



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

LA ESCALERA TONAL DEL SOL EN EL *PAJKO* DE LOS MAYOS DE SONORA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA
GUILLERMO MORA REGUERA

TUTORA
DRA. LÉNICA REYES ZÚÑIGA
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

A la memoria de Raquel Padilla Ramos, destacada académica sonorensa, ciudadana comprometida,
impulsora del reconocimiento interétnico y mujer ejemplar.

Agradecimientos

Me siento afortunado al poder afirmar que esta tesis es producto de un trabajo colectivo cuyo desarrollo ha involucrado el esfuerzo y la disposición de diversas personas. En primer lugar, le debo un profundo agradecimiento a todos los *oficios*, *pajkomem*, caseros y personas mayo en general que me han permitido acceder a sus procesiones rituales y registrarlas. Evidentemente, el material fundamental que ha posibilitado el desarrollo de mi investigación son las grabaciones de audio y los testimonios de los actores rituales del *pajko* mayo. Por ello, quiero reconocer particularmente la colaboración y el apoyo de los *oficios* músicos Néstor Mendívil, Marino Robles, “Beto” Moroyoqui, Pedro Valenzuela, David Escalante, Zenón de Rancho Camargo, César de Navojoa, Federico Gocobachi de Rancherías, don Andrés de Tapizuelas, Nazario Jusacamea, Bartolo Borbón, Germán Vázquez, hermanos Nestor y “Cuco” de La Bocana, Bernardo Esquer, don “Pano” de Huayparín, Felipe Jatomea, José Jacobi, Mauro Villegas y “Barni” Vega. Mi más sincero agradecimiento también a todos los *pajkolam* que me brindaron su apoyo y amistad durante las jornadas rituales. Agradezco igualmente a los fariseos –en especial a los de Pueblo Viejo, Navojoa– con quienes conviví durante la Cuaresma de 2018, y que igualmente me admitieron amistosamente.

Mi más profunda gratitud a las personas que me albergaron tan hospitalariamente durante mi estancia en el sur de Sonora para la realización del trabajo de campo. En Bahuises, Navojoa, fui recibido y atendido de la manera más amable y cariñosa por la familia Quiñones: Hilario “Layo”, Juanita, Cándido, Justo, Mariela y Jesús, quienes velaron siempre por mi bienestar, seguridad y comodidad. En El Rodeo, Etchojoa, mi hogar fue la casa de Estanislao “don Tani” Granados y Bartola Leyva, quienes me brindaron techo, alimento, transporte y cuidados. A Hilario Quiñones y a Estanislao Granados les agradezco, además, por promover y apoyar activamente la realización de esta investigación. En El Júpare, Huatabampo, fui recibido muy atentamente por Antolín Vázquez, quien me facilitó hospedaje y me introdujo a los *oficios* y *pajkomem* de dicha ocasión.

Mi introducción a la ritualidad y al arte mayo, así como a la labor etnográfica, se la debo a Diego Ballesteros, a quien agradezco por convidarme a su campo e intereses de estudio, por facilitarme contactos y referencias, y por compartir conmigo cuanto conocimiento adquiere. En este sentido, reconozco y agradezco también a Fidel Camacho, cuyo saber, amistad y apertura al diálogo han resultado un recurso invaluable para el desarrollo de este trabajo.

El rigor académico que pueda encontrarse en esta tesis se debe, en enorme medida, a su tutora, Lénica Reyes. Me siento profundamente agradecido con ella por su paciencia y compromiso con el desarrollo de este trabajo. A José Miguel Hernández, mi más sincera gratitud por su colaboración en las labores analíticas de este trabajo. Agradezco también a mi hermano Felipe, quien fue mi primer asesor en la creación y redacción del protocolo de investigación que ha derivado en esta tesis. Asimismo, agradezco a mis profesores del Posgrado en Música por sus lecturas, observaciones y enseñanzas: Lizette Alegre, Gonzalo Camacho y Marina Alonso; así como a mis compañeros del Seminario de Investigación: Sebastián Galvis, Flor Méndez, Miriam Rosas, Marisol Baldazúa, María Alejandra de Ávila, Francisco Vallejo y Edith Ramírez. Al personal administrativo del Posgrado en Música por sus amables y pacientes atenciones: Fernando Nava, Jasmin Ocampo y Mónica Sandoval. Mi aprecio y gratitud también, a la gran y diversa comunidad que integra la Universidad Nacional Autónoma de México, pues la política educativa que hasta ahora ha logrado sostener es el cimiento sobre la cual se ha construido este trabajo.

Las conclusiones centrales de esta tesis fueron presentadas, a manera de ponencia, en el *Simposio Antropología e Historia del Noroccidente de México, 2019*, por lo cual agradezco a sus coordinadores Jesús Jáuregui, Benjamín Muratalla y Francisco Samaniega por proveerme de un lugar para su exposición.

Personalmente, quiero agradecer a mi familia en la Ciudad de México, Mariana y Fabricio, por su respaldo durante la realización de este trabajo. A mis padres, María Elena y Felipe, en Sonora, por sus estímulos y apoyos constantes a lo largo de mi formación profesional e individual. A Zyanya Cedano, por ayudarme a sobrellevar mis estancias en campo y estar siempre atenta a cualquier situación emergente; igualmente a Guadalupe Cedano. A mis amistades, por impulsar mis ánimos al escuchar y valorar mis recuentos: Jair Castruita, Javier Verdín, Eleonora Machuca, Eleazar Silvestre, Heberto Mayorquín e Icela Villanueva.

Finalmente, aprovecho el espacio para expresar mi deseo de que este trabajo contribuya al conocimiento colectivo interétnico de los pueblos sonorenses, así como a la apertura de los espacios académicos e institucionales a las artes y estéticas tradicionales. Espero, con este vistazo a la gran tradición artística y espiritual mayo, aportar algo a la construcción social de una valorización de los modos de vida alternativos al capitalismo, a la modernidad y a la urbanidad.

Prefacio

Treinta segundos de grabación en los que don Celestino aparece tocando una melodía en una flauta de carrizo y marcando un ritmo en un tambor de doble parche de cuero me fueron suficientes para decidir visitar la región del mayo y llevar a cabo mis propios registros sonoros. Me preguntaba sobre el proceso de creación de esa melodía que, con un estilo tan compatible con los principios formales de la música tonal y unos arreglos tan cercanos a sus principios estéticos, podía sonar en esas circunstancias tan fuera de lugar en la “historia del arte universal”. Lo que me esperaba, ya instalado en el campamento de los fariseos de Pueblo Viejo, Navojoa, con equipo de grabación montado y preparado, rebasó por completo las expectativas planteadas por mi campo de conocimiento como instrumentista, compositor e investigador de la música académica.

Al ser testigo aquella noche del Miércoles de Tinieblas del año 2016 de las impresionantes manifestaciones –que inicialmente comprendí sólo como estéticas– emergentes desde la marginalidad ciudadana, se tendió el sendero que me llevó al asombroso encuentro con la “otredad” artística que se encuentra más allá de los confines urbanos. Pronto entendí que ni el equipo ni la técnica de grabación más completos me permitirían traer a mi escritorio la esencia de aquel asombro. El siguiente paso que me correspondería para continuar con mis observaciones resulta –irónicamente– nada obvio: estar ahí donde ocurre esa música; pero no anticipé que seguir esos sonidos me conduciría al encuentro con otra forma de vivir y de pensar, que parece encontrarse en todos los lugares en los que no estoy.

Sin embargo, incluso ahora, entendido de que mi formación profesional musical me ha hecho experto en apenas una parcela del fenómeno sonoro –ni se diga de la vida–, no me he querido desprender de mi gran interrogante: ¿cómo se hace la música? Una especie de exploración circular consecuencia del proceso que ha llevado intentar contestar la pregunta central de esta investigación: ¿cómo se hace la música del *pajko* mayo? Con estas elucubraciones presento el siguiente estudio de caso etnomusicológico.

Contenido

Introducción.....	1
Antecedentes.....	2
Estado de la cuestión.....	3
Planteamiento del problema.....	10
Pregunta eje.....	11
Hipótesis.....	11
Marco teórico-metodológico.....	11
Etnografía.....	11
Análisis simbólico.....	13
Etnomusicología.....	15
Epistemología de la música tonal.....	17
Contenido de la tesis.....	19
1 Etnografía de la música del <i>pajko</i> mayo.....	21
1.1 La organización del <i>pajko</i>	24
1.1.1 La enramada y los <i>altares</i>	26
1.1.2 La producción musical en el <i>pajko</i>	29
1.2 Teoría, técnica y mitología de los <i>labeleerom</i>	33
1.2.1 Afinaciones.....	34
1.2.2 <i>Jiawi</i> : las sonoridades de <i>Juyya ánia</i> , <i>Báawe ánia</i> y <i>Yo ánia</i>	46
1.3 Acciones rituales-musicales en la <i>enramada</i>	65
1.3.1 <i>Canario</i> inicial.....	65
1.3.2 La madrugada y el Alba.....	69
1.3.3 <i>Canario</i> final.....	73
2 Análisis tonal y paradigmático del <i>pajko</i> mayo.....	76
2.1 Especificaciones teórico-metodológicas.....	76
2.1.1 Selección del <i>corpus</i>	76
2.1.2 Especificidades de conceptos de la teoría tonal.....	80
2.1.3 Procedimiento del análisis tonal.....	82
2.2 Análisis de las secuencias de sones de cada <i>pajko</i>	85
2.2.1 Resultados del análisis de <i>pajkom</i> domésticos.....	88
2.2.2 Resultados del análisis de <i>pajkom</i> comunitarios.....	102

2.3 Análisis paradigmático de las secuencias de sonos.....	132
2.3.1 Ocasiones con dos tonos fundamentales.....	137
2.3.2 Ocasiones con tres tonos fundamentales.....	137
2.3.3 Ocasiones con cuatro tonos fundamentales.....	138
2.4 La escala de quintas justas de los <i>labeleerom</i>	140
3 Forma tonal–ritual del <i>pajko</i>	149
3.1 Segmentos-tonos del <i>pajko</i>	149
3.1.1 <i>Canario</i>	149
3.1.2 <i>Naiki</i>	169
3.1.3 <i>Cruzado</i> : primer ascenso.....	171
3.1.4 <i>Una</i> : Segundo ascenso y punto álgido.....	173
3.2 Morfologías tonales–rituales del <i>pajko</i>	182
3.2.1 Forma ascendente.....	182
3.2.2 Forma de dos polos.....	183
3.2.3 Forma cíclica: la ocasión de El Júpare (20P.D).....	184
3.3 Análisis simbólico de la forma tonal–ritual del <i>pajko</i>	189
3.3.1 La forma tonal–ritual del <i>pajko</i> como escalera solar.....	202
3.3.2 La forma tonal–ritual como serpiente emplumada.....	205
3.3.3 La forma tonal–ritual como ordenamiento de <i>Juyya</i> , <i>Bawe</i> y <i>Yo ánia</i>	209
Conclusiones.....	220
Bibliografía.....	228
Índices de tablas, figuras e imágenes.....	233
Anexos.....	237

Introducción

El *pajko* o fiesta tradicional es uno de los eventos más recurrentes de la ritualidad de los mayos –autodenominados *yoremem*–. En él, se interrumpe la cotidianidad impuesta por la vida moderna para participar en las procesiones religiosas, en la alimentación colectiva y en las expresiones musicales, dancísticas, y mitológicas que constituyen el ritual. A través de esta diversidad de actividades, se representan y hacen presentes los distintos ámbitos del mundo de los mayos: sus creencias y costumbres nativas de un marcado catolicismo, sus vínculos y organizaciones sociales, sus relaciones de intercambio, sus personajes, narrativas y humor ritual, su tradición culinaria, sus concepciones ambientales y sus elaboraciones estéticas. La perseverancia de quienes deciden dedicar sus esfuerzos y recursos para la realización del *pajko*, aunque en ocasiones implique un sacrificio para su bienestar económico, contrasta con la mentalidad del desarrollo urbano –del cual los mayos se encuentran rodeados y en gran medida incorporados– que demanda el cumplimiento de un calendario laboral por encima de cualquier otra práctica ritual.

Esta investigación se enfoca en uno de los elementos obligados del *pajko*: la música de *labeleerom*, conjunto compuesto por dos violinistas –o *labeleerom*– y un arpista –o *arpeero*–. Cada uno de los sones que conforma el repertorio de los *labeleerom* está asociado a una tonalidad y a un tema semántico –un animal o planta, generalmente–, que a su vez están asociados a una hora determinada del día o la noche. En esta tesis demuestro que, mediante la interpretación libre dentro de una sintaxis ritual con normas determinadas, el *labeleero* mayor –“conductor” de la música del *pajko*– desarrolla una secuencia de sones –a lo largo de horas o días– en la que se expresa el fundamento de la cosmología de los mayos: un sentido escalonado del transcurso del tiempo y del Sol sobre su territorio. Para esto, los *labeleerom* implementan una teoría musical y técnica instrumental propias que se integran con los múltiples códigos mitológicos y rituales, y con el conocimiento del medio ambiente y de sus moradores, naturales y extrahumanos.

A través del análisis etnográfico, simbólico y musical, este trabajo estudia la forma en que la música de cuerdas se desarrolla a lo largo de las extensas jornadas ceremoniales. El producto final consiste en la propuesta de un modelo estructural del *pajko* que concentra los marcadores musicales y rituales más representativos de la cosmología nativa. En síntesis, los resultados de esta tesis permiten

apreciar que la composición musical –tonal, pero oral y colectiva– del *pajko* es una de las manifestaciones más complejas de su narrativa mitológica y ritual.

Antecedentes

El presente trabajo surge del interés por conocer cómo es que los músicos mayos –a través de la ornamentación, el fraseo y la variación temática– conciben, estructuran y practican la producción musical. Mi primer acercamiento a la música mayo, particularmente a la de *tambuleero*, se dio a través del material audiovisual que Diego Ballesteros Rosales, estudioso del sistema de transformaciones mitológicas del Alto Río Mayo, compartió conmigo. Desde mis intereses como compositor musical –y desde el interés de Ballesteros Rosales por compartir su campo de estudio–, surgió la iniciativa de acudir a la región a realizar mis primeras experiencias de trabajo de campo en los años 2016 y 2017. Gracias a su guía, pude presenciar y empezar a conocer la cultura y la gente mayo; a partir de ello, consideré la necesidad de continuar de manera sistematizada mi labor de pesquisa.

