



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE

CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

BAJO LA *ENRAMADA*:

TENSIÓN Y ARMONÍA EN LOS USOS SOCIALES DE LA PRÁCTICA DANCÍSTICA-
MUSICAL *YO'EME* DEL VENADO Y LOS PASCOLAS

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES

PRESENTA:

LIC. VIVIANA CITLALMINA CORTÉS ARIAS

TUTORA PRINCIPAL

DRA. BERTHA GEORGINA FLORES MERCADO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., ABRIL 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Siime ilii uusim jamuchim into jamuchim jia kim siime tiempo jia kim

Dedicado a todas las niñas y mujeres yaquis de todos los tiempos

Siime uusim into oowuim jia kim siime tiempo jia kim

Dedicado a todos los niños y hombres yaquis de todos los tiempos

A la memoria de Don Luis Coronado *Pajko'ola*,

Quien siempre compartió su conocimiento con alegría

A la memoria de Don Lorenzo García,

Quien nos dejó grandes enseñanzas a los que tuvimos el honor de escucharle

A los familiares y amigos de Acapulco, Gro. y del Valle del Yaqui, Son.,

que en este aciago tiempo partieron hacia el *sewa ania*

Agradecimientos

Mi reconocimiento y gratitud a los músicos y danzantes *yo'emem* que tuvieron a bien dedicar parte de su tiempo para hablar de sus experiencias y sentires. Particularmente a Don Librado Valenzuela y a Esteban, por permitirme presenciar en primera fila la música y las danzas que le dan vida a la Nación Yaqui. Igualmente a Carlos Moreno, a Severiano Valenzuela y a Guadalupe Flores, quienes accedieron a conversar conmigo sobre las nuevas realidades. A Don Luis Coronado Pajko'ola y a su familia, por dejarme capturar parte de las vivencias de un hombre de conocimiento. Al profesor Teodoro Buitimea, estudioso y difusor de la cultura *yo'eme* pero sobre todo un gran amigo. A la familia García Valenzuela, a Doña Guille, a Sewa, a *Patita*, a Adolfo, a Valentina, a Velina y a Lino, por abrirme las puertas de su casa y reconocirme como una más de la tropa.

A mi padre, quien con entusiasmo me acompañó durante muchas de mis pesquisas en el Yaquimi; y a mis hermanos, Leobardo y Yuku Jeeka, quienes cada día me inspiran a no bajar la guardia y me recuerdan que siempre hay esperanza. A mi madre y a Pablo, mi esposo, por apoyarme en los momentos de mayor desaliento; a los *enanitos* y a los *coranzoncitos* que pronto se nos unirán en este camino...

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por recibirme una vez más a través del Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, cuyo financiamiento hizo posible la realización de esta investigación. A mis profesores del Posgrado, enfáticamente a la Dra. Laura Montes de Oca, al Dr. Gerardo Estrada y al Dr. Gilberto Giménez. Muy especialmente a mi profesora, tutora y amiga, la Dra. Georgina Flores Mercado, por su tiempo y valiosísima guía en el intrincado campo del patrimonio, pero sobre todo por su solidaridad, empatía y por conminarme a *hacer mi tesis en libertad*. Asimismo, todo mi agradecimiento al Comité tutorial integrado por la Dra. Enriqueta Lerma Rodríguez, la Dra. Elena Nava Morales, la Dra. Ana María Salazar Peralta y la Dra. Serena Eréndira Serrano Oswald, que aun frente al difícil panorama se tomaron el tiempo de revisar constructivamente este trabajo. Por último, no dejo sin mencionar a las amigas que hice y con quienes compartí esta travesía: Tere, Diana, Fabiola y Maresa; por hacer que los momentos colorados se tornaran en coloridos, muchas gracias muchachas.

Índice

Introducción	6
Planteamiento del problema	7
Método, técnicas y escenario de investigación	20
Capítulo I Patrimonio cultural, modernidad y política cultural	23
1. 1 La invención del patrimonio cultural: breve revisión histórica	23
1.1.1 Consideraciones preliminares	23
1.1.2 La construcción dicotómica de patrimonio cultural y patrimonio cultural inmaterial	26
1.1.3 Un nuevo escenario de lo patrimonial: la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.....	29
1.2 Aproximaciones críticas al patrimonio cultural como proceso dinámico	33
1.2.1 El discurso autorizado en el patrimonio cultural inmaterial y el mercado turístico	38
Capítulo II Usos del patrimonio cultural inmaterial de los pueblos indígenas en México: identidad nacional y turismo	43
2.1 El uso político de la cultura de los pueblos indígenas: el Estado nación y la identidad mexicana	46
2.2 Usos turísticos y mercantiles de la cultura de los pueblos indígenas	52
2.3 ¿Patrimonializar para el turismo? Danzas y músicas indígenas en la encrucijada.....	61
2.3.1 La Danza del Venado y los Pascolas: usos nacionalistas y turísticos.....	69
Capítulo III Identidad y territorio. Consideraciones etnográficas e históricas de la Nación Yaqui	75
3.1 El Pusolana o territorio Sure	75
3.2 Ser yaqui lejos del yori	78
3.3 <i>Waka wo'ochi yee sisibome</i> y los vaticinios de la serpiente	87
3.4 Entre lo propio y lo ajeno: la vida moderna en el Yaquimi	101
Capítulo IV Los usos ceremoniales tradicionales de la práctica dancística- musical del Venado y los Pascolas	109
4.1 Mitos en torno al origen de las danzas	112
4.2 ¿Bufón sagrado, diablo o ser de conocimiento? ¿Qué es un <i>pajko'ola</i> ?	115
4.3 “A Juan Cruz lo encantó un venado” La obtención del oficio y de los dones.	119
4.4 ¡Para ejecutar la danza se necesita un altar y una enramada!	123
4.5 El <i>pajko</i> comunitario y el <i>pajko</i> doméstico	125
4.6 La función del Moro y el rito de “amarre”	127

4.7 Musicalidad de las danzas	128
4.8 Performatividad, indumentaria y ciclos de la representación dancística	131
Capítulo V.....	138
El Venado y los Pascolas desde la mirada patrimonial: los otros usos de la práctica dancística	138
5.1 Usos institucionales.....	139
5.1.1 Usos institucionales en el ámbito escolar	140
5.1.2 Usos institucionales: ámbito cultural- turístico	144
5.1.3 Usos institucionales político- gubernamentales	158
5.2 Usos mnemónico- reivindicatorios.....	163
Derechos de los pueblos indígenas y derechos culturales	168
Fuentes bibliográficas y de consulta.....	174
Anexos.....	201

Introducción

La presente tesis se aproxima a los usos sociales del patrimonio cultural desde la perspectiva crítica de la sociología del patrimonio. Las investigaciones en este terreno señalan que uno de los principales problemas en torno a los usos sociales del patrimonio es la desigualdad social que reproducen, pues si bien el patrimonio cultural expresa la solidaridad entre quienes comparten un conjunto de bienes y prácticas que los identifica, es también un lugar de disputa económica, política y simbólica en el que diversos grupos, pertenecientes a clases sociales distintas, se apropian en formas diferentes y desiguales de los bienes o expresiones culturales (García Canclini, 1993; Rosas Mantecón, 2011).

Concretamente, esta investigación analiza los usos sociales del patrimonio y las problemáticas que atraviesa hoy en día a través del caso específico de la práctica dancística-musical del Venado y los Pascolas, perteneciente a la tradición *yo'eme-yoreme*, cuyo uso, sobre todo en últimos tiempos, ha traspasado visiblemente el ámbito ceremonial tradicional comunitario para ser reproducida en otros contextos. Al respecto, es indispensable tener en cuenta que como lo señala Varela Ruíz (1986) todas las danzas yaquis poseen un carácter ritual y la danza del Venado y la danza de los Pascolas son danzas paralitúrgicas, es decir, aunque no forman parte de la liturgia católica se realizan con motivo de las celebraciones festivas del calendario católico. La música, parte inherente de esta práctica dancística es ejecutada por dos conjuntos instrumentales: el que toca para la danza del venado, donde interactúan venado y pascolas, conformado por los *jiirukiam* o “raspadores”, el *baa-bwejai* o “tambor de agua”, el canto de los ejecutantes de los raspadores y por el *tampaleo* o “tamborilero” que es quien ejecuta al mismo tiempo la *baka kusia* o “flauta de carrizo” y el *kubaje* o “tambor de doble parche”; y el conjunto que toca para la danza de los pascolas, en la que no interviene el venado, integrado por el *aapa* o “arpa” y por dos o tres músicos de *laaben* o “violín”. El complejo sonoro se enriquece con los *tenneboim* o “tenabaris” que llevan todos los danzantes, con el *rij'jutiam* o “cinturón con pezuñas” del venado, con las *ayam* o “sonajas de bule” que agita el venado, con el *koyolim* o “cinturón de cascabeles” de los pascolas y con el *sená'aso* o “sonaja” de los pascolas. Estas danzas

con su carácter sagrado y ritual se recrean principalmente en el territorio de las Naciones Yaqui y Mayo, pues como apunta Moctezuma Zamarrón (2015b), son dichos pueblos los únicos que disponen conjuntamente de Pascolas y Venados en sus sistemas rituales con sustento en sus cosmovisiones, no obstante, otras naciones indígenas de la región también han incorporado a sus sistemas rituales la tradición de los Pascoleros¹ e inclusive algunas han adoptado la danza del venado².

El trabajo que aquí se plantea, por la complejidad y amplitud del objeto de estudio, es de tipo exploratorio y se desarrolla desde la mirada cualitativa del paradigma hermenéutico-crítico, siguiendo las pautas del método etnográfico y específicamente de la etnografía enfocada o sociológica.

Planteamiento del problema

En octubre de 2014 en El Júpare, Huatabampo, Sonora se llevó a cabo el “Encuentro de Pascolas y Venados”, la realización de dicho evento, en palabras de Moctezuma Zamarrón (2015b, 180) del Centro INAH Sonora, concluyó con una iniciativa: “Los eventos celebrados el 24 y 25 de octubre, ya han dado frutos alrededor de una propuesta por inscribir a los pascolas y el venado ante diferentes instancias que reconocen el patrimonio cultural inmaterial, como son los municipios, las instancias académicas y culturales de los gobiernos de Sonora y Sinaloa, el CONACULTA y particularmente la posibilidad de ser incluidos en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO”. A partir de entonces, distintas voces provenientes de actores comunitarios, institucionales y académicos se han manifestado unas a favor y otras en contra acerca de la posible inscripción de la danza del Venado y los Pascolas en la Lista Representativa de la UNESCO y del posible uso turístico en que derivaría la patrimonialización de dicha práctica cultural. Casi dos años después, del 6 al 8 de octubre de 2016, se llevó a cabo el Coloquio intercultural “El corazón de los venados y la cruz de los pascolas” en el Museo de los Yaquis en Córorit, Sonora con la finalidad de dar seguimiento al proyecto de inclusión de la

¹ Es el caso de los pueblos Macurawe (guarijío), Rarámuri (tarahumara), Tohono o'odham (pápago) y O'ob (pima).

² Particularmente, la danza del venado del pueblo Comca'ac (seris) actualmente atraviesa por un proceso de revitalización debido al interés de las nuevas generaciones.

danza dentro del Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial de México, así como al plan de salvaguardia en los términos de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de 2003 (Boletín del Instituto Sonorense de Cultura, 2016)³, en este espacio nuevamente salieron a la luz posturas distintas frente a la posibilidad de reconocimiento vía la Lista Representativa de la UNESCO. Finalmente, con motivo del “Encuentro Yoreme” realizado del 25 al 27 de mayo de 2018 en el marco del Festival de Primavera en Sinaloa, durante el conversatorio “Acerca de la posible patrimonialización de las ceremonias del venado y los pascolas” medios locales de comunicación y la propia sala de prensa del Instituto Sinaloense de Cultura (ISIC) reportaron la inconformidad de danzantes de Venado y de Pascola, así como de los investigadores participantes en el conversatorio, sobre los efectos negativos de la patrimonialización, entre ellos el uso turístico y comercial de las expresiones culturales de los pueblos. Diarios como tvpacifico.mx, en su edición del 28 de mayo de 2018, mencionaron que: “Se pronunciaron representantes de etnias e investigadores que participan en el Encuentro Yoreme Sinaloa 2018, en contra de la patrimonialización de las tradiciones culturales de las etnias y del condicionamiento de rituales y ceremonias ancestrales a las necesidades de la industria turística y al comercio”.⁴ Mientras que la sala de prensa del ISIC destacó “En contra de la patrimonialización de las tradiciones culturales de las etnias, así como su condicionamiento de rituales y ceremonias ancestrales a las necesidades de la industria turística y al comercio, se pronunciaron representantes de etnias e investigadores...”⁵

Más allá de las diversas posturas y opiniones en torno a que la práctica dancística del Venado y los Pascolas sea sumada o no a la Lista Representativa de la UNESCO, lo que en el fondo ha sido materia de discusión entre los diferentes agentes involucrados -los pueblos poseedores de la danza, los académicos del Instituto Nacional de

³ El boletín puede ser consultado vía electrónica en el siguiente enlace: <http://isc.gob.mx/devel/2016/10/06/venados-y-pascolas-entre-la-tradicion-y-el-patrimonio-cultural/>

⁴ La publicación puede ser consultada en el enlace: <https://tvpacifico.mx/noticias/209858-rechazan-la-patrimonializacion-de-rituales-etnicos-con-fines-turisticos>

⁵ La publicación puede ser consultada vía electrónica en el enlace: http://www.culturasinaloa.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=12356:hay-que-tener-cuidado-con-lo-que-para-nosotros-es-sagrado&catid=35:culiacan&Itemid=168

Antropología e Historia y los representantes de las instancias de cultura de los gobiernos de Sonora y Sinaloa- es la modificación de los usos rituales comunitarios de esta práctica y su utilización como medio de promoción turística de los estados y municipios donde se lleva a cabo. No obstante, la pretendida utilización de la práctica fuera de su marco comunitario y ritual no es algo nuevo, ya que si hacemos un pequeño rastreo al pasado encontramos que producto de las “Misiones culturales” puestas en marcha por José Vasconcelos desde principios de la década de 1920 como política educativa y cultural, con injerencia en lo artístico y por supuesto en la música y en la danza escénica (Alonso Bolaños, 2008; Tortajada Quiroz, 1995; Marín Reyes, 2004), la “Danza del Venado” fue usada para promocionar a México en el mundo a través de su introducción en el repertorio del *Ballet Folklórico de México* de Amalia Hernández en 1958 para su presentación en los Juegos Panamericanos en Chicago, volviéndose desde entonces parte constante en el programa de la compañía (Brenscheidt genannt Jost, 2017). De manera que, la danza fue objeto de modificación y espectacularización para su exhibición como atractivo turístico, producto de una fórmula exitosa de folclorización puesta en marcha por el Estado mexicano posrevolucionario y a partir de los años 30 por la industria turística (Hellier- Tinoco, 2008, 2011), la cual sigue vigente con la legitimación de la etiqueta de “patrimonio cultural” por la UNESCO (Sevilla Villalobos, 2017a, 2017b). La reinención de las prácticas dancísticas y musicales a consecuencia de procesos de folclorización, que a partir de la aplicación de la Convención 2003 devienen en procesos de patrimonialización, bien pueden ser analizados desde el concepto de enajenación cultural que Bonfil Batalla (1997) define como la pérdida de la capacidad de decisión sobre elementos culturales propios, tal y como lo advierten investigaciones recientes sobre prácticas musico- dancísticas que ya poseen el reconocimiento internacional de patrimonio (Flores Mercado, 2016a, 2016b, 2017, 2019; López de Llano, 2016, 2018; Serrano Riobó, 2018; Clark, 2013; Navarrete-Pellicer, 2019). Dicha pérdida de control social de “los portadores originarios” sobre su práctica cultural inscrita en alguna de las Listas de PCI responde, según Bortolotto (2014) y Bigenho *et al* (2015, 2018), a la mediación que los Estados Partes realizan en tales procesos avalados por la UNESCO, la cual que reduce el principio de participación de comunidades y pueblos a la tarea de

“salvaguardar”, mientras mantiene para Estados la responsabilidad de definir la política de qué y cómo salvaguardar, evidenciando de paso, la discordancia entre lo que significa la salvaguardia del patrimonio para las instituciones y lo que significa para los pueblos y comunidades, pues como lo advierte Mújica Angulo (2016), el fenómeno de la patrimonialización es en sí un proceso cultural, social y político de construcción de patrimonio, sujeto a un marco jurídico y que tiene que ver con la manera en la que participan quienes lo promueven, incluidas las comunidades que se plantean como sus beneficiarias, por lo que no implica un relacionamiento horizontal ni libre de valores de cierto tipo. Es así, que resulta contradictorio que a pesar del protagonismo y la legitimidad que le atribuye la Convención 2003 a los actores sociales en los procesos de patrimonialización, el dispositivo hegemónico de la UNESCO condiciona las representaciones identitarias de los grupos sociales al dejar en manos de los Estados nación la tarea de seleccionar a las comunidades portadoras del PCI, así como de poner en marcha los mecanismos de información y consulta a los productores y reproductores del patrimonio. Por ello no resulta extraño en el caso del estudio que nos ocupa, que en oposición a lo que indica la Constitución, los tratados internacionales y la propia Convención 2003, se intentó iniciar un proceso de patrimonialización de la práctica del Venado y los Pascolas sin la realización previa de consultas, libres e informadas, en todas las comunidades de los pueblos del noroeste que realizan dicha práctica o que siguen la tradición de los Pascoleros y sin el permiso ni la presencia de todas sus Autoridades Tradicionales, atentando desde el punto de vista de los derechos culturales de los pueblos indígenas en contra sus derechos de autonomía y libre determinación como lo reafirma a nivel internacional la Organización de las Naciones Unidas (ONU, 2007).

Ahora bien, es importante señalar que en la actualidad algunos de miembros del pueblo Yaqui han comenzado a ejecutar la danza fuera del ámbito comunitario o con un carácter distinto al de ritual paralitúrgico con distintos propósitos. Ejemplos de ello son las recreaciones de la danza en eventos culturales, centros educativos, congresos universitarios, encuentros internacionales y en espacios públicos, apareciendo incluso en programas de televisión y siendo transmitida su música en estaciones de radio. Spicer (1994), el denominado “biógrafo de los yaquis”, afirma que

producto de ciertas presiones para su comercialización durante el siglo XX los yaquis llegaron a ejecutar la danza a cambio de recursos económicos y aunque no brinda mayores evidencias de ello, sugiere la posibilidad de un cambio en el carácter de esta práctica dancística de sagrada a parcialmente secular. Aunado a todo lo anterior, la proposición por Spicer nos lleva entonces a preguntarnos por los distintos significados en relación con los usos sociales que las y los miembros de las comunidades, especialmente los danzantes y músicos, le otorgan hoy día a su práctica, interrogante de la que surgen otros cuestionamientos tales como ¿qué valoran de la danza y qué buscan mantener?, ¿cómo interpretan el cambio o la permanencia en los usos rituales? y ¿de qué manera los procesos de cambio pudieran poner en riesgo la práctica? A estas preguntas buscamos dar respuesta en la presente tesis.

La relación entre las danzas indígenas, los procesos de patrimonialización y el turismo está cada vez más en el centro de interés de las investigaciones sociales. Trabajos como los de Ruth Hellier-Tinoco (2008, 2011) y el de Jorge Amós Martínez Ayala (2016) sobre la danza de los “viejitos”, creada en los años sesenta en la isla de Jarácuaro, Michoacán y ampliamente usada para deleite del turismo nacional e internacional y convertida en un modelo de folclorización de la etapa de la posrevolución que continua vigente como un ícono de “lo michoacano” y de “lo mexicano” (Sevilla Villalobos, 2017a). En otro estudio, Víctor Acevedo Martínez (2016) analiza un proceso muy interesante como el de la invención de tradiciones dancístico-musicales prehispánicas para su uso en el ámbito hotelero de Cancún, donde pequeños grupos llevan a cabo espectáculos que emulan el montaje del parque turístico *Xcaret* denominado “México Espectacular” como medio de subsistencia. Este montaje también es abordado por Cristina Oehmichen-Bazán (2019) quien en su estudio de la utilización de la identidad maya por el parque de *Grupo Xcaret*, destaca el uso de bailes y danzas “típicas” de todo el país que son extraídas de su contexto musical, estilizadas y caricaturizadas o disneyzadas, para luego ser presentadas al turismo nacional y sobre todo al internacional. A propósito de este espectáculo, en *Xcaret* también vamos a encontrar la “danza del Venado”, sin duda una de las más exhibidas y visiblemente reinventada para fines turísticos.

De más reciente cuño, están las investigaciones enfocadas al análisis de los efectos o procesos sociales derivados a partir del reconocimiento de danzas y músicas de pueblos y comunidades indígenas o de origen africano⁶ por la UNESCO como PCI. En México, se trata de los trabajos de Georgina Flores Mercado (2016a, 2016b, 2017, 2019) sobre “La Pirekua, canto tradicional de los p’urhépechas” declarada patrimonio cultural inmaterial de la humanidad en 2010 y de Héctor López de Llano (2016, 2018) en torno a “La ceremonia ritual de los Voladores” reconocida como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad en 2009. A nivel Latinoamérica se encuentran estudios como el de Yeshica Serrano Riobó (2018) acerca de “El vallenato, música tradicional de la región del Magdalena Grande” (Colombia) inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2015; y, los de Logan Elizabeth Clark (2013) y Sergio Navarrete- Pellicer (2019) en torno a “La tradición del teatro bailado Rabinal Achi” (Guatemala) sumado a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2008. Un primer aspecto que sobresale en casi todos estos trabajos es la competencia generada entre instituciones, ONGs, la iniciativa privada y los propios actores comunitarios por el uso y significación de sus prácticas culturales vistas como patrimonio, así como la enorme brecha surgida entre dichos agentes directamente relacionada con su capacidad para hacer uso de esos patrimonios, como es el caso ejemplar de la investigación conducida por Flores Mercado; una segunda cuestión que destaca son los procesos de resignificación y revaloración por los que atraviesan los patrimonios de los pueblos y grupos en relación con la diversificación o ampliación de sus usos y/o por la apropiación que agentes externos han hecho de ellos, como lo ilustran los trabajos de Serrano Riobó, de Clark y de Navarrete- Pellicer. El estudio de López de Llano sobre la ceremonia ritual de los Voladores de tradición totonaca resulta significativo en ambos sentidos, pues da cuenta de ciertas disputas entre comunidades y entre familias de “voladores” surgidas de la competencia por tener un lugar estable como trabajadores asalariados en el medio turístico, y por otro lado, retrata la

⁶ En México estas poblaciones actualmente reciben la denominación de afromexicanas o afrodescendientes, denominaciones que nacen al seno de un programa académico e institucional de reconocimiento denominado “Nuestra Tercera Raíz”. Véase: Pérez Montfort (2007), Rinaudo (2018) y Ruíz Rodríguez (2018).

multiplicidad propia del patrimonio cultural, en este caso inmaterial, con su doble carácter que bien puede resultar paradójico: de ritual-sagrado y de espectáculo-comercial, que en una suerte de vaivén es resignificado y revalorado de acuerdo al uso que le dan sus poseedores en el contexto de su relación con la industria turística.

Partiendo de la revisión de las investigaciones descritas, la presente tesis busca:

1) Contribuir a la discusión que existe en torno a los procesos de patrimonialización de prácticas y expresiones culturales pertenecientes a los pueblos indígenas en el marco de la aplicación de la Convención 2003, nuevo referente institucional de nivel internacional que rige o moldea las políticas culturales en México y cuya aplicación muchas veces es desconocida por los propios pueblos;

Y 2) Aportar, partiendo del caso específico de los usos sociales de la danza del Venado y los Pascolas, al entendimiento del patrimonio cultural inmaterial en su multiplicidad y que por su diversidad de significados escapa a la lógica homogeneizante de las declaratorias patrimoniales en relación a la elaboración de inventarios y de listados representativos.

No sobra mencionar que aun cuando existen estudios que abordan directa o indirectamente las danza del Venado y/o los Pascolas (Acevedo Martínez, 2005; Aguilar Zeleny, 2007, 2009; Albero Molina, 2003; Camacho Ibarra, 2011, 2015; Contreras Arias, 2011; Estrada Fernández, 2009; Figueroa Valenzuela, 1992; García Wikit, 2007; Guerrero Valenzuela, 2011; Jáuregui Jiménez, 2017; Lara González, 2013; Lerma Rodríguez, 2011, 2015, 2016; López Aceves, 2011; López Estudillo, 2011; Martínez de la Rosa, 2018; Moctezuma Zamarrón, 2015a, 2015b, 2015c; Olavarría Patiño, 1999, 2000, 2003; Olmos Aguilera, 1998, 2014, 2016; Patrón Guzmán, 2005; Ramírez, 1996; Sánchez Pichardo, 2011, 2012, 2013; Spicer, 1994; Varela Ruíz, 1986), la mayoría de estos trabajos dan cuenta de su condición como parte de rituales colectivos o de ritos de paso, circunscribiéndose a lo que en este trabajo denominamos como usos ceremoniales tradicionales. Como lo adelantamos, este estudio retomará además de esos usos de carácter paralitúrgico, otros nuevos usos y sus significados en el marco de la intervención de las políticas culturales patrimoniales del Estado mexicano, sin perder de vista el nuevo escenario de lo

patrimonial a partir de la adopción de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003.

El tema de los usos sociales del patrimonio cultural es bastante amplio, para empezar porque existen varias posturas sobre qué es un patrimonio. Pero, antes de entrar de lleno en el terreno del patrimonio conviene aclarar a qué nos referimos cuando hacemos alusión al concepto de usos sociales. En este trabajo hablamos de usos en los términos de la pragmática lingüística en la vertiente desarrollada por Ludwig Wittgenstein, en proximidad con la teoría de los actos lingüísticos de J. L. Austin, del significado como uso (Bertucelli Papi, 1996). La teoría del significado como uso, a grandes rasgos, sostiene que el significado de una palabra es su uso en el lenguaje, es decir, el uso que se le da a una palabra dentro de una interacción comunicativa convencional es lo que otorga significado a esa palabra más que tener un significado intrínseco. Siguiendo esta idea, en este trabajo entendemos que los significados no preexisten sino se otorgan a partir del uso que le dan los sujetos en contextos sociales determinados.

Respecto al concepto de patrimonio podemos decir que en el extenso campo de estudios sobre patrimonio cultural son claramente distinguibles dos posturas principales, por lo menos en lo que al tratamiento de dicho patrimonio se refiere: por un lado está el enfoque “naturalista”, que concibe al patrimonio como un objeto o bien cultural que por sí mismo tiene ese carácter; y por otro lado se encuentra el enfoque crítico, que apela al patrimonio cultural como construcción social, en tanto dicho valor le es dado a ciertos bienes culturales por determinados grupos sociales en condiciones sociohistóricas específicas. Desde el primero, en lo institucional puede ubicarse fácilmente el peso que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), fundada en 1945 en Reino Unido, ha tenido en la formulación de una concepción conservacionista de patrimonio, la cual tiene por fundamento la salvaguarda de objetos y bienes culturales, principalmente del pasado, supuestamente reconocidos por toda “la humanidad” como tales. Con la adopción en 2003 de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, la UNESCO afirma una dicotomía entre patrimonio cultural material o tangible y

patrimonio cultural inmaterial o intangible, al reconocer la existencia de este último y definirlo como:

los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible (UNESCO, 2003).

Desde el enfoque crítico, en cambio, como lo observa Castilleja González (2015), la multiplicidad de escenarios en términos de usos y significados, de actores y agentes involucrados y las relaciones entre estos, así como las condiciones de la selección y valoración de aquello que se asume como patrimonio cultural, sea este material o inmaterial, sustenta lo que diversos autores apuntan al afirmar que el patrimonio cultural es una construcción histórica y social (Florescano Mayet, 1993, 2003; García Canclini, 1993; Prats Canals, 1997; Hall, 1999; Pérez Ruíz, 2004; Smith, 2006, 2011; Rosas Mantecón, 2011; Harrison, 2010, 2013; Bortolotto, 2014; Sevilla Villalobos, 2017a, 2017b). Perspectiva en la que se inserta este trabajo y que toma notablemente distancia del enfoque naturalista, al reconocer que en la selección de los bienes interviene una valoración selectiva acorde a intereses y proyectos específicos y, de acuerdo a criterios y valores restrictivos y excluyentes, generalmente hegemónicos (Pérez Ruíz, 2004). Profundizando un poco más, que el patrimonio sea una construcción social quiere decir que no existe en la naturaleza ni es algo dado *per se*, ni siquiera debe considerarse un fenómeno universal en tanto no se produce en todas las sociedades humanas ni en todos los periodos históricos; es más un artificio ideado por alguien o en el decurso de un proceso colectivo, en algún lugar y momento, para determinados fines y que puede ser históricamente cambiante de acuerdo con nuevos

critérios o intereses que determinen nuevos fines en nuevas circunstancias (Prats Canals, 1997). Por su parte Smith (2016, 2011), desde la perspectiva crítica, habla del *discurso patrimonial autorizado*, el cual, por un lado, sustentó una definición limitada de patrimonio concibiéndolo como un objeto valioso y por ello digno de ser salvaguardado, y por el otro, se ha constituido en múltiples discursos autorizados involucrados en la legitimación de narrativas históricas y culturales y en el trabajo que esas narrativas realizan al mantener y negociar determinados valores de la sociedad y las jerarquías que estos valores respaldan. En otras palabras, estos discursos autorizados o dominantes se han constituido como medios para el ejercicio del poder y a lo largo de la historia han servido a muchos fines sociales y políticos diferentes (Harrison, 2013; Pibernat Riera, 2017).

En ese sentido, entre los críticos del concepto de patrimonio cultural hay quienes apuntan que el patrimonio es un lugar de complejidad social, pues si bien el patrimonio oficialmente reconocido devela su utilidad como una fuente poderosa de significados en la conformación de una identidad nacional, también es un campo en el que la alteridad y la diferencia cuestionan ese legado sólo en apariencia reconocido por todos, pues quienes no pueden verse identificados o reflejados en él, no pueden pertenecer adecuadamente (García Canclini, 1993; Hall, 1999; Rosas Mantecón, 2011). Al respecto, Pérez Ruíz (2004) destaca que, en los países contemporáneos con profundas desigualdades culturales y sociales, cuya selección de los bienes culturales con valor de patrimonio cultural generalmente se realiza desde espacios de poder político, cultural y/o académico y con criterios que en ocasiones no coinciden con la intención, la función y el valor con el que dichos bienes fueron creados, ha llevado a que la definición de qué bienes son o no patrimonio cultural se desarrolle en un campo de disputa y negociación entre los diversos grupos sociales y culturales que conforman una nación, un Estado o una comunidad cultural. Para autores como Prats (1997) y Smith (2006) estas desigualdades en la formación y definición, apropiación y uso del patrimonio cultural, se expresan por lo regular en la conducción de luchas materiales y simbólicas de los grupos subalternos que ocupan un lugar desventajoso dentro de las instituciones y los dispositivos hegemónicos. En México, por ejemplo, aunque el Estado a través de sus instituciones ha sido el detentador del discurso

patrimonial autorizado y el principal administrador del patrimonio cultural, como dan constancia de ello Bonfil Batalla (1991), Florescano Mayet (1993, 2003) y Cottom Ulin (2001, 2004), los grupos subalternos que ocupan un lugar subordinado dentro de las instituciones y los dispositivos hegemónicos han conducido luchas materiales y/o simbólicas por la definición y el uso del patrimonio, tal y como lo muestran los estudios recientes de Segovia Albán (2006), Salazar Peralta (2006, 2014) y Delgado Rubio (2012), en los que analizan el papel que juegan tres tipos de agentes en el uso e interpretación de los patrimonios culturales: el sector privado, las instituciones del Estado y quienes experimentan o viven esos patrimonios, en función de los intereses de cada uno.

Lo anterior, nos acerca a las consideraciones que presenta Smith (2006, 2011) en torno a la definición de patrimonio como un proceso cultural ligado a la identidad, la memoria y el sentido del lugar, consideraciones surgidas de su propia experiencia grabando historias orales en el territorio cultural de mujeres indígenas de la comunidad *Waanyi* en el norte de Queensland, Australia. A través de esta investigación la arqueóloga pudo observar la transmisión de historias y tradiciones de las mujeres mayores hacia las mujeres más jóvenes, que la llevaron a definir el patrimonio como un proceso cultural dinámico, involucrado en actos de recordar y de encarnar esos recuerdos, de transmitir valores y significados establecidos y de crear nuevos valores y significados:

el patrimonio son los procesos de creación de sentido y de representación que ocurre cuando se identifican, definen, manejan, exhiben y visitan los lugares o eventos patrimoniales (...) una representación subjetiva, en la que identificamos los valores, la memoria y los significados culturales y sociales que nos ayudan a dar sentido al presente, a nuestras identidades, y nos dan una sensación de lugar físico y social. El patrimonio es el proceso de negociar significados y valores históricos y culturales que ocurren en torno a las decisiones que tomamos de preservar o no ciertos lugares físicos, ciertos objetos o eventos intangibles, y la manera en que entonces los manejamos, exhibimos o llevamos a cabo (2011, 45-46).

Si el patrimonio es algo activo, que se hace y no se posee, una experiencia, una expresión de identidad, que activa la memoria, que negocia, crea y recrea recuerdos, valores y significados sociales y culturales como lo presenta Smith, las dicotomías

calificativas cultural/natural y tangible/intangible o material/inmaterial, aplicadas al patrimonio y que han llegado a ser de uso corriente en el ámbito de la administración de la cultura y de las políticas culturales luego de su “consagración” por la UNESCO, como lo previene Giménez Montiel (2007), son distinciones que sólo cumplen una función descriptiva en los documentos de dicha organización internacional y están lejos de cualquier pretensión teórica-conceptual.

De manera esquemática, otros aspectos igualmente problemáticos que se vislumbran desde el enfoque crítico, incluidos algunos ya mencionados, son: la idealización de un patrimonio cultural que es depositario de un prestigio histórico y simbólico presumiblemente común a toda la población, que oculta y reproduce diferencias y desigualdades sociales; la reducción del patrimonio cultural al estado de “objeto”, contenedor de valores y significados inmutables; la trivialización del patrimonio cultural motivada por una urgencia de “acumulación”, de “inflación de la memoria”, frente a la amenaza del paso del tiempo, basada en nociones de riesgo e incertidumbre; la “fabricación” o “invención” del patrimonio, sobre todo en el marco de los listados de la UNESCO como medida de salvaguardia; la existencia de una concepción del patrimonio cultural que no reconoce el papel de los Estados en su formulación y producción, esto último con base en criterios occidentales y tendientes a la universalización; la arbitrariedad en la toma de decisiones para legislar, institucionalizar y realizar acciones culturales, así como la imposibilidad del Estado para reaccionar ante las nuevas demandas sociales de participación social; y en general, la ineficacia de las instituciones culturales y sus cuerpos legales para responder a los retos que plantean fenómenos globales, entre los que destaca el acelerado desarrollo del turismo y sus efectos negativos, paradójicamente, en la conservación del patrimonio cultural.

A partir de lo anteriormente citado, la formulación de nuestras preguntas de investigación quedó de la siguiente manera:

1. ¿Qué significados construyen danzantes, músicos y otros miembros de la Nación Yaqui sobre la Danza del Venado y los Pascolas a partir de los distintos usos sociales que le han dado tanto ellos mismos como una parte de las instituciones, ballets

folclóricos y otros agentes sociales? ¿qué valoran de la danza y, por lo tanto, qué sentido patrimonial le otorgan?

2. ¿Cómo interpretan los cambios en los usos rituales? ¿consideran que esos procesos de cambio ponen en riesgo esta práctica dancística-musical o forman parte de estrategias para su permanencia?

El objetivo general fue comprender y analizar desde la perspectiva crítica de la sociología del patrimonio los distintos usos sociales que hoy en día algunas comunidades del pueblo yaqui dan a su práctica dancística-musical del Venado y los Pascolas, la forma en que la significan y sus criterios de valoración, así como las relaciones sociales que se establecen en torno a ella y los acuerdos o desacuerdos existentes en torno a estos procesos de patrimonialización.

En tanto, los objetivos particulares fueron:

a) Reconstruir brevemente los diversos usos que se le han dado a la danza del Venado y los Pascolas, desde los rituales hasta los espectaculares, en relación con su contexto social.

b) Indagar en el tipo de relaciones sociales y de poder que se construyen entre el Estado, las instancias oficiales de cultura y la Nación Yaqui en torno a la danza como patrimonio cultural, y con base en ello ahondar en la capacidad de agencia del pueblo yaqui para tomar decisiones sobre su práctica.

c) Identificar los acuerdos o desacuerdos y los argumentos generados en torno a éstos generados por la diversificación del uso ritual de la danza y los actuales procesos de patrimonialización.

Asimismo, el presente trabajo estuvo guiado por los supuestos o hipótesis que siguen: La práctica dancística- musical del Venado y los Pascolas, como otras danzas rituales en su contexto moderno y contemporáneo, posee diversos significados y valoraciones y por lo tanto tiene diferentes usos sociales que de dicha práctica ha hecho históricamente el pueblo yaqui, en el ámbito comunitario o fuera de él, usos que le han permitido construir distintos tipos de relaciones sociales, como de solidaridad (Varela Ruíz, 1986; Spicer, 1994; Olavarría Patiño, 1999, 2000, 2003; Lerma Rodríguez, 2011, 2015, 2016; Moctezuma Zamarrón, 2015b) o de carácter político. Algunos de esos usos sociales, no se han mantenido al margen de la influencia del discurso patrimonial

autorizado (Smith, 2006, 2011), que, a través de las políticas culturales del Estado mexicano o el mercado, ha incentivado cambios en los usos de la danza por parte del propio pueblo yaqui pero también desde agentes externos que se han apropiado de la danza modificando radicalmente sus significados así como su contexto ritual y comunitario (Brenscheidt genannt Jost, 2017; Oehmichen-Bazán, 2019). Es así, que desde la mirada crítica, al interior de las comunidades estos nuevos usos de la danza han generado distintas posiciones a favor o en contra del cambio o la permanencia de las diferentes formas de llevarla a cabo, dando lugar a resignificaciones y distintas interpretaciones y que conlleva una dimensión de conflicto que se hace presente en las prácticas culturales consideradas patrimoniales (Flores Mercado *et al*, 2016b). No obstante, en esta tesis sostenemos que los miembros de la Nación Yaqui, son agentes activos, es decir, tienen agencia en dichos procesos de apropiación por terceros, de resignificación y revaloración de su práctica dancística, decidiendo qué aspectos de éstas mostrar y qué aspectos no mostrar (López de Llano, 2016, 2018) e incluso cómo tomar ventaja de la oportunidad económica que representa la fascinación contemporánea por contemplar lo exótico (Urry, 2001; Comaroff y Comaroff, 2011). Esa misma agencia que bien puede revelar la existencia de una heterogeneidad de significados y valoraciones (Bortolotto, 2014) al interior de la Nación Yaqui en relación con los usos que le dan a la danza, desde los más sagrados hasta los más triviales, también puede evidenciar su capacidad para visibilizar y vindicar al pueblo yaqui como un actor con “historia” frente a la indiferencia y el abuso de gobiernos, instituciones y de la sociedad en general (Serrano Riobó, 2018; Clark, 2019).

Método, técnicas y escenario de investigación

Esta tesis se plantea desde la mirada cualitativa, la cual se enfoca en la comprensión interpretativa de la experiencia humana, fijando su atención en las prácticas que tienen significado para los sujetos tanto en su vida cotidiana como en momentos específicos y examinando el modo en que esos sujetos experimentan el mundo y lo que perciben como importante de la realidad (Taylor y Bogdan, 1987). La investigación cualitativa, como una actividad situada que ubica al observador en el mundo, se apoya de un conjunto de estrategias interpretativas y materiales para hacer

inteligible ese mundo, es por ello que el investigador cualitativo es menos un “recolector de datos” y más un *bricoleur* o trabajador manual (Denzin y Lincoln, 2012), el cual, como sugiere la sociohermenéutica⁷, desde su lugar en el mundo y a partir de su de *su propia relación* con el objeto de estudio y de los *indicios-evidencia* que éste le proporciona, reconstruye un conjunto de representaciones sociales pertenecientes o imbuidas en una realidad más compleja (Alonso Benito, 1998). Acorde con esta perspectiva que privilegia el uso de la intersubjetividad, se ha seleccionado como sustento metodológico de la presente tesis el método etnográfico (Taylor y Bogdan, 1987; Guber, 2001; Ameigeiras, 2006; Mendizábal, 2006; Denzin y Lincoln, 2012) y más específicamente la etnografía enfocada o sociológica, que a grandes rasgos es en un procedimiento sistemático y regulado que contempla la intervención física, simbólica y virtual, y se construye mediante la triangulación de técnicas: la observación, la documentación y las entrevistas (Knoblauch, 2005; Montes de Oca, 2015, 2016).

Para dar cumplimiento al propósito de esta tesis, se seleccionó la observación participante como principal técnica de investigación, en correspondencia con las particularidades de la etnografía sociológica (Montes de oca, 2015), cuya puesta en marcha implicó, por un lado, la realización de cuatro estancias cortas de campo (la primera en julio de 2018, la segunda de diciembre de 2018 a enero de 2019, la tercera de junio a agosto de 2019 y una cuarta de febrero a marzo de 2020) en ranchos y localidades de los pueblos Loma de Guamúchil, Loma de Bácum, Tórim, Vícam Pueblo y Vícam Estación o Vícam *Switch*; y por otro, la construcción de información de manera intensiva, mediante la combinación de escritura- grabación y enfocando la mirada hacia aspectos específicos del campo, fundamentalmente hacia la actividad de los danzantes y músicos, a quienes acompañé y entrevisté en diferentes fiestas, conmemoraciones, eventos culturales y en lo cotidiano. La consecución de la observación participante, en tanto ejercicio de involucramiento (Guber, 2001) que se

⁷ El paradigma hermenéutico-crítico o sociohermenéutico precisa que el lugar del sujeto en el proceso de conocimiento es el origen de la creación del sentido de toda observación, pues el sujeto como una síntesis de elementos de la propia sociedad posee una perspectiva de esa sociedad y desde esa perspectiva (re)construye la realidad, lo cual nos lleva a señalar que la construcción conceptual de esa realidad es siempre un ejercicio de selección y de interpretación.

apoya en diversos instrumentos de investigación, fructificó en aproximadamente 40 días de entrevistas etnográficas o charlas informales sostenidas con los sujetos proveedores de los indicios-evidencia o *actores sociales*, las cuales contaron con el respaldo de un registro de voz y de un registro audiovisual, además de las notas en el diario de campo con su respectivo registro fotográfico, todo esto apoyado por tecnologías tales como teléfono celular, grabadora de voz y cámara de fotografía y vídeo. La realización de entrevistas etnográficas con danzantes, músicos y cantavenados, autoridades tradicionales, mujeres, docentes y talleristas, promotores culturales y otros miembros de la Tribu, dio como resultado la selección de un número más reducido de *actores clave*, misma que se llevó a cabo en función de su conocimiento y/o experiencia en torno a la práctica dancística- musical en cuestión, así como de sus posibilidades para facilitar el encuentro con otros actores. Para profundizar y enriquecer los indicios- evidencia, se sostuvieron con algunos actores clave entrevistas semiestructuradas, herramienta que requirió de cierta preparación al estar materializada en un guión y por llevarse a cabo en situaciones acordadas, en todos los casos dichas entrevistas fueron videograbadas. Finalmente, como lo contempla este método, se llevó a cabo una estrategia de intervención virtual, un tipo de inmersión etnográfica en el campo de lo digital con fines de triangulación-contrastación de la información (Montes de Oca, 2015), la cual permitió dar continuidad al trabajo sobre terreno a través de redes sociales (*Facebook* y *Whatsapp*), por una parte, contribuyendo al desarrollo de otras tantas charlas con algunos actores, quienes a su vez facilitaron más material fotográfico y audiovisual a través de dichas redes, y por otra, posibilitando una reconstrucción de discursos, imágenes, videos y demás contenidos en torno a la práctica dancística- musical, igualmente presentes en páginas de redes sociales principalmente de carácter comunitario.

Capítulo I Patrimonio cultural, modernidad y política cultural

“La historia del patrimonio cultural es diferente de la de los objetos que forman parte de él”

Krzysztof Pomiam

1. 1 La invención del patrimonio cultural: breve revisión histórica

1.1.1 Consideraciones preliminares

Patrimonio deriva del latín *patrimonium* y hace referencia a “los bienes que el hijo tiene, heredados de su padre y abuelos” (Diccionario Jurídico Mexicano, 1984), en correspondencia con lo que para el derecho romano antiguo era simplemente “los bienes pertenecientes al padre de familia” y que en su acepción moderna es empleado como un término exclusivo y de carácter técnico para señalar el “conjunto de bienes de una persona” (Hanisch Espíndola, 1977). De acuerdo con Cottom Ulin (2001), la noción de patrimonio en su evolución como concepto jurídico fue definido en términos de propiedad de una herencia o legado y es en función de dicha concepción que pierde su significado jurídico preciso, pasando a las ciencias sociales y en particular a la antropología y a la historia bajo el significado desarrollado por la filosofía alemana como: “la herencia cultural que imprime sus características a un pueblo y lo distingue de los demás” (Olivé Negrete, 1999). Esta acepción será retomada e impulsada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) a mediados del siglo XX, en el sentido de la protección a los “bienes culturales” con valor universal.

A muy grandes rasgos, la forma en que ha sido percibido y entendido lo patrimonial en el mundo occidental ha transitado de una concepción particularista, centrada en la propiedad privada y en el disfrute individual o familiar, siendo el coleccionismo una de sus primeras forma de valoración, hacia una concepción nacionalista, con la promoción y protección de monumentos y objetos del pasado como ejemplares y símbolos de identidad sociocultural de los Estados nación, que a partir del siglo XX

compagina con una concepción globalizante del patrimonio impulsada por el ideario de la UNESCO sobre la existencia de un patrimonio perteneciente a los Estados nación pero también a la humanidad. Así empleado el patrimonio como instrumento para la construcción de identidades nacionales y con carácter supranacional, quedó instituido como la apropiación colectiva en forma de bien común, de un conjunto selecto de vestigios y productos o expresiones del pasado e incluso del presente, señalados como materiales, inmateriales, naturales, culturales, etnológicos, arqueológicos, históricos, artísticos, gastronómicos, entre muchas otras categorías que constantemente se han ido ampliando y diversificando de acuerdo a su contenido (Giménez Montiel, 2005a).

Como lo afirma Harrison (2010, 2013), patrimonio es un término resbaladizo, utilizado para describir casi cualquier cosa, desde edificios y monumentos hasta canciones, festivales o idiomas, abarcando cosas grandes o pequeñas, grandiosas o humildes, naturales o fabricadas, por lo que opera en una amplia gama de áreas involucradas en la producción del pasado en el presente, abarcando también una gran gama de escalas, espaciales e institucionales, pero siempre vinculado a la experiencia de la modernidad. Según el autor, el aspecto característico de la modernidad es su carácter centrado en el progreso lineal, en la rapidez y en la ruptura con las tradiciones del pasado, pues la modernidad y lo moderno se constituyen en un conjunto de actitudes que desestiman el pasado, sin embargo, paradójicamente, en ese continuo afán de actualización, el acelerado cambio social y tecnológico al que da lugar, genera sentimientos de riesgo e incertidumbre, de desaparición de objetos, lugares y prácticas, lo cual ha conducido a la idea de “salvar” el pasado frente a la amenaza del tiempo, y es bajo dicha premisa que se han ido creando diferentes organismos e instrumentos legales, con el propósito de conservar lo considerado como patrimonio.

Si bien la noción de patrimonio cultural ha sido empleada a lo largo de la historia según un complejo proceso de atribución de valor a una parte de la producción humana, además, se le ha percibido como un concepto convenientemente ambiguo que ha servido a muchos fines sociales y políticos diferentes (Harrison, 2010, 2013; Pibernat Riera, 2017). En este sentido, no son pocos los autores que señalan que el patrimonio cultural en su paso de lo privado al mundo de lo público se configuró bajo

la idea de *patrimonio nacional* con un Estado propietario, en el marco del surgimiento a partir del siglo XIX de los nacionalismos y de las naciones en términos modernos, es decir, en su expresión económica: el capitalismo, política: el liberalismo, y social: la concepción individualista del ciudadano, con la función de coadyuvar a dotar a una nación de una identidad específica para su imposición sobre el resto de las identidades regionales o étnicas que ya existían, y con el objetivo de lograr la homogeneización y alcanzar una singularidad cultural legitimadora de un Estado y de sus gobiernos como los dirigentes de esas naciones (Hobsbawm, 1991). Al respecto, Hall (1999) nos recuerda que los Estados nación son una entidad política y territorial y a su vez lo que Anderson (1993) denomina una *comunidad imaginada*, una colectividad que se identifica como tal a partir de diferenciarse respecto de otras colectividades y que comparte una idea de nación y de lo que ella representa en términos de significados culturales. A partir de dicho giro, las representaciones patrimoniales sirvieron como “pegamento” para la unificación de los Estados nación, con el propósito de borrar las diferencias culturales a través de la educación, la militarización, el dominio y control del territorio, la imposición del idioma que ahora sería el dominante y de una visión del mundo (Gellner, 1988; Hobsbawm, 1991; Anderson, 1993). De ahí que, como apunta Prats Canals (1997) este siglo constituya una edad de oro del patrimonio nacional, es el siglo de los museos o de *lugares para el pasado* (Harrison, 2010, 2013) administrados por instituciones creadas para encontrar, definir, medir y catalogar objetos y artefactos para su resguardo y exhibición, bajo los parámetros establecidos por los expertos o *custodios del pasado humano* (Smith, 2006, 2011), respondiendo dichos lugares para el pasado al “despertar” de un sentimiento nacional y patriótico y contribuyendo a la celebración de las naciones y a sus cambiantes valores hegemónicos, como lo evidencia Krzysztof Pomian: “incluso los objetos procedentes de otras sociedades o de la naturaleza ilustran la nación que los ha recogido, ya que es ella quien -por medio de sus artistas, sus sabios, sus exploradores e incluso sus generales- ha sabido reconocer su valor y hacer los sacrificios necesarios para obtenerlos” (*citado* en Prats Canals, 1997). No obstante, todas estas acciones y políticas patrimonialistas no se limitaron al ámbito de lo nacional pues muchas veces obedecieron a la adopción de políticas internacionales.

1.1.2 La construcción dicotómica de patrimonio cultural y patrimonio cultural inmaterial

La Segunda Guerra Mundial dio lugar a un profundo replanteamiento de las relaciones internacionales, las cuales empezaron a fundamentarse en la búsqueda de objetivos comunes vinculados a la paz, la cooperación, el bienestar y el respeto a los derechos humanos (ONU, 1945; UNESCO, 2014). Asimismo, en el marco de la emergencia de la reconstrucción de ciudades y sus monumentos históricos, son los organismos internacionales quienes dedicaron una mayor atención a la cultura y al patrimonio, estableciendo bases y criterios para su protección y gestión (Llull Peñalba, 2005). Siendo finalmente la UNESCO, organismo especializado de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), quien estableció los parámetros internacionales de definición del patrimonio, así como las medidas a seguir, a nivel nacional e internacional, para su conservación y protección o salvaguardia⁸.

La idea sobre la existencia de “un patrimonio” es antigua, no obstante, su reconocimiento y definición de manera formal y precisa puede ser ubicado en dos periodos de la historia (Nivón Bolán, 2010). En el primero, entre 1877 y 1940, se institucionaliza la preocupación por la conservación del legado histórico y se discuten importantes acuerdos internacionales que establecen términos y tácticas para su preservación. Durante este periodo surge la preocupación y el debate sobre el patrimonio arquitectónico que a lo largo de las décadas posteriores se ampliará y extenderá a otros bienes culturales. Un segundo periodo va de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, marcado por la fundación de la ONU y de la UNESCO en 1945, caracterizado por la sistematización internacional de las políticas de patrimonio a manos de los Estados nación y de las organizaciones internacionales, las cuales sufrieron importantes variaciones a lo largo de los años como reflejo de las cambiantes preocupaciones políticas e intelectuales del momento en que fueron elaboradas. Entre los documentos imprescindibles que dan cuenta de este proceso están la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* de 1972, la *Declaración de México sobre Políticas Culturales* de 1982 y la *Convención para*

⁸ En este trabajo se utilizan indistintamente “salvaguardia” y “salvaguarda”.

la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, ocupando un lugar central ambas convenciones de la UNESCO, por una parte, al dotar a lo que se concibió inicialmente como *bienes culturales* y luego como *patrimonio cultural* de un fundamento legal (Torres Aguilar, 2015), y por otro, al instaurar una dicotomía en lo patrimonial, distinguiendo lugares, objetos y cosas tangibles o materiales, de prácticas, manifestaciones y expresiones intangibles o inmateriales.

Es en la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*, firmada en 1972, donde por primera vez se denomina a los bienes culturales como *patrimonio cultural*, diferenciándolo además del *patrimonio natural*. Quedando definido el patrimonio cultural como los monumentos u obras monumentales, los conjuntos o grupos de construcciones y los lugares creados por el hombre, todos ellos con valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia (UNESCO, 1972, artículo 1). En paralelismo, el patrimonio natural queda definido como los monumentos, las formaciones y los lugares o zonas delimitadas, naturales y constituidos por formaciones físicas y biológicas, geológicas y fisiográficas, con un valor universal excepcional desde el punto de vista estético, científico y de la conservación⁹. Sumado al cambio de expresión con que en adelante se denominará al patrimonio y de la distinción entre patrimonio cultural y natural, este documento pone el acento en la concepción del patrimonio como “de la humanidad entera”, al establecer que incumbe a la colectividad internacional entera participar en su protección, misma que se concreta en la conformación de dos inventarios: la *Lista del Patrimonio Mundial* y la *Lista del Patrimonio Mundial en Peligro*.

Un momento interesante en el cambio de las consideraciones internacionales sobre lo patrimonial y en el camino a la instauración de la clasificación del patrimonio en material e inmaterial se genera en 1982 durante la “Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales” de la UNESCO realizada en México. El documento resultante, conocido como *Declaración de México sobre Políticas Culturales*, ofrece una definición de lo patrimonial sólo sencilla en apariencia, pues refiere que el patrimonio cultural de un pueblo comprende no sólo las grandes obras de los artistas, sino también las

⁹ Noción que ha incentivado la discusión en torno al valor histórico-cultural de los paisajes naturales y a la teorización sobre el concepto de *heritage landscape* o paisaje patrimonial. Véase: Castellanos Arenas (2017).

creaciones anónimas surgidas del alma popular junto con sus valores que le dan sentido a la vida y que se expresan como obras materiales y no materiales como la lengua, los ritos y las creencias (UNESCO, 1982, párrafo 23). La complejidad de esta definición reside, por una parte, en que coloca al mismo nivel las grandes obras inscritas en el campo de la alta cultura y las creaciones populares colectivas, anónimas y cotidianas, ajenas al reconocimiento público más allá su ámbito comunitario, y por otra, introduce la distinción entre obras materiales y no materiales, sugiriendo propiedades o funciones diferenciadas e incluso complementarias pero que no se desarrollan en el documento. En sus párrafos 24, 25 y 26 la visión de protección del patrimonio también toma distancia de las anteriores convenciones pues no alude a la figura del Estado como protagonista, sino al pueblo, en plural; otro aspecto importante es la manifestación explícita del vínculo entre la preservación del patrimonio y los procesos de reconocimiento, memoria y aprecio de esos patrimonios por los propios pueblos, relación que posteriormente es recuperada en la Convención de 2003; por último, es igualmente destacable la mención al colonialismo y sus efectos en detrimento del patrimonio cultural y la exigencia de restitución de objetos robados en el contexto de dominación. Un antecedente de esta Declaración que abona a la comprensión de la inquietud sobre la existencia de un patrimonio inmaterial es un breve documento elaborado en 1976 y titulado *Carta de México en defensa del patrimonio cultural*, el cual concibe lo patrimonial más allá de lo material, de lo oficial y de lo estático, pues en sus primeras líneas menciona que el patrimonio cultural humano comprende las creaciones heredadas del pasado tanto como la herencia viva de técnicas, habilidades, sensibilidades, creencias y comprensiones a través de las cuales los pueblos se expresan. Aun cuando la Declaración de 1982 ni la Carta de 1976 no plantean una disociación entre lo tangible y lo intangible, si sugieren una preocupación por la inclusión de las expresiones de pueblos y comunidades en la definición institucional de patrimonio, inclusión que se ve consumada en la Convención de 2003 - por lo menos a nivel descriptivo- de la mano de la instauración de la distinción entre patrimonio cultural material y patrimonio cultural inmaterial.

