLANTAS DE LOS PIES GOLPEAN EL SUELO	MOVIMIENTOS SIGILOSOS Y ALERTAS
APENAS LEVANTA LOS PIES DEL SUELO	LEVANTA TODA LA PARTE INFERIOR DE LAS PIERNAS

Cada uno de las partes que constituyen el vestuario -incluyendo los instrumentos sonoros corporales- de la danza de Venado tienen uno o varios significados⁷⁷: por ejemplo

- a) las sonajas del Venado refieren el susto o el nerviosismo del Venado.
- b) La faja o rebozo⁷⁸ junto con el cinturón de pezúñas de

⁷⁷ Estos datos fueron obtenidos por vía oral en entrevistas hechas a diversos informantes, sin embargo habría que analizar cual es el sustento de estas asociaciones.

⁷⁸ Anteriormente se usaba una piel de venado en lugar del rebozo y esta cubría de la cintura para abajo.

Venado se asocian a la agilidad y a la alegría.

c) Los sartales de capullos de mariposa o ténabaris representan su fino y sensible oído.

d) Los raspadores que acompañan a la danza representan la respiración del Venado.

e) El Tambor de agua el latido del corazón del Venado.

Según Ismael Castillo, las cruz del rosario que actualmente lleva el Venado es de conchas de abulón "pero en el pasado legendario eran de perlas legítimas y de gran tamaño".

Las danzas de Venado yaqui y mayo se representan de manera muy parecida en cada comunidad, sin embargo no cabe duda que cada grupo ha tenido cambios que la han hecho particular a cada uno. Estos cambios se registran también en el discurso dancístico-musical y de vestuario.

Por ejemplo en cuanto al vestuario y movimientos corporales del Venado, es necesario precisar sus coincidencias y diferencias de un grupo con respecto a otro.

III.3 Vestuario Dancístico.

El vestuario y los movimientos corporales de los danzantes de venado yaqui y mayo son casi los mismos salvo pequeñas diferencias.

COMPARACION DE VENADO MAYO Y VENADO YAQUI

MAYO	YAQUI
LOS MOVIMIENTOS SON MAJESTUOSOS Y ALEGRES	LOS MOVIMIENTOS SON MAJESTUOSOS Y SOLEMNES
SIMULA CORRER AL DANZAR	NO SIMULA CORRER
LEVANTA ESPORADICAMENTE LAS SONAJAS A LA ALTURA DE LA CABEZA	LAS SONAJAS NO SUBEN MAS ARRIBA DE LA CINTURA
CARGA ROSARIO EN EL CUELLO	NO CARGA ROSARIO EN EL CUELLO
TIENE FLOR BLANCA EN LAS ASTAS DE LA CABEZA DE VENADO	NO TIENE FLOR
TIENE LISTONES ROJOS QUE CUELGAN DE LAS ASTAS DE VENADO	TIENE LISTONES ROJOS ENROLLADOS EN LAS ASTAS DE VENADO
UN PALIACATE ROJO CUBRE SU CABEZA Y OTRO CUBRE SU BOCA	UN LIENZO BLANCO CUBRE SU CABEZA TAPANDO LOS OJOS

El vestuario de la danza de Matachines es similar entre los tres grupos con algunas particularidades.

VESTUARIO DE MATACHINES

	TARAHUMARAS	MAYOS	YAQUIS
CORONA	+	SOLO MALINCHES	SOLO MALINCHES
PALIACATES EN LA CINTURA	+	-	-
TRAJE DE MANTA BLANCO	-	+	+
CAPA BLANCA	+	-	-
SONAJA	+	+	+
PALMA	+	+	+
HUARACHES	+ ⁷⁹	INDEFINIDO	+

VESTUARIO Y CARACTERISTICAS DEL DANZANTE DE PASCOLA

	TARAHUMARAS	MAYOS	YAQUIS
MASCARA	-	+	+
SISTRO	-	+	+
FLOR EN UN MECHON DEL PELO	-	+	+
SE PINTAN	+ ⁸⁰	-	-
TORSO DESNUDO ⁸¹	-	EN SEMANA SANTA	EN SEMANA SANTA
INSTRUMENTAL DE CUERPO	SOLO CAPULLOS DE MARIPOSA	COYOLES, TENABARIS Y SISTRO ⁸²	COYOLES TENABARIS Y SISTRO
FAJA	-	+	+
ROSARIO	-	+	+

⁷⁹ Los matachines de la Alta Tarahumara utilizan zapatos o botas.

⁸⁰ Solo en Semana Santa.

⁸¹ Características tendenciales.

⁸² O sena'aso.

MASCARA DE PASCOLA.

La mascara de pascola de los mayos es muy similar a la de los yaquis, solo que la crin de las cejas es casi del mismo tamaño que las de la barba.

Los colores varían en algunas máscaras encontrando desde blancas, hasta de color rosa, y del color natural de la madera, pero la mayoría son de color negro con matices blancos y rojos. Asimismo la mayoría tienen su contorno blanco en pequeños triángulos con la cruz blanca en la frente⁸³. Actualmente los indígenas mayos del municipio del Fuerte han introducido máscaras con la figura del cuervo y otros animales, no solo la de chivo⁸⁴.

⁸³ Aunque en raras excepciones la cruz es negra .

⁸⁴ Dentro del conjunto de máscaras cahitas tenemos las máscaras de judíos que no entran en el conjunto dancístico estrictamente hablando. Sin embargo es importante dar cuenta de sus características.

MASCARA DE JUDIO O CHAPAYECA YAQUI:

Aun cuando los judíos de semana santa -tanto de yaquis como mayos- no son considerados propiamente como danzantes, su expresión corporal sigue un patrón rítmico sonoro. Existe gran colorido en su vestuario y muy especialmente entre sus máscaras.

En estas se aprecia una gran diversidad de modelos pero sobresale una de color rosa que tiene las orejas del mismo color en forma de cono o de alas de águila, o de mariposa; estas son pintadas de color blanco con el contorno generalmente de color rojo y en medio de estas tienen una flor pintada de color rojo. La parte de la piel de la máscara -de chivo o de res- donde se hace la cara, es rasurado para pintarla y ponerle los ojos de color blanco con el entorno negro. La boca es sobre puesta a la máscara los labios son de color rosa -igual que la cara- y los dientes son blancos. La nariz es afilada, muy recta y mas grande en proporción a la cara. Solo algunas llevan una corona en la cabeza. La máscara entra completamente en la cabeza.

MASCARA DE JUDIO O CHAPAKORAM MAYO:

Está construida con piel de animales como la res el chivo el Jabalí etc. Toda la máscara es de piel y no tiene mas colores que el del pelo del animal negro, gris o blanco, junto con el de la cara que es generalmente blanca; en

MASCARA DE PASCOLA MAYO⁸⁵.



ocasiones, ésta es hecha de madera y se coloca en un hueco hecho previamente a la piel. La cara es muy semejante a la de un hombre normal, sus rasgos son suaves y sus ojos, nariz y boca son proporcionales a las de un hombre que recuerda las facciones de los Yóris (mestizos o blancos). Los labios son de color rojo. Al igual que la máscara yaqui la mayo cubre toda la cabeza. La cara puede estar hecha de la misma piel del animal, de tal manera que en ocasiones la pequeña nariz es un pedazo de piel enrollado y pegado a la máscara.

⁸⁵Foto del autor.

MASCARA DE PASCOLA YAQUI⁸⁶.

⁸⁶ Foto del autor.

III.4 Danzas tarahumaras de Yumari, Rutuburi y Raspa de Bacanohua.

III.4.1 Rutuburi.

Existen otras danzas muy importantes en el ciclo dancístico tarahumara como el rutuburi y el Yumari, esta última continúa vigente desde las descripciones de Lumholtz a finales del siglo pasado⁸⁷. No así el rutuburi que también fue mencionado por el autor.

El mito dice que el Rutuburi fue enseñado a la tribu por el guajolote. Lumholtz la describe de la siguiente forma:

"Generalmente se clavan tres cruces y hay tres sacerdotes, poniéndose los principales en el centro; sus ayudantes no necesitan ser astrólogos pero deben officiar el dueño de la casa y su hijo o algún amigo de confianza. Cuando va a comenzar la danza, se alinean delante de las cruces mirando al este, y pónense a sacudir continuamente sus sonajas por dos o tres minutos, de un lado a otro y levantados al aire, a fin de llamar la atención de los hombres con el ruido de los instrumentos. En seguida cantando y sacudiendo las sonajas - ahora de arriba hacia abajo muévanse hacia adelante, a la manera de los muchachos que van a saltar una cuerda..." "... se voltean luego y vuelven al punto de partida. Prosiguen así

⁸⁷ Lumholtz. 1945 PP. 334.

bailando en una y otra dirección por tres veces, marchando siempre de este a oeste y viceversa..." "... El movimiento vertical de la sonaja produce en realidad un ritmo triple, pues el golpe que se da abajo va siempre seguido de otro rápido antes de que el brazo se levante de nuevo".

"Después de la formal abertura, pónense en línea a la derecha de los sacerdotes y las mujeres permanecen a la izquierda. Así se mantienen mientras los adivinos cantan y agitan sus sonajas, conservando silenciosamente, los hombres, los brazos cruzados sobre el pecho, como la canción lo recomienda". "Cuando los hombres han avanzado algunas varas, los siguen las mujeres saltando, o la manera de los sacerdotes aunque con menos fuerza. Golpean el suelo con el pie derecho y echan a correr sin cuidarse del tiempo..." "Procuran alcanzar a los hombres de modo de dar vuelta simultáneamente con ellos y aguardan algunos segundos a que se les adelanten de nuevo⁸⁸".

⁸⁸ Ibid. PP. 329-331.

III.4.2 La danza de Yumari esta asociada a la curación y para que Dios este contento y no mande mucha lluvia. "El Yumari fue enseñado por los venados⁸⁹. Esta danza se baila generalmente por mujeres aunque también lo pueden bailar los hombres; en un circulo en el patio de la fiesta. Al centro frente a la cruz, esta el cantador o -mainate u organizador de la fiesta- con una sonaja (sáwraka) en un solo lugar. Las mujeres bailan cuando el mainate empieza a cantar. En la danza se hace una fila que se mueve siempre de oriente a poniente mientras se oye el canto indescifrable del mainate. La forma de danzar es sobre el pie derecho como si se estuviera cojo."

La danza se compone de una serie de giros de dos filas hombres y mujeres quedándose siempre estas atrás al momento de dar un giro. En el transcurso de la danza se acercan las ofrendas a la cruz que pueden ser los alimentos, el tesgüino etc. Los Yúmaris terminan siempre con una curación colectiva con una infusión hecha a base de una especie de una planta llamada meke que es una especie de agave.

Lumholtz percibía en sus observaciones algunas diferencias entre las dos danzas y apunta:

⁸⁹ Lumholtz Op.cit.

"El rutuburi es danza mas seria y tiene mayor eficacia que el Yumari, aunque este por supuesto, no carece de su valor especial, pues expresa, por ejemplo una suplica para que el doctor disponga de fuerzas para curar. En el Yumari todos cantan y bailan muy frecuentemente borrachos, mientras que en la otra danza se observa absoluto decoro. Ambas se ejecutan para el sol y la luna: el rutuburi, para llamarlos; el yumari para despedirlos. Cuando va a finalizar la función, una o dos horas antes de la puesta del sol, se comienza a bailar el Yumari."

FIESTA DE YUMARI⁹⁰



⁹⁰ Yúmari en la comunidad tarahumara de Aboreachi Chihuahua (foto Neyra Alvarado).

III.4.3 Raspa de Bacánohua.

Esta danza es un acto de curación de casos extremos y sirve también para despedir y subir el alma de los muertos. En el ritual interviene el Bacánohua una variedad muy parecida a la del Peyóte (Lophora Williamsi) esta planta es muy temida tanto por los indígenas de la Sierra Alta como de la Sierra Baja; en cuya región no se tiene conocimiento de estos rituales. En la región de la Baja Tarahumara se utiliza mas para curaciones directas sin el acto ritual. Empero, la población sabe muy bien de sus propiedades, y se dice que puede volver loca a la gente sin necesidad de comerlo. Suele usarse también como protector de las casas y de la gente que lo posee siempre y cuando se le respete.

Con respecto a esta danza Pedro de Velasco nos dice:

Al pie de la cruz y orientado hacia el fuego se coloca el espejo en el que el sipáame⁹¹ verá el alma en el momento que sube al cielo. También se coloca en este lado oriente una barra de metal que se usará para cavar los hoyos necesarios; algunos informante dijeron que "con ella se mata al Diablo". "De este lado se colocan también la moruca⁹² del sipáame y los huaraches de los invitados al circulo, así como algunas campanas o

⁹¹ El encargado de las raspas del Jícuri o Peyote.

⁹² Donde el Sipáame trae los instrumentos para sus ceremonias.

cascabeles que se utilizan en la danza"⁹³.

En este tipo de danzas pueden participar paralelamente los instrumentos de cuerda para bailar Matachín al igual que en el Yumari. También hay sermones del Siríame y una vez que pasan todos, las danza el Sipáame se dirige al círculo. Al iniciar la fiesta dan tres wejas⁹⁴ de tesgüino a los invitados que exclusivamente se mandaron llamar para este ritual, y los cuales podrán estar dentro del círculo no así la demás gente que solo puede ver las danzas desde afuera⁹⁵.

"Los que están dentro del círculo conversan, beben pueden decir algún discurso y, si hay entre ellos algún músico, se toca violín..."⁹⁶ después le dan al Sipáame los instrumentos una batea, el palo raspador y el palo de la cremallera. "Se coloca la batea, boca abajo sobre el agujero frente al Sipáame. Esta apoya un extremo del palo de cremallera (que sostiene con la mano izquierda) sobre la batea (que funciona como caja de resonancia), y con el otro talla (raspa) ritmicamente la cremallera"⁹⁷. El

⁹³ Véase de Velasco Pedro, 1985 Capitulo La muerte, ritos y fiestas.

⁹⁴ Recipiente hecho con fruto parecido al calabazo.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid. PP. 112.

⁹⁷ Idem.

Sipáame canta con sonidos ininteligibles al momento que raspa ritmicamente la cremallera. Posteriormente menciona Pedro de Velasco⁹⁸ que al amanecer se llevan los botones del jicuri para que la esposa del difunto los muela en un metate y para que posteriormente cada uno de los invitados pase a tomar su ración, que ya se ha concentrado en una weja, solo toman los que están adentro del circulo: primero los hombres y luego las mujeres. Posteriormente se baila y se canta con los instrumentos (idiófonos) que el Sipáame trajo para la ocasión, - cencerros y cascabeles- la ceremonia termina con una curación colectiva.