Al comenzar formalmente la investigación en el marco del Programa de Maestría y Doctorado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, el objetivo general inicial era describir aspectos formales de la construcción melódico-armónica de la música que se interpreta en el *pajko* mayo. El indicio *emic* que dirigió esta primera indagación fue el concepto de *jiawi* o “tono musical”, según expuesto por Fidel Camacho Ibarra en sus tesis de maestría s. A través de dicho concepto, pretendía encontrar de qué formas la composición de los sones para los distintos conjuntos musicales mayos se asocia simbólicamente con los elementos naturales que integran el mundo *yoreme* durante la realización del *pajko*. Esta perspectiva implicó, desde el principio, que mi metodología incorporara múltiples registros del ritual completo, pues la música –y los *jiawim*– se prolonga por tanto tiempo como lo haga éste. Tras la primera etapa de registro –sonoro y etnográfico– y análisis, emergieron patrones en las secuencias completas de afinaciones empleadas para la música de *labeleerom* que sugerían algún tipo de significación. A partir de ello, consideré ese nivel estructural como el ámbito pertinente para centrar el trabajo de interpretación y, en función de ello, ajusté el *corpus* y el método analítico. En lugar de estudiar la composición interna de las piezas musicales interpretadas en el *pajko*, opté por observar el conjunto total de sones de *labeleerom* registrados en cada ocasión. Uno de los corolarios que supone este cambio de enfoque es concebir una gran forma musical en el *pajko* que se construye en la secuencia tonal que resulta de la interpretación de cada son. Si bien ya existe información similar documentada en algunos trabajos académicos y de divulgación –que se revisan a

continuación–, los datos generados por esta investigación son los primeros en estar específicamente basados en un proceso de registro y análisis sistemático.

Estado de la cuestión

El cuerpo de trabajos académicos acerca de la cultura y sociedad mayo incluye una variedad de temas tales como la mitología, el ritual, la religión, la historia (poblamiento, misiones jesuitas, conquista, opresión), la lingüística, la música y la danza. Las investigaciones etnomusicológicas que tienen o incluyen a la música mayo como su objeto de estudio han reconocido, unívocamente, la intrincada relación que ésta guarda con el resto de los temas mencionados. Paralelamente, los trabajos etnológicos más recientes que no tienen como eje central la música, la incluyen en la construcción de algunos de sus datos e interpretaciones. Dada la temática central de esta tesis, en este apartado realizo sólo una breve revisión de las investigaciones académicas que han abordado específicamente el tema de la tonalidad en la música cahíta (de mayos y yaquis).

El trabajo etnomusicológico de Leticia Varela, *La música en la vida de los Yaquis* (1986) tiene, como su título lo anuncia, un campo amplio de investigación. En él, el tema de la música es estudiado desde varios ámbitos sociales e históricos. La autora construye sus argumentos presentando datos de una amplia área geográfica, que abarca desde el sur de Estados Unidos hasta las “áreas culturales” denominadas Occidente de México y Mesoamérica (1986, pp. 118, 134, 143). La obra incluye un apartado de transcripciones, descripciones de las sonoridades e instrumentos musicales, y una interpretación sobre su simbolismo, titulada “Música y Cosmos”. Este trabajo destaca por la sofisticación de su análisis musical, al que se someten varios sones y cantos de los distintos conjuntos musicales yoremes, a los cuales ella llama “géneros”. No se confina, como es nuestro caso, a la música del *pajko*. El criterio para la selección de los ejemplares analizados fue “su carácter representativo” y “la cantidad de material que ofrecen para su análisis” (1986, p. 160). Así, su análisis musical se sitúa en el nivel del canto y del son individual, y consiste en la transcripción a notación musical –con simbología diseñada *ad hoc*–, la identificación de escalas, estructuras melódicas, frases y subdivisiones de éstas, métrica, dinámica y la interpretación de textos en los cantos para la danza de Venado¹. En lo que respecta al objetivo de la transcripción, la autora considera que “lo único que puede aspirar, tratándose de una cultura musical puramente oral, es a expresar limitadamente, a través de la impresión

1 Retomo la escritura con mayúscula de Leticia Varela (1986), Olmos Aguilera (1993) y Camacho Ibarra (2017) para referirme al danzante, pues permite distinguirlo del animal.

óptica que dan los símbolos sobre el papel, el transcurso de ciertos parámetros de un proceso sonoro” (1986, p. 155). En su ya aludido capítulo “Música y Cosmos”, la autora propone ciertas correspondencias entre la estructura mítica o de cosmovisión y las estructuras que organizan lo musical-sonoro. “Resumiéndola en una frase, la tesis en cuestión puede formularse de la siguiente manera: ‘La visión yaqui del cosmos constituye el fundamento ideológico y estructural de su música’” (1986, p. 141). Aunque la presente investigación y la de Leticia Varela se proponen objetivos distintos y para cumplirlos ocupan diferentes niveles y métodos de análisis, este enunciado conclusivo es común para ambas.

En su tesis de licenciatura, Miguel Olmos Aguilera aborda desde una postura sistémica las distintas manifestaciones dancístico-musicales de las etnias mayo, yaqui y tarahumara, que forman el grupo lingüístico tara-cahíta. Después de presentar un contexto general, el autor expone una recopilación de mitos circunscritos al ámbito de la música, la danza y la fiesta. Más adelante, describe las similitudes y diferencias de las “danzas y su contexto musical” de cada uno de los grupos étnicos. Analizando estos “fenómenos artísticos y musicales” en conjunto, el autor concluye que las “danzas yaquis y mayos de Venado, Pascola y Matachines, [...] pertenecen a un complejo sistema cultural, y no a una simple presentación dancística” (Olmos Aguilera, 1993, pp. 33, 68, 85).

En lo que respecta al ámbito musical específicamente sonoro, Olmos Aguilera realiza una descripción minuciosa de los instrumentos empleados, además de presentar análisis musicales en los que abunda acerca de la forma, armonía y métrica de algunos “ejemplos [de sonos] que arrojaron elementos novedosos en cuanto al análisis comparado de la música de los tres grupos.” Acerca del propósito de estos análisis, el autor señala que “es vislumbrar a través de la transcripción, las posibles semejanzas y diferencias que existen entre diversos sonos, retomándolos siempre en relación con el conjunto dancístico.” En lo que Olmos Aguilera enuncia como su “análisis general”, se expone una serie de comparaciones para establecer las distinciones de los sonos entre los diversos conjuntos: Pascola – Matachines; Venado y Tambor – Pascola; Mayos – Yaquis; Cahitas – Tarahumaras (Olmos Aguilera, 1993, pp. 156, 192). Específicamente sobre la tonalidad en la música del *pajko*, señala que: “[...] cada hora del día no solo está relacionada con el tipo de tonalidad y afinación del conjunto instrumental de las danzas de Pascola y Venado -incluyendo las voces el violín y el arpa-, sino que a cada tonalidad pertenecen ciertos animales o plantas” (1993, pp. 145–146).

El autor presenta una lista de tonalidades y una pequeña descripción de cada una (ver Tabla 1). Sin embargo, esta información –de origen verbal, según se presume (Olmos Aguilera, 1993, p. 145)– no incluye especificaciones sobre la hora de interpretación, ni es contrastada con registros *in situ*, por lo cual resulta en un indicio poco apropiado para ser sistematizado.

Tonalidad	Descripción
Sol Mayor	Antes de las doce de la noche
Do Mayor	Llamada “compañía”
La Mayor	–
La Mayor (invirtiendo la afinación del violín)	Llamada arrullo de la víbora
la mayor	Afinación santa: el amanecer. Aquí se interpretan Sones de pájaros o animales del amanecer
Re Mayor	Cuando el sol ya está alto

Tabla 1: Normas de afinación según Olmos Aguilera²

En su estudio sobre el *pajko* entre los mayos de Sinaloa, Jesús A. Ochoa Zazueta presenta un modelo que incluye las acciones más importantes del *pajko* con la denominación (en cahíta y en español) y descripción de cada acción ritual (ver Tabla 2). Presenta, además, la relación completa de cada son (incluye todos los nombres), su tonalidad correspondiente, la hora en que fue interpretado y el conjunto musical que lo ejecutó (1998, pp. 182, 185, 193, 295). También menciona que “durante la realización del *pajko* hay momentos en que es necesario cambiar o modificar el tono de los sones [...] a este hecho se le identifica como *mingüete*” (1998, p. 168) y que “para cada etapa cronológica corresponde un tono musical y determinados sones” (1998, p. 294). En un esquema en el que expone la división cronológica del *pajko*, emplea el término de “fase” y “tiempo” con las siguientes variantes: *tukäri*, la noche; *machilio*, la madrugada; *keu’uëyo*, la mañana; y *kupteyo*, sin traducción (1998, pp. 193, 295).

Si bien no queda claro si la relación de “Tonos” que presenta se basa en un análisis musical, el autor presenta diversas transcripciones a notación musical de los sones incluidos en su modelo.³ Aunque el texto de Ochoa Zazueta es una fuente documental importante para el desarrollo de esta investigación, durante mi trabajo de campo observé notables diferencias entre las realizaciones de los *pajkom* de los mayos de Sonora y los de Sinaloa (estos últimos, tema central de dicho autor). Por estos

2 (Olmos Aguilera, 1993, p. 146)

3 “Pese a que el autor [Ochoa Zazueta] no analiza la música vinculada con la cultura, su trabajo de transcripción es una contribución.” (Olmos Aguilera, 2003, p. 53)

motivos, se dificulta, en este momento de la investigación, un análisis musical comparativo a fondo entre su propuesta y la mía.

Oscar Santiago Ayala Partida, en su trabajo *Danzas de los mayos de Sonora* (2009), proporciona datos que hacen referencia directa a los *jiawim*, el indicio inicial de esta investigación. En él, el autor presenta la transcripción de una entrevista realizada al músico mayo Balvanero Alamea Siari, ya finado (Camacho Ibarra, comunicación personal). Aunque la información que comparte este músico sobre los *jiawim* es de diversos órdenes, el autor se limita a esquematizar únicamente aquella del tipo cronológico. De tal manera, presenta un cuadro que contiene dieciséis *jiawim* distribuidos en un lapso temporal que va de las 16:00 horas hasta las 14:00 horas del día siguiente, según lo expuso su interlocutor (ver Tabla 1.2.3). Esta y otras informaciones sobre el simbolismo y procedimientos de las acciones rituales del *pajko* que aporta dicho autor son recuperadas a lo largo de esta investigación.

Luis Alberto Carrera Villalobos presenta, como tesis de Maestría en Etnomusicología, una investigación sobre “la *pajco*” de los mayos de Sinaloa enfocada, primordialmente, en el estudio del ritual desde una perspectiva histórica y de la teoría del *performance* (2017). Específicamente sobre la tonalidad en la música de *labeleerom* el autor señala que “el sistema de afinaciones de este grupo es muy complejo y tiene relación con los momentos de la *pajco*” y que la afinación del violín mayo “es por quintas como un violín normal sólo que la tensión va variando durante el desarrollo de la *pajco* según la hora y los sones, comprendiendo un sistema de afinaciones definido aunque no conocido a profundidad por todos los músicos” (2017, pp. 186, 189). Asimismo, presenta algunos datos sobre la técnica y teoría empleada por dicho conjunto, así como de la secuencia de tonos empleados en el *pajko*, que aquí son recuperados y, en su caso, contrastados con la información emergente de esta investigación.

Una investigación que resulta fundamental para este trabajo es la tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos de Camacho Ibarra (2017), pues algunos de sus planteamientos sirvieron como punto de partida y discusión para mi indagación e interpretación. En este apartado sólo abordo algunos de ellos de modo general, pues a lo largo del texto son desarrollados con más detalle. Camacho Ibarra elabora una amplia propuesta de interpretación sobre la simbología del *pajko*, al cual describe como un rito cuya narrativa se centra en el sacrificio del Sol, personificado simbólicamente por el *alawasin* y el Venado, y representado en la elaboración de la comida ritual a partir de la carne de un toro; y en la dominación de las tinieblas, representada tanto en la temporalidad nocturna del ritual, como en el

personaje del *pajkola* y su asociación con la serpiente *babatuko*, con el personaje mitológico femenino de la “vagina dentada”, y con los actos transgresores de la risa y el incesto. A decir de este personaje, el *pajkola*, como de los demás *oficios* –los músicos y danzantes del *pajko*–, el autor los caracteriza como “los representantes del ‘espíritu del monte’, los ‘emisarios del monte’ o los ‘defensores de *Juyya Ánia*” (2017, p. 160).

TIEMPO	RITUAL Oficios*	TONOS	TEMAS**	ORACIONES	OBJETIVOS	
TUKARI La noche	Yaij´wá Mujti´wá Kanária Ji´nabák´ka Nát´u pájkó Bej´ja Ya?wa	SOL MAYOR	Kaukuáchim Quedé en vergüenza. Me quedé llorando. Tecolote.	Salutación. Bienvenida. Alabanzas de iniciación. Reverencia. Sujeción.	PREFACIO	Propiciación. La divinidad. Predisposición de la divinidad. Hacia la fiesta y a la promesa. Expoliación.
MACHILIO La madrugada	Mingüete Baisaewi Bej´ja Ya?wa	RE MAYOR	Zenzontles. Chonte. Coyote. Venado.	Salmos del alma. Plegaria. Elogios. Adulaciones. Loas. Honras. Lisonjas.	EL CANON	Supeditación de los fies- teros a la divinidad. Plegarias. Letanías. Expiación.
KEU´UÉYO La mañana	Kupta Bej´ja Ya?wa	DO MAYOR	Las cuichis A la orilla del río. Caballo blanco.	Jaculatorias. Oraciones de bienaventuranzas. Peticiónes. Súplicas. Ruegos.	OFERTORIO	Compromisos de los fies- teros. Ofrecimientos de la ofrenda. Publicación del sacrificio.
KUPTEYO	Mulanza Be´j´ja ya?wa Yeiwa Lotek Baisaewi A´nauk	LA MAYOR	Carrizo verde. Vamos a bailar. Ojos de señorita.	Preces. Exaltaciones. Despedida.	LA RELIGACIÓN	Desenlace. Agradecimiento. Reiniciación. Reiteración.

*Algunos ejemplos, cf. la matriz de acciones institucionales del pájko.

**Algunos ejemplos, cf. el cuadro de relación de rondas.

*Tabla 2: "Prototipo canónico del pajko. Esquema genérico de la distribución y objetivos de la acción canónica."*⁴

Camacho Ibarra construye su propuesta de interpretación a partir del análisis en conjunto de los dos ámbitos de culto mayos que se presentan en el *pajko*: el del *monte* y el del templo católico indígena. El autor llama “complejo ritual comunal mayo” a este conglomerado de elementos y relaciones simbólicas y rituales que se actualizan y manifiestan en los espacios, actores, iconografías y secuencias de la fiesta. Uno de los principales aportes de este trabajo es la sistematización y modelización de estos elementos y relaciones a partir de una díada de categorías que se oponen y complementan: “las categorías sensibles de ‘luz’ y ‘oscuridad’ reproducidas a modo de cosmograma en el complejo ritual comunal” (2017, p. 9). En el modelo de estructura que propone, el *pajko* es dividido en segmentos cronológicos, cada uno de los cuales varía en características como afinación, coreografía, nombre y tema narrativo de los sonos y cantos, sociabilidad –reparto y consumo de aguardiente–, presencias del monte y simbolismo cosmológico. Según el autor, a cada una de estas secciones le correspondería un determinado *jiawi*, concepto cahíta que traduce como “tono musical” (2017, p. 160).