1.1.3 Un nuevo escenario de lo patrimonial: la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial

En octubre de 2003, la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* fue aprobada por la Conferencia General de la UNESCO, con el objetivo de complementar la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* de 1972 que tuvo la finalidad de proteger sólo el patrimonio material de la humanidad (Pérez Ruíz, 2012). Esta Convención, antecedida y respaldada por otros instrumentos de nivel internacional, entró en vigor en abril de 2006¹⁰, de conformidad con su artículo 34, al ser ratificada por 30 Estados Partes, lo que determinó que fuera considerada ley internacional, un marco jurídico de carácter vinculante, es decir obligatorio, con el objetivo de salvaguardar prácticas y manifestaciones culturales que tienen sentido en la cosmovisión e identidades culturales de comunidades, grupos e individuos, sobre todo en el presente, todo esto a través de la sensibilización, la cooperación y asistencia en el plano local, nacional e internacional (UNESCO, 2003, artículo 1). Desde entonces, el reto de las instituciones culturales de los Estados Partes, que actualmente suman 178, ha sido darle cabida al denominado patrimonio cultural inmaterial (PCI) en sus políticas culturales para contrarrestar los efectos negativos en éste producidos por la globalización, el desarrollo descontrolado de los medios de comunicación, la pobreza, la migración, las guerras, los desastres naturales y otros procesos que ponen en riesgo estas manifestaciones culturales (Pérez Ruíz, 2012; Flores Mercado, 2017).

La Convención 2003 define como patrimonio cultural inmaterial:

los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y

¹⁰ De acuerdo con Flores Mercado (2017), México fue uno de los Estados Partes que impulsó con gran entusiasmo su aprobación, participando en el Comité de redacción de ésta y siendo uno de los primeros países en ratificarla, pues se consideró que representaba una oportunidad para que el país contara con un instrumento jurídico para salvaguardar, fomentar y promover la inmensa diversidad, sobre todo étnica, en el plano internacional.

su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible (UNESCO, 2003, artículo 2).

Según esta definición, la salvaguarda del PCI es una garantía de sustentación de la diversidad cultural y de la creatividad humana y se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes: a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como el vehículo del patrimonio cultural inmaterial¹¹; b) artes del espectáculo¹²; c) usos sociales, rituales y actos festivos¹³; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo¹⁴; y e) técnicas artesanales tradicionales¹⁵. De manera que, según la propia UNESCO¹⁶, el patrimonio cultural ya no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas del pasado y que serán transmitidas a generaciones futuras, los usos rurales y urbanos contemporáneos característicos de diversos grupos culturales, e incluso las expresiones que han evolucionado en respuesta a su entorno.

Para su protección, se establece como salvaguardia:

las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos (UNESCO, 2003, artículo 2).

En el plano nacional, como se señala en los artículos 11 y 12 de esta Convención, una de las vías propuestas por la UNESCO para que los Estados Partes den el primer paso a la conservación y salvaguarda es identificar y definir los distintos elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en su territorio, en otras palabras, la elaboración de un inventario de su PCI, y en particular del PCI que requiere ser

¹¹ Véase: <https://ich.unesco.org/es/tradiciones-y-expresiones-orales-00053>

¹² Véase: <https://ich.unesco.org/es/artes-del-espectaculo-00054>

¹³ Véase: <https://ich.unesco.org/es/usos-sociales-rituales-y-00055>

¹⁴ Véase: <https://ich.unesco.org/es/conocimientos-relacionados-con-la-naturaleza-00056>

¹⁵ Véase: <https://ich.unesco.org/es/tecnicas-artesanales-tradicionales-00057>

¹⁶ Véase: <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

salvaguardado con urgencia. Siguiendo esa lógica, en los artículos 16, 17 y 18 de la Convención, como medidas de salvaguarda en el plano internacional, se hace expresa la creación de tres listas a petición del Estado Parte interesado: la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*; la *Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere Medidas urgentes de salvaguardia*; y el *Registro de Buenas prácticas de salvaguardia*. Estos listados, equiparables con los de Patrimonio Mundial y Patrimonio Mundial en Peligro productos de la Convención de 1972, ilustran la forma en que se ha sido concebido y constituido lo patrimonial por las instituciones, como algo susceptible de ser identificado, delimitado e inscrito en un registro bajo la idea de garantizar su permanencia, esto mediante el aval de instrumentos legales internacionales y nacionales que a su vez han marcado el rumbo a seguir por las políticas culturales de los Estados Partes, políticas que a partir de la Convención 2003 han tratado de dirigirse de manera diferenciada a lo material y a lo inmaterial, al menos en el papel, por lo que llegado este punto es importante preguntarse por la lógica que ha venido guiando este enfoque patrimonial en el ámbito institucional y cuáles han sido sus efectos.

Bortolotto (2014) subraya que esta nueva categoría introducida por la UNESCO perturba hoy en día el ámbito del patrimonio, históricamente fundado sobre una concepción de “objeto”, planteando una serie de problemáticas a los responsables del establecimiento de las políticas culturales. Pero no sólo a ellos, sino a todos los actores y agentes involucrados en la definición y usos del patrimonio, en la medida en que la propia Convención 2003 en sus artículos 11 y 15 propone otorgar un papel más activo a “comunidades, grupos e individuos” en las acciones anteriormente reservadas únicamente a los expertos o especialistas en el patrimonio, lo que ha motivado a que estudiosos críticos y activistas del patrimonio cultural se pronuncien con mayor ahínco en torno al texto de la convención y sobre todo en torno a su aplicación. Una adecuación de la Convención 2003 en comparación con el resto de sus predecesoras, es la aplicación del término “salvaguardia” en sustitución del de “protección”, presumiblemente con la intención de alejarse del enfoque clásico y estático del resguardo frente a la degradación que, sin embargo, en la práctica ha tomado en países como México la forma de “protección simbólica” pues ninguna de las

herramientas de que disponen sus instituciones encargadas del patrimonio cultural ha sido pensada para tener en cuenta la dimensión dinámica de ese patrimonio y así asegurar la viabilidad que promueve la UNESCO (Pérez Ruíz, 2012), después de todo y a pesar de que la Convención 2003 trata de reconocer formas nuevas y no occidentales de entender el patrimonio, la salvaguarda se resume en el dispositivo habitual y objetivador de la UNESCO: se trata de listas (Bortolotto, 2014). Así, aun cuando en la Convención 2003 se suprime la noción universalista de excepcionalidad y se reconoce que las comunidades, en especial las indígenas, los grupos y los individuos desempeñan un importante papel en la producción, la salvaguarda, el mantenimiento y la recreación del patrimonio cultural inmaterial (UNESCO, 2003), la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere Medidas urgentes de salvaguardia han sido entendidas en el marco de su aplicación por los Estados Parte como los equivalentes inmateriales de la Lista del Patrimonio Mundial y la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro. Estos listados, en lo inmediato han dado como resultado una competencia a nivel internacional entre los Estados Partes por tener un mayor número de manifestaciones y prácticas reconocidas oficialmente como patrimonio por la UNESCO, especialmente la Lista Representativa ha sido interpretada como un indicador de eficiencia y éxito de las instituciones gubernamentales de distintos niveles (Flores Mercado, 2017), además de que internamente cada Estado Parte ha iniciado una carrera por inventariar su PCI como parte de los requisitos para la presentación de expedientes de inscripción de elementos de patrimonio inmaterial ante la UNESCO (López Morales, 2009). Para ilustrar esto, mientras en su primer ciclo de recepción de candidaturas, de junio a septiembre de 2008, un total de 34 Estados Partes presentaron 111 candidaturas ante la 4ta. Reunión del Comité Intergubernamental, en la 14ta. Reunión recién realizada del 9 al 14 de diciembre de 2019 se examinaron 51 candidaturas presentadas por 65 Estados Partes¹⁷, es decir, casi el doble de Estados Partes se hicieron presentes incluso compartiendo la candidatura de una misma manifestación cultural; y actualmente, de los 178 Estados

¹⁷ Cifras obtenidas de los informes de las *Reuniones sobre el patrimonio cultural inmaterial (co)organizadas por la UNESCO*. Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/eventos>

Partes adheridos a la Convención 2003, 127 de ellos ya cuentan con alguna manifestación inscrita en al menos una de las listas de PCI de la UNESCO.

En esta línea, conviene enfatizar que estas acciones de salvaguarda, junto con la terminología de la Convención 2003, también ha sido incorporada por los Estados Partes como eje de sus políticas culturales nacionales. Tal es el caso de México que ha adoptado plenamente ambas directrices en la *Ley General de Cultura y Derechos Culturales* de 2017 y en su respectivo Reglamento de 2018, en los que se reconoce como objeto de Ley a “los elementos materiales e inmateriales pretéritos y actuales... que identifican a grupos, pueblos y comunidades que integran la nación” (DOF: 2017, artículo 3), se establece el acceso al patrimonio material e inmaterial de las culturas que se han desarrollado y se desarrollan en territorio nacional como un derecho cultural (artículo 11) y se señalan las acciones de salvaguardia y resguardo del PCI a nivel federal, estatal y municipal como respuesta al compromiso adquirido por el Estado mediante su adscripción a la Convención 2003 (artículos del 15 al 18).

1.2 Aproximaciones críticas al patrimonio cultural como proceso dinámico

En el extenso campo de estudios sobre patrimonio cultural son claramente distinguibles dos posturas principales, por lo menos en lo que al tratamiento de dicho patrimonio se refiere: el enfoque “naturalista” y el enfoque crítico. El primer enfoque concibe al patrimonio *a priori* al suponerlo como una cualidad inherente a todo bien cultural, que incluso ha conllevado una problemática de indistinción entre patrimonio cultural y cultura (Giménez, 2005b, 2007), y en el ámbito institucional se ha desarrollado bajo la tutela de la UNESCO, cuyo peso es fácilmente distinguible en la creación de políticas culturales nacionales patrimonializantes, desde donde se ha venido asumiendo al patrimonio cultural como propiedad intrínseca de una nación y en los casos en que se trata de un patrimonio cultural al que se le atribuye un valor universal, como propiedad de la humanidad; en ambos casos por designación de ley en los términos de la legislación en la materia (Castilleja González, 2015). El enfoque crítico, en cambio, apela al patrimonio cultural como construcción social en tanto dicha característica le es dada a ciertos bienes culturales por determinados grupos

sociales en condiciones sociohistóricas específicas, reconociendo que en la selección de esos bienes interviene una valoración selectiva acorde a intereses y proyectos específicos y, de acuerdo a criterios y valores restrictivos y excluyentes, generalmente hegemónicos (Pérez Ruíz, 2004), perspectiva en la que se inserta este trabajo.

En este camino, Smith (2016, 2011) advierte que el protagonismo conferido al patrimonio cultural, resguardado concretamente en museos, monumentos, archivos, fototecas, entre otros, tuvo como efecto el acompañamiento de un *discurso patrimonial dominante o autorizado*, el cual, por un lado, sustentó una definición limitada de patrimonio concibiéndolo como un objeto valioso y por ello digno de ser salvaguardado, y por el otro, se ha constituido en múltiples discursos autorizados involucrados en la legitimación de narrativas históricas y culturales y en el trabajo que esas narrativas realizan al mantener y negociar determinados valores de la sociedad y las jerarquías que estos valores respaldan, dando lugar a una *mentalidad autorizada* al regular los significados políticos y culturales del pasado y el papel de ese pasado en los problemas contemporáneos y controlando la legitimidad otorgada a las expresiones patrimoniales no autorizadas. Esta mirada oficialista o autorizada, desde la cual el patrimonio se aproxima más a la definición de cosa o de objeto con un valor en sí mismo y no a valores o significados culturales, se inserta en la lógica de lo que hemos identificado como el enfoque naturalista del patrimonio. La misma autora, apunta que los orígenes del *discurso patrimonial dominante* están vinculados al desarrollo del nacionalismo del siglo XIX y la modernidad liberal, y aunque se producen *discursos disidentes o subalternos* que compiten, el discurso dominante está intrínsecamente fijado en la atención y cuidado del pasado material. La idea de progreso que tomó fuerza particular en ese momento y que legitimó y reforzó las expansiones y adquisiciones coloniales e imperiales europeas, exigió nuevos dispositivos para garantizar o expresar la cohesión social y la identidad y para estructurar las relaciones sociales (Hobsbawm, 1991), por lo que la narrativa en desarrollo del nacionalismo y de una modernidad universalizadora se expresó en los monumentos que debían ser protegidos y manejados para el público como representaciones físicas de la identidad nacional y el gusto y el logro europeos, posteriormente, dichos principios europeos de conservación, así como la naturaleza y

significado de los monumentos, se extendieron a otras partes del mundo y tomaron la forma de un *sentido común global*, volviéndose hegemónicos e imponiéndose a las naciones y pueblos no occidentales. *La Carta de Venecia* de 1964, identificada como el texto canónico de las prácticas modernas del patrimonio, y la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural* de 1972 son pasos notables en la institucionalización del discurso patrimonial dominante o *discurso patrimonial autorizado*. Este discurso, fundado en la ética de conservación del siglo XIX, en términos de Smith, promueve explícitamente la experiencia y los valores de las clases sociales de elite, valores que se ponderan como universales al igual que los sistemas de pensamiento occidentales, centrando su atención en objetos materiales estéticamente agradables -en el sentido de las bellas artes-, lugares y/o paisajes, que las generaciones actuales deben cuidar, proteger y venerar para ser transmitidos a las generaciones futuras, para su educación y para forjar una sensación de identidad común basada en el pasado. Se trata de un discurso de nacionalismo y patriotismo, así como de ciertas experiencias de clase y valor social y estético que, excluyendo a mujeres, grupos étnicos, comunidades indígenas y a la clase trabajadora, ha dado como resultado la configuración de una *mentalidad* autorizada, la cual tiene que ver con la forma en que se ha ido construyendo el patrimonio, como algo que requiere un compromiso pasivo por parte del público, el cual consumirá sin crítica el mensaje del patrimonio construido por los expertos, dedicados a instruir y ofrecer una interpretación tradicional del patrimonio que encaja en la estética dominante. Pero, además esta mentalidad patrimonial es desplegada por el discurso patrimonial autorizado para regular y gobernar las reivindicaciones de identidad, como es el caso de las identidades indígenas o las identidades de clase, que cuestionan y desafían las expresiones de identidad autorizadas o recibidas con sus valores culturales y sociales respectivos. No obstante, es esencial no perder de vista que aun cuando el patrimonio autorizado se convierte en una herramienta de gobernanza o de control social de ciertas mentalidades no autorizadas, estas otras mentalidades no son pasivas y hacen uso del patrimonio de manera subversiva y opositora (Canclini, 1993; Prats Canals, 1997). Ese proceso de *creación de patrimonio oficial*, de acuerdo con Harrison (2010, 2013) ha tenido como efecto que una vez que objetos, lugares y prácticas se

convierten en entidades estatutarias reconocidas, quedan sujetas a una serie de suposiciones sobre cómo deben ser tratadas, a diferencia de otros objetos, lugares y prácticas *no oficiales*, dando pie además, al surgimiento de una lucha entre los patrimonios autorizados y los patrimonios no oficiales o no autorizados por encontrar representación oficial en el presente. Siguiendo al autor, otro efecto de esta narrativa oficialista que “inventa” el patrimonio cultural, es la trivialización de los objetos, lugares y prácticas, que ocurre en la urgencia de *acumulación* del patrimonio para evitar su pérdida y que se asocia al fenómeno de *inflación de la memoria*, un proceso generalizado de obsesión por recordar (Pérez Ruíz y Machuca Ramírez, 2017) y que opera a través de la creciente elaboración de inventarios o listas de patrimonio de diferentes tipos.

Adentrándonos en la comprensión del patrimonio como un proceso social y cultural, Prats Canals (1997) subraya que lo que define al patrimonio no es su carácter básico de construcción social o de *invención legitimada* pues esta es más bien una constatación elemental, en cambio, el factor determinante es su carácter simbólico, su capacidad para representar simbólicamente una identidad, que es lo que explica el cómo y por qué se movilizan recursos para conservarlo y exponerlo. De ahí que, en la medida en que el patrimonio pretende representar una identidad, se constituye en una arena de confrontación simbólica y hasta física entre grupos sociales, pues las distintas versiones de la identidad -patrimoniales o no en términos de oficialidad-, los distintos símbolos¹⁸ y sus distintas atribuciones de significados, se articulan, se complementan, se contradicen y compiten entre sí, por lo que no es de extrañar que los soportes materiales de los referentes patrimoniales, sobre todo los activados o autorizados, atraviesen por procesos de destrucción, apropiación, recalificación o sustitución (Prats Canals, 1997; Smith, 2006). Avanzando en este punto, entre los estudiosos del patrimonio hay quienes apuntan que es un lugar de complejidad social, pues si bien el patrimonio oficialmente reconocido devela su utilidad como una fuente

¹⁸ Tomando prestada de la sociología de la cultura la definición de símbolo, en este trabajo lo entendemos como operador de identidad: “un conjunto estructurado de signos, motivados icónica o indicialmente (o sea, por semejanza o por contigüidad), que se caracterizan por la pluralidad abierta e imprecisa de sus significados, cuya función principal consiste en permitir el reconocimiento recíproco entre los miembros de un grupo y -por lo tanto- generar una identidad de pertenencia entre los mismos” (Giménez Montiel, 2019, 50).

poderosa de significados en la conformación de una identidad nacional, también es un campo en el que la alteridad y la diferencia cuestionan ese legado sólo en apariencia reconocido por todos, pues quienes no pueden verse identificados en él no pueden pertenecer adecuadamente (García Canclini, 1993; Rosas Mantecón, 2011). En palabras de Hall (1999), aquellos que no pueden verse reflejados a sí mismos en el espejo del patrimonio están desencajados, porque es mediante la identificación con las representaciones dominantes de una nación que los sujetos toman parte en esa nación y en lo que significa, a través de los objetos y artefactos que se han producido para simbolizar sus valores esenciales. Esto último, nos devuelve a las apreciaciones de Smith (2006, 2011), ahora en torno a la definición del patrimonio como un proceso cultural ligado a la identidad, la memoria y el sentido del lugar, consideraciones surgidas de su propia experiencia grabando historias orales en el territorio cultural de mujeres indígenas de la comunidad *Waanyi* en el norte de Queensland, Australia. A través de esta investigación la arqueóloga pudo observar la transmisión de historias y tradiciones de las mujeres mayores hacia las mujeres más jóvenes como un ejercicio de afirmación de sus identidades históricas y culturales y de establecimiento y renovación de lazos comunitarios, en un espacio geográfico específico al que las mujeres *Waanyi* atribuían ciertos valores y significados culturales, lo que la llevó a reparar que el patrimonio cultural no es una cosa, ni un sitio, un edificio o cualquier otro objeto material, pues, aunque son herramientas culturales importantes no son en sí mismas patrimonio, planteamiento que se resume en su conocida frase: “no hay tal cosa como patrimonio”. En cambio, el patrimonio se trata más bien de un proceso cultural dinámico, involucrado en actos de recordar y de encarnar esos recuerdos, de transmitir valores y significados establecidos y de crear nuevos valores y significados. Si el patrimonio es algo activo, que se hace y no se posee, una experiencia, una expresión de identidad, que activa la memoria, que negocia, crea y recrea recuerdos, valores y significados sociales y culturales, y más aún, si el patrimonio es una mentalidad, una forma de conocer y de mirar, y que se traduce en que posee cierto sentido de “intangibilidad” como lo presenta Smith, las dicotomías calificativas cultural/natural y tangible/intangible o material/inmaterial, aplicadas al patrimonio y que han llegado a ser de uso corriente en el ámbito de la administración de la cultura y

de las políticas culturales luego de su “consagración” por la UNESCO como lo previene Giménez Montiel (2007), son distinciones que sólo cumplen una función descriptiva, sin embargo, son útiles para evidenciar el contraste existente entre el *patrimonio oficial* -“fabricado” o “creado” por el *discurso patrimonial autorizado*- y el *patrimonio realmente vivido*, reconocido y compartido -que emerge o se manifiesta en o desde la subalternidad y que en ocasiones ni siquiera es designado como “patrimonio” por quienes lo experimentan.

1.2.1 El discurso autorizado en el patrimonio cultural inmaterial y el mercado turístico

Harrison (2010, 2013) sostiene que la UNESCO es una de las principales detentadoras del discurso patrimonial hegemónico, también adoptado por otros organismos de nivel internacional como el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), cuyo papel ha sido dotar no sólo de legalidad la noción de lo patrimonial sino también de legitimidad, estableciendo las pautas para definir al patrimonio y fungiendo como la autoridad encargada de evaluar, clasificar y en su caso aprobar y registrar diversos objetos, lugares y prácticas como *patrimonios oficiales*, de acuerdo a criterios de inclusión propios y con los valores implícitos en esos criterios. En ese sentido, sobre todo la Lista Representativa, una de las medidas autorizadas de salvaguardia por la UNESCO, ha sido calificada por analistas críticos del patrimonio como un instrumento de “cosificación” que más que salvaguardar ha terminado cumpliendo una función de “escaparate” del turismo global, al facilitar el paso “del rito al espectáculo” de prácticas y expresiones culturales, normalizando lo que algunos investigadores críticos en la materia han caracterizado como fenómenos de *disneyficación* o *disneyzación* (Smith, 2006; Fernández Miranda, 2011; Oehmichen Bazán, 2019a) y de *espectacularización* (Hellier-Tinoco, 2008, 2011; Sevilla Villalobos, 2014, 2017a, 2017b; Machuca Ramírez, 2017a). Es preciso subrayar, que dichos fenómenos que solían ocurrir en el marco de procesos de *folclorización*, en los últimos años han encontrado continuidad en los procesos de *patrimonialización* o de conversión en patrimonio autorizado o institucional vía la Convención 2003, estos procesos, que a grandes rasgos implican la reinvencción y resemantización de lugares, objetos y

expresiones de la cultura de orden inmaterial, están íntimamente ligados con la puesta en valor o mercantilización de esos lugares, objetos y expresiones en la arena del turismo. Esta crítica contra la mercantilización del patrimonio cultural a manos de la industria turística, mientras en el Reino Unido se ha encaminado hacia la llamada “industria patrimonial” (Smith, 2006; Harrison, 2013), en México se ha dirigido como una crítica hacia la “industria cultural”, siendo explicada en función de las tensiones entre la cultura y el mercado por autores como Machuca Ramírez (2017a), quien, a propósito, señala que la concepción de la cultura como mercancía por las industrias culturales, que la ha llevado ser considerada como capital en el sentido económico, supone que es factible que el patrimonio cultural, con base en las cualidades fenoménicas y performativas propias de la cultura inmaterial como son la producción de imágenes y la conversión de los sucesos y la vida ritual en espectáculo, se circunscriba a los procesos productivos en general, quedando inscrita en las economías bajo la forma de “bienes y servicios”.

Justamente, sumado al estatus o al orgullo que puede representar para un Estado Parte el tener el reconocimiento de un cierto número de manifestaciones culturales como patrimonio cultural inmaterial, la carrera por el éxito en la incorporación de dichas manifestaciones a los listados de la UNESCO está mayormente relacionada con la oportunidad para atraer y promover el turismo alrededor de éste y, por tanto, de darle un uso más bien económico que sociocultural, pues ya en las mismas consideraciones iniciales de la Convención 2003 se puede leer la importancia que reviste el patrimonio cultural inmaterial en tanto “crisol de la diversidad cultural” y además “garante del desarrollo sostenible” (UNESCO, 2003). De conformidad con esto, Flores Mercado (2016a) apunta que si bien en la Convención 2003 se plantean como acciones en favor de la permanencia del PCI las ya referidas anteriormente (artículo 2), contradictoriamente, este mismo documento legitima su uso con fines de comercialización turística, a pesar de que ello pone en riesgo ese patrimonio que se busca salvaguardar. La autora agrega que un ejemplo de esa legitimidad que la Convención 2003 le ha dado al uso del patrimonio con fines mercantilistas es que la Lista Representativa de la UNESCO ha sido utilizada principalmente por los Estados Partes de los países del sur para promover el mercado turístico en sus regiones. En

América Latina y el Caribe, de acuerdo con datos de la propia UNESCO¹⁹, se encuentran 77 de las 549 manifestaciones culturales registradas en las listas de PCI a nivel mundial, 70 a título de una sola nación y 7 de ellas registradas como multinacionales, lo cual indica que a nivel regional la Convención 2003 ha tenido un impacto considerable. México, por ejemplo, es actualmente uno de los países del continente americano con mayor número de prácticas culturales registradas en la Lista Representativa, al contar con diez prácticas culturales en la Lista Representativa y con una práctica en el Registro de Buenas Prácticas de Salvaguardia²⁰. En orden cronológico son: “Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos” inscrita en la Lista Representativa en 2008; “Lugares de memoria y tradiciones vivas de los otomí-chichimecas de Tolimán: la Peña de Bernal, guardiana de un territorio sagrado” y “La ceremonia ritual de los Voladores”, inscritas en 2009; “Los parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo”, “La *pirekua*, canto tradicional de los *p’urhépechas*” y “La cocina tradicional mexicana, cultura comunitaria, ancestral y viva-El paradigma de Michoacán”, inscritas en 2010; El Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta” inscrita en 2011; “*Xtaxkgakget Makgkaxtlawana*: el Centro de las Artes Indígenas y su contribución a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial del pueblo totonaca de Veracruz, México” inscrita en el Registro de Buenas Prácticas en 2012; “La charrería, tradición ecuestre en México” inscrita en la Lista Representativa en 2016; “La romería de Zapopan: ciclo ritual de La Llevada de la Virgen” inscrita en 2018; y “Procesos artesanales para la elaboración de la Talavera de Puebla y Tlaxcala (México) y de la cerámica de Talavera de la Reina y El Puente del Arzobispo (España)” inscrita en 2019 como multinacional.

Cabe precisar, que el modelo de la Lista Representativa, como lo previene Sevilla Villalobos (2014), obedeciendo al viejo esquema de la promoción cultural que considera factible y legítimo poner a concurso la creación, la sensibilidad y la identidad, ha generado o por lo menos ha detonado la competencia y la exclusión, pues en el caso de México los intereses económicos se han sobrepuesto a los sociales y

¹⁹ Las estadísticas por país, región, tipo de candidatura, etc., se pueden descargar en: <https://ich.unesco.org/es/listas?multinational=3&display1=inscriptionID&display=stats#tabs>

²⁰ Véase: [https://ich.unesco.org/es/listas?text=&country\[\]=00143&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs](https://ich.unesco.org/es/listas?text=&country[]=00143&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs)

comunitarios, y según la autora un indicio de ello puede encontrarse en la presencia cada vez más frecuente de las secretarías de turismo y de las empresas privadas en la elaboración de las carpetas para la obtención de las declaratorias de este tipo de patrimonio. Ejemplos de lo anterior, son los presentados por López de Llano (2016, 2018), quien en su investigación sobre la tradición totonaca del palo volador, inscrita como PCI en 2009 bajo el título “La ceremonia ritual de los Voladores”, da cuenta de las disputas entre comunidades y entre familias de “voladores” surgidas de la competencia por tener un lugar estable como trabajadores asalariados en el medio turístico. De manera cercana, está el caso de “La Pirekua, canto tradicional de los p’urhépechas” reconocida como PCI en 2010, conducido por Flores Mercado (2016a, 2016b, 2017, 2019a), cuyo estudio expone la competencia generada entre instituciones, ONGs, la iniciativa privada y los propios actores comunitarios por el uso y significación de dicha práctica musical vista como patrimonio, así como la enorme brecha surgida entre los agentes involucrados directamente relacionada con su capacidad para hacer uso de ésta. Este mismo trabajo evidencia que además del predominio de los intereses del mercado turístico en los procesos de reconocimiento, las instancias de cultura han mantenido una postura ambivalente, permitiendo, por omisión o conveniencia, la violación a los derechos de los pueblos indígenas, como su derecho a la autonomía, a la consulta informada y a la preservación de su cultura y tradiciones (CNDH, 2018a), derechos validados por la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* y por tratados internacionales como la *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas* de 2007 y el *Convenio N° 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales en países independientes* de la Organización Internacional del Trabajo (OIT). Con todo, se trata de un modelo que se encuentra vigente dado el curso que han seguido nuevas iniciativas para incluir en la Lista Representativa otras expresiones culturales inmateriales, entre ellas la práctica dancística- musical del Venado y los Pascolas, la cual surge en 2014 desde las instituciones de cultura locales y estatales de los estados de Sonora y Sinaloa, contando además con la intervención de investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), con el propósito de inscribir ésta práctica cultural ante diferentes instancias que reconocen el patrimonio cultural inmaterial a nivel estatal y nacional

para así contar con la posibilidad de obtener el reconocimiento de la UNESCO. No obstante, aun cuando a la fecha dicha iniciativa no se ha concretado por diversas causas, ya desde finales de la década de los cincuenta del siglo pasado esta danza fue revalorada por el Estado mexicano posrevolucionario como la única representativa de la región del noroeste de México, mismo que siguiendo una lógica folclorizante la utilizó como atractivo turístico en territorio nacional así como en el extranjero (Brenscheidt genannt Jost, 2017). La folclorización a la que desde entonces quedó sujeta esta práctica y que ha tenido cabida en el mercado turístico actual, no es un hecho aislado o excepcional, por el contrario, como se detalla en el capítulo que sigue, se trata de un proceso que se circunscribe a los usos principalmente políticos-nacionalistas y mercantiles que ha hecho de la cultura y de las expresiones indígenas tanto la nación mexicana, a través de la puesta en marcha de ciertas políticas educativas y culturales, como la industria turística, que se ha servido de tales expresiones para obtener ganancias mediante su exhibición en montajes diseñados para el turismo de gran escala.

Capítulo II Usos del patrimonio cultural inmaterial de los pueblos indígenas en México: identidad nacional y turismo

Además, señor, hay algo que usted ignora. Tengo que hacer esas canastitas a mi manera, con canciones y trocitos de mi propia alma. Si me veo obligado a hacerlas por millares, no podré poner un pedazo del alma en cada una, ni podré poner en ellas mis canciones. Resultarían todas iguales, y eso acabaría por devorarme el corazón pedazo por pedazo. Cada una de ellas debe encerrar un trozo distinto, un cantar único de los que escucho al amanecer, cuando los pájaros comienzan a gorjear y las mariposas vienen a posarse en mis canastitas y a enseñarme los lindos colores de sus alitas para que yo me inspire.

B. Traven (Fragmento de “Canastitas en serie”)

En el capítulo anterior se argumentó que uno de los usos que le han dado los Estados a la cultura, en su sentido patrimonial, ha sido la construcción de las identidades nacionales y la creación de iconos nacionalistas. Por otro lado, en el marco de la adopción de la Convención 2003 por el Estado mexicano, se esbozó que esta política cultural lejos de desarrollar nuevos procesos de recuperación de las prácticas culturales en sus dimensiones sociocultural y política a manos de sus pueblos de pertenencia, ha tendido a reforzar la mirada folclorizante de dichas prácticas y ha propuesto como viable su incorporación al mercado turístico como opción de desarrollo.

En este capítulo, revisaremos específicamente cómo en nuestro país el Estado seleccionó y utilizó prácticas culturales como músicas, danzas, indumentarias, artesanías, comidas, saberes y conocimientos, con el propósito de perfilar una identidad nacional uniforme, sin contradicciones ideológicas ni conflictos internos, pasando por alto los diferentes intereses de clase. Asimismo, abordaremos la relación que se ha construido entre el “patrimonio nacional” y el turismo en México, poniendo el énfasis en las prácticas dancísticas y musicales de los pueblos indígenas valoradas como patrimonio en los términos del discurso autorizado, para hablar de sus usos mercantiles en el contexto neoliberal global, mismos que sugerimos han dado como resultado el surgimiento de ciertos cambios en torno a los usos sociales de dichas prácticas. Al respecto, autores como Bonfil Batalla (1991), Florescano Mayet (1993, 2003), Cottom Ulin (2001, 2004), García Canclini (1993), Pérez Ruíz (2004) y Rosas

Mantecón (2011), han planteado que los diversos usos e interpretaciones del patrimonio están moldeados por las diferencias culturales y sociales presentes en la nación mexicana y señalan que si bien el patrimonio cultural es expresión de solidaridad entre quienes comparten un conjunto de bienes y prácticas que los identifica, es también un recurso que reproduce las diferencias entre los grupos sociales, pues aunque los bienes reunidos en la historia formalmente parezcan ser de todos y estar disponibles para todos, cada grupo se apropia en formas diferentes y desiguales de la herencia cultural (García Canclini, 1993). De modo que, aun cuando se destaque el carácter nacional de algún tipo de patrimonio o se hable de una identidad común a todos los mexicanos, es un hecho que estos conceptos carecen de tal dimensión y no incluyen a todos los estratos ni a los pueblos indígenas, como tampoco abarcan sus expresiones culturales particulares (Florescano Mayet, 1993, 2003).

En cuanto al fenómeno turístico, es importante no perder de vista que no se trata de una actividad económica en sí misma, sino un inductor de actividades económicas que al ofrecer bienes y servicios en función de la demanda del turista, involucra otros muchos aspectos de orden social, por lo que debe ser comprendido como un proceso societario que antecede incluso a la globalización al estar presente en el mundo occidental a partir del siglo XIX y en forma masiva durante la segunda mitad del siglo XX (Hiernaux-Nicolás, 2002). Como lo señalan investigadores críticos del proceso turístico (Buades *et al*, 2012; Gascón, 2013; Cañada, 2017), este fenómeno caracterizado en función de sus múltiples impactos a escala micro y macro, principalmente en lo económico, ambiental y sociocultural, ha inducido cambios profundos en los lugares de destino así como en los lugares de origen de los turistas en función de imaginarios y discursos construidos progresivamente a lo largo de décadas de práctica en el mundo entero. No obstante, el deseo masivo de viajar como expresión de una ideología de consumo (Canestrini, 2009) empieza a fraguarse a nivel global a partir de los años 50's con la introducción del discurso de la publicidad para promocionar a la industria turística, mismo que fue integrando como *producto turístico* una gran variedad de objetos de consumo tangibles, como las infraestructuras, los lugares, el patrimonio cultural material, la naturaleza, etc., e intangibles, como los relativos al patrimonio cultural inmaterial y al conjunto de

experiencias o sensaciones con potencial para generar demanda (Fernández Miranda, 2011). En este tenor, con la consolidación de la industria turística, los gobiernos del mundo en mayor o menor grado fueron adoptando un discurso dominante pro-turismo, encargado de mitificar a dicha industria como *motor de desarrollo* y en el caso de los países con mayor desigualdad y pobreza como la única vía efectiva para lograrlo, pues según dicho discurso el turismo tiene la capacidad de aportar un conjunto de beneficios incuestionables sobre todo en lo económico, a través del *efecto de derrama* o una suerte de progreso de los estratos más altos a los más bajos, en lo ambiental incentivando la participación del sector privado para el mejoramiento y protección de los entornos naturales, desde donde se ha legitimado la aparición de formas como el ecoturismo, el turismo sostenible, el turismo alternativo y el turismo étnico o indígena (Pereiro Pérez, 2013), y hasta en lo cultural facilitando el intercambio de ideas, la comprensión entre los pueblos y como una herramienta de paz en lugares donde hay conflicto.²¹ Bajo esta premisa, históricamente los pueblos indígenas de la región Latinoamericana se han visto involucrados en el desarrollo turístico, ya sea porque sus tierras, recursos naturales y territorios han sido afectados por el avance del capital turístico o inmobiliario, porque sus miembros prestan sus servicios en diversas actividades relacionadas con esta industria, o bien, porque han visto en el turismo una vía para acceder a recursos a través de la venta de sus productos, artesanales, su música, sus danzas, sus ceremonias, su cocina, sus textiles y atuendos (Oehmichen: 2019a, 2019b). En lo que va de este siglo, la diversidad cultural que encarnan los pueblos indígenas, con sus lenguas, tradiciones, prácticas, artes, cosmovisión y formas de organización propias, ha llegado a ocupar un papel destacado en la promoción turística, la cual ha estado cimentada en la “ancestralidad” y la “autenticidad” (Urry, 2001; Canestrini, 2009; Hellier- Tinoco, 2008, 2011), valores clave en los procesos de folclorización y patrimonialización de la cultura.

²¹ Así se encuentra establecido en la Agenda 2030 de la Organización Mundial del Turismo. Véase: <https://www.unwto.org/es/turismo-agenda-2030>

2.1 El uso político de la cultura de los pueblos indígenas: el Estado nación y la identidad mexicana

El siglo XIX fue un periodo de un gran auge identitario, en el que viejas y nuevas identidades de carácter nacional, panamericano y colonial se construyeron o recrearon mientras otras se diluyeron y para eso se recurrió a todo tipo de doctrinas, sistemas simbólicos y representaciones, entre ellas las patrimoniales (Prats Canals: 1997). En Hispanoamérica, de acuerdo con Florescano Mayet (1993, 2003), la independencia política de España y la construcción de valores históricos nacionales sustentaron las primeras políticas de recuperación y valoración de los bienes de la nación, los Estados nacionales que se desarrollaron en los siglos XIX y XX se opusieron al dominio ideológico ejercido por las metrópolis de Occidente y utilizando criterios propios idearon y pusieron en marcha programas para la recuperación de la memoria histórica y el patrimonio nacional, así mismo fundaron las primeras instituciones dedicadas a reconstruir la identidad nacional. Sin embargo, reprodujeron en sus países los mecanismos de dominación propios del etnocentrismo occidental, como se advierte en el trato que dieron a los distintos pueblos indígenas, sociales y culturales que los conformaban, operando el nacionalismo como un dispositivo ideológico dedicado a borrar las diferencias internas y las contradicciones forjadas por las luchas entre sus distintos actores sociales. Esto es lo que ha ocurrido en México, donde luego de la Independencia se afianzó un proyecto integrador que elaboró símbolos, imágenes y patrimonios centralistas con el fin de avasallar las tradiciones rurales y regionales de pueblos y comunidades indígenas y de otros sectores no reconocidos como parte de las expresiones de lo nacional, reconstruyendo una historia nacional de acuerdo a un interés político y bajo ciertas directrices ideológicas. La construcción del patrimonio nacional fue un proceso en el que entraron en juego los intereses de las diferentes clases que conformaban a la nación, siendo el mestizaje y el indigenismo los dos proyectos o ideas de nación más influyentes, entre 1810 con el proceso de independencia y el porfirismo, así como del gobierno posrevolucionario.

El mestizaje, como el entrecruzamiento de razas y culturas, fungió como base para fundamentar la idea del nacimiento de la unidad nacional²² y sería retomado por el discurso posrevolucionario y transformado en la política educativa y cultural por José Vasconcelos, “el Apóstol de la educación”. Por su parte, el indigenismo surge en la década de 1930 durante la presidencia de Lázaro Cárdenas y servirá como fundamento para dar continuidad al trabajo iniciado por Vasconcelos (Brenscheidt genannt Jost, 2017). Bonfil Batalla (1991) señala brillantemente que el proyecto de amalgamar en uno sólo los patrimonios culturales de los distintos pueblos que coexistían conflictivamente en México (y que se remite a las relaciones de sometimiento y dependencia entre colonizadores y colonizados) para tener entonces posibilidades mayores de desarrollo nacional que beneficiarían a todos, tropezó con dos realidades no contempladas: en primer término, la concepción del valor y la utilidad de ciertos elementos del patrimonio no era la misma para los diversos pueblos y grupos. El territorio, por ejemplo, para los que formulaban y trataban de imponer el nuevo proyecto nacional, era una mercancía, sujeta a la propiedad individual y cuya posesión se consideraba un requisito para ser un verdadero ciudadano según la concepción liberal, en tanto, para otros era una cuestión colectiva, de aprovechamiento común, inajenable, ligado a la historia y a la cultura propias e inseparable de éstas; en resumen, dos maneras opuestas e irreconciliables de entender un elemento fundamental del patrimonio cultural, muestra de que un mismo elemento tiene significados distintos para dos culturas diferentes. El otro aspecto en el que desde entonces ha radicado la dificultad principal para construir un patrimonio cultural realmente común, es el empeño por imponer uno de los modelos patrimoniales a los demás, revelándose claramente la continuidad de una mentalidad colonizadora en el pensamiento dominante nacional.

Volviendo a las afirmaciones de Florescano Mayet, una de las mayores hazañas del Estado que surgió de la Revolución de 1910 consistió en la creación una noción de identidad nacional y de patrimonio cultural aceptada por vastos sectores de la

²² Como lo ilustra la conocida frase de Jaime Torres Bodet grabada en una placa ubicada en la Plaza de las Tres Culturas: “El 13 de agosto de 1521 heroicamente defendido por Cuauhtémoc, cayó Tlatelolco en poder de Hernán Cortés. No fue triunfo ni derrota, fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo, que es el México de hoy”.

población, utilizando el pasado precolombino y las tradiciones de los grupos indígenas y de las masas campesinas y populares, así como los valores y símbolos que se identificaron como genuinos del alma nacional. Esto llevó, entre otras cosas, a crear una legislación protectora de los bienes heredados, a fundar instituciones dedicadas a su rescate, conservación, estudio y difusión, y a formar a los técnicos y estudiosos encargados de la valoración y “engrandecimiento” de ese patrimonio. Bonfil Batalla agrega que, en cuanto al patrimonio cultural, el movimiento nacionalista posrevolucionario representó un esfuerzo por crear un patrimonio artístico que fuese común a todos los mexicanos, si éste era un pueblo mestizo en la visión de la ideología oficial, el arte también debería serlo, incorporando rasgos, formas, temas, ritmos, colores, materiales, estructuras, etc. que procediesen tanto de las culturas indígenas como de la cultura occidental. Así, la amalgama que daría lugar a la cultural nacional mexicana recogería los más altos valores de las diversas culturas presentes en el país: la pintura y el muralismo de José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, que adopta una composición basada en las mitologías del pasado prehispánico, en los pasajes importantes de la historia de México, en los valores republicanos y en el culto a la modernización y al progreso. En la música, los llamados compositores nacionalistas de la generación de 1915 como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, entre otros, retoman motivos de la música indígena y popular para la composición de sus obras, pretendiendo apartarse de la creación musical predominante desde el periodo colonial que copiaba el modelo europeo y participando en la construcción de una imagen cohesiva de “lo mexicano” (Alonso Bolaños, 2008). En el ámbito literario, surge el grupo de los Contemporáneos (que luego tendrá injerencia en los ámbitos del periodismo, el teatro y el cine) formado por Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Salvador Novo y Gilberto Owen, entre otros, heredero de grupos de intelectuales como los Siete Sabios y el Ateneo de la Juventud, este último fundado por Alfonso Reyes y por el propio José Vasconcelos, quien inspirado en las prácticas culturales llevadas a cabo por Anatoli Lunacharsky en la naciente Unión Soviética concibe la educación como una tarea profundamente ligada a la cultura y en particular a la difusión de las artes para alentar y exaltar el nacionalismo, tanto así que en este modelo educativo

tienen su origen aquellos bailes “folclóricos” en los que muchos mexicanos tomaron parte en el jardín de niños y en la primaria (Estrada Rodríguez, 2010).

En la danza escénica se pone en marcha una suerte de integración entre lo académico, lo popular y lo tradicional con la creación de grupos y ballets folclóricos, los cuales se sirvieron de la originalidad de las expresiones dancísticas de las culturas indígenas para fortalecerse y posicionarse, contribuyendo a la dinámica del nacionalismo como factor de cohesión social y de fortalecimiento de una misma identidad. Precisamente, resulta primordial el trabajo de las “Misiones Culturales” que, de acuerdo con Tortajada Quiroz (1995) y Marín Reyes (2004), fue indispensable para la difusión del arte y la cultura indígenas que hasta entonces eran desconocidas por el país entero, inspiradas en la labor de los misioneros de la colonia que habían logrado cubrir prácticamente todo el país aprendiendo sobre las tradiciones y lenguas indígenas y enseñando la cultura, el idioma y la religión occidentales. Fundamentalmente se trataba de un cuerpo docente ambulante con la consigna de instruir, educar y sensibilizar a los habitantes más pobres del medio rural, así como de mejorar su nivel de vida, los nuevos misioneros eran laicos y debieron aprender las artes, artesanías, creencias y expresiones indígenas, fungiendo como una especie de repositorios, especialmente de música, bailes y danzas. Las Misiones inician en 1923 y se consolidan un año más tarde con la creación de la Dirección de Misiones Culturales, que a cargo del Departamento de Cultura Indígena formaron parte de una gran campaña de corte nacionalista contra el analfabetismo y, al mismo tiempo, la relación dialéctica ente Revolución y arte sirvió al Estado políticamente para consolidarse.

Según Alonso Bolaños (2008) y Brenscheidt genannt Jost (2017), las Misiones fungieron como lugares para el “rescate antropológico” de diversas manifestaciones culturales para su posterior clasificación dentro del panorama nacionalista educativo, lo que permitió que las danzas, bailes y músicas indígenas se conocieran en las ciudades sirviendo como material básico en las escuelas y difundiéndose entre maestros y estudiantes. Y encuentran continuidad durante la década de 1930 con el auge del indigenismo, que le da un gran impulso a la investigación antropológica y cultural de los pueblos indígenas y sus expresiones artísticas. En las tres primeras décadas del siglo XX, por ejemplo, el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de

Educación Pública exigía a los maestros de las misiones informar sobre la existencia de instrumentos precortesianos o criollos, coleccionarlos, proporcionar datos sobre su origen y uso, así mismo, se pedía la recolección de música regional, con datos acerca de su origen e instrumentación, e incluso se hizo un itinerario para que los “misioneros” recogieran danzas, canciones y leyendas, y escribieran obras de teatro; así, la investigación y el rescate de la música y danza indígena y de las diferentes tradiciones mestizas de las varias regiones de México, se unieron con la “invención” o creación de nuevas expresiones artísticas bajo el término general de lo folclórico (Alonso Bolaños, 2008).

En síntesis, se trató de un movimiento doble, por una parte, construir desde arriba una cultura nacional a partir de un patrimonio considerado común y que estaría constituido de los mejores elementos de las culturas existentes, y por otra, transmitir e imponer esa nueva cultura a los sectores mayoritarios, mediante la sustitución de sus culturas reales por la nueva cultura nacional (Bonfil Batalla, 1991). Entre los establecimientos culturales creados por el Estado nacional para esos fines, destacan institutos nacionales como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), fundado en 1939 con la finalidad de “garantizar la investigación, definición técnica, protección y difusión del patrimonio prehistórico, arqueológico, antropológico, histórico y paleontológico de México”²³, primero bajo la tutela de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y actualmente de la Secretaría de Cultura como órgano desconcentrado (DOF, 2016); el Instituto Nacional Indigenista (INI) creado en 1948 “con atribuciones para la coordinación y la evaluación de la acción pública que beneficia a pueblos y comunidades indígenas” (CDI, 2012), reestructurado y constituido en 2003 como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) y sustituido en 2018 por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), con el objeto de implementar diferentes procesos en materia de políticas, programas, proyectos, estrategias y acciones públicas para “garantizar el ejercicio y la implementación de los derechos de los pueblos indígenas y afroamericano, así como su desarrollo integral y sostenible y el fortalecimiento de sus

²³ Véase: INAH (s.f.), *¿Quiénes somos?* Consultado en: <https://www.inah.gob.mx/quienes-somos>

culturas e identidades”²⁴; el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), establecido en 1946 y adscrito respectivamente a la Subsecretaría de Cultura de la SEP, luego al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y hoy día a la Secretaría de Cultura como órgano desconcentrado (DOF, 2016), con el propósito de “preservar y difundir el patrimonio artístico, estimular y promover la creación de las artes y desarrollar la educación y la investigación artística” en el ámbito federal²⁵; y todas las dependencias de estos institutos: los conjuntos de museos (nacionales, regionales, locales, de sitio, etc.), talleres, laboratorios, archivos, bibliotecas, fototecas, fonotecas, escuelas y centros de investigación, todos ellos con sus equipos de científicos, técnicos, curadores, gestores, administradores, etc. En paralelo, entre las disposiciones de orden federal creadas en materia de protección al conjunto de patrimonios de la nación, sobresalen: la *Ley sobre Exploraciones Arqueológicas* de 1896 y la *Ley relativa a los Monumentos Arqueológicos* de 1897²⁶, surgidas a raíz de la problemática de saqueo y tráfico de bienes arqueológicos como lo ilustran el caso Thompson y el caso Calakmul (Cottom Ulin, 1999); la *Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales* de 1930, reelaborada en 1934 y que facultó al Estado para autorizar los trabajos arqueológicos mediante la vía de concesiones (Cottom Ulin, 2001)²⁷; la *Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia* de 1939, que a su vez fructificó en que en 1966 se adicionara a la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos la fracción XXV del artículo 73, el cual faculta al Congreso de la Unión para legislar sobre monumentos arqueológicos, artísticos e históricos; la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas*

²⁴ Véase: INPI (s.f.), *¿Qué hacemos?* Consultado en: <https://www.gob.mx/inpi/que-hacemos>

²⁵ Véase: INBAL (s.f.), *Conoce al INBAL*. Consultado en: <https://inba.gob.mx/ConocelInba>

²⁶ Según Cottom Ulin (2001), este documento elaborado por el jurista Ignacio Vallarta Ogazón es la primera ley federal del México independiente que declara a los monumentos arqueológicos como propiedad de la nación, delimitándolos como “las ruinas de ciudades, las Casas Grandes, las habitaciones trogloditas, las fortificaciones, los palacios, templos, pirámides, rocas esculpidas o con inscripciones, y, en general, todos los edificios que bajo cualquier aspecto sean interesantes para el estudio de la civilización o historia de los antiguos pobladores de México”

²⁷ El mismo autor destaca el *Decreto por el que se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* como un documento relevante puesto que señala al Estado como responsable de alentar las expresiones culturales de las distintas regiones y grupos sociales del país y de difundir estas expresiones entre los diversos sectores de la población “procurando siempre la preservación y el enriquecimiento del patrimonio histórico y cultural de la Nación”. Véase: DOF (1988).

Arqueológicos, Artísticos e Históricos de 1972, la cual se encuentra vigente con una última reforma en febrero de 2018, considerado el más importante estatuto en materia de protección del patrimonio al otorgar a la autoridad federal la competencia en todas las áreas para su conservación; y la *Ley General de Bienes Nacionales* de 2004, vigente y con una última reforma en enero de 2018, que ratifica la propiedad de los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos como bienes de la nación y señala responsabilidades y atribuciones de las diferentes instituciones y secretarías en materia de protección al patrimonio.

2.2 Usos turísticos y mercantiles de la cultura de los pueblos indígenas

El uso del patrimonio cultural como recurso del turismo no es algo nuevo, a escala global, los lugares y objetos considerados patrimoniales, vinculados al patrimonio material arqueológico y arquitectónico, desde hace décadas ha formado parte de los itinerarios del turismo internacional (Prats Canals, 1997; Smith, 2006; Harrison, 2010, 2013). En el caso de nuestro país, Oehmichen Bazán (2019b) destaca que desde mediados del siglo XIX los sitios arqueológicos formaron parte del patrimonio cultural mexicano, siendo integrados como símbolos a los que se hacía referencia para hablar de la grandeza del pasado prehispánico de la nación, apareciendo junto con ello las primeras guías turísticas para proporcionar información a los visitantes nacionales y extranjeros sobre sitios arqueológicos como Teotihuacán, Tula, Casas Grandes, Xochicalco, Tepoztlán, Cholula, Mitla, Palenque y Chichen Itza, entre otros, todos lugares dignos de ser visitados. Dichos sitios arqueológicos y las piezas que de ellos se extrajeron para integrarlos a los museos, conformaron un patrimonio cultural cuya valorización estuvo íntimamente ligada al surgimiento y consolidación de un discurso nacionalista que utilizó en primera instancia el pasado prehispánico como su “piedra de toque” y que posteriormente se haría extensivo a “lo indígena”. Continuando con la autora, a la par que se alimentó el imaginario constitutivo de la nación, los conocimientos del patrimonio arqueológico fueron interpretados y difundidos por los arqueólogos a través del turismo y ya en el siglo XX la promoción de dichos sitios arqueológicos, monumentos históricos y de otros lugares de interés, empezaron a

acompañarse de la creación y recreación de una amplia gama de prácticas culturales, tales como las danzas y las músicas tradicionales y populares, cuya difusión y enseñanza estuvo a cargo de la SEP, como antes se dijo, mediante la implementación de la estrategia de las Misiones Culturales que no solamente tuvo la finalidad de recabar lo relativo al patrimonio cultural inmaterial sino también de encuadrarlo y modificarlo para los propósitos del Estado. De acuerdo con Hellier- Tinoco (2008, 2011), esa visión de la cultura y del patrimonio cultural propició que a partir de la segunda década del mismo siglo los bailes locales y las prácticas rituales de los pueblos indígenas fueran presentados en escenarios teatrales, modificados y sintetizados, probablemente para su rápida asimilación, para ser vistos por el público interesado en (re)construir su identidad mexicana. Estos procesos iniciales de folclorización nacionalista y hegemónica junto con procedimientos antropológicos y etnográficos de documentación a través de fotografías y textos, incluidas las ideas de autenticidad de los pueblos y la actuación de los indígenas, comenzarían en los años treinta a proyectarse hacia el exterior mediante su adopción por parte de la todavía en ciernes industria turística, la cual heredó dicha mirada folclorizante para darle al patrimonio cultural un uso mercantilista, alentando a los visitantes tanto nacionales como internacionales a consumir los cuerpos de los actores vivos, también reproducidos en postales turísticas y en *souvenirs* como objetos merecedores de ser mirados y fotografiados. A partir de entonces, el patrimonio cultural inmaterial pasaría también a formar parte en distintos momentos de las campañas nacionales e internacionales de promoción turística de las secretarías de turismo del gobierno central y de los gobiernos estatales. Algunos ejemplos de lo anterior son las campañas para invitar a los turistas nacionales y extranjeros a visitar Pátzcuaro, Michoacán, incentivados por la puesta en funcionamiento del nuevo tramo ferroviario proveniente de la Ciudad de Morelia, para apreciar el paisaje del Lago de Pátzcuaro y a los pescadores con sus icónicas redes de mariposa, tomar un paseo en canoa hacia la Isla de Janitzio, disfrutar de la comida y la actividad en el mercado de la plaza principal y en general de la belleza y el carácter “pintoresco” del lugar, de los bailes y la música (García Sánchez, 2015). En este mismo escenario, en la década de 1930 la “Danza de los viejitos”, de origen asociado al pueblo *P'urhépecha*, comienza a verse

fuera de su ámbito festivo navideño para ser ejecutada por danzantes locales, que recorrían las calles de Pátzcuaro, Cucuchucho, Jarácuaro y Sanata Fe de la Laguna, acompañados por músicos y compositores también locales. Luego de que en 1937 se realizó una presentación de esta danza en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México en un evento de la SEP dedicado a la exhibición de danzas tradicionales, empieza a ser utilizada como espectáculo en los hoteles de las principales ciudades y pueblos de la región y en todo tipo de eventos, desde la celebración de la Noche de Muertos en la Isla de Janitzio hasta el “Concurso Artístico de la Raza P’urhepécha” que se lleva a cabo anualmente en Zacán, Michoacán (Martínez Ayala, 2016), llegando a convertirse ésta danza en todo un modelo de folclorización que a la fecha sigue vigente como un ícono de “lo michoacano” y de “lo mexicano”, igualmente aprovechada por las secretarías de turismo que por grandes centros y parques turísticos, agencias de viajes y ballets folclóricos. Al respecto, Sevilla Villalobos (2017a, 2017b) explica que los procesos de transformación de prácticas culturales en iconos representativos de algunas regiones o de la nación mexicana mediante su estilización para su uso en espectáculos diseñados para el turismo es lo que puede entenderse como procesos de *folclorización* o *exotización*, mismos que dan como resultado que dichas prácticas adquieran el carácter de mercancías y queden sujetas a las leyes de mercado, esas mismas leyes que a su vez propician su deformación para volverlas cada vez más atractivas. Siguiendo a la autora, estos procesos no sólo implican cambios en la función social que originalmente desempeñaba una práctica o manifestación, sino también representan una fragmentación, una degradación y un simulacro, al ser en gran medida despojadas de su carácter ritual y de los contextos festivos en que se desarrollan y que constituyen el marco social y simbólico que les otorga sentido. Otro proceso de folclorización que ocurre por esos años se da en torno a las “Fiestas de los Lunes del Cerro” que da origen a la conocida Guelaguetza oaxaqueña, la cual se presenta por primera vez en 1932 con motivo de la conmemoración de los 400 años de la Ciudad de Oaxaca como un festival dancístico y musical pretendidamente representativo de las ocho regiones que integran ese estado, y que desde entonces es publicitada como una manifestación “indígena autóctona” con la finalidad de alentar la llegada del turismo (Oehmichen, 2019b). En

el seno de este mismo festival aparece en la década de 1950 el baile de la “Flor de piña” como característico de la delegación de Tuxtepec, región de la Cuenca del Papaloapan, creada por la profesora de educación artística Paulina Solís Ocampo por órdenes del gobernador en turno para “enriquecer” dicho festival, siguiendo las pautas nacionalistas de diferenciación y semejanza en la presentación de la variedad multicultural del territorio mexicano (Pérez Montfort, 2016). Ya en 1953 el texto que acompañaba un calendario de “Fiestas de México” publicado por la recientemente creada Dirección General de Turismo del gobierno mexicano, decía que ninguna época ni la belleza de la naturaleza podía ser comparada “desde el punto de atracción turística con el colorido que brinda el folklore de nuestras fiestas típicas”, pues para entonces ya era un hecho que las fiestas y las expresiones culturales formaban parte de un “paquete” que gobernantes, élites, clases medias urbanas y algunos sectores populares, ofrecían al turista como las “típicas” muestras de “originalidad” cultural del país (Pérez Montfort, 2016). Esa misma década, se funda el “Ballet Folklórico de México” dirigido por Amalia Hernández, cuyo trabajo coreográfico se había ubicado en el ámbito de la danza moderna al ser bailarina del “Ballet Moderno de México”, quien al convertirse en directora de este último empezó a cambiar el repertorio incluyendo títulos como “Danza yaqui”, “El zapateado veracruzano”, “Danzas de guerra del dios Huitzilopochtli” y “Mestizos”. Con el Ballet Moderno y a pesar de las críticas que lo tachaban de un “mexicanismo artificial”, Hernández tuvo sus éxitos presentándose en la televisión y recibiendo patrocinio por parte de la Dirección General de Turismo para realizar giras tanto al interior del país como en el extranjero, representando y adaptando el discurso nacionalista en sus coreografías profesionales y fijas, plagadas de distintivos estéticos regionales, de tal forma que en 1958 cambió su nombre por el que actualmente se le conoce. Otras obras del repertorio del Ballet Folklórico de esta época son “Cantos del pueblo seri”, “Sones mariachis”, “Suites de danzas indígenas” y “Danza del venado” (Brenscheidt genannt Jost, 2017). Casi a la par, reconociéndose la importancia de la danza folclórica y su difusión, en 1956 se funda por disposición de la Dirección General del INBA la “Compañía de Danzas Autóctonas y Regionales” con Marcelo Torreblanca como su director. Entre su repertorio inicial destacan obras como “Jarabe michoacano”, “Palomo” y Chilena” (del estado de Guerrero),

“Concheros”, “Alazanas”, “La culebra” y “La negra” (de Jalisco). Más adelante se incorporan: “Xochipitzahua”, “Danza azteca” (de Tetelcingo, Morelos), “Sones jarocho”, “Danza de los arcos” (de la Sierra de Puebla), “Danza de la urraca” (de tradición Cora) y “Cuadro oaxaqueño”, este último integrado por “Desfile tehuano”, “Jarabe mixteco”, “Jarabe del valle”, “Danza de la pluma” y “Tirada de fruta”. A un año de su creación, esta Compañía ya presentaba una función en el Teatro del Bosque frente al presidente Ruíz Cortines y su homólogo de EE.UU. Eisenhower quien se encontraba de visita en México (Tortajada Quiroz, 1995). Durante la segunda mitad del siglo XX y bajo esta dinámica de los ballets folclóricos se dan también a conocer expresiones musicales y dancísticas ya sincretizadas y sintetizadas como el Son jarocho, originalmente ejecutado en el marco de la fiesta popular conocida como *Fandango* y cuya aparición en el continente Americano se remonta a la segunda mitad del siglo XVII, y que fue objeto de las políticas culturales nacionales que buscaron su proyección internacional como producto turístico. Tal sería el impacto de dicha promoción que la industria hollywoodense reinterpretaría y caricaturizaría el son jarocho con la pieza “La bamba” (junto con “La Sandunga” y el “Jarabe Pateño”) en la película animada de 1944²⁸ “The Three Caballeros” de *Walt Disney Productions*. En esta película, dichas piezas musicales se presentan mediante vistosas coreografías ejecutadas por bailarines profesionales, los cuales portan un vestuario con una estética muy bien definida, y entre una y otra escena se alternan las ya para ese momento difundidas imágenes del Lago de Pátzcuaro, del Puerto de Veracruz y de Acapulco, también utilizadas como escenario de películas del “cine de oro mexicano”. A la par, el gobierno estatal de Veracruz puso en marcha un plan de difusión que consistió en enseñar, vía las Casas de Cultura que se establecieron en ese estado, no el son tradicional sino el son reproducido al estilo y ritmo de los ballets folclóricos, razón por la que dicha tradición estuvo a punto de desaparecer. En la década de 1970 esta tradición jarocho y el fandango “resurgirían” gracias a la revalorización que tuvieron

²⁸ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=l-lwfKKLhLM>
<https://www.youtube.com/watch?v=eT8SJ2Qt4XM>
<https://www.youtube.com/watch?v=Qvbyrd7QekQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=7Sez9xHh-xw>
https://www.youtube.com/watch?v=zl8o_wQe4pw

por parte de grupos de artistas comprometidos con la vieja usanza, para luego cobrar fuerza a finales del siglo XX con el surgimiento del Movimiento jaranero (Hernández y Gutiérrez: 2006).