III.5 Otras Danzas en la región.

Además de las danzas correspondientes a la descripción anterior. Hayamos igualmente danzas menos conocidas. Un ejemplo de éstas es la danza de limosna, que incluye a su vez danzas de carácter alegre que se bailan semejante a los los Matachines. Estas son la danza de Cholugo o tejón, de vaca, de borrego, de mapache, de chivo de Venado etc., cada una representando a un animal.

⁹⁸ Ibid.

Asimismo se encontró información sobre la danza de Gol6 siendo esta de gran interés por su origen meramente mítico. Para tener una idea general de ellas las describiremos brevemente.

III.5.1 Danza de Matachines con otros animales en el Baja Tarahumara.

El danzante de la danza de Matachines tiene una gama de posibilidades coreográficas. En ésta danza ocasionalmente se representan en el transcurso de la noche pasos dancísticos a la manera de distintos animales y no solo el mismo paso toda la noche. Cada hora de la noche tiene su animal y su son, de tal manera que podemos encontrar pasos de mapache, chiva, toro, venado etc.

Los tarahumares no tienen una danza de venado propiamente dicha⁹⁹. No obstante, la representación de este animal es importante puesto que existe un mito que así lo registra, mencionando la belleza del baile de los venados que danzan en tres niveles.

⁹⁹ A excepción de algunas versiones que dicen que el Pascolero suele ponerse una cabeza de Venado y un cinturón con pezuñas de Venado a la usanza Cahita. Véase González Luis, Burgess Don; Tarahumara 1985.

También entre los yaquis existe la creencia de que el Venado (animal) baila, puesto que lo han visto bailar en el monte. Otra variante de los pasos de Matachines son en la fiesta de limosna. Esta danza se baila cuando ya va a terminar la fiesta,

" ...se baila puestas en un círculo, allí en medio de ese patio donde se está haciendo la fiesta. Las personas que están viendo las fiestas allí, son los que ofrecen comida o tesgüino. Se ponen allí en la orilla del patio donde esta el bailaror con comida en la mano, para que la gente la reciba cuando van pasando cada quien. Ofrecen comida que hay allí en la fiesta: maíz calabaza frijol, tesgüino, elote, tamales, tortilla. El tesgüino se lo toman allí mismo pero si es semilla se lo pueden llevar para la casa"¹⁰⁰.

Existe como antes dijimos, la danza de tejón o cholugo y otros animales:

" ... danza de Cholugo se baila casi igual que Matachines, se ponen cuatro personas cerca de donde está la siembra de maíz, para que esté cuidando la siembra; uno de ellos se pone así como un perro para que corra al

¹⁰⁰ Archivo XETAR. Estación de radio indígena del INI. Guachochi Chihuahua. En las notas no aparece nombre, ni lugar, ni fecha, pero se intuye que corresponden al Mpo. de Urique en la baja Tarahumara.

cholugo cuando está robando maíz que esta ahí junto de la cruz; porque ahí donde está ese patio para bailar ponen maíz entero con todo y mata para que los cholugos lleguen ahí a robar ese maíz".

"Luego los perros guardianes que hay allí cerca se ponen a pelear con el Cholugo... pero eso se hace para que la gente se divierta en las fiestas. Todas esas fiestas de limosnas y danzas se hacen porque han recibido buenas cosechas. Aquí se bailan danzas muy divertidas, también danzan de la de cabra y la danza de vaca haciendo chistes; solo en el baile de Matachines no hacen chistes"¹⁰¹.

III.5.2 Riwisana.

"Hay otra danza que le llamamos 'Riwisana' para bailar esta danza los hombres se colocan junto a las mujeres; esa danza es diferente al Yumari. Riwisana se hace cuando la fiesta ya va a terminar; toda la gente que participó en la fiesta se pone a bailar allí en el patio donde hicieron la fiesta. Se danza marcando una cruz allí en medio del patio, y ya que terminan de se acaba la fiesta y se ponen a tomar tesgüino"¹⁰².

101 Idem.

102 Idem.

III.5.3 Danza de Goló.

Se dice que antes cada animal tenía su danza, que los animales hablaban y que los cerros y los montes también. Una de las danza que tiene como correspondiente a un animal mítico es la danza de "Goló".

GOLO

"Este goló dicen que es un pájaro muy grande que vuela muy alto. Una persona que vivía antes, a mi me contaba que esos pájaros grandes comían gente cuando la encontraba por ahí en el monte en la noche. También me contaban que por allá muy lejos vivían personas que nunca habían comido, que con puro aire vivían estas gentes; y los Goló se los comían a ellos; eran raza de hombres chiquitos enanos."

"En la noche si el pájaro veía una fogata en el campo, pronto bajaba derecho donde estaba la fogata, porque sabía bien que allí se podía encontrar la persona. La gente que vive allí cuando oyen cantar al pájaro ese, pronto apagaban la lumbre y se escondían dentro de la casa. Yo nada mas una vez oí cantar ese pájaro en la noche. Pero al bajar a la tierra no lo vi nunca, parece que ese pájaro no baja casi aquí. A los viejitos que vivían antes oía yo contar que esos pájaros tienen cierto tiempo para volar o viajar de un lugar a otro.

En el mes de noviembre pasan hacia el este, y en el mes de marzo regresan al oeste; pero siempre de noche. Por allá donde yo vivo dicen que antes pasaban mucho esos pájaros, que se iban rumbo a Sonora. Viajan entre muchos, como dos docenas cada vez que pasan. Pero que siempre pasaban de noche; a veces en la tarde cuando ya se está metiendo el sol pasan por arriba de las casas pero se ven chiquitos porque vuelan muy alto, pero cuando vuelan bajito es muy grande; esto lo supieron porque una vez encontraron muerto este pájaro en el monte, entonces fue cuando lo vieron muy bien, hasta midieron que tan grande era todo. Esto me lo platicó mi abuelo. El Goló dicen que cuando tiene mucha hambre come maíz. Este Goló tiene su música y su danza, pues dicen que no se sabe de donde vino esta danza de goló, que desde que la gente se acuerda ya había esa música. La gente piensa que mas antes había mas Golós aquí en nuestra tierra, por eso las gentes empezaron a buscar la manera de sacar un baile de ese pájaro".

"Se baila como corren o como vuelan los pájaros, el goló vuela en forma de arco, y así la gente hace el baile mientras se oye la voz de un cantador¹⁰³".

¹⁰³ Archivo XETAR. Entrevista de Albino Mares a Fabián Lara en la Baja Tarahumara el 6 de Septiembre de 1985.

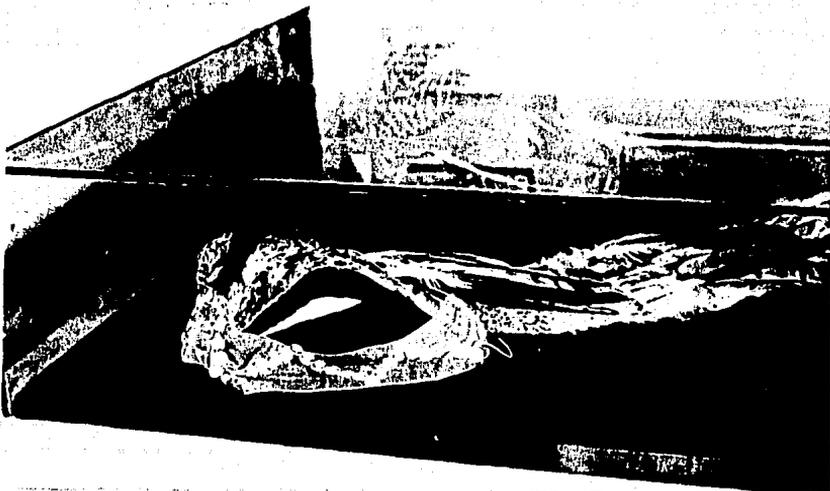
III.5.4 Danza de Coyote (Cahita-yaqui)

Esta danza tiene como característica principal el tener un antecedente eminentemente guerrero. Los danzantes no tienen características especiales -a diferencia de los Pascolas o Matachines- su papel se difumina al terminar la danza.

La danza consiste en tres hileras de danzantes frente al tamborilero que se coloca sentado de frente al oriente. Los danzantes siempre se mueven en línea recta hacia atrás o hacia adelante montados en un palo que percuten con un carrizo cortado en varias tiras. En su danza los Coyotes marcan tres cruces con la cabeza y el cuerpo.

El tamborilero canta en lengua arcaica al momento que ejecuta el tambor. Los cantos se realizan en un rango no mayor a una octava. Paralelamente los Coyotes percuten su carrizo también al ritmo del tambor.

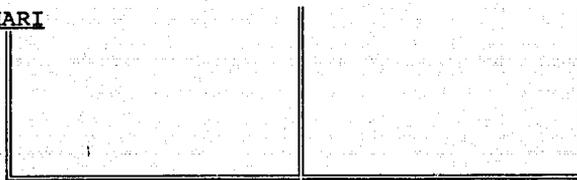
ATUENDO PARA LA DANZA DE COYOTE¹⁰⁴.



Así como en el complejo dancístico regional cahita se presentaron danzas opuestas entre si mismas correspondientes a un polo específico con sus respectivas oposiciones, aquí podemos ver que tanto los cahitas como los tarahumares en conjunto, demuestran poseer danzas similares que tiene significados paralelos y en algunas veces complementarios al interior de su propio sistema.

RASPA DE BACANOHUA FARISEOS PASCOL

YUMARI

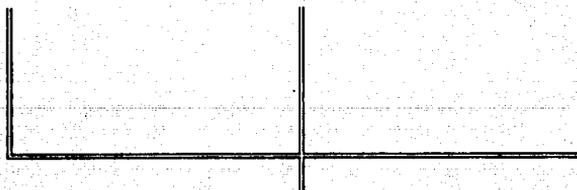


MATACHINES

PASCOLA

FARISEOS

VENADO



MATACHINES

El colibrí II
 Donde revientan las flores amarillas
 vuelas entre lo verde
 mi verde colibrí
 y yo te sigo gritando.
 Que es lo que tu dices
 mi verde colibrí.
 Donde revientan las flores vuelas
 mi verde colibrí.¹⁰⁵

IV. MUSICA E INSTRUMENTOS MUSICALES.

Instrumentos prehispánicos¹⁰⁶ (músicos).

- 1.- Raspadores.
- 2.- Sonajas.
- 3.- Flauta de carrizo.
- 4.- Tambor de doble parche.
- 5.- Tambor de doble parche tarahumara.
- 6.- Tambor de agua.

Instrumentos Prehispánicos (danzantes).

- 7.- Cinturón de pezuñas de Venado.
- 8.- Sartales de capullos de mariposa o ténabaris
- 9.- Cinturón de cascabeles de metal o coyoles.

¹⁰⁵ Gill Mario 1983.

¹⁰⁶ Se desconoce la naturaleza exacta de algunos idiófonos utilizados para la raspa de bacánahua tarahumar, por lo tanto no se incluyen en este apartado. Véase punto III.4 sobre la danza de Bacanohua.

Instrumentos de influencia europea.

- 10.- Sonaja de platillos o sistro¹⁰⁷.
- 11.- Arpa.
- 12.- Violines, cordófonos.
- 13.- Guitarra sexta o guitarra pascolera.

I.-Chapareque¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Para los tarahumaras en la danza de pascol (pascola entre los cahitas) no se utiliza sistro o sonaja de platillos ni arpa, la armonía es llevada por una guitarra sexta, comprada en el mercado o en alguna tienda de música. También suelen acompañarse con la "guitarra pascolera" de fabricación propia.

¹⁰⁸ Instrumento de origen impreciso.

IV.1 Descripción organológica de instrumentos regionales.

1.- Raspador (Jucha-co).

Descripción general:

La vara de frotación es del mismo tamaño que el raspador. El diámetro es de 60 mm. (Jiruguiam).

Su ejecución consiste en frotar el raspador con una vara. El raspador se pone sobre una weja¹⁰⁹ que hace las veces de caja de resonancia; las dimensiones de esta weja son similares a las del tambor de agua, o sea, 150 mm. de diámetro aproximadamente. El sonido que emite el instrumento es producido por el frotamiento que hace la vara sobre los surcos horizontales que se encuentran sobre el raspador. Es importante señalar que los tañedores del raspador cantan y tocan al mismo tiempo.

Uso actual:

Este instrumento se toca en la danza del Venado cahita.

Medidas aproximadas:

Longitud: 640 mm.

Espesor: 10 mm en un extremo y 50 mm. en el otro.

Material:

Palo de brasil.

¹⁰⁹ Especie de calabazo llamado igualmente "bule", cortado en semicírculo. Algunas especies se dan en árbol y otras en arbusto. La especie de arbusto produce frutos que se secan y posteriormente son usados también para cargar el agua.

Figura rítmica del raspador para la danza del Venado.

2/4 ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |
acelerando
 ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |

RASPADOR¹¹⁰



¹¹⁰Foto Neyra Alvarado.

2.-Sonajas de Venado (Ayales)¹¹¹.

Descripción general:

Las sonajas de Venado son hechas de bule que crece en el monte. El sonido se reproduce al sacudir las piedras o semillas del mismo bule. En la parte inferior tiene un mango de madera con el cual se sostiene la sonaja.

Uso actual:

Este instrumento lo toca el danzante de Venado al tomar una sonaja en cada mano.

Medidas aproximadas:

Tienen un diámetro de 150 mm.

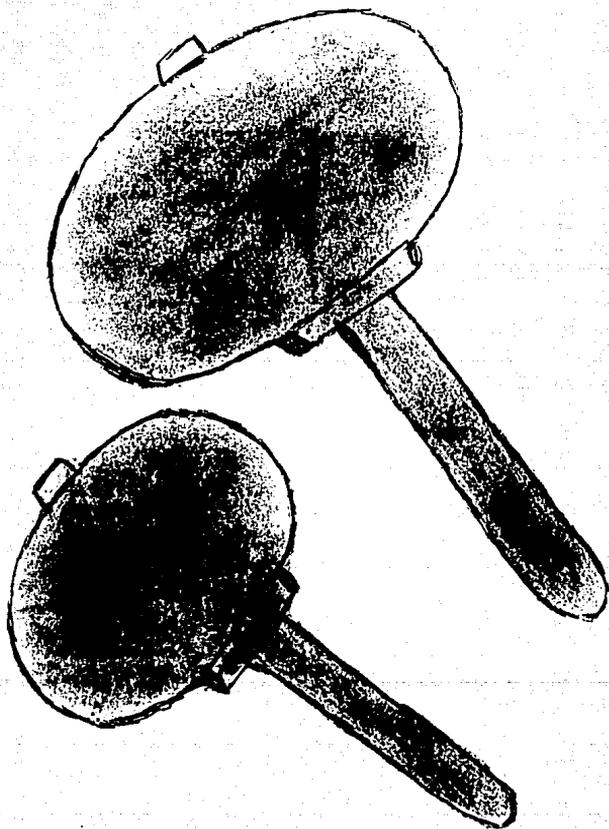
El largo del mango que sostiene el bule es de 100 a 150 mm.