A partir de la descripción del *pajko* hecha por Camacho Ibarra, recupero el siguiente recuento de elementos estructurales a manera de una primera lectura sobre las normas de producción musical en el *pajko*: el son es el elemento básico que compone la estructura de la forma musical; éstos son interpretados por una serie de cuatro conjuntos musicales denominados “*altares*”⁵; una “*vuelta*” es completada cuando cada uno de los *altares*, de manera consecutiva mas no necesariamente inmediata, interpreta un son (2017, p. 146). La duración de cada son –y, por tanto, de cada *vuelta*– dependerá del tiempo que se tomen los *pajkolam* y los *masom* –danzantes de Venado– para danzarlo. El tema narrativo de los sonos, la interacción entre músicos y danzantes, y la afinación de los instrumentos en cada *vuelta* corresponden al *jiawi* en el que ésta ocurra (2017, p. 148). Los *jiawim* se presentan en serie consecutiva durante el transcurso del *pajko*; el orden de la serie, y el tiempo de duración y la temática de cada *jiawi*, están relacionados con la narrativa mítica del transcurso del Sol durante el *pajko*. De tal manera, Camacho Ibarra presenta un modelo de estructura musical del *pajko* en la que el *jiawi* se ubica como un elemento de alta jerarquía con los siguientes atributos (2017, p. 146):

- Cronología: a cada uno le corresponde cierta duración y cierto lugar en la secuencia.
- Afinación: a cada uno le corresponde cierto “tono musical”.
- Temática: a cada uno le corresponde cierto nombre y cierta temática de sonos.

5 Si bien este término se refiere al sitio en el cual se ubica cada uno de los conjuntos musicales, a lo largo de este documento se usa indistintamente para nombrar al conjunto en sí. Esta polisemia fue observada durante el trabajo de campo, motivo por el cual se aplica aquí (ver apartado 1.1.1).

- Narrativa, normas y acciones rituales: determina aspectos como la rivalidad entre músico y danzante, el sentido de indulgencia (*sewa*), entre otras (2017, p. 151).

En este contexto, Camacho Ibarra señala la necesidad de recuperar mayor información sobre los valores de producción musical que corresponden a cada *jiawi* (2017, p. 149), pues él no se enfoca en desarrollar esta parte. En esta tesis se realiza esa labor. En el tercer capítulo de este documento se recuperan diversas interpretaciones que el autor hace sobre la relación entre cada uno de estos segmentos y la representación ritual de la “muerte-resurrección del Cristo-Sol” (2017, p. 141).

En resumen, las diversas investigaciones enunciadas en esta sección son enfáticas de las características simbólicas de los músicos, los danzantes, los sones, y los instrumentos musicales. De éstas, sólo las de Olmos Aguilera (1993) y Leticia Varela (1986) incorporan el análisis musical a su metodología. Ambas sitúan su enfoque analítico en las características formales de la pieza musical. Paradójicamente, las conclusiones a las que llegan son de un carácter sumamente general y dejan ver la necesidad de realizar análisis más sistematizados. En este sentido, ninguno de los trabajos revisados permite definir el modo en que la tonalidad se desarrolla a lo largo del *pajko* mayo.

Planteamiento del problema

El objeto de estudio de esta investigación es el uso del sistema tonal para la producción musical y reproducción simbólica de los *labeleerom* en el *pajko*. Como se ha mostrado, en la mayoría de las investigaciones sobre la música del *pajko* hay una coincidencia generalizada en enunciar la relevancia de la tonalidad en la fiesta mayo, pero esta contrasta con la ausencia de estudios específicos que la aborden. A lo largo de este documento, se presentan diversos datos para considerar que la teoría, técnica y tecnología musical empleada por los *labeleerom*, les atribuye una competencia particular para desarrollar la tonalidad como forma de expresión durante el *pajko*; a la par, sugiero que un posterior estudio sobre la producción musical-simbólica que incluya al resto de los *oficios* debe tener en cuenta otras formas de representación, sonoras y semánticas, que ocurren de manera simultánea y relacionada –pero no equivalente– a la tonal.

Esta investigación plantea como puntos de partida dos interpretaciones propuestas por Camacho Ibarra: 1) la relación entre el concepto de *jiawi* –definido por el autor como “tono musical” (2017, p. 160) – y las “etapas cronológicas sucesivas del *pajko*” (2017, p. 150) ha sido retomada en este trabajo como el nivel estructural en el que se sitúa el análisis musical; de esta manera, mi planteamiento del problema resulta novedoso frente a los trabajos que componen el estado de la cuestión, puesto que

desplaza el enfoque analítico de la pieza al segmento y al evento completo; y 2) los elementos simbólicos con los que interpreta la narrativa ritual del recorrido nocturno solar y el modelo de cosmograma con el que el autor construye su análisis sirven como guías para el estudio y la clasificación de los datos que han emergido del registro etnográfico realizado para esta investigación.

Pregunta eje

La pregunta central que determina el marco epistémico es: ¿existe alguna estructura que ordene la disposición de los *jiawim* o tonos musicales en el *pajko* de acuerdo con la narrativa del ritual?

Hipótesis

La hipótesis de trabajo que conduce esta indagatoria es que existe una estructura subyacente en la producción musical de los *labeleerom* en el *pajko* que ordena los sonos interpretados según tres características fundamentales: tono, hora y tema semántico; y que a través de su interpretación secuencial se reproduce una narrativa ritual representativa de la cosmología mayo: el trayecto diario del Sol y el conocimiento por parte del *oficio* mayo de los elementos tempo-espaciales que componen –de manera material e inmaterial– el territorio nativo. Esta expresión musical-ritual conlleva el desarrollo y la aplicación de una técnica instrumental y teoría musical autóctona que emplea la tonalidad para sus propios intereses expresivos.

Marco teórico-metodológico

En este apartado explico la conformación del marco teórico-metodológico que sigue esta tesis.

Etnografía

El dominio empírico sobre el cual se construye mi interpretación se compone básicamente de los registros sonoros, las notas de campo, las observaciones *in situ*, y los comentarios y testimonios de los actores rituales. El registro etnográfico ha sido el método fundamental de recolección de la información requerida para el presente análisis. Además, el campo epistemológico de la teoría etnográfica me ha servido para concebir las interacciones con los sujetos de mi investigación a un nivel personal y experiencial. Esto último ha facilitado mi aproximación a la cultura mayo en un plano ritual, pero también cotidiano. Aunque los objetivos a los que se circunscribe esta investigación dejan fuera un amplio conjunto de experiencias y conocimientos adquiridos que considero de gran pertinencia para la

contextualización social y personal de esta indagación, he intentado incorporar estas reflexiones a la aplicación de la teoría tonal según se expone más adelante.

En concreto, realicé una serie de registros etnográficos que incluye veinte ocasiones de *pajko*. La captura de fotografía y video fueron los recursos principales para la generación de material visual de estudio. En el caso de las grabaciones de audio (elemento central para el análisis musical), utilicé una grabadora portátil –prácticamente en todos los casos– para registrar cada una de las piezas musicales interpretadas en las ocasiones a las que asistí. De manera paralela, llevé un registro escrito, en el diario de campo, de un conjunto de datos y observaciones en torno al *pajko* y a las ejecuciones musicales que, desde mi experiencia como pianista y compositor, y desde mi formación como etnomusicólogo, consideré pertinentes para el análisis. También registré diversas impresiones producto de mi “atención flotante” hacia las interacciones y sucesos durante el ritual. Asistí a las distintas ocasiones de *pajko*, generalmente habiendo sido invitado por alguna de las personas que, observando mi actividad de registro durante la realización del ritual, se acercaron a platicar conmigo. Generalmente, las referencias que obtenía acerca de los *oficios* que participarían en el *pajko* al que había sido convocado eran mínimas, limitándose a la mención del lugar de origen. Por tal motivo, la conformación de mi *corpus* analítico ha sido determinado, en los casos de *pajkom* domésticos, por estas casualidades.

Por otra parte, llevé un proceso de socialización y aprendizaje con los *oficios*, sus prácticas y contextos. Para ello, mi estrategia fue establecerme en los municipios de Navojoa y Etchojoa, Sonora, por varias semanas y convivir (y en algunos casos cohabitar) con diversas personas mayo que conservan prácticas y conocimientos relacionados con el ritual del *pajko* y el culto del *monte*. Acercarme al modo de vida de algunos *oficios*, y acompañarlos antes y durante su labor ritual me permitió llevar a cabo una “observación participante”. De esa misma manera, pude aplicar varias entrevistas etnográficas (enfocadas más bien en ciertos temas que en preguntas específicas) dentro y fuera del ritual.

El enfoque de la perspectiva etnográfica sobre temas de producción musical tonal es lo que en el capítulo 1 enuncio como “Etnografía de la música del *pajko*”; con esto también pretendo hacer notar el peso que han tenido mis propias experiencias como músico para la interpretación de los datos obtenidos y la conformación del discurso que presento.

Todos los viajes y estancias realizados en campo para la producción de la presente investigación fueron financiados a través del Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) y del programa

de Becas para Estudios de Posgrado en la UNAM, ambos gestionados por la Coordinación General de Estudios de Posgrado de la UNAM (CGEP). Sin su impulso, este trabajo no hubiera sido posible, por lo que pongo de manifiesto mi profundo agradecimiento a su apoyo.

Análisis simbólico

Parte de los productos derivados de esta investigación es la propuesta de una “forma tonal-ritual” del *pajko* mayo. Con este término pretendo aludir a la construcción de una “narrativa ritual” lograda en el *pajko* a través de la realización de una serie determinada de “acciones musicales-rituales”. Esta serie de conceptos, que a continuación se definen, se apoyan en dos trabajos antropológicos precedentes: el de Olavarría Patiño (1999) y el de Camacho Ibarra (2017).

Una de las propuestas que Olavarría Patiño presenta en su tesis doctoral, es una interpretación del ciclo ritual anual yaqui en términos de una estructura pautada, repetitiva y rítmica (1999, 83), la cual introduce de la siguiente manera:

El ejercicio de la interpretación etnológica, en la medida en que respeta la lógica de lo concreto, fabrica otra ya no basada en signos, sino en conceptos, que no deja de expresarse semióticamente. Esta nueva lógica que consiste en el sistema de categorizaciones y nociones de los antropólogos, posee también una dimensión de objeto simbólico pero de un nuevo orden, en tanto que “cuando se confrontan dos sistemas simbólicos, éstos comienzan a formar un todo aún en razón de su oposición.” (Douglas 1973:60)

Visto de esta manera, la respuesta a mi planteamiento no puede ser sino un desarrollo dirigido hacia la articulación, en un nuevo conjunto, del mito, el rito, el parentesco y los registros espaciales y plásticos. Dichos lenguajes se presentan así, como distintas expresiones de un principio más general, la articulación en torno a la repetición y la narratividad, base del discurso mítico (Leroi-Gourhan 1971).

En ese sentido, mi perspectiva interpretativa se sitúa también en un punto intersticial, las nociones de ritmo (movimiento en un tiempo y espacio determinados) y estructura (la forma vista desde dentro) combinan dos visiones a menudo concebidas como separadas. La noción de ritmo está más del lado del *ethos* de la cultura, es afín a las dimensiones estilísticas; por su parte, el concepto de estructura apela a principios cognitivos ordenadores propios de la *visión del mundo*. Ambas dimensiones son, más que otra cosa, producto del énfasis puesto por el observador (Ortner 1993:14). (Olavarría Patiño, 1999, p. 7)⁶

Por una parte, el balance que la autora hace acerca de las consecuencias epistemológicas de su propuesta, me ha servido para considerar que, en mi propio caso, la comparación que hago de dos sistemas de producción musical –el tonal occidental académico y el de los *labeleerom*–, y su articulación con elementos de la cosmología mayo, derivan en un producto –la forma tonal-ritual del *pajko*– que representa, antes que una realidad nativa concreta, un interés de observación.

6 Resaltados en el original.

Dicho esto, las “expresiones semióticas” o conceptos empleados por Olavarría Patiño (ritmo, estructura y ciclicidad) para desarrollar su propuesta, me han permitido comprobar la congruencia y dimensionar la importancia que la forma musical del *pajko* tiene en relación con la estructura tempoespacial de los rituales cahítas. Esta relación se hace evidente en el análisis de lo que enuncio como “acciones musicales-rituales”, que no son más que intervenciones de los actores rituales del *pajko* que obligadamente se acompañan de piezas musicales con un determinado valor tonal y simbólico, como lo es el *canario*. En este sentido, con el término de “forma tonal-ritual” me refiero a la secuencia de elementos articulados en mi propuesta de modelo del *pajko*: eventos rituales de apertura, intermedio, clausura y reinicio, ciertos sonos y tonos musicales. En calidad tentativa, el modelo de forma tonal-ritual que propongo cuenta con características que permiten observar el ciclo ritual anual mayo – haciendo extensivas las propiedades estructurales que Olavarría Patiño enuncia para el caso yaquí– como una forma musical cíclica.

Otra cualidad de la forma tonal-ritual del *pajko* mayo es que es descriptiva de la “narrativa ritual”, es decir, de los relatos mitológicos que –como considera Camacho Ibarra– en él se expresan de manera verbal y no verbal (2017, p. 9), que tienen como eje común un sentido de recorrido tempoespacial. Si bien el repertorio de sonos de *labeleerom* tiene asociaciones semánticas mediante las cuales expresa distintos tipos de recorridos, la serie de tonalidades en que se interpretan a lo largo del *pajko* es particularmente alusiva a lo que Camacho Ibarra identifica como el recorrido nocturno del astro solar (2017, p. 9). En esta materia, lo que mi enfoque sobre las acciones musicales-rituales aporta es una comprensión de dicho recorrido no sólo en términos de una temporalidad nocturna, sino también diurna y, además, cíclica.