Otra práctica tradicional igualmente modificada y resignificada en función del crecimiento del mercado turístico es la práctica musico- dancística del palo volador, conocida como la “Danza de los Voladores”, la cual surge entre los primeros pueblos mesoamericanos como los totonacas, nahuas, huastecos, tepehuas, cuicatecos, otomíes (en México), quiché, kaqchiquel, achí, zutujil (en Guatemala) y pipiles (en Nicaragua), y desde entonces forma parte de los ritos devocionales de múltiples sociedades indígenas (López de Llano, 2016). La exhibición de esta práctica en el contexto del turismo en México y más específicamente en la región del Totonacapan, se configuró como una actividad económica alterna respecto de otras actividades relacionadas con la agricultura de temporal y paulatinamente se fue popularizando gracias a la aplicación de diversos programas de la Secretaría de Turismo y Cultura de Veracruz como parte fundamental del Plan de Desarrollo de ese estado (Zúñiga Bravo, 2013). Es así que, a partir de 1975, año en que se constituye la primera de varias organizaciones de trabajadores, la “Unión de danzantes y voladores de Papantla A.C.”, la Danza de los Voladores empieza a ser promovida en territorio nacional así como en el extranjero, asegurando tales organizaciones de trabajadores por medio de contratos su representación en ferias y festivales culturales, centros y parques turísticos, sitios arqueológicos, museos e incluso previo a su reconocimiento como patrimonio cultural inmaterial por la UNESCO su exhibición de manera permanente en las zonas arqueológicas de El Tajín y Tulum, en el centro turístico de Grupo Xcaret en la Riviera Maya, así como en las inmediaciones del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. En años más recientes otras de sus incursiones se han dado en el marco del festival musical “Cumbre Tajín” en el parque temático *Takilhsukut* en Papantla, Veracruz, en el “Indian Summer Festival” en EE.UU. y en el White Nights Festival” en Rusia (Zúñiga Bravo, 2013; López de Llano, 2014, 2016).

Sobre la ruta seguida por el turismo en relación con el patrimonio cultural inmaterial de los pueblos indígenas en lo que va del presente siglo, Oehmichen Bazán (2019b) destaca que el gobierno federal mexicano ha implementado a cabo una política

tendiente a favorecer el desarrollo turístico del país más allá del denominado turismo de “sol y playa”. Para ello desde 2001 puso en marcha programas como el de “Pueblos Mágicos”, una estrategia conjunta de las Secretarías de Turismo y de Cultura para promover aquellos pueblos que por sus expresiones culturales, sus monumentos, sus zonas arqueológicas, o por sus recursos naturales se volvieron parte de oferta turística, sumando 121 Pueblos Mágicos en 2017. Este programa representó el inicio de la promoción del turismo cultural, un tipo de turismo que diversificó la oferta turística y que en su momento fue adoptado por la CDI, Comisión que además impulsó el Programa de Turismo Alternativo en Zonas Indígenas con proyectos turísticos en 23 entidades federativas y el Programa “Paraísos Indígenas” que para 2016 ya contaba con 105 sitios de turismo inscritos bajo ese esquema, ambos programas creados con el propósito de promover el desarrollo local, incentivando a los turistas a vivir “experiencias inolvidables”, disfrutando de la naturaleza y “conectándose” con las culturas indígenas. Asimismo, junto con los lugares y prácticas previamente reconocidos por la UNESCO como Patrimonio Mundial, México se adhiere a la Convención 2003 del mismo organismo internacional y para hacer efectiva su aplicación se crea en el año 2006 el *Grupo de Trabajo para la Promoción y la Protección del Patrimonio Cultural Inmaterial*, integrado por el antes Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, para conformar el *Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial de México* (López Morales, 2009) que a la fecha tiene un total de 499 “recursos” registrados a nivel nacional²⁹, de los cuales diez de ellos ya forman parte de la Lista Representativa y uno más está inscrito en el Registro de Buenas Prácticas, tratándose en su mayoría de manifestaciones culturales de pueblos indígenas. Aquí conviene subrayar que la políticas de la UNESCO favorecen el discurso pro- turismo actual, mismo que lo ha posicionado como pieza clave para el desarrollo económico y en el caso de México como “oportunidad” para salir de la pobreza (Flores Mercado, 2019b), dejando a la vista una contradicción entre la salvaguarda de las prácticas culturales y su mercantilización turística, colocándolas dentro del “paquete” ofrecido al turismo y dejándolas sujetas a la explotación y la privatización, utilizando con los

²⁹ Cifras obtenidas del *Sistema de Información Cultural (SIC) México*. Consultado en: https://sic.gob.mx/?table=frpintangible&estado_id=0

posibles consumidores la retórica de la defensa de un supuesto “espacio puro exterior a la cultura de la mercancía” y con los posibles beneficiarios la retórica de la viabilidad que representa en términos económicos (Chaves y Nova, 2014). En consonancia con esto, entre las críticas sobre el impacto del proceso turístico en el ámbito sociocultural destacan aquellas encauzadas a la caracterización de fenómenos como la *disneyficación* o *disneyzación*, concerniente a la tematización de los destinos, incluyendo sitios, prácticas e identidades culturales, mediante una estrategia de mercado que tiene repercusiones en las emociones y el consumo de los turistas (Fernández Miranda, 2011). Se trata de un fenómeno de escenificación o teatralización que, de acuerdo con Smith (2006), por un lado, reduce al patrimonio cultural a un entretenimiento simple y “divertido”, mientras por el otro, limita el papel de los turistas o consumidores del *patrimonio- experience* (Pibernat Riera, 2017) a la mera contemplación de lo exótico y lo auténtico (Urry, 2001), al ser estos “visitantes” culturalmente ajenos a dicho patrimonio, a su contexto de procedencia y a sus valores y significados.

Oehmichen (2019a) ha señalado que el éxito de las iniciativas que ponen en valor el patrimonio cultural “intangible” o los elementos de la cultura e identidad de los pueblos originarios, los cuales por una u otra razón se han incorporado al turismo de diferentes maneras, reside en que estos ingresan a una economía de bienes simbólicos en la cual la distinguibilidad étnica es puesta en relieve para atraer turistas, distinguibilidad que descansa en imaginarios sociales compuestos por representaciones e imágenes de origen colonial semejantes al mito del “buen salvaje”. Sin embargo, al tiempo que algunos elementos simbólicos de los pueblos son exhibidos y ofertados dada su vistosidad y atractivo, los portadores de esa cultura son paulatinamente excluidos de las decisiones y sólo se les toma en cuenta como fuerza laboral bajo condiciones generalmente marginales. Tal es el caso por demás vigente que analiza la misma autora sobre el uso mercantil de la identidad o *economía de la identidad* (Comaroff y Comaroff, 2011) que hace Grupo Xcaret en su parque turístico del mismo nombre de la cultura maya, así como de una serie de elementos y prácticas pertenecientes a las comunidades mayas actuales y a otros pueblos indígenas de México. Entre la oferta turística de *Xcaret*, destaca el montaje “México Espectacular”, el

cual presenta un conjunto de bailes y danzas “típicas” de todo el país que extraídas de su contexto social y algunas hasta de su contexto musical, son modificadas y *blanqueadas* (Echeverría Andrade, 2010) para luego ser exhibidas como parte de un gran espectáculo a los turistas nacionales y extranjeros. Todo esto en el marco una narrativa nacionalista que inicia enalteciendo el pasado precolombino, luego lo confronta con la presencia europea y finalmente concilia armoniosamente ambas partes bajo la bandera del sincretismo, que en los visitantes nacionales cobra un efecto “patriótico” al ser testigos de la conformación “homogénea” de la nación mexicana. El espectáculo incluye la participación de “sacerdotes mayas”, jugadores de pelota, voladores de Papantla, tamborileros, mariachis, jinetes de charrería, conjunto norteño y banda sinaloense. Respecto a las danzas, el espectáculo incluye la realización de la danza de los “viejitos”, la danza del “venado”, la danza de “quetzales”, entre otras, así como una diversidad de coreografías con sones y jarabes huastecos, jarochos, jaliscienses e istmeños.

De acuerdo con información del portal oficial de Grupo Xcaret³⁰, la realización de dicho montaje se remonta a julio de 1995 y comprende 334 artistas en escena, entre músicos, cantantes, danzantes, bailarines, voladores, actores, etc., todos ellos “talento 100% mexicano”. A propósito de este espectáculo, Acevedo Martínez (2016) refiere que en el ambiente turístico de Cancún es común la invención de tradiciones musicales prehispánicas para su exhibición en el ambiente turístico de Cancún, donde conjuntos de músicos y danzantes llevan a cabo actuaciones que emulan el montaje de “México Espectacular” en los recibidores de ciertos hoteles. Durante su actuación, además de lo correspondiente a la música y danza que alude a lo maya- mexicana-chichimeca, se presentan dos o tres “estampas” del folclor mexicano como sones huastecos y jarochos y música con mariachi. Los participantes de estas exhibiciones tienen un “contrato” con alguna de las compañías que existen, cuyo titular suele ser también el coreógrafo, el dueño de los vestuarios y de los lugares donde ensayan y el representante de dichas compañías por ser quien tiene contacto con los hoteles.

³⁰ Véase: <https://www.grupoexperienciasxcaret.com/sala-de-prensa/majestuoso-20o-aniversario-xcaret-mexico-espectacular/>

De lo señalado hasta aquí, se puede sugerir que en marco del orden mercantil y turístico promovido desde el Estado y adoptado por la iniciativa privada para hacer uso del patrimonio cultural indígena, los fenómenos de disneyzación y los procesos de folclorización terminan por ser formas no sólo de apropiación de las prácticas y de la cultura de los pueblos por el capital (García Canclini, 1982), sino también formas de aculturación (Bonfil Batalla, 1991) que cobran efecto en la resignificación de dichas prácticas por los diferentes actores sociales que participan en ellas, contraponiéndose estos “nuevos usos” a los usos tradicionales, mayormente vinculados a la identidad comunitaria, a la cosmovisión y lo sagrado y hasta a la recreación sin fines de lucro (Flores Mercado, 2016b). Además, dichas formas de apropiación y de aculturación, como se plantea a continuación, en los últimos años han encontrado respaldo y en algunos casos de han visto agudizadas desde varios frentes a partir de la entrada en vigor de la Convención 2003 de la UNESCO.

2.3 ¿Patrimonializar para el turismo? Danzas y músicas indígenas en la encrucijada

Como bien lo explican Chaves y Nova (2014), dadas las condiciones actuales que imperan en los países denominados subdesarrollados en el contexto neoliberal global, que promulga cada vez con mayor fuerza la necesidad de volcarse al mercado de servicios y ampliar los campos de consumo y los emprendimientos, no resulta extraño que la industria turística ocupe un lugar privilegiado en los planes nacionales de desarrollo de los países latinoamericanos, que han hecho converger las políticas nacionales de turismo con las políticas sociales, educativas, económicas y culturales, y que por lo menos en relación con estas últimas han tenido la clara orientación de buscar el aprovechamiento de todos aquellos espacios, lugares y paisajes que cuenten con “atractivos patrimoniales” para el desarrollo de la industria turística. De manera que, dicha relación entre turismo y patrimonio cultural se ha ido ampliado a nuevos ámbitos, pues como hemos ido mostrando, sí años atrás el turismo encontraba en esos patrimonios un atractivo para impulsarse, hoy en día se posiciona como un móvil central en la promoción de procesos de patrimonialización, entre los que destacan los dirigidos a las manifestaciones culturales inmateriales, de las cuales el turismo se

propone beneficiar y paradójicamente se plantea como benefactor, haciendo eco de la postura enunciada en las directrices de la UNESCO en materia de política cultural y hasta en materia de diversidad cultural en los términos de utilidad del patrimonio cultural de los pueblos para el “desarrollo sostenible”. Flores Mercado (2019b) destaca que en México, la Secretaría de Turismo considera que el país será líder en este mercado a nivel mundial en el año 2030 y para alcanzar esta meta, los gobiernos federal y estatales se han propuesto diversificar la oferta y crear nuevos productos para su comercialización, entre esos nuevos productos y desde el frente del denominado turismo cultural se han enfocado en hacer uso, además del patrimonio cultural material (como los museos, la arquitectura colonial y los sitios arqueológicos) de las culturas populares e indígenas (como sus festividades, comidas, danzas y músicas tradicionales), las cuales ya forman parte de la oferta turística e incluso diez de ellas ya están consideradas como patrimonio cultural inmaterial por la UNESCO. De acuerdo con la autora, los usos turísticos del patrimonio cultural de los pueblos indígenas se han visto justificados a través de la óptica productivista mediante la cual se entiende que dicho patrimonio es un producto explotable y rentable económicamente y, específicamente, se considera que el turismo puede conservar, salvaguardar y mantener vigente el patrimonio cultural de los pueblos. No obstante, como lo demuestra en su trabajo sobre terreno en torno a la patrimonialización de la *Pirekua*, una de las varias manifestaciones musicales del pueblo *P'urhépecha*, la revaloración que ha hecho de ésta la industria turística, particularmente luego de ser sumada a la Lista Representativa como patrimonio cultural inmaterial, ha resultado ser un arma de doble filo, pues aunque es considerada una oportunidad para que los *pireris*, compositores e intérpretes de este canto tradicional, obtengan un recurso económico, también ha resultado en un mecanismo de explotación y de dominación neocolonial. Esto, por un lado, al facilitar la mercantilización de la *pirekua*, la cual ha quedado subordinada a las decisiones de los dueños de la infraestructura turística y que asimismo ha ingresado en la lógica de los concursos agregándose como parte de los usos y reinterpretaciones que la comunidad hace de esta práctica, y por otro, al reproducir relaciones asimétricas entre *pireris*-turistas, *pireris*-dueños de hoteles o restaurantes, dando lugar a que estos músicos sufran el rechazo y la discriminación en

su propio territorio (Flores Mercado *et al*, 2016b). En esta línea, Zúñiga Bravo (2013) plantea que la cultura al experimentar un acelerado proceso de turistificación y mercantilización y volverse un recurso administrable y un medio para incrementar los ingresos, adquiere entonces nuevos usos y significados en términos de rentabilidad y comercialización. Esta transformación forma parte de un proceso social que le otorga una valoración positiva como atractivo turístico y como patrimonio- producto, que en la actualidad responde ciertamente a los procesos de patrimonialización, ahora legitimados y respaldados no sólo por las dependencias institucionales como la Secretaría de Turismo sino por organismos internacionales como la UNESCO y la Organización Mundial del Turismo (OMT). Organismos que obedeciendo a la concepción de la cultura como recurso han elaborado instrumentos globales como la Convención 2003, misma que ha incluido a otros actores como los Estados nacionales para facilitar la conversión de la cultura- patrimonio en un elemento viable de constituirse en mercancía turística. Un ejemplo de lo señalado por este autor es la Danza de los Voladores, la cual se ha visto atravesada por distintos procesos de resignificación y revaloración en relación con la diversificación o ampliación de sus usos en el contexto del turismo y cuya distinción como patrimonio cultural inmaterial en 2009 le ha permitido mantener un doble carácter que bien pudiera resultar paradójico: de ritual-sagrado y de espectáculo-comercial, en una suerte de vaivén de acuerdo con el uso que le dan danzantes y voladores como parte de su cosmovisión pero también como actividad económica principal o complementaria (López de Llano, 2016, 2018).

Desprendido de lo anterior, Sevilla Villalobos (2014) sostiene que las consecuencias derivadas de los procesos de patrimonialización de prácticas tradicionales de pueblos y comunidades culturales se pueden resumir en cinco aspectos: 1) el surgimiento de conflictos al interior de las comunidades, 2) la apropiación paulatina del “bien cultural” por sectores ajenos a las comunidades que son las auténticas propietarias de la manifestación cultural, 3) la distribución desigual de las ganancias económicas derivadas de la exhibición de las manifestaciones culturales, 4) la aparición de gestores culturales externos a las comunidades que terminan convenientemente representándolas, y 5) el aumento de la tendencia a la difusión de estas

manifestaciones culturales como espectáculos para uso turístico y político. Efectos, que a decir de Pérez Ruíz (2012) guardan una estrecha relación con el agravante de que el enfoque patrimonial que rige la Convención 2003 privilegia la salvaguardia del bien cultural en sí mismo, separándolo del sujeto creador, lo que propicia su descontextualización y aislamiento del ámbito cultural y natural en que se produjo y se reproduce. Los primeros aspectos remarcados por Sevilla Villalobos nos dirigen a las observaciones de Bortolotto (2014) y Bigenho *et al* (2015, 2018) en torno a la mediación de los Estados Partes en los procesos de patrimonialización avalados por la UNESCO. Autora y autores, destacan que la asociación de una expresión o práctica con un grupo social específico ha conducido al cuestionamiento sobre la propiedad simbólica y legal de dicha expresión o práctica: ¿pertenece únicamente a la comunidad que la ha “reivindicado” o que la ha registrado como propia en una lista de la UNESCO?, Bigenho *et al* incluso apuntan el surgimiento de conflictos nacionalistas entre países limítrofes en torno al patrimonio cultural inmaterial debido a una percepción de “apropiación indebida” de determinadas expresiones³¹. Pero no sólo eso, también el que una expresión o práctica sea concebida como propiedad tiene consecuencias en términos de su transmisión, pues a diferencia de la transmisión de una herencia individual, la transmisión de un patrimonio colectivo tiene mayor importancia que lo relativo a la mera posesión ya que reafirma o establece la continuidad de una pertenencia, de una identidad social, lo cual paradójicamente es uno de los puntos de definición del patrimonio cultural inmaterial en la Convención 2003³². A ello se le suma que la tarea de seleccionar a las comunidades portadoras del patrimonio cultural inmaterial está asignada a los Estados Partes, de manera que no se promueven las peticiones de grupos que se hallan en conflicto con estos (Pérez

³¹ De acuerdo con estos autores, este tipo de competencia nacionalista sobre el patrimonio va contra los objetivos de la UNESCO y de sus instituciones como el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial para América Latina (CRESPIAL), el cual desde su creación en 2006 tiene el propósito de promover la aplicación de la Convención 2003 fomentando la colaboración entre los países adheridos (Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Paraguay, Perú, México, Uruguay y Venezuela) para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial de la región.

³² Como se lee en el artículo 2: “Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana...”(UNESCO: 2003).

Ruiz, 2012), pues así como en la práctica sólo algunos de los bienes culturales de los grupos subalternos se incorporaron como patrimonios nacionales en México (Bonfil Batalla, 1991) ese mismo esquema prevalece a nivel de los patrimonios de la humanidad. Asimismo, la producción de nuevas prácticas no solamente culturales sino sociales, como la fabricación de vínculos o relaciones que previo a la patrimonialización de una expresión o práctica no existían, la indefinición de la noción de “comunidad(es)” y el uso que el dispositivo de la UNESCO hace de ella al despojarla de su complejidad y no tomar en cuenta su conflicto interno³³, son piezas del rompecabezas que forman parte de los procesos de patrimonialización.

Aunque en México son todavía incipientes los estudios empíricos sobre los efectos que ha tenido la aplicación de la Convención 2003 en términos de los nuevos usos que se les están otorgando a las prácticas dancísticas y musicales tradicionales y sobre todo a aquellas que ya cuentan el título de patrimonio cultural inmaterial, en otros países de Latinoamérica existen algunas investigaciones que abonan al respecto y que abarcan manifestaciones culturales tanto de pueblos indígenas como de poblaciones de origen africano. Sirvan de ejemplos trabajos como el de Mújica Angulo (2016) sobre la práctica músico- dancística indígena Aymara de la *Sikuriada*, ejecutada en Bolivia por varias comunidades del Departamento de Oruro, la cual no ha podido obtener el reconocimiento de patrimonio cultural inmaterial a raíz de una serie de conflictos entre las comunidades involucradas, pues desde el inicio algunas de ellas elaboraron una propuesta donde se adjudicaban ser sus únicas “portadoras”. Por esto, el autor destaca en su análisis que el fenómeno de la patrimonialización no es una simple sujeción a un listado como medio de reconocimiento, se trata de un proceso cultural, social y político de construcción de patrimonio, sujeto a un marco jurídico, que tiene que ver con la manera en la que participan quienes lo promueven (las instituciones que rigen las políticas culturales, los intermediarios y las comunidades que se

³³ Como lo expresa a la perfección Bortolotto: “Tal y como los etnólogos las observan sobre terreno, las comunidades no son nunca grupos homogéneos y consensuados sino más bien sistemas sociales complejos y conflictivos atravesados por intereses específicos y sujetos a una distribución de poder que no siempre es democrática... la adjudicación de un valor patrimonial basado en criterios internos y subjetivos puede ser fácilmente manipulada por los agentes que ocupen un puesto clave en el medio implicado... [por lo que] las ventajas que han producido no están forzosamente distribuidas de forma equitativa en el conjunto de la “comunidad”... [un solo grupo] no representa la diversidad sociocultural de los agentes...” (2014: 14).

plantean como sus beneficiarias) por lo que no implica una relación horizontal ni libre de valores de cierto tipo. En un sentido similar se pronuncia Serrano Riobó (2018), que en una investigación comparativa aborda los conflictos en torno a dos declaratorias de patrimonio inmaterial de importancia en el Caribe colombiano que tienen incidencia política y cultural en el pueblo indígena Arhuaco: la declaratoria como patrimonio cultural inmaterial del vallenato tradicional en 2015 y la inclusión en la lista representativa nacional de patrimonio cultural inmaterial de ese país del Sistema de Conocimiento Ancestral de la Sierra Nevada de Santa Marta en 2017. Entre sus conclusiones la autora señala que si bien las declaratorias de patrimonio como estrategias políticas y jurídicas pueden apuntar al reconocimiento y la resistencia cultural, también se constituyen en expresiones de poder y dominación sobre los pueblos desde lo institucional, pues en su caso aun cuando ambos planes de salvaguardia han generado ciertos espacios de participación y han supuesto un mecanismo de movilización cultural para el reconocimiento del pueblo Arhuaco, también han dado lugar a formas más sofisticadas de exclusión étnica pues fuera de los videos promocionales del vallenato como patrimonio de la humanidad los músicos de la Sierra son vistos como representantes de expresiones folclóricas y de tradiciones exóticas y no tienen lugar dentro de los circuitos de producción de la música vallenata, a lo que se suma la crítica surgida desde el interior de la comunidad pues algunos de sus miembros rechazan las formas no tradicionales de interpretar dicha expresión musical.

Por su parte, Clark (2013) y Navarrete- Pellicer (2019), señalan que la problemática de las declaratorias de la UNESCO es que dan valor económico al objeto o manifestación cultural en cuestión, en tanto lo conciben como un “capital cultural” con potencial para el sector turístico, y lo transfieren a los Estados para su explotación. Clark, al mostrar que la puesta en escena del baile o danza- drama del *Rabinal Achi*, de origen maya y con arraigo entre los pobladores del Rabinal en Guatemala, es una práctica cultural ligada a la memoria y la persistencia histórica de un pueblo y al mismo tiempo una práctica que se desarrolla en una dinámica económica, que incluye el patrocinio de instituciones estatales e internacionales por su capacidad como atractivo para la industria turística, termina evidenciando la existencia de relaciones

de poder en la construcción del patrimonio cultural, por un lado, a nivel local donde dichas relaciones se expresan en términos de clase, raza y parentesco, y por otro, a nivel internacional, nacional y también local donde hay relaciones políticas y económicas implicadas en las declaratorias. En torno a esto, el mismo Navarrete-Pellicer pone el énfasis en que la UNESCO otorga implícitamente derechos de apropiación a los Estados al incentivar su intervención con fines que trascienden el fomento de la producción y la reproducción de la cultura, encaminando el proceso a una política de control y enajenación de la cultura, pues aunque el concepto de patrimonio cultural es entendido por dicha organización internacional como producto y como proceso en la práctica se reduce a un producto que se constituye en un recurso valioso que se puede empaquetar y vender.

Para resumir lo discutido hasta aquí, los usos nacionalistas y turísticos por los que han atravesado las prácticas dancísticas y musicales en México, ya sean tradicionales o populares, han seguido una ruta que puede entenderse en cuatro momentos relativos a los procesos de folclorización- turistificación:

<i>Etapa histórica</i>	<i>Características</i>
Antecedentes	Hay una proyección escénica de ciertos bailes regionales proveniente de la iniciativa de pequeñas empresas teatrales.
Posrevolución	Se ponen en marcha una conjunto de políticas culturales gubernamentales para la creación símbolos nacionales y la unificación de una identidad mexicana. Aquí se sitúa el registro de las prácticas dancísticas y musicales tradicionales vía las Misiones Culturales.
De comercialización	Abre paso a la creación de estereotipos producidos por la industria del espectáculo para el mercado turístico, aquí se ubica la utilización y la reinterpretación que hace el Ballet Folklórico de México de las manifestaciones dancísticas de los pueblos indígenas.
Globalización	Se desarrolla un entrecruzamiento entre la tradición estereotipada y la modernidad, promovido igualmente por las industrias del espectáculo como por las instancias de cultura y de turismo de los gobiernos. En esta etapa, la cual se encuentra vigente, se consolida la conveniencia en la utilización de la etiqueta de “patrimonio cultural de la humanidad” para su aprovechamiento turístico.

Cuadro 1. Periodización de los usos nacionalistas y turísticos de las prácticas culturales. Elaboración propia con base en Sevilla Villalobos (2017a, 2017b).

Prácticamente todas estas etapas involucran, con sus respectivos matices, cierta pérdida en la capacidad de decisión, social o colectiva, sobre la producción, uso y reproducción de los elementos culturales propios o *enajenación*, en los términos de la teoría del control cultural de Bonfil Batalla (1997). Sin embargo, estos procesos pueden ser vistos desde la teoría de la estructuración de Giddens (2011) según la cual los agentes sociales tienen en su *reflexividad* y su *praxis* el potencial para incidir en el orden existente y donde la *agencia* es la capacidad que poseen esos agentes para “hacer algo” de manera continua más allá de lo discursivo. Un ejemplo puntual de resistencia cultural deliberadamente manifiesta es el de los *pireris*, quienes aunque se presentan ante un público hispanoparlante continúan cantando la *pirekua* en *p’urhépecha* y algunos incluso siguen portando su vestimenta tradicional como una manera de afirmar o reforzar su identidad *p’urhépecha* ante el resto de la sociedad (Flores Mercado: 2016a, 2016b, 2017, 2019a). Un segundo ejemplo muy concreto es el de los “voladores”, quienes ejecutan la danza ritual del mismo nombre, y que al ser contratados para un espectáculo regularmente se abstienen de utilizar sus penachos pues estos están consagrados para el uso ritual, de modo que la empresa contratante tiene que proveer una réplica de este elemento que forma parte de la indumentaria para dichos eventos (López de Llano: 2018). Al respecto, López de Llano observa que en el contexto de los usos turísticos que dan los voladores a su práctica, no pierden precisamente el control de ésta, sino más bien hay una suerte de negociación interna para determinar en qué aspectos la práctica puede ser espectacularizada y mostrada para su utilización estratégica como medio de subsistencia. Por último, otro ejemplo que resulta interesante y que da cuenta de otra forma de agencia, es el de los organizadores y danzantes *pokomchí* del pueblo de San Cristóbal Verapaz, Guatemala, quienes llevan a cabo en el marco de sus celebraciones religiosas la Danza del Venado Pokomchí, una práctica tradicional de origen maya que recrea un rito ancestral de caza de venado. A diferencia del resto de los pueblos vecinos, los *pokomchí* de San Cristóbal a pesar de su difícil situación económica y aún con la posibilidad de recibir patrocinio mediante los programas para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de instancias nacionales e internacionales como la UNESCO, han seguido firmes en su decisión de negarse a buscar apoyo externo en sus esfuerzos por

mantener esta tradición de forma autogestiva, los miembros de la cofradía de danzantes han preferido seguir al margen de las restricciones que podría generar el financiamiento externo y de la posible imposición de condiciones divergentes a las de los objetivos y significados de la danza, pues además de la renovación de la fe en el Santo Patrón otro de sus significados es hacer burla de la conquista, de la dominación española y de sus actuales gobernantes. De manera que, con recursos propios los pokomchí conservan esta práctica dancística- musical como un vehículo para la independencia cultural, a través de la crítica a las estructuras de poder coloniales y postcoloniales, así como a través de la transmisión del conocimiento maya, pues uno de los propósitos fundamentales de la danza es la enseñanza de la cosmología indígena (Clark, 2019).

2.3.1 La Danza del Venado y los Pascolas: usos nacionalistas y turísticos

Retomando la sucesión histórica de Sevilla Villalobos (2017a, 2017b) sobre los procesos de folclorización- turistificación, ahora enfocaremos los esfuerzos de análisis en el caso de estudio que ocupa la presente tesis: la práctica dancística- musical del Venado y los Pascolas, misma que forma parte de la tradición de los pueblos indígenas del noroeste, no obstante, de acuerdo con Moctezuma Zamarrón (2015b), yaquis y mayos son los únicos que disponen conjuntamente de pascolas y venados en su sistema ritual, expresado en complejas formas de participación y parafernalia, así como en un extenso acervo de mitos relacionados a su aparición, sus prácticas y su relación con otros mundos posibles dentro de la cosmovisión de ambas sociedades.

Situándonos en la etapa de la globalización (descrita en el cuadro 1), ésta práctica cultural es la protagonista de una iniciativa presentada en 2014 en el marco del “Encuentro de Pascolas y Venados” para su inscripción ante diferentes instituciones de cultura que reconocen el patrimonio cultural inmaterial en México, con miras a cumplir los requisitos de candidatura que establece la UNESCO para formar parte de la Lista Representativa (INAH, 2016, 2018; Moctezuma Zamarrón, 2015b). Dicha iniciativa tuvo seguimiento en por lo menos otro par de eventos: en el Coloquio intercultural “El corazón de los venados y la cruz de los pascolas” realizado en 2016 y en el “Encuentro Yoreme 2018”. Justamente, en el encuentro 2018 durante la

realización del conversatorio “Acerca de la posible patrimonialización de las ceremonias del venado y los pascolas”, que contó con la intervención de investigadores del INAH, de El Colegio de San Luis y del entonces titular de la Dirección de Patrimonio Cultural del Instituto Sinaloense de Cultura (ISIC), las representaciones de los pueblos yaqui y mayo se pronunciaron en contra de iniciar un proceso de patrimonialización de su práctica tradicional ante el peligro de alentar una mayor apropiación por terceros y darle un uso más turístico que comunitario. Si bien es cierto, que en los eventos anteriores habían salido a la luz posturas ambiguas, reflejo de la heterogeneidad propia de los pueblos y comunidades involucradas, en el conversatorio sobresalió el cuestionamiento de los participantes en torno a las políticas culturales implementadas verticalmente por el estado mexicano a través de los gobiernos estatales y municipales y del organismo federal encargado de las acciones y programas dirigidos a los pueblos indígenas, antes CDI y actualmente INPI, así como en torno a los dudosos procesos de consulta no sólo en el ámbito de la cultura sino en muchos otros.

Esta iniciativa se encuentra en suspenso probablemente a causa de la falta de consenso entre los danzantes y músicos convocados a dichos foros frente a la amenaza del reforzamiento de la turistificación de la práctica, así como a causa de la poca transparencia con la que se intentaron llevar a cabo las “consultas” en las que no sólo se omitió involucrar a la mayoría de las comunidades sino también a las Autoridades Tradicionales de los pueblos, evidenciando algunos mecanismos bajo los cuales operan los agentes interesados en la conversión de prácticas culturales de los pueblos indígenas en patrimonio institucional. Pese a ello es un hecho que las danzas de venado y pascolas ya forman parte de espectáculos turísticos. Como hemos mencionado anteriormente, la “Danza del Venado” forma parte del montaje “México Espectacular” del parque *Xcaret*, que junto con otras danzas y bailes es exhibida fuera de su contexto sociocultural y modificada para ser presentada a los visitantes como un gran espectáculo, siendo esta danza una de las más visiblemente reinventadas.

En el espectáculo de *Xcaret* la danza se representa así: el danzante de “venado”, reinterpretado por un bailarín profesional no indígena, con un cuerpo estilizado y con una indumentaria que difiere de la del venado yaqui y de la del venado mayo (pues

entre una y otra hay notables diferencias), hace su ejecución al centro del escenario, rodeado de charras y charros que bailan simultáneamente, dando grandes saltos y reproduciendo una coreografía que guarda gran similitud con la del Ballet Folklórico de México, esto al ritmo del Huapango de Moncayo, el cual sustituye a la música de los dos conjuntos instrumentales propios de la tradición. Además en esta reinención a la “danza del venado” no se le confiere un tiempo y espacio propios para su presentación como sí se le otorga a la presentación de las danzas “mexicas” por ejemplo, siendo más bien una imitación fugaz y pobre del Ballet Folklórico, asimismo, se omite la representación de los pascolas quienes no figuran en el escenario en ningún momento. Esta reinención de la danza en los contextos turísticos se inscribe en lo que Hellier-Tinoco (2008, 2011) denomina la transformación de los cuerpos actuantes de los bailarines o danzantes en objetos y artefactos, los cuales se cohesionan e integran con sus réplicas congeladas y estáticas en las postales y en los *souvenirs* adquiridos por los turistas, atravesando por procesos de descontextualización, resignificación y autenticación de “el otro” y de “la diferencia”, y aunque en este caso ya no se trata de cuerpos indígenas pues hay una evidente sustitución del sujeto, si se conservan ciertos elementos visuales que animan e incitan a los visitantes a consumir la actuación “viva” del danzante de venado.

Ahora bien, este montaje no es ni por poco el único que se presenta en la actualidad, basta con recurrir a las plataformas digitales y redes sociales más populares como *youtube* y *facebook* para descubrir una gran cantidad de ballets folclóricos y de compañías de danza que le dan un uso turístico y mercantil a esta danza emulando el modelo del Ballet Folklórico de México, por mucho tiempo dirigido por Amalia Hernández y que ahora a cargo de sus descendientes continúa siendo uno de los principales atractivos turísticos que se presentan en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México. En este sentido, en la etapa de comercialización (también descrita en el cuadro 1) resulta fundamental reconocer que es en el marco de la danza folclórica escénica, beneficiaria de un proceso previo de conservación y revitalización cultural que pone de manifiesto el uso que dio a los materiales recopilados durante las Misiones Culturales como la representada por el Ballet de Amalia Hernández, que la práctica dancística y musical del Venado y los Pascolas es incorporada en el discurso

patrimonial nacionalista del Estado mexicano como una muestra de la cultura pero llevada al foro como atractivo turístico distorsionado (Tortajada Quiroz, 1995). De acuerdo con Brenscheidt genannt Jost (2017), la “Danza del Venado” fue incluida por primera vez en el repertorio del *Ballet Folklórico de México* en 1958 para su presentación en los Juegos Panamericanos en Chicago, volviéndose desde entonces parte constante en el programa de la compañía, siendo presentada ante los espectadores a través de un mecanismo de transferencia cultural que destaca un exotismo, una estética y estilización que no posee en su versión original e imponiéndose frente a otros discursos regionales performativos³⁴ como la única danza folclórica representativa de la región del noroeste de México ante el público mexicano y extranjero.

Asimismo, la ruta seguida hasta hoy por las secretarías de turismo federal y estatal es la utilización de la danza del venado como un referente de “lo mexicano” y de “lo sonorenses”, como carta de presentación en numerosos festivales culturales internacionales y nacionales respectivamente, así como en sus campañas de promoción turística. Incluso, la imagen del danzante de venado es el símbolo de identificación aceptada en todo el estado de Sonora, en cuyo escudo de armas se aprecia su imagen desde 1944, hecho que también explica que por todo el estado se encuentren una serie de estatuas con su figura, incluyendo la hace poco concluida “estatua monumental del danzante yaqui”³⁵ con una altura de 33 metros y presumiblemente la más grande de Latinoamérica, como parte de un proyecto del gobierno sonorenses que con total independencia de las reivindicaciones de la Nación Yaqui efectuó su construcción a modo de “paradero turístico” en las inmediaciones del pueblo de Loma de Guamúchil, a un costado de la carretera internacional 15 con dirección a Ciudad Obregón.

³⁴ Representados por Ballets de danza folclórica que sin gozar del mismo éxito, a partir de los años 60 han tratado de incorporar la diversidad de otros bailes y danzas pertenecientes a otros pueblos del noroeste de México. Es el caso de grupos como los del profesor Tomás Velásquez Quesada y el grupo *Tradición Mestiza* de Abel Román Amador Rodríguez, que presentan diversos bailes regionales en foros nacionales bajo el nombre genérico de “Sonora bronco”. Véase: Brenscheidt genannt Jost (2017).

³⁵ Estatua que ha sido duramente criticada por miembros del pueblo yaqui, no solamente porque no se les consultó para su realización sino porque además presenta una serie de errores en la indumentaria tradicional del danzante de venado, entre ellos la ausencia del rosario que éste porta en el cuello.

Haciendo énfasis en el discurso nacional homogeneizante reproducido por el Ballet Folklórico de México, es importante mencionar que a diferencia de la reinención del parque turístico Xcaret, este Ballet aun cuando la saca de su contexto simbólico mayor la representa de un modo más estilizado y menos efímero. En razón de que el Ballet de Amalia Hernández presenta en su mayoría números grupales o en pareja, la danza del venado destaca visualmente, siendo en su parte principal una danza solista, otorgando mucho protagonismo al bailarín, quien interpreta con agilidad y fuerza la plenitud del “venado vivo” para concluir con su muerte a manos de los “pascolas” quienes finalmente logran cazarlo³⁶ (Brenscheidt genannt Jost: 2017). Esa centralidad en el danzante de “venado” por cierto, se ve reflejada en la inclusión de su imagen dentro de los anuncios publicitarios de la compañía. Como es previsible luego de lo señalado, la “danza del venado” de dicho Ballet tiene marcadas diferencias respecto a la danza y la música tradicionales y respecto al danzante del venado, sobre el cual por ahora sólo remarcaremos que se trata de un bailarín profesional, de aspecto no indígena y con un notable trabajo físico en su cuerpo que lo hace lucir atractivo, en gran medida porque sólo viste un “calzón” bastante corto, dejando las piernas y el torso al desnudo. A propósito de esto último, en el programa del Ballet, nunca se advierte al espectador que lo que se observa no son las formas tradicionales de estas danzas, sino una reinención para su presentación teatralizada.

Hasta este punto, de acuerdo con lo ya argumentado, se puede sostener que los procesos de folclorización- turistificación, en los que también se sitúan los procesos de conversión de prácticas culturales en patrimonio institucional, representan formas de apropiación y de aculturación que cobran efecto en la resignificación que hacen los diferentes actores sociales de sus prácticas culturales y de los nuevos usos que ahora les confieren, muchas veces en términos de rentabilidad y comercialización, aun cuando se mantengan ciertos usos comunitarios. En tanto, esos nuevos usos y significados conllevan un cambio en la concepción de esas prácticas colectivas, pues

³⁶ En su último *programa del día*, se describe a la “Danza del Venado” como “parte del rito propiciatorio que se realiza en vísperas de las expediciones de caza y reproduce con fidelidad asombrosa los movimientos de la presa ambicionada. Por su antigua procedencia y la maestría actual de su ejecución constituye uno de los mejores ejemplos universales de la magia imitativa”. Recuperado de: <https://www.balletfolkloricodemexico.com.mx/wp-content/uploads/2020/03/programa-marzo-ballet.pdf>

dejan de ser percibidas solamente como la continuidad de una identidad social y empiezan a ser percibidas como algo de lo que se puede sacar ventaja, lo que a su vez propicia modificaciones en términos de su transmisión. Al mismo tiempo, tales procesos de folclorización- turistificación dan pie: a) a la descontextualización de las prácticas culturales, en el sentido de son reinventadas para hacerlas más atractivas, lo que implica su estilización, espectacularización y blanqueamiento, y en algunos casos la sustitución de los sujetos originales; b) a la autenticación de “lo diverso”, en el sentido de la utilización de la distinguibilidad étnica para atraer consumidores; c) a la agudización de conflictos dentro y fuera de los pueblos, al reproducir las relaciones asimétricas existentes en torno a las prácticas culturales, sobre todo en el sentido de que estos procesos son expresiones de poder y dominación desde lo institucional; d) al surgimiento de diferentes formas de agencia, ya sea como resistencia cultural, por medio de constantes negociaciones, o ya sea como independencia cultural, a través del mantenimiento de sus prácticas de forma autogestiva.

Capítulo III Identidad y territorio. Consideraciones etnográficas e históricas de la Nación Yaqui

*“Para ti no habrá ya sol.
Para ti no habrá ya noche.
Para ti no habrá ya muerte.
Para ti no habrá dolor.
Para ti no habrá ya calor ni sed ni hambre,
ni lluvia ni aire, ni enfermedad ni familia.
Nada podrá atemorizarte.
Todo ha concluido para ti,
excepto una cosa: el cumplimiento del deber,
en el puesto que se te designe,
allí quedarás por la defensa de tu Nación,
de tu Pueblo, de tu Raza,
de tus costumbres, leyes y de tu religión.
¿Juras cumplir con el mandato divino?”*

Juramento Yaqui (Investidura de Guerrero Coyote)

3.1 El Pusolana o territorio Sure

En México, los yaquis o *yo'emem* conforman una Nación situada hacia el suroeste del estado de Sonora, en las inmediaciones de la sierra del *Bakateebe* o Bacatete “carrizo largo”, un macizo montañoso con una superficie de más de mil kilómetros cuadrados que en más de una ocasión fue escenario de la lucha entre el pueblo *yo'eme* y el ejército mexicano, además de la última morada de uno de los más grandes guerreros yaquis: Juan Maldonado Waswechia *Tetabiakte*. La *Jiak Náú Joákamé* o Nación Yaqui, también autodenominada “Tribu Yaqui”, reconoce como su asentamiento ancestral el territorio conocido como el Valle del Yaqui, por donde anteriormente corría libre el *Jiak Batwe* o Río Yaqui “río que suena”. Este territorio que históricamente ha ocupado la Tribu se divide en tres zonas: Sierra (donde se localiza el Bacatete), Costa (que va de Bahía de Guásimas a Bahía de Lobos) y Valle (donde se localizan los campos agrícolas y el Distrito de Riego N°18); comprendiendo ocho pueblos tradicionales, mismos que cuentan con numerosas localidades y rancherías y se encuentran distribuidos en los municipios de Cajeme, Guaymas y en una pequeña parte de Bácum.

Los ocho pueblos son: *Ko'okoim* o Cócorit “chiltepines silvestres”, *Bajkom* o Bácum “lagunas”, *Torim* o Tórim “ratas de campo”, *Bikam* o Vícam “puntas de flecha”, *Potam* o Pótam “brotes de tierra”, *Rahum* o Ráhum “tierra agrietada”, *Wiibisim* o Huírivis “pájaros huitlacoques” y *Beene* o Belem “cuesta arriba”. Al respecto, Padilla Ramos y Trejo Contreras (2009) mencionan que la evocación a los ocho pueblos, cuya fundación se remonta al siglo XVII con la llegada de los jesuitas a la cuenca del Río Yaqui, ha sido importante para la identidad *yo'eme* al reforzar su idea de unidad aún en los tiempos difíciles y frente a la violenta diáspora. Asimismo, la noción de pueblos tradicionales desarrollada por los yaquis a partir del establecimiento de las misiones, comprende una base geográfica indispensable, cuya traza y distribución “desordenada” se ha mantenido a lo largo de los años, con un estilo y lógica únicos. Cabe mencionar que fuera de los pueblos tradicionales hay comunidades consolidadas de yaquis en Hermosillo, Sonora y en Santa Rosalía, Baja California Sur³⁷, así como en las localidades de Guadalupe, Phoenix y de Pascua³⁸ y Nueva Pascua, Tucson, en el estado de Arizona, E.E.U.U. Esto último, resulta significativo tomando en cuenta que previo a la llegada de los europeos al continente, el territorio yaqui o *Pusolana*, que quiere decir “tierra de los Sules³⁹”, abarcaba desde el Río Gila y el Río Colorado en Arizona hasta lo que hoy es Mazatlán, Sinaloa (García Wikit, 2007)

En opinión de propios y extraños, la región yaqui es extremosa, árida, con una temperatura que puede ir de los 45 grados en julio y agosto, con una sensación térmica cercana a los 50 grados a la sombra que remite al sobrenombre de “infiernillo” como también se le dice con humor a la Ciudad de Hermosillo, hasta los

³⁷ Comunicación personal con Ramón Cota Rivera, quien señala que a partir de 1889 familias yaquis, huyendo de la guerra, migraron hacia dicho lugar para trabajar en las minas y sólo año después, ya establecidos, empezaron a realizar la celebración de cuaresma y semana santa a la manera tradicional bajo la idea de mantener los usos y costumbres.

³⁸ Sobre todo, miembros de los yaquis de Pascua o viejo Pascua, quienes se denominan *Pascua Yaqui Tribe*, visitan por lo menos una vez al año el territorio de la Tribu en México, por lo regular en Semana Santa o con motivo de las fiestas patronales o por algún evento cultural en particular. Asimismo, en coordinación con las Autoridades Tradicionales o con gestores culturales, suelen invitar a miembros de la Tribu de México a su “reserva” para bailar y tocar música tradicional en diferentes celebraciones o festivales culturales, para lo cual la Tribu de Pascua tramita un permiso especial ante la Oficina de Asuntos Indígenas estadounidense para que los de la Tribu de México puedan cruzar la frontera sin necesidad de hacer otros trámites. Sobre esta dinámica de movilidad e intercambio transfronterizo yaqui. Véase: Fukuma (2018).

³⁹ Sules o *Surem*, los antepasados primigenios del pueblo yaqui.

cinco grados bajo cero en diciembre y enero. Posee un ecosistema semidesértico que alberga vegetación típica del clima seco, donde los matorrales espinosos dominan el paisaje, algunos con una altura de hasta 25 metros. Entre las especies representativas de flora se encuentran el mezquite, el ébano, el guamúchil, el álamo, la guásima, el guíñole o espino, la pitahaya, el torote blanco y negro, el saguaro, el cardón, la gobernadora, el mezquite jobo, el palo fierro, el ocotillo, el palo verde, los agaves, las biznagas y demás variedad de cactáceas. Estos, además de dar nombre a ciertos lugares debido a su vasta presencia, son materia prima para la elaboración de infusiones y ungüentos curativos, algunos como la pitaya y el nopal son comestibles, otros sirven como leña y como material para la elaboración de estructuras y objetos, es el caso del mezquite con cuyos troncos se levantan las enramadas y del álamo de cuya madera usualmente se elaboran las máscaras de *pajko'ola*. Dentro de la fauna de la región, son importantes para la caza: el venado, el coyote, la zorra, el tigrillo, el jabalí o cochi jabalí, el conejo, la liebre, el ratón de campo y la tuza, su carne se consume entre la población local y las pieles, cornamenta y pezuñas son aprovechadas de diferentes maneras, incluida la confección de objetos de uso ritual. El resto de la fauna, según la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO), comprende más de ciento cuarenta especies de mamíferos, casi doscientos tipos de reptiles y anfibios, miles de insectos invertebrados, aves, murciélagos y hacia la región costera del Golfo de California una gran diversidad de animales marinos.

Los recursos hídricos de la región del Valle del Yaqui, el cual tiene actualmente una superficie aproximada de 225,000 hectáreas, provienen de la cuenca del río Yaqui, ubicada en el centro-oeste de Sonora, cuyas corrientes forman el cause principal del río Yaqui, abarcando esta cuenca una extensión superior a los 72,500 kilómetros cuadrados (García Gutiérrez, 2015). Es en el cauce del río Yaqui, de acuerdo con García Gutiérrez, donde están el mayor número de presas: La Angostura (o Lázaro Cárdenas), El Novillo (o Plutarco Elías Calles) y Oviáchic (o Álvaro Obregón), la primera de ellas, localizada en la cuenca alta es sobre la que la Tribu Yaqui posee derechos de acceso al 50 por ciento de las aguas mediante los acuerdos firmados por las autoridades de la Tribu y el entonces presidente Lázaro Cárdenas el 27 de octubre

de 1937⁴⁰, el cual también le restituyó casi 500,000 hectáreas al pueblo *yo'eme* (Mesri Hashemi-Dilmaghani y Carlón Flores, 2019). Adicionalmente, la cuenca del Yaqui, sometida a “estrés hídrico”, comprende varios acueductos para el trasvase de agua hacia zonas urbanas de Sonora y para el desarrollo de la industria principalmente minera, la construcción del primero de estos acueductos se remonta a finales de 1970, otro a principios de 1990 y el más reciente en 2010: el “Acueducto Independencia”. En términos prácticos esto ha significado, además de la pérdida de control de la Tribu sobre sus recursos hídricos, el desabasto de agua en sus comunidades. Hoy en día, la mayor parte del cauce del río Yaqui se encuentra entubado, dejando a la vista un camino de barro erosionado, huella del agua que llegó a correr por ahí y que sólo se hace presente cuando algún fenómeno climatológico así lo permite.

Por el territorio Sure atraviesa la Carretera Federal México- Nogales, también conocida como la Internacional 15, misma que llega hasta la frontera con los Estados Unidos y que es la principal vía de traslado de personas y de todo tipo de mercancías. Igualmente, por los pueblos yaquis cruza la red ferroviaria, proveniente de Navojoa con destino a Nogales, la cual hace posible el paso del Ferrocarril del Pacífico, un tren de carga propiedad de “Ferromex” del consorcio minero “Grupo México”.

3.2 Ser yaqui lejos del yori

De acuerdo con el INPI, al año 2015 se contabilizaron un total de 35,132 yaquis en México, 18,364 hombres y 16,768 mujeres. Los *jiakim* o yaquis, que significa “los que hablan fuerte”, también se autonombran *yoremem* en paralelismo con los mayos sólo que los primeros lo pronuncian *yo'emem*, que se traduce como “hombres” o como “la gente” y que en tiempos recientes ha expandido su significado al de “el que respeta la tradición” (Moctezuma Zamarrón, 2015b). Como antes se dijo, los yaquis se definen respecto al exterior como una “Tribu”, no obstante, tal concepto no hace referencia a un tipo de sociedad o para designar un estadio evolutivo concreto y más bien hace alusión a un origen común bajo la idea político- ideológica desarrollada durante el periodo colonial de autonomía comunitaria y pertenencia territorial (Velasco Toro,

⁴⁰ Con base en estos acuerdos se expidió finalmente el decreto presidencial publicado el 22 de octubre de 1940 en el Diario Oficial de la Federación, que reconoce la legítima propiedad de la tierra de la Tribu ubicada en la margen derecha del río Yaqui, junto con el agua y la sierra del Bacatete.

2015). Si bien dicha categoría en el contexto de dominación les fue asignada en alusión a “lo primitivo”, como lo apunta el profesor de historia y lengua yaqui Teodoro Buitimea Flores⁴¹, el pueblo yaqui se apropió paulatinamente de dicho término y le dio un significado completamente diferente pues actualmente lejos de ser un vocablo despectivo es utilizado con orgullo entre las comunidades como sinónimo de “Nación” y se encuentra presente en sus posicionamientos políticos.

La organización de la Tribu Yaqui ha obedecido a la preocupación de los *yo'emem* por mantener vigente la noción de Ocho Pueblos Tradicionales, independientemente de que su ubicación geográfica no sea exactamente la misma de antaño, no obstante, cada uno de los pueblos ha seguido funcionando como una unidad político- militar-religiosa, formando parte de una entidad mayor: la Nación Yaqui. De ahí que la referencia a los pueblos tradicionales se relacione directamente con el lugar donde se encuentran la Iglesia, el *konti* o el camino reservado para la procesión religiosa, el panteón, la Guardia Tradicional, que es el punto de reunión de las Autoridades Tradicionales, y las casas donde habita el pueblo. Luego de la reconfiguración del territorio por las causas históricas que más adelante se abordan, actualmente los pueblos son: Loma de Guamúchil (fundada en sustitución de Cócorit), Loma de Bácum (fundada en sustitución de Bácum), Tórim, Vícam (Pueblo y Estación), Pótam, Ráhum, Huírivis y Pitahaya (fundada alternamente a Belem)⁴². En tanto unidades independientes cada uno de los pueblos cuenta con autoridades propias, civiles, militares y religiosas, y poseen un cuerpo legislativo y una serie de normas establecidas por tradición. De tal manera que, las Autoridades Tradicionales de cada pueblo se componen, en orden jerárquico de: un *Kobanau* o “Gobernador”, un Pueblo *Yowe* o “Pueblo Mayor”, un Capitán, un Comandante y un Secretario. Al resto del pueblo se le denomina “tropa *yo'eme*” o “tropa *yoemia*”. Por su parte, las autoridades

⁴¹ Comunicación personal, enero y agosto de 2019.