Material:

El mango madera de mezquite y la parte superior de bule.

¹¹¹ En la danza de matachines de toda la región se usa una sonaja similar pero un poco mas pequeña.

SONAJAS PARA LA DANZA DE VENADO.



3.- Flauta de carrizo¹¹².

Descripción general:

Esta flauta es de soplo verdadero con embocadura de filo rígido. Consta de tres orificios: dos arriba y uno abajo. Los dos orificios se encuentran en la parte superior de la flauta.

Uso actual:

El tamborilero toca al mismo tiempo la flauta y el tambor para acompañar a los Pascoleros.

Medidas aproximadas:

Longitud: 450 mm.

Diámetro: 25 mm.

Material:

carrizo.

¹¹² Entre los tarahumaras también existe un tipo de flauta (de 150 mm. a 200 mm. aproximadamente) mas pequeña que la flauta para la danza de pascola que aquí mostramos. Esta flauta se toca en la Semana Santa y es muy parecida a la que se usa en las procesiones de Semana Santa entre los cahitas.

FLAUTA Y TAMBOR PARA LA DANZA DE PASCOLA¹¹³



¹¹³Foto Neyra Alvarado.

4.- Tambor de doble parche cahita.

Descripción general:

Este tambor tiene parches de cuero de chivo que van unidos por tiras de cuero. La afinación se da por medio de calor al ponerlo cerca de brasas incandescentes.

Uso actual:

El tamborilero toca para que dancen los Pascolas ejecutando la flauta paralelamente.

Medidas aproximadas:

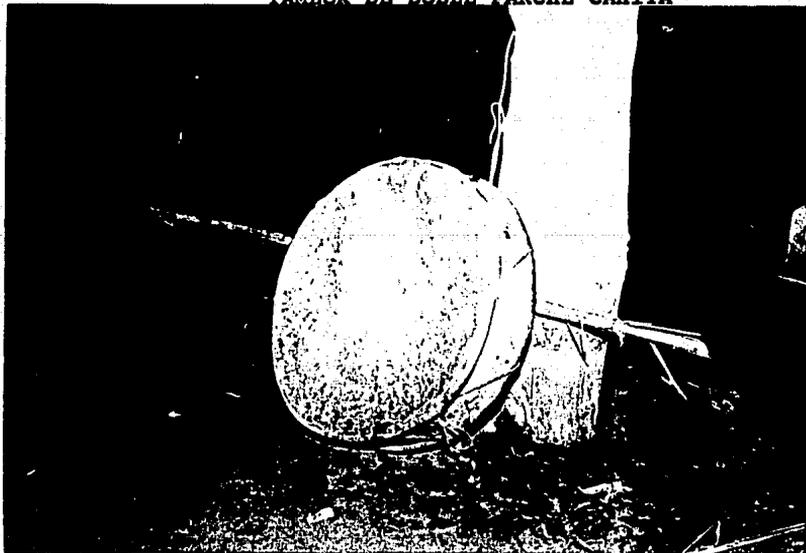
Diámetro: 300 mm.

Espesor: 80 mm.

Material:

Cuero de chivo y madera indeterminada.

TAMBOR DE DOBLE PARCHE CAHITA¹¹⁶



¹¹⁶Foto del autor.

5.- Tambor de doble parche tarahumara.**Descripción general:**

El tambor tarahumara consta de cuero tensado con pequeños lienzos de cuero que cosen un lado y otro quedando en medio el aro que le da el cuerpo.

Uso actual:

Se toca en la Semana Santa en el viernes de resurrección, (se tiene la creencia que el sonido del tambor es la representación de los latidos del corazón de la Virgen María.

Medidas aproximadas:

Diámetro 700 mm.

Espesor: 100 mm.

Material:

Cuero de venado y aro de encino.

6.- Tambor de agua (Huizari)

Descripción general:

El tambor de agua está constituido por una weja. Dicha weja se coloca sobre el agua contenida en una palangana ó recipiente de agua. Por un extremo de la weja, tira un hilo de algodón con el cual es sujeta por el ejecutante. Una vez que la weja esta en el agua se le percute¹¹⁵ y la oquedad que queda entre la jícara y el agua es lo que le da la sonoridad a este instrumento. El percutor es forrado con tela en una de sus extremos.

Uso actual:

Este instrumento se interpreta en la danza de Venado.

Medidas aproximadas:

Weja 150 mm. de radio puesto que la forma es semicircular.

Recipiente de agua 600 mm. de diámetro.

Material:

- i. Percutor de madera forrado con trapo en un extremo.
- ii. Weja: fruto de cáscara gruesa de origen vegetal.
- iii. Recipiente de metal o plástico manufacturado industrialmente.

¹¹⁵ La baqueta percutora de la weja recibe el nombre de Boiponia.

TAMBOR DE AGUA ¹¹⁶



7.- Cinturón de pezuñas de Venado (Coyoles de Venado).

Descripción general:

El cinturón está hecho de cuero del cual penden unas tiras de cuero, que sostienen a su vez las pezuñas del venado, (mismas que son hechas actualmente con pezuñas de puerco).

Uso actual:

Este instrumento lo portan los danzantes de venado y los judíos yaquis de Semana Santa.

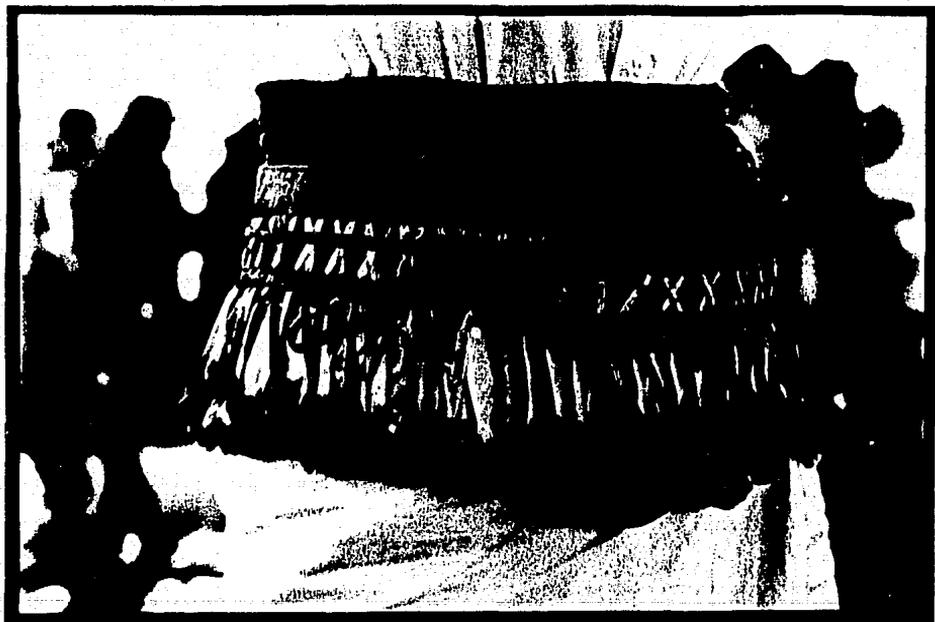
Medidas aproximadas:

De lo ancho del cinturón a la caída de las pezuñas hay 150 mm. aproximadamente. Las pezuñas no alcanzan mas de 30 mm. de largo. Su figura es muy irregular.

Material:

Pezuñas de Venado, y cuero grueso para el cinturón, y pequeñas tiras de cuero para sostener las pezuñas.

CINTURON DE PEZUÑAS DE VENADO¹¹⁷



¹¹⁷Foto Neyra Alvarado.

8.- Sartales de capullos de mariposa (Ténabaris)¹¹⁸.

Descripción general:

Los sartales o ténabaris los usan los danzantes de Venado y de Pascola. Estos son colocados desde los tobillos hasta las pantorrillas. El sonido se produce al golpear el suelo con la planta del pie dando por consecuencia distintas figuras rítmicas que producen las piedrecillas dentro del capullo de mariposa.

Uso actual:

Este instrumento de cuerpo lo utilizan los danzantes de venado, los danzantes de pascola y los judíos cahitas de la Semana Santa.

Medidas aproximadas:

Los capullos se enlazan unos con otros hasta formar tiras de 1 ó 2 metros. Cada capullo mide aproximadamente 20 mm. de diámetro, sin embargo su forma no es esférica sino semi-ovalada, cosida por uno de sus extremos.

Material:

Capullos de mariposa con pequeñas piedrecillas por dentro.

¹¹⁸ Entre los tarahumaras se usa el mismo instrumento para la danza de Pascol y se les llaman cascabeles.



9.- Cinturón de cascabeles. (Coyoles).**Descripción general.**

Los cascabeles tiran de un cinturón de cuero, están alternados por tamaños: los cascabeles chicos son 2 o 3 seguidos, estos caen a los costados separados por un cascabel más grande que se ubica al centro del cinturón.

Uso actual:

Este instrumento lo usa el danzante de Pascola y lo van turnando desde el Pascola mayor hasta el mas pequeño o aprendiz.

Medidas aproximadas: 30 y 40 mm. de largo.

Material:

metal.

DANZANTE CON CINTURON DE CASCABELES¹²⁰.



10.-Sonajas de platillos o sistro. (Sena'aso)¹²¹.

Descripción general:

La sonaja -como le llaman los Pascoleros- es un instrumento en forma ovoide sostenida por un mango. En el centro de la sonaja hay dos clavos de metal que sostienen 2 y 3 laminas circulares respectivamente. El sonido se produce con el movimiento de las láminas. El sena'aso o sistro del Pascola mayor puede ser mas grande que el de los otros Pascolas.

Uso actual:

La sonaja la usa el danzante de Pascola.

Medidas aproximadas:

El entorno del instrumento tiene un espesor de 10 mm. el ancho de la madera es de 50 mm. Las laminas que se sostienen por medio de un clavo que atraviesa un extremo y otro del instrumento tienen un diámetro de 30 a 40 mm.

Material:

Lamina de metal y madera de corazón de mezquite.

¹²¹ Este instrumento seguramente proviene de Europa, al ser introducido por los españoles, que a su vez les llegó como influencia del sistro Egipcio. Otra teoría dice que el sena'aso es un instrumento de origen africano, que lingüísticamente aún se le sigue denominando con un nombre similar sobre todo en las costas de Nueva Guinea.



11.- Arpa.**Descripción general:**

El arpa está constituida por madera cuya tapa es de triplay. Consta de dos orificios que se encuentran sobre la tapa, uno es mas grande que el otro, siendo mas pequeño el de la parte de arriba. El número de octavas es de 4 o 5. La afinación es diatónica y se puede afinar en varias tonalidades diferentes como: sol, re, la, y do, mayores y la y mi menores. Consta de 30 cuerdas aproximadamente, tensadas con clavijas de madera ¹²³.

Uso actual:

El arpa se toca solo entre los cahitas para acompañar los Sones de la danza de Pascola.

Material: Madera de pino.

¹²³ Según Leticia Varela (La música en la vida de los Yaquis), apoyada en Escudero 1849, este modelo de arpa muy similar al veracruzano corresponde al estilo gótico europeo del S:XV. Sin embargo, podemos mencionar algunas diferencias: su comportamiento acústico es poco distinto al tener los orificios por donde sale el sonido en la parte de adelante. Por otro lado, el marco que sigue la misma línea de las cuerdas no sobrepasa en altura al marco que sostiene las cuerdas. En todo caso este tipo de arpa es mas similar al de la arpa de occidente (Gonzalo Camacho comunicación personal).



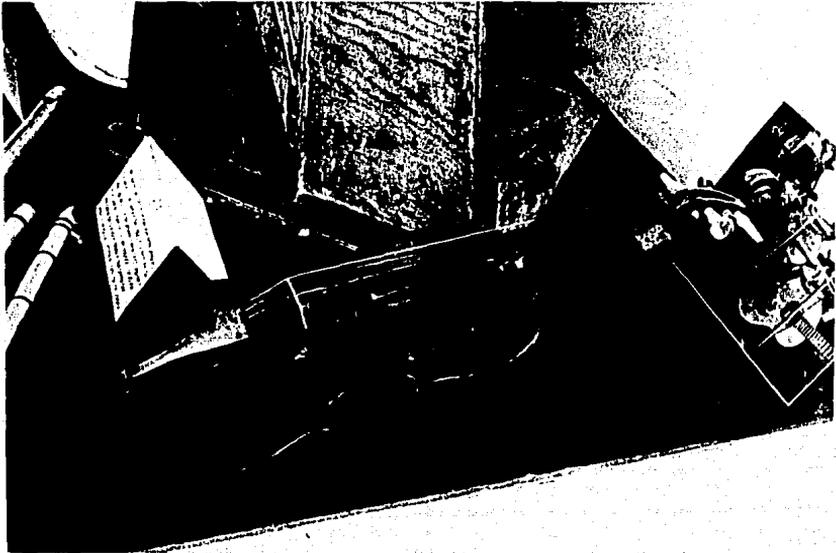
12.- Violín.**Descripción general:**

Los violines son fabricados en serie y son comprados en casas de música, no obstante, los que se observaron entre los cahitas, se encontraban en mal estado por su antigüedad. Entre los cahitas y el arpa acompañan la danza de Pascola. La danza de matachines es acompañada por un violín y dos guitarras. Para los tarahumaras el violín es utilizado igualmente para ambas danzas solo que el instrumento armónico siempre es la guitarra, el arpa no se toca.

Uso actual: Se interpreta en toda la región para tocar tanto **Sones** de Pascola como **Sones** de Matachines

Material: Madera de pino o cedro (entre los cahitas),
y capulín y táscate -o pino- para los tarahumaras.

VIOLIN¹²⁵.



13.- Guitarra Pascolera o guitarra sexta.

Descripción general:

La guitarra pascolera es casi igual que la guitarra sexta comercial, pero es un poco mas chica y con clavijas de madera.