El análisis simbólico que realizo a la par del musical se fundamenta –sobre todo de manera implícita– en lo que Camacho Ibarra enuncia como el “modelo nativo de clasificación”, en el que destacan “las categorías sensibles de ‘luz’ y ‘oscuridad’ reproducidas a modo de cosmograma en el complejo ritual comunal” (2017, p. 9). Según el autor,

Este estudio se inspira en la perspectiva estructural de Lévi-Strauss (1976 [1971]), quien argumentó sobre la idea de dos modos de existencia de las narraciones míticas, una explícita, cuyo recurso es el acto del lenguaje articulado, y otra implícita, localizada en fragmentos del discurso ligados a gestos simbólicos y a fases del propio ritual, entre otros medios con los que se apela a un sistema de representación mítica no verbalizado. (2017, p. 10)

En mi caso, la lógica que subyace en este modelo me ha permitido una interpretación en conjunto – desarrollada en el capítulo 3– de las categorías simbólicas recuperadas en mi trabajo de campo y de las

relaciones tonales descubiertas en mi análisis musical. En este sentido, hago extensiva “la idea del quince como modelo para abordar el calendario ritual, los centros ceremoniales y su correspondencia con los rumbos del universo” (Camacho Ibarra, 2017, p. 10) a los “gestos simbólicos” (acciones musicales-rituales) y a las “fases del ritual” [segmentos-tonos (ver sección 3.1)].

Hacia el final de la tesis, planteo una comparación entre la forma tonal-ritual del *pajko* mayo y la “escalera solar”, una de las expresiones cosmológicas étnicas más difundidas en el territorio mexicano y estadounidense desde hace un milenio (Mathiowetz, 2011). Para esto, parto de dos fundamentos: 1) el contexto histórico del grupo cahíta, cuyo asentamiento en la región del Noroeste mexicano desde “alrededor del primer siglo de nuestra era” se ha caracterizado por un constante intercambio cultural con pobladores de las regiones vecinas (Carpenter, 2001); y 2) las aplicaciones precedentes de perspectivas macro-regionales para el análisis de la cultura cahíta (Ballesteros Rosales, 2019; Beals, 1945, 2011; Camacho Ibarra, 2017; Olavarría Patiño, 1999; Varela, 1986). Específicamente, el concepto teórico que Camacho Ibarra retoma para el desarrollo de su modelo cosmológico, punto de partida de mi análisis de la forma tonal-ritual del *pajko*, es el “campo de estudio etnológico” (2017, p. 18), que postula el análisis de elementos culturales a nivel regional sin el confinamiento a fronteras establecidas *a priori* (Jáuregui, 2008). En este sentido, considero que mi análisis simbólico es un ejercicio heurístico que da continuidad a la aplicación de dicho concepto para el estudio de la cultura mayo.

Etnomusicología

Varios conceptos y categorías teóricas desarrollados en la etnomusicología han sido conductores del enfoque epistémico y metodológico de esta investigación; algunos de ellos se mencionan constantemente durante el texto, mientras que otros fueron particularmente importantes para el diseño de mi estrategia etnográfica y analítica musical. A continuación se expone de manera resumida su aplicación.

Las observaciones sobre temas específicamente musicales que se presentan como parte del trabajo etnográfico de esta investigación tienen como marco de referencia algunas de las seis “áreas amplias de indagación de la música como hecho social total” propuestas por Steven Feld: competencia, forma, performance, ambiente, teoría, y valor e igualdad (1984, pp. 386–387). Según Feld, estas categorías tienen el objetivo de observar las estructuras, organizaciones y significados sonoros (que yo retomo como “producción musical”) desde la relación inherente que guardan con las realidades y

prácticas de la vida y el pensamiento social: “Each area is meant to open up a related set of socially and musically situated questions that see sound structures as socially structured, sound organizations as socially organized, meanings of sounds as socially meaningful” (1984, p. 386). Si bien las propuestas teóricas de Feld están dirigidas a la cimentación de una “sociomusicología comparativa” (1984, p. 385), en este trabajo se retoman por el vínculo que asumen entre producción musical e ideología social (que en esta tesis se aborda específicamente desde la dimensión cosmológica).

En concreto, son tres las áreas de Feld que resultan de utilidad para esta tesis. Con la de “competencia” se alude al conocimiento y a las habilidades requeridas por los *oficios* y, particularmente, por los *labeleerom* mayores para la realización de sus tareas en el *pajko*. Además, se consideran las diversas narrativas respecto a la manera en que éstos las adquieren. La de “ambiente” se ha empleado para dimensionar la importancia de la integración de los *oficios* mayos y del mismo *pajko* con su territorio y los seres que la habitan; tanto en un plano de interacción diario y sustento económico, como en uno mitológico y cosmológico. El de “teoría” ha valido para considerar así al uso particular que la música de *labeleerom* hace del sistema tonal; además, se le ha agregado la categoría de “técnica” para señalar la implementación instrumental que se hacen de la teoría. Estos conceptos son especialmente importantes para el planteamiento etnográfico desarrollado en el capítulo 1, por lo que en su apartado introductorio amplío de qué manera se aplican.

Para la parte del análisis tonal, y dado que pretendo encontrar la estructura que ordena la disposición de los *jaiwim* o tonos musicales en el *pajko*, ha sido una guía fundamental la perspectiva sintáctica del análisis paradigmático musical, al consistir este en “[...] encontrar patrones constantes de una pieza [en este caso de un conjunto de piezas], determinando una cierta estructura” (Reyes Zúñiga, 2011, p. 14). Existen diversos antecedentes en la etnomusicología que han hecho uso de este tipo de análisis en una diversidad de prácticas y rasgos musicales y que han obtenido resultados interesantes. Por ejemplo, y sólo para citar los más recientes, están Alegre González (2005), Hernández Jaramillo (2014, 2017) y Reyes Zúñiga (2015).

A decir de la tesis doctoral de Hernández Jaramillo (2014), destaca el balance que hace de la lingüística saussuriana, la folclorología de Roman Jakobson, el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss, y la musicología de Constantin Brăiloiu –cuyo trabajo sienta “las bases para lo que luego sería el análisis paradigmático musical”–. Hernández Jaramillo resalta los aportes de esta línea de pensadores a

la comprensión de la cultura como un producto social, sistémico, colectivo y estructurado. Sobre el impacto que esta perspectiva tiene en el estudio de las culturas orales, el autor señala:

En suma, podemos ver que a partir de los planteamientos sincrónicos de Saussure, en disciplinas como la folclorología, antropología y en la música, se vio una necesidad de dar cuenta de sistemas que no poseen una verbalización explícita sobre su funcionamiento, esto es, sobre los códigos que los rigen. Estos autores, cada uno desde su campo, intentaron poner de manifiesto estas lógicas a partir del estudio de sus variantes o transformaciones partiendo de una perspectiva estructuralista. Si bien, ninguno de estos autores ha negado la importancia de la historia en sus disciplinas, el cambio de perspectiva puso en cuestión diversos prejuicios que se habían construido en torno a estas culturas. (Hernández Jaramillo, 2014, p. 29)

Ya que mi propuesta de forma tonal-ritual resulta del estudio de la relación sistémica entre música, mitología y ritual que se desarrolla en el *pajko*, resulta de suma pertinencia el énfasis que Hernández Jaramillo hace sobre las contribuciones que la perspectiva estructural ha hecho en diversas dimensiones culturales.

En concreto, la perspectiva paradigmática me ha permitido descentralizar el foco analítico, de la composición interna de la pieza musical, hacia el conjunto de sonos interpretados en diversos *pajkom*. Para esto, la metodología descrita por Reyes Zúñiga (2011) para la aplicación de este análisis ha sido retomada, pero adaptada para los fines de esta investigación. Puesto que la tonalidad y la hora –rasgos pertinentes de mi análisis– se expresan de manera más general que el ritmo y la altura –rasgos pertinentes del análisis de la autora– se ha prescindido, en la mayoría de los casos, de la transcripción musical. El análisis se aplica comparando todos los *pajkom* del *corpus* seleccionado. Por lo tanto, cada *pajko* constituye un *segmento* (por tanto, no hay segmentación), siendo la *unidad mínima estructural* el grado tonal de los sonos y la hora de su interpretación. En este sentido, la *agrupación* equivale, en esta investigación, al agrupamiento de un conjunto de *pajkom* (Reyes Zúñiga, 2011, pp. 17–22, 95–97). Por lo mismo, el modo de presentación de los resultados difiere del de esta autora y del resto de autores arriba citados. Todo este procedimiento se expone ampliamente en la introducción al capítulo 2.

Epistemología de la música tonal

Es importante subrayar que el empleo de la teoría tonal académica para el estudio del conjunto de *labeleerom* es un ejercicio que puede derivar en ciertas declaraciones autoritarias no previstas. El hecho de que esta investigación no contemple una perspectiva histórica sobre aspectos de la música de *labeleerom* que son descriptibles desde la teoría tonal occidental, no ha limitado su libertad de enunciar ciertos principios de la estética musical del *pajko* mayo que, a todas luces, son el resultado de las transformaciones sucedidas a partir del encuentro cultural del mundo colonial novohispano. Es claro

que los principios estructurales –preceptos preponderantes en la teoría tonal– han sido la premisa que ha gestado y conducido el estudio aquí expuesto, lo que quizá ha desfavorecido el tratamiento del “proceso” –tanto el de la cultura musical mayo como el de sus sujetos musicales–.

No obstante, si el punto de partida es la colaboración entre disciplinas académicas –etnografía y teoría tonal– para la construcción de conocimiento, también es uno de los puntos de arribo. El análisis estructural musical que aquí se desarrolla no pretende determinar que la música mayo ha derivado de la occidental; más bien, su pretensión es abonar a la comprensión de los valores y las relaciones estéticas –por decirlo brevemente– con los que la cultura mayo ha hecho del sistema tonal su propio medio de expresión. Tampoco es intencional proyectar el supuesto de que la música de los *labeleerom* “es” tonal; si acaso, el estudio de la música de *labeleerom* a través de los principios estructurales de la teoría tonal nos permite descentralizar la autoridad intelectual y creativa de esta última, puesto que demuestra la existencia de un sistema performativo y simbólico, con una teoría y técnica musical propia, en la remota lejanía de las instituciones y los sujetos estimados tradicionalmente con mayores atribuciones para significar el origen y la definición de la música tonal. Esto es así porque, como se trata más adelante, la comparación entre la música de *labeleerom* y la teoría tonal no se da en términos absolutos: si bien algunos principios de la estética musical del *pajko* mayo son comparables a los de la teoría tonal, todos ameritan su propia contextualización en la narrativa ritual y mítica, y otros más –que este trabajo aborda superficialmente en la sección 1.2– requieren una epistemología del sonido distinta. Por último, si bien en el desarrollo de este texto se enuncia el concepto de “forma tonal-ritual” del *pajko* mayo, la idea de una “forma mayo” del sistema tonal es, probablemente, igual o más representativa del fenómeno en su conjunto. El principal motivo por el cual se emplea preferentemente el primero de ambos conceptos es la orientación que ha dirigido el curso de esta investigación; esto es, desde el conocimiento académico *etic*, hacia su objeto de estudio *emic*, que corresponde a las expresiones musicales mayos. En el sentido de todo lo anterior, retomo la siguiente cita de E. H. Spicer:

What persons stepped in the European traditions speak of as aesthetic forms and meanings have become more and more separated from their religious life during the centuries which have elapsed since Yaquis and Jesuits laid the foundations for the Yaqui religious system. They have become separated for participants in Western tradition to a degree far beyond what they were for their European ancestors, and Yaquis to a large extent have maintained in their religious lives the kind of unity which existed in Europe between religious and aesthetic expression four hundred years ago. They have maintained the fusion not merely of medieval European but also of native American expression. We therefore run great risk of violating the spirit of Yaqui religion in the following effort to select for exposition three of the religious arts from the unified whole of Yaqui ceremonial life. (1980, p. 96)⁷

7 Este texto de Spicer corresponde a la fuente original. Puede consultarse también una versión traducida (Spicer, 1994).

Contenido de la tesis

En el capítulo 1 presento los resultados de mi labor etnográfica, enfocada en las descripciones que los mismos oficios hacen del *pajko* y de su producción musical. Comienzo por describir a grandes rasgos el contexto social y algunas formalidades rituales que incluyen la manera en que se dan las “rondas de sonos” en la enramada. En la siguiente sección presento una interpretación del sistema teórico-práctico, normativo y mitológico que rige la producción musical de los *labeleerom*. Finalmente, hago un recuento de las acciones musicales-rituales más importantes del *pajko* que involucran la participación de los *labeleerom* al interior de la enramada, y describo algunas experiencias que tuve en campo durante mi labor de registro en las que me apoyo para presentar, más adelante, mi interpretación del ritual.

El capítulo 2 está dedicado principalmente al análisis estructural de la secuencia tonal del *pajko*, aunque es inevitable incluir ahí algunos datos de orden más bien etnográfico. La primera sección contiene las especificaciones metodológicas empleadas para su desarrollo. Ahí he incluido un breve apartado en el que aclaro las definiciones que estaré empleando de la terminología de la teoría tonal, lo cual resulta importante dado el uso polisémico que se presenta tanto en los testimonios de los *oficios* como en las investigaciones precedentes. En la siguiente sección se exponen, primero, los resultados del análisis comparativo, los cuales se concentran en tablas que permiten mostrar fácilmente la relación entre tonalidad y hora de interpretación que presenta cada son. A continuación, explico los criterios que he considerado para la aplicación del análisis paradigmático y en qué consiste cada paradigma realizado. Al final del capítulo, para evidenciar la estructura encontrada, se presenta un modelo que explica, en lo general, las relaciones tonales entre diversas secciones del *pajko*.

El capítulo 3 comienza con una descripción más extensa de las secciones planteadas en el capítulo anterior. A éstas las llamo “segmentos-tonos” para señalar la asociación que presentan entre su rango cronológico, posición en la secuencia, tono fundamental y simbolismo ritual. A algunos de estos segmentos-tonos les corresponde la realización de las acciones musicales-rituales antes descritas, por lo que aquí las incorporo al balance del análisis. Después paso a describir las distintas “morfologías tonales-rituales” del *pajko*, que corresponden a las formas en que distintos *labeleerom* mayores aplicaron los segmentos-tonos. Finalmente, presento mi interpretación sobre las relaciones simbólicas entre la forma tonal-ritual del *pajko*, la cosmología mayo y la estructura de su ciclo ritual.

Por último, cabe aclarar que la escritura de los términos *emic* que empleo a lo largo del texto se basa, en gran medida, en la de Camacho Ibarra (2011, 2017); en los demás casos, me he basado en mi propia escucha de las pronunciaciones, sin alguna aproximación documental o teórica en particular.