⁴² De acuerdo con Padilla Ramos y Trejo Contreras (2009) la fundación de Loma de Guamúchil y de Loma de Bácum, responde a que a su regreso los yaquis indispuestos a cohabitar con quienes veían como enemigos optaron por refundar esos pueblos en otros lugares y con otro nombre. En el caso de Pitahaya, ésta no quedó en manos de colonos y su fundación tuvo motivaciones políticas, como lugar de negociación de una de las tantas “pases” que el gobierno pactó con los yaquis “alzados”. Igualmente importante es señalar que el pueblo de Vícam tiene dos jurisdicciones: Vícam Pueblo y Vícam *Switch*, nombrada así por el cruce de vías del ferrocarril.

religiosas, en cuanto a los cargos masculinos, son: el “maestro rezandero”, encargado de officiar las misas y el “temastián”, quien funge como su ayudante; los cargos femeninos, obedeciendo la jerarquía, son: la *kiyostei* o “jefa de la iglesia”, quien se encarga de mantener en orden todo lo relativo a la Iglesia, las “tenanches” o “tenanchis”, que son quienes la auxilian, la “alpés”, responsable de marcar los pasos rituales con movimientos de bandera durante las fiestas, y las “cantoras”, acompañantes en las misas y encargadas de rezar y elevar cánticos en todas las ceremonias (Lerma Rodríguez, 2013). Adicionalmente, hay otro tipo de cargos que dependen de las autoridades religiosas y que se derivan del cumplimiento de “mandas”, como en su mayoría es el caso de los danzantes, los músicos de los danzantes, los *pajkome* o “fiesteros” y de todos aquellos que cumplen un papel durante las fiestas y celebraciones que forman parte del ciclo ritual anual yaqui. Eventualmente, en el marco de la *Waejma* o “Cuaresma”, los *Chapayekam* o “Fariseos”, uno de los cargos a los que se ha hecho referencia, toman el mando dentro de los pueblos y cuentan con la autoridad para hacer cumplir las leyes internas e incluso para aplicar los castigos correspondientes.

Como bien apuntan Ramos Padilla y Trejo Contreras (2009), en el “yaquimi”⁴³ existen linajes o clanes que se distinguen por un apellido en particular, algunos derivados del nombre de algún animal o de otros elementos de la naturaleza, por ejemplo: Ahumada viene de “humo” o Wikit que significa “pájaro”. Asimismo, en muchos casos los apellidos se vinculan con un pueblo específico de procedencia, no obstante, cuando esto no es así es muy común entre los *yo’eme* dar “santo y seña” de dónde nacieron y del lugar en el que viven. Ejemplos del primer caso son los Jutahuijuris o “iguanas”, originarios de Pótam, los Paros o “liebres” de Tórim, los Tabos o “conejos” de Vícam, los Wicha o “espino/espinozo” de Cócorit; ejemplos del segundo caso son los apellidos Valenzuela, Buitimea y Flores, que son tan comunes que sus portadores adicionalmente se identifican con el nombre de su pueblo de origen.

En sus relaciones interétnicas, comunes entre yaquis y no yaquis, se distinguen de estos últimos mediante la utilización del término *yori*, que se traduce como “mestizo”

⁴³ Palabra utilizada para hacer referencia a los ocho pueblos yaquis, comunicación personal con *Tetabiakti* de Vícam Pueblo, enero y agosto de 2019.

o “blanco” y que en la época colonial utilizaban los grupos de origen cahíta como sinónimo de “bestia fiera” (Moctezuma Zamarrón, 2007). Sin embargo, con respecto a personas de adscripción indígena se dirigen a estas por el nombre de su pueblo, como es el caso de sus vecinos los *comca’ac*, los *macurawe* o guarijíos, los *rarámuris*, los *tohono o’odham* y los *o’ob* o pimas⁴⁴. En el caso de los extranjeros de rasgos caucásicos, por lo regular suelen referirse a ellos como gringos o güeros. Otros términos generalmente utilizados entre los yaquis para referirse a sus pares pero específicamente a aquellos que se comportan “como los yoris” o que se considera actúan en contra de la tradición, son *torokoyori*, usado como sinónimo de “traidor” y *tomipuusim* (*tomí* que se traduce como “dinero” y *puusim* como “ojos”) que puede entenderse como “el que pone los ojos en el dinero”.⁴⁵

Al 2010, según el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, hay 17,592 personas de 3 años y más hablantes de la lengua yaqui o *jiak noki* “habla yaqui”, misma que pertenece al cahíta de la rama taracahíta de la familia lingüística yuto- nahua o yuto-azteca, estando emparentada con la lengua mayo y con las lenguas de los guarijíos, los *tohono o’odham* y los pimas (Muñoz Orozco, 2011), incluso algunos yaquis que han tenido contacto con personas del pueblo *wixárika* señalan poder entender medianamente su conversación. Muñoz Orozco señala que los hablantes de yaqui se concentran fundamentalmente en Vícam y en Pótam, mientras que en las colonias de yaquis en Hermosillo no se habla la lengua y en tanto los censos nacionales no contemplan a la población que vive en Arizona es difícil saber con certeza cuántos aún conservan la lengua. El mismo autor indica que el noventa por ciento de los yaquis en México son bilingües en castellano, mientras que el diez por ciento habla solamente en yaqui y algunos hablan también el mayo, no obstante, aunque la mayoría saben el castellano, en el seno familiar y entre los miembros de la Tribu predomina el yaqui, aun cuando sus hablantes se hallen en presencia de quienes no lo dominan. Por su parte, Moctezuma Zamarrón (2015a) subraya que a pesar del desplazamiento global que ha venido experimentando la lengua yaqui desde la llegada de los europeos a su

⁴⁴ En el caso de los *macurawe* y de los *o’ob* se hace referencia a su nombre “de fuera” porque así es como los yaquis los identifican.

⁴⁵ Comunicación personal con miembros de la *yoemia*, enero y agosto de 2019.

territorio, ésta sigue siendo uno de los emblemas identitarios más importantes de la Nación Yaqui por lo que su uso es muy común en ciertos marcos sociales, sobre todo en lo concerniente al contexto civil y ritual. Por ejemplo, en la Guardia Tradicional o *Komuniila*, donde se expresa lo relativo al ámbito comunitario, así como en la gran cantidad de rituales que llevan a cabo de acuerdo con el ciclo anual de las festividades religiosas. Igualmente, destaca que la lengua yaqui forma parte de un universo discursivo que va más allá de la mera denotación, pues exterioriza complejos sistemas de pensamiento y praxis cotidiana, incluyendo su cosmovisión, su ritualidad y sus formas de hacer política, de manera que, las representaciones que de allí surgen, objetivadas en prácticas concretas, construyen identidad y dan sentido al “ser yaqui”, además de dar lugar a una etnicidad capaz de aglutinar a un pueblo resistente.

Otro referente importante de identidad para el pueblo *yo’eme* es la *Jiak Bantea* o Bandera de la Nación Yaqui, cuya existencia, según García Wikit (2007) se remonta a principios del siglo XVI. Esta bandera, está dividida en tres rectángulos en posición vertical, cada uno correspondiente a un color: azul claro, blanco y rojo. Conciliando distintas interpretaciones sobre el significado de los elementos que la integran⁴⁶, el azul claro representa el cielo y también el orgullo y el vigor de los yaquis, el blanco la pureza y también la nobleza de la raza yaqui, el rojo es la sangre derramada por los guerreros yaquis al enfrentarse a los primeros europeos a finales del siglo XVI y posteriormente al ejército mexicano en la defensa de su soberanía. En el rectángulo blanco se aprecian una media luna, una cruz y un sol; en la parte superior, la media luna en su forma de cuarto menguante que semeja el vientre de una mujer embarazada, representa a la madre de la humanidad yaqui que ilumina su camino en el universo, *Malaa meecha* o “Madre luna”; en el mismo rectángulo al centro, la cruz representa la nueva religión; en la parte inferior, el *Taa’a* o “sol” representa al Padre, hacedor de todo lo creado. Y las cuatro *chokim* o “estrellas” en cada una de sus esquinas, son los espíritus de los ancestros que vigilan el territorio pero también representan a los muertos de la humanidad yaqui. Hoy día la Bandera de la Nación Yaqui es reproducida en gorras, camisetas, en las propagandas políticas o de difusión

⁴⁶ Comunicación personal con miembros de la *yoemia* y con José María Ruiz Felix, guía del Museo de los Yaquis, enero de 2019.

cultural y hasta en etiquetas que los *yo'emem* colocan a modo de “placas” en sus vehículos como un sello distintivo y como una forma de expresar orgullo. Algunos miembros de la Tribu Yaqui han reemplazado la cruz al centro de la bandera por la silueta del *maaso ye'eme* o “danzante de venado”. Igualmente, los miembros de la Tribu Yaqui que viven “del otro lado”, combinan la *Jiak Bantea* con la imagen del danzante de venado como su símbolo distintivo, agregando en ocasiones las banderas de México y de EE.UU.

De acuerdo con Moctezuma Zamarrón (2015a), si bien los *yo'emem* se reconocen como católicos⁴⁷, sus creencias y prácticas corresponden a un sincretismo que integra los ritos del catolicismo con la cosmovisión y el sistema religioso pre-europeo tolerado por los jesuitas para alentar su conversión al Evangelio. Reafirmando lo ya señalado por Spicer (1994), el autor destaca que los misioneros apuntaban a la eliminación de la visión yaqui del universo y de los valores y patrones religiosos que consideraban “paganos”, así como su total sustitución por la nueva concepción por ellos introducida, sin embargo, no fue así. De manera que la relación ser humano-naturaleza ha conservado entre los yaquis un papel fundamental en su forma de concebir la religiosidad, misma que comprende el vínculo de los *yo'emem* con los distintos mundos que forman parte de su cosmovisión, entre ellos uno primordial, el *juya ania*, estrechamente ligado con su concepción del entorno donde han conformado su espacio vital. En términos más o menos simples, el *juya ania*, que se traduce como “el mundo del monte”, corresponde al mundo natural donde se encuentran la flora, la fauna, la sierra del Bacatete y el río Yaqui, es el espacio físico pero también imaginario o intangible que rodea a los *pueplum* o “pueblos” y al que acuden los yaquis para adquirir ciertos dones y así poder desempeñar, por ejemplo, el oficio de *pajko'ola* y el de *maaso ye'eme*. A su vez, el *juya ania* está superpuesto al *yo'o ania* o “reino antiguo”, un mundo primigenio y oculto a los humanos que es habitado exclusivamente por los *Surem*, los primeros ancestros de los yaquis a los que se hace alusión como seres sagrados, los cuales con el ingreso del cristianismo, como señalan varios mitos,

⁴⁷ Siguiendo la acotación de Lerma Rodríguez (2011) se hace referencia al catolicismo y no al cristianismo con fines de establecer una distinción entre quienes comparten con los preceptos de la Iglesia presidida por el Papa en Roma y quienes no, ya que en los últimos años algunos yaquis han comenzado a profesar otras variantes del cristianismo, como el protestantismo o el culto a los Testigos de Jehová.

tuvieron una transformación corporal en animales, pues al negarse a aceptar el bautismo optaron por esconderse para resguardar el *yo'o ania*. Por el contrario, quienes aceptaron el Evangelio tomaron corporeidad humana y reconfiguraron su espacio, expresado en el *itom ania*, “el mundo humano de los yaquis” o el mundo objetivado, que a su vez se compone de dos instancias perceptibles: el *téeka* o “cielo” y el *Toosa* o “nido” que es como llaman los *yo'emem* a la porción de tierra que les fue dada y cuya traducción más aproximada es la de “territorio” (Lerma Rodríguez, 2011). Asimismo, de la yuxtaposición del *yo'o ania* y el *juya ania*, además de los *Surem*, tienen lugar otros seres míticos que forman parte de la tradición oral⁴⁸, junto con los personajes centrales que toman parte en la religiosidad *yo'eme*: los *Chapayekam*, los *Pajko'ola* y el *Maaso* u “hombre- venado”. Cabe precisar, que el conocimiento sobre el *juya ania* tiene efecto en las prácticas cotidianas de los yaquis, particularmente en el respeto que mantienen por la fauna y la flora, cuyas vidas son tomadas únicamente para cumplir con propósitos relativos a la sobrevivencia y permanencia de las comunidades. Pero, el mundo del monte no es pasivo ni “bueno” en el sentido de la moralidad católica y tiene sus formas de equilibrarse frente a la acción humana, por ejemplo, en los pueblos se cuentan numerosas historias acerca de encuentros entre mujeres y hombres yaquis con “animales del monte”, que ante ellos toman forma humana para engañarlos de diversos modos y en algunos casos hasta enamorarlos y dejarlos locos⁴⁹.

⁴⁸ Lerma Rodríguez (2011) reúne, analiza y discute de manera muy puntual cuatro de los mitos fundacionales de la Nación Yaqui, al tiempo que hace un esfuerzo por desentrañar algunos de los mundos que forman parte de la visión yaqui del universo. Asimismo, Olmos Aguilera (2014) recupera otras versiones estos mitos y algunos otros relacionados con el origen de las fiestas y de sus protagonistas. Por su parte, el profesor yaqui García Wikit (2001), originario del pueblo de Belem y quien dedicó gran parte de su vida a difundir los relatos de la tradición oral de la Tribu que oyó desde niño, también ha dejado valiosa constancia de estas narraciones. Igualmente, el trabajo de Silva Encinas *et al* (2009), aborda tópicos centrales de la tradición oral en lengua yaqui a partir de historias contadas por personas mayores de la Nación *Yo'eme*.

⁴⁹ Guillermina Valenzuela de Pótam, cuenta la historia de un hombre que era “vaquero”. Un día mientras ese hombre vigilaba a sus vacas en el monte miró a la distancia a una muchacha muy bonita, entonces se acercó a entablar conversación con ella para hacer amistad. Con el paso de los días se hicieron novios y luego de un tiempo logró intimar con esa muchacha. Pero un día sin más, la muchacha dejó de presentársele en el monte. Lo más extraño, según “Doña Guille”, es que cuando el hombre fue al pueblo para averiguar el paradero de la muchacha, resultó que nadie la conocía, nadie sabía de ella o a qué familia pertenecía. Entonces, el hombre muy decepcionado y triste “arrancó” de nuevo para el monte. Ahí anduvo el hombre hasta que tiempo después creyó ver a la muchacha entre unos arbustos, pero cuando llegó al sitio en su lugar sólo encontró una serpiente. El pobre vaquero se volvió loco y de acuerdo con el relato de Doña Guille,

Un elemento clave dentro de las cosmovisión *yo'eme*, es la muerte, que es vista por los yaquis como algo natural dado que la vida se percibe como una etapa transitoria que les permite tomar corporeidad material, ya sea en forma de flora, fauna o humana, dentro de una dimensión específica del universo caracterizada por su finitud (Lerma Rodríguez, 2013). La “*jiapsi*” o alma, en sincronía con la doctrina católica, es considerada como algo que perdura más allá del mundo humano, de ahí que la muerte sea concebida como el desprendimiento del *jiapsi* del cuerpo físico. Cuando un yaqui muere, su cuerpo es velado en la enramada familiar, luego es conducido hacia el panteón, no sin antes hacer un alto frente a la Cruz Mayor, la cual está montada en una pequeña estructura de cemento delante de la Iglesia del pueblo. Una vez en el panteón el cuerpo es colocado por los padrinos frente a la Cruz del Perdón y se dice que ahí el fallecido solicita “dispensas” por sus pecados, posteriormente, los mismos padrinos que también prepararon el cuerpo del difunto, finalmente lo entierran y colocan carrizos alrededor de su tumba para protegerlo de las fuerzas que emanan del *juya ania*. A partir de ese momento, su *jiapsi* inicia el tránsito de un año para finalmente llegar al *sewa ania* o “mundo flor”, en el cual los animales, la flora y el hombre viven en armonía. Transcurrido el novenario, en el que participan el maestro rezandero o la persona que preside los rosarios, cuando el difunto tuvo algún cargo político- militar o religioso o ejerció el oficio de pascola, venado o músico de los danzantes, el rito funerario conlleva la ejecución de danzas y actos rituales en el *tebat* o “solar familiar”, esto de acuerdo a la jerarquía del fallecido, por ejemplo, a los guerreros coyote o capitanes es a los únicos que se les ofrece la danza del coyote. Durante el luto se realizan actos de limpieza y purificación, como la quema de la ropa del difunto. Pasado el año, la llegada del alma del difunto al *sewa ania* es celebrada mediante una

terminó encerrado en la Guardia Tradicional de Pótam y la gente que lo llegaba a ver desde una ventanita contemplaba como el hombre se arrastraba en el suelo como una serpiente. Doña Guille agrega que por eso a su hijo Lino, que también es vaquero, le aconseja no vaya a caer en la misma trampa cuando ande en el monte. El esposo de Doña Guille y sus hijas, corroboran otro de sus relatos, el de una muchacha que también tuvo la mala fortuna de enamorarse de un animal del monte, el cual se le presentaba como un hombre atractivo y que prometió casarse con ella, sin embargo, se trataba de un cuervo, que luego de verse descubierto por la familia de la misma muchacha al no poder expresar palabra alguna, salió volando y la dejó loca. Doña Guille y su familia aseguran que eso fue “hace poco” y que llegaron a ver por las calles del pueblo a la mujer moviendo los ojos y la cabeza como si fuera un cuervo. Comunicación personal, agosto y septiembre de 2019.

ceremonia de “Cabo de año”, ritual simbólicamente más importante que el sepelio y el novenario, y que se efectúa según la capacidad económica y la participación ritual o política del fallecido y cuya duración normalmente es de tres días, dicha ceremonia incluye las danzas de *pajko’ola* y *maaso* durante la noche, madrugada y parte del día y también la danza de matachines en el día, así como la comida y bebida que se ofrece a los padrinos, al rezandero y las cantoras, a los danzantes y músicos y a todos los asistentes. Al finalizar el cabo de año, quienes han despedido a su ser querido ya pueden quitarse la ropa de luto y quemarla, con la satisfacción de haber realizado el *tekipanoa* o “trabajo ritual” para ayudar a su familiar a llegar al mundo flor, mismo que también forma parte del *juya ania*. De este mundo regresará su alma cada octubre y noviembre a visitar a los vivos durante la celebración del *tolosanto* o “día de muertos”, una celebración de orden doméstico⁵⁰ que conlleva la construcción de un “tapanco” en el solar familiar frente a la Cruz Testigo⁵¹ para colocar sobre él la ofrenda con la comida, bebida, flores y velas para los difuntos. Durante el día este tapanco es visitado por el maestro rezandero, el temastían y las cantoras, quienes con la familia anfitriona y miembros de la *yoemia* invitados realizan una serie de rezos que al concluir dan paso a la repartición de la comida y bebidas entre los presentes.

El ciclo ritual anual yaqui (Olavarría Patiño, 1999) o calendario ritual yaqui (Lerma Rodríguez, 2016), a grandes rasgos se conforma de dos ciclos agrícolas correspondientes con los dos tiempos principales. El de *wasuktia* o tiempo ordinario, que contempla las fiestas del santoral incluidas las fiestas patronales (todas ellas de carácter comunitario y apegadas al calendario litúrgico católico) y los ritos de paso, que son: bautizos, cumpleaños, matrimonios, los relacionados a la muerte y las iniciaciones o bendiciones que responden a la “promesa” de tener un cargo tradicional como músico o danzante (todos estos son de carácter doméstico o familiar e

⁵⁰ Según Olavarría Patiño (1999) las celebraciones de *Tolosanto* y Natividad, el cabo de año, las posadas en *waejma* y las bodas tradicionales, comparten la estructura del *pajko* o “fiesta”, la cual implica la participación del “grupo de la Iglesia” y una casa, familia u otro grupo determinado, en la organización y administración de dicha fiesta. Tanto las fiestas patronales y las fiestas domésticas comparten esa estructura pero se distinguen por su escenario y radio de participación.

⁵¹ La Cruz Testigo o simplemente la Testigo, es una cruz de madera que la gran mayoría de los yaquis colocan en el patio de su casa, normalmente delante de la puerta. Como su nombre lo sugiere, su objetivo es atestiguar los actos buenos y malos de los moradores de la vivienda.

individual). Por otro lado está el periodo de *Waejma* o “Cuaresma”- Semana Santa, la celebración más representativa del calendario ritual y que realiza simultáneamente en los ocho pueblos involucrando prácticamente a toda la comunidad, caracterizada por la prohibición y el sacrificio⁵² y que contempla dos etapas: la llamada “Pasión de Fiestas” (inicia el Miércoles de Ceniza y termina el Domingo de Ramos⁵³), que incluye el desarrollo de la Pasión de Cristo en los domicilios de las familias que cumplen la manda de hacer y ofrecer la fiesta tradicional y la realización de seis *Kontis* o “procesiones”, uno cada viernes durante esos cuarenta días y en los que se representa la persecución de Jesús por Poncio Pilatos como líder de los Fariseos; y la “Semana Mayor” (que inicia el Miércoles de Tinieblas y concluye el Domingo de Pascua), durante la que se representan los momentos clave de la Pasión de Cristo⁵⁴. El inicio del ciclo ritual *yo’eme* está marcado por el día de la *Kusim Taewa* o “Santa Cruz”.

3.3 *Waka wo’ochi yee sisibome*⁵⁵ y los vaticinios de la serpiente

En tiempos muy remotos hubo un árbol que hablaba, era profeta. Un pueblo de yaquis enanos, los sules, vivía en las inmediaciones, a estos el árbol les enseñó los nombres de todos los astros, pero también les hizo un trágico augurio: habría de llegar una bestia feroz. En prevención de lo dicho, los sules establecieron guerreros permanentes en puntos estratégicos con objeto de vigilar los caminos. Un grupo se situó en *Tetabampo* “piedra en el agua” y otro en *Bejulbampo* “en al agua angosta”,

⁵² Los capitanes (“Kapitan Mool” y “Kabayeo Kapitán”) y el Chapayeka Yo’owe o “Fariseo Mayor” se hacen cargo de su organización. En ella, la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo se equipara con los ciclos de la naturaleza, en la que la sequía de invierno da paso a la fertilidad de la primavera, en un proceso de lucha entre el bien y el mal se pasa del tiempo profano a un tiempo sagrado.

⁵³ Ese día se lleva a cabo la Fiesta de Ramos o Fiesta de la Palma, dedicada a la entrada de Jesús al pueblo, quien es recibido con ramas en señal de alegría, toda esa noche se realizan danzas de venado y *pajkola*.

⁵⁴ El Miércoles de Tinieblas los *Chapayekam* son despojados de sus máscaras para ser azotados por las Autoridades; el Jueves Santo se escenifica la persecución de Jesús, el enfrentamiento entre dos bandos de Fariseos, la Última Cena y la aprehensión de Jesús; el Viernes Santo se lleva a cabo una procesión y luego ocurre la crucifixión de Jesús, la noche de ese mismo día ocurre la Resurrección; el Sábado de Gloria se realiza el “Paseo de Judas”, la quema de máscaras y el “Canto de Gloria”, los Fariseos intentan acceder a la Iglesia custodiada por los “Angelitos” y al mismo tiempo danzan venados, pascolas y matachines, durante la tarde continúan las danzas de venado y pascola tanto en la enramada como en la Iglesia y toda esa noche se festeja el cumplimiento de la manda; el Domingo de Pascua se escenifica un acto en el que la Virgen María, María Magdalena y San Juan van por el niño Jesús a una fiesta que se ha hecho en su honor, luego los Fariseos hacen tres “corridas” para en la última depositar sus varas de álamo en la Cruz Mayor y hay una última procesión a la Iglesia donde se traslada nuevamente al niño Dios y tendrá lugar el último rezo, para finalizar los Fariseos se dirigen a la Guardia Tradicional y devuelven el mando a las Autoridades Tradicionales.

⁵⁵ Se traduce como “El chapulín brujo”.

en este último lugar hizo su aparición la bestia, una gran serpiente. Tras enfrentarla y perder dos batallas, pues las flechas de los guerreros se quebraban sobre su piel sin conseguir hacerle mella, uno de los jefes sules, *Nepowisáin jsákame* “vía láctea”, comisionó a *Wokobabasela* “golondrina” para pedir auxilio al *wo’ochi yee sisibome* “chapulín brujo”, en nombre de los ocho pueblos. Luego de escuchar el mensaje llevado por la golondrina, el chapulín meditó brevemente y comenzó a afilar los serruchos de sus patas, luego subió al cerro *Ju’upa lo’í* “mezquite rengo” y pronunciando ciertas palabras misteriosas dio un fuerte golpe con sus espolones sobre la cumbre. De allí se lanzó en un salto tan prodigioso que cualquier persona necesitaría caminar once días y medio para recorrer la misma distancia. Era ya la tarde en el sitio de *Kuta wisai* “cuchara de palo” cuando el chapulín apareció en el centro del campamento sule. El chapulín brujo habló y les ordenó que lo bañaran con extracto de ramas y lo cubrieran con hojas verdes para luego ser colocado sobre un árbol. Por ahí tendría que pasar la serpiente y no podría verlo. Por fin, la serpiente hizo su aparición y cuando el chapulín tuvo a la bestia a su alcance se le echó encima propinándole dos brutales golpes que separaron su cabeza del resto del cuerpo. Un rato agonizó la serpiente pero su cabeza por sí sola podía hablar y, dirigiéndose con voz fuerte al jefe de la tribu, le dijo:

- Ya no puedo matar a los sules porque fui vencida por el chapulín y mi propósito era reinar sobre ustedes. Ahora te advierto que se cuiden mucho porque pasados los años vendrán del oriente y del sur unos hombres blancos con armas poderosas que vomitan fuego. Si quieren salir adelante en la lucha, quítenles sus armas y combátenlos sin miedo y sin descanso, de lo contrario, todos serán esclavizados y despojados de sus tierras.

La noticia causó entre los sules gran preocupación, por ello se ordenó que todos estuvieran listos y que la vigilancia fuera redoblada. Del cuerpo de la bestia convertida en piedra se formó un cerro, el *Bakot Takaa* “cuerpo de culebra”, el cual hoy día puede ser localizado entre Guásimas y Cruz de Piedras (Adaptación del mito popular *yo’eme* “El chapulín brujo”, recuperado de García Wikit, 2001).

Parafraseando un título contenido en la obra del escritor Paco Ignacio Taibo II, *Yaquis. Historia de una guerra popular y de un genocidio en México*, esa “historia antes de la historia” bien puede interpretarse como un vaticinio de lo que les depararía a los descendientes de los *Surem*, cuya historia está marcada por un profundo sentimiento de autodeterminación y soberanía que, a lo largo de casi quinientos años los llevó a continuos enfrentamientos armados, primero contra los colonizadores europeos y luego frente a los gobiernos del México independiente. El primer acercamiento del que se tiene registro entre yaquis y *yoris*, como lo dijo aquella serpiente, se registra en

1533 cuando Diego de Guzmán junto con un grupo de soldados y aliados indígenas llegan al Río Yaqui y son rechazados por los guerreros *yo'emem*. No sería hasta 1614 que una delegación encabezada por *Ania ba'alu' utek*, conocido en el imaginario *yo'eme* como “el que pintó la raya”, pacta la paz con el capitán español de la provincia, Diego Martínez de Urdaide. De manera que, en 1617 arriban a territorio yaqui los misioneros jesuitas Andrés Pérez de Ribas y Tomás Basilio con el objetivo de evangelizar a la población local. En los siguientes años los yaquis son bautizados. A partir de 1619, bajo la influencia de los jesuitas, da inicio la reorganización de sus comunidades, primero en once pueblos y finalmente en ocho, con sus correspondientes misiones, agrupando aproximadamente ochenta rancherías antes dispersas por la ribera del río Yaqui. En este lapso, se producen una serie de transformaciones en el Valle del Yaqui: la aplicación de nuevas técnicas e instrumentos de trabajo agrícola, la introducción de nuevos cultivos, especialmente el trigo, el despliegue de la ganadería y una nueva organización en los tiempos de trabajo con la semana laboral de seis días. De acuerdo con Gouy-Gilbert (1985) y con Padilla Ramos *et al* (2012), la intromisión cultural jesuita sirvió como una especie de barrera que mantuvo aislados a los yaquis de los encomenderos y los mineros españoles. Sin embargo, a partir de la década de 1730 comienza a desarrollarse una visible inconformidad de los *yo'emem* en contra del programa de desarrollo económico y político jesuita en beneficio del sistema misionero, a raíz del control sobre los medios de producción, de la imposición de los gobernadores yaquis y de la ocupación de tierras por parte de *yoris* en complicidad con algunas autoridades militares y eclesiásticas, lo que motivó quejas ante el entonces Virrey por el gobernador de Ráhum, Juan Ignacio Usacamea *Muni*, quien además le presentó catorce exigencias⁵⁶ (Spicer, 1994). Aun cuando esas peticiones fueron aprobadas y por causas no del todo claras, en un clima de escases de alimentos y por lo mismo de sobreprecios, en 1740 ocurre la primera sublevación masiva de yaquis, mayos, ópatas y otros pueblos vecinos. Este primer levantamiento conjunto sería “pacificado”.

⁵⁶ Entre las cuales estaban la destitución y expulsión de aquellas autoridades que había incurrido en malos manejos, la restitución de las tierras que habían sido ocupadas, la autorización a los yaquis de portar un arma, la obtención de un pago por su trabajo, la eliminación de trabas para comerciar y que se les permitiera realizar sus elecciones con toda libertad.

Hasta 1825 transcurre un periodo relativo de paz, pero en ese intermedio Carlos III da la orden de expulsar a los jesuitas de la Nueva España, los cinco misioneros del Valle del Yaqui son llevados al puerto de Guaymas y embarcados al sur, terminándose en 1767 los ciento cincuenta años de la era jesuita. Los yaquis asumen una autonomía en su vida religiosa y en su organización política ya sin tutelaje, convirtiéndose en un grupo fuertemente consolidado e incluso con cierta hegemonía respecto a sus vecinos. Queda establecida la colectividad de las tierras, una agricultura prospera, una organización político-militar-religiosa sustentada en la existencia de cargos con atribuciones definidas, y por supuesto, una visión del mundo que no podría llamarse catolicismo sino la nueva religión de los yaquis, la cual se mantuvo alejada de los representantes de la iglesia y dio lugar a una compleja liturgia con ceremonias, danzas, fiestas y ritos, todo ello centrado en la reivindicación del territorio.

Ya entrado el siglo XIX, surge la hostilidad de los yaquis hacia los mexicanos, pues por ese entonces aunque el estado de Sonora no había participado activamente en la Guerra de Independencia, ésta les llegó en forma de decreto, junto con la imposición de un nuevo modelo económico y político. Así, entre 1825 y 1830 se desató un intenso movimiento social en el Valle del yaqui que sería la antesala de “la Guerra secular del Yaqui” y que se extendería hasta las primeras cuatro décadas del siguiente siglo. En el contexto de la construcción y consolidación del Estado- nación, se desarrollan una serie de enfrentamientos violentos entre el pueblo *yo’eme* y el ejército mexicano, pues a los ojos de los no indígenas, los yaquis con su estructura militar, su religión y su gobierno tradicional, anclados en un territorio junto con su río, representaban un obstáculo para el progreso (Padilla Ramos y Trejo Contreras, 2012). Uno de estos conocidos enfrentamientos es liderado por Juan Ignacio Jusacamea o “Juan Banderas”, quien con el objetivo de unificar a las distintas naciones de indígenas del noroeste del estado para lograr su independencia proclamó la Confederación India de Sonora en 1830, aglutinando a yaquis, mayos, ópatas y pimas bajos. En las tres décadas siguientes, el proceso de colonización emprendido sin un plan previo, a cargo de administraciones desordenadas y cuya base política no estaba bien constituida, produjo la reacción de estas naciones indígenas, que en caso particular de los *yo’eme* se dio porque era su deber defender el territorio que, producto de su particular visión,

el arcángel San Gabriel le había regalado a cada comunidad para ser trabajada colectivamente y no cedida, repartida, invadida ni distribuida (Taibo II, 2013). Ya desde entonces, la relación de los yaquis con su territorio estaba sostenida por sus prácticas sociales y al acentuarse la sacralización del territorio, las fiestas y los “fiesteros” aparecieron en cada uno de los pueblos y a la par las danzas y la música como formas de perpetuar la relación de los yaquis con su entorno (Gouy-Gilbert, 1985). Frente al cambiante panorama social y político de los siguientes años y en una arena en la que cada facción política buscaba sumar a su favor, los *yo'emem* con un sólo propósito en mente: el de conservar su soberanía, se vieron involucrados en el juego entre los partidarios del federalismo, encabezados por José Urrea, y los partidarios del centralismo conservador, liderados por Manuel María Gándara (Ramos Padilla, 2009). De manera que, participaron activamente en diferentes luchas armadas, primero del lado conservador como una estrategia para detener la introducción de colonos a su territorio, facilitada por la política liberal dirigida a individualizar la propiedad de la tierra, sobre todo luego de la proclamación de la Ley Lerdo en 1856 que ordenaba la venta de todos los bienes de la Iglesia, así como de las tierras de los ejidos. En este mismo tenor, la Constitución de 1857 establecía que la propiedad de la tierra era individual y si los yaquis querían formar parte de la nación e incorporarse al progreso, tenían que aceptar la división de sus tierras entre ellos como individuos y el reparto entre el resto de los ciudadanos (Taibo II, 2013). En el intervalo entre la Guerra de Reforma y la segunda intervención francesa, los conflictos del gobierno estatal con yaquis y mayos continuarían, Spicer (1994) registra en 1861 que en las cercanías del pueblo de Tórim se puso en práctica una estrategia de “deslinde de tierras” y soldados mexicanos realizan una matanza de mujeres y niños *yo'emem*. Más tarde, al convertirse la intervención francesa en el proyecto del Imperio que colocaba a Maximiliano como emperador, el gobierno de Sonora se suma a la causa republicana, no obstante, yaquis y mayos luchan en ambos bandos persiguiendo solamente los intereses relativos a la sobrevivencia de sus pueblos. A la caída del imperio, el inicio de la restauración implicó la adopción de un sistema económico basado en la productividad, de modo que el gobernador Pesqueira estimuló la colonización del territorio yaqui y mayo. Se producen una serie de levantamientos y el

general Jesús García Morales avanza hacia territorio yaqui, deteniendo y fusilando *yo'emes*. Corrían los primeros meses de 1868 cuando las tropas de García Morales tomaron prisioneros a cuatrocientos cincuenta yaquis, entre hombres, mujeres y niños, a los que encerraron en la Iglesia de pueblo de Bácum para luego incendiarla, su artillería disparó contra los que trataban de salir, el resto morían quemados⁵⁷. La noticia de tal vileza, recorrió rápidamente las comunidades y las mujeres *yo'emem* comenzaron a instruir a sus hijos: “odien al yori”⁵⁸. Spicer (1994) cuenta que en el imaginario yaqui se desarrolló el mito de que los mexicanos habían sido hechos con la basura que Dios había barrido. En 1873 la legislatura de Sonora aprobaba una constitución que anuló la ciudadanía de “los indios”, yaquis y mayos dejaron de ser mexicanos para ser extraños en su propia tierra. En 1875 al “ganar” la elección José J. Pesqueira, José María Leyva Pérez *Cajeme*, “el que no toma”, es nombrado por los yaquis Jefe de la Tribu para luego declararse en abierta rebelión⁵⁹. Al tiempo que Cajeme ataca en las regiones dentro de los límites del territorio *yo'eme* y recupera Cócorit, uno de los pueblos donde había crecido la presencia *yori*, se desarrollan otros levantamientos que objetan la legitimidad de Pesqueira hijo. En este mismo lapso Porfirio Díaz proclama el Plan de Tuxtepec, que lo lleva a la presidencia en noviembre de 1876. El nuevo presidente manda un intermediario para resolver la situación en Sonora, pero sería una paz relativa a consecuencia de las políticas colonizadoras de los gobiernos de Luis Emeterio Torres y Ramón Corral, ambos adscritos al Circulo Nacional Porfirista y que durante las décadas de 1880 y 1890 detentaron el cargo de gobernador en más de una ocasión. A partir de 1883, año en que se promulga la Ley sobre terrenos baldíos que facultó al gobierno para “adjudicar” los terrenos baldíos y ociosos a nuevos colonos, se mantiene en el Valle del Yaqui un endémico estado de guerra alimentado por todos aquellos interesados de una u otra manera en esas tierras, hecho que terminó justificando la intervención de la fuerza armada mexicana. La guerra sería necesaria para llevar a cabo el reparto de tierras, imprescindible para

⁵⁷ Comunicación personal con el profesor yaqui Juan Silverio Jaime León (†), agosto de 2019.

⁵⁸ “Odien al yori” es el título de un poema/canción *yo'eme* que hasta la fecha es conocido entre la yoemia, se desconoce quién es su autor o autores.

⁵⁹ Taibo II (2013) sugiere que tal vez de esa época proviene el juramento de los oficiales de las milicias yaquis, también conocido como de Investidura del Guerrero Coyote, el cual ahora se sumaba al toque de tambores característico que anunciaba el inicio de una nueva batalla.

el desarrollo de una agricultura capitalista en el lugar más fértil de Sonora: el Valle del Yaqui, de manera que los yaquis se convirtieron en el blanco de muchos (Gouy-Gilbert, 1985). Por esto se entiende que en 1884 Porfirio Díaz autoriza finalmente al ministro de Guerra una campaña federal contra los yaquis, migran los primeros *yo'emem* a EE.UU. Para fines de 1886 luego de la derrota de *Cajeme* en la batalla de *Bwatachive* el Valle del Yaqui quedó en poder del ejército, pero la lucha armada se mantiene en la Sierra del Bacatete. Al año siguiente, luego de ser denunciado, el guerrero *Cajeme* es apresado para supuestamente ser juzgado, pero en cambio, luego de mostrarlo en varias comunidades como el líder derrotado, es fusilado en “Las Tres Cruces”, a la fecha no hay indicios de su tumba⁶⁰. Con mayor razón, un buen número de yaquis cruzan la frontera hacia Tucson, Arizona donde se ocupan en la construcción del ferrocarril, en fincas y haciendas o en las minas de cobre y plata de la región⁶¹.

La muerte de *Cajeme* puso fin a la autonomía que los yaquis a pesar de todo habían mantenido y los *yo'emem* empiezan a padecer en mayor medida los efectos de la guerra. La política porfirista se caracterizó por empeñarse en suprimir las formas de propiedad tradicional y comunal, con el firme propósito de transferir las tierras a manos de propietarios que introdujeran medios modernos para aumentar su productividad. Para 1888 el gobierno terminó el trazo y el fraccionamiento de los pueblos de Tórim, Bácum y Cócorit y fue así como las tierras volvieron a ser cultivadas por colonos, un año después se construyeron cinco canales que salían del río Yaqui para irrigar las tierras de los grandes latifundistas ya instalados en las inmediaciones. Durante la década de 1890, a pesar de que los yaquis habían sido derrotados, dispersados y de que una buena parte de su territorio había sido invadido, un grupo se mantuvo firme en el Bacatete bajo el liderazgo de Juan Maldonado Waswechia *Tetabiakte*, “piedra rodante”, con una nueva táctica de lucha: la de “guerrillas”. Este estado de guerra impediría que los grandes proyectos agroindustriales prosperaran y que los colonos y las empresas se apoderaran por completo del Valle del Yaqui. Tras una serie de negociaciones, en mayo de 1897 *Tetabiakte* firma un acuerdo de paz,

⁶⁰ Comunicación personal con miembros de la yoemia, julio de 2018 y enero de 2019.

⁶¹ Taibo II (2013) agrega que los presos de la última campaña resultan en un estorbo por lo que muchos de estos son “cedidos” a dueños de ranchos y fincas, asimismo, niñas y niños yaquis son entregados a familias ricas de Hermosillo que los “usan” como sirvientes.

mismo que se celebra en “Estación Ortiz”, pero sería una conciliación breve, pues en noviembre del mismo año el líder yaqui le exigía al gobernador Ramón Corral cumplir los términos de la rendición: la devolución de las tierras comunales y la salida del ejército del Valle. Para 1899 las tensiones fueron en aumento y una nueva sublevación *yo’eme* finalmente se produjo. Luego de la llegada de los refuerzos federales, los yaquis fueron obligados a replegarse y ya iniciado el siglo XX la Guerra del Yaqui alcanza su punto más crítico, tiene lugar la lucha más cruel y sangrienta de la que la Tribu aún conserva memoria: la batalla del *Mazokoba*⁶², mujeres, niños y ancianos que acompañaban la insurrección son masacrados por el ejército mexicano, registrándose más de mil víctimas y dos mil prisioneros. Asimismo, por orden de Díaz se pone en marcha una medida extrema contra los *yo’emem*: su exilio hacia la península de Yucatán y a Valle Nacional, Oaxaca para realizar trabajo agrícola en calidad de esclavos, principalmente en fincas de henequén, ingenios de azúcar y en ranchos salineros (Arias López *et al*, 2013). Algunos yaquis escapan y se dispersan por todo el estado, otros se refugian en los pueblos⁶³. *Tetabiakte* es asesinado y van surgiendo y se van sucediendo liderazgos para seguir haciendo frente a los embates: Ignacio Mori, Luis y Benito Matus, Luis Espinosa, Juan José *Sibalaume*, “Pluma Blanca” y la lista sigue. Durante toda la primera década de 1900, el ejército hace redadas en los pueblos, haciendas y ranchos, capturando yaquis y hasta mayos, pimas y ópatas, pues a sus ojos todos eran iguales, para ser sumados al exilio forzoso, concentrándolos en diversos puntos, uno de ellos un edificio rectangular al que actualmente se le conoce como “Estación Lencho” en las inmediaciones del pueblo de Tórim. De ahí son llevados al puerto de Guaymas y embarcados rumbo a San Blas, Nayarit y a Manzanillo, Colima, una vez ahí las familias son separadas y subidas en trenes custodiados por soldados hacia los ya mencionados destinos. La deportación de yaquis, de acuerdo con Turner (1975)⁶⁴ toma grandes proporciones cerca de 1905 y en la primavera de 1908 se

⁶² Comunicación personal con el profesor yaqui Juan Silverio Jaime León (†), agosto de 2019.

⁶³ Este episodio está contenido en forma novelada en la obra de Buitimea Valenzuela (2007).

⁶⁴ El mismo periodista revela, producto de una entrevista con el coronel del ejército Francisco B. Cruz, que en sólo tres años y medio se entregaron en Yucatán quince mil setecientos yaquis, sin contar al entre diez y veinte por ciento que fallecían durante el viaje, al llegar ahí cada uno se vendía por sesenta y cinco pesos, dinero que en su mayoría terminó en la Secretaría de Guerra; a esa cantidad se sumaban las casas, tierras, animales y todo lo que dejaban los yaquis al ser capturados.

publica en periódicos estadounidenses y mexicanos una orden del Presidente Díaz disponiendo de modo terminante de todos los yaquis, donde quiera que se encontraran, fueran hombres, mujeres o niños, deberían ser apresados por la Secretaría de Guerra para su deportación. Los *yo'emem* sobrevivientes al genocidio, no volverían a ver su tierra sino hasta el final de la dictadura porfirista y en el contexto de la conflagración maderista que dio paso a la Revolución, aunque está documentado que no hubo una “repatriación masiva” y algunos yaquis nunca pudieron o ya no quisieron regresar a su tierra (Padilla Ramos, 1995)⁶⁵. Los yaquis no deportados sufren otros duros enfrentamientos como la “Matanza de Mazatán” en 1902 y las rebeliones comandadas por *Sibalaume* en “Pitahaya” y “La Salada” frente a las fuerzas del general Lorenzo Torres en 1908. Por esos mismos años, en el contexto de la persecución y deportación, inicia la construcción de la vía del ferrocarril que atraviesa el territorio yaqui y se funda Vícam Estación o Vícam *Switch* como uno de los lugares más importantes en el centro del territorio yaqui.

En las décadas de 1910 y 1920 los *yo'emem* de una forma u otra participan en los disturbios revolucionarios como parte de una lucha en defensa directa para proteger las bases físicas y organizativas de sus ocho pueblos, aunque no todos reaccionaron en cada momento del proceso de la misma forma. En los meses previos a su llegada a la presidencia, Francisco I. Madero, quien en su libro “La sucesión presidencial” se había declarado en rechazo a las políticas de Díaz respecto a los yaquis, hace el intento por establecer una relación distinta con ellos, el primero de parte de los gobiernos revolucionarios, y les devuelve Tórim, Vícam, Pótam y Ráhum, aunque entre el divisionismo al interior de la Tribu y la intervención del gobierno de Sonora encabezado por José María Maytorena, Madero ya no tendría tiempo de volver a las negociaciones al ser asesinado en febrero de 1913. Entrado el país en la segunda fase de la Revolución, los yaquis desempeñan un papel esencial. Prueba de ello es que una facción de los *yo'emem* entra en la lucha armada creyendo en las promesas del entonces Jefe de la sección de Guerra, Álvaro Obregón, a quien se unen para derrocar al gobierno de Victoriano Huerta. Más tarde, algunos se integrarían a la División del

⁶⁵ Resultan de un alto valor los testimonios recogidos por Turner (1975), Kelley (1982), Jaime León (1998) y por la propia Padilla Ramos (2009).

Norte con Pancho Villa, otros a la del Noroeste con el mismo Obregón y serán claves también en las batallas del Bajío. Para 1920 al ser nombrado Adolfo De la Huerta presidente provisional, hace posible que aquellos *yo'emem* que habían luchado en las filas del ejército constitucionalista reciban ayudas en efectivo, provisiones y son devueltos a los yaquis Cócorit y Bácum, aunque estos pueblos ya no serían desocupados por los *yoris*. Con los siguientes gobiernos productos de la Revolución, algunos conocidos exgobernadores de Sonora como Obregón y Plutarco Elías Calles, además de los correspondientes al Maximato, los yaquis no llegarían a ningún acuerdo. Por el contrario, Obregón ya como presidente desconoce sus compromisos previos y no sólo no les devolvió las tierras comunales, sino que estimuló la ocupación y promovió el desarrollo de empresas estadounidenses en el Valle del Yaqui. Caso idéntico fue el de Calles, quien ya desde sus años como gobernador de Sonora, entre 1916 y 1919 dedicó sus esfuerzos a llenar las cárceles de Hermosillo y de Guaymas con yaquis y hasta la deportación de otros tantos a las Islas Marías, y una vez en la presidencia realiza la compra por medio del Banco Nacional de Crédito Agrícola y Ganadero de las tierras de la Compañía Richardson S.A., situadas sobre la margen izquierda del río Yaqui, siempre reclamadas por la Tribu, esas 50,000 hectáreas fueron abiertas a la agricultura y no distribuidas entre los yaquis. Obregón, como “enviado” de Calles, moviliza tropas a Vícam para llevar a cabo otra campaña de exterminio contra los que él llamaba “la vergüenza de Sonora” (Gouy-Gilbert, 1985). El conflicto se torna cada vez más violento y entre 1926 y 1927 el ejército ensaya, por primera vez en México, los bombardeos aéreos. Cercados en el Bacatete los yaquis fueron vencidos en pocas semanas. El gobierno puso a disposición un tren para que supuestamente en la Ciudad de México fueran discutidos los términos de la paz, pero este tren con 400 yaquis, entre ellos Ignacio Mori y Luis Espinosa, no los condujo a tal destino pues en el camino fueron dispersados, otros enviados a la prisión de Perote, Veracruz y unos más enrolados por la fuerza en el ejército. Esta rebelión fue la última de gran escala después de casi 400 años de conflictos armados a partir de que los yaquis habían entrado en la historia occidental en 1533, pues con el advenimiento de

Lázaro Cárdenas a la presidencia, la política del gobierno central cambió⁶⁶, o por lo menos sus estrategias fueron otras, y las promesas de la revolución se cumplieron parcialmente al serles restituida una parte de su territorio y al quedar asentado su derecho al agua, aunque por otro lado, continuó sin reconocérseles legalmente su derecho al autogobierno efectivo⁶⁷.

Durante el periodo Cardenista, con una reestructurada política indigenista, el gobierno mexicano logró lo que por tanto tiempo había buscado: la introducción de la ideología nacionalista en tierras yaquis, la cual se realizó gracias al establecimiento de las primeras instancias educativas, tales como la Escuela Rural Mexicana, el Internado Indígena y la Escuela Vocacional de Agricultura, contando con el permiso de los Gobernadores Tradicionales de la Tribu Yaqui con quienes se firmaron los acuerdos correspondientes. A estos esfuerzos se les sumaron a inicios de la década de 1970 una serie de políticas integracionistas como el Plan Nacional de Castellanización, las cuales se vieron intensificadas con el ingreso al territorio del Instituto Nacional Indigenista (INI) que entre sus funciones tenía un programa específico para la educación y castellanización pero con una medida más efectiva, el reclutamiento de miembros de la comunidad para desempeñar las tareas, dando lugar al surgimiento de un nuevo actor social: los promotores indígenas, que después serían los primeros maestros de origen yaqui (Lerma Rodríguez, 2007). En la misma década de 1940, se construye el Distrito de Riego N°18 “Colonias Yaquis” para las tierras de cultivo *yo'emem* y un par de décadas más tarde se constituyen Sociedades Agrícolas de Crédito Ejidal, que junto con la instalación de una central de maquinaria agrícola, permitió realizar actividades agrícolas en forma mecanizada. En 1958 se funda la Cooperativa de Producción Pesquera, la cual obtiene en 1973 la exclusividad para la pesca en las aguas de los litorales del Golfo de California. A partir de 1961 los *yo'emem* se suman a la explotación

⁶⁶ López Hernández (2013), señala que durante el Cardenismo la atención de los problemas de las poblaciones indígenas ganó un nuevo espacio en la administración federal con la creación del Departamento de Asuntos Indígenas (DAI), en cuyos carteles y documentos se podía leer la frase de la autoría del mismo presidente Cárdenas: “La integración del indio a la civilización moderna debe hacerse, no como un acto de piedad, sino de justicia”.

⁶⁷ Ya desde 1933 el rediseño de la división municipal de Sonora había borrado la posibilidad de otorgarles la autonomía y la categoría municipal, pues su territorio quedó repartido entre los municipios de Guaymas, Cajeme y Bácum, en los que no tuvieron representación sino hasta los últimos años de la década de 1990.

ganadera con intervención del Banco Ejidal, en la actualidad Banco de Crédito Rural del Noroeste y al que están vinculadas por lo menos de una docena de Sociedades Ganaderas, entre ellas la Sociedad Colectiva Ganadera de la Tribu Yaqui. En 1983 se elabora un primer bosquejo de lo que en 1990 se constituirá como el Plan Integral de Desarrollo de la Tribu Yaqui (PIDTY), trabajado de manera conjunta entre las Autoridades Tradicionales y el INI, el cual contemplaba propuestas en rubros de salud, servicios, infraestructura, producción y asesoría técnica, cultura y educación. Al respecto de esta última, Lerma Rodríguez (2007) apunta que la entrada del PIDTY dio lugar al fortalecimiento del Proyecto Educativo de la Tribu Yaqui (PETY), el cual en 1994 fue aprobado por la Dirección General de Educación Indígena de la SEP, un año después de que dicha Secretaría autorizara la elaboración de libros de Texto Gratuito en *jiak noki*. Durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, se negociaron diversas obras de infraestructura como autopistas de peaje, torres y cables de comunicación y el acueducto “Río Yaqui- San Carlos”, todo ello a cambio de apoyos económicos para la Tribu derivados de la operación de dichas obras, así como inversiones en equipamiento e infraestructura en beneficio de las comunidades, los cuales nunca llegaron (Gómez Rivera, 2017). Al término del sexenio salinista las relaciones políticas de los líderes yaquis con el gobierno federal y estatal se verían afectadas, pues el apoyo económico que hasta entonces había dado la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) al PIDTY se vio reducido, provocando enfrentamientos dentro de las comunidades. En esa coyuntura empezaron a cobrar importancia acusaciones de fraudes y traición (Lerma Rodríguez, 2007), haciéndose más evidente un hecho que aquella serpiente derrotada por el chapulín brujo no vaticinó a los sules: el peor enemigo de los yaquis serían otros yaquis. Basta mencionar, que ya desde el porfiriato un grupo de ellos además de rendirse ante el gobierno, dio muestras de buscar su integración a la sociedad mexicana sonorensis, aun si esto significaba actuar en contra de su propio pueblo. De la misma manera, la historia reciente de los *yo'emem* se iría desarrollando bajo el lema “divide y vencerás”.

Si bien, en los últimos tiempos no ha vuelto a desatarse una lucha armada como antaño, los gobiernos de la era neoliberal se fueron encargando de reabrir viejas heridas, resultando algunos episodios bastante significativos. Uno de estos episodios

estuvo encabezado por Ernesto Zedillo Ponce de León, quien en enero de 1997 realizó un decreto expropiatorio de lo que en teoría eran 2,688 hectáreas localizadas en las áreas conocidas como la Cuchilla e Isleta I y II, pero que terminó despojándoles de más de 40,499 hectáreas ubicadas fuera de los lugares mencionados, y no por razones de utilidad pública sino para transferir y legalizar la posesión de las tierras ancestrales a terceros no yaquis. A pesar de que las Autoridades Tradicionales promovieron un juicio y se negaron a recibir la indemnización que en ese entonces era de 40 millones de pesos, en 2002 mediante fraude se declaró el “sobreseimiento del juicio de amparo por ausencia” y en 2005 las Autoridades fueron informadas por la Secretaría de la Reforma Agraria que dicho decreto ya era “inamovible jurídicamente” (Gómez Rivera, 2017). Apenas un año antes, el presidente Vicente Fox Quesada, quien al inicio de su administración se presentó en territorio yaqui bajo circunstancias polémicas con el objetivo de “resolver las demandas históricas de la Tribu”, señalaba a los yaquis como “foco rojo”. La siguiente gran acometida llegó en 2010, con la construcción y operación del “Acueducto Independencia”⁶⁸, en el marco del programa “Sonora Sistema Integral” (Sonora, Si), a iniciativa del gobernador Guillermo Padrés Elías como solución a la problemática de desabasto de agua de la Ciudad de Hermosillo, megaproyecto también impulsado por la Comisión Nacional del Agua (CONAGUA). Dicho agravio, al violar el derecho constitucional e internacional a la consulta y al quebrantar el decreto de Lázaro Cárdenas, trastocó de una manera importante al pueblo yaqui y fungió como detonante de una serie de movilizaciones, protestas y bloqueos carreteros⁶⁹ que alcanzaron su punto más alto durante 2014, acompañándose de una campaña de denuncia masiva llamada “*Namakasia. Solidaridad con la Tribu Yaqui*”, la cual logró la atención de sectores de la sociedad mexicana que hasta entonces poco o nada sabían sobre la larga historia de exterminio

⁶⁸ Se trató de una obra que costó más de 3,900 millones de pesos y que presentó diversas irregularidades graves desde su licitación y adjudicación, por lo cual en 2016 a Padrés Elías le fueron dictados dos autos de formal prisión, por lavado de dinero y defraudación fiscal equiparada, y por delincuencia organizada.

⁶⁹ Véase: García Gutiérrez, Gustavo A. (2015), *Resistencia, trasvase y conflicto por el agua en Sonora: la oposición al acueducto Independencia*, tesis de Maestría en Antropología Social, México: CIESAS. Y el trabajo compilatorio de la Coordinación Nacional de Antropología: INAH (2015), “La Tribu yaqui y la defensa de sus derechos territoriales”, en *Diario de campo* 8, Tercera época (mayo- junio).

y despojo padecida por el pueblo *yo'eme*⁷⁰. Aun cuando en 2013 la Tribu logró que la Suprema Corte de Justicia de la Nación reconociera la ilegalidad de dicha obra al determinar que la manifestación de impacto ambiental en favor del Acueducto debería reponerse incorporando el derecho a la consulta, tras un proceso lleno de irregularidades la consulta fue suspendida y los voceros yaquis encarcelados (Moreno Vázquez, 2015). La obra actualmente continúa en funcionamiento. De manera casi simultánea, en 2015, comienza la construcción del “Gasoducto Sonora”, iniciativa de la empresa “Gasoducto de Aguaprieta, S. de R.L. de C.V.”, propiedad de la firma estadounidense “Sempra Energy” a través de su filial mexicana “IEnova”, en acuerdo con el gobierno de Sonora encabezado por Claudia Pavlovich Arellano, quien recién asumía el cargo entre acusaciones de tráfico de influencias. Específicamente, la construcción del segmento “Guaymas- El Oro” de dicho gasoducto, reavivó el estado de conflicto dentro y fuera de la Tribu, surgiendo acusaciones de acuerdos bajo el agua entre dicha empresa, el gobierno y algunas Autoridades Tradicionales, a quienes se les ha señalado de permitir el paso del gasoducto por territorio a cambio de recursos económicos. A la fecha, un sector de la Tribu, específicamente el pueblo Loma de Bácum se mantiene en la negativa de otorgar autorización para la conclusión de dicha obra, advirtiendo de los peligros de las irregularidades técnicas que presenta la obra⁷¹. Esta serie de episodios de despojo que en la memoria del pueblo *yo'eme* están más que vigentes, han dejado como saldo la agudización del divisionismo entre las Autoridades de los ocho pueblos, con quienes el gobierno y las empresas han aplicado una estrategia de reparto de recursos económicos y otros beneficios, de tal manera

⁷⁰ Producto del impacto que tuvo la campaña de denuncia, a su vez alimentada por la cobertura de algunos medios de comunicación nacionales, colectivos de músicos y de artistas visuales presentaron en el 2015 un videoclip alusivo a la lucha del pueblo yaqui, mismo que fue difundido en plataformas digitales, véase: https://www.youtube.com/watch?v=v9_0Okropkk. Ese mismo año y producto de una investigación realizada con antelación, el escritor Paco Taibo II presentó también en plataformas digitales, el documental “Los nuestros: Yaquis”, véase: <https://www.youtube.com/watch?v=DEWtfcwR6tI>. También, una comitiva de la Tribu yaqui tuvo un breve espacio durante el “Vive Latino” 2016 para darle difusión a la campaña de lucha por la defensa del agua del Río Yaqui, véase: <https://www.youtube.com/watch?v=-Lr7jEC5bSg>

⁷¹ Debido a la omisión de la Secretaría de Energía y de la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, interpusieron diversos recursos a nivel central, consiguiendo que en 2018 la Comisión Nacional de Derechos Humanos emitiera la Recomendación N° 17/2018, referente a “la vulneración al derecho humano a la consulta previa, libre, informada, culturalmente adecuada y de buena fe en afectación a los derechos humanos de la propiedad colectiva e identidad cultural, del Pueblo Mayo y la Tribu Yaqui, por el gasoducto Sonora”.

que hoy día hay autoridades duales en prácticamente todos los pueblos. A la par de estos procesos, sobre todo a partir del sexenio de Felipe Calderón, la Tribu ha tenido que resistir el incremento del despliegue de las fuerzas del crimen organizado en su territorio, principalmente del cartel de Sinaloa, y a la circunstancia de que el narcotráfico ya ha hecho presa a hombres y mujeres yaquis, integrándolos como sicarios, narcomenudistas o consumidores, principalmente de mariguana y metanfetaminas, sumándose a la problemática de consumo de bebidas alcohólicas que ya aquejaba a las comunidades desde años atrás.⁷²

3.4 Entre lo propio y lo ajeno: la vida moderna en el Yaquimi

Como se mencionó al principio, el yaquimi cuenta con una vía de comunicación principal, que va de Ciudad Obregón a Guaymas, con algunos ramales hacia los pueblos de Loma de Bácum, Tórim, Vícam, Pótam y Pitahaya. En razón de esto, los *yo'emem* acuden principalmente a ambos puntos para realizar todo tipo de trámites, compras o por cuestiones de salud⁷³, aunque la mayoría prefieren resolver sus asuntos en Ciudad Obregón, también llamada Ciudad Cajeme por las personas mayores y que fue su nombre oficial hasta finales de la década de 1920, debido a que ésta concentra oficinas de gobierno, clínicas y hospitales, tiendas y supermercados. También por la cercanía y porque al menos para los pueblos bajos o agrícolas (Vícam, Tórim, Bácum y Cócorit) y para el pueblo costeño de Pótam resulta más sencillo y económico trasladarse hacia Obregón en las rutas de transporte de pasajeros que circulan por la Internacional 15, pues sólo un reducido número de familias yaquis poseen un vehículo.