A pesar de que ambas son del mismo modelo, el sonido de la primera es muy distinto puesto que esta guitarra está construida de manera mas rudimentaria, sin herramientas especiales, y con madera cortada por ellos mismos. De tal suerte que en general su sonido es mas sordo que las guitarras comerciales que son mas frágiles y no están exentas de tener otro tipo de defectos en su construcción.

Uso actual:

Se utiliza para tocar los Sones para la danza de Pascol.

Material:

Los costados laterales son de madera de capulín¹²⁶, mientras que las tapas son de corazón de táscate -construidos a menudo igual que los violines-.

¹²⁶ Arbol de clima frío cuyos frutos son muy apreciados en el centro de México. Generalmente lo encontramos entre los 2000 y 3000 metros sobre el nivel del mar.

GUITARRA SEXTA COMERCIAL.



I. CHAPAREQUE.

Descripción general:

Este instrumento es una excepción dentro de los instrumentos americanos. Su origen no ha sido encontrado verdaderamente. Puede provenir como evolución del arco musical prehispánico, pero también tiene un paralelismo con instrumento africano tocado con una técnica similar¹²⁷.

Su forma es cilíndrica a manera de rama de árbol, pero su material es un qurote de maguey bofo a fin de obtener mayor resonancia. Es ligeramente curvado para poder tensar tres cuerdas sujetas por un lado con unas clavijas de madera, y por otro agarradas con una mota semejante a la guitarra sexta. Al igual que ésta, la cuerda pasa por un pequeño puente de madera hasta sujetarse con la clavija.

La forma de ejecución es la siguiente: el lado de las clavijas se sostiene con la mano izquierda y el lado del puente se coloca en la boca sujeto ligeramente con los dientes, mientras que la mano derecha rasguea las cuerdas como si fuera una guitarra.

¹²⁷ Véase Contreras Guillermo, **Atlas de instrumentos musicales**, INAH-PLANETA. 1987 México D.F.

El chapareque tiene un comportamiento acústico muy particular, la altura se obtiene con el juego de la lengua ayudada con el movimiento de la boca al abrir y cerrar. No existe la posibilidad de dirigir la altura con la mano izquierda. Aunque si posee diversas maneras de rasguearlo y de afinarlo, por ejemplo en acorde mayor o acorde menor. Evidentemente su sonido es muy quedo y apenas se alcanza a escuchar.

Actualmente sus interpretes mas conocidos son Antonio Camilo Chapareque en la Alta Tarahumara, en el Mpo., de Cusárare y Guadalupe Cansio en la Baja Tarahumara en la comunidad de Saquirachi en el Mpo. de Urique.

Uso actual:

Se toca en algunas fiestas casi con el mismo repertorio que el violín, pero su complejidad hace que no haya mucha gente especializada en su ejecución.

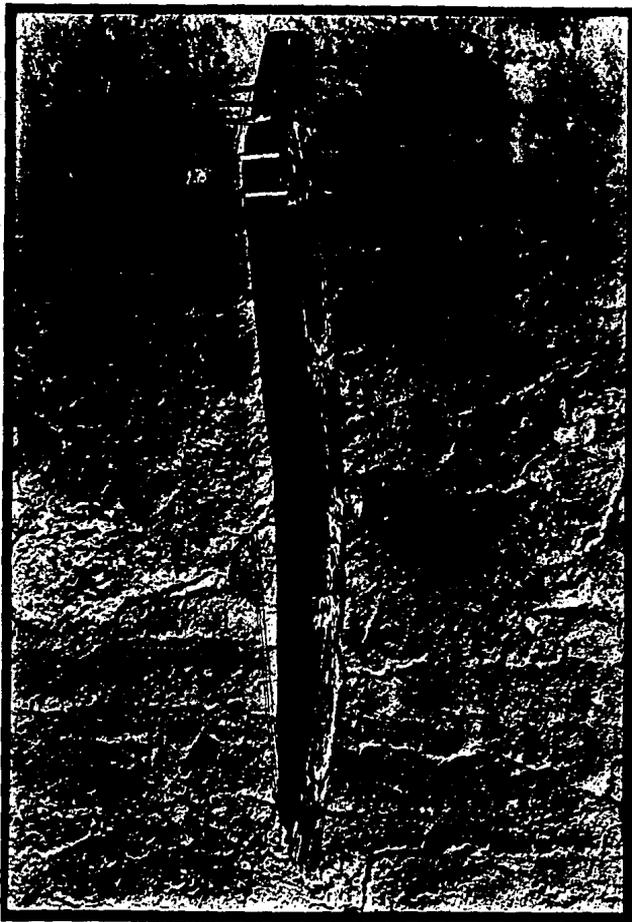
Medidas aproximadas:

Diámetro de 40 a 50 mm., en el lado de las clavijas que es la parte mas ancha. Mientras que el lado del puente es mas angosto: 30 mm. Su largo es de 1000 mm.

Las clavijas son de 100 mm.

Material:

Quiote de maguey (es decir la parte central de una especie de agave la cual tiene forma de tronco en donde se desarrollan las flores, una vez que estas plantas llegan a cierto tiempo). El puente es hecho de madera de pino y las cuerdas son metal como las de la guitarra sexta.

CHAPAREQUE¹²⁸

IV.2 Organografía¹²⁹ musical .

La música no solamente está articulada a la danza sino como apuntamos al principio del trabajo, también al pensamiento mítico y cosmogónico trayendo como consecuencia que esta referencia mítica, esta asociada a su vez con las cualidades organológicas del instrumento. Para continuar con la amplitud de los elementos musicales de dichos grupos, iniciaremos por mencionar nuevamente la especificidad de cada una de las familias organológicas que incluyen los instrumentos musicales relacionados con las principales danzas.

¹²⁹ Como este trabajo no tiene como fin un estudio meramente organológico, -suponiendo este como un estudio mas profundo del fenómeno instrumental-, nosotros le llamamos organografía por no llegar a este objetivo.

IV.2.1 ORGANOGRAFIA DE LAS DANZAS CAHITAS ¹³⁰

	DANZA DE VENADO	DANZA DE PASCOLA	DANZA DE MATACHINES	DANZA DE COYOTES
VOZ	+	-	-	+
AEROFONOS	-	FLAUTA (421) ¹³¹	-	-
IDIOFONOS	CINTURON DE PEZUÑAS DE VENADO (112.111) ¹³²	SARTALES DE CAPULLOS DE MARIPOSA (112.111) ¹³⁵	SONAJAS (112.13) ¹³⁹	CARRIZOS PERCUTIDOS ¹⁴⁰ (111.211)
	SARTALES DE CAPULLOS DE MARIPOSA (112.111) ¹³³	CINTURON DE CASCABELES (112.111) ¹³⁷		
	RASPADORES (131.1) ¹³⁴	SISTRO (112.112) ¹³⁸		
	TAMBOR DE AGUA (111.2) ¹³⁵			

¹³⁰ Clasificación de Curt Sachs y Hornbostel 1914, traducción de Carlos Vega.

¹³¹ Aerófono libre de soplo verdadero.

¹³² Idiófono de golpe indirecto de sacudimiento de sogas.

¹³³ Idiófono de golpe indirecto de sacudimiento de sogas. Aunque también se puede considerar como de sacudimiento de vasos, puesto que la sonoridad se realiza en cada uno de los capullos de mariposa.

¹³⁴ Idiófono de frotación de palos independientes.

¹³⁵ Idiófono de golpe directo de percusión. Sin embargo la clasificación empleada no contempla un fondo de agua, como un elemento importante en la sonoridad del instrumento.

¹³⁶ Idiófono de golpe indirecto de sacudimiento de sogas.

¹³⁷ Idiófono de golpe indirecto de sacudimiento de sogas.

¹³⁸ Idiófono de golpe indirecto de sacudimiento de palos.

¹³⁹ Idiófono de golpe indirecto de sacudimiento de vasos.

¹⁴⁰ Idiófono de golpe directo de percusión independiente.

CORDOFONOS	-	ARPA		GUITARRA	-
¹⁴¹		(322.221.5)		(321.322)	
		¹⁴²		¹⁴⁴	
		VIOLIN		VIOLIN	
		(321.322.7)		(321.322)	
		¹⁴³		¹⁴⁵	
				VIOLIN 2°	
				(321.322)	
MEMBRANO-	-	TAMBOR	+ ¹⁴⁷	TAMBOR	
FONOS		¹⁴⁶		¹⁴⁸	
		211.312		211.312	

¹⁴¹ Todos los cordófonos son compuestos; el violín es de cuerda frotada muy rara vez se puntea, mientras que el arpa es un cordófono de punteo. La guitarra es cordófono ejecutado generalmente mediante rasgueos entre los chitas, sin embargo, tocan de manera muy interesante haciendo juegos de punteos y rasgueos al mismo tiempo.

¹⁴² Arpa de marco con aparato para modificar la afinación de forma manual, de ejecución digital.

¹⁴³ Cordófoos compuestos, de mango, de cuello, de caja o guitarra de cuello, de ejecución de frotación.

¹⁴⁴ Cordófoos compuestos, de mango, de cuello, de caja o guitarra de cuello.

¹⁴⁵ Cordófoos compuestos, de mango, de cuello, de caja o guitarra de cuello, ejecución por frotación

¹⁴⁶ Membranófono de golpe directo de marco de doble cuero.

¹⁴⁷ Se utiliza para convocar a a la comunidad y a los los danzantes en las distintas fiestas.

¹⁴⁸ Membranófono de golpe directo de marco de doble cuero.

V.2.2 ORGANOGRAFIA DE LAS DANZAS TARAHUMARAS

	RASPA DE BACANOHUA	DANZA DE PASCOLA	DANZA DE MATACHINES	DANZA DE YUMARI
VOZ	+	-	-	+
AEROFONOS	-	-	-	-
IDIOFONOS	PALO RASPADOR ¹⁴⁹ (131.1) CASCABELES ¹⁵⁰ (112.111) CENCERRO ¹⁵¹ (111.242)	CAPULLOS DE MARIPOSA ¹⁵² (112.111)	SONAJAS ¹⁵³ (112.13) CASCABELES	SONAJA ¹⁵⁴ (112.13)
CORDOFONOS	-	GUITARRA ¹⁵⁵ (321.322) VIOLIN ¹⁵⁶ (321.322)	GUITARRA (321.322) VIOLIN 1° (321.322) VIOLIN 2°	-
MEMBRANO- FONOS	-	-	-	-

¹⁴⁹ Idiófono de frotación de palos independientes.

¹⁵⁰ Idiófono de golpe indirecto de sacudimiento de sogas.

¹⁵¹ Idiófono de golpe directo, de percusión, de vasos de percusión, de campanas (aunque se desconoce la naturaleza exacta de los idiófonos de la danza de bacanoahua se infiere que deben tener éstas características.

¹⁵² Idiófono de golpe indirecto de sacudimiento de sogas.

¹⁵³ Idiofono de golpe indirecto de sacudimiento de vasos.

¹⁵⁴ Idiofono de golpe indirecto de sacudimiento de vasos.

¹⁵⁵ Cordófoos compuestos, de mango, de cuello, de caja o guitarra de cuello.

¹⁵⁶ Cordófoos compuestos, de mango, de cuello, de caja o guitarra de cuello, ejecución por frotación

IV.3 Tonalidades y Afinación.

Situarse en la lógica del sistema musical cahitarahumar, es también ubicarse en un complejo de símbolos y referencias a la naturaleza, a los animales, y a las plantas. En este sentido, partiremos primeramente mostrando las distintas tonalidades y afinaciones.

Según información de Ismael Castillo¹⁵⁷, entre los yaquis las tonalidades¹⁵⁸ tienen relación directa con la hora del día en que se esté tocando. No es la misma tonalidad del comienzo de la fiesta que la del final de esta; cada tonalidad se refiere también a aquellos animales que se manifiestan a determinadda hora de la noche así como con el ciclo del venado, es decir, si este muere o no. Si el venado muere se tocan **Sones** relacionados con animales de mala suerte que así lo indican: el tecolote, el Búho, el Zopilote o el murciélago, si el Venado no muere se sigue con el ciclo de las distintas tonalidades. Por tanto cada hora del día no solo esta relacionada con el tipo de tonalidad y

¹⁵⁷ Músico tradicional de la comunidad de Pótam cuya información fue definitiva en el presente trabajo.

¹⁵⁸ Entiéndase por tonalidad la sucesión ordenada de los sonidos que conforman la escala diatónica.

afinación del conjunto instrumental de las danza de Pascola y Venado -incluyendo las voces el violín y el arpa-, sino que a cada tonalidad pertenecen ciertos animales o plantas¹⁵⁹.

Asimismo, entre los yaquis existen una serie de normas de afinación para los instrumentos que intervienen en el conjunto dancístico Pascola-Venado¹⁶⁰.

- a) Tonalidad de **Sol Mayor**. Antes de las doce de la noche.
 - b) Después la tonalidad de **Do Mayor** (llamada compañía).
 - c) Después la tonalidad de **La Mayor**.
 - d) La tonalidad de **La Mayor** pero invirtiendo la afinación del violín (llamada arrullo de la víbora).
 - e) Tonalidad de la mayor (afinación santa: el amanecer. Aquí se interpretan Sones de pájaros o animales del amanecer).
 - f) Tonalidad de **Re Mayor** (cuando el sol ya está alto).
- Asimismo existen diferentes **Sones** para cada afinación.

Al iniciar la música de las fiestas, en las celebraciones de cabo de año, boda, fiesta patronal o de Semana Santa, el músico de Pascola, -generalmente el primer violín-, comienza con el primer canario y en este momento da la tonalidad de **Sol**, que es con la que se inicia. Por lo tanto el primer

¹⁵⁹ Los Pascolas, y ocasionalmente el venado suelen imitar al animal que les sugiere el tema del **Son**, por ejemplo el toro el chivo, el gallo etc.

¹⁶⁰ Con los mayos también cambian las afinaciones de acuerdo a la hora de la fiesta pero no se precisó el nombre de cada una de éstas.

violín junto con el arpa dan el motivo tonal y el flautero o tambulec, debe contestar en su intervención en la misma tonalidad que le marca el primer violín. Posteriormente los cantores de venado les corresponde lo mismo al situarse tonalmente en el mismo lugar.