1 Etnografía de la música del *pajko* mayo

En el evento ritual conocido como *pajko* –también llamada “fiesta tradicional”, y con frecuencia simplemente “fiesta”– los mayos expresan un conjunto de creencias sobre el origen del mundo, la sexualidad, la cultura y, con particular elaboración, la sonoridad del mundo por ellos conocido y construido. Además, reúne el esfuerzo colaborativo de las distintas organizaciones socio–religiosas de los mayos: “caseros”, *pajkomem* o “fiesteros”, *pariserom* o “fariseos” o algún otro “ejército ritual” dependiendo de la temporada, y *oficios*⁸ –músicos y danzantes del *pajko*–. Su realización es motivada, según lo expresan muchos de sus participantes, por la práctica del culto católico indígena; culto que evidentemente cohesiona a su grupo étnico. La conformación de un altar cristiano en el lugar donde se lleva a cabo es un requerimiento indispensable pues, además de afirmar el sentido sagrado de la fiesta, varias acciones rituales del *pajko* ocurren frente a él o involucran la manipulación física y simbólica de las figuras e imágenes que lo componen. Por otra parte, el simbolismo de sus personajes, de su música, danza, narrativa y escenografía evocan mundos concebidos en tiempos anteriores a la evangelización: *Juyya ánia* –el mundo silvestre– y *Yo ánia* –el mundo antiguo o mayor–; la enramada, escenario principal del *pajko*, es el espacio donde se materializan y representan ambas concepciones.

Este capítulo aborda algunas generalidades acerca de este ritual que facilitan la contextualización del análisis musical-ritual, pues los capítulos posteriores recurren con frecuencia a los temas y datos aquí presentados para su profundización. La información proviene principalmente de mi trabajo etnográfico, así como de fuentes documentales que han desarrollado el tema. En las tablas 1.1 y 1.2 se muestra la información general sobre los registros realizados para esta investigación, que incluye la fecha, localidad, código INEGI⁹, y tipo de evento (en el apartado 2.1.1 se aclaran los criterios de inclusión en el *corpus* analítico). La columna “ID” contiene el código con el que cada ocasión es identificada a lo largo del texto. En el mapa de la Figura 1 se indican las localidades de los estados de Sonora y Sinaloa en las que trabajé.

8 “*Los oficios*. Se trata de los danzantes de pascola y de venado y de sus músicos respectivos, quienes no se encuentran organizados formalmente como un grupo específico, sino como cuadrillas dispersas en los pueblos. Su participación es la que da el carácter de ‘fiesta’ a las distintas ceremonias religiosas. [...] La participación en los oficios tiene que ver con las actitudes para el aprendizaje de las danzas o de la música, y no se vincula –por lo menos no directamente– con el sistema de mandas. El aprendizaje de las habilidades de los músicos y de los danzantes se encuentra relacionado más bien con el llamado culto o religión del monte.” (Figuroa, 1994, p. 257)

9 Información geoestadística de cada localidad puede ser consultada con la clave “INEGI” en el sitio <http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/Default.aspx>

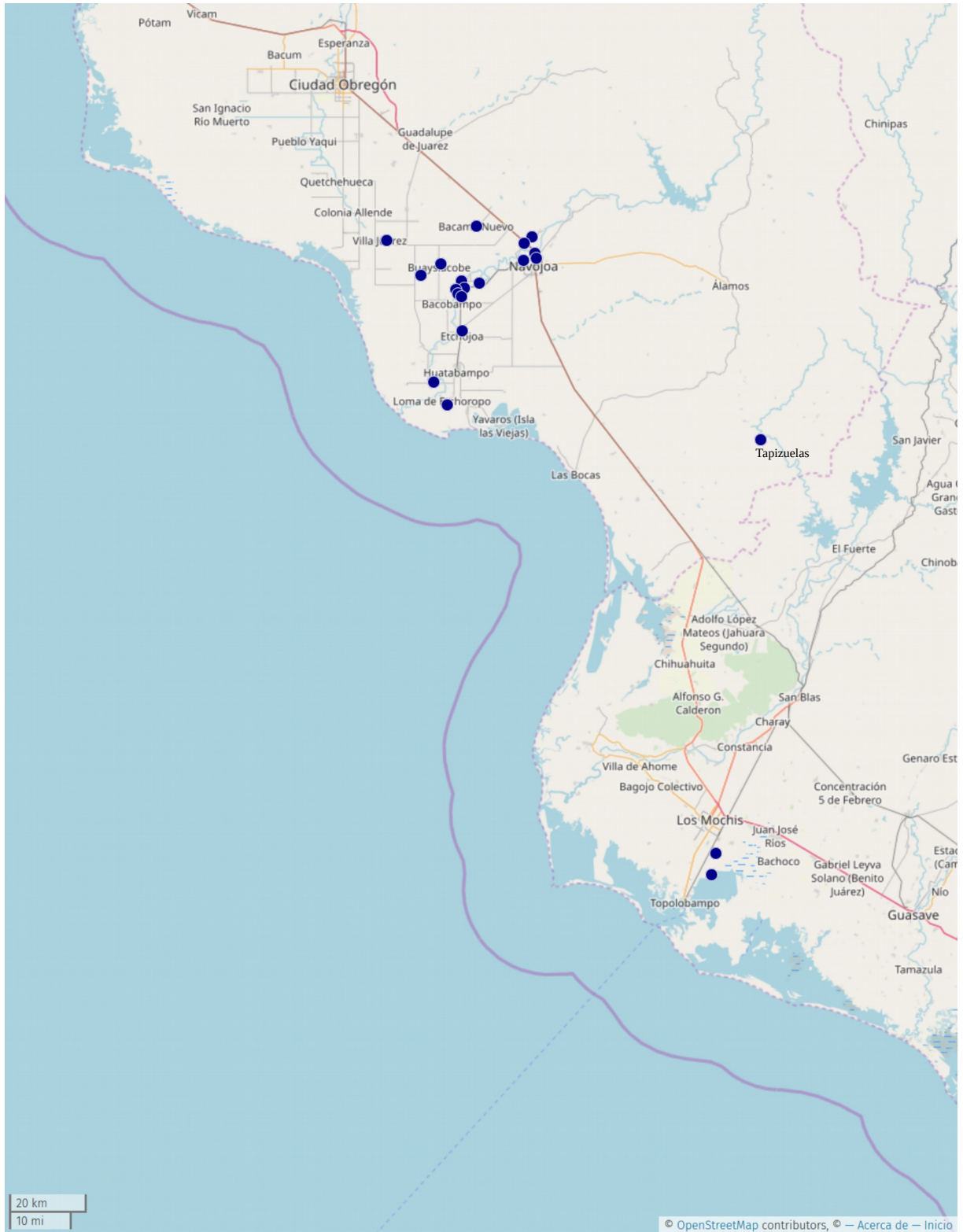


Figura 1: Localidades del trabajo de campo (2018-2019)

	Fecha	Localidad	INEGI	Tipo de evento	ID	#
enero	13	Bacame Viejo, Etchojoa, Sonora	260260009	<i>Pajko</i> doméstico	1P	01
	15	El Rodeo, Etchojoa, Sonora	260260065	Grabación particular	1G	02
febrero	17-18	Etchojoa, Etchojoa, Sonora	260260001	<i>Pajko</i> institucional	2P	03
	19-20	El Rodeo, Etchojoa, Sonora	260260065	<i>Pajko</i> doméstico	3P	04
	21	Cerro Mayocahui, Etchojoa, Sonora	260260228	Grabación particular	2G	05
	22	Navojoa, Navojoa, Sonora	260420001	<i>Pajko</i> doméstico diurno	4P	06
	24	El Rodeo, Etchojoa, Sonora	260260065	Grabación particular	3G	07
	25-26	Bacame Nuevo, Navojoa, Sonora	260260008	<i>Pajko</i> doméstico	5P	08
	marzo	13-14	Capohuiza, Navojoa, Sonora	260420024	<i>Pajko</i> doméstico	6P
15		Villa Juárez, Benito Juárez, Sonora	260710001	Velación con música grabada	1E	10
17-18		Bahuises, Navojoa, Sonora	260420006	<i>Pajko</i> doméstico	7P	11
21-22		Buaysiacobe, Etchojoa, Sonora	260260019	<i>Pajko</i> doméstico	8P	12
22-23		Campo 13, Etchojoa, Sonora	260260030	<i>Pajko</i> doméstico	9P	13
24-25		Chucarit, Etchojoa, Sonora	260260035	<i>Pajko</i> doméstico	10P	14
26		Rosales, Navojoa, Sonora	260420101	Grabación particular	4G	15
28-29		Tetanchopo, Navojoa, Sonora	260420001	<i>Pajko</i> comunitario	11P	16
31		Tapizuelas, Álamos, Sonora	260030256	<i>Pajko</i> comunitario	12P	17
01						
abril	07	Bahuises, Navojoa, Sonora	260420006	Grabación particular	5G	18
	09-10	Burabampo, Etchojoa, Sonora	260260527	<i>Pajko</i> doméstico	13P	19
mayo	22	Museo Nacional de Antropología	090160001	Evento institucional	2E	20
junio	22-23	Pueblo Viejo, Navojoa, Sonora	260420001	<i>Pajko</i> comunitario	14P	21
	24-25	Tapizuelas, Álamos, Sonora	260030256	<i>Pajko</i> comunitario	15P	22
	25	Bacame Nuevo, Navojoa, Sonora	260260008	Evento comunitario	3E	23
	27-28	San Pedro Viejo, Etchojoa, Sonora	260260186	<i>Pajko</i> comunitario	16P	24
	30	Loma de Moroncarit, Huatabampo, Sonora	260330055	<i>Pajko</i> comunitario	17P	25
01						
julio	14-16	Ohuira, Ahome, Sinaloa	250010577	<i>Pajko</i> comunitario	18P	26
		Paredones, Ahome, Sinaloa	250010349			
	29	Navojoa, Navojoa, Sonora	260420001	Grabación particular	6G	27
agosto	3-4	El Rodeo, Etchojoa, Sonora	260260065	<i>Pajko</i> comunitario	19P	28

Tabla 1.1: Registros realizados en 2018

	Fecha	Localidad	INEGI	Tipo de evento	ID	#
	12-17 de junio de 2019	El Júpare, Huatabampo, Sonora	260330052	<i>Pajko</i> comunitario	20P	29

Tabla 1.2: Registros realizados en 2019

1.1 La organización del *pajko*

La organización para la realización del *pajko*, el ritual en el que se presentan las danzas de pascola y Venado, se encuentra incorporada a un sistema que comprende otros ámbitos sociales. Así, para Ballesteros Rosales, el ritual del *pajko* (con “p” minúscula) es parte de este sistema más amplio, al cual llama *Pajko* (con “P” mayúscula) el cual “involucra no sólo la fiesta tradicional [...] sino todas las relaciones que involucran distintas instancias de la sociedad (económica, política, religiosa) y que no se limitan al tiempo ritual que tiene lugar en la ramada tradicional” (2019, p. 45). Desde luego, esto implica también la obtención de los recursos materiales y económicos requeridos. Dicha gestión supone un trabajo propio de las prácticas culturales indígenas que no coincide con la concepción capitalista de labor; y sin embargo, las condiciones actuales bajo las que los mayos deben desarrollar sus vidas conlleva obligadamente una incorporación a dichas concepciones.

Para el caso de los mayos de Sinaloa, Carrera Villalobos considera que:

[...] existen al menos dos categorías que se utilizan para designar el tipo de fiesta entre este grupo: *Pajco yowem* o fiesta grande y *pajco ilitchim* o fiesta chica o particular. Las diferencias entre las mismas se definen por su duración, la magnitud de la celebración, características del espacio donde se llevan a cabo y otros factores que pueden variar dependiendo la comunidad. (2017, p. 123)

Por su parte y en el caso de los mayos de Sonora, Camacho Ibarra considera también dos tipos de “ámbitos” para el *pajko*: el doméstico y el comunal¹⁰. En ambos casos, el motivo para la realización de este ritual es el “del culto a las imágenes católicas” y, en el caso del doméstico, también puede ser “como parte de las exequias de sus agentes rituales, los llamados *oficios*” (2017, pp. 75–76). Los *pajkom* domésticos suelen ocurrir en el contexto de las “campañas” de los santos, las cuales consisten en periodos rituales –de varias semanas de duración en antelación al onomástico del santo– en los que la efigie de un santo (“el santo”) es extraída del templo católico mayo –donde se encuentra instalada regularmente– por sus fiesteros y, en algunos casos, por su ejército ritual, para llevarla a recorrer el

10 Desde mi propia perspectiva, es posible observar un tercer tipo de *pajko*, de carácter institucional. Estos suelen ocurrir cuando un grupo de *oficios* son convocados por alguna institución, generalmente gubernamental, para presentar música, danza y, en ocasiones, acciones rituales en eventos públicos. En estos *pajkom*, otro tipo de relaciones sociales son ejercidas y construidas, distintas a aquellas que sustentan al doméstico y al comunal. Dichas relaciones se establecen, generalmente, entre los *oficios* convocados y los promotores culturales o autoridades institucionales. Según diversos testimonios, las convocatorias para participar en este tipo de eventos son cerradas, y se limitan a aquellas personas cercanas y afines a los funcionarios que los organizan. La inconformidad expresada por mis interlocutores resulta de la posición privilegiada que adquieren dichos *oficios*. Esto, según se cuenta, se reproduce en otros ámbitos similares, como las convocatorias para participar en programas de apoyo a las “culturas tradicionales”. Por su carácter marcadamente interétnico, este tipo de *pajko* requiere un tipo de análisis distinto al que se realiza en este trabajo. [Véase también Camacho Ibarra (2011, p. 248).]

territorio adscrito a dicho templo. En su recorrido, el santo es recibido junto con su ejército y grupo de fiesteros en los hogares mayos que han adquirido el compromiso de la “promesa”. En dichos espacios se realizan distintas acciones rituales, siendo las más generales el *sesteo*, que consiste en “un descanso que se hace en un hogar dispuesto con anticipación por los mismos caseros, donde además se brinda alimento al contingente” (Ballesteros Rosales, 2019, p. 89); el *jinanki* o “encuentro”, que consiste en una procesión “para recibir y despedir a los santos” (Camacho Ibarra, 2011, p. 259); y la velación nocturna, realizada por los caseros y sus vecinos, en la que también se sirve comida (Ballesteros Rosales, 2019, p. 91). La promesa compromete a los caseros a llevar a cabo estas actividades en su propio domicilio, lo cual implica cubrir los gastos de los alimentos y demás recursos, así como preparar los espacios rituales¹¹. Al último de los cuatro años que dura la promesa, el casero debe acompañar la velación del santo con un *pajko* (Camacho Ibarra, 2017, p. 76). Al final de la campaña, en la víspera –y en ciertos casos desde la antevíspera– del onomástico del santo, se realiza el *pajko* de tipo comunal en el “ramadón” del centro ceremonial¹². En este caso, los fiesteros del santo son los encargados de organizar el evento, utilizando los recursos que se “limosnearon” durante la campaña¹³.