Sobre infraestructura y servicios públicos, todos los pueblos cuentan con energía eléctrica por parte de la Comisión Federal de Electricidad (CFE). Se puede decir que sobre todo Vícam (primera cabecera de los pueblos yaquis) y Pótam (segunda cabecera) cuentan con el servicio regular de teléfono fijo e internet que brinda la empresa "Telmex", en el resto de los pueblos es más común el uso de celular con acceso a internet aunque suele ser deficiente. En Vícam *Switch*, por ejemplo, hay

⁷² Parte de estas problemáticas se abordan en el documental "Laberinto *Yo'eme*", del realizador Sergi Pedro Ross, estrenado en 2019 y que en su momento se proyectó en varias comunidades yaquis.

⁷³ Hasta donde se tiene conocimiento, Pótam es el único pueblo que cuenta con un Centro de Salud.

locales en los que ofrece este servicio; éste mismo pueblo alberga la oficina de telégrafos y correo, una oficialía del registro civil, un módulo de la Secretaría de Hacienda y otro de la Comisión Estatal del Agua, tiendas de abarrotes, ropa y zapatos, cenadurías y loncherías, entre otros comercios, por lo que es uno de los lugares más concurridos y en los que convergen personas de todos los demás pueblos. La radio comercial se escucha en la mayor parte del yaquimi y junto con la televisión forma parte del día a día de sus habitantes. El servicio de agua corriente es prácticamente inexistente en los pueblos y por lo regular se realiza reparto de agua por medio de pipas. Anteriormente, los pueblos agrícolas tomaban agua del canal que irrigaba los campos de cultivo, proveniente de la presa El Oviáchic, incluso algunos llegaron a realizar perforaciones de pozos para extraer agua; la potabilización del agua es algo que ha ocurrido recientemente (Muñoz Orozco, 2011). Caso similar, es el del sistema de drenaje, el cual está ausente en los pueblos, las mujeres yaquis por lo común realizan sus actividades de higiene utilizando una mínima cantidad de agua y la que desechan simplemente se riega en el suelo. Asimismo, los sanitarios carecen de agua y drenaje, pues en realidad se trata de una especie de letrinas circundadas por una caseta hecha con carrizos o madera y techo de lámina, los que tienen fosa séptica llegan a tener el mobiliario utilizado comúnmente en las casas urbanas.

Resultado de los procesos de modernización introducidos en los pueblos, el común de la casa- habitación yaqui son de tabique con cemento y techo de loza, aunque todavía se conservan algunas de adobe con una estructura de carrizo o madera. Por lo regular, las habitaciones comprenden únicamente los dormitorios y la sala, pues la cocina tiene un lugar aparte. Estas ya sean también de tabique con cemento o de carrizo y madera, son espacios semiabiertos, donde también se coloca el refrigerador, la mesa y la estufa a gas, o en su caso la hornilla a leña. Adicionalmente al solar familiar, destinado para la construcción de enramadas, la mayoría de las casas poseen un espacio dedicado para la atención de las visitas, en el que siempre hay sillas o bancos y por lo general se encuentra a la sombra de un árbol.

La salud de la Tribu es atendida de manera institucional y mediante la medicina tradicional. Cuando la afiliación de la enfermedad es física, por lo regular los yaquis se atienden en centros de salud u hospitales, en cambio cuando los padecimientos

obedecen a causas de tipo espiritual, se atienden con un *jitebii*⁷⁴ o “sanador”, que es quien conoce las propiedades de las plantas, minerales y animales, así como si se trata de enfermedades frías o calientes, pues en función de dicho diagnóstico se aplica un tratamiento. Las parteras, aunque no dejan de tener un trato discriminatorio, son las únicas especialistas que tienen relación con el sistema institucional de salud, pues además de recibir el reconocimiento y la legitimación comunitaria, participan con el sector salud en cursos de capacitación (Muñoz Orozco, 2011).

La mayor parte de las escuelas de nivel preescolar y primaria forman parte del sistema educativo indígena bilingüe, mientras que las de nivel secundaria y bachillerato están incorporadas al sistema nacional de educación pública de la SEP. Es muy común que para cursar estudios de nivel medio superior y superior, particularmente en las instituciones de formación técnico- profesional y en las escuelas normales, los jóvenes yaquis tengan que salir diariamente de sus pueblos o incluso cambiar temporalmente su residencia. A la fecha, aunque en el territorio de la Tribu la infraestructura deportiva es bastante modesta, dada la popularidad que tiene el beisbol entre los *yo'emem*, algunos pueblos, como es el caso de Tórim, han acondicionado espacios como canchas para la práctica de este deporte, lo que también ha facilitado que prosperen ligas juveniles e infantiles.

La actividad económica principal de los pueblos yaquis es la agricultura, los productos que se cultivan en el Valle del Yaqui son fundamentalmente: trigo, cártamo, soya, algodón, garbanzo, sorgo, maíz, papa, tomate, alfalfa, chícharo, chile, naranja, limón y una variedad de hortalizas, los cuales son destinados al mercado nacional y al consumo interno. No obstante, debido a la escases de agua, a las dificultades para la comercialización de los productos y para la obtención de crédito agrícola, entre otros factores relacionados con la dinámica productiva, muchos yaquis no poseen la suficiencia para cultivar sus propias tierras, por lo que predomina el “rentismo” de las tierras a terceros, incluso algunos yaquis llegan a emplearse en sus propias tierras o en tierras ajenas como jornaleros, recibiendo un sueldo mínimo que apenas les

⁷⁴ María Matus, de Vícam Pueblo, fue una reconocida *jitebii*, llegando a prestar sus servicios no sólo a gente de los pueblos, sino también a personas de regiones lejanas y hasta de otros países. Su oficio lo han continuado algunas mujeres de su linaje como es el caso de su nieta Alejandra Matus.

alcanza para sobrevivir. Los habitantes de los pueblos altos o costeños se dedican también a la pesca de especies como: lisa, curvina, pulpo, ostión, camarón, jaiba y mantarraya, entre otras; aunque debido a conflictos dentro de las cooperativas y al aumento en el costo de los insumos, también se desempeñan por temporadas como obreros en las empacadoras de pescado que hay en la región. Otra actividad presente entre los pueblos, aunque en proporciones menores, es la ganadería, que ha servido como recurso fundamental para la intensa actividad ritual de los ocho pueblos; pero como en los otros casos, los impuestos que se pagan por el registro (tanto de nacimientos como en algunos casos de muertes por accidentes), la colocación de aretes de identificación, la acreditación sanitaria y las vacunas de los animales hacen que se torne difícil obtener ganancias reales de dicha actividad⁷⁵. En las ranherías, por ejemplo, aún se ejerce el oficio de “vaquero”, que consiste en el cuidado de animales ajenos durante el tiempo que estos pastan en el monte, fundamentalmente se trata de vacas y chivos. A nivel familiar, todavía es común la crianza de pollos y gallinas para autoconsumo y algunas familias con más posibilidades también crían caballos para su venta⁷⁶. Asimismo, la caza también continúa practicándose en el yaquimi para el autoconsumo, la piel y otras partes no comestibles para la manufactura y venta de diversos objetos. Ante la dificultad de obtener recursos económicos en el sector primario, en las últimas décadas, mujeres y hombres yaquis se han incorporado como obreros en el sector industrial, sobre todo en las maquiladoras y en las armadoras de autopartes que han prosperado en las zonas aledañas a los pueblos. Adicionalmente, algunos hombres yaquis han llegado a desempeñarse temporalmente como trabajadores de la construcción en los hoteles de cinco estrellas ubicados en la zona turística de San Carlos, Guaymas⁷⁷. Paulatinamente, otros miembros de la Tribu se han ido profesionalizando y ejercen como ingenieros, médicos, abogados, administradores y docentes, estos últimos particularmente en el sistema de educación indígena.

⁷⁵ Comunicación personal con el profesor Lorenzo García (†), agosto y septiembre de 2019.

⁷⁶ En Vícam *Switch* y en el pueblo de Pótam, aún llegan a celebrarse carreras de caballos. A estos eventos por lo regular acuden hombres *yo'emem* que gustan de realizar apuestas.

⁷⁷ Comunicación personal con Lino García, agosto y septiembre de 2019.

La base de la alimentación del pueblo yaqui se sustenta en el consumo de lo producido localmente, así como de los productos que se adquieren comercialmente como: harina de trigo (muy importante para la elaboración de la tortilla “sobaquera”), frijol bayo, café soluble (“Nescafé Dolca”), azúcar, aceite de cocina, pastas, embutidos, totopos de maíz, “sodas”, galletas y “sabritas” que también forman parte de la dieta. Adicionalmente, sobre todo en los pueblos bajos se consume carne de res, machaca, longaniza, chicharrones de res y de puerco, mientras en los pueblos costeros se complementa la alimentación con pescado y mariscos. Algunas comidas populares en todos los pueblos, como en el estado de Sonora son: la carne con chile, la carne asada, el frijol con hueso, el menudo, la cahuamanta (caldo originalmente de pescado y tortuga cahuama pero que actualmente es de pescado con mantarraya), la gallina pinta (caldo con frijol pinto, maíz y carne) y como antojo los dogos (equivalente al “perrito caliente” o *hot dog*). En todas las fiestas y celebraciones, siempre se sirve *wakabaki*, platillo tradicional yaqui también llamado “cocido”, que consiste en un caldo hecho de carne de res con hueso y verduras (zanahoria, calabaza, repollo, ejote, elote y garbanzo) al que ya servido se le agrega tomate, cebolla y chile picado y se acompaña con la tortilla sobaquera. Durante la cuaresma, por la prohibición de la carne roja, se consumen nopales con chile, romeritos, charales, pescado en caldo y capirotada.

Los *yo'emem* visten de la misma manera que el común de las personas nortenas, los hombres usan paliacates o pañuelos bordados alrededor del cuello, sombrero, huaraches de tres puntadas o botas y cinturones de cuero. Por su parte, las mujeres, usan blusas y faldas de tres cuartos holgadas, por lo común de popelina en colores vivos y con bordados de flores, específicamente de la flor de San Miguelito⁷⁸ que es uno de los símbolos distintivos de la Tribu, también llevan un reboso, liso, que sirve además para cubrir la cabeza del sol. Para las fiestas, a la vestimenta tradicional de la mujer se le suma un velo con aplicaciones de encaje en la orilla, el cual se coloca sobre la falda dándole mayor elegancia.

⁷⁸ Esta misma flor también está bordada en el pañuelo que se coloca la cornamenta del venado y en las muñequeras y la faja que porta el *Maaso*.

De acuerdo con Muñoz Orozco (2011), los yaquis solían producir objetos de cerámica y cestería, al igual que de madera y curtido de cuero, sin embargo, debido a su azarosa historia la producción de estos objetos ya casi no se realiza. En la actualidad, la producción de lo que se puede denominar como artesanía, se refiere a la manufactura de máscaras, tambores y sonajas propias de las ceremonias y que también se venden. El ajuar del venado, matachín, pascola y fariseo se elabora con fines rituales, aunque eventualmente algunos de sus elementos también llegan a comercializarse. La confección y bordado de blusas, faldas, servilletas, muñequeras, fajas y pañuelos es una actividad permanente de las mujeres yaquis y en algunos casos representa una fuente de ingresos adicional. A nivel estatal, en los últimos años, han surgido iniciativas como la “Cooperativa de Artesanos Indígenas de Sonora”, cuyo propósito es promover vía redes sociales y otras plataformas digitales las creaciones de los artesanos indígenas, a la que se han sumado algunos artesanos yaquis. Por su parte, algunos talleres de confección y bordado de ropa, sostenidos por mujeres *yo'emem*, han optado a través de la CDI y ahora del INPI establecer vínculos con los institutos de cultura municipales para participar como expositoras en eventos culturales y así tener la posibilidad de exhibir y vender sus producciones⁷⁹.

Además de la radio comercial, desde 1996 como parte de la política cultural indigenista del gobierno central, transmite en territorio yaqui, mayo y guarijío la radio comunitaria indígena “XEETCH. La Voz de los Tres Ríos”, con sede en el municipio de Etchojoa. Esta estación perteneciente al Sistema de Radiodifusoras Culturales Indígenas del INPI, a lo largo de los años ha recopilado y difundido música tradicional y popular de las tres naciones, además de abordar una gran variedad de aspectos sobre la vida en las comunidades, incluidas las fiestas, celebraciones y danzas tradicionales. Debido a la aceptación que ha tenido la emisora entre los pueblos, cada año se celebra a modo de aniversario “La fiesta de la radio”, cuyo programa incluye danzas, música, venta de artesanías y gastronomía tradicionales, y que recibe a público de las comunidades, así como público foráneo. Entre la música tradicional que se programa, están los sones de *pajko'ola*, los cantos de venado y otros sones propios

⁷⁹ Comunicación personal con Ma. Cristina Valencia Jusacamea, de Loma de Guamúchil, enero de 2019.

para las danzas de matachín como los sones de canario. Por su carácter estrictamente sagrado, la danza de matachines sólo se realiza en las fiestas y lugares establecidos por tradición y aún en dichos contextos no pueden ser fotografiadas ni videograbadas. De manera similar, la aplicación de la política cultural indigenista estatal ha dado lugar al funcionamiento de los “Centros de Culturas Populares e Indígenas Yaquis” en seis de los ocho pueblos (Loma de Guamúchil, Tórim, Pótam, Pitahaya, Ráhum y Huírivis)⁸⁰, dirigidos por promotores culturales yo'emem para “el rescate y fortalecimiento, investigación, capacitación, promoción y difusión de la cultura, tradición y costumbres yaquis”⁸¹, cuyas actividades incluyen la realización de exposiciones etnográficas, encuentros de danza de pascolas y venados, de música tradicional, de música popular, de tradición oral y popular, el desarrollo y difusión de proyectos culturales PACMYC y FONCA, muestras gastronómicas, presentaciones de libros y eventos de literatura y poesía. Así como la impartición de talleres de lengua yaqui, bordado tradicional, elaboración de utensilios de barro, guitarra, violín, dibujo y pintura, teatro, elaboración de huaraches, taller de danza de venado y de danza de pascola, taller de cantos de venado, elaboración de rosarios ceremoniales, coronas de matachín, entre otras. Este mismo modelo también ha sido adoptado por iniciativas encabezadas por miembros de la Tribu como “*Sewa Tomteme*. Escuela autónoma para la formación artística”⁸², con sede en Vícam *Switch* y que abrió sus puertas en 2018. Aunque con sede en Cócorit, donde actualmente radica una menor proporción de familias yaquis a comparación del resto de los pueblos, no se puede dejar de hacer mención al “Museo de los Yaquis”, creado en 1985 por iniciativa del gobernador de Sonora Samuel Ocaña García y reinaugurado en 2008 en una vieja casona en Cócorit como resultado de las gestiones del patronato dirigido por Jesús Rodolfo Bours Muñoz. Este recinto se ha dado a la tarea de promover la historia y la cultura yaqui en nueve salas temáticas, una sala temporal, una sala lúdica y un patio con enramada y casa tradicional yaqui. Adscrito al Instituto Sonorense de Cultura, ofrece una serie de

⁸⁰ Cuya creación se remonta a la década de 1980 por acuerdo entre la Dirección General de Culturas Populares de la SEP y las Autoridades Tradicionales, y que actualmente dependen del Instituto Sonorense de Cultura a través del Centro de Culturas Populares e Indígenas de Cajeme.

⁸¹ Véase: <http://isc.gob.mx/devel/patrimonio-sonora/centros-de-cultura-yaqui/>

⁸² Véase: <https://www.culturayaqui.com/>

cursos y talleres y frecuentemente es utilizado como sede de conferencias, encuentros, coloquios, foros académicos y presentaciones de libros⁸³.

⁸³ Véase: <http://isc.gob.mx/devel/espacios/museo-de-los-yaquis/>

Capítulo IV Los usos ceremoniales tradicionales de la práctica dancística-musical del Venado y los Pascolas

En mi corazón había una alegría, sentía que estaba en medio del yo'ojwara⁸⁴. La gente se borra y en ese momento yo era el venado. Los mismos cantos es un idioma elevado, ándale, es como el yaqui más fuerte y bueno. Y luego cantan los pájaros esos que cantan en la noche, el venado pues tiene que moverse así como el pájaro, así moviéndose, ya de las doce de la noche pa' bajo empiezan a cantar como los pájaros porque ahí sale en el tambor, el tambor tiene que decir como pájaro, algo así, y luego el cantador de venado va cantar lo que está sonando en la flauta (...) y el venado va estar siguiendo a ver como si es pájaro, si es coyote.

Fragmento de entrevista a Don Luis Coronado Pajko'ola (†)

En el presente capítulo se retoman los aspectos centrales de las preguntas de investigación. Estas preguntas están encaminadas a comprender y analizar los distintos significados y valoraciones en relación con los usos sociales que le otorgan hoy día a su práctica especialmente los danzantes y músicos yaquis, así como algunos otros miembros de las comunidades. Para contestar a estas preguntas hemos construido una serie de categorías que resultan pertinentes en función de la diversidad de los usos identificados durante el trabajo etnográfico. Entre estos se encuentran los usos ceremoniales tradicionales⁸⁵, que son de orden comunitario y doméstico, a cuya descripción y análisis se dedica enteramente este capítulo; es menester clarificar que la denominación de la categoría que aquí se otorga a dicho uso se desprende de categorías *emic*, es decir, de los términos que utilizan los miembros de las comunidades para referirse a la práctica dancística. Así mismo en el desarrollo del estudio están presentes otras categorías sociológicas como identidad social, memoria colectiva, imaginarios, sentido del lugar o territorialidad, participación, relaciones de poder; y categorías estéticas como performatividad o actuación, musicalidad, escenarios de ejecución y contextos de ejecución, todo esto

⁸⁴ Se traduce como “lugar del encanto”.

⁸⁵ Entendemos lo “tradicional” en el sentido de que se trata de una expresión de larga duración o que tiene mucho tiempo de realizarse, con sus reglas y con sus jerarquías, en un tiempo y espacio específico y que está dirigido a lo sagrado.

con la finalidad de señalar en el capítulo siguiente las coincidencias y diferencias entre los varios usos.

Resulta importante destacar que aquí entendemos la práctica dancística como un producto social surgido de la existencia de distintas formas de relación entre los seres humanos y de su interacción con la naturaleza. Como lo plantea Sevilla Villalobos (1990) se trata de un producto social porque en primer lugar es una creación colectiva, practicada por diversas clases y grupos sociales. El segundo elemento es que dicha creación transmite la visión del mundo de esas clases y grupos sociales por medio del movimiento corporal, la danza comparte con otras artes que busca transmitir una serie de subjetividades (experiencias, ideas, sentimientos y conocimientos) objetivadas en un producto que no persigue directamente la satisfacción en términos utilitarios. El tercer aspecto es que esa visión del mundo, esas subjetividades, significados y valores, cumplen una función específica y tanto la concepción como la función que desempeña están determinados por el momento histórico- social en el que se desenvuelven. Y en cuarto término, al ser un medio de expresión y por lo mismo de comunicación, la danza es un lenguaje cuyos símbolos y significados plasmados en diseños corporales⁸⁶ hacen referencia a una determinada tradición cultural. Desde esta perspectiva, la danza y el baile tradicionales como expresiones coreográficas se manifiestan por medio de un patrón o modelo de movimientos corporales, que son transmitidos anónima y espontáneamente a través de la oralidad y la imitación. Sin embargo, mientras el baile tradicional se encuentra, por lo general, ubicado dentro de un contexto festivo de carácter profano, recreativo y social, con movimientos coreográficos y formas musicales bien definidas, teniendo por función de propiciar ciertas relaciones sociales sin requerir de formas complejas de organización. La danza tradicional, en cambio, regularmente se ubica en un contexto sagrado, ceremonial y ritual⁸⁷, con un significado, función y carácter mágico- religioso,

⁸⁶ De acuerdo con Sevilla Villalobos *et al* (1983), el diseño es la sucesión de movimientos rítmicos y dinámicos, mismos que poseen una forma determinada y observable en el espacio.

⁸⁷ Siguiendo la definición durkheimiana de ritual, en este trabajo lo entendemos como una regla y una conducta adecuada a esa regla, que indica cómo debe comportarse un individuo frente a objetos, situaciones o lugares considerados sagrados. En este sentido, la conducta ritual es una forma de conducta tradicionalmente establecida que expresa respeto hacia dichos objetos, situaciones o lugares sagrados y donde los actos rituales implican la incorporación de elementos afectivos y simbólicos. Por ello, el papel de

su aspecto coreográfico aunque sigue patrones establecidos por la tradición como espacio, pasos, estilo, lugares de representación, número de integrantes, personajes e indumentaria, todos estos elementos suelen sufrir cambios paulatinos. Además, para su realización es indispensable la presencia de una compleja organización sobre todo al interior de las comunidades, lo cual implica la existencia de jerarquías, derechos, obligaciones, sanciones, cuotas o gastos y formas de aprendizaje, y en algunos casos también el establecimiento de vínculos con organizaciones o instituciones (Sevilla Villalobos *et al*, 1983).

En los ocho pueblos yaquis hoy en día se desarrollan principalmente cuatro danzas tradicionales: la del Venado, la de los Pascolas, la del Coyote y la de los Matachines. A pesar de que las referencias históricas son poco precisas y más bien escasas respecto a cuándo surgieron estas danzas, se considera que el origen de las primeras tres se remonta a la época pre- europea y particularmente las danzas del Venado y los Pascolas fueron adquiriendo su condición de danzas paralitúrgicas (Varela Ruíz, 1986) luego de que la Nación Yaqui asumiera una autonomía religiosa ya sin la presencia de los jesuitas en su territorio (Gouy-Gilbert, 1985). La danza del Coyote, al igual que las anteriores posee un carácter ritual, aunque no se trata de una danza paralitúrgica pues su ejecución no se realiza con motivo de las celebraciones festivas del calendario católico ni tampoco con motivo de los ritos de paso del catolicismo, con excepción de los relacionados a las iniciaciones y a la muerte pero únicamente de los miembros que poseen un cargo militar como es el caso de los Capitanes, esta danza también se ejecuta en el marco del cambio de gobernadores que se realiza cada 6 de enero y en algunas ocasiones para conmemorar a los guerreros caídos en la defensa de la Nación Yaqui. Por su parte, la danza de los Matachines se origina durante la época colonial y es hasta la fecha considerada la más sagrada de las danzas yaquis, los Matachines se manejan bajo la dirección de la Iglesia de la que forman parte como uno de sus grupos y tienen por patrona a la Virgen de Loreto, por lo que también son conocidos como “los Soldados de la Virgen”. Adicionalmente, autores como Spicer

los rituales es propagar, por medio del “contagio” emotivo, un conjunto de creencias, pues son los medios a través de los cuales un grupo social se reafirma periódicamente y se constituye como una comunidad moral (López Lara, 2005).

(1994), incluyen dentro de las danzas tradicionales la marcha de los *Chapayekam*, la cual también posee un alto grado de sacralidad y se utiliza exclusivamente en el contexto del ceremonial de la Cuaresma. Estas últimas danzas no son el centro de nuestro estudio pero es importante mencionarlas como parte de la cultura dancística-musical de los *yo'emem* en la cual también toman parte las danzas del Venado y los Pascolas.

4.1 Mitos en torno al origen de las danzas

Como antes se señaló, de manera estricta las danzas del Venado y de los Pascolas son dos diferentes danzas, no obstante, en vista de que ambas se llevan a cabo de manera conjunta, esto es, por momentos alternando y por momentos simultáneamente en el mismo espacio de la enramada, con fines analíticos en este trabajo nos referimos a estas como una misma práctica dancística- musical. Cabe destacar además, que esta es la forma en que es valorada en las comunidades y sus significados y propósitos no pueden entenderse de forma separada, pues durante la dramatización sus protagonistas ponen de manifiesto el juego entre las fuerzas que coexisten en equilibrio en el *juya ania* o “mundo del monte”, parte esencial de la cosmovisión yaqui, y que en el sincretismo con el catolicismo ha llegado a concebirse como la lucha entre el bien y el mal, entre el Venado y los Pascolas. Para comprender este tipo de uso social que el propio pueblo *yo'eme* le otorga a esta práctica, a continuación se describen los mitos que se narran en tono a ella.

En concordancia con lo señalado por Moctezuma Zamarrón (2015b) no son pocos los mitos vinculados a la aparición de las danzas del Venado y de los Pascolas. En el caso particular de los *yo'emem* las historias sobre el origen del *maaso yi'iwame* o “danza del Venado” coinciden con algunas anotaciones realizadas por Spicer (1994) en cuanto a que esta danza en particular nace como una práctica imitativa de dicho animal en el marco de una cacería, por lo que el mismo autor la coloca inicialmente en la categoría de profana y luego señala que con el paso del tiempo hubo un cambio en su naturaleza a parcialmente secular, aunque parece dudoso que un contraste simplemente en términos de lo sagrado y profano, o sagrado y secular, comprenda todo lo que esta

práctica cultural significa. El profesor yaqui Teodoro Buitimea, se refiere a dos de estos mitos que prevalecen entre la *yoemia* en torno al origen de la danza del Venado:

...hablando de la danza del venado, cómo surge, cómo me la han platicado mis abuelos, la danza del venado viene siendo aquí en el yaqui como, es una danza antes de la venida de los españoles, ya es una danza propia. Surge como a raíz de un mito, del que los cazadores empiezan a tener el contacto visual con el venado para la cacería pero ven el venado y empiezan a ver que tienes algunas, genera, irradia algunas fuerzas, algunas energías y al momento de querer cazarlo el venado empieza a moverse en diferentes direcciones entre una hojarasca y es cuando el venado empieza a hacer movimientos y los cazadores están observándolo extasiados tal vez. Esta es una de las primeras versiones. Otra de las versiones es de que cierta vez un venado, igual en la caza perseguido por los yaquis, baja al agua y en el agua estaban dos, cuatro cascabeles, queriendo amarrar al venado por esa fuerza que tenían para con los demás animales, estamos dentro de la fábula, donde todo el yaqui siempre ha estado hablando con él mismo, teniendo esa comunicación entre ellos, como parte de esa comunicación entre la naturaleza viva. Todavía hasta hace pocos años, los yaquis para sacrificar a una res o a un venado o a lo que fuera, tenía que hablar con él, pedirle permiso, y esta vez también cuentan mis antepasados que estaban estas víboras de cascabel a orillas de la charca cazando al venado, cazando al venado, cuando el venado llega a tomar agua, pero el sentido del animal se da cuenta del riesgo que está corriendo y se lanza hacia atrás, las cascabeles al no poder atraparlo y tumbarlo como eran sus intenciones se le lanzan y lo único que alcanzan a agarrarle es las pantorrillas, y corre, corre el venado, no alcanzan a amarrarlo y los cazadores observando todo esto de lo que estaba pasando, ven como el animal, el venado, corre y cerca de la laguna, del agua, entonces ven que -es temporada de lluvias y hay mucha rama verde y entre ellos sobresale la de San Miguelito “maasa asai”, una flor que es propia de estos tiempos, roja- y arranca y lo ven cruzar a otro llano, pero ya el venado ya va corriendo con las cascabeles enrolladas en sus pantorrillas, mientras que en sus cuernos (cornamenta) va la flor de las ramas de San Miguelito y en la parte de la cintura. De ahí, corriendo entre la hojarasca y entre las ramas y el viento, empiezan a tener algunos sonidos, que más adelante el yaqui empieza a imitarlos, empieza a imitarlos con los raspadores de madera “jírukiam” y también escuchaban el latir del corazón asustado del venado, apareciendo la “weja” en el bum-bum de la jícara sobre el agua (el tambor de agua). Los cantos es la hojarasca, las ramas, y empiezan los yaquis a tratar de traer esos sonidos a la parte del mortal y empiezan a verlos, aparecen los capullos (de las mariposas) en las pantorrillas del “maaso” que significan el sonido de las cascabeles, de esas cascabeles que quisieron atrapar al venado y ven las,

originalmente eran flores que traía el venado en los cuernos y los movimientos y el sentido que hace que el venado presienta el peligro, de estar en riesgo, lo simbolizan las sonajas (de bule), las “áyam”, que son los sentidos que tiene. Los yaquis cazadores se empiezan a cantar, tratando de darle letra a esas hojarascas y las ramas por donde pasaba el venado y todo su canto gira en torno a la naturaleza, el canto del venado es la lengua yaqui más pura que existe hoy día, no hay otra lengua más pura que el canto del venado y la del coyote, pero en este caso la del venado.⁸⁸

La narración del profesor Buitimea aporta varios puntos importantes a tener en cuenta, primero porque coloca a la danza del Venado como una práctica ancestral que logró sobrevivir a los difíciles episodios de guerra y exterminio, lo cual también le confiere un fuerte sentido de continuidad identitaria al señalar que se trata de una “danza propia”. La mención al “amarre” del venado por las víboras de cascabel es muy significativa teniendo en cuenta que esa es la forma en la que se denomina al acuerdo por el cual tanto venados como pascolas se comprometen a tomar parte en las ceremonias a las que se les invita. Asimismo, provee una primera aproximación al significado de algunos de los elementos que porta el *maaso ye’eme* o “danzante de venado”, el porqué del conjunto instrumental de esta danza y la trascendencia de la lengua en la realización de la ceremonia, particularmente para los cantos de venado y durante el discurso que pronuncia el *pajko’ola yo’owe* o “pascola mayor”. Otro elemento que destaca es que en ambos mitos el escenario de la danza es la naturaleza viva, en la cual hay fuerzas y energías que actúan sobre todos los seres, y de acuerdo a la voluntad que estos tengan para superar la adversidad y conducir sus actos de manera intachable será su destino. En este sentido, el venado resulta ser un ejemplo de fortaleza, de perseverancia e incluso un símbolo de resistencia. Don Librado Valenzuela, músico tradicional, agrega que la danza también representa un acuerdo que entablaron el hombre y el venado, cuando el primero vivía en sintonía con el *juya ania* y podía comunicarse con los animales del monte:

Por eso es el que fue la plática entre el hombre y el venado, entonces de esa forma intercambiaron las pláticas, de esa forma se están cuidando, la forma del venado, cómo va a cuidar o a conservar, cómo va a defender a la Tribu, es lo mismo pues, y el hombre cómo va a cuidar para que no llegue a acabarse. Por qué se hizo ese

⁸⁸ Comunicación personal, 23 de agosto de 2019.

intercambio y por qué el hombre al venado y el venado al hombre, por su sabiduría, por sus cuatro puntos cardinales o sus rutas y el territorio⁸⁹.

Lo indicado por Don Librado evidencia un aspecto fundamental: la concepción del territorio como la base objetiva imprescindible que otorga sentido a la ejecución de la danza, siendo esta práctica “una expresión muy íntima de ese conocimiento sobre el *juya ania*”⁹⁰ y un pilar de la cultura al transmitir a través de los mensajes contenidos en los cantos y del comportamiento ejemplar del venado, las enseñanzas de los ancestros y de la gente mayor sobre el mundo que les rodea. Todos estos elementos se encuentran en estrecha cercanía con lo señalado por Smith (2006, 2011) quien sugiere que las expresiones culturales de los pueblos, sean materiales o inmateriales, no son simples prácticas que se reproducen mecánicamente, sino que son procesos culturales que tienen que ver con la negociación de la memoria, la identidad y el sentido de lugar.

4.2 ¿Bufón sagrado, diablo o ser de conocimiento? ¿Qué es un *pajko’ola*?

A diferencia de la danza del Venado, la danza de los Pascolas no tiene un punto de partida tan claro y los relatos sobre su aparición se centran más bien en la figura del *pajko’ola*. Varela Ruíz (1986) advierte que a pesar de que la danza de los Pascolas revela una influencia europea en varios de sus elementos, como es el caso del conjunto instrumental que le acompaña, es más probable que el personaje del *pajko’ola* como ser amoral y sin implicaciones religiosas provenga de un personaje semejante de tiempos pre- europeos. De acuerdo con la misma autora la alusión más antigua que se registra sobre el *pajko’ola* yaqui y su danza data de 1849 en la obra de José Agustín de Escudero, quien lo describe como un “bufón despejado”, “ingenioso, maligno y agudo, que divierte con sus dichos y gestos aun a los que no saben su idioma, salta y danza al compás de un pito y tamboril en los ratos que no tiene nada que decir”.

⁸⁹ Comunicación personal, 25 de agosto de 2019.

⁹⁰ Comunicación personal con *Tetabiakti* de Vícam Pueblo, 3 de septiembre de 2019.

Esta visión del pajko'ola como una especie de figura cómica y burlona que también con la llegada de los jesuitas se vio cargada de un nuevo simbolismo católico tendiente a la representación del mal, se encuentra presente en las observaciones de algunos estudiosos en el tema. Spicer (1994) lo caracteriza como un “anfitrión” que se encarga de divertir a la multitud que asiste al *pajko* o “fiesta”, Albero Molina (2003) como un “bufón ritual” en aproximación al personaje del *Trickster*⁹¹, la misma Varela Ruíz (1986) como un “bufón-danzante enmascarado” en cercanía con la figura del danzante bufón que proliferó en Europa antes del Renacimiento, y Olmos Aguilera (1998) lo denomina “el viejo sabio de la fiesta”, un ser mítico ubicado entre lo puro y lo impuro, entre Dios y el Diablo, cuyo surgimiento se remite a una serie de mitos. Uno de éstos es *El cuarto danzante de Pascola* en el que se le atribuye ser “hijo del Diablo”:

El *yoomo'omoli*, según cuentan, tenía tres hijos que estaban tullidos pero que milagrosamente fueron curados y se dedicaron a danzar para darle gracias a Dios por el milagro. Éstos fueron los primeros tres Pascolas. Tiempo después se les unió un cuarto danzante, que resultó ser enviado del Diablo para sembrar cizaña y crear problemas entre los hermanos y que dejaran de alabar a Dios con sus danzas. Las intenciones del cuarto Pascola fueron descubiertas y recibió un duro castigo, pero Dios le permitió seguir danzando con los tres hermanos, bajo la condición de que representara los papeles más ínfimos. Así, el “hijo del Diablo” viene a ser el lobito de los Pascolas, simbolizando el mal que no es extirpado del mundo pero sí mantenido bajo control (Olmos Aguilera, 2014).

Actualmente, en el imaginario de la *yoemia* respecto a la condición del pajko'ola, prevalece tanto la idea de un payaso o bufón como la idea de un ser maligno, como lo ejemplifica el testimonio de Doña Alejandra Matus, *jitebii* o “sanadora” de Vícam Pueblo:

Dicen, que a nadie le consta pero dicen que el pascola representa el demonio, el diablo. Pues sí porque empieza a bromear hasta lo que no, pues viene de lo malo para hacer reír a la gente o para no sé pero es el que hace chistosadas, por eso yo

⁹¹ De acuerdo con este autor, dentro de la tradición oral de muchos de los pueblos indígenas de Norteamérica, con frecuencia se narran las hazañas de seres descritos como animales antropomorfizados con habilidades sobrenaturales específicas y cuyo comportamiento se caracteriza en su mayor parte por la astucia y el absurdo, lo cual los ubica en el plano de lo cómico.

creo que dicen que son hijos del diablo, entre más dice cosas el pascola más se alegra el diablo de eso, pero es parte de eso.⁹²

Si bien lo señalado por Doña Alejandra está presente en otros tantos testimonios de danzantes y músicos quienes reiteran que el pajko'ola es un ser irreverente, en la opinión de algunos danzantes y personas mayores de la Tribu en realidad este personaje originalmente tenía una connotación totalmente distinta y poderosa al simbolizar a un ser poseedor de conocimientos antiquísimos⁹³, un *yee sisibome*, es decir un brujo o hechicero, o un *jitebii*, un sanador o curandero, con la capacidad para llevar a cabo grandes hazañas. Así lo dejan ver las narraciones de danzantes mayores como Don Luis Coronado Pajko'ola:

Más antes, un pajko'ola, no recuerdo su nombre, estaba danzando y se empezaba a hacer chiquito, pequeñito, y entonces saltaba hacia el arpa y se metía por uno de los agujeros del arpa, pero ya cuando salía por uno de los otros agujeros salía convertido en una "aakame" (víbora de cascabel) enroscada, se transformaba dentro del arpa y cuando salía era una serpiente y todos se asombraban.⁹⁴

Don Luis también menciona que todavía llegó a ver a otros compañeros, a los pajko'olam⁹⁵ mayores de aquellos tiempos, danzando sobre el tambor de doble parche: "pero no cualquiera lo hacía, no cualquiera porque qué tal si lo quiebra". Muy similar es el testimonio del profesor Lorenzo García:

Tiene tres hoyos (orificios) el arpa, entonces la víbora, eso me lo platicaba mi papá, yo creo que alguien se lo platicó al profe, a ese le llamaban el "baakot pajko'ola" (pascola culebra), dicen que se hacía así (pequeño) y luego brincaba al arpa y arriba del arpa dicen que se miraba una miniatura y dicen que de repente se tiraba al primer hoyo y luego salía allá, sacando la lengua del primer hoyo, y le decían el "baakot pajko'ola". Eso me lo platicaba mi papá.⁹⁶

Esta concepción mágica en torno al pajko'ola, en la opinión del profesor Teodoro Buitimea se encuentra plenamente anclada en la cosmovisión *yo'eme* al dar cuenta de la relación de intercambio entre el hombre y el mundo natural, del cual el hombre

⁹² Comunicación personal, 31 de agosto de 2019.

⁹³ Según Estrada Fernández et al (2009), *pajko'ola* significa "el hombre viejo de la fiesta" (*pajko* = "pascua, fiesta"; *o'ola* = "viejo").

⁹⁴ Comunicación personal, 3 de septiembre de 2019.

⁹⁵ En yaqui la "m" al final de una palabra indica el plural.

⁹⁶ Comunicación personal, 25 de agosto de 2019.

común podía tomar prestados ciertos poderes para realizar actos de otro modo inconcebibles, dejando ver que en particular el pajko'ola en tiempos pasados no era un simple danzante o bufón pues podía encantar y curar a través de los movimientos con su danza:

...el pascola viene siendo los hechiceros, los “jitebii” de los yaquis de antes de la llegada. La razón es muy sencilla y es fácil de entender, (Fray) Andrés Pérez de Ribas dice que se le ha vuelto una tarea muy difícil entre los naturales, porque ellos tienen un respeto muy importante a los hechiceros, a los brujos, que tienen sus máscaras, que tienen sus sonajas, entonces, me transporta a un hechicero y los hechiceros eran y siguen siendo hasta la fecha en este nuevo milenio los primeros, las personas que siempre se han burlado de la religión, no creen, son unas personas que no creen en la religión, son unas personas que se burlan (...) ellos dicen: nuestro dios sapo, nuestro dios lagartija, nuestra diosa mosca, cada animal, a cada “yoawa” (ser de la tierra) le consideran una deidad, un dios para ellos y lo manifiestan en sus caras, lo manifiestan en esas mascararas que tienen las imágenes a los lados, esa es una resistencia de los yaquis de la antigüedad (...) un pascola en sus inicios era una persona, un ser de conocimiento, de sabiduría, de esa parte de que conoce la naturaleza, que conoce las propiedades del entorno y de la propiedades curativas de cada uno de los seres del universo yaqui, ramas, plantas, animales, todo lo que puede serle útil para hacer una curación, esos son los “jitebii” o curanderos, a los que nombra hechiceros o brujos Andrés Pérez de Ribas en su libro. Cuando llegan al río por primera vez, tratan de poner al pascola como la parte negativa de la cultura de Dios, en contra de Dios, porque los yaquis todavía aun cuando llegan (los europeos) tienen un respeto grande a los “jitebii” y de alguna manera los religiosos empiezan a hacer de la imagen del “jitebii” algo pues quizás grotesco, no se quisieron dar cuenta que tiene una gran riqueza a la cultura yaqui apareciendo el pascola. El pascola todavía hoy en día nos da mucha enseñanza, tiene los cascabeles en los pies, tiene la máscara del macho cabrío en la cara, tiene su contacto directo con el Dios Padre en esta parte (señala la coronilla de la cabeza), “tachi riia” es el agarrado de cabellos, que es conectarse con el Padre Sol, tiene como todos los hechiceros el ruido de la sonaja (*sena'aso*), las vibraciones, se apoya con las vibraciones.⁹⁷

De las reflexiones del profesor Buitimea resulta claro que la incorporación del catolicismo en la cosmovisión *yo'eme* dio como resultado un cambio de sentido en la concepción del pajko'ola y la danza misma fue adquiriendo otros significados y otros

⁹⁷ Comunicación personal, 23 de agosto de 2019.

propósitos. Sin embargo, como también lo deja ver aún persisten enseñanzas y valores que están contenidos en las máscaras, en los ritos de iniciación, en las hazañas que siguen contándose de padres a hijos e incluso en el carácter ambiguo que conserva la emblemática figura del pajko'ola, la cual transita entre el mundo del monte y sus varias dimensiones como el *yo'o jwara* o "lugar del encanto" y el *itom ania* o "el mundo humano" de los yaquis, el mundo objetivado.

4.3 "A Juan Cruz lo encantó un venado" La obtención del oficio y de los dones.

Con nostalgia pero más con alegría, Don Luis Coronado Pajko'ola, a sus casi ochenta años, nos comparte cómo fue que se "hizo" venado y pajko'ola. Empieza por relatar un suceso que lo marcó profundamente:

Había un "yo'eme" que se llamaba Juan Cruz, era de Vícam Pueblo. Me platicó que una vez fue a hacer leña por allá (señala al oeste) y que cuando estaba agarrando un tercio (atado de ramas secas) le brincó un venado por encima. Y ese señor fue Venado, yo lo vi danzar, daba unas marometas pero corriendo y se paraba de manos y es cierto. Cuando el venado lo saltó por encima lo encantó.⁹⁸

Don Luis cuenta que desde entonces donde quiera que bailaba Don Juan Cruz Maaso él iba también para ver los movimientos que hacía, le gustaba mucho la danza pero ya tenía treinta años. Don Luis siempre se paraba atrás del *tampaleo* o "tamborilero" y desde ahí observaba con mucho interés. En una ocasión Don Juan le preguntó que si le gustaba la danza, a lo que él respondió que sí, entonces Don Juan lo invitó a que lo acompañara a las fiestas de la Trinidad, del Corpus y de San Juan. Finalmente, en una de esas fiestas y en plena danza Don Juan Cruz se hizo el cansado y se acostó, los cantos seguían, la música seguía pero él se acostó. Entonces el *maaso bwikreom* o "cantador de venado", el mayor, le dijo al Moro que hablara con Don Luis para que danzara él. Ahí mismo lo consagraron, le echaron el discurso y él aceptó, lo vistieron de venado y así fue como él se inició, pero siempre imitando los movimientos de Don Juan Cruz de quien se sabía tenía movimientos especiales. Con un poco de tristeza Don Luis dice que hubo otros Venados pero ya ninguno llegó a tener los movimientos de

⁹⁸ Comunicación personal, 3 de septiembre de 2019.

Don Juan, esos movimientos que si le enseñó a él, aunque admite que las marometas que Don Juan daba él nunca las pudo hacer. Agrega que los muchachos que danzan en la actualidad tienen los movimientos de Don Luis Maaso (†), uno de los Venados más reconocidos de los últimos tiempos⁹⁹. Don Luis Coronado continua relatando que con el tiempo y después de años de práctica, de disciplina y hasta de aprender a cazar venado, en la década de 1970 también se volvió pajko'ola y destaca que por eso nunca pasó enfermedades, aun cuando se amanecía en las fiestas andaba como si nada, danzando con mucho gusto, con mucha alegría y lo hizo con tanta fe y entrega que nunca sintió dolores hasta que llegó a los sesenta años, ahí sí empezó a sentir el cansancio. Y pese a que ya no puede ejecutar la danza porque su cuerpo está pesado y la danza requiere “ligereza y agilidad”, conserva el interés de enseñar a los muchachos los movimientos que Don Juan Cruz Maaso le confió.

La narración de Don Luis Coronado sobre las circunstancias en las que ejerció el oficio de venado y de pajko'ola por primera vez permiten entender que entre las virtudes más importantes del danzante tradicional yaqui están la firmeza del espíritu y la perseverancia, la disciplina -incluso por encima del talento o la habilidad, así como la disposición para poner en práctica las enseñanzas de los mayores manejándose con respeto y humildad. Al mismo tiempo, la manera en que a Don Luis le fueron transmitidos los “secretos” de la danza deja ver un proceso de adquisición de conocimientos que contrasta con las formas reguladas y metódicas de la enseñanza moderna. Al respecto, Don Librado Valenzuela, quien desde joven se desempeña como arpista tradicional, señala que para desempeñar el oficio se requiere esfuerzo, lealtad y sobre todo mucho compromiso con la comunidad:

Había un señor que era violinista del pueblo Ráhum, ese es mi pueblo de donde yo vengo, entonces estaban tocando él y otro señor con el arpa y el violín, entonces me vino la música, me envolvió como oír el encanto de un pájaro, me acerqué y ahí estuve sentado como un niño, viendo, escuchando el encanto de la música, ahí me quedé. Estaba pensando que se me hacía muy difícil porque 30 cuerdas para mí era un reto muy grande, supuestamente uno se pone la meta y para mí cada cuerda era un animal, un pájaro, un colibrí y otros pajaritos de los más chicos que puede haber. Entonces hubo una pausa de los músicos tradicionales, de los mayores, uno se fue a

⁹⁹ Don Luis Vázquez Cienfuegos mejor conocido como Luis Maaso falleció en julio de 2019.

tomar agua y el otro fue a servirse café, entonces en ese tiempo de pausa que me acerco y traté de tocar el arpa y me dijo el señor “hey, no toques el arpa”, pero no es porque fuera envidioso porque hay un secreto que tiene la música, y yo pregunté así “por qué”, “después te va pegar calentura” me dijo, “te va pegar calentura, te va pegar dolor de muelas o no vaya ser que metas la mano ahí y hay animales que te pueden picar”. En ese momento yo pensé “qué me estará dando a entender”, pero no era para asustarme era porque ahorita tu aprendes la música y cuando vengan otras gentes a invitarte, a encomendarte, tú no puedes decir “oye, tengo dolor de muelas, tengo calentura” como un pretexto de no ir, por eso te están diciendo que no lo toques para que no tengas esos pretextos, es un compromiso con toda tu gente, si aprendes te debes enfocar. Y es cuando empecé a agarrar el arpa y me daba coraje y decía yo “cuándo voy a aprender a afinar”, ese era la otra porque son siete círculos que se le llama, son las siete afinaciones que debes dominar para ser un músico tradicional porque van a haber cambios, puede ser la tarde, media noche, la madrugada, a las cuatro y ya amaneciendo, son cuatro cambios que debes de hacer. Me daba hasta coraje y me iba, luego se me bajaba el coraje y otra vez ahí voy a tocar, y como dicen en latín (castellano) “no tiene fin esto, no tiene fin”, esa es la forma de cómo empecé. Ya después, solito, solito empiezas a entrar ahí en la música y ya no se te va a quitar de aquí de lo que son los oídos, ya no se te va, lo que aprendes ya no se te va y ahora al derecho y al revés te ponen el arpa y ya puedes. Cuando entendí el secreto de la música tradicional, que es muy difícil para encontrarlo, porque yo si batallé mucho y caminé mucho para tener la respuesta, pero ya no se me hizo difícil, le entiendo y cada música que están ejecutando en cada pueblo es una leyenda, es un secreto, pueden ser los lugares sagrados o los lugares encantados de la música, de las danzas, por eso es muy difícil que te diga un danzante tradicional o un músico tradicional el secreto que ellos guardan.¹⁰⁰

La referencia al “encantamiento” en las experiencias tanto de Don Luis Coronado como de Don Librado Valenzuela, tiene su fundamento en el *juya ania* como reino intangible donde ocurren eventos intemporales y que sólo se encuentra al alcance por medio del estado de ensueño, es una dimensión onírica, aunque Spicer (1994) afirma que no se trata de sueños comunes y corrientes sino de sueños en los que el individuo tiene visiones y obtiene dones mediante el encuentro con los seres del monte, en eso consiste el encantamiento. De acuerdo con los testimonios de danzantes y músicos, los dones se obtienen principalmente de dos maneras, la primera es esperando un

¹⁰⁰ Comunicación personal, 25 de agosto de 2019.

encuentro mediante el ensueño con un *yoawa*, la segunda es yendo al monte al encuentro con la madre naturaleza para luego ser introducido al *yo'o jwara*, que es un lugar de sabiduría donde el que tiene el deseo de ser danzante o músico hace un convenio con los poderes y consigo mismo, tiene que conducirse a un lugar conocido como el *Sikiliam Kawi* o "Cerro Colorado", ahí va a recostarse y ensoñar toda la noche hasta el amanecer, a la espera de estar cara a cara con un ser del monte. En ambos casos, una vez que empieza el ensueño, por ejemplo, el que quiere ser pajko'ola va mirar como aparece un orificio pequeño como el de las hormigas, de ese orificio saldrá el macho cabrío o el chivato, éste ser lo va a lamer, a orinar y le va a hacer "averías" propias de la relación sexual en las diferentes partes del cuerpo, incluso se le llega a "montar", el hombre yaqui se debe dejar lamer la boca y la cara, de preferencia debe sacar la lengua para obtener el don de la gracia, de contar chistes. Para ello debe mostrar fortaleza y no asustarse, luego de esto el chivato regresa por el orificio de hormigas y el hombre habrá obtenido los dones. El profesor Teodoro Buitimea agrega que "por eso antes los que adquirían los dones del pajko'ola en el *yo'o jwara* podían hacerse grandes y chicos a placer teniendo un gran control de sí mismos"¹⁰¹.

De igual manera, el que desea ser Venado ensueña con un venado, también se debe dejar lamer y el venado se le "montará" para así otorgarle el don, no de danzar como venado ni de imitar al venado sino de "ser un venado". Cuando el *yo'eme* ya es un maaso o un "hombre- venado", al momento de ejecutar la danza hasta perderá el habla, ya no puede pronunciar palabra porque ya no es un hombre, ya es parte de la naturaleza. Moctezuma Zamarrón (2015a) enfatiza que del *sewa ania* o mundo flor, dimensión simbólica que también forma parte del *juya ania* y donde se recrea el aspecto armonioso del mundo natural en tanto orden, existencia y convivencia, es de donde proviene el venado, de ahí que en ocasiones dada la intensa relación entre estos dos aspectos esenciales del universo *yo'eme* éste sea nombrado *sewa* y no *maaso*. Por ello es entendible que por su representación en la danza, el venado y el *malichi*¹⁰² o "venadito de flores" sea valorado por el propio pueblo yaqui como un ser primigenio de su cultura.

¹⁰¹ Comunicación personal, 23 de agosto de 2019.

¹⁰² La traducción literal de esta palabra es "la cría del venado".

Por su parte, los músicos tanto del venado como del pajko'ola también obtienen los dones a través del ensueño, pero en su caso serpientes y culebras se les enredan en el cuerpo y en las manos, también llegan lamerlos, quedando a partir de ese momento sujetos a los encantos del mundo del monte y de la música.

4.4 ¡Para ejecutar la danza se necesita un altar y una enramada!

La práctica dancística- musical del Venado y los Pascolas se lleva a cabo en el espacio ritual de la enramada, la cual funge como representación del *juya ania*. Se trata de una estructura hecha con horcones y travesaños la mayoría de las veces de mezquite y en ocasiones de álamo, con tres paredes de vara de carrizo con la parte de enfrente descubierta y techo de hoja igualmente de carrizo. Las enramadas de los danzantes de venado y pajko'ola se “levantan” sobre la tierra en el *teebat* o “solar” que puede ser comunal o familiar para uso exclusivo de la ceremonia en el marco de la festividad religiosa en cuestión, es por eso que dicho espacio se torna sagrado durante el tiempo que dura la actividad ritual, que puede variar entre uno y tres días. La disposición de los horcones, aun cuando estos últimos llegan a variar en número según el espacio del que se disponga y del tipo de ceremonia de que se trate, marca una “división” entre el espacio dedicado al altar y el espacio en el que se desarrolla propiamente la ejecución de la práctica dancística- musical. Viendo la enramada de frente, del lado izquierdo se ubica el altar donde se instalan las imágenes de Cristo y la Virgen -traída de la Iglesia por sus soldados los Matachines- y según el caso representaciones de Santos, Santas o fotografías del difunto al que se dedica la ceremonia, así mismo se ponen arreglos florales, veladoras y agua; en este mismo espacio es donde se colocan las cantoras y el maestro litúrgico para entonar los cantos y rezos en ciertos momentos de la ceremonia. Del lado derecho, o al centro cuando la enramada es más ancha, es donde se lleva a cabo la ejecución musical y la danza, de espaldas a la pared de carrizo y de manera horizontal es donde toman asiento sobre una banca de madera los músicos del pajko'ola, en ese mismo espacio pero de manera vertical ya sea a la izquierda o a la derecha de los primeros toman asiento sobre unos petates y cobijas los *maaso bwike'em* o “músicos y cantantes de venado”, de frente a los músicos del pajko'ola pero dejando el espacio de en medio despejado para la danza y casi en el límite de la

enramada toma asiento sobre la tierra el *tampaleo* (usualmente se acostumbra a enterrar una tabla que le servirá para recargarse) que por su posición siempre da la espalda a los asistentes a la ceremonia. Como se mencionó, cuando la enramada es más ancha, a la derecha se colocan petates o hasta bancas de madera para uso de los danzantes mientras esperan su turno para hacer lo propio, algunas veces junto a la enramada llega a levantarse un pequeño cuarto de carrizo que los danzantes usan como vestidor y para dejar sus pertenencias. De acuerdo con danzantes y músicos mayores, la división de los espacios dentro de la enramada tiene la función de distinguir “lo propio”, “lo ancestral” y “lo original” de “lo de fuera”, “lo adoptado” y “del rezo del catolicismo”, cuestión que también se vincula con la historia de *Ania ba’alu’ utek*, quien de acuerdo con el imaginario *yo’eme* fue “el que pintó la raya” frente a los primeros soldados españoles que arribaron a la margen del Río Yaqui, marcando el límite entre el territorio de la Nación Yaqui y el territorio que ya estaba siendo invadido. Asimismo, danzantes y músicos jóvenes son muy enfáticos al destacar que a la izquierda “es todo lo religioso, lo de Dios” y a la derecha son las danzas y la música “de nosotros”. En palabras de uno de estos jóvenes: “las cantoras rezan allá y nosotros danzamos y todo lo demás acá, cada cosa tiene su lugar, ni nosotros nos metemos de su lado ni ellos al nuestro, cada espacio se respeta”¹⁰³

Además de la enramada ritual, es indispensable la construcción de por lo menos otra enramada destinada para la cocina, que es el lugar donde se preparan los alimentos para todos los participantes de la ceremonia y donde por lo regular también se almacena “el bolo”.¹⁰⁴ Éste espacio juega un papel fundamental en tanto se constituye como un lugar de participación y de reproducción de una labor cooperativa entre quienes la atienden, además de que en torno a ella se generan dinámicas de intercambio que resultan importantes para el mantenimiento de lazos de solidaridad

¹⁰³ Comunicación personal con Carlos Moreno, 1 de marzo de 2020.