Esta normatividad del sistema musical -bajo ligeras variaciones-, es compartido por yaquis y mayos, no así entre los tarahumares. La variación mas significativa en la afinación de los tarahumares de la Sierra Baja corresponde a la Guitarra sexta, la cual en su habitual afinación de **Mi, La, Re, Sol, Si, Mi**,¹⁶¹ se le altera ocasionalmente el **Mi grave**, bajándolo un tono hasta llegar al **Re** índice 4¹⁶². Asimismo se suele alterar también la cuerda de **sol** por un **la**. Otra modificación es integrar al acorde de tónica el cuarto grado de la tonalidad, ó a gusto del interprete se modifica por ejemplo el acorde de **Re Mayor** por **Re** con cuarta ascendente. Además el **Sol Mayor** o cuarto grado se puede substituir por su relativo menor, o sea **Mi menor**.

¹⁶¹ Considerando la cuerdas de arriba hacia abajo con una diferencia interválica de un cuarta justa entre cuerda y cuerda, a excepción de la cuarta y la tercera cuerda que mantienen un intervalo de tercera mayor.

¹⁶² En caso de que así lo requiera el **Son** a interpretarse.

Los nombres de los **Sones** también se ven modificados de acuerdo a la festividad que se esté celebrando, por ejemplo en una boda ocasionalmente el Moro¹⁶³ le dice al violín primero que empiece con el segundo canario¹⁶⁴ sin tocar el primero. Los **Sones** de animales de mal agüero son excluidos de este tipo de fiesta no así los animales que representen el amor como la paloma. En estas fiestas el Pascola aparte de sus gracias acostumbradas, imita y ridiculiza al novio vistiéndose de mujer con lo que divierte a toda la gente presente. También existen diversas restricciones que limitan la expresión de tal o cual **Son**, según se trate de una fiesta de Cuaresma, Semana Santa, Navidad o Cabos de año.

Los músicos de la danza de Matachines Cahitas no modifican su tonalidad constantemente como lo hacen los músicos de Pascola, de acuerdo a patrones establecidos. Estos pueden tocar indistintamente en diferentes tonalidades. Pero la mayoría de los nombres de los **Sones** marcan tajantemente la visión que se tiene de esta danza; sus nombres son de Santos como se verá en el apartado siguiente.

¹⁶³ O fiestero.

¹⁶⁴ De los cuales existen tres distintos canarios entre los yaquis: 1) al inicio de la fiesta, 2) a la mitad de la fiesta, y 3) al final de la fiesta.

No obstante, que los **Sones** de Matachines yaquis tienen relación con los santos, también existe un canario para iniciar esta danza, factor que nos hace pensar el canario como un género de inicio puesto que existe también entre otros grupos del país¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Como en las fiestas de los Nahuas de la Huasteca (Gonzalo Camacho, comunicación personal).

IV.4 Géneros y Sones¹⁶⁶.

El género musical de las danzas de Matachines al igual que en la danza de Pascola, se caracterizan como **Sones** en general, a excepción del inicio de la danza de Matachines tarahumares que antes de comenzar los **Sones** de esta danza, tocan primeramente tres minuets con los que se persignan ante una cruz que ponen del lado donde sale el sol. Estos minuets son especies de misas a manera de prelude para iniciar los **Sones** y la danza propiamente dicha¹⁶⁷. Durante la ejecución de los minuets no se danza hasta que estos terminan.

Por otro lado, los temas de los **Sones** tarahumaras no tienen alguna referencia especial con los Santos como es el caso de los yaquis y mayos. Los **Sones** son de nombres de animales o muchas veces no se tiene el nombre de estos. Entre los mayos los **Sones** para Matachines pueden incluir nombres de animales como toro, coyote etc.

¹⁶⁶ El nominativo **Son** es una categoría muy socorrida por los investigadores pero en este caso es imprecisa. No denota las características particulares de la música en cuestión, ya que éste suele denominar de la misma manera a músicas de distinta composición; con instrumentaciones diferentes y formas musicales distintas. Sin embargo, es en el análisis y en el conjunto de elementos que lo constituyen en dónde podemos encontrar quizá sus especificidades.

¹⁶⁷ Los tarahumares les llaman misas porque durante los minuets se persignan ante las cruces cual si fuera un rito religioso.

Para el caso yaqui de la danza de Pascola con flauta y tambor, se interpretan **Sones** que no tienen que ver con los santos¹⁶⁸, mas bien sus nombres se refieren a los animales y a las plantas y presentan rasgos eminentemente del simbolismo de la naturaleza. Lo mismo sucede para los mayos: los **Sones** tienen esta misma referencia cuando se interpreta con flauta y tambor aunque hay una tendencia a clasificarlos por nombres de animales. Salvo algunos **Sones** de Pascola interpretados por las cuerdas se les llama alabanzas ya que se desconoce su nombre.

Con el género musical de la danza de Venado cahita sucede lo mismo desafortunadamente, pues se consideran **Sones** aún cuando son radicalmente distintos en su música y su instrumentación. También a los mismos cantos de la danza de Venado se llama **Sones** y tienen una estructura y organización de sus formas, muy distinta a la música de otras formas musicales tocadas con violines, mismas que poseen elementos mas mestizos y que llevan el mismo apelativo. Los temas de estos "**Sones**" no tienen un nombre al igual que los otros tocados con violín, ya que estos cantos pueden indicar una situación, o una acción del ciclo de vida del Venado o de sus elementos naturales.

¹⁶⁸ Aunque Varela L. menciona que entre los Yaquis también se tocan sones que se refieren a los Santos (Véase Varela 1987, PP. 48).

A continuación se presentan los nombres de algunos "Sones" que se interpretan en la danza de Pascola y Matachines de los cahitas y de los tarahumares.

SONES CAHITAS

SONES PARA LA DANZA DE DE PASCOLA

Son del primer canario.
 Son del segundo canario.
 Son del hermanito del canario.
 Son del último canario.
 Son del canto del cadernal.
 Son de la huichalaca.
 Son del gallo.
 Son del cadernal.
 Son Miguel.
 Son de la nariz de cochi¹⁶⁹.
 El cafetal.
 Jugo de piña.
 Son del piturrió.
 Son del chichiquelite.
 Son del amanecer.
 Son del sábado.
 Son del gato montes.
 Son de la churea.
 Son del coyote.
 Son del toro. Tauru.
 Son de una sola caída.
(Loree' ta).
 Son del quelite de aguas.
Mamia'risiali.
 Son del toro mochoome.
 Son del tecolote. Mu'u
 Son de la cuichi.
 Son de la codorniz.
 Son Lola mayo.
 Son huitacochi.
 Son chanat chucuri.
 Son bacasi.
 Son chilencusalen
 Son del guajolote
 Son wépaco
 Son mula baya.

SONES PARA LA DANZA DE MATACHINES

Son del canario.
 Son del comanche.
 Son de la gallina.
 Son del toro bichom.
 Son del caballo ensillado.
 Son de la gallina.
 Son del coyote
 Son de batalla.
 Son del niño Dios.
 Son de La Guadalupeana.
 Son del malinche.
 Son de la Virgen.
 Son de la trenza.
 Son de San Francisco.
 Son de Santa Teresa.

¹⁶⁹ Puerco o cerdo.

SONES EN LA BAJA TARAHUMARA

SONES PARA LA DANZA DE PASCOL.

Son del chivo
 Son del oso
 Son del venado
 Voy a correr
 Pata, pata
 Son del gallo
 Son del chivo
 Una pollita
 Voy a cuidar chivas
 Voy a tocar a Guachochi
 Chureo pascol
 Balido de chiva
 Aflojalo pascol
 Son de la vaca
 Balido de chiva
 Tristeza pascola
 Son pascola Curiki
 Son pascola Satévó

SONES PARA LA DANZA DE MATACHINES

Son del conejo
 Son de coneja
 Son del venado
 Son del zopilote
 Son del tecolote
 Son de la ardilla¹⁷⁰
 Son del tejón
 Son del borrego
 Son de la liebre
 Son de la vaca
 Son de la cabra
 Son de coyote
 Son corrale paisano.

¹⁷⁰ Información de Miguel Ribas. Entrevista 10 de Marzo 1988 en la comunidad de Areponapuchi, en el municipio de Urique en el estado de Chihuahua.

TEMAS DE LOS SONES REGIONALES

	TARAHUMARAS	MAYOS	YAQUIS
PASCOLA	ANIMALES	ANIMALES Y PLANTAS DE ACUERDO A LA HORA DEL DIA	ANIMALES (SERPIENTE ¹⁷¹) PLANTAS SANTOS
MATACHINES	ANIMALES OTROS	ANIMALES Y SANTOS	SANTOS UNICAMENTE
VENADO	-----	LA NATURALEZA ¹⁷²	LA NATURALEZA. EL RELAMPAGO. EL MONTE. CANTOS PARA QUE EL VENADO ENTRE EN LA ENRAMADA. CANTOS DEL CAZADOR.

¹⁷¹ Los sones relacionados con la serpiente se tocan cuando la afinación de este mismo nombre entra en el transcurso de la noche.

¹⁷² Comparte los mismos elementos naturales que los Yaquis.

IV.5 La Armonía y la Tonalidad.

Entre los mayos principalmente, los movimientos armónicos de los **Sones** de Pascola parecieran no ser muy variables, cuyas funciones armónicas se limitan a la tónica dominante y subdominante de la tonalidad, (siendo en su mayoría las tonalidades de **Sol Mayor, Do Mayor, La Mayor, y Re Mayor** con sus respectiva subdominante y dominante). Sin embargo, tanto mayos como yaquis, poseen **Sones** de Pascola en tonalidades menores que modulan a tonalidades Mayores relativas de la estructura armónica fundamental ejecutada por el arpa. Dichas modulaciones son preferentemente hacia el sexto grado o segundo grado menor, factor que le da una dulce majestuosidad a la armonía.

En lo que corresponde a al instrumento armónico de los tarahumares: la guitarra, sexta suele hacer el mismo papel que el arpa, incluso también interviene en los motivos melódicos que hace el violín cuando este descansa, o no se tocan los temas principales. Los movimientos armónicos se limitan también al primero cuarto y quinto grados de una tonalidad aunque pueden modular ocasionalmente al quinto grado¹⁷³. Generalmente se utilizan las tonalidades mayores.

¹⁷³ Comunicación personal con Gonzalo Camacho.

V. TRANSCRIPCIONES Y ANALISIS MUSICAL.

El objetivo de este apartado es vislumbrar através de la transcripción, las posibles semejanzas y diferencias que existen entre diversos sonos, retomandolos siempre en relación con el conjunto dancístico. Pues éstas relaciones nos remiten por un lado a la concepción de probables oposiciones llevadas al discurso musical, y por otro, apuntar también hipoteticamente, las relaciones simbólicas musicales presentes también en el terreno organológico como nos percatamos en apartados anteriores. Por lo tanto no realizamos una transcripción exhaustiva. Hacemos incapié preferentemente en precisar motivos, ciclos, y períodos musicales así como el tipo de tonalidad, escala, movimientos melódicos, onomatopeyas de los sonidos de animales¹⁷⁴, etc.

Se escogieron los ejemplos que arrojaron elementos novedosos en cuanto al análisis comparado de la música de los tres grupos. No se consideraron algunos cantos cahitas fuera de la música ritual, pues solo se contempló la música en este sentido. Asimismo, se utilizaron ejemplos ya transcritos que nos ayudaron a inferir algunas conclusiones.

¹⁷⁴ Con el fin de acercarnos igualmente a la importancia del simbolismo animal, -y vegetal en algunos casos-, vinculado al terreno musical.

De tal manera que en el análisis se pudo echar mano de trabajos que ya existían y que nosotros los retomamos para nuestro propósito.

V.1 Música mayo

Matachines.

El caballo ensillado¹⁷⁵, (primer violín).

Este **Son** se toca con violín y guitarra y se interpreta en la fiesta de Navidad. No es como otros **Sones** en el sentido de llevar nombres de Santos. Los sones de santos se tocaron al inicio de la danza pero del día anterior. La estructura del **Son** es la siguiente: el violín comienza con el tema **A** y posteriormente descansa en un motivo melódico que se repite muchas veces, dicho motivo aparece transcrito en los primeros seis compases, no obstante, este se repitió 22 veces antes de entrar nuevamente el tema **A** con sus semifrases **a**, y **b**; estas mismas semifrase se repiten íntegras para pasar al tema **B** con sus dos semifrases **c**, y **d**, y su repetición. Posteriormente cae nuevamente al motivo melódico ahora ejecutado 31 ocasiones. Después regresa la reexposición de los temas, sus repeticiones respectivas y vuelve al descanso ahora repetido 34 veces. Los temas se reiteran y el motivo se repite nuevamente 39 veces, después aparecen los temas dentro del ciclo y terminan igual que los anteriores, iniciando nuevamente el mismo motivo repetido una vez mas en 58 ocasiones para exponer solo la semifrase del tema **A**, y terminar.

De tal forma se presenta el siguiente esquema:

¹⁷⁵ Son grabado en San Miguel Zapotitlán municipio de Ahome, el 25 de Diciembre de 1990.

A			
a-b			
M-22 ¹⁷⁶	A	:	B :
	a-b		c-d
M-31	A	:	B :
	a-b		c-d
M-34	A	:	B :
	a-b		c-d
M-39	A	:	B :
	a-b		c-d
M-58	A	:	B :
	a-b		c-d

La tonalidad en que se toca es Do mayor y la armonía se mueve al quinto al cuarto grado de la tonalidad y a la tónica. Los primeros cinco compases son armonizados en tónica. Le siguen tres compases tocados en la dominante o Sol con Séptima. Después pasa rápidamente al cuarto grado Fa, que dura solamente dos compases. Posteriormente regresa a Do Mayor, donde también dura lo mismo que el Fa anterior, y finalmente llega una vez mas a la dominante con séptima en los compases antepenúltimo y penúltimo, para caer nuevamente en tónica y descansar en el motivo melódico cuya armonía es tónica-dominante-tónica en sus tres compases.

Ritmicamente la armonía generalmente entra y se acentúa en los tiempos fuertes, es decir en el tiempo 1 y 4 del compás de 6/8. De la misma manera los danzantes destacan el sonido de las sonajas en estos mismos tiempos.

¹⁷⁶ La M indica el motivo melódico.

Tonalmente se puede decir que este son es meramente occidental por su armonía, tonalidad e instrumentación, sin embargo los descansos expresados a través de motivos indican un estilo indígena muy particular, así como la entrada al tema por medio de grados conjuntos desde la dominante hasta llegar a tónica entre otras.