Según narran algunos *oficios*, anteriormente los caseros (en el caso de los *pajkom* domésticos) debían “contratar” en primera instancia al *alawasin*. En el caso de los *pajkom* comunales, éste cargo queda asignado desde el inicio del ciclo ritual anual¹⁴. En ambos contextos, este actor ritual tiene a su cargo:

[...] velar por el desenlace adecuado del *pajko*, pues es él quien debe estar al pendiente de los oficios [sic] y de los demás fiesteros brindándoles lo que necesiten, además de cuidar la ramada manteniendo a los concurrentes fuera de ella, de modo que no interfieran con el trabajo de los músicos y los danzantes. (Ballesteros Rosales, 2019, p. 48)

11 “Se trata de ceremonias familiares para ‘pagar una manda’ que se ofrecen a Cristo, a la Virgen, o a alguno de los santos. Éstas son denominadas velaciones; en ellas los miembros de una familia, con ayuda de los vecinos y de algunos parientes rituales, reciben la imagen de la deidad o del personaje sagrado que se festeja y, casi siempre con la presencia del maestro rezador, es el centro de las oraciones. De acuerdo con el tipo de promesa, en las velaciones puede haber danzantes de pascola y de Venado. En estas ceremonias, en ocasiones, se prepara una abundante comida tradicional para los asistentes –no hay ‘invitados’ en el sentido occidental. Las velaciones por lo general se llevan a cabo los días previos a la fiesta del santo patrón, o bien durante el periodo ritual cuando se trata de ceremoniales altamente complejos, como el de Cuaresma y de Semana Santa” (Figueroa, 1994, p. 246).

12 Camacho Ibarra llama “complejo ritual comunal” al conjunto de áreas rituales compuesto por el “templo católico indígena” y el “ramadón”, mientras que llama “complejo ritual doméstico” al compuesto por el “altar doméstico” y la “ramadita” (2017, p. 78).

13 La organización de los “fiesteros” o *pajkomem*, así como las de los “ejércitos rituales” son vastos temas que exceden el dominio empírico de esta investigación. Para abundar sobre el tema, el lector puede referirse a los trabajos de Ayala Partida (2006), Ballesteros Rosales (2019), Camacho Ibarra (2011; 2017), Ochoa Zazueta (1998) y Figueroa (1994).

14 “*Alawasin*” puede referirse a estos dos distintos roles rituales vinculados ambos al mismo personaje mítico (Camacho Ibarra, 2017, p. 81).

De acuerdo con algunos testimonios recuperados en el desarrollo de esta investigación, el *alawasin* tenía la tarea de acudir a los hogares de los *pajkolam*, en nombre de los convocantes del *pajko*, a solicitar su participación. Los *pajkolam*, que en tiempos pasados –según se dice– eran escasos y residían apartados de los conglomerados comunitarios, se encontraban con el *alawasin* en la cruz del patio de su hogar. Ahí se realizaba una negociación entre los dos en la cual el *pajkola* debía mostrarse renuente a participar, aunque finalmente aceptara. Esta acción debía ser repetida con el resto de los *oficios* mayores –los músicos y danzantes del *pajko* que dirigen y lideran conjuntos (*labeleerom* o *masowileerom*) o cuadrillas (*pajkolam*)–. Al respecto, el “informe” de Francisco Domínguez relata lo siguiente:

El cargo más importante [del grupo de fiesteros] es el de “alférez mayor” [...] Le sigue en categoría el “alaguazi mayor” (alguacil). [Éste] tiene tres ayudantes: el de más categoría es el “alaguazi menor” (el del gato), que porta una piel de gato montés en forma de bolsa, dentro de la cual trae tabaco de mata, llamado macucho o macuchi. Cuando el “alaguazi menor” va a contratar a un *Pascola* (danzante), le dice: “Vengo en nombre de la Religión a solicitarte para tal día, que es la fiesta, y recibe este saludo”. Le entrega un puñado de macucho y una penca de hoja seca de maíz. Una vez recibido el presente, el *Pascola* hace un cigarro con el tabaco y la hoja, indicando así que queda hecho el contrato y entonces le es entregado un tostón a cuenta de los \$4.00 ó \$5.00 que le corresponderán por bailar desde la víspera por la tarde hasta el día de la fiesta al “mediodía” (las 3 de la tarde). El “alaguazi menor” tiene la obligación de ir a recoger a cada uno de los *Pascolas* y músicos, reuniéndolos la antevíspera de la fiesta para que la víspera estén en condiciones de danzar y tocar. (1962, pp. 176–178)

Actualmente, la contratación de los *oficios* suele realizarse vía telefónica por el mismo organizador del *pajko*. Se mantiene, a la fecha, la tradición de entregar un “saludo” –una cajetilla de cigarrillos de tabaco comercial, una caja de cerillos y un billete de veinte pesos envueltos todos en un paño– al *oficio* contratado para confirmar su asistencia. En algunas ocasiones –según me fue comentado por varios interlocutores y tal como pude observar *in situ* al momento del pago– los *oficios* solicitan un adelanto de la remuneración monetaria que recibirán por su participación.

1.1.1 La enramada y los altares

La enramada es el espacio escénico en el que se realiza la mayoría de la producción musical de los *oficios*. Su figura es, generalmente, cuadrangular y en cada uno de sus cuatro lados se sitúa, durante la fiesta, un conjunto musical; cada uno de estos lugares es conocido como *altar*:

En estricto sentido, la palabra “altar” define una estructura elevada para depositar los objetos e imágenes susceptibles del culto –en este caso, las efigies y lienzos de los santos y Vírgenes–, además de otros objetos rituales complementarios de manipulación simbólica. Sin embargo, en la enramada este sustantivo se usa con una significación distinta, al designar como “altar” al espacio resguardado para cada agrupación musical que ocupa durante el *pajko*. Esta idea expresa el sentido de sacralidad que los mayos le confieren a la enramada y a sus personajes rituales, llamados propiamente “santos *oficios*”. (Camacho Ibarra, 2017, p. 223)

Según Camacho Ibarra, “cada dupla [de *altares*] hace una ‘parada’, de modo que un *pajko* completo se conforma de dos ‘paradas’” (2017, p. 146). Carrera Villalobos, por su parte, suscribe algo distinto: “El término parada se utiliza para designar a los ensambles musicales que participan en la ramada, los cuales son tres diferentes, pero aparecen bajo la ramada cuatro por lo general” (Carrera Villalobos, 2017, p. 183). Ochoa Zazueta, en su “Esquema matriarcal del *pajko*”, emplea el término de “parada” para referirse a un grupo individual (Ochoa Zazueta, 1998, p. 193). En mis propias observaciones sobre el vocabulario del *pajko*, no he podido encontrar una distinción estricta entre ambos términos, “*altar*” y “*parada*”; para mantener claridad en el desarrollo del texto y de las referencias, emplearé únicamente el primero de ellos, “*altar*” y no haré uso del segundo.

Los materiales con los que se construyen los cimientos de la enramada pueden variar – correspondiendo por lo regular a madera o concreto– sin embargo, un elemento imprescindible de su arquitectura al momento del *pajko* son las ramas frescas de álamo o mezquite que cuelgan del techo y de los postes, con lo cual se pretende darle un aspecto montaraz. Camacho Ibarra estima que “las dimensiones pueden variar entre la enramada comunitaria (ramadón) y la enramada doméstica (ramadita), pero oscilan entre los 10 por 14 metros y los 6 por 8 metros, respectivamente” (2017, p. 78). La mayoría de las enramadas cuentan con una barda o cerco que delimita su perímetro. Es responsabilidad del *alawasin* vigilar que el espacio al interior de la enramada sea ocupado únicamente por actores rituales pertinentes, aunque esta normatividad suele ser poco estricta.

Existen tres tipos de *altares* conocidos: de *labeleerom* –dos violines y un arpa–, de *tambuleero* o *tampaleero* –quien toca simultáneamente una flauta de carrizo o *bakakusia* y un tambor de doble parche– y de *masowileerom* o “*cantavenados*” –conformado por cuatro personas, tres de ellas tocando las *jirukiam* o raspadores y entonando los cantos de Venado en *yoremnokki* y, la cuarta, tocando el tambor de agua–.



Danzante de Venado descansando
 Cabeza y sonajas del Venado
 Tinaja de agua para beber
 Tercer altar de tambuleero
 Segundo altar de labeleerom
 Primer altar de labeleerom
 Cuarto altar de masowileerom

Imagen 1: Disposición de la enramada en Loma de Moroncarit (17P)

Ahora, existen distintas formas de enramadas y, en cada *pajko* realizado en ellas, pueden variar la cantidad y el tipo de *oficios* que participan –y por tanto la cantidad y el tipo de *altares*–. Hasta donde he podido observar, esta variedad responde a circunstancias emergentes –y no formales–, como pueden ser la disponibilidad de recursos económicos para contratar *oficios*¹⁵, la disponibilidad de éstos en las cercanías de la localidad donde se realizará el *pajko* y, más ocasionalmente, la popularidad que pueda tener un *pajko* comunitario (de tal manera que atraiga muchos *oficios* que puedan o no solicitar una remuneración a cambio de su participación). Dicho esto, el tipo de *pajko* que he percibido como “canónico” –tomando prestado el término de Ochoa Zazueta (1998, p. 295)– se compone de dos *altares* de *labeleerom*, uno de *tambuleero* y uno de *masowileerom*. Debo aclarar que la construcción de dicha percepción tiene base en mi observación –y, en menor medida, en mi participación– de la organización de diversos *pajkom*, así como de la valoración del público y de los mismos *oficios*. Por otro lado, esta

¹⁵ De hecho, Camacho Ibarra sugiere la existencia de tres tipos de *pajko* domésticos (grande, mediano y chico), clasificación que responde a la capacidad remunerativa de los caseros (2017, p. 77).

composición de altares es ideal para la interpretación de varias acciones rituales que se expone en el capítulo 3.

Otro aspecto variable es la configuración que adoptan los *altares* al interior de la enramada. En la mayoría de los casos que registré, ésta fue la misma: a mano izquierda del primer *altar* de *labeleerom* se encuentra el tercer *altar* –*tambuleero*– y, a su mano derecha, el cuarto *altar* –*masowileerom*–, mientras que al frente tiene al segundo *altar* de *labeleero*. Para los fines de la presente investigación, es suficiente notar que la posición de los *altares* primero y segundo (los de *labeleerom*) son prácticamente invariables: siempre se sitúa uno frente al otro. “No obstante”, señala Camacho Ibarra, “existe una variación sobre la manera de orientar los ‘altares’ tercero y cuarto en diversas comunidades rituales, cuyo tema será crucial para abordar el modelo del complejo ritual entre el Bajo y el Alto Río Mayo.” (2017, p. 239) En este sentido, cabe aclarar que el modelo que construyo en esta tesis no hace uso de estas categorías regionales, ni es inclusiva de todos los elementos que componen el “complejo ritual comunal” mayo que propone dicho autor. Es decir, aunque la mayoría de los datos que presento fueron recogidos en comunidades ubicadas en las regiones de lo que se le conoce como “Bajo y Alto Río Mayo”, no implemento dicha distinción. Esto comprendería una labor que se desvía considerablemente de los objetivos de esta tesis. En el capítulo 3 se trata con mayor precisión en qué consiste el eje central que articula mi propuesta con la de Camacho Ibarra.

1.1.2 La producción musical en el *pajko*

La producción musical es la actividad ritual más constante del *pajko*. Si bien es posible ubicar distintas fuentes de producción sonora en el entorno del *pajko*, aquella que está a cargo de los *oficios* es la de mayor importancia ritual. La mayoría de la producción musical al interior de la enramada se configura en forma de “rondas”¹⁶ de sones, las cuales ocurren de la siguiente manera:

1. El *altar* mayor de *labaleerom*, identificado como tal, justamente, por ser el que encabeza las rondas de sones, inicia su participación. Al escuchar la música, los *pajkolam* (danzantes de pascola), iniciando por el *pajkola yowe* (mayor), pasan uno por uno a danzar frente a este conjunto. La danza consiste en golpear la planta de los pies contra el suelo para hacer sonar las sonajas de tobillo

16 Existen distintas denominaciones, tanto *emic* como *etic*, para describir la secuencia de participaciones de los distintos conjuntos del *pajko*. Generalmente se conoce a las piezas musicales individuales como “sones”. Simultáneamente, se refiere como “son” al conjunto total de cuatro piezas musicales, interpretada cada una por un conjunto musical; para esto mismo Camacho Ibarra usa el término de “vuelta” (2017, p. 146), sin embargo, algunos músicos mayos se refieren así a las repeticiones en las estructuras internas de las piezas musicales –sones–. Para procurar claridad en la exposición del texto, me referiré como “ronda de sones” –o “ronda”– al circuito de sones interpretados secuencialmente por cada uno de los conjuntos musicales participantes en un *pajko*.

(*ténabarim*) y balancear el cuerpo para hacer sonar los cascabeles metálicos que cuelgan de su cinturón (*coyolis*) al ritmo del son. Regularmente, el orden de las participaciones es acordado previamente según el nivel de competencia o antigüedad de cada uno. El último de los *pajkolam* en participar es quien deberá detener el son. Para ello, el danzante anticipa un pulso fuerte del son¹⁷ y, coincidiendo con éste, da un salto para acentuar el golpe de sus *ténabarim*. Tras esto, los *labeleerom* interrumpen por uno o dos pulsos del *tempo* rítmico con el que se desarrolló el son, para luego finalizar con una cadencia en la que disminuyen paulatinamente el tempo de interpretación mientras realizan gestos melódicos y armónicos que reiteren la tonalidad del son. Entonces el *pajkola* se retira del *altar* dando los últimos golpes de *ténabarim*; en ocasiones, el resto de los *pajkolam* también hacen sonar sus sonajas desde el lugar donde se encuentran.

2. Enseguida toca el turno al segundo *altar* de *labeleerom*, con la cual se repetirán las acciones musicales y dancísticas que se realizaron en el primero.

3. Una vez concluidas las participaciones de ambos *altares* de *labeleerom*, toca el turno del *tambuleero*. En el mismo orden antes referido, los *pajkolam* pasan a bailar frente al *tambuleero*. En este caso, la danza consiste en la percusión de un sistro (sonaja) con platillos de metal, el cual se sujeta por el mango con una mano y se golpea por debajo con la palma de la otra. Al acercarse al *altar*, el *pajkola* en turno comienza a agitar el sistro frente al *tambuleero*, que ya se encuentra tocando; a esta acción se le conoce como “registro”. Tras esto, el *pajkola* pausa brevemente su percusión para colocarse su máscara, para luego comenzar propiamente con el acompañamiento rítmico. Los movimientos corporales de la danza incluyen ligeros golpes al suelo con la planta del pie –el del mismo lado que el de la mano con el cual sujeta el sistro– al mismo ritmo que el de su percusión de mano, giros de 180 grados –de tal manera que da la frente o la espalda al *tambuleero*– y sacudimientos de la cabeza y del largo pelaje de la máscara –algunos danzantes lo hacen con movimientos continuos y otros con movimientos rápidos y pausados–. Para anunciarle al *tambuleero* el fin de su participación, el *pajkolam* hace un gesto de pausa con su cuerpo, detiene el ritmo que sostenía con el sistro y lo agita con una sola mano frente al *tambuleero*. Cuando se trata del último *pajkola* en participar, el *tambuleero* hace una pausa correspondiente a un par de pulsos y luego toca una cadencia únicamente en el tambor, mientras el *pajkola* se voltea y se retira agitando su sistro.