¹⁰⁴ Es tanto la materia prima como el alimento ya preparado para las ceremonias, incluidas las bodas y otros ritos de paso. Es tradición que al término de la fiesta “lo que quedó” se reparta entre los participantes que detentan un cargo ritual, por ejemplo bolsas de azúcar, harina, carne, frijol, etc. En el caso de los danzantes y de los músicos lo reciben como una especie de “compensación” por el favor de sus servicios, aunque no es obligatorio entregarlo ni implica una penalidad si no se brinda pues se entiende que este se ofrece según las posibilidades de los organizadores del *pajko*. En las fiestas con mayor número de participantes para las que regularmente se reúnen más recursos, a los danzantes y músicos se les llega a entregar un recurso económico aunque este también es significativo.

entre los miembros de la comunidad que asisten a la ceremonia. Como se mencionó en el capítulo anterior los platillos que se preparan son: el tradicional *wakabaki*, frijol con hueso, hígado encebollado, carne con chile, carne asada y cabeza de res, sin faltar las tortillas, el pan y el café, no obstante, cabe resaltar que la comida que se ofrece durante la ceremonia depende del contexto y radio de participación del *pajko*. Por ejemplo, mientras en un *pajko* doméstico de cabo de año con duración de tres días la familia y los padrinos del difunto llegan a gastar entre alimentos y otros insumos un aproximado de cuarenta mil pesos, en un *pajko* comunitario ese monto por lo menos se quintuplica, siendo las Autoridades Tradicionales o los *pajkome* o “fiesteros”¹⁰⁵ quienes asumen la responsabilidad de organizar la fiesta, incluida la tarea de reunir y cubrir los gastos de la misma contando en ocasiones con el apoyo de otros miembros de la *yoemia*.

4.5 El *pajko* comunitario y el *pajko* doméstico

En la actualidad, la práctica dancística del Venado y los Pascolas al ser el acompañamiento constante de la actividad religiosa entre los yaquis es un arte omnipresente que se manifiesta en cada una de las ceremonias tradicionales principalmente durante el *wasuktia* o “tiempo ordinario”¹⁰⁶, esto es en las fiestas del santoral relativas a las fiestas patronales, asociadas al tiempo de lluvias y al ciclo productivo (Spicer, 1994), y en las fiestas de carácter familiar o doméstico relativas a los ritos de paso (Olavarría Patiño, 1999). Las primeras, a las que también nos referimos como de *pajko* comunitario, cuentan con un amplio radio de participación y

¹⁰⁵ Los *pajkome* se organizan en dos equipos, “los azules” y “los rojos”, y de acuerdo con Lerma Rodríguez (2016) poseen una estricta jerarquía que contempla fiesteros “principales” o “mayores”, “salientes” y “entrantes”, así como fiesteros ayudantes y auxiliares, todos ellos integrados por igual cantidad de hombres y mujeres, sumando en total 288 participantes en la organización de las fiestas. Cada uno de los equipos cuenta con un coordinador o “abogado” que es quien conoce a fondo la secuencia de cada uno de los episodios o actos rituales e incluso encabezan las oraciones en los momentos así requeridos, este “abogado ritual” recibe un pago por parte de los fiesteros “entrantes”.

¹⁰⁶ En este trabajo no se abordan los actos rituales que llevan a cabo los Venados ni los Pajko’ola durante el periodo de *Waejma*- Semana Santa, en primer lugar porque estos actos rituales no implican la ejecución de la práctica dancística como tal, salvo la noche del Domingo de Ramos y la tarde y noche del Sábado de Gloria, y en segundo lugar, porque en estos dos momentos excepcionales las danzas tienen un propósito y un significado muy particular que no puede ser analizado fuera del marco de prohibición y sacrificio de la *Waejma*. El estudio de dichos actos rituales, entre los que se encuentran ambos episodios que involucran la ejecución de la práctica dancística en cuestión, queda como una deuda a saldar en un trabajo de investigación futuro.

asistencia, llegando incluso a prolongarse en bailes populares y hasta en feria. Estas celebraciones tienen como escenario el centro del pueblo en el *teebat* comunitario rodeado por la Iglesia y la enramada de la Guardia Tradicional, a excepción de la fiesta de la Santa Cruz en Tórim que se realiza en “El Cerrito” y que marca el inicio del *wasuktia*.¹⁰⁷ De todos los *pajko* comunitarios son los *pajkome* quienes se encargan de organizar los relativos a los santos patronos de la Guardia de Tórim, Vícam, Ráhum y Huírivis y del santo patrono de la Iglesia de Pótam, los cuales se caracterizan por su enorme radio de participación y por convocar a gente de todos los pueblos y hasta de la región; el resto de las fiestas son organizadas por las Autoridades de cada pueblo y en pocos casos por gremios (Véase Anexo 1).

En lo que respecta a los *pajko* domésticos, aunque estos comprenden todos los ritos de paso asociados al ciclo de vida como los bautizos, cumpleaños, graduaciones, matrimonios y los relacionados a la muerte, así como las iniciaciones o bendiciones dentro del sistema de cargos, las danzas del Venado y los Pascolas toman parte en todos los pueblos tradicionales pero únicamente en los ritos concernientes a la muerte: al término del novenario como parte del rito funerario, siempre y cuando el difunto hubiera tenido algún cargo político- militar o religioso o hubiese ejercido el oficio de pascola, venado o músico de los danzantes; y en los cabos de año, sin importar el estatus social o económico del fallecido. Aunque no es valorado como un uso ceremonial tradicional, cabe señalar que en las bodas yaquis es común que se invite por lo menos a dos danzantes de *pajko’ola* para que realicen algunos “juegos” disfrazados del novio y la novia, hagan chistes sobre el matrimonio y dancen acompañados del conjunto musical de arpa y violines, sin embargo, esta ejecución la

¹⁰⁷ El origen de las fiestas patronales producto de la organización establecida por el sistema de misiones se remonta a 1623, año en que los sacerdotes jesuitas asignaron a cada pueblo un santo patrono para la Iglesia católica que fundaron, aunque debido a la resistencia de las Autoridades y de los miembros de la Nación *yo’eme* estratégicamente concedieron otro santo patrono para la Guardia, también conocida como Segunda Santa Iglesia (Mesri Hashemi-Dilmaghani y Carlón Flores, 2019). Como lo registra Olavarría Patiño (2000), además de dichas fiestas que se llevan a cabo en cada pueblo para celebrar a sus dos santos patronos, algunos de los pueblos también festejan otros santorales como Loma de Bácum y Pótam, quienes celebran a Santa Rosalía” y la “Virgen del Rosario” respectivamente. Asimismo, algunas localidades y poblados que con el tiempo pasaron a formar parte de alguno de los ocho pueblos tradicionales hoy día también llevan a cabo fiestas dedicadas a sus santos patronos, como es el caso de la “Virgen del Carmen” reconocida por el gremio de pescadores de la Tribu como “La Reina del Mar” y que goza de gran popularidad debido a que durante su desarrollo se lleva a cabo una procesión en el Mar de Cortés a bordo de “pangas” (lanchas de motor).

realizan sin la indumentaria ritual y utilizando únicamente los *tenneboim* o “tenabaris” (capullos silvestres de mariposa). Los *pajko* domésticos se realizan en el *teebat* familiar y su organización corre a cargo de los familiares y de los padrinos del difunto, en semejanza con las fiestas comunitarias su duración está sujeta a los recursos económicos de los que se disponga y en el caso específico de estas celebraciones el estatus del fallecido cobra importancia en términos de las danzas que se le ofrendan. Por ejemplo, cuando se trata de un *yo’eme* que no ejerció cargo alguno, en su cabo de año le danzan venado, *pajko’ola* y *matachines*; si ejerció algún cargo religioso o el oficio de danzante o músico también se ejecutan dichas danzas pero no solamente en su cabo de año sino también como parte del rito funerario; y cuando se trata de un *yo’eme* que tuvo un cargo militar, además de venado, *pajko’ola* y *matachines* se le danza *wo’i* o “coyote”.

4.6 La función del Moro y el rito de “amarre”

Hasta aquí se ha resaltado la importancia de los responsables de la organización de la fiesta porque son precisamente estos quienes también son los encargados de asegurar la presencia de músicos y danzantes para la ceremonia, y para ello solicitan los servicios del “Moro” que es el Coordinador o Jefe del grupo de danzantes y músicos. Según Varela Ruíz (1986), éste es un cargo que está estrechamente ligado al de los maestros litúrgicos y en segundo término a los *pajkome*, por ser ellos quienes le indican al Moro de qué ceremonia se trata y cuáles son las danzas requeridas. No obstante, por lo común quien ejerce dicho cargo ya posee los conocimientos sobre los aspectos normativos rituales de cada ceremonia pues algunos de ellos también tienen experiencia como músicos y/o danzantes. Una vez que al Moro le es solicitado un grupo de danzantes y de músicos para una ceremonia, lo cual debe hacerse con la mayor anticipación posible, éste se dedica a buscar a aquellos que se encuentran disponibles para participar en las fechas establecidas y luego procede a visitar la casa de cada danzante y músico para “contratarlo” mediante un convenio conocido entre ellos como “el amarre”, mismo que consiste a grandes rasgos en un discurso que el Moro dirige al danzante o músico para instarlo de manera formal a asumir el compromiso, según el testimonio de algunos danzantes dicho discurso llega a durar

hasta media hora. De manera similar a lo que ocurre con “el amarre” de los *pajkome*, es muy mal visto que un músico o danzante se niegue a participar, a menos claro que a criterio del Moro no pueda hacerlo “por causas de fuerza mayor”. Llegado el día de la fiesta, durante la ejecución de las danzas el Moro se coloca siempre junto a los danzantes dentro de la enramada y desde ahí se mantiene atento al desarrollo de la ceremonia, esto porque él es el responsable del comportamiento de cada uno de los miembros del grupo y al igual que el Venado está obligado a privarse del consumo de bebidas alcohólicas, aunque en determinadas fiestas y sobre todo en algunos pueblos las Autoridades Tradicionales prohíben la ingesta de bebidas alcohólicas a todos los miembros del grupo incluidos los *pajko’olam*. Si bien el Moro es quien coordina, supervisa y apoya en todo momento al grupo de danzantes y músicos, esto no implica necesariamente que es quien posee una mayor jerarquía, pues de igual forma que en otros tantos aspectos de la vida de los *yo’emem*, las observaciones y los llamados de atención de los mayores tienen un gran peso y en muchos casos son determinantes, por lo que aun cuando el Moro es el encargado del grupo, sí hay otros miembros mayores (danzantes o músicos) su palabra es tomada en cuenta y respetada.

4.7 Musicalidad de las danzas

La práctica dancística- musical del Venado y los *Pajko’ola* involucra dos conjuntos instrumentales, el que toca para la danza del venado, donde interactúan venado y *pajko’ola*, y el conjunto que toca para la danza del *pajko’ola*, en la que no interviene el venado. El complejo sonoro se enriquece con los *tenneboim* o sus sustitutos hechos de aluminio¹⁰⁸ que llevan todos los danzantes, con el *rij’jutiam* o “cinturón con pezuñas” del venado, con las *ayam* o “sonajas de bule” que agita el venado, con el *koyo’olim* o “cinturón de cascabeles” del *pajko’ola* y con el *sena’aso* o “sonaja” que lleva el *pajko’ola* en la mano derecha. El primer conjunto es el que conforman los *maaso bwike’em*, que mantienen una única jerarquía siendo el primer ejecutante de los

¹⁰⁸ En los últimos años, debido a la utilización de fertilizantes en el Valle del Yaqui con el objetivo de asegurar la productividad de los cultivos, ha disminuido considerablemente la presencia de la mariposa cuatro espejos en esta región, razón por la cual los capullos de esta especie se han vuelto cada vez más escasos, dando lugar a que los propios danzantes tengan que recurrir a las latas de aluminio para elaborar símiles. Una solución emergente ha sido la puesta en funcionamiento desde 2018 de un mariposario ubicado en el “Centro Cultural Yo’o Joara” en Cócorit.

jiirukiam o “raspadores” el más experimentado de los dos o tres ejecutantes y el que está mayormente obligado a saber de memoria todos los cantos y su entonación, el percutor del *baa-bwejai* o “tambor de agua” y el *tampaleo* que es quien ejecuta al mismo tiempo la *baka kusia* o “flauta de carrizo” y el *kubaji* o “tambor de doble parche”¹⁰⁹, estos dos últimos actúan de manera bastante independiente y no parecen estar subordinados a los anteriores. El segundo conjunto dedicado a la ejecución de los sones de pajko’ola está integrado por el arpista, o en casos excepcionales por un guitarrista (esto debido al reducido número de músicos de arpa que existen en la actualidad) y por dos o hasta tres violinistas. En este conjunto el *aapa* o “arpa” es el instrumento armónico y rítmico sobre el que se tocan acordes o arpeggios, alternando con los bajos correspondientes, mientras la melodía está a cargo del *laaben* o “violín”. Del conjunto del venado es importante resaltar que los *maaso bwikam* o “cantos de venado” en palabra de sus intérpretes siempre varían según la ceremonia y el lugar, primero porque su elección está sujeta a factores como la hora del día, la época del año y el motivo de la ceremonia, a lo que también se suma el criterio del cantador con más experiencia¹¹⁰, y en segundo lugar, porque aunque es probable que exista un consenso entre los músicos para ejecutar unos u otros en determinadas ceremonias, debido al hermetismo con el que se manejan los *maaso bwike’em* para el observador externo no hay posibilidad de identificar de forma sistemática y precisa el repertorio total de cantos que sobreviven como tampoco los momentos específicos en que se interpreta cada uno de ellos. Algunos de estos cantos son: “*Kapo sewa*” (Flor de capomo), “*Sewailo*” (Canto al danzante de venado), “*Baka siali*” (El carrizo verde), “*Manyam*” (El chichiquelite), “*Ili juya sesewame*” (La matita de flores), “*Tenneboim*” (El capullo), “*Cucu*” (La paloma), “*Ju’u koni*” (El cuervo), “*Huri*” (El tejón), “*Ju’u wo’i*” (El coyote), “*Ju’u oussei*” (El león), “*Ju’u to’o*” (El toro) y “*Wakaj bwani*” (La vaca llorona). Sobre la *buica* o “sonoridad” de los cantos de venado, ésta depende de la hora del día en que se ejecutan e incluso las tonalidades van cambiando conforme se desarrolla la

¹⁰⁹ Poco antes de que inicie la práctica dancística-musical, el *tampaleo* con la finalidad de que el sonido del tambor de doble parche sea lo suficientemente grave, lo sostiene a poca distancia de unas brazas que han colocado a un lado de su puesto, logrando ablandar el parche que es de cuero de chivo.

¹¹⁰ Comunicación personal con Don Humberto Palomares, *maaso bwikreom* de Vícam Switch, 26 de agosto de 2019.

ceremonia, aunque usualmente el estilo interpretativo yaqui en cuanto a entonación y timbre se caracteriza por ser agudo y de tipo nasal¹¹¹. Durante la danza, los *jiirukiam* escenifican la respiración del venado y el *baa-bwejai* el latido de su corazón, por su parte, la *baka kusia* sirve para imitar el canto de las aves y los diferentes animales y el *kubaji* alude a la solemnidad de la danza y marca sus ciclos. Respecto a su contenido, al *maaso ye'eme* se le cantan canciones vinculadas con la naturaleza, con las flores, ramas, árboles y con los lugares sagrados, también con los pájaros y con los demás animales del monte donde frecuentemente aparece el *malichi* como ser mítico de la enramada. De acuerdo con los testimonios de los mayores, los cantos de venado son la poesía de los *yo'emem*, son metáforas que transmiten una serie de enseñanzas y que perpetúan la *jiak noki* o “lengua yaqui” y a pesar de que una parte de su contenido con el paso de los años se ha vuelto ininteligible debido a la pérdida del “vocabulario elevado” de los yaquis “de antes”, los cantos siempre son reproducidos en *jiak noki* y nunca en castellano como una forma de resistencia frente al dominio del último. En cuanto a los sonos de pajko'ola, su repertorio como en el caso de los cantos de venado es muy amplio y ofrece dificultades para conocerlo en su totalidad, en principio porque debido a su carácter colectivo una buena parte de estos no tienen un solo nombre. Al igual que los cantos de venado, estos sonos se ejecutan según la asociación entre los diversos animales y la hora en que estos se manifiestan, si es antes o después de la caída o puesta de sol, así como de acuerdo con el ciclo del venado, pero a diferencia de los primeros hay una proporción que hacen especial referencia a la Virgen o a los santos y aunque algunos no tienen nombre son denominados “alabanzas”. Olmos Aguilera (1998) precisa que si el venado muere se tocan sonos vinculados con animales de mala suerte que así lo indican como el tecolote, el búho, el zopilote o el murciélago; pero si el venado no muere se sigue con el ciclo de las distintas tonalidades. Por tanto, cada hora del día no sólo está vinculada con el tipo de tonalidad y afinación de los conjuntos instrumentales de las danzas de pajko'ola y venado, incluyendo los cantos, el violín y el arpa, sino que a cada tonalidad

¹¹¹ Resultan muy valiosos los aportes de Olmos Aguilera (1998, 2016) y de Varela Ruiz (1986), quienes analizan buena parte de los elementos estructurales de ambos conjuntos, tales como la melodía y armonía, la rítmica y la métrica, la entonación y el timbre, incluidos los cantos a los que los músicos tradicionales refieren como “sonos” aunque desde el punto de vista etnomusicológico no lo son.

corresponden ciertos animales o plantas, de modo que los pajko'olam y el venado suelen emular al animal que sugiere el tema del son, el pájaro, el coyote, el toro, el chivo o el gallo son sólo unos ejemplos. Aunque cabe aclarar que los ciclos de la danza en las ceremonias tradicionales, que por lo regular empiezan antes del ocaso, siempre dan inicio con sones de canario¹¹², los cuales en su nombre indican el orden en el que se tocan: "Son del primer canario", "Son del segundo canario", "Son del hermanito canario" y "Son del último canario". Siguiendo a Olmos Aguilera, entre los *yo'emem* existen una serie de normas de afinación para los instrumentos tonales que intervienen en los sones de pajko'ola: antes de la doce de la noche se mantiene la tonalidad de "sol mayor" (G), después de esta hora se cambia a "do mayor" (C), durante el siguiente lapso de la madrugada sigue "la mayor" (A) y antes del amanecer continua está tonalidad pero se invierte la afinación de los violines (llamada "arrullo de la víbora"), al amanecer con la misma tonalidad son interpretados sones de pájaros y cuando el sol ya se ha puesto por completo se cambia a la tonalidad de "re mayor" (D). Algunos músicos refieren que en los pueblos bajos (Loma de Guamúchil, Loma de Bacúm, Torim y Vícam) "el acento es diferente" e incluso se tocan otros sones a los que se tocan en los pueblos altos (Pótam, Ráhum, Huírivis y Pitahaya).

4.8 Performatividad, indumentaria y ciclos de la representación dancística

En apartados iniciales se argumentó que el principio que guía la actuación sobre todo del maaso pero también del pajko'ola obedece a la idea de que los danzantes no actúan ni imitan a los seres del monte, sino que se transmutan en dichos seres a los que representan, lo cual apunta a que para ejecutar la danza tanto los pajko'olam como el maaso se despojan de su propia personalidad para asumir la del ser de monte al que introducen en la enramada. Por este motivo sus coreografías no siguen lineamientos fijos pues pese a que los danzantes cuentan con un "inventario" de pasos que combinan, estos suelen modificarse improvisadamente de acuerdo con su gusto personal y con sus habilidades, pues en esencia se trata de una práctica dancística de libre interpretación. A diferencia del *masso ye'eme* que durante su ejecución se erige

¹¹² Estos no deben confundirse con los sones de canario que se tocan para la danza de los Matachines.

notablemente como solista y protagonista, la ejecución también solista de los danzantes de pajko'ola si obedece a una jerarquía que se corresponde con el mito de los hijos de *yoomo'omoli* (ya presentado en el tercer apartado de este capítulo bajo el título "El cuarto danzante de Pascola"), de manera que el primero en hacer su acto en la enramada es justamente el cuarto pajko'ola o el "lobito" que es siempre el más inexperto y por lo regular el más joven, luego le sigue el tercero en experiencia, posteriormente aparece el segundo pajko'ola y al último el *pajko'ola yo'owe*. Las valoraciones sociales en torno a la danza se pueden conocer a través del testimonio de Don Luis Coronado Pajko'ola¹¹³, para quien lo fundamental de ejercer el oficio de danzante, ya sea como Venado o como Pajko'ola, es tener agilidad y mucha coordinación, pues un danzante tiene que lograr sincronizar el movimiento de las manos con el de la cintura y el de los pies, y así como para el venado es imprescindible llevar el ritmo con las sonajas que agita vigorosamente y con el *rijjutiam*, para el pajko'ola es primordial mantener la destreza en las piernas pues debe ser capaz de percutir el suelo con las plantas de sus pies para así producir un contrapunteo que armoniza con el resto de los instrumentos. Además de la ejecución dancística que realizan el venado y los pajko'olam, en muchos de los *pajko* tradicionales también se dramatizan algunas escenas, conocidas como "materias" o "juegos" y que son llevados a cabo por los mismos danzantes, generalmente a petición de los organizadores y siempre de acuerdo al tipo de ceremonia de que se trate. Las escenas más comunes son las protagonizadas por los pajko'olam, quienes como parte de esos juegos emulan el comportamiento ya sea de coyotes, asediando al venado y burlándose de él, o de lobos, simulando robar vino o alimentos de la enramada- cocina de los anfitriones y luego "disputándose" el botín. Un juego más que se desarrolla al tiempo que el venado ejecuta su danza, es cuando los pajko'olam interactúan con los asistentes a los cuales arrojan agua, tierra y hasta les embarran lodo, sobre todo a los que visten ropa blanca (entre la yoemia esto es considerado una bendición por lo que cuando el pajko'ola embarra de lodo a alguien éste se queda quieto y lo permite). Otra materia, quizá la más popular pero que cada vez se realiza con menos frecuencia es "la muerte del

¹¹³ Comunicación personal, 3 de septiembre de 2019.

venado”, en la que los pajko’olam asechan al venado con arcos y flechas imaginarios hasta que lo cazan, el venado con gran histrionismo simula agonizar y perecer. Además de las dramatizaciones, en ciertos momentos de la ceremonia para el entretenimiento y divertimento de los presentes, a petición de los familiares o de los *pajkome*, el pajko’ola mayor toma la palabra para narrar historias de ficción, también denominadas “cuentos”, así como para interactuar con los asistentes utilizando juegos del lenguaje como el doble sentido, la broma y la picardía, en ambos casos la gesticulación y la mímica exageradas son imprescindibles¹¹⁴

La indumentaria del danzante yaqui es muy característica y difícilmente puede confundirse con la de sus vecinos los mayos. El maaso yaqui lleva sobre su coronilla la *maso koba* o “cabeza de venado” disecada en cuya cornamenta se encuentra enredado un pañuelo rojo bordado con la flor de San Miguelito, esta cabeza fijada al mentón con correas de cuero se coloca sobre un pañuelo blanco cuyo propósito es cubrir la mayor parte de los ojos del maaso, por ello se coloca desde la frente y cae hacia atrás sobre la nuca y hombros; en su torso *bichi* o “desnudo” destaca un *jo’oporosim- kusim* o “collar- rosario” hecho de chaquira de colores con adornos de concha de abulón en forma de cruz; en su cadera porta una faja blanca bordada o de algún color y encima el *jiniam* o “rebozo” de tela oscura que le cubre hasta las pantorrillas, ambas quedan ceñidas bajo el *rijjutiam*; en las manos sostiene las *ayam* y en los últimos años se ha vuelto común el uso de muñequeras blancas bordadas; finalmente, en los tobillos lleva enredados los *tenneboim* que hace sonar al chocar sus pies descalzos contra el suelo (a diferencia del pajko’ola el venado sólo se coloca de dos a tres hilos). Por su parte, la indumentaria del pajko’ola yaqui, incluye la máscara del mismo nombre trabajada en madera y pintada de negro con figuras resaltadas en blanco y en rojo, que junto con el tallado ayudan a simular ya sea la cara de un “hombre viejo”, del “macho cabrío”, de un lobo o de algún otro animal e incluso la de un payaso. Ésta máscara con crin de caballo a modo de cejas y barbas largas, la porta el pajko’ola sobre su cara al alternar en la danza con el venado y se la coloca hacia un lado cuando ejecuta su danza propia,

¹¹⁴ Estrada Fernández *et al* (2009) sostiene que la actuación del pajko’ola comprende por lo menos diez diferentes manifestaciones discursivas, de las cuales tres son exclusivas y que son: el *jinabaka* o las frases de saludo al inicio de las danzas de venado y pajko’ola, el *canario* o las fórmulas de bendición al inicio de una fiesta patronal y el *a nokichia* o fórmulas de juego que consisten en bromear con mentiras.

dejando su rostro al descubierto. Al igual que el maaso lleva en el cuello un *jo'oporosim- kusim* que cae sobre su torso *bichi*; en la mano derecha sostiene el *sena'aso* y al igual que el venado es común que lleve muñequeras bordadas o de color rojo; a la cintura viste una *pi'isam* o "cobija" a modo de pantalones (de cuadros y usualmente con el rojo como color dominante) que se sujeta con la ayuda de una faja de algún color y a la que se superpone el *koyo'olim* (en este asegura el *sena'aso* durante su propia danza que le exige tener los brazos y las manos libres); sobre la *pi'isam* y a la altura de ambos muslos se amarra una *jisumaim* o "faja de hilo" cuyos extremos quedan sueltos; por último, desde las pantorrillas hasta los tobillos lleva enredados numerosos hilos de *tenneboim* que hace sonar al ritmo de sus pies. Cada uno de los elementos que constituyen la indumentaria de los danzantes tienen uno o varios significados, la *maso koba* simboliza la fusión hombre- venado pero también representa a la Nación yaqui y a los ocho pueblos que son cada una de las astas de la cornamenta. La *pajko'ola majka* o máscara de pajko'ola simboliza el mal o a la contraparte del venado. El *jo'oporosim- kusim* que usan el venado y el pajko'ola da cuenta de la visión sincrética de los *yo'emem*. El *jiniam* simboliza la *piel* del venado, la cual usaban los ancestros para danzar, y también significa el luto por los yaquis caídos en las guerras; en tanto la *pi'isam* del pajko'ola simboliza la piel del macho cabrío, también usada por los yaquis en el pasado. La *jisumaim* del pajko'ola representan a las víboras que habitan en el monte, las mismas que otorgan el don a los músicos de su conjunto musical. El *rij'jutiam* representa el crujir de las ramas y la hojarasca que forman parte del hábitat del venado y el *koyo'olim* del pajko'ola son los ocho pueblos, representados por los ocho cascabeles. Las *ayam* del venado representan el estado de alerta del animal y el *sena'aso* del pajko'ola es para ahuyentar a los malos espíritus. En ambos casos los *tenneboim* son símbolo de agilidad y destreza en los pies y de acuerdo con la tradición oral también representan a las *aakame* que se aferraron a las patas del venado.

Para ilustrar los ciclos de la representación dancística del Venado y los Pascolas a continuación se presenta el fragmento de una descripción etnográfica producto del ejercicio de observación participante en un *pajko* doméstico de cabo de año dedicado a un joven pajko'ola:

El pajko'ola yo'owe empieza el discurso, extiende un saludo a todos los presentes realizando una plegaria, explica el motivo de la fiesta y solicita a la tropa permiso para comenzar. Los presentes responden: ¡Jewi! (¡Si!). Los instrumentos del conjunto del pajko'ola empiezan a sonar como si estuvieran afinando y de inmediato los pajko'olam se colocan al centro de la enramada, son cuatro, dos de ellos no pasan de los veinte años, uno más ronda los treinta y el cuarto es un señor mayor. Suena el "Son del primer canario", el cuarto pajko'ola o "lobito" empieza a danzar de frente a los músicos de arpa y violín dando la espalda a los asistentes, la máscara le cuelga a un lado, su sena'aso está asegurado en su cinturón y contrapuntea con las plantas de sus pies la tierra haciendo sonar sus tenabaris. Sigue el turno del tercer pajko'ola que danza en las mismas condiciones, luego danza el segundo y al final danza el pajko'ola mayor. Es claro que los dos últimos pajko'olam en actuar realizan el contrapunteo con mayor soltura y ligereza y sin perder el compás de la música, haciendo sonar enérgicamente sus tenabaris. Con el término de la ejecución del pajko'ola mayor finaliza la danza de los pajko'ola. Casi de inmediato el tamborilero da unos golpes al tambor de doble parche anunciando ahora el inicio de la danza del venado. En ese momento los presentes en el pajko prestan mayor atención y se acercan a la enramada. Suena la flauta de carrizo y el tambor de doble parche y comienza a danzar el cuarto pajko'ola, pero ahora de frente, con la máscara puesta y chocando su sena'aso contra la palma de su mano izquierda, sus pies ya no contrapuntean sino más bien dan pequeños golpes secos sobre la tierra, luego se retira y el tercer pajko'ola hace lo propio, se retira y da paso al segundo pajko'ola, mientras tanto el maaso se prepara para su ejecución colocándose la cabeza de venado, como señal de que está listo empieza a agitar en forma circular sus sonajas de bule. Algunos asistentes tomamos un par de fotografías discretamente. A la flauta de carrizo y al tambor de doble parche se suman ahora los raspadores, el tambor de agua y los cantos, el venado empieza a danzar. El venado es un joven que ronda los treinta años y aunque su complexión es delgada sus brazos dejan ver una marcada musculatura, es impresionante la solemnidad con la que se conduce y la destreza con la que ejecuta cada movimiento, da pasos cortos y avanza en círculos perseguido de cerca por el pajko'ola, que lo asecha y trata de intimidarlo, sin embargo el venado se muestra firme e impetuoso, su semblante es vivaz, su tronco está inclinado hacia enfrente con las rodillas flexionadas y sin perder la coordinación agita sus sonajas manteniendo el movimiento de la cadera. Pasados unos minutos el segundo pajko'ola se retira y el venado danza solo, los cantos resuenan con mayor fuerza, transcurren otros minutos y aparece el pajko'ola mayor para danzar también junto al venado, los demás pajko'olam dirigen algunos gritos al venado, el pajko'ola mayor corresponde

con sus movimientos a los del venado, el cual mueve la cabeza como sufriendo un sobresalto. Luego de unos minutos, el venado vuelve a quedar solo y continua su ejecución, agitando con más energía sus sonajas. El término del canto de venado marca el final de un primer ciclo de representación de las danzas. El maaso se desprende de la cabeza de venado y de sus sonajas dejándolas sobre la tierra y se dirige hacia los petates dispuestos a la derecha de la enramada, aunque ahora se encuentra fuera del foco de atención no habla ni mira a nadie. La temperatura es cercana a los 3 grados pero ni el venado ni los pajko'olam dan señales de sentir frío. Durante la pausa los pajko'olam más jóvenes toman cigarrillos de un plato que está en el suelo frente al tamborilero y reparten algunos entre los asistentes, otros los echan por los agujeros del arpa, bromean entre ellos, dan algunos gritos y fuman¹¹⁵. Suenan nuevamente el arpa y los violines con lo que da inicio un segundo ciclo de representación de las danzas. Entrada la madrugada los pajko'olam inician un juego con el venado que consiste en imitar y exagerar sus movimientos, también hacen maldades a los músicos, asimismo se dirigen a la cocina simulando que buscan al fallecido y regresan a la enramada entre saltos y gritos para incorporarse nuevamente a la danza... [La Escuelita, Vícam *Switch*, sábado 19 de enero de 2019].

La representación de la práctica dancística- musical detallada en esta descripción continúa el resto de la noche y madrugada, lo mismo durante un pajko comunitario que durante uno doméstico. Transcurridos algunos ciclos de representación se incorpora a la ceremonia el grupo de la Iglesia, encabezado por el maestro litúrgico y las cantoras, quienes realizan cantos y rezos frente al altar en el lado izquierdo de la enramada, los cuales se intercalan con los ciclos de danza. Asimismo, de acuerdo a si se trata del primero, segundo o tercer día de la fiesta, hay varios momentos en los que intervienen en la ceremonia un grupo de Matachines, los cuales danzan en el *teebat* pero fuera de la enramada. Los Matachines, junto con el grupo de la Iglesia también encabezan varias procesiones que forman parte de diferentes actos rituales, los cuales comprenden rezos, cantos y la quema de cuetes. En la última de estas procesiones, que tiene como objetivo retirar de la enramada las imágenes de los santos y la Virgen, el nicho del santo principal y en su caso la fotografía del difunto junto con los arcos con flores que lo representan, participan danzando el venado y los pajko'olam, el tampaleo

¹¹⁵ De acuerdo al testimonio de Don Librado Valenzuela, los cigarros son obsequios para los asistentes a la ceremonia y la razón de que los pajko'ola los metan a los agujeros del arpa como parte del juego es porque es una manera de bendecirlos. Anteriormente los pajko'olam fumaban para tener visiones, pero para tener permiso de fumar primero tenían que aprender a cazar venado.

tocando la flauta de carrizo y el tambor de doble parche y los músicos del arpa y violín, que acompañan la procesión tocando sonos desde la enramada. Los *pajko* finalizan con tres golpes del tambor y con la quema de cuetes. Posteriormente los presentes, incluidos los danzantes y músicos, son invitados a comer a la mesa, el *pajko'ola yo'owe* o quien tiene la mayor jerarquía en ese momento entre la yoemia, da un discurso agradeciendo a todos los participantes y para complementar el agradecimiento se hace entrega del bolo. De lo señalado hasta aquí resulta claro que aun cuando la representación de la danza del Venado y los Pascolas es fundamental para el desarrollo de los *pajko*, también es visible son sólo una de las piezas que integran y le dan valor a una ceremonia tradicional. Asimismo, cada uno de sus elementos con sus significados y tiempos están en insertos en un marco social mayor que le confiere sentido y propósito a su desarrollo.

Capítulo V

El Venado y los Pascolas desde la mirada patrimonial: los otros usos de la práctica dancística

Existen los mercenarios de la cultura, esos que toman esto y aquello de los pueblos y luego lo andan promoviendo para ganarse un dinero, para que cualquiera se disfrace y lucre, como la Amalia Hernández que tiene su danza del venado y que finalmente ella ni siquiera lo investigó. Ella se agarró a un señor Jaramillo, lo sé porque yo conocí al hijo de ese señor, que es un indígena estudiado (...) y él me platicó que su papá anduvo haciendo la investigación porque como su papá es purépecha pues él llegó aquí y se identificó como indígena de un pueblo, entonces le hicieron caso, no sospecharon de sus intenciones.

Fragmento de entrevista a Tetabiakti

En este último capítulo se recuperan las categorías sociológicas y estéticas señaladas anteriormente con el propósito de examinar comparativamente los significados y valoraciones en torno a la práctica dancística del Venado y los Pascolas en relación con sus varios usos que, además de los ceremoniales tradicionales, le están dando en la actualidad los danzantes y músicos de la Nación Yaqui el marco de la intervención de políticas culturales patrimoniales puestas en marcha por el Estado mexicano. Políticas que como hemos revisado, han facilitado o reforzado la utilización de esta danza por parte de las instituciones del mismo Estado, por la industria turística y del espectáculo para su utilización con propósitos nacionalistas y comerciales desde la década de 1950. Pero no sólo eso, pues dichas políticas patrimonialistas, sobre todo a partir de la ratificación en México de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de la UNESCO, también se han estado constituyendo en formas de aculturación en la medida en que los propios danzantes y músicos reproducen el discurso patrimonial institucional dentro y fuera de sus comunidades participando en foros y encuentros de diversa índole, que van desde la promoción y difusión de la cultura *yo'eme* hasta tomar parte en actos públicos de gobernantes y otras figuras políticas. Por otro lado, a la par de estos procesos que cobran efecto en términos de resignificación, el pueblo yaqui también ha venido revalorando esta

práctica dancística en función de su demanda histórica de reconocimiento como Nación, esto es, al derecho sobre su territorio y recursos, al autogobierno y al despliegue de otros elementos de identidad como lo es la memoria colectiva, por lo que una de las formas de mostrarse como sujeto con historia y actor político, además de perpetuar su cultura, es el uso de dicha práctica como medio de visibilización. Es así que en los apartados que siguen se abordan de manera exploratoria¹¹⁶ estos otros usos que actualmente se le están confiriendo a la danza en cuestión y que en este trabajo hemos denominado: 1) usos institucionales, de orden escolar, cultural-turístico y político- gubernamental; y 2) usos de mnemónico- reivindicatorios. Cabe señalar que la construcción de dichas categorías se ha realizado tomando como punto de partida categorías *emic* y *etic*; asimismo, para el análisis de dichos usos se realizó un ejercicio de documentación digital con el propósito de nutrir los indicios- evidencia recabados durante la observación y las entrevistas, esto siguiendo las pautas de la etnografía sociológica que contempla la intervención física, simbólica y virtual.

5.1 Usos institucionales

La categoría de usos institucionales y los ámbitos en que se manifiesta y que incluye: a) el escolar, b) el cultural- turístico y c) el político- gubernamental, se han delimitado en función de que son actores institucionales quienes los promueven, organizan y financian, manteniéndose los actores comunitarios, danzantes y músicos principalmente, en calidad de “participantes” o “invitados”. Estos usos entrañan cierta complejidad debido a que en algunos casos miembros de las propias comunidades que llevan a cabo tareas de promoción o gestión cultural ya no sólo actúan como mediadores entre las instituciones y otros miembros de la comunidad, sino también son actores que forman parte de esas instituciones o representan sus intereses, ya sea porque son asalariados o bien porque reciben recursos de las mismas, y por lo tanto están plenamente identificados con el discurso patrimonial institucional desde el cual se justifica el uso de la danza del Venado y los Pascolas con un fin más utilitario que comunitario.

¹¹⁶ Dada la amplitud de los usos no tradicionales de la danza en este capítulo solo se hace una descripción de algunos de ellos. Se requiere una investigación más extensa para comprender mejor estos procesos.

5.1.1 Usos institucionales en el ámbito escolar

Esteban Valenzuela es un joven *yo'eme* de 26 años, su padre y su abuelo materno son músicos tradicionales, su abuelo es además *laudero* tradicional. Para él ejercer el oficio de músico o danzante es cosa seria, pues por un lado, se requiere de mucha dedicación y no solamente por el compromiso que implica con la comunidad sino porque es un cargo que lleva años perfeccionar tanto en lo corporal como en lo concerniente a la adquisición de los conocimientos relativos a cada uno de los elementos que toman parte en la ejecución y que son transmitidos de generación en generación por los mayores de la comunidad; y por otro, porque conlleva siempre sacrificio, el desgaste físico provocado por el esfuerzo prolongado, el cansancio y los desvelos, así como el desatender la escuela y el trabajo o las actividades productivas.

Al respecto señala que:

Mucha gente lo ve y dicen “pues es el danzante yaqui, el venado, que representa al estado de Sonora”, y no, no es así, tampoco la vestimenta ni lo que trae que es el ajuar, no saben lo que significa, no saben que el rebozo del venado es el luto por nuestros ancestros que fueron exterminados en las guerras para la defensa de esta tierra, eso casi nadie lo sabe, te lo deforman y hasta le inventan. Esa gente que lo mira de fuera no te lo va a explicar cómo es, los significados que tiene el venado, nosotros si lo entendemos porque nos ha costado y porque imagínate que no lo supiéramos¹¹⁷.

Esteban se inició en el oficio de *Pascola* cuando tenía 7 años y casi al mismo tiempo se incorporó al grupo de los *Chapayekam* llegando a participar en las procesiones durante la Semana Santa. Dada su cercanía con la música tradicional, sus profesores de nivel básico lo eligieron en más de una ocasión para participar en eventos culturales, así como en concursos locales y regionales de música y danza folclórica como parte de sus actividades escolares. En dichas ocasiones él interpretó el “papel” de cantavenado, oficio que no ejercía en su comunidad, por lo que debió recurrir a su padre y abuelo quienes lo ayudaron para no “quedar mal en la escuela”. De manera similar, otros danzantes jóvenes también afirman haber participado como venados, *pascolas* o músicos en eventos culturales de sus respectivas escuelas, dentro y fuera del espacio escolar y en diferentes momentos de su vida como estudiantes,

¹¹⁷ Comunicación personal, 12 de septiembre de 2019.

principalmente durante su estancia en la escuela primaria. En este sentido, no son pocas las profesoras y los profesores yaquis quienes destacan que los planes y programas de estudio del sistema educativo indígena bilingüe, dirigido fundamentalmente al nivel básico, contemplan la realización de actividades culturales como medios para favorecer la preservación de la lengua y de otros elementos de la cultura e identidad *yo'eme* pero en ocasiones también como parte de la evaluación del aprendizaje. Por esto, no resulta inusual que en el ámbito educativo se lleven a cabo eventos públicos sobre todo en el marco de festividades de carácter cívico, fines de curso, graduaciones, concursos y competencias escolares, con la intención de garantizar la permanencia de “los usos y costumbres” en las nuevas generaciones, pero que al mismo tiempo terminan sirviendo como formas en que los grupos indígenas reafirman su pertenencia a la nación mexicana y a sus valores¹¹⁸. [IMÁGENES 1- 4]

No obstante, el uso que los *yo'emem* dan a la práctica dancística del Venado y los Pascolas en el contexto escolar no es exclusivo del sistema educativo indígena bilingüe ni del nivel básico, pues por lo menos en lo que va de la presente década la representación de esta práctica también se ha hecho extensiva a instituciones de nivel medio superior y superior, tanto en el marco de congresos y convenciones como en cierres de cursos y competencias. Esto último, lo evidencia el testimonio de un danzante tradicional que no rebasa los 25 años, quien señala que mientras cursaba sus estudios de nivel medio superior en el Centro de Bachillerato Tecnológico Agropecuario N° 26 de Vítam *Switch*, recibió varias invitaciones para bailar como parte de las competencias regionales y nacionales en el contexto de los encuentros “InterCBTAS”¹¹⁹. Invitaciones que rechazó debido a que le pareció inadecuada e

¹¹⁸ No debe perderse de vista que la Dirección General de Educación Indígena, Intercultural y Bilingüe, instancia especializada de la SEP creada en 1978 para la incorporación de los pueblos indígenas a la nación mexicana a través de la educación, está facultada, entre otras cosas, para “proteger y promover” mediante diversas estrategias las lenguas, la cultura, los sistemas de valores y saberes, las costumbres y tradiciones, y hasta los recursos y formas específicas de organización de los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas (DOF:2020).

¹¹⁹ De acuerdo con páginas informativas de estos Centros de Bachillerato Tecnológico Agropecuario, pertenecientes al sistema de bachillerato bivalente de la SEP y con presencia en todos los estados de la República Mexicana, estos encuentros de alcance regional y nacional se llevan a cabo anualmente con el objetivo de incentivar el intercambio y la convivencia entre estudiantes de diferentes lugares del país, así

irrespetuosa la forma en que estas competencias, que entre sus categorías de participación contemplan la danza folclórica y la danza autóctona, presentan componentes tradicionales de su cultura de manera distorsionada a los asistentes. Además, en su momento al comentarlo con algunos mayores ellos no se mostraron del todo de acuerdo y ante la posibilidad de “quemarse” con ellos y con el resto de la comunidad optó por declinar la invitación. Lo referido por este joven danzante evidencia no solamente la paulatina introducción de la danza en el circuito de los concursos escolares, sino también la tensión latente entre los miembros del misma comunidad surgida de la diferencia de posturas sobre el hecho de que a las danzas se les dé o no ese uso, pues aun cuando éste joven eligió no participar si hubo quien aceptó hacerlo. En 2016, por ejemplo, el CBTA N° 26 ganó el primer lugar del encuentro InterCBTAS en la categoría de danza autóctona con la presentación de las danzas de Venado, Pascolas y Matachines. A continuación se ofrece una descripción de la manera en que se lleva a cabo la reinterpretación de la danza durante esta competencia escolar con base en un vídeo de la plataforma *youtube.com* con fecha del 29 de abril de 2019:

Lo primero que se observa es la aparición de los músicos y danzantes sobre un templete de color blanco muy bien iluminado, al fondo de éste hay una pequeña enramada donde aparentemente se ha montado un altar pues se alcanza a apreciar que los músicos al pasar junto a él se detienen un momento para persignarse, también hay un poste de donde cuelgan largas tiras de tela de colores, las cuales posteriormente trenzaran los danzantes de Matachín, y un árbol tendido sobre el piso del templete que probablemente hace referencia al *juya ania*. Los primeros en danzar son los Matachines cuyo acompañamiento musical está a cargo de una joven violinista y de un guitarrista; al fondo se encuentran el Venado y los Pascolas quienes se muestran con algo de impaciencia o nerviosismo, al mismo tiempo se mira a los músicos del Venado poniendo sus instrumentos a ras de piso. Los danzantes de Matachín lucen como uniformados, todos vestidos de blanco y con detalles en color rojo, entre ellos destaca la presencia de una mujer danzante que porta la vestimenta

como de premiar el esfuerzo y la disciplina en los diferentes rubros de participación, los cuales son de índole académica, deportiva, artístico-cultural y técnica o de habilidades y destrezas agropecuarias.

tradicional yaqui en los mismos colores. Durante su ejecución algunos espectadores que se encuentran a un costado del templete están tomando vídeo o fotos con sus celulares, aspecto que en el contexto comunitario sin importar el tipo de ceremonia de que se trate está terminantemente prohibido; al concluir la danza el público aplaude con entusiasmo. Inmediatamente suena el primer son de pascola que también es interpretado por la misma violinista y guitarrista, la sonoridad es distinta pues ambos instrumentos han sido microfoneados. Luego de marcar con sus pies los cuatro puntos cardinales, el primer pascola inicia su ejecución, aunque en esta ocasión sus pies no percuten la tierra; el Venado está también en el centro del templete, por momentos da de saltos y por momentos da la impresión de ser él quien asecha al pascola. Este primer son de pascola dura poco y da paso rápidamente al conjunto musical del Venado, esta vez el Venado no recrea el *juya ania* en la enramada y el escenario no es el *teebat* sino un templete instalado en el “Centro Deportivo Nainari 2000”, en Ciudad Obregón. Los músicos del Venado también parecen estar uniformados, todos de blanco y con detalles de colores en sus camisas; igualmente sus instrumentos están microfoneados. Una vez que el Venado ha alternado brevemente con dos de los tres pascolas, intercalando sus pasos con una serie de saltos algo exagerados, da inicio la dramatización conocida como “La muerte del Venado”, la cual tradicionalmente sólo se realiza para homenajear a un *yo’eme* cunado éste formó parte de la autoridad yaqui. Durante ésta, el lobito de los pascolas se desplaza por el piso buscando al Venado mientras los otros dos pascolas han ido por sus arcos y flechas, se ve al Venado correr y dar saltos por el templete perseguido por los pascolas quienes se gritan entre ellos en *jiak noki* y se hacen bromas; luego de una corta persecución el lobito alcanza al Venado quien se deja caer y finalmente entre los tres pascolas le “dan muerte” para después despojarlo de su “cabeza” y alardear que lo han cazado. El pascola *yo’owe* dirige al público un muy breve discurso en *jiak noki*, mismo que es correspondido por algunos asistentes con un *jewi!* (¡sí!). La presentación ha tenido una duración total de poco menos de quince minutos. [IMAGEN 5]

5.1.2 Usos institucionales: ámbito cultural- turístico

En su libro “Los Yaquis. Historia de una cultura” de 1980, Spicer (1994), afirma que durante el siglo XX la visión yaqui incluyó dos categorías de danza, distinción basada en una concepción acorde con determinados grados de sacralidad, pues mientras danzas “totalmente sagradas” como las de Matachines jamás se ejecutaban salvo en el contexto ceremonial de la vida religiosa yaqui, danzas como la del Venado y los Pascolas, desde entonces sujetas a presiones para su comercialización, empezaron a presentarse de manera separada de su contexto religioso ceremonial y fuera de las comunidades yaquis a cambio de un pago. Igualmente, en su estudio etnomusicológico titulado “La música en la vida de los yaquis” Varela Ruíz (1986) deja constancia de la restricción de que fuera del contexto comunitario religioso se llegaran a danzar Matachines o Coyote, por su parte no así las danzas de Venado y de Pascola, las cuales empezaron a gozar de cierta elasticidad para ser ejecutadas fuera de su ámbito propio. La misma autora apunta que por esos mismos años el Instituto Nacional Indigenista ya organizaba encuentros musicales entre diferentes comunidades indígenas del país poniendo a los danzantes yaquis de Venado y Pascola sobre escenarios públicos en varios estados de la República Mexicana. Asimismo, refiere que otras instancias gubernamentales y agentes privados con el propósito de dar a conocer ésta manifestación también llegaron a realizar giras por Estados Unidos y Francia contando con la participación de danzantes yaquis de Venado y Pascola. Aunque lo señalado por Spicer sigue teniendo cierta vigencia, pues en efecto danzantes y músicos yaquis reconocen que ellos mismos al igual que otros compañeros de oficio han llegado a recibir una compensación económica por presentarse en exhibiciones de danza, como bien lo registra Varela Ruíz, se trata de un fenómeno más motivado e intensificado por la mediación de actores institucionales o privados y menos a la iniciativa individual de danzantes o músicos tradicionales. Pues como se describió unas líneas atrás, la injerencia institucional en el ámbito educativo ya ha impulsado que danzas con un alto grado de sacralidad como la de los Matachines hoy día sea utilizada fuera de su contexto comunitario religioso para ser presentada en competencias escolares. En este sentido, por lo menos en la última década es claro que el Instituto Sonorense de Cultura (ISC) y las direcciones de Cultura y de Turismo de la

misma entidad, particularmente del Ayuntamiento de Cajeme, en coordinación con otros organismos públicos y organizaciones privadas, han incluido con bastante frecuencia en sus agendas mensuales y anuales la práctica dancística del Venado y los Pascolas, pero no únicamente como estrategia para la promoción y salvaguardia de la cultura *yo'eme* como se señala a nivel discursivo, sino también como un recurso publicitario que coadyuva al cumplimiento de las líneas de acción del gobierno estatal encaminadas a fomentar el crecimiento y la competitividad del sector turístico, las cuales buscan posicionar a Sonora a nivel nacional e internacional como destino capaz de ofrecer atractivos turísticos naturales, culturales e históricos, infraestructura y servicios de calidad¹²⁰. Ejemplo de ello es que la imagen y la mención a las danzas de venado y pascolas, tanto de yaquis como de mayos, son muy comunes tanto en las guías y mapas turísticos como en una serie de promocionales que invitan al público a consumir la “ancestral” y auténtica” práctica dancística. [IMÁGENES 6-8]

Carlos Moreno empezó a bailar desde que tenía 4 años aunque en su caso ni su padre ni otros miembros de su familia nuclear son músicos o bailarines, no obstante, desde temprana edad sintió gusto e interés por la danza, tanto que en cada fiesta a la que asistía se colocaba cerca de la enramada “siempre con la vista puesta en el venado”¹²¹. Él se enseñó viendo a los mayores y al igual que Esteban adquirió los dones a la manera tradicional pues todavía le tocó “ir al monte”. Tuvo el honor de ser aprendiz de Don Luis Coronado Pajko'ola así como de otros maestros, entre ellos un cantavenado quien al ver su empeño accedió a enseñarle mucho de lo que hoy sabe. Su disciplina y perseverancia le han permitido ejercer el oficio de Venado, Pascola, *tampaleo*, arpista y hasta hace poco con 27 años empezó a desempeñarse como Pascola Mayor¹²², denominación que sólo reciben aquellos que han adquirido la

¹²⁰ Líneas de acción contempladas en el Plan Estatal de Desarrollo 2016- 2021, tales como: impulsar la innovación en las actividades turísticas en las comunidades de las regiones; poner en marcha esquemas integrales de difusión y promoción para el desarrollo turístico del estado; coordinar esfuerzos entre los sectores público, privado y social, para promover al estado a nivel nacional e internacional; y difundir la imagen del estado como un destino turístico atractivo. Véase: <https://www.sonora.gob.mx/gobierno/plan-estatal-de-desarrollo.html>

¹²¹ Comunicación personal, 29 de febrero de 2020.

¹²² Entre la *yoemia* el término “Mayor”, además de hacer referencia no solamente a una persona de edad avanzada, pues con frecuencia es también utilizada como sinónimo de “Maestro”.

experiencia y los saberes suficientes como para poder transmitir el oficio.¹²³ Como otros danzantes y músicos tradicionales, Carlos ha participado en un número considerable de encuentros, foros y festivales, organizados y patrocinados por instituciones como el Instituto Sonorense de Cultura (ISC), el Instituto Sinaloense de Cultura (ISIC), la Comisión Estatal para el Desarrollo de los Pueblos y Comunidades Indígenas de Sonora (CEDIS), la Secretaría de Cultura y su Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas (DGCPIU), el INAH y el INAH Sonora, el INPI y sus Centros Coordinadores de Pueblos Indígenas (CCPI) y su Sistema de Radiodifusoras Culturales Indígenas (SRCI), así como por la Universidad de Sonora (UNISON), el Colegio de Sonora (COLSON), el Instituto Tecnológico Superior de Cajeme (ITESCA) y otros institutos de educación media y media superior. Entre los encuentros de danza y música que se realizan periódicamente destacan: los “Encuentros de Pascolas” Yaquis, de alcance local se celebran anualmente en alguno de los Centros de Culturas Yaquis. En el 2019 tuvieron su octava edición ya como parte del programa institucional “Patrimonio Sonora” del ISC¹²⁴ [IMAGEN 9]; los “Encuentros de Pascolas y Venados Yaquis” de alcance también local se llevan a cabo cada año por lo menos desde 2013 en alguno de los Centros de Culturas Yaquis y son organizados por el Centro de Culturas Populares e Indígenas de Cajeme con apoyo la Coordinación de Patrimonio Cultural del ISC¹²⁵ [IMAGEN 10]; los Aniversarios de la radio indígena XEETCH “La Voz de los Tres Ríos”, cuya realización se remonta a 1997 siendo de alcance regional y que actualmente ya son de alcance nacional, coordinados y patrocinados por propia radiodifusora perteneciente al SRCI del INPI; los “Encuentros Yoreme” Sinaloa, de alcance regional se efectúan anualmente desde 2012, en algunas de sus ediciones en el marco del “Festival de Primavera”, con sedes en los municipios de Mazatlán, Culiacán y Ahome, organizados por el ISIC y financiados con

¹²³ Como se mencionó en el capítulo anterior, dentro de los grupos de danzantes y músicos existen jerarquías, pero estas tienen que ver con el conocimiento que cada danzante o músico posee sobre el oficio.