• = 200

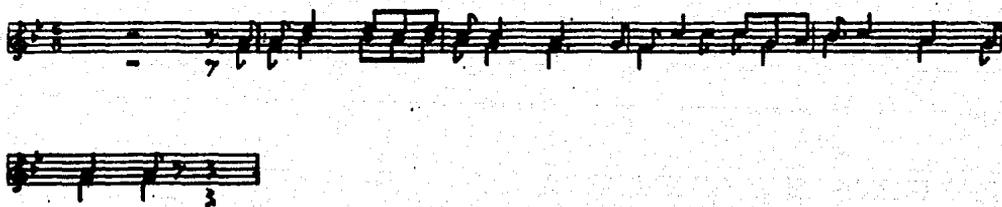
The musical score consists of five staves of music in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff has an accent (>) over a note. The third staff has an accent (>) over a note. The fourth staff has an accent (>) over a note. The fifth staff has an accent (>) over a note. The music concludes with a double bar line.

El Son del niño Dios. 177

Este Son lleva en el nombre la relación con la Iglesia católica y es precisamente el primer son que se tocó al partir la procesión de Navidad.

Su tonalidad es Si bemol Mayor. En este caso la idea musical es mas pequeña, solamente se reduce a una forma simple con un solo tema con dos miembros que hacen un total de cinco compases con la nota anacrusica del principio. Así se repiten muchas veces hasta llegar al pie del cerro donde se encuentra el templo de los Yorémes.

♩ = 200



Sones de Pascola.

Chanat Chucuri¹⁷⁸ (primer violín).

La ejecución de este Son se hace con arpa que acentúa los primeros tiempos con un acorde que hace paralelamente adornos al ejecutar la melodía tocada por dos violines¹⁷⁹.

A comparación de otros sones, éste pareciera que tiene algunos elementos invertidos por el hecho de presentar un motivo melódico hasta después de la exposición y repetición constante de los temas.

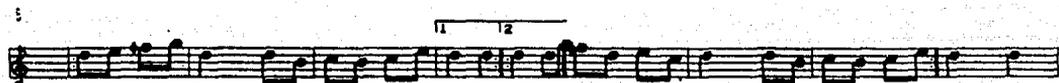
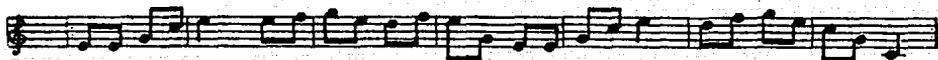
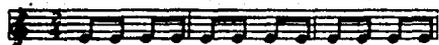
Los primeros tres compases son de introducción. Después viene el pequeño tema A, con tres compases y medio, después surge el tema A' con una pequeña variación que le da carácter de conclusión.

¹⁷⁸ Este son fue retomado del disco titulado DANZAS DE LOS INDIGENAS MAYOS del Norte de Sinaloa, grabado por el Gobierno del Estado de Sinaloa a través de la Dirección de Investigación y Fomento Cultural Regional y del Fondo Nacional para actividades Sociales.S/F. (Son interpretado con arpa y dos violines).

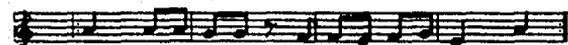
¹⁷⁹ En la presente transcripción solamente se transcribe un solo violín.

♩ = 160

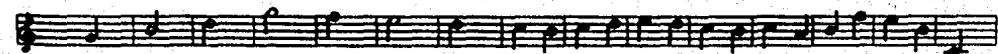
Introduction



motiv:



Coda



Son Huitacochi¹⁸⁰ (para flauta y tambor).

El siguiente ejemplo se ejecuta en la danza de Pascola con el sena'aso o sistro y los ténabaris o sartales de capullos de mariposa, además de los instrumentos antes mencionados.

Por las características breves de la grabación solamente se transcribió el primer período de la melodía de la flauta de los tres que aparecen en este **Son**.

Dicho período contiene la repetición de dos motivos que se varían y se mezclan constantemente, terminando con una coda donde se incluye por primera vez el **Si bemol** como única alteración de la escala de **Fa mayor**; nota que anteriormente no le daba el sentido de diatónico a la escala, sino solamente como escala exáfona, utilizando minimamente el sexto grado de la escala de **Fa mayor (Re)**.

El segundo período es similar al primero, mientras que el tercero presenta cambios en la percusión del tambor, pues no realiza octavos sino que parece hacer agrupamientos de 5 octavos acentuando eventualmente el tiempo uno y cuatro, con

¹⁸⁰ Danzas de los indígenas Mayos Op. Cit.

lo cual le da el sentido de sincopa. Las notas no se ven afectadas pero el ritmo cambia: por lo que la melodía también se modifica.

Al igual que los **Sones** yaquis tocados con los mismo instrumentos para la danza de Pascola, los mayos recurren a la repetición de motivos y períodos, no obstante, a continuación solo se muestra una sola parte. Los compases que abarcan cada período son alrededor de treinta.

♩ = 220



Cantos de Venado

Son del Venado muerto¹⁸¹

Este Son esta construido sobre una escala de Re a sol en la tonalidad de La mayor aunque interviene otra nota, como nota de paso. El canto se compone por dos semifrases y dos frases o temas principales, el tema A termina siempre en tónica mientras que el tema B, (de extensión de una semifrase) concluye todo el tiempo en dominante. La base general en cuanto a la terminación de cada frase se resume de la siguiente manera:

A-A-B-A

A-A-B-A

A-A-B-A

Los pulsos respectivos son

42-42-17-49

42-39-15-48

42-42-17-50

Posteriormente hace una pausa y reinicia acelerando el ritmo nuevamente apareciendo el siguiente esquema:

A-A-B-A-B

A-A-A Se detiene nuevamente e inicia para incluir ahora si el tema B es decir: A-A-B-A

La melodía del Son no tiene relación con el ostinato rítmico del raspador y del tambor de agua, ya que la voz entra generalmente en los tiempos débiles del compás haciendo

¹⁸¹ Danzas de los indígenas Mayos Op. Cit.

síncopas, mientras que el raspador inicia realizando cuartos y después acelera hasta efectuar octavos y llegar hasta octavos dos dieciseisavos.

Raspador para la danza del Venado.

2/4 ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |

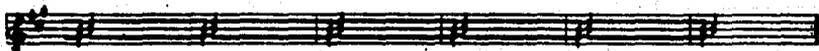
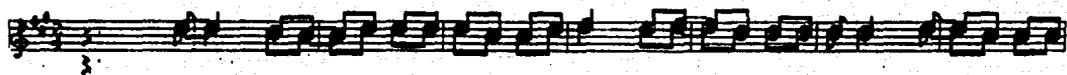
acelerando

♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |

Paralelamente con el raspador, el tambor de agua inicia con cuartos y luego octavos manteniéndose en esta figura rítmica.

2/4 ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |

Por otra parte las distancias de las voces es una tercera mayor y siempre se mantiene este intervalo en el transcurso del canto, no obstante la primera voz es la de registro grave además de tener mas impostación y por consecuencia mayor intensidad. Un hecho especial es que al cantar el tema B las voces se invierten y la segunda voz que tiene el registro agudo se transmuta e invierte al terminar el desarrollo de la semifrase en el registro grave concluyendo en un Mi, mientras que la primera termina en un Sol sostenido factor que le da el carácter de Dominante.

$\text{♩} = 172$ 

Canto de Venado¹⁸²**Yópone! Yópone!****Jálicua siali cauta vepa;****Huélama yobampo iéyeka;****Huélama máichilo béitucum, bechakasu.****Sequailo voleme chuculiótaka****Tolovióviouti takáhuaka.****Siali ane aniahuata naunásuku****Huélama ane ániáhuata****Giampata naunásuku, bichákasu.****Monte Virgen! Monte Virgen!****Encima del cerro Verde,
las huellas del Venado andan siguiendo,
el rastro andan siguiendo.****Encima del cerro verde,
ahí anda el Venado;****Hay ahí un aguaje;
el Venado anda bebiendo...****Se volvió al monte!****Como flor de la marisma,
entre el relente anda el hombre;
entre el relente verde del mar
y el murmullo de las olas, ahí anda...
En su elemento anda el hombre.**

V.2 Música yaqui¹⁸³

Matachines.

Son del canario.

EL Canario aparte de ser un Son también es un género de inicio entre algunos grupos del País.

El Canario para Matachines no es el mismo que los Canarios para Pascola con los que inicia las principales festividades Cahitas¹⁸⁴. La estructura temática es la siguiente:

A-B A-B B-B'

Primeramente aparece el tema A con sus respectivas semifrases a y b y tema B con c y d. Posteriormente aparece un tercer tema C con una semifrase que se repite en forma idéntica, dando el carácter de conclusión al período. Este mismo esquema se repite constantemente durante una hora o mas. Su inicio es anacrusico y los glisandos constantes llevan a cabo una acentuación muy especial al final de cada miembro, haciendo especialmente compleja la transcripción de este ejemplo.

¹⁸³ Para un análisis mas exhaustivo de la música Yaqui véase Varela, Leticia; *La música en la Vida de los Yaquis*, Gobierno del estado de Sonora, Hermosillo 1987.

¹⁸⁴ Los Guarijíos ubicados en el estado de Sonora hacia el noreste del territorio Yaqui también acostumbran tocar el canario al inicio de alguna festividad, dicho son al igual que muchas manifestaciones musicales son similares a las de los Yaquis y Mayos.

♩ = 170



3



Sones de Pascola¹⁸⁵.**Gato negro.**

El siguiente ejemplo es un **Son** para Pascola tocado con violín y arpa. Muchos de estos **Sones** tienen la particularidad de imitar con el violín los sonidos de los animales. Aquí se muestra como en el tercer compás del segundo sistema hay un glisando de **La** al **Do** cual si fuera un gato que maulla, factor que lo hace muy ligero, agradable y divertido.

El primer sistema se considera como la introducción inmediata a la melodía, pues si los músicos hubieran iniciado con el motivo melódico de repetición o de descanso -ubicado en el tercer sistema-tardarían mas al entrar a la melodía directamente. Una vez que se quiere terminar este motivo, los violines se mantienen en la tónica repitiéndola solo unos compases indicando que ya viene la melodía. Empero, aquí iniciaron primero con la repetición de tónica como introducción, e inmediatamente después apareció la melodía.

¹⁸⁵ Este Son se interpretó el sábado de gloria en la ramada de Pótam donde baila el Venado y el Pascola (Semana Santade 1992).

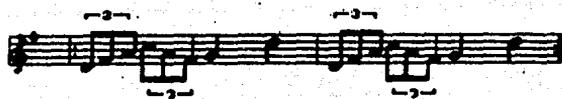
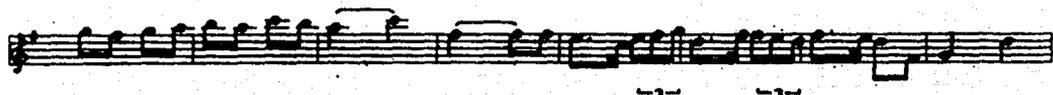
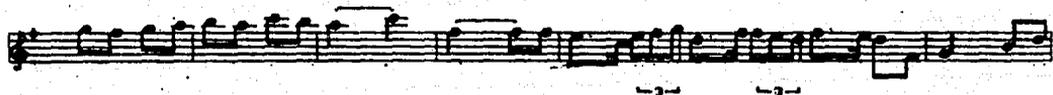
Las semifrases que componen esta idea musical son muy pequeñas: de cuatro compases cada una iniciando A, en anacruza a los últimos dos octavos del sistema anterior. Al llegar al glisando del tercer compás del segundo sistema, inicia la semifrase B, y concluye con el motivo melódico de descanso ejecutado en dos compases solamente ad libitum. Este esquema se reitera incluyendo la repeticiones del motivo melódico, las cuales varían en su número de ciclos.

Esquema:

A - B :|
M-27
A - B :|
M-28
A - B :|
M-30
A - B :|
M-28
A - B :|
M-23
A - B :|
M-2

Paralelamente con el Arpa se escuchan la percusión de los capullos de mariposa que el Pascola carga en sus pies haciendo redobles y deslices del sonido.

♩ = 150

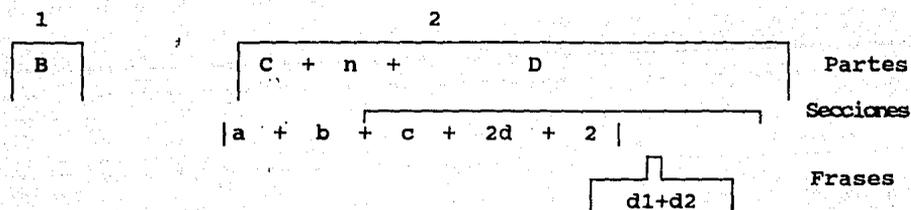


Chanate negro¹⁸⁶.

(Para flauta y tambor).

El siguiente **Son** tiene una perspectiva que pone especial énfasis al detalle del desglose de cada una de las partes hasta llegar a los motivos rítmicos propuesto por el análisis de la autora original. De él solo extraemos las partes melódicas de la flauta.

El esquema formal de este **Son** es el siguiente.

**Sección [2-D]**

a			b		c			d1	d2	e			Frases		
1	2	3	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	3	Miembros
1-2	1-3	1-2	4-5	4-5	6-6	6-6	6-6	7-8	9-10	8	9-10	11-12	12	—	Motivos

La sección 2-D corresponde a la segunda parte del flauta únicamente (sistemas del dos al siete) puesto que en el análisis original general se incluye la parte 1-B correspondiente al tambor que no es transcrito, y posteriormente inicia la flauta propiamente en la sección 2-C (primer sistema) -por eso comenzamos en esta sección-.

¹⁸⁶ Este ejemplo es retomado de Leticia Varela 1987 PP. 173. La transcripción y el análisis son de la autora.

La autora divide todo el conjunto melódico, únicamente en la parte dos, en esta separa la sección C, n, y finalmente la D que está dividida en cinco frases a, b, c, d1 y e. Posteriormente aparecen los miembros de cada frase así como los motivos, ambos expuestos en la parte inferior del esquema.

$\text{♩} = 144$

1-0 gva...sema...rall. accel (10)

1-6 Mod 136

1. gva...segue

b gva...segue

c

d1

d2

e

Sones de Venado¹⁸⁷.

Son cuando canta el cazador.

Este Son esta compuesto en una escala pentátona aunque eventualmente algún sonido extra se acerque a una nota que no aparece en la melodía. Por ejemplo este fenómeno se da en la escala de la primera y segunda semifrase del primer tema del Son, en donde aparece el **Si** como nota aparte de la escala. Lo mismo sucede el segundo tema cuando aparece el **Sol** en dos ocasiones como nota poco usual en la escala de la tonalidad, con lo cual se trata de una escala exátona.