17 Leticia Varela apunta para el caso del son de Pascola (*labeleerom*) “Chichiquelite”: “En la práctica, todas las cadencias contenidas en los dos períodos [secciones del son] pueden servir igualmente de final; todo depende del momento en que termine de bailar el último Pascola” (Varela, 1986, p. 253).

4. De manera casi simultánea al inicio de la participación del *tambuleero*, el *wejaleero* (ejecutante del tambor de agua del conjunto de los *masowileerom*) comienza a golpear con pulso constante la *weja*. Una vez que el *pajkola yowe* ha terminado su participación con el *tambuleero*, el resto de los *masowileerom* comienza a tocar los raspadores de madera (*jirukiam*). Uno por uno, en orden de menor a mayor edad, los danzantes de Venado pasan a danzar mientras el conjunto comienza a cantar. Maira Ramírez describe de la siguiente manera la coreografía de esta danza¹⁸:

Músicos y danzantes forman una mancuerna indivisible. La ejecución conjunta de las danzas de venado y de pascola [con *tambuleero*] se desarrolla de la siguiente manera: empieza con golpes secos del tambor; inmediatamente después entra una jícara con agua y dos raspadores, produciendo un ritmo simple en un solo tono. Enseguida se escucha la melodía de una flauta y entra el pascola; mientras esto sucede, el danzante se coloca una cabeza de venado disecada sobre la suya y se prepara con el resto de la indumentaria (“tenabaris”, cinturón, “ayales”, etcétera). Cuando está listo para entrar en escena, lo indica sacudiendo vigorosamente los “ayales” (sonajas) que lleva en las manos, tomando el carácter del danzante-venado. Los movimientos iniciales de las sonajas son repentinos y ‘electrizantes’ con lo que dan paso a los músicos para que inicien su canto. La danza del venado es ejecutada con actitud solemne. El ritmo y los movimientos son pausados, serenos y majestuosos. Alternan una postura inmóvil con movimientos vigorosos y durante el tiempo que dura la ejecución no pierde su carácter, esto es, conservando siempre su actitud vigilante, alerta, atisbo, susto, huida, defensa, etcétera. Una vez que se inicia el canto, el danzante empieza a bailar con el pascola. Se establece una situación en la que la comunicación entre los dos danzantes es estrecha. El conjunto de la danza es un ciclo en el cual los danzantes pascola (que suelen ser de tres a cuatro) se alternan, esto es, cada uno ejecuta la danza con el venado. El pascola se retira y la flauta deja de sonar. El tambor de pascola sigue marcando su ritmo, mientras la jícara con agua y el canto prolongan unos instantes más el son del venado. Finalmente, concluye el canto y sin interrumpir la secuencia rítmica (jícara con agua y raspadores) vuelve a escucharse el tambor del pascola con la jícara y los raspadores como al principio, pero ahora a guisa de interludio.

La flauta inicia nuevamente su melodía y entra el siguiente pascola. El venado vuelve a sacudir su sonaja y se inicia el segundo canto de la serie. Esta secuencia se repite a lo largo de la fiesta que puede ser desde algunas horas hasta varios días. (1996, p. 479)

Para detener finalmente el canto y dar por concluida la danza, el danzante de Venado coloca su pie sobre la *jirukia* del *masowileero yowe*, evitando que la siga raspando.

La principal circunstancia que determina la cantidad, duración y configuración –si concluye primero el *tambuleero* o los *masowileerom*, por ejemplo– de las rondas de sones es la cantidad y proporción de danzantes y músicos contratados. Según Néstor Mendívil, *tambuleero* de Navojoa, la cuadrilla de *pajkolam* participantes en un *pajko* debía estar compuesta por cinco integrantes: cuatro de ellos representantes de cada rumbo y el último representante del astro solar. Esta cantidad, comenta el *tambuleero*, permitía regular la duración de los sones y de las secciones musicales.

Por otro lado, existen otras situaciones en las que la producción musical ocurre como parte del *pajko*, pero fuera del espacio de la enramada o por actores rituales distintos a los *oficios*. Algunas

18 “La observación de las danzas y, en general, de la Semana Santa, se realizó en El Júpare (abril 1985) importante centro ceremonial mayo ubicado en el municipio de Huatabampo, en el sur del estado de Sonora.” (Ramírez, 1996, p. 466)

forman parte de las acciones rituales de la fiesta o involucran a los *oficios* pero en espacios diferentes a la enramada. Otras, pueden considerarse como expresiones paralelas –en tanto ocurren en el mismo lugar y al mismo tiempo– pero distintas a la “música tradicional” del *pajko*. Estas situaciones se describen en secciones posteriores. En el siguiente apartado se expone información específica sobre la producción musical de los *labeleerom*.

1.2 Teoría, técnica y mitología de los *labeleerom*

En este apartado se presentan algunos de los recursos teóricos y técnicos empleados por los *labeleerom* para estructurar la producción musical en el *pajko*; información que he obtenido desde mi trabajo etnográfico junto con lo que otros autores han aportado. En ningún momento se puede argumentar que lo que aquí se expone representa de manera exacta y completa el pensamiento musical mayo. Más bien, se trata de una aproximación desde los recursos de conocimiento de la tradición musical tonal de orquesta occidental (también referida como “académica occidental”), en tanto que ha resultado una herramienta útil para desarrollar cierto grado de comprensión sobre las formas y prácticas de producción musical de los *labeleerom*. Esto también resulta fundamental para interpretar los datos generados por los análisis tonales del siguiente capítulo. Algunas de las categorías que se proponen no aplican exclusivamente al conjunto de *labeleerom*, pero éste representa el punto de enfoque central.

Algunas de las categorías propuestas por Feld (1984) para el conocimiento de la música como hecho social total han conducido la indagatoria que ha derivado en este capítulo:

- Teoría: En el *pajko*, ¿quién tiene a su cargo la disposición de las afinaciones? ¿Cómo se racionaliza la música? En el modo de vida del *oficio* mayo, ¿cómo se transmite el conocimiento –verbal y no verbal– acerca de la producción musical? ¿Qué otro tipo de actividades o conocimiento se toman como complementarias a la música?
- Competencia: En el contexto de los *oficios*, ¿quién puede producir música y quién puede escucharla? ¿Cuáles son las diferencias entre las habilidades de producción y de recepción? En este sentido, ¿qué características se le reconocen a alguien competente?
- Ambiente: ¿Cuáles son las relaciones sensibles entre la gente y el ambiente y a través de qué medios se expresan? ¿Sobre qué mitos se construye la percepción del ambiente? ¿Tienen relación con las concepciones de la persona y de la sociedad?

Desde luego, el objetivo de este capítulo no es dar respuesta definitiva a esta serie de cuestionamientos planteados por Feld, sino construir conocimiento en torno a la cultura musical de los *labeleerom* a partir de estas premisas epistemológicas. Por lo mismo, no abordo de manera lineal estas categorías, sino que emergen a lo largo del desarrollo de la exposición e incluso algunos datos relevantes se reservan para capítulos posteriores, cuando su exposición resulte más oportuna así.

1.2.1 Afinaciones

El tema de las afinaciones¹⁹ de los *labeleerom* es vasto, y aún cuando la información compartida en las entrevistas y conversaciones que se presentan en este apartado es amplia, apenas alcanza para visualizar la complejidad del asunto. En voz del propio Atalio Jusacamea (mejor conocido como Nazario), *arpeero* de Barrio Cantúa, Navojoa, se presume que la técnica de afinación de los *labeleerom* es distinta a la de la “música popular”:

Estábamos tocando en una fiesta ahí en Santa Bárbara. Yo tenía un hermano que tocaba muy bien el violín y hacía buenas afinaciones y los sones eran de la antigüedad. Estábamos tocando, era la campaña de San Juan. Y resulta que venía un amigo músico de música popular. Como que nos quiso chotear, él se creía mucho más que nosotros. [...] Y dijo: “si me prestan el violín yo lo hago hablar, yo soy músico internacional”. “¡Ah, caramba!” le dije, “qué bueno”. Entonces le dije a mi carnal, que estaba tocando el violín: “afina el violín en este tono y préstaselo al músico”. Y yo afiné el arpa conforme al violín y la calamos. Quedó bien. “Ahora sí, vente para acá”, le dije. Se levantó mi carnal y se sentó [el otro músico]. “¿A cuál son vas a tocar?” le dije. Me dijo: “Voy a tocar El coyote”. “Órale” [respondió Nazario]. Y agarró el violín y le pasó el *arquí’o* y lo escuchó. “No, este violín no sirve, no está afinado” dijo. “Ah bueno y, si no está afinado, ¿cómo piensas afinarlo?”. “Pues de otro modo” [respondió el otro músico]. “Ese violín está bien afinadito, pero el son que tú quieres tocar en ese tono no te va a salir, porque no está en esa afinación el Coyote” le dije. Y ahí estuvo dándole, sonaba las cuerdas y [decía] “no, no sirve el violín, no está afinado”. Lo puso [sobre la banca] y se levantó. Y ya se vino mi carnal, empezó a tocar dos sones. El amigo se paró lejos a escuchar lo que nosotros estábamos tocando. Al rato me levanté, fui con él, [y le dije] “no que no se podían tocar los sones en el violín, ya oíste”. “Pero yo no le agarré, no le hallé” [contestó]. “Oiga pero si te andas haciendo muy grandote, que eres internacional. Por eso hay que saber decir las cosas y no exagerar, no decir lo que uno no sabe. Yo conozco muchas cosas. Yo nunca voy con el amigo a decir ‘tú no sabes, yo sí sé’. Yo nunca lo digo. Si yo lo sé y me platica otra persona, yo le digo: ‘yo no me la sabía pero ahora sí me la sé’. Así es como yo aprendí. Porque nunca me adelanté a otros que dicen que son músicos. Prefiero dejar que me digan ellos. Así es la cosa”. Resulta que se peleó el amigo, se fue de Santa Bárbara. Se vino a Camoa a amanecer ahí, ya no quiso tocar. Esa es la música que traen los indígenas. Yo estoy muy admirado de todas las tradiciones indígenas, de la música. Veo que el violín no trae escalas, en el diapasón no trae nada. Es como a puro tanteo. Y los sones no son escritos, son sones que tiene que buscar uno cómo. La música popular, si yo quiero aprender alguna canción tengo que estudiar la letra y sabiendo la tonada es cuestión de estudiarla y aprenderla. La música tradicional no. (Nazario Jusacamea, Barrio Cantúa, Navojoa, el 4 de abril de 2018)

En la anécdota de Nazario es él, en calidad de *arpeero*, quien sugiere el cambio de afinación. Pero, según la narrativa más generalizada, es el músico o *labeleero* mayor o *yowe* –primer violín de los *labeleerom* mayores– quien, en ciertos momentos de la fiesta que él determina, se dedica a afinar su instrumento y con esto dar pauta al resto del conjunto para que ajusten sus propias afinaciones en referencia a la suya.²⁰ Excepcionalmente puede ocurrir que quien esté ocupando el cargo de segundo o

19 Anticipándome al desarrollo del capítulo 2, me parece necesario establecer desde ahora las diferencias entre “afinación” y “tono musical”. Por “afinación” me referiré a los ajustes aplicados directamente a los instrumentos de los *labeleerom*. El “tono musical” lo empleo para referir la tonalidad en que se interpreta un son dado.

20 Ochoa Zazueta señala que “Durante la realización hay momentos en que es necesario cambiar o modificar el tono de los sones. A este hecho se le identifica como *mingüete*” (1998, p. 168). Sin embargo, en otro momento indica que “El *mingüete* se toca cuando al Santo ‘lo pasean’ pudiendo ser por la noche y por la madrugada, depende mucho de qué tanto va a durar la fiesta. Se conoce como el *mingüete* o cambio de dones durante la fiesta. A los Santos los levantan del altar para pasearlos en compañía de todos los oficios y participantes cantando sus sones” (1998, p. 223). En los casos registrados para esta investigación, la procesión que el autor describe se identifica más bien como el *jinanki* y, como se

de *arpeero* sea mayor o más competente (maestro de aprendiz) que el primero –o, como Nazario, tenga alguna estrategia particular– y, en esos casos, sea él quien le sugiera o dicte el cambio. Salvo lo anterior, la determinación por parte del *labeleero yowe* constituye una de las principales normas rituales para la producción musical del *pajko* y es extensiva al segundo *altar*:

Tenemos tono de Do, La... es como la guitarra. Por decir, esos que van a tocar (refiriéndose a la otra parada de *labeleerom*) nos van a seguir el tono, porque éste (refiriéndose al músico mayor de su altar) es el que lleva la batuta. Este ya cambió, estos también van a cambiar. Es el juego entre ellos: si este cambia, aquel también va a cambiar. Pero este va a cambiar cuando ya es la hora; una, dos [de la mañana], por ahí empieza otro tono. [Sr. Escalante, *arpero* de Buaysiacobe, en Buaysiacobe, Etchojoa, 21 de marzo de 2018 (8P)]

Cabe agregar que los demás conjuntos –*tambuleero* y *masowileerom*– también son partícipes de este orden de afinaciones, aunque los instrumentos que deben ajustar no emitan frecuencias determinadas:

El segundo *altar*, ¿tiene que ir siguiendo las afinaciones del primero? (pregunto)

Nazario: Del primero. Y el *tambolero* tiene que seguir al segundo *altar*. Ya el *tambolero* y los *cantavenados* tienen que acoplarse al mismo sonido. Por eso el *tambolero* tiene que afinar el tambor [respecto] a la cuerda del arpa. Del primer arpa o la segunda arpa, de todas maneras es la misma. Así ya se acopla con el primero y el segundo *altar*, el tambor. El *cantavenados*, el que toca la *weja*, esa del agua, la tiene que afinar también al tambor. Es en un mismo sonido. (Nazario Jusacamea, Barrio Cantúa, Navojoa, el 4 de abril de 2018)

Al igual que la información compartida por Nazario, los testimonios de otros *oficios* señalan de manera recurrente el mismo sistema de afinaciones, en el cual al tercer y cuarto *altar* no les corresponde seguir la afinación del primero en términos tonales. Esto resulta evidente en el caso del *tambuleero*, pues su instrumento melódico –la flauta de carrizo o *bakakusia*– queda fijo a un sólo tono fundamental desde que se le confieren sus dimensiones al momento de su construcción²¹. Por medio de la técnica de embocadura y de digitación, es posible manipular la longitud e intensidad de la columna de aire de tal forma que es posible generar melodías. Sin embargo, la colección de notas que le es posible producir está subordinada a la escala de armónicos de su tono –o longitud de columna de aire– fundamental. En al menos un caso, como fue el del registro en El Júpate (20P), pude observar que el *tambuleero* portaba dos piezas distintas del extremo inferior de su *bakakusia*, además de la pieza de la parte superior, correspondiente a la boquilla; pero, según pude notar, durante todo el registro empleó la misma pieza. Sin duda, el repertorio y la técnica del *oficio* de *tambuleero* –tanto como su modo de vida, representación mitológica y relación con el ambiente– tienen un rol importante en la estructura, estética

muestra en el capítulo 2, no implica un cambio de afinación. Para éstas últimas sólo pude registrar en una ocasión el término de “*jiwita yawak*” (Bernardo Esquer, Ohuira, Sinaloa, 16 de julio de 2018). Generalmente la referencia para esta acción fue, explícitamente, “cambio de afinación” o simplemente “cambio”.