¹²⁴ Programa que tiene por objetivo “promover, impulsar, difundir y salvaguardar la cultura e identidad sonorense, material e inmaterial, así como la diversidad artística y étnica en sus distintas expresiones”. Véase: <http://isc.gob.mx/devel/patrimonio-sonora/>

¹²⁵ Desde 2014 estos encuentros reciben apoyo del programa institucional “Patrimonio Sonora”. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=8bBXGXgyo1Y&feature=share&fbclid=IwAR3vhzaDcen3f8sm9vYhfulHNdwB9y7nUoz7ch3Eroy9mwP3ifTiW15nYag>

apoyo del Programa de Apoyo a Festivales (PROFEST) de la Secretaría de Cultura [IMAGEN 11]; las presentaciones de danzas de Venado y Pascolas que se llevan a cabo de manera regular en el “Centro Cultural Yo’o Joara”, ubicado en Cócorit, Sonora como parte del programa “Cultura Viva Yaqui” [IMAGEN 12]; y las exhibiciones de danzas de Venado y/o Pascolas que se celebran en el Museo de los Yaquis, situado también en Cócorit, como actividad principal o complementaria en el marco de conferencias, talleres, coloquios, eventos académicos o presentaciones de libros. Asimismo, son dignos de mención un par de foros que convocaron a músicos y danzantes tradicionales con el claro objetivo de robustecer la idea de una necesidad urgente de salvaguardar la práctica dancística por medio de las políticas y programas institucionales: el “Encuentro de Pascolas y Venados”, de alcance regional y realizado en 2014 en el Mariposario de El Júpare, Huatabampo, de manera coordinada por el ISC, la DGCPIU, la CDI, el INAH y el INAH Sonora. En este evento surgió la propuesta de inscribir a los pascolas y el venado ante diferentes instancias que reconocen el patrimonio cultural inmaterial a nivel nacional y particularmente la posibilidad de ser incluidos en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO (Moctezuma Zamarrón, 2015b)¹²⁶ [IMAGEN 13]; y el Coloquio Intercultural “El corazón de los venados y la cruz de los pascolas”, de alcance regional y celebrado en 2016 el Museo de los Yaquis, Cócorit, llevado a cabo de manera coordinada por el Ayuntamiento de Cajeme, la CEDIS, el ISC, la DGCPIU, la CDI, el INAH y el INAH Sonora para dar seguimiento al proyecto de inclusión de la danza en el Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial de México y en el plan de salvaguardia de nivel internacional en los términos de la Convención 2003¹²⁷ [IMAGEN 14]. Cabe señalar que, tanto los encuentros de alcance local como los aniversarios de la radiodifusora indígena La Voz de los Tres Ríos, también conocida como “La Fiesta de la Radio”, cuentan con un alto grado de participación y asistencia no sólo de danzantes y músicos sino también de otros miembros de la comunidad,

¹²⁶ Otro producto de este encuentro fue la emisión en 2015 de un corto documental titulado “Pascolas y Venados”, mismo que puede ser visto en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=xiKMC1ZnEfl>

¹²⁷ Así se detalla en el Boletín del Instituto Sonorense de Cultura (2016). Véase: <http://isc.gob.mx/devel/2016/10/06/venados-y-pascolas-entre-la-tradicion-y-el-patrimonio-cultural/>

quienes realizan diversas tareas que van desde la construcción de las enramadas y la elaboración de alimentos para los asistentes hasta prestar apoyo logístico. Particularmente, en el caso de La Fiesta de la Radio, de acuerdo con el testimonio del locutor yaqui Severiano Valenzuela¹²⁸, su organización se apoya en un Consejo Consultivo Ciudadano integrado por un hombre y una mujer de cada pueblo que participa y se encarga de convocar a personas de las comunidades para colaborar en las tareas que se requieran para la consecución del evento, así como para asegurar que éste se realice con apego a los “usos y costumbres” y a las leyes internas de cada pueblo, razón por la que dicha Fiesta goza de un alto nivel de legitimidad entre los miembros de la Nación Yaqui, lo que a su vez asegura la participación de músicos y danzantes aunque la Fiesta llegue a realizarse en el tiempo de *Waejma*, un tiempo no ordinario que marca el inicio de una serie de restricciones como el consumo de alcohol. En las líneas que siguen se presentan extractos de una descripción etnográfica producto del ejercicio de observación participante durante el 24 Aniversario celebrado en las instalaciones de la emisora, con sede en Etchojoa, Sonora el día 29 de febrero de 2020:

Al ir llegando al kilómetro 27 de la carretera Navojoa- Huatabampo notamos que hay una gran cantidad de puestos de comida y juegos mecánicos en las inmediaciones a las instalaciones de la Radio, también se mira una fila de personas que aguardan cerca de la entrada principal para poder pasar. Ya en la entrada, llegado nuestro turno personal del INPI pregunta a cada quien sobre el estado de procedencia y la afiliación identitaria, quizá algo tiene que ver que Sewa, María de los Ángeles y yo portamos nuestra vestimenta tradicional yaqui; mi esposo, por su parte, responde tal y como lo instruyó su bisabuela “yo soy mexicana de Puebla”. Pasando la entrada, del lado derecho se mira un escenario montado sobre un espacio al aire libre, en ese momento anuncian la participación del conjunto norteño “Leales de Sonora” (...) Al adentrarnos más, divisamos varias enramadas, las cuales han sido colocadas del lado izquierdo, dejando espacio entre una y otra para que los asistentes puedan transitar y observar, cada pueblo invitado a la Fiesta tiene su propia enramada para las danzas, también están las enramadas destinadas para las cocinas y una enramada más grande donde se han colocado varios altares con imágenes y figuras de Santos y Vírgenes (...) Del mismo lado del escenario, dejando en medio un paso principal por donde el resto de la tarde avanzarán en procesión

¹²⁸ Comunicación personal, 15 de agosto de 2020.

grupos de fariseos, músicos y danzantes, se han instalado puestos donde se venden platillos tradicionales, bebidas, cuadros, esculturas, bancos, morrales, ropa tradicional y diversos objetos utilizados en las danzas como fajas, tambores, sonajas, cabezas de venado y máscaras de pascola, llama la atención que en uno de ellos se ofrece también pintura facial *comca'ac* principalmente a las mujeres. Al fondo, donde terminan los puestos e inicia el área destinada como estacionamiento para los autobuses en los que han llegado los participantes, han sido colocados algunos baños portátiles (...) La enramada yaqui a diferencia de la enramada mayo, tradicionalmente no suele adornarse con papel picado pero en esta ocasión todas las enramadas para las danzas lucen con dicho adorno, otro cambio significativo en estas enramadas es que se les han añadido un par de troncos de madera de modo horizontal en el frente y a ambos lados para marcar el límite entre el espacio de la enramada y el espacio para el público. Luego de echar un vistazo entre los puestos, nos encaminamos apresuradamente hacia la enramada yaqui al escuchar por las bocinas, las cuales se encuentran en varios puntos del lugar, que está por reanudarse la danza, en ese momento nos percatamos que la celebración está siendo transmitida en vivo en la frecuencia 700 de AM. Una vez parados frente a la enramada, donde para ese momento ya hay por lo menos unas treinta personas esperando, se escucha por una bocina que uno de los locutores de la emisora hace referencia al evento que se está desarrollando, a esto le siguen un par de comerciales radiofónicos, el último de estos aún no termina cuando el tampaleo con golpes de tambor marca el inicio de la danza del venado. En la enramada hay ocho pascolas, cuatro niños, un joven, un adulto y dos mayores, el venado también es un adulto. Primero, danzan uno por uno los cuatro pascolitas, luego saltando al pascola joven y al pascola adulto, el venado hace su ejecución con cada uno de los dos pascolas de más jerarquía. Durante la exhibición de la práctica dancística aprovechamos para tomar vídeo y fotografías con toda libertad al igual que el resto de los espectadores. Mientras tanto, en el escenario continua la presentación de música popular en lenguas originarias, pues hasta la enramada se alcanza a escuchar la conocida pieza *Kapo Sewa* o "Flor de capomo" interpretada por el grupo *Jiak Bwia* o "Tierra Yaqui". Ocasionalmente por las bocinas se dejan oír los anuncios de la emisora que continua con la transmisión en vivo. Unos minutos después da inicio una segunda vuelta de danza de venado, esta vez no alterna con la danza propia de los pascolas. Para esta segunda vuelta, empieza el pascola joven y a este le sigue el pascola adulto, posteriormente hace su ejecución el venado por momentos en solitario y por momentos simultáneamente con el pascola joven y luego con el pascola segundo; con esta última intervención se da por terminada esta segunda vuelta de la danza y los ejecutantes y músicos se retiran poco a poco de la

enramada. Al terminar la presentación de danza yaqui el público se dispersa, algunos se dirigen a los puestos y otros van hacia el paso principal donde danzantes, músicos y fariseos mayos encabezan una procesión. Nosotros nos dirigimos al edificio de la emisora donde han montado la exposición fotográfica *Yolem aniataw bitcha* o “Una mirada al mundo yoreme” del artista Esteban Cota (...) La noche nos ha alcanzado, hemos visto ya un par danzas de venado y una danza de pascolas, todas se han ejecutado de manera bastante similar a como se llevan a cabo en los *pajko* tradicionales, sólo con algunos pequeños cambios en cuanto al orden de ejecución de las danzas y el número de participantes, incluso hemos podido disfrutar durante de una de estas una breve dramatización entre un pascola mayor y un venado, la única excepción importante es que esta vez no ha habido presencia de Matachines ni de cantoras. Otro aspecto que destaca es que durante una de las danzas de venado hicieron acto de aparición reporteros de televisión de la empresa “Azteca Sonora”, quienes dirigieron sus lentes hacia la enramada para tomar fotografías y vídeo; más tarde pudimos verlos nuevamente entrevistando a danzantes, músicos y hasta a algunos asistentes (...) Antes de partir del Aniversario de la radio pasamos a despedirnos de Severiano Valenzuela, quien es uno de los organizadores del evento, él nos explica que en la enramada yaqui las danzas seguirán el resto de la noche y hasta la mañana siguiente, tal y como se acostumbra en las comunidades, pero con la diferencia de que varios grupos de danzantes y músicos se estarán alternando de la misma manera en que lo hicieron durante la mañana y la tarde. Al cuestionarle sobre la ausencia de danzantes de Matachín nos comenta que cuando a las Autoridades Tradicionales se les planteó esta posibilidad ellos rechazaron la incorporación de Matachines debido a que se trata de una danza que no debe ser presentada fuera del contexto religioso y comunitario; por último, nos comparte que a él y a los Moros, las Autoridades les “encargan” que, debido a que este año el Aniversario se está llevando a cabo en tiempos de Waejma los danzantes y los músicos no tienen permitido “pistear o irse por ahí”. Ya a punto de salir de las instalaciones de la radio nos detenemos unos minutos para escuchar “La Merejilda”, una canción muy popular en la región mayo- yaqui que habla de una mujer que rompe su compromiso matrimonial con un hombre del pueblo para irse con un yori. [IMÁGENES 15- 17]

Lo mencionado en la descripción hace posible identificar los principales aspectos que se modifican en la reinterpretación de la práctica dancística en el contexto festivo no religioso respecto del modo en que se desarrolla en el marco celebratorio tradicional. En sentido similar, es menester destacar que al igual que en una buena parte de los encuentros y foros culturales mencionados, en la Fiesta de la Radio la presentación de

la danza no es la única manifestación que se pone al alcance de los asistentes, pues sus programas suelen incluir otras expresiones dancísticas, musicales y performativas indígenas, muestras gastronómicas y venta de platillos tradicionales, venta de artículos considerados artesanales, exhibiciones de arte indígena o popular, actividades para niños e incluso conferencias y círculos de diálogo. No obstante, como se expresó antes, la Fiesta y los encuentros que tienen lugar dentro del territorio de la Nación Yaqui son de los pocos que involucran efectivamente a los participantes y a las Autoridades Tradicionales en su organización y toman en cuenta sus puntos de vista. En contraste con la reinterpretación que se hace de la práctica dancística en la Fiesta de la Radio, a continuación se ofrece la descripción etnográfica de una exhibición de danza de venado efectuada en el Museo de los Yaquis el día 24 de agosto de 2019 durante el encuentro intercultural “Jolgorio Cajeme”¹²⁹:

Aunque el cartel del Jolgorio marca como hora de inicio las 18 horas, decidimos llegar antes para dar un vistazo a la sala lúdica del Museo, pues esta vez nos acompañan Patita y Adolfo. El guía de la entrada nos invita a pasar a un salón donde se está desarrollando una plática entre promotores culturales comunitarios y el equipo institucional de las “Misiones por la diversidad cultural”, antes de que concluya la actividad hay un momento de tensión cuando uno de los asistentes pide la palabra y visiblemente molesto aclara a los presentes que la convocatoria dirigida a miembros de las comunidades yaquis para hacer propuestas de proyectos culturales no se hizo pública ni fue abierta (...) A las 18 horas con veinte minutos suben al escenario que ha sido colocado en el patio del Museo la Coordinadora estatal de las Misiones y otros funcionarios del Ayuntamiento de Cajeme, así como representantes de las Autoridades Tradicionales de Loma de Guamúchil. El discurso de la Coordinadora no tiene nada de nuevo, pues entre otras frases contenidas en los planteamientos oficiales, asegura que “se busca utilizar a la cultura como medio de transformación” y que el objetivo del programa es “fortalecer el tejido social” y “enfaticar la riqueza cultural”. Para fortuna de los asistentes, la presentación oficial dura sólo unos minutos e inmediatamente se da paso a la primera actividad que resulta ser la exhibición de la danza del venado a cargo de un niño de aproximadamente 5 años originario del pueblo de Pótam. En esta reinterpretación donde únicamente aparece el venado, el pequeño danzante no cuenta con el

¹²⁹ Una de las etapas de la estrategia “Misiones por la diversidad cultural” del programa federal “Cultura Comunitaria”. Véase: <http://culturacomunitaria.gob.mx/acerca-de> y <https://www.cajeme.gob.mx/realizaran-jolgorio-fiesta-de-arte-y-cultura-en-cajeme/>

acompañamiento de los músicos tradicionales, en su lugar por las bocinas y monitores se escucha un canto de venado grabado; el pequeño, ataviado cuidadosamente con la indumentaria tradicional, realiza con gran desenvolvimiento y personalidad algunos de los característicos pasos de la danza al tiempo que agita vigorosamente sus sonajas de bule, y a pesar de que su ejecución no dura más de 5 minutos todos aplaudimos con mucho entusiasmo cuando éste concluye su participación (...) Los siguientes en tener lugar en el escenario son el reconocido grupo de Son jarocho “Mono blanco”, que no estaba contemplado en el programa del día, y “Los cantacuenteros de la Sierra”, una agrupación de música norteña que a través del corrido narra cuentos infantiles. A la par de las actuaciones musicales, durante el Jolgorio todos los presentes hemos podido disfrutar de una muestra gastronómica de menudo y del tradicional *wakabaki*, asimismo, se han instalado mesas para la exposición y venta de vestidos, blusas y rebozos confeccionados por mujeres yaquis¹³⁰, entre otros artículos... [IMÁGENES 18- 19]

De esta breve descripción nos interesa resaltar un par de aspectos: el más evidente es el relacionado a la fragmentación de la práctica dancística al ser despojada en su totalidad de la intervención de los músicos tradicionales y de los danzantes de pascola. El otro aspecto, el cual no le resta merito ni tiene vínculo alguno con el desempeño de los ejecutantes, es la tendencia seguida por algunos actores institucionales quienes en los últimos años han privilegiado la participación de niños danzantes en eventos culturales bajo el argumento de que es una forma de incentivar la transmisión de la práctica a las nuevas generaciones para así evitar su pérdida.

Cabe señalar que, a excepción de los “Encuentros Yoreme” Sinaloa celebrados durante los “Festivales de Primavera” los cuales están dirigidos al turismo, los encuentros y foros a los que nos hemos referido hasta ahora aunque ya son vistos por las instituciones como una oportunidad para promover la danza del venado y los pascolas en tanto elemento de identidad del estado de Sonora, por si mismos no se encuentran insertos en la dinámica turística. Sin embargo, existen otro tipo de eventos públicos que bajo el formato de festivales incluyen de manera constante la presentación de ésta práctica como atractivo turístico, tal es el caso de: “Las Fiestas del *Pitic*”¹³¹, un festival

¹³⁰ Comunicación personal con Ma. Cristina Valencia Jusacamea de Loma de Guamúchil, 24 de agosto de 2019.

¹³¹ *Pitic* es una palabra de origen Pima que significa “lugar donde se unen dos ríos” y hace referencia a la parte de Hermosillo donde convergen el afluente de los ríos Sonora y San Miguel.

artístico- cultural organizado desde 2003 por el Ayuntamiento de Hermosillo a través del Instituto Municipal de Cultura, Arte y Turismo para conmemorar la fundación de la misma Ciudad y cuyo programa incluye conciertos, teatro, presentaciones coreográficas, exposiciones, concursos, talleres, una vasta oferta de productos regionales y “la presencia de nuestros pueblos originarios con sus expresiones culturales, artesanía, comida y medicina tradicional”¹³² [IMAGEN 20]; el “Festival de Arte y Cultura Tetabiakte”, organizado desde 2004 por el Ayuntamiento de Cajeme a través de la Secretaría de Desarrollo Social y la Dirección de Cultura Municipal para conmemorar la fundación de dicho Municipio y “generar un espacio que propicie el reconocimiento y valoración de los orígenes y cultura yaqui”¹³³, su programa contempla regularmente desfile de comparsas, conciertos, música y danzas tradicionales, teatro, conferencias, poesía, muestra de cortometrajes, exposiciones, talleres y un corredor de cultura yaqui, mayo y guarijío¹³⁴ [IMAGEN 21]; y el “Festival Internacional Alfonso Ortiz Tirado” (FAOT), cuya celebración se remonta a 1985 y actualmente es organizado por el Instituto Sonorense de Cultura y por el Ayuntamientos de Álamos que es la sede principal, contando con la participación de otros 9 municipios de Sonora, el municipio de Todos Santos en Baja California Sur, la Ciudad de México y Scottsdale, Arizona, todos estos como subsedes; también cuenta con el apoyo de la Secretaría de Cultura federal y la Comisión de Fomento al Turismo de Sonora y con el patrocinio de empresas como Grupo México, Coca-Cola FEMSA y Telcel, entre otras. Al ser un festival en el que confluyen diversas manifestaciones que van desde el canto operístico hasta las expresiones de los pueblos indígenas del noroeste del país es considerado el más grande e importante de dicha región¹³⁵. En

¹³² De acuerdo con datos oficiales del Ayuntamiento de Hermosillo, en 2014 dicho festival contó una inversión de 20 millones de pesos y recibió durante sus cuatro días de duración a más de 328 mil visitantes. Véase: <http://www.imcahermosillo.com.mx/fiestas-del-pitic/historia/>

¹³³ Parte del pronunciamiento del Secretario del Ayuntamiento. Véase: <https://www.infocajeme.com/general/2011/11/inicia-festival-tetabiakte-el-24/>

¹³⁴ Un vídeo promocional del Ayuntamiento de Cajeme, resultado de la edición 2016 de este festival, puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=GqYE2xhjQXk&fbclid=IwAR33BdnJ6Hnc_In73J7zGz7zWSGplmvi86LMg_oPACMapY9rRjQs7hUjisGQ

¹³⁵ En su edición 36 llevada a cabo en enero de 2020 reunió a más de 1,500 artistas entre la sede principal y 12 subsedes. El programa completo puede consultarse en: <http://festivalortiztirado.gob.mx/programa-general-faot-2020/>

este evento, la práctica dancística del venado y los pascolas usualmente se exhibe en el foro denominado “Mercado de Artesanías”, ubicado en la sede principal, donde también se instala un corredor de gastronomía, medicina tradicional, artesanía y artes, y se presentan conjuntos de música popular y de fusión en lenguas indígenas [IMAGEN 22]. En la misma línea, aun cuando no se ha podido documentar ampliamente que esta práctica sea presentada de manera regular en otro festival de gran renombre como es “Cumbre Tajín”¹³⁶, algunas evidencias halladas en redes sociales y en uno de los programas de dicho festival¹³⁷ apuntan a que por lo menos en el 2012 y en 2014 las danza *yo’eme* del venado tuvo cabida en dicho festival. En la primera de estas ocasiones siendo exhibida como “danza invitada” durante la actividad denominada “Encuentro de Danzas Tradicionales de Veracruz”, y en 2014, según información del canal interactivo “Telemax Sonora”, se presentó ya como parte del programa fijo en la “Plaza del Danzante”. En un vídeo compartido por dicho canal en la plataforma *youtube.com* con fecha del 10 de abril de 2014 un par de entrevistados expresaron lo siguiente:

“Quince años llevamos con la Cumbre viniendo (...) Pues sí, porque nosotros desde noviembre ya nos estamos preparando para venir al Tajín, en noviembre ya ellos ya nos avisan la gente que va a estar aquí en el Tajín. Y pues yo ya voy y los visito para ver quién, el grupo que ellos soliciten de Sonora viene. Que sean indígenas, tradicionales” [Esperanza Molina, Integrante Yaqui del Consejo Totonaca]

“(...) Pero ahora que hubo oportunidad de dar a conocer nuestra danza tradicional, que es el símbolo de Sonora, como es la danza del venado, humildemente nosotros

¹³⁶ Cumbre Tajín es un festival multidisciplinario que se realiza desde el año 2000 en el Parque Temático *Takilhsukut*, cerca de la zona arqueológica de El Tajín en el municipio de Papantla, Veracruz. Es organizado por Unidos por el Tajín A.C. con apoyo de las Secretarías de Educación, Cultura y Turismo del Gobierno de ese Estado, el DIF estatal, el Instituto Veracruzano de Cultura, la Universidad Veracruzana y el Municipio de Papantla de Olarte, entre otras empresas que también lo patrocinan. Publicitado como un “festival de la identidad” cuyo propósito es “difundir, preservar y fortalecer el legado Totonaca convertido en patrimonio cultural de la humanidad”, mientras a nivel institucional se subraya que tiene la finalidad de “dignificar a nuestros pueblos y promover su desarrollo cultural”. Su programa incluye espectáculos de luz y sonido, música y danzas, conciertos de diversos géneros, muestras de arte, talleres, actividades deportivas y venta de gastronomía y artesanías. Véanse:

http://sic.gob.mx/ficha.php?table=festival&table_id=203; <https://www.facebook.com/CumbreTajin2020/>;
<https://www.festivalcumbretajin.com/>;

<https://www.gob.mx/cultura/prensa/arranco-el-xvi-festival-cumbre-tajin?state=published>

¹³⁷ Este programa puede ser consultado en: <http://www.veracruz.gob.mx/wp-content/uploads/sites/16/2012/03/Programa-General-Cumbre-Tajin%c3%adn-2012.pdf>

la presentamos aquí y pues sí, es un poco para ellos desconocido pero al fin y al cabo es la tradición de cada pueblo” [Lidio Valenzuela Álvarez, Pilato Mayor Yaqui] ¹³⁸

Además, en el mismo video se alcanza a apreciar la ejecución de la danza del venado en un escenario tipo arena, al aire libre y cubierto parcialmente por telas de colores; los danzantes percuten los pies sobre un tablón de madera, lo que junto con los micrófonos posibilita que los asistentes tengan una mejor escucha, y en su interacción con el venado los pascolas realizan algunos juegos y lanzan gritos, en semejanza con las dramatizaciones o materias que se efectúan durante las fiestas tradicionales [IMAGEN 23].

Como se ha mostrado en este apartado, los usos institucionales de las danzas de venado y pascolas en el ámbito cultural y turístico representan una serie de cambios o transformaciones, algunos más sutiles y otros más significativos con respecto a la manera en que se llevan a cabo en el ceremonial tradicional. Entre los cambios más evidentes se encuentra el que muchas de las recreaciones de las danzas se realizan fuera de las comunidades y al margen de las festividades religiosas, lo que la mayoría de las veces se traduce en que el lugar de ejecución ya no es la enramada sino un escenario en el que hay presencia de elementos que dotan a la danza de un aire de espectacularidad, como lo es la iluminación, el sonido, la escenografía y un público ávido por capturar fotografías y videos. Otra modificación importante tiene que ver con la transformación en el papel de los danzantes y músicos rituales, que durante las ceremonias tradicionales ejercen el oficio de manera voluntaria y recrean el *juya ania* como un acto que forma parte de un rito celebratorio y conmemorativo mayor; en contraste, en el ámbito cultural- turístico, de acuerdo con el testimonio de jóvenes danzantes que son a quienes se les incluye con más frecuencia en encuentros y festivales de esta índole, es cada vez más común que músicos y danzantes tomen parte en las “exhibiciones” dancísticas con la finalidad no solamente de difundir su cultura sino por que suele haber un recurso económico de por medio más allá de una

¹³⁸ La entrevista completa puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=s27B1thnD2k&list=PLPwLxBHmJG-9k2LjbDJoGV2NbIWwOIW5v&index=3>

compensación¹³⁹, incluso indican que hay compañeros danzantes que lo llevan a cabo para “darse a conocer” fuera de las comunidades, gozar de cierta atención mediática y ser considerados para presentarse en eventos de gran alcance o en “jales turísticos”¹⁴⁰. Esta “nueva” centralidad también está vinculada con el surgimiento y proyección de grupos de danza con nombre propio y en los que participan músicos y danzantes yo'emem, con la paulatina sustitución del Moro ya que parte de sus funciones son desempeñadas por un promotor cultural o por los propios ejecutantes, y a nivel performativo está relacionado con el protagonismo que ha ganado el danzante de venado con respecto a sus demás compañeros de oficio, los cuales terminan fungiendo como acompañamiento o se prescinde de ellos.

Pese a lo anterior, es menester subrayar que actualmente existe un sector de músicos y danzantes yaquis que se resiste a tomar parte en reinterpretaciones de la danza fuera de la comunidad y con propósitos distintos a los tradicionales, y aun cuando algunos han aceptado participar en presentaciones dancísticas en el marco de eventos deportivos o de actividades culturales en la comunidad y para la comunidad, no dudan en señalar que “el venado y el pajko'ola no tienen ningún negocio en la playa, su lugar es en la enramada”¹⁴¹. Dicha negativa, en muchos casos se justifica no sólo por el hecho de que a la danza se le saca de contexto, sino por la manera en que se ésta desarrolla en el terreno de lo performativo. Ejemplo claro de ello son las acaloradas discusiones entre miembros de la yoemia derivadas de la presentación de ciertas coreografías durante las exhibiciones dancísticas en eventos culturales, pues en

¹³⁹ A través de los promotores culturales la compensación que por lo regular se les otorga a los músicos y danzantes que participan en exhibiciones es de aproximadamente doscientos pesos, además del transporte y el hospedaje cuando así se requiere, el cual también corre a cargo de la institución convocante. Dicha compensación se da en función de cada uno de los músicos y danzantes reciban algo del ingreso que dejan de obtener por faltar a sus actividades productivas, pues la gran mayoría no son asalariados y viven al día.

¹⁴⁰ Aun cuando la gran mayoría de músicos y danzantes se muestran reticentes a referirse abiertamente a lo que ellos mismos llaman jales turísticos o trabajo en el medio turístico, algunos testimonios ya hablan de una demanda de exhibiciones de danza de venado por parte de dicha industria en el medio hotelero de San Carlos (municipio de Guaymas) y de Puerto Peñasco (en el municipio del mismo nombre), que son dos de los más importantes destinos turísticos de nivel internacional del estado de Sonora. No obstante, estos usos exclusivamente turísticos todavía no conforman un campo autónomo puesto que persiste la mediación de los promotores culturales institucionales; en el mismo sentido, tampoco existe trabajo autogestivo de danzantes y músicos como si lo hay en el caso de otros danzantes rituales como por ejemplo los Voladores, quienes están agrupados en asociaciones y tienen lugares fijos de trabajo.

¹⁴¹ Comunicación personal con Esteban Valenzuela, 12 de septiembre de 2019.

opinión de unos en varias ocasiones a la figura del Venado se le ha faltado al respeto y se le ha ridiculizado, mientras en opinión de otros estas nuevas formas de interpretar, que a su vez emulan “reconocidas coreografías” de grupos de danza folclórica, cuentan con el aval de “maestros de danza” que además figuran en el campo cultural institucional del estado de Sonora¹⁴². Frente a este dilema algunos danzantes refieren que, en similitud a los mayores que prefieren omitir el discurso al inicio de la danza cuando ésta es recreada en contextos no tradicionales, han optado por no realizar materias en las exhibiciones dancísticas, limitándose a ejecutar alrededor de tres sones por presentación ya sea que intercalen o no con la danza del pajko’ola o que solamente dancen pajko’ola. En este sentido, en los últimos años también han quedado de manifiesto algunas posturas críticas de los ejecutantes yaquis respecto a la manera en que algunos de sus vecinos mayos recrean la danza fuera del ámbito tradicional. La primera se refiere al hecho de que los mayos han permitido la incorporación de mujeres a las danzas de venado, no sólo como integrantes del conjunto musical sino como las protagonistas de la danza, situación que si bien no es condenada abiertamente por los ejecutantes yaquis tampoco les entusiasma como un modelo a seguir. Danzantes yaquis jóvenes apuntan que en el caso del venado mayo lo que ha facilitado la inclusión de la mujer es el vestuario, pues es una indumentaria de dos piezas que les cubre todo el cuerpo, y entre bromas indican que en su caso no podría llevarse a cabo lo mismo debido a que el venado yaqui sólo lleva rebozo y lo demás descubierto, de manera que no habría posibilidad de que una mujer se presente *bichi* (desnuda)¹⁴³. Otras críticas que persisten son la aparente libre incursión de la danza del venado mayo en contextos turísticos, así como la frecuente organización de concursos de “Danza del Venado” imitando el formato de los certámenes institucionales de danza folclórica dirigidos a bailarines de academia¹⁴⁴.

¹⁴² Uno de estos desencuentros ocurrió en 2009 durante una presentación de Danza de venado yo’eme a cargo del grupo de danza de la Universidad de Sonora, la cual incluyó una coreografía donde un pajko’ola simulaba orinar al venado para luego hacerle fintas obscenas. Ante esto, algunos de los espectadores se pusieron de pie y se retiraron del recinto. La noticia tuvo eco entre miembros de la tropa pero se desconoce si hubo una queja formal de las Autoridades Tradicionales ante la Universidad implicada.

¹⁴³ Comunicación personal con Carlos Moreno, 29 de febrero de 2020.

¹⁴⁴ Uno de estos certámenes de los que se halló evidencia mediante la documentación digital es el “Concurso de Danza del Venado” organizado en 2008 por los Gobernadores Tradicionales de El Fuerte,

Ambas incursiones han sido objeto de comentarios desfavorables entre un sector de músicos y danzantes yaquis, quienes marcadamente declaran su desacuerdo en torno a que a las danzas de venado y pajko'ola se les utilice como "entretenimiento para turistas" o para "hacer quedar bien a los del gobierno"¹⁴⁵ [IMAGENES 24- 25].

5.1.3 Usos institucionales político- gubernamentales

Como lo advierte Olmos Aguilera (1998), desde el siglo pasado la "danza del venado" ha tenido presencia en el extranjero como símbolo de la tradición étnica de México, siendo reproducida comúnmente por grupos e individuos ajenos al contexto cultural de los pueblos indígenas, lo que en buena medida ha contribuido tanto a la difusión folclorizada de esta práctica cultural como a su fragmentación y escisión con respecto a la totalidad y complejidad social de la que forma parte. Pues como se ha visto, la práctica dancística- musical del Venado y los Pajko'olam pertenece a un intrincado sistema sociocultural y no se reduce a una simple presentación dancística dirigida a un público que desconoce su marco religioso- comunitario y la cosmovisión que le da sentido. Más recientemente, por lo menos en las últimas dos décadas, gobiernos e instituciones del Estado mexicano se han ocupado de convocar mediante diversas estrategias a los "portadores" de ésta tradición dancística (en palabras de la Convención 2003) para que ahora sean ellos los encargados de su exhibición y difusión en diversos foros dentro y fuera del país. Esto, como una de las formas en que el mismo Estado procura, pretendidamente, el pleno ejercicio de la identidad cultural de los pueblos indígenas que lo integran, al tiempo que se posiciona como el máximo defensor de la diversidad cultural en los términos establecidos tanto en los acuerdos internacionales en materia como en la propia Constitución mexicana. Es el caso de las conmemoraciones anuales con motivo del el Día Panamericano del Indio, el Día Internacional de los Pueblos Indígenas¹⁴⁶, el Día Internacional de la Lengua Materna y el Día Internacional de la Mujer (casi todas ellas instauradas vía las

Sinaloa en la localidad de Mochicahui, véase: <https://www.youtube.com/watch?v=8pkciAeBvPk> Este mismo certamen volvió a realizarse en 2010, véase: <https://www.youtube.com/watch?v=pYQ4e1a4f60>

¹⁴⁵ Comunicación personal con Librado Valenzuela, 25 de agosto de 2019.

¹⁴⁶ Un vídeo promocional del "2° Encuentro Nacional de Arpas Indígenas y Afromexicanas" en el marco del Día Internacional de los Pueblos Indígenas 2016 y en el que se incluyó la Danza del pajko'ola (min. 0:30) puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=452W61FDW0w>

Conferencias Mundiales de organismos como la ONU y en especial de la UNESCO). Dichas conmemoraciones si bien cuentan con la entusiasta participación de la yoemia dado que no se desarrollan al margen de ciertas reivindicaciones político- identitarias de la Nación Yaqui y además son celebradas en su territorio, son organizadas y patrocinadas por instancias de cultura estatales y federales y por la Dirección General de Educación Indígena de la SEP, también contando en ocasiones con la presencia de funcionarios de las administraciones en turno [IMÁGENES 26- 27]. Otro ejemplo ilustrativo de estos usos político- gubernamentales que incluyen la exhibición de la danza son los encuentros de carácter internacional que forman parte de la actividad diplomática del Estado mexicano; por mencionar uno, en julio y agosto de 2016 el grupo de danzantes y músicos tradicionales de Loma de Bécum, *Simete Naguata'Ane*, viajó a Brasil por invitación de la Embajadora de México en ese país para participar en la clausura del “16 Encuentro de Culturas Tradicionales” de Chapada dos Veadeiros y en el “Memorial de los Pueblos Indígenas” en Brasilia, presentándose en esa misma visita en Río de Janeiro durante la inauguración de la Casa México en el marco de los “Juegos Olímpicos Río 2016”. En todos estos eventos hubo presencia de miembros de los cuerpos diplomáticos de ambas naciones y funcionarios de cultura¹⁴⁷, y de acuerdo con los portales de noticias eluniversal.com.mx e infocajeme.com, el grupo *Simete Naguata'Ane* se presentó acompañado de un mensaje de la gobernadora del estado de Sonora, Claudia Pavlovich, con el objetivo de promocionar a dicho estado como destino turístico¹⁴⁸ [IMAGEN 28]. Igualmente, cabe destacar que tampoco son escasos los congresos, simposios y foros académicos de distintas temáticas y que no necesariamente abordan la cultura de los pueblos indígenas, en los que se regularmente se incluyen exhibiciones de la danza yo'eme del Venado y en los que se hacen presentes funcionarios y servidores públicos de alto rango; tal y como ocurrió durante el “IV Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del

¹⁴⁷ El comunicado emitido por la Sala de Prensa de la Secretaría de Relaciones Exteriores de nuestro país puede leerse en: <https://saladeprensa.sre.gob.mx/index.php/lista-de-embajadas/brasil/7750-danza-del-venado-se-presenta-en-brasil>

¹⁴⁸ Las notas se pueden consultar en los enlaces: https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2016/07/26/presentaran-yaquis-danza-del-venado-en-brasil?fbclid=IwAR1y7DZ-yhIQ9LDB-FrK85w_HJYeJ3XfR_vafa4pt46xM_EBAhd7u63TIUE; y <https://www.infocajeme.com/general/2016/07/yaquis-presentaran-danza-del-venado-en-brasil/>

Patrimonio Cultural Inmaterial” (CIESPCI) celebrado en noviembre de 2017 en la Ciudad de Hermosillo, el cual contó, entre otros, con la presencia del el director general del INAH, el director del Instituto Sonorense de Cultura, el director de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas y la directora del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), este último auspiciado por la UNESCO [IMAGEN 29].

No obstante lo anterior, los usos político- gubernamentales de la danza promovidos desde lo institucional no se circunscriben únicamente al terreno de las conmemoraciones oficiales, la diplomacia o la academia, pues por lo menos desde la década de 1980, y como deja constancia de ello Varela Ruíz (1986), dicha expresión dancística también ha venido fungiendo como una herramienta de promoción política, tanto al servicio de gobernantes y de personalidades del ámbito religioso, así como de candidatos a algún cargo de elección popular adscritos a un determinado partido político. En este sentido, es menester destacar que las cinco últimas visitas de los presidentes en turno, de acuerdo con el testimonio de miembros de la tropa yoemia, han sido acompañadas por exhibiciones de danza de Venado y Pascola, esto la mayoría de las veces en medio de disputas internas y diferencias entre los Ocho pueblos. Siendo la primera de estas visitas la que realizó Carlos Salinas de Gortari al pueblo de Vícam en 1989 en el marco de la puesta en marcha del Plan Integral de Desarrollo de la Tribu Yaqui (PIDTY); la segunda la realizó Ernesto Zedillo Ponce de León en 1997 al pueblo de Loma de Bácum, la cual es recordada como desafortunada puesto que marcó la expropiación de más de dos mil hectáreas de territorio de la Nación Yaqui; la tercera la realizó Vicente Fox Quesada en 2001 al pueblo de Loma de Bácum, misma que originalmente se había acordado en el Pueblo de Tórim dejando plantadas a las Autoridades Tradicionales consagradas de la mayoría de los pueblos; la cuarta y quinta visitas las realizó el actual presidente, Andrés Manuel López Obrador, el 23 octubre de 2019 al Pueblo de Pótam y el 6 agosto de 2020 al Pueblo de Vícam, mismas que fueron el escenario para la generación y firma del acuerdo “Plan de Justicia del

Pueblo Yaqui”¹⁴⁹. Otro par de ejemplos recientes que dan cuenta del uso deliberado de la práctica dancística yo’eme con fines políticos e incluso partidistas, fue la exhibición que se llevó a cabo en enero de 2018 como parte del acto inaugural de la Oficina de Turismo en Álamos¹⁵⁰, la cual según el portal *debate.com.mx*¹⁵¹, estuvo encabezada por la gobernadora de Sonora, Claudia Pavlovich y el presidente municipal de Álamos, Axel Omar Salas, con la presencia del diputado federal Prospero Ibarra (que al igual que los antes mencionados está adscrito al Partido Revolucionario Institucional), la delegada de Turismo del municipio, el presidente de la Oficina de Convenciones y Visitantes también del municipio, representaciones estatales y locales del DIF y una cantante invitada en el marco de su participación en la edición 34 del FAOT. De acuerdo con el testimonio de Carlos Moreno¹⁵², quien figuró en el evento, la danza se realizó a un costado de la Oficina de Turismo y únicamente a manera de “muestra” a solicitud de “la gente de cultura”, al término de la ejecución la gobernadora y algunos de los convocados posaron para ser fotografiados en compañía de los músicos y danzantes yo’emem [IMAGEN 30]. Asimismo, durante el también periodo de gobierno de Pavlovich, la Red de Jóvenes por México Sonora (RJXM), organización política que forma parte del Partido Revolucionario Institucional (PRI), convocó en septiembre de 2017 al “1er. Encuentro Juvenil Indígena”, el cual reunió a músicos y danzantes tradicionales de las naciones Yaqui, Mayo y Guarijío en la comunidad de La Escalera, Huatabampo, Sonora. Este evento, con el declarado propósito de dar voz de a los jóvenes en torno a las necesidades y problemáticas de sus pueblos¹⁵³, en la opinión de

¹⁴⁹ El vídeo de esta última visita puede consultarse íntegramente en: <https://www.youtube.com/watch?v=HLKYjvJ-Q6c&feature=youtu.be>

¹⁵⁰ Esta localidad situada en el municipio del mismo nombre y también conocida como “La ciudad de los portales” forma parte del Programa *Pueblos Mágicos* desde el 2005, además es uno de los principales destinos turísticos del estado de Sonora debido a su oferta cultural, especialmente como sede del Festival Alfonso Ortiz Tirado (FAOT), por lo que también está incluida en el Programa “Experiencias Inolvidables”. Véanse:

[http://www.sectur.gob.mx/gobmx/pueblos-magicos/alamos-sonora/;](http://www.sectur.gob.mx/gobmx/pueblos-magicos/alamos-sonora/)

[http://visitsonora.mx/destinos/pueblos-magicos/alamos/;](http://visitsonora.mx/destinos/pueblos-magicos/alamos/)

<http://visitsonora.mx/en/experiences/unforgettable-experiences/>

¹⁵¹ La nota completa puede leerse en: <https://www.debate.com.mx/mexico/Inaugura-Gobernadora-Pavlovich-oficina-de-Turismo-en-Alamos-20180129-0218.html>

¹⁵² Comunicación personal, 1 de marzo de 2020.

¹⁵³ Según la página de *facebook* de la “Red Jóvenes por México- Sonora”: <https://www.facebook.com/rjxm.son/posts/792247107603429>

algunos asistentes, se trató más bien de un acto de proselitismo que se hizo acompañar de danzas tradicionales y música en lengua indígena para ganar legitimidad entre los asistentes y posicionarse en la propia comunidad donde se realizó dicho encuentro¹⁵⁴ [IMAGEN 31].

Todos estos usos de tipo político- gubernamentales de la práctica dancística, impulsados y financiados desde lo institucional, si bien se asemejan a los usos culturales- turísticos en términos de lo performativo y en muchos casos incluso en cuanto a la simplicidad y fugacidad con que se llevan a cabo, también han dado pie al surgimiento de disputas a nivel simbólico entre los grupos de músicos y danzantes, así como al interior de las comunidades y entre algunas Autoridades Tradicionales. En relación a los primeros, esta polarización tiene que ver con el cambio en el papel del danzante ritual en los términos de Rivera Acosta y Chamorro Escalante (2013), quienes apuntan que el danzante ritual acorde a su cosmovisión vive la tradición y el compromiso de danzar, pues no espera reconocimiento por su desempeño personal sino recibir la aceptación en comunidad para poder ser participe y portador de la tradición en un espacio y tiempo sagrados. Esto en marcada diferencia con el danzante moderno que privilegia el pago por su “actuación” y espera el reconocimiento por su habilidad o destreza personales, sin ningún compromiso comunitario y menos aún con apego a una cosmovisión. Pero por otra parte, también existe entre la yoemia un sector más tradicionalista que busca perpetuar los “usos y costumbres” y que por esta razón rechaza y critica el que la danza, sobre todo en los últimos años, sea constantemente incluida en actos políticos de gobernantes o con fines partidistas. Una de los motivos por los que este sector desautoriza total o casi por completo el uso de la danza con dichos fines está íntimamente ligado a la producción y reproducción de la memoria colectiva entre los habitantes de los Ocho pueblos, pues es común que incluso en las conversaciones cotidianas salgan a relucir conocidos episodios de abuso, despojo y exterminio contra la Nación Yaqui, los cuales si bien no tuvieron como objetivo manifiesto acabar con las tradiciones dancísticas y musicales, ciertamente tuvieron entre sus efectos el debilitamiento de la forma de vida de los

¹⁵⁴ Comunicación personal con la familia García Valenzuela, septiembre de 2019.

yo'emem, de su cosmovisión y evidentemente de su cultura. En palabras de *Tetabiakti* de Vícam Pueblo: “nuestros ancestros guerrearon para la defensa de este territorio y de esta cultura, de esta danza, y ahora resulta que tan fácil se le pone a disposición del yori, como un mero folclor y hasta al servicio de quienes le juegan al político”¹⁵⁵. Otro de los aspectos que es fuertemente condenado y que se vincula a la *performance*, en palabras de algunos mayores, es que estos usos fomentan la deformación de la práctica y por tanto se considera que se le “falta al respeto al oficio y a lo que el Venado representa”¹⁵⁶, coincidiendo esto último con las voces de otros miembros de la tropa que señalan enfáticamente que el Venado no representa al estado de Sonora, ni tendría porqué ser el símbolo de Sonora, pues paradójicamente a lo largo de la historia los gobiernos federales y del estado de Sonora le han negado al pueblo yaqui la representación y el reconocimiento *de facto* como una Nación dentro de otra Nación, mostrándose además indiferentes frente a la solicitud de que el territorio yaqui se constituya como una entidad federativa con particularidades socioculturales¹⁵⁷ [IMAGEN 32].

5.2 Usos mnemónico- reivindicatorios

A diferencia de los usos institucionales, los cuales aun cuando se manifiestan en ámbitos distintos tienen como denominador el ser promovidos, organizados y financiados desde lo institucional, los usos que en este apartado definimos como de tipo mnemónico- reivindicatorios además de obedecer al genuino interés de danzantes, músicos y otros actores comunitarios por hacer de la danza un vehículo de la memoria, también conllevan un alto grado de colaboración y compromiso por parte de los involucrados ampliando su carácter más allá del de simples “participantes” o “invitados”. Y si bien, estos usos igualmente entrañan algunas complejidades, como por ejemplo las relacionadas con las múltiples maneras en que se han ido (re)interpretando episodios clave en la historia de la *Jíak Náu Joákamé* y el papel de ciertos liderazgos que todavía son objeto de controversia, es justo señalar que dicho usos se mantienen al margen de intereses de orden económico o gubernamental y

¹⁵⁵ Comunicación personal, 3 de septiembre de 2019.

¹⁵⁶ Comunicación personal con Don Luis Coronado (†), 3 de septiembre de 2019.

¹⁵⁷ Comunicación personal con Guadalupe Flores Maldonado, 23 de noviembre de 2020.

tampoco reciben subvenciones de las instituciones. En cambio, toman parte en el proceso de (re)producción de la memoria colectiva de los Ocho pueblos abonando al reforzamiento de su identidad como Nación y como Tribu. Asimismo, a pesar de que en estos usos suelen encontrar cabida miembros de la yoemia que regularmente llevan a cabo tareas de promoción o gestión cultural, en este caso su actuación no se reduce al de representantes de las instituciones en la comunidad, pues se asumen plenamente como parte de la yoemia con un alto sentido de pertenencia y hacen uso de su experiencia con el propósito de dar continuidad a la demanda histórica de reconocimiento efectivo.

Entre los ejemplos de estos usos, están las recreaciones dancísticas de Venado, Pajko'ola, Coyote y Matachines, que se ejecutan con el propósito de rendir homenaje a los guerreros yaquis que defendieron el *Pusolana* de los yoris y del ejército mexicano. Basta mencionar como una de las más importantes la conmemoración que cada año se celebra en honor a Juan Maldonado Waswechia *Tetabiakte*, reconocido en las comunidades como uno de los más grandes líderes yaquis, la cual se lleva a cabo en el mes de noviembre en las inmediaciones de la sierra del *Bakateebe* cerca de donde se encuentran sus restos y sobre los que se coloca una ofrenda¹⁵⁸ [IMAGEN 33].

Otros usos mnemónico- reivindicatorios que destacan son aquellos en los que la práctica dancística es utilizada por la Nación Yaqui como medio para afianzarse (¿quiénes somos?) visibilizarse (¿de dónde venimos?) e incluso posicionarse políticamente a través de su actuar (¿a dónde vamos?) frente a otros actores hegemónicos en la arena de lo público, esto en el sentido que señala Tatián (2006) cuando sostiene que un acto político es todo aquel que produce un efecto en el mundo orientado a la emancipación colectiva de los individuos, a la construcción colectiva de la libertad en el terreno de lo público. Ejemplos significativos de estos actos políticos son las ejecuciones de danza de Venado y Pajko'ola realizadas en el marco del “Encuentro de Pueblos Indígenas de América” en Vícam Pueblo en 2007, cuya

¹⁵⁸ En el marco de los homenajes al guerrero *Tetabiakte*, en noviembre de 2020 el INPI obtuvo la autorización para producir un pequeño vídeo que da cuenta de esta conmemoración: <https://www.facebook.com/100006022637463/videos/1595093614034711/>

organización descansó en las autoridades civiles y miembros de la tropa¹⁵⁹; las que se llevaron a cabo como parte de la campaña “*Namakasia. Solidaridad con la Tribu Yaqui*” en la Ciudad de México con ocasión del festival “Vive Latino” en abril del 2016, para abanderar la lucha por el derecho al agua y la defensa del Río Yaqui¹⁶⁰; y aquellas que se presentaron con motivo de la visita del Subcomandante Marcos y de una Delegación del Congreso Nacional Indígena (CNI) en octubre de 2006 a territorio de la Nación Yaqui, la cual fructificó en la participación activa del pueblo yo’eme en el CNI para el establecimiento de alianzas con miras a constituirse como contrapeso al ejercicio del poder público gubernamental¹⁶¹.

Dentro de esta categoría se encuentran también las ejecuciones de danza de Venado llevadas a cabo en el contexto de proyectos autogestivos de miembros de las comunidades. Uno muy reciente, en octubre de 2020 a cargo de la productora “La Marabunta Filmadora”, consistió en generar un material audiovisual en torno a la temática: la liberación de los pueblos indígenas y negros frente a la colonización en el marco de la celebración del Día de la Resistencia Indígena, esto a partir de la participación tanto de jóvenes yoremem como de líderes comunitarios y de la inclusión de la danza del Venado como símbolo de resistencia cultural¹⁶² [IMAGEN 35] Caso similar, aunque en el ámbito musical, es el de la incorporación de músicos y danzantes tradicionales de Venado y Pajko’ola en los vídeos musicales de los oriundos de Pótam “Grupo La Vibra”, quienes constantemente en su música grabada y en sus presentaciones en vivo remarcan el hecho de pertenecer a las comunidades yaquis. En la introducción de por lo menos dos de sus vídeos oficiales se observan además del

¹⁵⁹ Un fragmento de dicho evento puede ser visto en: <https://www.youtube.com/watch?v=qRhBMQILsuc&list=PLRG1zHes4q9Ed0-1hLeMmtR7qTU37GwjK&index=53>

¹⁶⁰ Una de estas presentaciones de la danza puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=-vJFrwmGH0I&list=PLRG1zHes4q9Ed0-1hLeMmtR7qTU37GwjK&index=50>

¹⁶¹ Un documental que da cuenta de este hecho, puede ser visto en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=x0AfVsEtHX4>

¹⁶² Dicha producción de poco más cinco minutos de duración y narrada por el Profesor Teodoro Buitimea se titula *Luturiata nasua Natekapo* (Resistencia de nuestra cultura). Y puede verse en el enlace: <https://www.facebook.com/marabunta.filmadora.96/videos/111110980767792/>

Venado y los Pajko'olam varios elementos rituales y también suenan cantos de Venado y sones que acompaña a la danza¹⁶³.

Reconociendo que este apartado no agota los usos mnemónico- reivindicatorios de ésta práctica dancística, por último nos referiremos a un uso que en los últimos años ha cobrado especial importancia por el momento en que surge y por lo que representa para el pueblo yo'eme en términos continuidad y resistencia en su lucha por la autonomía: se trata de la celebración que desde el 2017 llevan a cabo las Autoridades y la Tropa del pueblo Loma de Bácum para conmemorar la defensa de su territorio frente a un ataque armado iniciado el 21 de octubre de 2016 por alrededor de 600 civiles cuyo propósito era la toma de la Guardia Tradicional y la imposición de Autoridades duales, esto en el marco del conflicto por la construcción del Gasoducto Sonora a cargo de la empresa "Sempra Energy" y de su filial mexicana "IEnova" en acuerdo con el gobierno de Pavlovich¹⁶⁴. Este aniversario que en 2020 tuvo su cuarta edición, a diferencia de otros actos políticos se ha ido configurando gracias a la relevancia que ha cobrado dentro y fuera de las comunidades, como un acto altamente significativo que refuerza el contenido del máximo mandato presente en el Juramento Yaqui: (...) *Todo ha concluido para ti, excepto una cosa: el cumplimiento del deber, en el puesto que se te designe, allí quedarás por la defensa de tu Nación, de tu Pueblo, de tu Raza...* Bajo el lema "¡Porque lo sagrado no se vende!" estos aniversarios con duración de tres días, además de comprender diversas actividades artísticas, culturales y deportivas, homenajes, pláticas y conferencias, incluyen por supuesto la participación de músicos y danzantes tradicionales y de jóvenes y niños a quienes se busca instruir en el oficio, siendo la interpretación de la danza del Venado y los Pajko'olam uno de los momentos más solemnes donde se ve expresado el afán de los mayores por

¹⁶³ Estos vídeos se encuentran disponibles en los siguientes enlaces:
<https://www.youtube.com/watch?v=9O9cNHWbylE>;
<https://www.youtube.com/watch?v=5zVfiixywg0>

¹⁶⁴ Comunicación personal con Guadalupe Flores Maldonado, 23 de noviembre de 2020.
Sobre estos hechos, un comunicado emitido el 29 de noviembre de 2016 vía redes sociales puede leerse en:
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1724485004538244&id=100009302848102

transmitir a las nuevas generaciones el espíritu de lucha, responsabilidad y compromiso heredado de sus antepasados a través de la práctica dancística¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Un fragmento de la danza durante el Cuarto Aniversario puede verse en: <https://www.facebook.com/100009302848102/videos/2787317161588351/>

Derechos de los pueblos indígenas y derechos culturales

El protagonismo que le atribuye la Convención 2003 a los agentes sociales como las comunidades, los grupos y los individuos, proviene, en el plano institucional, de las tensiones que han puesto en entredicho la legitimidad de los Estados y de las organizaciones intergubernamentales supuestamente representantes de la sociedad civil (Bortolotto: 2014). A partir de esta disposición, la intervención de pueblos y comunidades indígenas en las diferentes etapas de los procesos de patrimonialización ahora está legitimada por los dispositivos institucionales internacionales, sin embargo, se trata de dispositivos que como se ha advertido anteriormente son expresiones de una hegemonía que ha condicionado las representaciones identitarias de los grupos sociales, poniendo de manifiesto su dimensión social y política, cuya selección de determinados referentes patrimoniales o activación de repertorios patrimoniales (Prats Canals: 1997) ha reducido ese principio de participación a la tarea de “salvaguardar”, manteniendo para los Estados Partes la responsabilidad de definir la política de qué y cómo salvaguardar, evidenciando de paso, la discordancia entre lo que significa la salvaguardia del patrimonio para las instituciones y lo que significa para los pueblos y comunidades, pues mientras para las primeras es una cuestión de propiedad que se materializa en la elaboración de inventarios y en la inscripción de prácticas en listados a modo de reconocimiento, para los segundos es una cuestión de pertenencia colectiva, en tanto expresión de una continuidad identitaria común y de los lazos comunitarios en los que se enmarca. En este contexto globalizador, investigadores y académicos críticos, así como activistas del patrimonio cultural han externado su inquietud por el vacío jurídico que prevalece en México en materia de derechos colectivos en torno a la propiedad o titularidad de los bienes culturales valorados como patrimonio, sobre todo cuando estos obtienen el reconocimiento oficial de la UNESCO como tales y que en el caso de nuestro país corresponde en mayor número a prácticas y expresiones pertenecientes a pueblos indígenas.

Tal inquietud está ciertamente justificada por el rezago histórico padecido por pueblos y comunidades indígenas en materia de derechos humanos, principalmente

en dos sentidos, el primero, relacionado a su reconocimiento como sujetos específicos de derechos en todos los ámbitos de su desarrollo, y el segundo, relacionado al reconocimiento de sus derechos culturales, donde se puede ubicar concretamente la demanda de protección jurídica hacia los elementos y expresiones de su cultura vistos como patrimonio. En el primer sentido, basta tener presente que es hasta 1992 que México da el primer paso en materia de pluralidad cultural y derechos indígenas, con la adición del artículo 4 en la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, quedando asentado en el precepto “La Nación mexicana tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas” (González Galván: 2019a). Luego, casi una década más tarde como resultado del movimiento social indígena iniciado en 1994 por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en el estado de Chiapas y por la influencia del *Convenio N° 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales en países independientes* de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), con la reforma constitucional de 2001 en materia de derechos indígenas, la cual reconoce las diferencias culturales entre los habitantes de la nación, estableciendo el principio de diversidad cultural y actualizando el principio de igualdad al tomar en cuenta las características culturales propias de las poblaciones indígenas (González Galván: 2019b, 2019c). Reforma que coincide con la emisión de la *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural* de 2001, en la que se señala a los derechos humanos como garantes de la diversidad cultural, particularmente de las minorías y pueblos indígenas, y a los derechos culturales, parte integrante de los derechos humanos, como el marco propicio para el ejercicio pleno de la identidad cultural (UNESCO: 2001). A esas disposiciones se suma la *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas* de 2007, de especial importancia por contener demandas históricas de los pueblos indígenas del mundo, entre ellas: el derecho a la autonomía o autogobierno en lo relacionado a sus asuntos internos, el derecho al control en el manejo de sus tierras y recursos naturales, el derecho a la consulta informada sobre las acciones de los gobiernos dirigidas a estos pueblos y el derecho a la preservación de su cultura y tradiciones (CNDH: 2018a). Particularmente, el derecho a la autonomía o autogobierno resulta trascendental como una condición para el ejercicio de los demás derechos, tal y como está establecido en el apartado A

del artículo 2 de la Constitución Política, que define a los pueblos indígenas como aquellos que forman una unidad social, económica y cultural, asentados en un territorio y que reconocen autoridades propias de acuerdo con sus usos y costumbres, y en función de ello les reconoce y garantiza su derecho a la libre determinación y autonomía, entre otras cosas, para: decidir sus formas internas de convivencia y organización; aplicar sus sistemas normativos internos; elegir autoridades o representantes para el ejercicio de las formas propias de gobierno; preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos sus elementos de cultura e identidad; conservar y mejorar el hábitat y preservar la integridad de sus tierras, etc. (DOF: 2020). No obstante, aunque la Declaración de las Naciones Unidas de 2007 y la máxima norma jurídica mexicana consideran el derecho de los pueblos indígenas a la libre determinación y autonomía en la preservación y enriquecimiento de todos sus elementos de cultura e identidad y que es extensivo a sus prácticas y manifestaciones culturales, contradictoriamente, el Estado mexicano al ratificar y adoptar la Convención 2003 se faculta a sí mismo como mediador de la preservación o salvaguardia de las prácticas y manifestaciones de los pueblos, atentando contra ese principio de libre determinación y autonomía, siendo este el primer punto clave en la vulneración a los derechos de los pueblos derivada de la aplicación de la Convención 2003. Otra aclaración pertinente tiene que ver con el atentando al derecho a la consulta también derivado de la aplicación de la Convención 2003 por el Estado mexicano y sus instituciones, este derecho como procedimiento por el cual se presentan a los pueblos y comunidades indígenas las iniciativas, propuestas y acciones de gobierno, con el propósito de obtener su consentimiento previo, libre e informado o de establecer un acuerdo (CNDH: 2018b), ha sido omitido o simulado en los procesos de patrimonialización, tal y como lo arroja la investigación de Flores Mercado sobre la *Pirekua* (2016a; 2016b; 2017; 2019), pues desde el inicio, desde el armado del expediente de candidatura, no se consultó a las comunidades ni a los *pirerichas* -músicos y compositores de esta expresión *p'urhépecha*-, agravio que llevó al surgimiento del Movimiento *pireri* como respuesta colectiva frente a la declaratoria de la UNESCO. Cabe resaltar, que el derecho a la consulta también lo establece la Constitución Política, en el apartado B del artículo 2 se señala que los gobiernos en

todos sus niveles determinarán las políticas necesarias para garantizar la vigencia de los derechos de los indígenas y el desarrollo integral de sus pueblos y comunidades, políticas que deberán ser diseñadas y operadas conjuntamente con los pueblos, por lo que se les deberá consultar, y en su caso, incorporar sus recomendaciones y propuestas (DOF: 2020). Asimismo, está presente en instrumentos internacionales ratificados por nuestro país, como en el Convenio N° 169 de la OIT, que en sus artículos 6 y 7 señala que los gobiernos deberán consultar a los pueblos mediante procedimientos adecuados y de buena fe y que los pueblos decidirán sus propias prioridades en la medida que se afecte, entre otras cosas, su bienestar social, espiritual y cultural (OIT: 2014).