El Son se divide en dos frases principales cada uno con su respectiva semifrase. En este caso se pone de manifiesto que la segunda frase "es la tonada que responde" a la frase inicial. Es decir se complementan.

FRASE		FRASE
A	-	B
a - b	-	c - d

¹⁸⁷ Este son del ciclo del cazador fue grabado por el autor en Pótam en abril de 1992, el interprete es Ismael Castillo. En esta ocasión el canto se interpretó aisladamente por lo que no se aprecian todas la partes en conjunto, sin embargo es una muestra que ejemplifica varios aspectos de los cantos de Venado Yaqui.

No obstante, la semifrase *d* de la segunda frase *B*, no tiene una correspondencia rítmica con la semifrase *c*, de esta misma frase *B*, como sucede entre ambas semifrases de la frase *A*.

Por consiguiente, los miembros de la semifrase *c* del tema *B*, son correspondientes, pero los miembros de la semifrase *d*, del mismo tema, a pesar de no tener relación rítmica como los de la semifrase *c* dan clara idea de conclusión y en conjunto ambas semifrases se oponen a las semifrases del tema *A*, inicial.

Los cantos yaquis llevan el mismo ritmo que los *Sones* de Venado mayo: comienza el raspador y el tambor de agua al mismo tiempo. El primero haciendo cuartos, después octavos y finalmente octavo y dos dieciseisavos en una unidad de tiempo de $2/4$ ¹⁸⁸. El tambor de agua hace cuartos y después octavos, sin embargo este cambio de ritmo se presenta paralelamente a un acelerando constante hasta establecerse en presto.

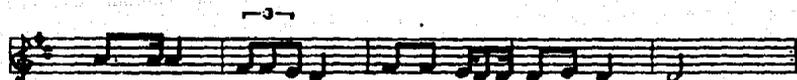
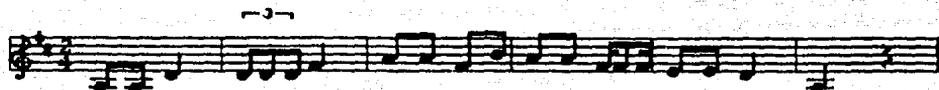
¹⁸⁸ Aunque el compás es muy relativo, puesto que la acentuación de pulso no es constante. De tal manera que puede representar un pulso unitario.

Canta el cazador¹⁸⁹.

Aquí no pude hacer nada,
 no pude cazar nada,
 y me fui debajo de un Guacaporo
 por allá me fui triste
 porque no conseguí nada que cazar.

En el monte y en el día
 no pude cazar nada
 y me fui a sentar
 al Guacaporo.

♩ = 160



¹⁸⁹ La traducción al español de este texto corresponde a la música transcrita a continuación.

V.3 Música tarahumara.

Matachines¹⁹⁰.

Minuete¹⁹¹.

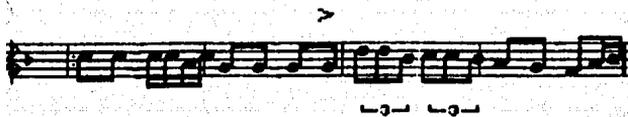
La estructura de este minuete es diametralmente distinta a muchos Sones. Aquí no existe una correspondencia en cuanto a semifrases o miembros. Primeramente se expone una idea musical de seis compases y después en el séptimo compás concluye la idea al llegar a tónica. Empero, en la mitad final de este compás también inicia en anacrusa el segundo tema, pero no es equidistante en compases al tema anterior, es mas bien un tema de paso para regresar a la idea original. Al terminar el segundo tema se repite nuevamente desde el compás ocho, es decir el segundo sistema, y al concluir, inicia nuevamente desde el principio. Esta exposición se repite siete veces terminando en la repetición número ocho solamente con el tema A. En esta transcripción el ciclo se registra solamente una vez.

¹⁹⁰ Grabó Araceli Ruiz y José Ramos en Guapalaina Municipio de Urique con motivo de la Semana Santa. Los músicos son Paulino Ciénega de la comunidad de Barbechitos, y Cervando Viniegra de la comunidad El durazno, ambas del ejido de Guapalaina.

¹⁹¹ Cabe recordar que en algunas fiestas sobre todo de la baja Tarahumara primeramente tocan tres minuets, luego bailan tres Sones matachines y Posteriormente pueden bailar tres Pascolas.

A	B	B'

= 100



Pascolas.

Son corrale paisano ¹⁹²

Este son es una influencia eminentemente mestiza, y a pesar de estar tocado con el particular estilo rarámuri su estructura es muy similar a la de un **Son** mestizo. Su compás es de cuatro cuartos y cada tema **A** y **B** constan de cuatro compases exactamente medidos. La característica principal de muchos **Sones rarámuris**, a diferencia de la música mestiza es el pedal constante que aparece en estos casos, principalmente en las partes en donde la melodía llega a tónica, ya sea como final de una semifrase o como nota de paso.

Aquí se transcribe un solo ciclo de la exposición del tema **A** y **B** pero el esquema general de interpretación se presenta de la siguiente manera:

¹⁹² Son grabado por Tirsa González en septiembre de 1985 en la comunidad de Yewachique Mpo. de Guachochi en la alta Tarahumara. Interpretado por Ignacio González, Félix González y Pascual Orozco.

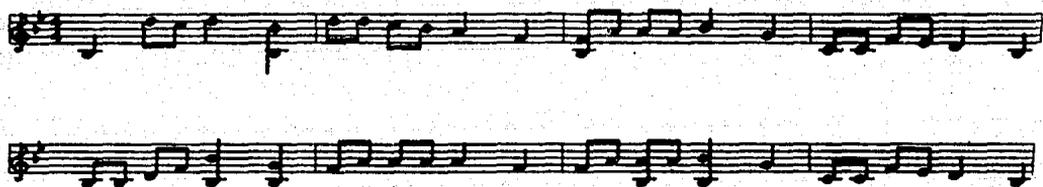
A-B

A-B A-B A-B A-B

A-B A-B A-B A-B

Inicio

♩ = 160



Tristeza Pascola¹⁹³.

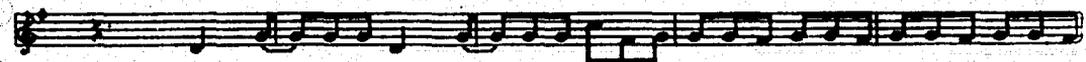
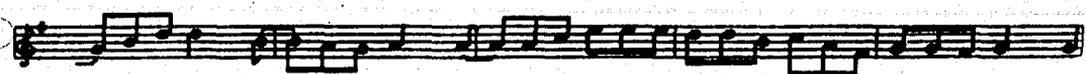
Este Son tiene características muy singulares; posee aparentemente tres temas pero en realidad el segundo tema es variación del primero y el tercer sistema de la transcripción podría considerarse como el puente, o quizá un descanso, al igual que el de los Pascolas yaquis-; pues no se aprecia melodía definida. Estas tres partes se repiten según lo requerido por el Pascolero.

Inicialmente se toca el tema A, después el tema A' el cual varía minimamente en el tercer compás al bajar ligeramente la melodía, y no llevarla hasta el Mi agudo dándole su carácter de respuesta y de frase poco distinta. Finalmente aparece una especie de puente en donde reposa el violín algunos intervalos, para iniciar nuevamente. La disposición de las frases queda de la manera siguiente:

¹⁹³ Grabado en Guapalaina Op. cit.

A	A'	A'	A	A'	P	A	A'	A'	P	A	A
A'	P										
A	A'	A	A'	P	A	A'	A	A'	P	A	A'
A'	P										

♩ = 140



Los cantos de Rutuburi¹⁹⁴.

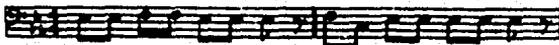
Introducción al Rutuburi.

Rutuburi váeyena
Rutuburi váeyena
Oma waeKa xárusi.
Oma waeKa xárusi.
 cruzados!¹⁹⁵

Rutuburi de un lado a otro
 Rutuburi de un lado a otro.
 ¡Todos! ¡Muchos! ¡Brazos cruzados!
 ¡Todos! ¡Muchos! ¡Brazos

Este pequeño fragmento del canto del Rutuburi muestra un ejemplo marcadamente indígena, en donde el primer compás o primer tema, en acaso de dividirse en dos partes; la melodía no se mueve mas de una segunda mayor. En el segundo compás sube a un Fa, pero baja hasta un Do, dando un intervalo de cuarta justa como máxima abertura acústica; pero se aprecia claramente que la melodía tiende a no moverse mas de un intervalo de una segunda mayor.

♩ = 100



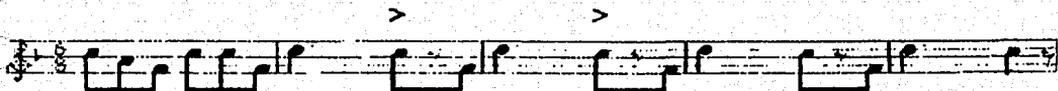
¹⁹⁴ No se sabe con exactitud si exista una temática sobre la que gire los cantos de Yumari, sin embargo además de hablar de la naturaleza, son especies de rezos para pedir lluvia y para pedir que continúen reproduciendo los animales sagrados.

¹⁹⁵ Música y texto Lumholtz 1945: 330

Cantos de Yumari¹⁹⁶.

Canción Yumari.

Este ejemplo nuevamente se apega a lo tonal en el primer compás pero después hace un ritmo y melodía muy particulares que aparentan permanecer en el arpeggio de la tonalidad, que junto con los silencios, y las acentuaciones que indican gruñidos, le dan características entrecortadas a la línea melódica¹⁹⁷.



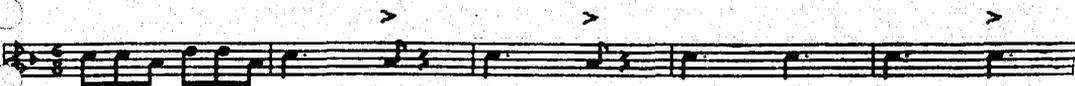
¹⁹⁶ Ibid. PP. 333.

¹⁹⁷ Se desconoce la naturaleza de los gruñidos marcados por Lumholtz en la fuente original. Sin embargo se intuye que el canto se realizaba con juegos de la emisión vocal a las alturas requeridas en el canto.

Otra canción Yumari¹⁹⁸

Cantos de Yumari
 Los cantos de Yumari dicen que el
 grillo quiere bailar;
 que la rana quiere bailar
 que la garza azul quiere pescar;
 que la lechuza está bailando
 lo mismo que la tórtola,
 y la zorra gris auyando.

♩ = 100



Las notas marcadas representan los gruñidos en ambas canciones de Yumari

¹⁹⁸ Ibidem.

Canto del Jículi¹⁹⁹.

¡Jículí! ¡Tío!
 ¡Nuestra autoridad así!
 ¡Allá está parado, miren!
 Los antepasados así los pusieron.

Jículi oculivava
Tamisáeliva rega
Agoná huilí sináé
Nanavá regá huelá.

La canción del Jículi lo mismo que otras canciones que acompañan el rito de la ingesta de una planta psicotrópica, son rezos que tienen la principal característica de ser repetitivos en sus notas, en sus intervalos casi salmodiados, -característica no presente aquí- pero la repetición de notas es evidente.

♩ = 100



Canto del Peyote²⁰⁰.

El canto aquí expuesto es distinto al anterior, sus pocas notas Do, Fa, Sol, La, lo asemejan mas a los cantos de Venado cahitas por su lógica melódica e interválica.

♩ = 100



V.4 Análisis general.

Efectivamente los cantos y Sones mas cercanos a las danzas de probable origen prehispánico poseen formas, escalas, tonalidades afinaciones y ritmo musicales muy distintas a la de los Sones tocados con violín, reconociendo también de antemano que estos Sones pueden presentar particularidades propias en el estilo del los grupos indígenas, aún teniendo presentes las funciones tonales. No obstante sean de mayor o menor influencia occidental, el estilo musical del Son entre los cahitas por ejemplo, es muy especial y mantienen entre sí semejanzas en este ámbito, al igual que en muchos otros.

Lo que se podría diferenciar entre la música de yaquis y mayos es principalmente la sujeción a las normas musicales en cuanto a restricciones e influencia que tienen ambas músicas con respecto a la música occidental. Por ejemplo, la influencia de los grupos musicales con dotación y géneros de la música del mariachi comercial es totalmente propio de los yaquis como se observó en una el sabado de gloria durante la Semana santa. Empero, delimitan bien cada género y no lo mezclan géneros en las reglas musicales de la música indígena autóctona propiamente dicha como los sones de pascola matachines o venado. Pero en caso de que así fuera los incorporan a otro discurso musical también propio de su música²⁰¹. Como puede ser la burla que hacen del la muerte de

Judas, los Judíos de Semana Santa al tocar con acordeón y con guitarras. Mientras que por otro lado, los mayos, si ven afectada su normas musicales por la influencia de la música occidental en el sentido de transgredir ordenes de *Sones* que aparentemente entre los yaquis no son muy usuales para algunas danzas. Por ejemplo el caballo ensillado, con su característico motivo melódico es particular de la danza de Pascola y en este caso se interpreta también para danza de Matachines. Asimismo entre los yaquis es poco usual interpretar *Sones* que no tengan relación con los Santos mientras que en los mayos si es permitido, o por lo menos en las comunidades donde observamos la música así se presentó.

En este mismo sentido las transcripciones muestran mayor complejidad rítmica y melódica entre los Cahitas, especialmente en la flauta y tambor tocados en la danza de Pascola, en donde no se tiene una idea occidental de la frase perfecta ni de las cadencias europeas con rígidos parámetros tonales.

Por otro lado, la música vocal de los cantos de venado continúan manteniendo sus escalas particulares inclinadas hacia la pentafonía. Se intuye que lo mismo se presenta en los cantos tarahumares de evidente tradición prehispánica.

Algunos **Sones** de Pascola tarahumaras ponen de manifiesto el nexo musical que tienen con los Cahitas. Pues el motivo melódico parece ser una constante entre los **Sones** de este género de danza, no se presenta en todos los casos, pero el escucharlo en algunos ejemplos nos permite considerarlo como coincidencia.