Entrando en el terreno de los derechos culturales de los pueblos indígenas o de los derechos culturales bajo el principio de la diversidad cultural, es claro que la libre determinación y autonomía y la consulta, como mecanismos de autogobierno y de participación colectiva directa, tienen un papel relevante en la procuración del derecho de los pueblos a la preservación y enriquecimiento de sus lenguas, conocimientos y de todos sus elementos de cultura e identidad, el cual se relaciona, parafraseando a Shaheed (*citado* en Sevilla Villalobos: 2017c) con gran variedad de asuntos como la expresión y la creación, la información y la comunicación, el idioma, la identidad y la pertenencia, la cosmovisión y las formas específicas de vida, la educación y la capacitación, y el acceso, la contribución y la participación en el ámbito cultural y en el patrimonio cultural tangible e intangible. Desde esta perspectiva, el derecho a preservar la cultura y tradiciones va más allá de la garantía del Estado al derecho de acceso a la cultura, establecido en el artículo 4 de la Constitución Política y plasmado en la reciente *Ley General de Cultura y Derechos Culturales* de 2017, la cual, como apunta Pérez López (2018), aunque sigue las nociones de “derecho de acceso a la cultura” y de “derechos culturales”, introducidas en 2009 en la Constitución Política con las reformas a los artículos 4 y a la fracción XXV del 73, no define qué son los derechos culturales y en su artículo 11 se limita a consignar una serie de cuestiones que se suponen como derechos culturales: el acceso a la cultura (en singular, dando por supuesto que existe una sola cultura), conocer e informarse sobre el patrimonio cultural (sin reconocer la capacidad de los agentes sociales para definirlo y

salvaguardarlo), elegir una o más identidades (como un acto voluntarista), pertenecer a varias comunidades culturales, disfrutar de las manifestaciones culturales de su preferencia, comunicarse en la lengua que se prefiera, gozar de la protección del Estado de conformidad con los términos aplicables de la propiedad intelectual o los derechos de autor (los cuales no reconocen la autoría colectiva), usar las tecnologías y comunicaciones (aunque no establece los mecanismos para su acceso u obtención), y los demás establecidos en la Constitución y en los tratados internacionales firmados por México. Atendiendo el tratamiento que esta Ley General da a la noción de derechos culturales y en particular al patrimonio material e inmaterial “de las culturas que se han desarrollado y desarrollan en el territorio nacional y de la cultura de otras comunidades, pueblos y naciones” y al hecho de que instaura la protección del Estado sobre “los intereses morales y patrimoniales” y “de las producciones artísticas, literarias o culturales” bajo los términos de la propiedad intelectual o los derechos de autor (DOF: 2017), así como a la paradoja inherente a la aplicación de la Convención 2003 que atribuye la titularidad de una manifestación cultural a un determinado grupo, pueblo o comunidad, al tiempo que lo despoja de dicha titularidad al otorgarle el nombramiento de “patrimonio de la humanidad”, resulta más que legítima la inquietud ya mencionada en torno a la ausencia de una disposición normativa con rango de ley o por lo menos de carácter reglamentario en materia de derechos colectivos sobre la propiedad o titularidad de las prácticas y manifestaciones culturales de pueblos indígenas a partir de su nombramiento como patrimonio oficial. En este sentido, sólo nos queda referir el último esfuerzo realizado en nuestro país con la iniciativa con proyecto de decreto para la expedición de la “Ley General de Salvaguardia de los elementos de la cultura e identidad de los pueblos y comunidades Indígenas, Afromexicanas y equiparables”, turnada en noviembre de 2019 en el Senado de la República¹⁶⁶, como producto de la Recomendación General N° 35 “Sobre la protección del patrimonio cultural de los Pueblos y comunidades Indígenas de la República Mexicana” de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH), iniciativa con proyecto de decreto que si bien tiene el propósito de proteger los

¹⁶⁶ Esta iniciativa con proyecto de decreto se puede consultar en: http://sil.gobernacion.gob.mx/Archivos/Documentos/2019/12/asun_3974114_20191203_1574955251.pdf

elementos culturales y de identidad, sobre todo materiales, de pueblos y comunidades contra el uso no autorizado por terceros, mediante el reconocimiento de la titularidad colectiva y la constitución de un Sistema Nacional de Salvaguardia, al mismo tiempo, mantiene una visión extractivista de la cultura, al dirigirse en mayor medida al establecimiento de una serie de disposiciones para regular el uso y la explotación comercial de ciertos elementos culturales, ya sea por los propios pueblos o por terceros a través de contratos.

Fuentes bibliográficas y de consulta

- Acevedo Martínez, Víctor (2005) “Los contextos simbólicos y sociales de la música indígena en el Noroeste de México”, en *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, núm. 77, México: INAH
- _____ (2016), “De tunkules, zacatanes y flautas de barro. La recreación de la música prehispánica en el ámbito hotelero de Cancún”, en Flores Mercado y Fernando Nava (comps.), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, México: Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM.
- Aguilar Zeleny, Sergio Alejandro (2007), “Sones del alma. La música de la gente de Sonora, patrimonio cultural vivo”, en *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, núm. 80, México: INAH
- _____ (2009), “Cantos del desierto y sonos del alma. Algo sobre la música de los pueblos indígenas de Sonora”, en *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, núm. 85, México: INAH.
- Albero Molina, Mariano (2003), *Pascolas y chapayecas: problematización de la figura del bufón ritual (ritual clown) en los dos personajes enmascarados del ceremonial yaqui*, tesis de Licenciatura en Antropología Social, México: UAM-I.
- Alonso Benito, Luis Enrique (1998), *La mirada cualitativa en sociología. Una aproximación interpretativa*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- Alonso Bolaños, Marina (2008), *La “invención” de la música indígena de México. Antropología e Historia de las Políticas Culturales del siglo XX*, Buenos Aires: Editorial SB.
- Ameigeiras, Aldo (2006), “El abordaje etnográfico en la investigación social” (pp. 107-151) en Irene Vilsachis (coord.) *Estrategias de investigación cualitativa*, Barcelona: Gedisa.
- Anderson, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: FCE.
- Arias López, José Manuel *et al* (2013), “Reconsideraciones en torno a Uaymitún, Yucatán. Los yaquis y las condiciones laborales en el exilio”, en *CIENCIA ergo-*

- sum*, vol. 20- 2, julio- octubre, Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Atkinson, Paul y Amanda Coffey (2004), "Analysing documentary realities" (pp. 56-75), en Silverman, David (ed.) *Qualitative Research. Theory, Method and Practice*, Londres/California: Sage.
- Ballet Folklórico de México* (2020), "Programa de hoy", febrero- marzo. Recuperado de: <https://www.balletfolkloricodemexico.com.mx/wp-content/uploads/2020/03/programa-marzo-ballet.pdf>
- Berger, Peter y Thomas Luckmann (1968), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Bertucelli Papi, Márcella (1996), *Qué es la pragmática*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Bigenho, Michelle *et al* (2015), "La propiedad intelectual y las ambigüedades del dominio público: casos de la producción musical y la patrimonialización", en Rojas Ortuste, Gonzalo (coord.), *Lo público en la pluralidad. Ensayos desde Bolivia y América Latina*, Bolivia: CIDES/UMSA- Plural Editores.
- Bigenho, Michelle *et al* (2018), "Del indigenismo al patrimonialismo: Una introducción al dossier sobre música y patrimonio cultural en América Latina", en *Revista Transcultural de Música. Dossier especial: Música y patrimonio cultural en América Latina*, número 21-22, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1991), "Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados", en *Pensar nuestra cultura. Ensayos*, México: Alianza Editorial
- _____ (1997), "Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural", en *La cultura popular*, Colombres, Adolfo (comp.), México: Ediciones Coyoacán.
- Bortolotto, Chiara (2014), "La problemática del patrimonio cultural inmaterial", en *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, vol. 1, núm. 1, Valencia, España: Universitat Politècnica de València (Máster en Gestió Cultural).
- Brenscheidt genannt Jost, Diana (2017), "Tradiciones performativas regionales y discurso nacional: Sonora en el repertorio del Ballet Folklórico de México", en *Revista Culturales*, año 1, número 2, julio- diciembre, Mexicali: UABC.

- Buades, Joan *et al* (2012), *El turismo en el inicio del milenio: una lectura crítica a tres voces*, Madrid: Foro de Turismo Responsable (Colección Thesis).
- Buitimea Valenzuela, Crescencio (2007), *Peesio Betana Nottiwame. Regreso de Hermosillo*, Sonora: Universidad de Sonora.
- Camacho Ibarra, Fidel (2011), *El camino de flores. Ritual y conflicto en la Semana Santa mayo*, tesis de Licenciatura en Etnología, México: ENAH.
- _____ (2015), *Cuando el venado se levanta con la aurora*, en *La búsqueda del Venado*, núm. 117, México: Artes de México Catálogo.
- Canestrini, Duccio (2009), *No disparen contra el turista. Un análisis del turismo como colonización*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Cañada, Ernest (2017), “Un turismo sostenido por la precariedad laboral”, en *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, núm. 140, Madrid: FUHEM. Recuperado de: https://www.fuhem.es/wp-content/uploads/2018/12/papeles_140.pdf
- Carta de México en defensa del patrimonio cultural* (1976). Recuperado de: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:ac2be1f7-0204-4153-a77a-19d4e580bac9/1976-carta-mexico.pdf>
- Castellanos Arenas, Mariano (2017), “El paisaje patrimonial: un territorio por explorar”, en... *et al* (coords.), *Paisajes patrimoniales. Investigación y gestión en el siglo XXI*, Puebla, México: BUAP- Ediciones E y C.
- Castilleja González, Aída (2015), “Patrimonio cultural: ¿de quién? ¿para quién? ¿para qué?”, en Ojeda Dávila *et al* (coords.), *Cultura, Sociedad y Políticas Públicas. Pasado y presente del patrimonio cultural en Michoacán (Encuentros 22)*, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- CDI (2012), *Instituto Nacional Indigenista- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 1948-2012*, México: CDI. Recuperado de: <http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/ini-cdi-1948-2012.pdf>
- Chaves, Margarita *et al* (2014), “Políticas patrimoniales, productores artesanales y economías de futuro” (pp. 67- 100), en... (comps.) *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Clark, Logan Elizabeth (2013), *The Baile del Rabinal Achí as UNESCO Intangible Cultural Heritage: a struggle between preservation and profanation*. Ponencia presentada en la Conferencia del Consejo Internacional de Música Tradicional en Shanghái, China, 13 de julio.

_____ (2019), “La Danza del Venado *pokomchí* y las alternativas de apoyo gubernamental para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial”, en *Ciencias Sociales y Humanidades. Revista Centroamericana de Investigación y Postgrado*, vol. 6, núm. 1, Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.

CNDH (2018a), *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*, México: Cuarta Visitaduría General/CNDH.

_____ (2018b), *El derecho a la consulta de los pueblos y comunidades indígenas*, México: Cuarta Visitaduría General/CNDH.

_____ (2019), *Recomendación General N°35. Sobre la protección del patrimonio cultural de los pueblos y comunidades Indígenas de la República mexicana*, México: CNDH. Recuperado de: https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2019-02/RecGral_035.pdf

Comaroff, John L. y Comaroff, Jean (2011), *Etnicidad S.A.*, Madrid: Katz Editores.

Contreras Arias, Juan Guillermo (2011), “Instrumentos musicales, objetos sonoros e indumentaria en las danzas de México”, en Barrios Manzano, Pilar M. y Martha Serrano Gil (coords.) *Danzas rituales en los países iberoamericanos*, Extremadura: MUSAEXI- Universidad de Extremadura- Grupo de investigación en Patrimonio musical y educación.

Cottom Ulin, Bolfy (1999), “El patrimonio cultural y las instituciones. Una aproximación”, en Cárdenas, Eyra (coord.), *En Memoria: 60 años de la ENAH*, México: ENAH.

_____ (2001), “Patrimonio Cultural Nacional: el marco jurídico y conceptual” en *Revista Derecho y Cultura*, núm. 4 (otoño), México: Instituto de Investigaciones Jurídicas/UNAM.

_____ (2004), “Diversidad y enfoques del patrimonio cultural”, en *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos 8. Cartografía de Recursos Culturales de México*,

México: CONACULTA- Coordinación de Patrimonio Cultural, Desarrollo y Turismo.

Declaración de México sobre la Diversidad Cultural y el Desarrollo (2004), México: Segunda Reunión Interamericana de Ministros y Máximas Autoridades Gubernamentales de Cultura/Organización de los Estados Americanos. Recuperado de: <https://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/Documento7.pdf>

Delgado Rubio, Jaime (2012), "El paradigma de la 'concientización': el caso de Teotihuacán", en *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, año 7, núm. 13, septiembre, México: Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM.

Denzin, Norman e Yvonna Lincoln (2012), "The discipline and practice of qualitative research" (pp. 1- 19) en *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, California: Sage.

Dictamen de las Comisiones Unidas de Cultura; de Asuntos Indígenas; y de Estudios Legislativos, Segunda en relación con la Iniciativa con proyecto de decreto por el que se expide la Ley de Salvaguardia de los Conocimientos, Cultura e Identidad de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanos, presentada por la Senadora Susana Harp Iturribarría y el Senador Ricardo Monreal Ávila (2019), México. Recuperado de: http://sil.gobernacion.gob.mx/Archivos/Documentos/2019/12/asun_397411_4_20191203_1574955251.pdf

DOF (1948), *Ley de Creación del Instituto Nacional Indigenista*, 4 de diciembre, México: DOF. Recuperado de: https://www.tribunalesagrarios.gob.mx/assets/docs/ley_creacion_ini.pdf

_____ (1950) [1946], *Ley que Crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, 31 de diciembre, México: DOF. Recuperado de: https://www.senado.gob.mx/comisiones/cultura/docs/Ley_INBA.pdf

_____ (1988), *Decreto por el que se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*, 7 de diciembre, México: DOF. Recuperado de: https://www.inah.gob.mx/Transparencia/Archivos/68_decre_conaculta.pdf

- _____ (1998) [1939], *Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 3 de febrero, México: DOF. Recuperado de: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/170_171215.pdf
- _____ (2012) [2003], *Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*, 21 de mayo, México: DOF. Recuperado de: https://www.senado.gob.mx/comisiones/desarrollo_social/docs/marco/Ley_CNDPI.pdf
- _____ (2015) [1975], *Reglamento de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e históricos*, 8 de diciembre, México: DOF. Recuperado de: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regley/Reg_LFMZAAH_080715.pdf
- _____ (2016), *Reglamento Interior de la Secretaría de Cultura*, 8 de noviembre, México: DOF. Recuperado de: https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5460041&fecha=08/11/2016
- _____ (2017), *Ley General de Cultura y Derechos Culturales*, 19 de junio, México: DOF. Recuperado de: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGCDC_190617.pdf
- _____ (2018a) [1972], *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, 6 de mayo, México: DOF. Recuperado de: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_160218.pdf
- _____ (2018b) [2004], *Ley General de Bienes Nacionales*, 20 de mayo, México: DOF. Recuperado de: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/267_190118.pdf
- _____ (2018c), *Ley del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas*, 4 de diciembre, México: DOF. Recuperado de: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LINPI_041218.pdf

- _____ (2018d), *Reglamento de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales*, 29 de noviembre, México: DOF. Recuperado de: https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5545309&fecha=29/11/2018
- _____ (2020) [1917], *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, 5 de febrero, México: DOF. Recuperado de: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1_060320.pdf
- Dorotinsky Alperstein, Deborah (2009), “Imagen e imaginarios sociales. Los indios yaqui en la revista *Hoy* en 1939”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXI, núm. 94, México: Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM.
- Echeverría Andrade, Bolívar V. (2010), *Modernidad y blanquitud*, México: Era.
- Escandell Vidal, M. Victoria (1996), *Introducción a la pragmática*, Barcelona: Editorial Ariel.
- Estrada Fernández, Zarina et al (2004), *Diccionario Yaqui- Español y textos. Obra de preservación lingüística*, Hermosillo, Sonora: Universidad de Sonora- Plaza y Valdés Editores.
- _____ (2009), “El discurso de los pascolas entre los yaqui de Sonora, México”, en *Tlalocan. Revista de fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México*, vol. XVI, México: Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM.
- Estrada Rodríguez, Gerardo (2010), “Apuntes para una historia de la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Culturas e identidades*, Blancarte, Roberto (comp.), México: El Colegio de México.
- Fernández, Lissette (2006), “¿Cómo analizar datos cualitativos?”, *Butlletí la recerca*, Universitat de barcelona, Institut de ciències de l’educació.
- Fernández Miranda, Rodrigo (2011), *Viajar perdiendo el sur. Crítica del turismo de masas en la globalización*, España: Libros en Acción/Ecologistas en Acción.
- Figuroa Valenzuela, Alejandro (1992), *Identidad étnica y persistencia cultural. Un estudio de la sociedad y de la cultura de los yaquis y de los mayos*, tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, México: COLMEX.

- Flores Mercado, Georgina (2016a), "Nos robaron a la novia: agravio y conflicto a raíz de la patrimonialización de la *pirekua* por la UNESCO", en *Revista Sociológica*, núm. 87 (enero- abril), año 31, México.
- _____ (2017), *La pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Efectos del nuevo paradigma patrimonial*, México: Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM.
- _____ (2019a), "Pirekua para el mundo: la construcción discursiva de la pirekua como patrimonio inmaterial de la humanidad", en *Ciencias Sociales y Humanidades. Revista Centroamericana de Investigación y Postgrado*, vol. 6, núm. 1, Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- _____ (2019b), "Patrimonio cultural y turismo: ¿cómo enfrentar la mercantilización de la cultura indígena?", en *Diversidades, justicia y democracia*, México: Coordinación de Humanidades/UNAM.
- Flores Mercado, Georgina *et al* (2016b), "'Esto es música p'urhépecha...' *Pireris, pirekuas* y turismo en Michoacán", en Flores Mercado y Fernando Nava (comps.), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, México: Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM.
- Florescano Mayet, Enrique (1993), "El patrimonio cultural y la política de la cultura", en... (comp.), *El patrimonio cultural de México*, México: CONACULTA- FCE.
- _____ (2003), "El patrimonio nacional: valores, usos, estudios y difusión", en *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos 3. Pensamiento acerca del Patrimonio Cultural. Antología de textos*, México: CONACULTA- Coordinación de Patrimonio Cultural, Desarrollo y Turismo.
- Frías Montoya, José Antonio (1995), "El código catalográfico francés de 1791: una traducción y un comentario", en *Revista General de Información y Documentación*, vol. 5, núm. 1, Madrid: Servicio Publicaciones UCM.
- Fukuma, Mao (2018), *Hacia la trans- nación yaqui: intercambio, fronteras e identidades*, tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, México: UAM-I.
- García Canclini, Néstor (1982), *Las culturas populares en el capitalismo*, México: Editorial Nueva imagen.

- _____ (1993), "Los usos sociales del patrimonio cultural" (pp. 41-61), en Florescano, Enrique, (comp.) *El patrimonio cultural de México*, México: FCE.
- García Gutiérrez, Gustavo Alfredo (2015), Resistencia, trasvase y conflicto por el agua en Sonora: la oposición al Acueducto Independencia, tesis de Maestría en Antropología Social, México: CIESAS.
- García Sánchez, Eder (2015), "El turismo en Pátzcuaro (México). Percepciones del visitante extranjero entre 1880- 1920", en *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 13, núm. 3, abril, España- Portugal: Instituto Universitario de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de La Laguna- Instituto Universitario da Maia. Recuperado de: http://ojsull.webs.ull.es/index.php/Revista/issue/view/Vol.%2013%283%29%202015/PASOS42_13_3_2015
- García Wikit, Santos (2001), *Leyendas de la Nación Yaqui*, Ciudad Obregón, Sonora: Agrupación para las Bellas Artes, A.C.
- _____ (2007), *Danzas, poemas, cuentos y canciones yáki*, Ciudad Obregón, Sonora: CONACULTA- SEC- ISC- Ayuntamiento de Cajeme.
- Gascón, Jordi (2013), "El Turismo Solidario en el Estado Español: de instrumento político a producto comercializable", en... (eds.) *Cooperación en turismo. Nuevos desafíos, nuevos debates*, Barcelona: Foro de Turismo Responsable- COODTUR- Universitat Oberta de Catalunya- Universitat de Barcelona.
- Geertz, Clifford (1989), "Estar allí. La antropología y la escena de la escritura" (pp. 11-34), en *El antropólogo como autor*, Barcelona: Paidós.
- Gellner, Ernest (1988), *Naciones y nacionalismo*, Madrid: Alianza Editorial.
- Giddens, Anthony (2011), *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Giménez Montiel, Gilberto (2005a) "Patrimonio e identidad frente a la globalización", en *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos 13. Gestión cultural, planta viva de crecimiento*, México: CONACULTA- Coordinación de Patrimonio Cultural, Desarrollo y Turismo.
- _____ (2005b) *Teoría y análisis de la cultura*, Volúmenes I y II, México: CONACULTA- Instituto Coahuilense de Cultura.

- _____ (2007), *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México: CONACULTA- Instituto Coahuilense de Cultura.
- _____ (2019), “El signo y el símbolo en las diferentes tradiciones de la semiótica y sus implicaciones para el análisis de la cultura” en Horta, Julio, Georgina Paulín y Georgina Flores (comps.), *Sociosemiótica y cultura. Principios de semiótica y modelos de análisis*, México: Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM.
- Giraldo Díaz, Reinaldo (2006), “Poder y resistencia en Michel Foucault”, en *Tabula Rasa. Revista de Humanidades*, núm. 4 (enero- junio), Bogotá, Colombia, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600406>
- Gómez Rivera, Magdalena (2017), “Derecho indígena al territorio y a la consulta: el caso yaqui en México”, en *e-cadernos CES. Etnicidad, territorio y pueblos indígenas: paradojas y desafíos de las políticas neoliberales*, núm. 28, Coimbra, Portugal: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra- OpenEdition Journals. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/eces/2511#tocto1n5>
- González Galván, Jorge Alberto (2019a), “Reforma al artículo 4 Constitucional: Pluralidad cultural y Derechos de los pueblos indígenas”, en *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, nueva serie, año LI, núm. 154, enero- abril, México: Instituto de Investigaciones Jurídicas/UNAM. Consultado en: <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/derecho-comparado/article/view/3186/3591>
- _____ (2019b), “Constitucionales en materia indígena en México”, en *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, nueva serie, año LI, núm. 154, enero- abril, México: Instituto de Investigaciones Jurídicas/UNAM. Consultado en: <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/derecho-comparado/article/view/3627/4396>
- _____ (2019c), “La reforma constitucional en materia indígena”, en *Cuestiones Constitucionales. Revista Mexicana de Derecho Constitucional*, núm. 41, julio- diciembre, México: Instituto de Investigaciones Jurídicas/UNAM. Consultado

- en: <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/cuestiones-constitucionales/article/view/5654/7388>
- Gouy-Gilbert, Cécile (1985), *Una resistencia india. Los Yaquis*, México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Nacional Indigenista.
- Grupo Xcaret (2015), “Majestuoso 20 aniversario de Xcaret México Espectacular”, Boletines- Sala de prensa, 2 de julio. Consultado en: <https://www.grupoexperienciasxcaret.com/sala-de-prensa/majestuoso-20o-aniversario-xcaret-mexico-espectacular/>
- Guber, Rosana (2001), *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Guerrero Valenzuela, Lilián y Paola Gutiérrez Aranda (2011), “El cazador cazado: un relato yaqui de venados”, en Montes de Oca, Mercedes y Francisco Arellanes (eds.), *Tlalocan. Revista de fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México*, vol. XVII, México: Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM
- Hall, Stuart (1999), “Who’s heritage? Un-settling ‘the heritage’, re-imagining the post-nation”, en Jo Littler y Roshi Naidoo (eds.), *The politics of heritage: the legacies of ‘race’*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Hammersley, Martyn y Paul Atkinson (1994), “¿Qué es la etnografía?”, en *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona: Paidós (2da. Ed.)
- Hanisch Espíndola, Hugo (1977), “El patrimonio en Derecho Romano”, en *Revista Chilena de Derecho*, vol. 4, núm. 1/6, febrero- diciembre, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Consultado en: https://www.jstor.org/stable/41605191?seq=1#page_scan_tab_contents
- Harrison, Rodney (2010), “What is heritage”, en... (ed.), *Understanding the politics of heritage*, U.K.: Manchester University Press- Open University Manchester- Milton Keynes.
- _____ (2013), “Some definitions. Heritage, modernity, materiality”, en *Heritage. Critical Approaches*, U.K.: Routledge -Taylor & Francis Group.
- Hellier-Tinoco, Ruth (2008), “¡Saludos México!: postales, turismo y cuerpos danzantes”, en *Fractal. Revista trimestral*, núm. 50, julio-septiembre, México. Consultado en: <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal50RuthHellier.html>

- _____ (2011), *Embodying México. Tourism, nationalism and performance*, New York: Oxford University Press.
- Hernández Palacios, Esther y Gutiérrez, Gilberto (2006), “Los sones jarochos en el contexto de la globalización”, en Arizpe Schlosser, Lourdes (coord.), *Retos culturales de México frente a la globalización*, México: Miguel Ángel Porrúa.
- Hernández Rosete, Daniel (2015), “Cultura y vida cotidiana. Apuntes teóricos sobre la realidad como construcción social”, en *Sociológica. Revista del departamento de Sociología*, núm. 43, México: UAM-A. Recuperado de: <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/1480>
- Hiernaux-Nicolás, Daniel A.J.G. (2002), “¿Cómo definir el turismo? Un repaso disciplinario”, en *Aportes y Transferencias. Tiempo Libre, Turismo y Recreación*, año 6, núm. 2, Mar del Plata, Argentina: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales/Universidad Nacional de Mar del Plata. Recuperado de: <http://nulan.mdp.edu.ar/258/>
- Hobsbawm, Eric J. (1991), *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- INAH (2016), “Refuerzan acciones para preservar la danza de Pascolas y el Venado”, en *Boletín No. 287* (8 de octubre), Sonora: INAH
- _____ (2018), “INAH promueve la conservación de las danzas de Pascola y Venado en el Noroeste de México”, *Boletín de prensa No. 25* (miércoles 25 de julio), Chihuahua: INAH
- _____ (s.f.), *¿Quiénes somos?* Consultado en: <https://www.inah.gob.mx/quienes-somos>
- INALI (2017), *Jiak noki ji'ojtei yoojio. Norma de escritura de la lengua yaqui*, México: Secretaría de Cultura- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.
- INBAL (s.f.), *Conoce al INBAL*. Consultado en: <https://inba.gob.mx/ConoceInba>
- INPI (s.f.), *¿Qué hacemos?* Consultado en: <https://www.gob.mx/inpi/que-hacemos>
- Instituto de Investigaciones Jurídicas (1984), *Diccionario jurídico mexicano*, Tomo VII, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Consultado en:

<https://biblio.juridicas.unam.mx/bjv/detalle-libro/1174-diccionario-juridico-mexicano-t-vii-p-reo>

- Instituto Nacional de Cultura del Perú (2007), *Documentos Fundamentales para el Patrimonio Cultural. Textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión*, Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Islas Miranda, Cristian S. *et al* (2018), “Implementación del Programa de Alfabetización musical en las comunidades yaquis de Pótam y Tórim”, en Mercado Ibarra *et al* (coords.), *Aproximación a la comprensión de las comunidades indígenas y rurales desde una perspectiva multidisciplinaria*, México: Fontamara. Recuperado de: https://www.academia.edu/41886275/Implementaci%C3%B3n_del_programa_a_Alfabetizaci%C3%B3n_Musical_en_las_comunidades_yaquis_de_P%C3%B3tam_y_T%C3%B3rim
- Jaime León, Juan Silverio (1998), *Testimonios de una mujer yaqui*, México: CONACULTA.
- Jáuregui Jiménez, Jesús (2017), “De-Re Tenabarica. La sonaja de tobillo cahita como instrumento mariachero amerindio”, en Guzmán, Adriana (coord.), *México coreográfico. Danzantes de letras y pies*, México: Secretaría de Cultura/INBA/Coordinación Nacional de Danza.
- Kelley, Jane Holden (1982), *Mujeres yaquis: cuatro biografías contemporáneas*, México: FCE.
- Knoblauch, Hubert (2005), “Focused Ethnography”, en *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, vol. 6, núm. 3 (art. 44-septiembre).
- Lara González, José Joel (2013), “El ensueño. Rito de paso onírico-mítico-confirmatorio de los danzantes de pascola y venado de San Miguel Zapotitlán, Ahorme, Sinaloa”, en *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, núm. 95, México: INAH.
- Lerma Rodríguez, Enriqueta (2007), *Venado de dos cabezas: políticas del lenguaje en las comunidades yaquis. El caso de las relaciones de poder en torno al Proyecto Educativo de la Tribu Yaqui*, tesis de Maestría en Antropología, México: UNAM.

- _____ (2011), *El nido heredado. Estudio sobre cosmovisión, espacio y ciclo ritual de la tribu yaqui*, tesis de Doctorado en Antropología, México: UNAM.
- _____ (2013), "Cuando los Chichi'ales llegan: la conceptualización de la muerte entre los yaquis", en *Revista Nueva Antropología*, vol. 26, núm. 79, julio-diciembre, México: Asociación Nueva Antropología A.C.
- _____ (2015) "El encantamiento del hombre-venado", en *La búsqueda del Venado*, núm. 117, México: Artes de México Catálogo
- _____ (2016), "La construcción social del tiempo circular y el espacio concéntrico reticular en la ritualidad yaqui", en *Revista Nueva Antropología*, vol. 29, núm. 84, enero-junio, México: Asociación Nueva Antropología A.C.
- Llull Peñalba, Josué (2005), "Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural", en revista *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 17, España: Universidad Complutense de Madrid.
- López Aceves, Hugo Eduardo (2011), "La música mayo en Sinaloa o por qué los hombres nunca aprendieron a tocar", en *Diario de Campo*, nueva época, núm. 5, julio-septiembre, México: INAH.
- López Bárcenas, Francisco (2017), "El sistema jurídico mexicano y los derechos culturales", en *Diario de Campo*, cuarta época, año 1, núm. 1, enero-abril, México: INAH/Secretaría de Cultura.
- López de Llano, Héctor (2014), *Los voladores de Papantla: Aproximación etnomusicológica a la práctica musico- dancística del Palo Volador*, tesis de Maestría en Música (Etnomusicología), México: ENM/UNAM.
- _____ (2016), "Impacto del advenimiento turístico en la práctica músico-dancística del palo volador. El caso de la expresión del Totonacapan veracruzano de la costa", en Flores Mercado y Fernando Nava (comps.), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, México: Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM.
- _____ (2018), *Los voladores de Papantla: del rito al espectáculo... y de regreso*, tesis de Doctorado en Música (Etnomusicología), México: FaM/UNAM.

- López Estudillo, Rigoberto (coord.) (2011), *Yowem bat naateka juneyau Juya ania betana. Conocimiento ancestral yaqui. Sobre el uso, manejo y conservación de los ecosistemas*, Hermosillo, Sonora: CONANP.
- López Hernández, Haydeé (2013), “De la gloria prehispánica al socialismo. Las políticas indigenistas del Cardenismo”, en *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, vol. 20, núm. 53, mayo- agosto, México: ENAH.
- López Lara, Álvaro (2005), “Los rituales y la construcción simbólica de la política. Una revisión de enfoques”, en *Revista Sociológica*, año 19, vol. 20, núm. 57, enero-abril, México: UAM-A.
- López Morales, Francisco (2009), “La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial y su aplicación en México”, en *Fiestas y rituales. Memorias. X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos*, Lima, Perú: CRESPIAL- UNESCO.
- Machuca Ramírez, Jesús Antonio (2017a), “El patrimonio cultural inmaterial ante las transformaciones inducidas por las industrias culturales”, en Lara Plata, Lucio (coord.), *Comunidades en movimiento. Aproximaciones a la expresión inmaterial del patrimonio cultural*, San Luis Potosí: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí/Secretaría de Cultura.
- _____ (2017b), “Los derechos culturales y su diversidad en el marco del Estado-nación”, en *Diario de Campo*, cuarta época, año 1, núm. 1, enero-abril, México: INAH/Secretaría de Cultura.
- Marín Reyes, Noemí (2004), *La importancia de la danza tradicional mexicana en el sistema educativo nacional (1921-1938). Otra perspectiva de las misiones culturales*, México: CENART/CENIDI Danza/INBA/CONACULTA.
- Martínez Ayala, Jorge Amós (2016), “Bailar para el turismo. La ‘Danza de los viejitos’ de Jarácuaro como artesanía”, en Flores Mercado y Fernando Nava (comps.), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, México: Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM.
- Martínez de la Rosa, Alejandro (2015), “Patrimonialización de elementos culturales inmateriales y desarrollo local sostenible”, en *Ra Ximhai. Revista científica de*

- sociedad, cultura y desarrollo sostenible*, vol. 11, núm. 2, julio-diciembre, México: Universidad Autónoma Indígena de México.
- _____ (2018), “El árbol podrido de la naturaleza. El mito del arpa yoreme durante Semana Santa”, en... (coord.), *Como una gente. El uso del arpa entre los pueblos indígenas de México*, México: Universidad de Guanajuato.
- Mendizábal, Nora (2006), “Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa” (cap. 2), en Irene Vasilachis (coord.), *Estrategias de investigación cualitativa*, Barcelona: Gedisa.
- Mesri Hashemi-Dilmaghani, P. Anita y M. Anabela Carlón Flores (2019), La organización político- social de la tribu yo’eme (yaqui), Ciudad de México: Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación.
- Moctezuma Zamarrón, José Luis (2007), *Yaquis. Pueblos indígenas del México Contemporáneo*, México: CDI.
- _____ (2012), “Bailando al romper el alba: Ritos funerarios en pueblos de misión mayos y yaquis”, en Padilla Ramos, Raquel (comp.), *Misiones del noroeste de México. Origen y destino 2008*, México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste/CONACULTA.
- _____ (2015a), “Lengua y cultura como factores de resistencia e identidad étnica yaquis”, en *Diario de Campo*, tercera época, año 2, núm. 8, mayo-junio, México: INAH.
- Moctezuma Zamarrón, José Luis y Alejandro Aguilar Zeleny (coords.) (2013), *Los Pueblos Indígenas del Noroeste. Atlas Etnográfico*, México: Instituto Sonorense de Cultura- INALI- INAH.
- Moctezuma Zamarrón, José Luis y Antolín Vázquez Valenzuela (2015b), *El respeto a la tradición. Los pascolas y el venado en la ritualidad indígena del noroeste de México*, México. Recuperado de: [https://www.academia.edu/30341388/El respeto a la tradici%C3%B3n. Los pascolas y el venado en la ritualidad ind%C3%ADgena del noroeste de M%C3%A9xico. 2015](https://www.academia.edu/30341388/El_respeto_a_la_tradici%C3%B3n_Los_pascolas_y_el_venado_en_la_ritualidad_ind%C3%ADgena_del_noroeste_de_M%C3%A9xico.2015)
- Moctezuma Zamarrón, José Luis *et al* (2015c), “Huya Ania: La matriz del mundo”, en Good Eshelman y Alonso Bolaños (coords.), *Creando mundos, entrelazando*

realidades: cosmovisiones y mitologías en el México indígena. Volumen II, México: INAH.

Montes de Oca, Laura (2015), “Entre activistas, funcionarios e industriales. Aplicación de la etnografía -enfocada y política- en escenarios de gobernanza” en *Revista nueva antropología*, núm. 84.

_____ (2016), “Una ventana epistémica a la (inter)subjetividad. Las potencialidades del método etnográfico” en *Forum qualitative social research*, vol. 17, núm. 1, Berlín, Alemania: Social Science Open Access Repository (SSOAR). Recuperado de: <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/50623?locale-attribute=en>

Moreno Vázquez, José Luis (2015), “La lucha por el agua de los yaquis”, en *Diario de Campo*, tercera época, año 2, núm. 8, mayo-junio, México: INAH.

Mújica Angulo, Richard (2009), “¿Bailar o Danzar? Reflexiones en torno al uso y contextualización del significado de la danza”, en *Anales de la XXII Reunión Anual de Etnología. Tomo II*, La Paz, Bolivia: Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).

_____ (2016), “Patrimonialización de la música-danza de la *Sikuriada*: tensiones entre patrimonio cultural inmaterial, propiedad y desigualdad en localidades del altiplano boliviano”, en *Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO*, Buenos Aires: CLACSO

Muñoz Güemes, Alfonso *et al* (2009), “El músico tradicional (Mesa redonda)”, en *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, núm. 86, México: INAH

Muñoz Orozco, Macximiliano (2011), “Yo’eme/Yaqui”, en Castro Silva, Tonatiuh (coord.) *Etnias de Sonora*, Hermosillo, Sonora: Mora-Cantúa Editores- Instituto Sonorense de Cultura.

Muratalla, Benjamín (2009), “Los sonidos de la diversidad”, en Híjar Sánchez, Fernando (Coord.) *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, México: DGCP/CONACULTA.

Navarrete-Pellicer, Sergio (2003) “Invitación al estudio social e histórico de la música y la danza” (pp. 105- 112), en *Desacatos. Revista de antropología social*, núm. 12 (otoño), México: CIESAS.

- _____ (2019), “*El baile drama del Rabinal Achi: Notas críticas a la proclama*”, en *Ciencias Sociales y Humanidades. Revista Centroamericana de Investigación y Postgrado*, vol. 6, núm. 1, Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Nivón Bolán, Eduardo (2010), “Del patrimonio como producto. La interpretación del patrimonio como espacio de intervención cultural”, en... et al (comps.) *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*, México: UAM-I.
- Oehmichen Bazán, Cristina (2019), “Los Mayas de Quintana Roo y la economía de la identidad”, en *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, año 13, núm. 26, marzo, México: Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM.
- Oehmichen Bazán, Cristina et al (2019b), “Turismo, pueblos indígenas y patrimonio cultural en México y Chile”, en *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 17, núm. 1, enero- abril, España- Portugal: Instituto Universitario de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de La Laguna- Instituto Universitario da Maia. Recuperado de: http://ojsull.webs.ull.es/index.php/Revista/issue/view/40/PASOS59_17_1_2019
- OIT (2014) [1989], *Convenio N° 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes*, Ginebra, Suiza: OIT. Recuperado de: https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/documents/publication/wcms_345065.pdf
- Olavarría Patiño, María Eugenia (1999), *Ritmo y estructura del ciclo ritual yaqui*, tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, México: UAM-I.
- _____ (2000), “Contexto calendárico yaqui”, en *Alteridades*, vol. 10, núm. 20, julio-diciembre, México: UAM-I. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/747/74702004.pdf>
- _____ (2003), *Cruces, flores y serpientes: simbolismo y vida ritual yaquis*, México: UAM- Plaza y Valdés Editores.
- Olmos Aguilera, Miguel (1998), *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita- tarahumara*, México: INAH.

- _____ (2014), *El viejo, el venado y el coyote. Estética y cosmogonía: hacía una arquetipología de los mitos de creación y del origen de las artes en el noroeste de México*, Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte.
- _____ (2016), “Cambios y mutaciones de la música yoreme yaqui”, en... (coord.) *Música indígena y contemporaneidad: nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales*, México: El Colegio de la Frontera Norte- Secretaría de Cultura- INAH.
- ONU (1945), *Carta de las Naciones Unidas*, San Francisco, EE.UU: ONU. Consultado en: <https://www.un.org/es/charter-united-nations/index.html>
- _____ (2007), *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*, Nueva York: ONU. Recuperado de: https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/wp-content/uploads/sites/19/2018/11/UNDRIP_S_web.pdf
- Padilla Ramos, Raquel (1995) *Yucatán: fin del sueño yaqui. El tráfico de los yaquis y el otro triunvirato*, Sonora: Gobierno del Estado de Sonora/Secretaría de Educación y Cultura/Instituto Sonorense de Cultura.
- _____ (2009) *Los partes fragmentados. Narrativas de la guerra y la deportación yaquis*, tesis de Doctorado en Estudios Mesoamericanos, Alemania: Universidad de Hamburgo.
- Padilla Ramos, Raquel y Zulema Trejo Contreras (2009), “Los ocho pueblos como concepto”, en Padilla Ramos (coord.), *Conflicto y armonía. Etnias y poder civil, militar y religioso en Sonora*, México: CONACULTA- INAH Sonora.
- _____ (2012), “Guerra secular del yaqui y significaciones. Imaginario sociales”, en *Historia Mexicana*, vol. 62, núm. 1, julio- septiembre, México: COLMEX.
- Padilla Ramos, Raquel *et al* (2012), “Misión, nación y territorio yaquis”, en... (comp.), *Misiones del noroeste de México. Origen y destino 2008*, México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste/CONACULTA.
- Paredes Gudiño, Blanca (2017), “Reflexiones en torno a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas”, en Pérez Ruíz, Maya Lorena y Jesús Antonio Machuca (coords.), *La patrimonialización ¿un*

- nuevo paradigma?*, México: Boletín Colegio de Etnólogos y Antropólogos Sociales A.C. (enero- diciembre).
- Patrón Guzmán, Gregorio (2005), *Danzas Yoremes*, Ciudad Obregón, Sonora: Apalbat- UTS- IESCA.
- Pereiro Pérez, Xerardo (2013), “Los efectos del turismo en las culturas indígenas de América Latina”, en *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 13, núm. 1, Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/42308/40268>
- Pérez Montfort, Ricardo (2007), “El ‘negro’ y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos xix y xx”, en... *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México: CIESAS.
- _____ (2016), “La invención de tradiciones folclóricas y musicales en México: un hábito del discurso oficial y los medios de comunicación masiva” en Flores Mercado y Fernando Nava, (comps.), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, México: Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM.
- Pérez Ruíz, Maya Lorena (2004), “Patrimonio material e inmaterial. Reflexiones para superar la dicotomía”, en *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos 9. Patrimonio cultural oral e inmaterial. La discusión está abierta*, México: CONACULTA- Coordinación de Patrimonio Cultural, Desarrollo y Turismo.
- _____ (2012), “El patrimonio cultural inmaterial. Acuerdos básicos para su protección”, en Morales, Carmen et al (coords.) *Patrimonio inmaterial. Ámbitos y contradicciones*, México: INAH.
- _____ (2018), “Reseña de Ley General de Cultura y Derechos Culturales promulgada en México en 2017”, en *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, año 12, núm. 24, marzo, México: Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM.
- Pérez Ruíz, Maya Lorena y Machuca Ramírez, Jesús Antonio (2017) (coords.), *La patrimonialización ¿un nuevo paradigma?*, México: Boletín Colegio de Etnólogos y Antropólogos Sociales A.C. (enero- diciembre).

- Pibernat Riera, Lluís (2017), "El patrimonio como legitimador del poder (turístico)", en Martínez Gil (coord.), *Her&Mus. Heritage & Museography*, núm. 18, octubre-noviembre, Cataluña, España: Universitat de Lleida- Ediciones Trea.
- Quivy, Rayrmond y Luc Van Carnpenhoudt (2005), *Manual de investigación en Ciencias Sociales*, México: Limusa.
- Raffin, Marcelo (2018), "La noción de política en la filosofía de Michel Foucault", en *Hermenéutica Intercultural. Revista de Filosofía*, núm. 29 (enero- junio), Santiago de Chile, Chile, Escuela de Filosofía de la Universidad Católica Silva Henríquez. Recuperado de: <http://ediciones.ucsh.cl/ojs/index.php/hirf/article/view/1295/1197>
- Ramírez, Maira (1996), "Un análisis estructural de las danzas del venado y del pascola", en Jáuregui Jiménez, Jesús *et al* (coords.), *Cultura y comunicación. Edmund Leach in Memoriam*, México: UAM-I/CIESAS.
- Rinaudo, Christian (2018), "Promoción de la Tercera Raíz en las Políticas Culturales", en... *Afromestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el puerto de Veracruz*, Marsella: OpenEdition Books. Consultado en: <https://books.openedition.org/irdeditions/17886>
- Rivera Acosta, Guadalupe y Jorge A. Chamorro Escalante (2013), *Catalogo etnográfico del Cuartel General de Danzas Chimalhuacanas del Estado de Jalisco. Descripción y clasificación de 76 danzas rituales de la zona metropolitana de Guadalajara (2001- 2004)*, Jalisco, México: Parceiro, Danza y Percusión Étnica S.C.
- Rosas Mantecón, Ana (2011), "Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México", en García Canclini (coord.), *La antropología urbana en México*, México: CONACULTA-UAM- FCE.
- Ruíz Rodríguez, Carlos (2014), "La UNESCO, el patrimonio cultural inmaterial y las tradiciones musicales de México", en *Diario de Campo. Los dilemas de la salvaguardia. A diez años de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, tercera época, año 1, núm. 2, abril-junio, México: INAH.
- _____ (2018), "Del 'rescate' al 'emblema': el resurgimiento del baile de artesa y sus desafíos como patrimonio", en *Revista Transcultural de Música. Dossier especial:*

- Música y patrimonio cultural en América Latina*, número 21-22, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología.
- Salazar Peralta, Ana María (2006), “La democracia cultural y los movimientos patrimonialistas en México”, en *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, vol. 13, núm. 38, septiembre- diciembre, México: ENAH.
- _____ (2014), *Tepoztlán. Movimiento etnopolítico y patrimonio cultural. Una batalla victoriosa ante el poder global*, México: Instituto de Investigaciones Antropológicas/UNAM.
- Sánchez Pichardo, Pablo César (2011), *La inversión del cosmos. Danzas, rituales y mitos en la región Yoreme*, México: El Colegio de Michoacán.
- _____ (2012), “Las danzas de Pascola y Venado. Su cultura material y comportamiento ritual”, en *Anales de Antropología. Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas*, vol. 46, México: Instituto de Investigaciones Antropológicas/UNAM.
- _____ (2013), “La relación humanos-no humanos. El simbolismo de los animales del monte en las danzas de pascola y venado”, en *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, núm. 95, México: INAH.
- Schaff, Adam (1974), “La relación cognoscitiva. El proceso de conocimiento. La verdad” (73- 114), en *Historia y Verdad*, México: Editorial Grijalbo.
- Secretaría de Cultura (s.f.), *Sistema de Información Cultural (SIC) México*. Consultado en: https://sic.gob.mx/?table=frpintangible&estado_id=0
- Segovia Albán, Rafael (2006), “Abogar por la democracia cultural: un análisis sobre la movilización de la sociedad civil en defensa de la cultura”, en Arizpe Schlosser, Lourdes (coord.), *Retos culturales de México frente a la globalización*, México: H. Cámara de Diputados, LIX Legislatura- Miguel Ángel Porrúa.
- Serrano Riobó, Yeshica (2018), “Entre las Políticas de Patrimonio Cultural Inmaterial: el vallenato y los conocimientos ancestrales del pueblo Arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta”, en *Revista Transcultural de Música. Dossier especial: Música y patrimonio cultural en América Latina*, número 21-22, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología.

- Sevilla Villalobos, Amparo *et al* (1983), *Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala*, México: Dirección General de Culturas Populares/SEP- Premiá Editora de Libros.
- Sevilla Villalobos, Amparo (1990), *Danza, cultura y clases sociales*, México: CENIDI Danza/INBA.
- _____ (2010), “Encuentros y desencuentros para el logro de un programa de salvaguarda del patrimonio musical de México”, en *Salvaguarda del Patrimonio Musical en riesgo*, México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/Secretaria de Cultura del Estado de Puebla/CONACULTA.
- _____ (2014), “Del ritual al espectáculo”, en *Diario de Campo. Los dilemas de la salvaguardia. A diez años de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, tercera época, año 1, núm. 2, abril-junio, México: INAH.
- _____ (2016), “¿Divorcio involuntario?: géneros de músicaailable que se separan del baile”, en Martínez de la Rosa, Alejandro (coord.), *Identidades y patrimonios. Encrucijadas entre lo material y lo intangible*, México: Editorial Fontamara.
- _____ (2017a), “Los estereotipos de la folclorización”, en Ku, Luis (coord.), *El Mariachi: bailes y huellas*, Jalisco: El Colegio de Jalisco- Secretaría de Cultura- Gobierno del Estado de Jalisco.
- _____ (2017b), “ Los riesgos de la patrimonialización. Una reflexión”, en Pérez Ruíz, Maya Lorena y Jesús Antonio Machuca (coords.), *La patrimonialización ¿un nuevo paradigma?*, México: Boletín Colegio de Etnólogos y Antropólogos Sociales A.C. (enero- diciembre).
- _____ (2017c), “Los derechos culturales en el marco de los actuales procesos de patrimonialización de la UNESCO”, en *Diario de Campo*, cuarta época, año 1, núm. 1, enero-abril, México: INAH/Secretaria de Cultura.
- Silva Encinas, Manuel Carlos *et al* (2009), *Jiak nokpo etejoim. Pláticas en lengua yaqui*, Hermosillo, Sonora: Universidad de Sonora.
- Smith, Laurajane (2006), *Uses of heritage*, U.K.: Routledge -Taylor & Francis Group.
- _____ (2011), “El ‘espejo patrimonial’ ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples?”, en *Antípoda. Revista de antropología y arqueología*, núm. 12 (enero- junio), Bogotá, Colombia.

- Spicer, Edward H. (1994), *Los yaquis. Historia de una cultura*, México: UNAM
- Tatián, Diego (2006), "Qué significa actuar políticamente", en *Nombres. Revista de Filosofía*, año 16, núm. 20 (agosto), Córdoba, España. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/issue/view/115>
- Taylor, S.J. y R. Bogdan (1987) [1984], *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*, Barcelona: Paidós.
- Tortajada Quiroz, Margarita (1995), *Danza y Poder I. Proceso de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)*, México: CENIDI/INBA/CONACULTA. Recuperado de: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/499>
- Torres Aguilar, Morelos (2015), "El proceso histórico del concepto 'Patrimonio Cultural de la Humanidad' en un ámbito contemporáneo", en Meneses Sánchez et al (coords.), *Aproximaciones al Patrimonio Cultural*, Guanajuato, México: Universidad de Guanajuato- Editorial Montea.
- Turner, John Kenneth (1975), *México Bárbaro*, Ciudad de México: B. Costa-Amic, Editor.
- UNESCO (1954), *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención*, París: UNESCO. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- _____ (1970), *Convención sobre las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales*, París: UNESCO. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- _____ (1972), *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*, París: UNESCO. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- _____ (1982), "Declaración de México sobre las Políticas Culturales", en *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. Informe final*, París: UNESCO. Recuperado de: <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/927.pdf>

- _____ (1989), *Recomendación de la UNESCO sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*, París: UNESCO. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- _____ (2001), *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*, París: UNESCO. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- _____ (2002), *Declaración de Estambul*, Estambul: UNESCO. Recuperado de: <https://formacaompr.files.wordpress.com/2010/03/2002-declaracao-de-istambul.pdf>
- _____ (2003), *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, París: UNESCO. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- _____ (2005), *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*, París: UNESCO. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- _____ (2014), “Constitución de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura”, en *Textos fundamentales*, París: UNESCO.
- _____ (s.f.), *Artes del espectáculo (como la música tradicional, la danza y el teatro)*. Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/artes-del-espectaculo-00054>
- _____ (s.f.), *Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo*. Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/conocimientos-relacionados-con-la-naturaleza-00056>
- _____ (s.f.), *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>
- _____ (s.f.), *Reuniones sobre el patrimonio cultural inmaterial (co)organizadas por la UNESCO*. Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/eventos>
- _____ (s.f.), *Técnicas artesanales tradicionales*. Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/tecnicas-artesanales-tradicionales-00057>

- _____ (s.f.), *Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como el vehículo del patrimonio cultural inmaterial*. Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/tradiciones-y-expresiones-orales-00053>
- Universidad Nacional Experimental de la Seguridad (2006), *Cinco memorias sobre la instrucción pública y otros escritos*, Venezuela: UNES. Recuperado de: http://www.unes.edu.ve/wp-content/uploads/2012/01/presentacion_sobre_condorcet.pdf
- Urry, John (2001), "La Mirada del Turista", en *Turismo y Patrimonio. Revista de la Escuela de Turismo y Hotelería*, núm. 3 (Gastronomía y Turismo), enero, Lima, Perú: Universidad de San Martín de Porres.
- Usos sociales, rituales y actos festivos*. Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/ usos-sociales-rituales-y-00055>
- Varela Ruíz, Leticia (1986), *La música en la vida de los yaquis*, Hermosillo, Sonora: Gobierno del Estado de Sonora.
- Velasco Toro, José (2015), "Autonomía y territorialidad entre los yaquis de Sonora, México", en *Diario de Campo*, tercera época, año 2, núm. 8, mayo-junio, México: INAH.
- Villarroel Salgueiro, Gloria y Mújica Angulo, Richard (2012), "Tejiendo sonidos de saberes: Reflexiones sobre la protección, uso y representaciones de los conocimientos y saberes tradicionales indígenas", en *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, núm. 25, Bolivia: Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Recuperado de: https://www.academia.edu/7777156/Tejiendo_sonidos_de_saberes_Reflexiones_sobre_la_protecci%C3%B3n_uso_y_representaciones_de_los_conocimientos_y_saberes_tradicionales_indigenas
- Zemelman, Hugo (2005), "Pensar teórico y pensar epistémico. Los desafíos de la historicidad en el conocimiento social" (pp. 63- 79) en *Voluntad de conocer: el sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico*, México: Anthropos editorial.
- Zúñiga Bravo, Federico G. (2013), "Los nuevos usos de la cultura y el patrimonio cultural en el contexto turístico de México. El caso del Totonacapan veracruzano", en Oehmichen Bazán, Cristina (coord.), *Enfoques antropológicos*

sobre el turismo contemporáneo, México: Instituto de Investigaciones Antropológicas/UNAM.

Anexos

ANEXO 1. CONTEXTOS DE LOS PAJKO COMUNITARIOS EN LOS QUE SE LLEVA A CABO LA DANZA DEL VENADO Y LOS PASCOLAS

<i>Pueblo</i>	<i>Pajko</i>	<i>Fecha</i>	<i>Radio de participación</i>
Loma de Guamúchil (tradicionalmente Cócorit)	“Espíritu Santo” (Patrono de la Iglesia)	Del 25 al 27 de mayo	COMUNAL
	“Virgen de Guadalupe” (Patrona de la Guardia)	Del 10 al 12 de diciembre	COMUNAL*
Loma de Bácum (tradicionalmente Bácum)	“Santa Rosa de Lima” (Patrona de la Iglesia)	Del 28 al 30 de agosto	COMUNAL
	“Virgen del Camino” (Patrona de la Guardia)	30 de junio, 1 y 2 de julio	REGIONAL
	“Santa Rosalía”		
Tórim	“San Ignacio de Loyola” (Patrono de la Iglesia)	Del 29 al 31 de julio	COMUNAL*
	“Santa Cruz” (Patrona de la Guardia)	Del 1 al 3 de mayo	REGIONAL
Vícam	“Natividad del Señor” (Patrona de la Iglesia)	25 de diciembre	
	“San Juan Bautista” (Patrono de la Guardia)	Del 22 al 24 de junio	COMUNAL*
Pótam	“Santísima Trinidad” (Patrona de la Iglesia)	De mayo a junio (fecha movable)	REGIONAL
	“San Isidro Labrador” (Patrono de la Guardia)	14 y 15 de mayo	COMUNAL
	“San Francisco Javier” (Patrono de la localidad de Oros)	Del 1 al 3 de diciembre 4 de octubre	COMUNAL
	“Virgen del Rosario”		
Ráhum	“Asunción del Señor” (Patrono de la Iglesia)		COMUNAL
	“Corpus Christi” (Patrono de la Guardia)	De mayo a junio (fecha movable)	REGIONAL
Huírivis	“Santa Barbara” (Patrona de la Iglesia)	4 de diciembre	
	“San Rafael” (Patrono de la Guardia)	Del 22 al 24 de octubre	COMUNAL
	“San Miguel Arcángel”		

	(Patrono de la Iglesia)		
Pitahaya (tradicionalmente Belem)	“San Pedro y San Pablo” (Patrono de la Guardia)	Del 28 al 30 de junio	COMUNAL*
	“Virgen del Carmen” (Patrona de la localidad de Las Guásimas)	Del 14 al 16 de julio	GREMIAL- PESCADORES

* Se realiza en los Ocho Pueblos Tradicionales.

Cuadro 2. Contextos de los *pajko* comunitarios en los que tiene lugar la práctica dancística del Venado y los Pascolas. Elaboración propia con base en Mesri Hashemi-Dilmaghani y Carlón Flores (2019) y Olavarría Patiño (2000).

ANEXO 2. COMPENDIO FOTOGRÁFICO