Con respecto a la diferencia entre los **Sones** Cahitas de Matachines y Pascola, esta pareciera encontrarse en el ritmo binario de algunos **Sones** de Matachines, y en lo ternario de los **Sones** de Pascola. Sin embargo esto no es así, el repertorio de **Sones** para ambas danzas incluyen ritmos binarios y ternarios e incluso en ocasiones unitarios determinados por el ritmo de la sonaja de matachin, especialmente entre los tarahumaras. Lo que quizá los podría caracterizar es la longitud de las frases, siendo en ocasiones mas prolongadas, -aunque también mas repetitivas-, y sin una estructura "estricta" de A-B-A en los **Sones** de Matachines. Mientras que en los **Sones** de Pascola las frases son mas cortas pero mas numerosas, elemento que le da un carácter mas suave a la melodía.

En cuanto a la forma de los **sones** de Matachines tarahumares generalmente se aprecia en un tema **A**, algunas veces su respectiva **A'** y después un tema **B** y regresa al tema **A** dando casi siempre el sentido ternario de frases mas o menos largas pero siempre variando los temas aunque caigan en la frase anterior. Cosa que no sucede en general con el **Son** de Pascol tarahumara Cola de Paisano que tiene **A** y **A'** solamente.

SONES DE PASCOLA²⁰²

	TARAHUMARAS	YAQUIS	MAYOS
TIENEN DOS TEMAS A Y B	+	+	+
TIENEN CADENCIAS PERFECTAS	+	+	+
TIENEN UN BAJO PEDAL	+	-	-
TIENEN MOTIVO MELODICO REPETITIVO	-	+	+

²⁰² Para violín y arpa en el caso de los cahitas, puesto que los sones para flauta y tambor de los mismos cahitas, no entran en estos parámetros teniendo otras características muy distintas en su composición musical.

²⁰³ Eventualmente se puede apreciar una especie de motivo melódico a la usanza de los cahitas.

SONES DE MATACHINES

	TARAHUMARAS	YAQUIS	MAYOS
TIENEN DOS TEMAS A Y B	²⁰⁴ +	²⁰⁵ +	+
TIENEN CADENCIAS PERFECTAS	+	+	+
TIENEN UN BAJO PEDAL	+	-	-
TIENEN MOTIVO MELODICO REPETITIVO	²⁰⁶ -	+	+

SONES CANTADOS

	CAHITAS CANTOS DE VENADO	TARAHUMARAS Y CANTOS DE YUMARI
TENDENCIA PENTAFONA	+	+
FRASES CONCLUSIVAS	+	-
FRASES CONCLUSIVAS IDIOFONOS	+	+
DANZAS DE POSIBLE ORIGEN PREISPANICO	+	+

²⁰⁴ Generalmente se repite un solo tema con variaciones, aunque también puede existir correspondencia de dos temas, pero no tan marcado como los sones de pascolas de los cahitas para arpa y violín.

²⁰⁵ Existe una tendencia a romper con la estructura A-B-A.

²⁰⁶ Eventualmente se puede apreciar una especie de motivo melódico a la usanza de los cahitas.

²⁰⁷ Poseen mejor dicho un pequeño tema mas grande que un motivo el cual que repiten ad libitum.

VI. CONCLUSION.

Como apunté en la introducción de esta investigación, los principales estímulos que tuve para realizarla fueron tres fundamentalmente:

- a) pensar en dilucidar una realidad estéticamente incomprensible a los ojos y oídos occidentales,
- b) entender la importancia de la tradición oral, no solamente en el lenguaje oral sino en el lenguaje de los sonidos, factor que no desvalora el sentido artístico y complejo de la cultura musical de los grupos indígenas; aún cuando no tienen manera de enseñarla con notas musicales, pues la memoria oral, es ocasionalmente mucho mas fuerte que la memoria escrita, y c)
- aplicar nuevas herramientas de análisis, sobre todo en cuanto a la interpretación y vinculación del sistema mítico, como parte de un los sistema simbólicos relacionados con la música en donde se funda buena parte del inconsciente dancístico-musical de los grupos de la región cahita-tarahumar.

La mitología, y la música se entrelazan para descifrar el soporte de evocaciones y alegorías del objeto artístico. A diferencia del lenguaje artístico de las "grandes" corrientes del arte, el arte indígena se expresa en un código eminentemente simbólico socializado. Es decir un código de representaciones del objeto artístico a través de una metáfora contenida en un objeto distinto que refiere al objeto principal. En las sociedades indígenas al igual que el arte

pictórico del siglo XIX europeo también se presentan las evocaciones pero la imagen del objeto artístico es inmediata, no existen tantos anhelos de los objetos de arte, puesto que forman parte de una colectividad que comparte dichas representaciones.

El símbolo estético del discurso musical está presente en la lógica artística de cahitas y tarahumaras, el color de la máscara, el motivo melódico o el sonido de los ténabaris aluden a estímulos imaginarios con los que se regocija e impresiona la población. indudablemente, no es el código de belleza de la cultura urbana occidental. Es imperativo reconocer los elementos que componen las series de impresiones artísticas en el ámbito indígena, no es posible juzgar la apreciación de los sonidos en relación a las cadencias perfectas -aunque existan efectivamente-, ni cuadrar el ritmo a un compás rígido, que poco tiene que ver con la concepción del tiempo en la mente de los artistas tradicionales.

Aún resta un largo camino por recorrer pero espero haber apuntado la problemática sobre la que deben girar investigaciones posteriores.

Aquí se vislumbró la importancia del distintos caminos analíticos. Sin embargo, en cuanto al simbolismo del discurso musical específicamente, todavía se está muy lejos de plantear tajantes conclusiones sobre la representación de una frase o un elemento musical con el todo social y cosmológico; no obstante enfatice las relaciones mas importantes de la organología en relación a la creación del mundo, y a cierta concepción dual de los personajes dancísticos. De tal manera que este estudio es también un acercamiento a la importancia de los significados y representaciones del discurso musical, con el fin de tener una idea mas clara del código estético y cosmológico del pensamiento de los grupos indígenas de la región cahita tarahumar.

Al no se consideran estos parámetros en el trabajo etnomusicológico, seguiremos recogiendo testimonios exóticos en el sentido de incomprensibles y raros, y lejos de dar un acercamiento a la comprensión de la cultura musical de los indígenas nos estaremos alejando cada día mas, alimentando una concepción "folklorica" de la cultura indígena con utilidades meramente políticas.

Si este esfuerzo logra su cometido, me daré por satisfecho al saber que el pensamiento indígena musical, puede y debe ser incluido en las instituciones académicas de conservatorio, subsumidas en una larga tradición dirigida únicamente hacia la estética musical de los "grandes" períodos de la música europea, que evidentemente es muy importante, pero también lo es la investigación y difusión de la música étnica como parte de la enseñanza artística.

Pues después de todo la identidad de la sociedad mexicana como país con una fuerte herencia colonial, no se funda exclusivamente en los códigos europeos sino en la recomposición interna que se hace de su propia cultura, en la cual las ideas provenientes del espíritu musical son evidentemente importantes.

VII. BIBLIOGRAFIA

- A.A V.V.
1986 **Memoria del segundo encuentro de Historia Sinaloense.**
Ed. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán.
- A.A V.V.
1987 **Memoria del tercer encuentro de Historia Sinaloense.**
Ed. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán.
- A.A. V. V.
Notas de los investigadores de la radio X.E.TAR. del Instituto Nacional Indigenista.
Guachochi, Chihuahua.
- BURRUS-ZUBILLAGA;
1986 **El Noroeste de México documentos sobre las misiones Jesuíticas. (1600-1769).**
Ed. UNAM. México DF.
- CALLOIS, Roger;
1984 **El hombre y lo sagrado.**
Ed. FCE. México D.F.
- CHAMORRO, Arturo. Compilador
1983 **Sabiduría popular**
Colegio de Michoacán, México D.F.
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo;
1988 **Atlas cultural de México. MUSICA.**
SEP. INAH. PLANETA.
México D.F.
- DOMINGUEZ, Francisco
1954 **"Informe sobre la investigación folklórica realizada en la regiones de los Yaquis, Seris y Mayos." En Investigación científica de México. Volumen 1 (115-226) S.E.P.- I.N.B.A. México.**
- DULTZIN DUBIN, Susana;
1985 **"Educación musical y conciencia." Memorias del Primer seminario de Música Indígena.**
Ed. INI. México D.F.

- ELIADE, Mircea;
1982
- 1985
- FERNANDEZ Justino ;
1961
- FIGUEROA, Alejandro;
1985
- FREGTMAN, Carlos D.
1989
- GAMEZ, Ernesto
1955
- GILL, Mario;
1983
- GUZMAN BRAVO, José Antonio; 1980
- LEVI-STRAUSS, Claude;
1987
- 1987
- 1986
- 1987
- 1986
- 1987
- El chamanismo y las técnicas
Arcaicas del éxtasis.
Ed. FCE. México DF.
- Lo sagrado y lo profano.
Ed. Labor. España.
- Arte mexicano.
Ed. Porrúa, segunda edición.
México D.F.
- Los que Hablan fuerte. Desarrollo
de la sociedad Yaqui.
Revista Noroeste de México No. 7.
Ed. INAH. SEP. México DF.
- Holomusica.
ED. Kairós Psicología. Barcelona
España.
- El valle del Fuerte
Patrocinado por la Resp. Logia.
"CERES" No. 8 de la ciudad de Los
Mochis.
- La conquista del Valle del fuerte.
Ed. Universidad Autónoma de
Sinaloa. Culiacán.
- La música mexicana. Libro IV
período prehispánico.
Uiversidad Nacional Autónoma de
México. México D.F.
- Antropología Estructural.
Ed. Paidós. Buenos Aires.
- La vía de las máscaras.
Ed. Siglo XXI. México DF.
- Mitológicas 1. Lo crudo y lo cocido.
Ed. FCE. México DF.
- Mito y significado.
Ed. Alianza. Madrid
- Mirando a lo lejos.
Ed. EMECE. Buenos aires, Argentina.
- El hombre desnudo.
Ed. Siglo XXI. México DF.

- LORTAT-JACOB, Bernard
1977
Septembre, Seuil.
"Semiologie, Ethnomusicologie,
esthetique", en *Musique en Jeu*, No82
- J.V. COTTE Roger
1988
Musique et Symbolisme.
Edition Dangles.
ST. Jean-de-Braye.
- MARCUSE, Herbert;
1983
Eros y civilización.
Ed. Sarpe. Madrid.
- MARCUSE, Herbert;
1982
La dimensión estética.
Ed. 62 Barcelona.
- MARTI, Samuel
1953
"Musica primitiva en Sonora".
Organo del centro de
investigaciones, Antropológicas
Núm. 1.
- MATEO Mange, Juan;
1985
Diario de las exploraciones de
Sonora.
Ed. Gobierno del estado de Sonora.
Hermosillo.
- MAUSS Marcel;
1979
Sociología y Antropología.
Ed. Técnos colección Ciencias
Sociales, serie sociología.
Madrid.
- MENDOZA, Vicente T.
1984
Panorama de la música popular
Mexicana U.N.A.M. México
- MERRIAM Alan P.
1964
The Anthropology of Music.
North Western University
Pres.
Evanston, Illinois.
- MICHEL, Concha.
1951
Cantos Indígenas de México
Instituto Nacional Indigenista.
México DF.
- MERQUIOR, José Guilherme
1978
La estética en Lévi-Satruss
Destino, Barcelona.
- MONJARAZ-RUIZ Jesús, Coordinador
1989
Mitos cosmogónicos del México
indígena. Colección biblioteca del
I.N.A.H. México

- MONTAÑO VILLALOBOS, Alicia**
1989 **Sinaloa danza y tradición**
I.M.S.S. México
- MUKAROVSKY Jan ;**
1975 **Escritos de Estética y Semiótica del Arte.**
Edición crítica de Jordi Llovet.
Editorial. Gustavo Gili, S.A.
Barcelona.
- NAKAYAMA, Antonio;**
1983 **Sinaloa un bosquejo de su Historia.**
Ed. Universidad Autónoma de Sinaloa
- NETL, Bruno**
1985 **Musica folklórica y tradicional de los continentes occidentales**
Alianza editorial., A.M. No. 22. España
- OLAVARRIA Ma. Eugenia**
1991 **"Mitología y simbolismo entre los yoremes de Sonora"** En Gutiérrez D. y Gutiérrez T. J. (Cord).
El Noroeste de México sus Culturas Etnicas. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
México D.F.
- 1989 **Análisis estructural de la mitología Yaqui.**
Colección científica I.N.A.H.-
U.A.M. México D.F.
- PAINTER, Muriel T.**
1955 **Refugio Savala e Ignacio Alvarez (eds.) "A Yaqui Easter Sermon"** en **Social Science Bull.,** núm 26.
University of Arizona Press,
Tucson.
- PÉREZ DE RIVAS, Andres de**
1985 **Páginas para la historia de Sonora**
Triunfos de nuestra santa fé. 2 tomos
Gobierno del estado de Sonora, Hermosillo.
- POUSSEUR, Henri**
1984 **Música, semántica, sociedad**
Alianza editorial, Madrid.

- RODRÍGUEZ Marianela;
1983
Para descifrar el día. Monografía de los mayos.
Ed. Dirección de investigación y fomento de la cultura regional. Gobierno del estado de Sinaloa. Culiacán.
- ROUGET, Gilbert;
1980
La musique et la trance.
Ed. Gallimard. París.
- SOCIEDAD MEXICANA DE ANTROPOLOGÍA; Norte de México y el sur de los Estados Unidos. Tercera reunión de la mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y centroamerica No.3
México DF.
- SPICER. Eduard. H.
1965
"La danza Yaqui del venado en la cultura mexicana" en: América Indígena. Enero III
- TURNER, Victor
1980
La selva de los simbolos
Siglo XXI, México.
- VARELA, Leticia T.
1986
La música en la vida de los Yaquis.
ED. Gobierno del estado de Sonora. Hermosillo.
- VAZQUEZ, VALENZUELA, Antolín
1990
"Celebración de la cuaresma en las comunidades Mayos." En Uniseno. Organo de Información y análisis de la comunidad universitaria. Abril 23. Universidad de Sonora (Departamento de Extensión Universitaria) Hermosillo.
- VELASCO, RIVERO, sj Pedro de
1987
Danzar o morir
Centro de reflexión teológica a.c. México D.F.
- WARMAN G. Arturo
1972
La danza de moros y cristianos.
S.E.P. Setentas. México D.F.
- ZAVALA Castro, Palemón;
1985
El indio Cajeme y su nación del río Yaqui.
Ed Gobierno de Sonora. Hermosillo.