21 Véase también Leticia Varela (1986, pp. 108–110).

y performatividad del *pajko* pero, según mi análisis, éste no se expresa a través de los cambios de tono fundamental.

Por su parte, los testimonios de los *oficios* no indican que las melodías de los cantos de los *masowileerom* se ajusten al tono de los *labeleerom*. En todo caso, sólo se me refirió que el ajuste se realiza en la *weja*. Aunque los análisis preliminares realizados al inicio de esta investigación no resultaron en una versión distinta a la de los *oficios*, lo cierto es que los datos etnográficos han sido la guía primordial para considerar que este conjunto no varía de manera sistematizada la tonalidad de sus interpretaciones. Desde luego, esto no niega el hecho de que existe una estructura tonal al interior de los cantos, como la que ha descrito Leticia Varela (1986, pp. 117–139) ni la posibilidad de que ésta varíe en los segmentos (ver sección 3.1) que componen al *pajko* o de alguna otra forma. Otro factor evidente que delimita este trabajo al conjunto de los *labeleerom*, son los versos en *yoremnokki* de los cantos de Venado, que obligadamente tendrían que ser revisados a la par de la estructura tonal.

Si bien se reconoce que los cambios de timbre y de resonancia que se obtienen al ajustar el tambor y la *weja* representan para los *oficios* un medio de expresión sonora equiparable a los ajustes efectuados en los instrumentos de cuerda, cabe aclarar que su análisis corresponde a un método distinto al que se aplica en esta investigación. Mientras que los cambios de los *labeleerom* –especialmente en el arpa, que es diatónica y no cromática como el violín– son aprehensibles a través de un análisis tonal, los correspondientes en el tambor y en la *weja* responden a otro tipo de producción-apreciación acústica y requerirían de un marco epistémico apropiado y posiblemente de un análisis espectral.

En este contexto, algunos investigadores han registrado y planteado una correspondencia, en materia de afinación, entre los instrumentos de cuerda y las sonajas de tobillo y pantorrilla o *ténabarim* (Jáuregui, 2017, p. 75; López Aceves, 2011, p. 12). Desde mi propia experiencia puedo coincidir en que existe una técnica y teoría propia para la construcción e interpretación de este último instrumento. No obstante, me resulta difícil conciliar los enunciados específicos de dichos investigadores frente a los datos recuperados en mi investigación y presentados en este apartado por las razones que se exponen a continuación. Por su parte, Hugo Eduardo López Aceves suscribe que:

Las afinaciones tonales reciben el nombre de *jihuiquim* y, de acuerdo con un reconocido músico tradicional, la afinación de las cuerdas está en función de los *ténabarim*, que a su vez encuentran la suya por la cantidad de piedrecillas que contiene cada capullo de una u otra sarta, lo que indica que una es “grave” y la otra, “aguda”. (2011, p. 12)

Por otro lado, Jesús Jáuregui Jiménez propone una interpretación de mayor alcance a partir de un dato etnográfico, aportado por un *pajkola* mayor, en el que se señala que cada una de las “bolitas” que componen los *ténabarim* “lleva” tres de seis cuerdas, sin especificar de qué instrumento (2017, p. 75).

A partir de esta información, el autor sugiere que:

Desde el punto de vista mayo, esta sonaja de tobillo y pantorrilla se debe equiparar de manera tendencial a la vihuela mariachera y a la guitarra quinta de golpe, ya que incluye seis cuerdas sencillas y cuatro cuerdas integradas, que se distribuyen por pares en cada pierna y son el resultado del entreverado de cuatro tipos de capullos con diferentes combinaciones de piedritas de seis distintos tamaños. Las cuatro “cuerdas integradas” de los *ténabaris* quedan afinadas de manera progresiva, de tal forma que en cada pierna aparecen dos cuerdas sencillas y dos duplicadas. (2017, p. 75)

Jáuregui Jiménez advierte que “es claro que [el par de tiras de *ténabarim*] no pueden expresar al menos dos grados armónicos (de la concepción ‘occidental’), pero que serían capaces de “ejecuta[r] una especie de armonía [...] émica” (2017, p. 75). En otros postulados que presenta más adelante, el autor deja claro que los enunciados aquí citados se sitúan como parte de una serie de argumentos para clasificar la música de *labeleerom* como una “versión peculiar lograda por los indígenas cahitas de la macrotradición del mariachi” (2017, p. 92).

En julio de 2018, en el contexto de la Fiesta de la Virgen del Carmen de la localidad de Ohuira, Sinaloa, tuve oportunidad de entrevistar al músico mayo sinaloense Bernardo Esquer, quien es referido en el texto de López Aceves como fuente principal (2011, p. 8). Al tratar el tema de las afinaciones de los *labeleerom*, comentó lo siguiente:

Por ejemplo, le preguntas a cualquier músico *yoreme* su afinación y él te dice que es Sol, pero no es Sol, resulta que es Mi bemol, sólo porque la cuarta cuerda de la orquesta del violín es Sol. La tercera cuerda de la orquesta es Re. La segunda de la orquesta es La y la primera de la orquesta es Mi. Entonces la afinación del violín correctamente: Mi, La, Re, Sol. Bueno, como traemos afinaciones de la Edad Media, seguimos afinando bajo porque la composición musical con los *tenábares*, la tuvimos... como el pascola es un músico más, su música de los *tenábares* tiene que hacer acorde a la afinación. Si afinamos muy alto sus *ténabaris* se pierden, tienen que sobresalir, el sonido de sus *ténabaris* tiene que sobresalir sobre la música que no esté muy alta. Esa es la explicación. Pero esa explicación técnica te la doy yo, pero lo demás músicos no porque ellos no leen, ellos no se documentan. Pero yo estoy documentado en todo esto, en estos cuarenta años que tengo tocando pues me he documentado. Me he preocupado por saber cuál es el origen de esto y cómo se hizo. Esa es la forma en que se hizo la música de pascola. (Bernardo Esquer, Ohuira, Sinaloa, 16 de julio de 2018)

En efecto, el tono de Sol es generalmente señalado por los *oficios* como correspondiente a la afinación del primer segmento o *Canario*²². Los datos generados por el análisis del capítulo 2 coinciden –al menos parcialmente– con la observación de Bernardo Esquer en tanto que la afinación de dicho segmento según se registró en diversas ocasiones se encuentra, en los estándares occidentales, entre los tonos de Re y Mi. La parte histórica sugerida por el músico queda fuera de las posibilidades

22 Uso mayúsculas para distinguir al segmento-tono *Canario* del son *canario* en su versión inicial o final.

metodológicas de la presente investigación, pero sin duda es un indicio a tomar en cuenta en futuras indagaciones.

Pero el motivo por el cual es difícil encontrar congruencia entre los datos proporcionados por Bernardo Esquer y la interpretación acústica sugerida por Jáuregui Jiménez, por una parte, y la información etnográfica y analítica generada en esta investigación, por otra, es evidente: los *ténabarim* no pueden –por sus características tecnológicas– ser consecuentes –en términos tonales occidentales, pero también *emic*– con el principio de segmentos de la música de *labeleerom*. Como se expone a lo largo de este texto, el cambio de tono fundamental por parte del *labeleero* mayor durante el desarrollo del *pajko* es una de las características más destacables de su estructura musical. De cualquier forma, hay que insistir en la necesidad de considerar otro tipo de valoraciones sensibles de la producción acústica entre los *oficios*, distintas a la tonal, para lograr comprender más ampliamente las normas de la producción musical en el *pajko*. Es propio señalar sobre la propuesta de Jáuregui Jiménez –complementada en otros textos (Jáuregui, 2008; Jáuregui & Bonfiglioli, 1996)– que el enfoque de sistemas de transformaciones a nivel interétnico y “macrocultural” –si se gusta– ha posibilitado las interpretaciones simbólicas que esta investigación sostiene (ver Introducción y capítulo 3). Respecto a las características específicamente sonoras que pueda compartir el conjunto de *labeleerom* con otros ensambles de cuerda vinculados con la tradición del mariachi y del fandango, me parece que los argumentos que el autor ha postulado desde su labor etnológica resultan un indicio valioso e ineludible para las investigaciones especializadas (etnomusicológicas, musicológicas, artísticas-creativas, iconográficas, etc.) que se propongan como tema las llamadas “músicas de tradición” cordófonas mexicanas, pues su investigación pone en evidencia diversos rasgos performativos y procesos históricos que vinculan dichas tradiciones. No obstante, este tema escapa el ámbito de esta tesis.

Ahora, en la tradición orquestal, camerística y solista occidental –que componen en buena medida las referencias normalizadas por la academia para teorizar sobre el sistema tonal–, la alteración de la afinación de las cuerdas del violín suele darse en casos muy particulares a solicitud del compositor, pues este instrumento dispone de la tecnología –diapasón– para ejecutar en él toda la variedad de tonalidades. Desde esta perspectiva, la función de los ajustes que los *labeleerom* realizan en las afinaciones respondería a una cuestión de técnica instrumental: la mayor parte de los violinistas de *pajko* no desplazan su mano por todo el diapasón para producir las melodías de los sones, sino que lo hacen desde una única posición (aquella más cercana a la cejilla del instrumento), a la cual queda

circunscrita la colección de notas musicales que componen el son²³. Ajustando la tensión de las cuerdas, al *labeleero* le es posible variar la escala musical (en consecuencia, la gama de tonalidades) que puede producir con las mismas pisadas, desde la misma posición. En las siguientes imágenes se hace evidente la hipótesis anterior, pues es posible observar que el desgaste del diapasón de varios instrumentos es notablemente mayor en ciertos puntos.

23 “Técnica instrumental” es entendida como las estrategias corporales y motrices que el ejecutante pone en acción para producir sonoridad con su instrumento. En el caso del violín, una “posición” se refiere a la sección longitudinal del diapasón donde el instrumentista ubica su mano, y desde donde “pisará” las cuerdas para producir las notas musicales.



El Rodeo, Etchojoa, enero 2018.



Ohuira, Ahome, julio 2018.



Chucarit, Etchojoa, marzo 2018.



Etchojoa, Etchojoa, febrero 2018.



Campo 13, Etchojoa, marzo 2018.



Tetanchopo, Navojoa, marzo 2018.



Ohuira, Ahome, julio 2018.



Campo 13, Etchojoa, marzo 2018.



Tapizuelas, Álamos, marzo 2018.

Imagen 2: Desgaste en diapasones de violines

David Escalante, *labeleero joven* de Buaysiacobe, describe la situación anterior desde su propia perspectiva:

El violín es un instrumento universal, es un instrumento que donde quieras puedes tocar cualquier música, Mozart, Beethoven, todo ese tipo de música clásica. Entonces es un instrumento que puedes afinar y tocar cualquier son, cualquier música, pero nosotros la manejamos por afinaciones, entonces ahí donde... Por ejemplo, a esta hora (alrededor de las 03:15 horas), ya cambiamos a otra afinación que se llama “*Cruzado*”. Entonces, tú ya subes el violín, le subes una cuerda para que se oiga diferente. Esta arpa también la afinas diferente, la subes para que suene diferente. Y ya sale otro son. Sale el Sol, y haces el Alba. Tocas el Alba y [después de] ahí cambias de afinación otra vez: bajas una cuerda del violín. Entonces sigues tocando otros sonos que van en esas afinaciones, y así te vas hasta que vuelves otra vez a caer en donde empezaste, es un círculo que le das vuelta. (David Escalante, casa de *Lulu pajkola*, Buaysiacobe, Etchojoa, 21 de marzo de 2018)

Simultáneamente, es pertinente observar el acto de manipular el mecanismo de los instrumentos desde el contexto ritual. Como se apunta en capítulos posteriores, el cambio de tonalidad es un factor fundamental en el desarrollo del simbolismo del *pajko*. En el transcurso de éste, son evidentes los momentos entre rondas de sonos en los que los *labeleerom* se dedican a re-afinar sus instrumentos, con lo cual se proyecta –al menos desde mi punto de observación– un sentido de avance. Quizá lo mismo pueda decirse, desde la perspectiva de los propios *labeleerom* y del público en general, del acto de girar las clavijas del violín y arpa: refuerza de manera corpórea la noción simbólica de recorrido o avance. Según la información compartida por Nazario son cuatro las afinaciones que el arpa emplea a lo largo del *pajko*:

Entonces para el arpa son [cuatro afinaciones]: *Canario*, *Naiki*, *Cruz* y... (pregunto)

Nazario: Y *Una*. Ésas son las afinaciones del arpa.

Y esas ¿Hay que cambiarlas? ¿Hay que apretar las cuerdas? (pregunto) [...]

Naz.: No, nomás que la afinación del violín sí. Sí hay una que otra cuerda [que debe ser cambiada] del arpa, pero queda igual.

¿Sólo unas cuantas cambian en el arpa? (pregunto)

Naz.: En el tono del canario, ahí queda pareja toda la afinación. En la afinación del *Naiki* tiene que subir otro poquito, y las cuerdas se jalen de otro modo también. Terminando eso baja otra vez, en [la afinación] *Cruz*. Y así es como sube y baja. En la [afinación] *Una* pues... Por eso se dice muchas veces en las fiestas “que vaya pa’ arriba, que vaya pa’ arriba”, dicen. Ahí es donde suben las afinaciones porque el violín, en el [tono] *Canario*, tiene que empezar en lo bajo: se toca nada más en la cuerda cuarta, que le dicen, y en la tercera y una que otra vueltecita a la segunda. Ya en el *Naiki*, como que sube más, el de la madrugada, de once a tres de la mañana, a como lo quieras trabajar. [A continuación] se hace una afinación otra vez en *La*, para ponerlo en *Cruz*. Pero ahí en *Cruz*, el violín puede hacer algunas afinaciones en la misma afinación del arpa. Lo mismo en la que le dicen *Una*, ahí el arpa se queda en la misma afinación, pero de ahí para acá todo lo que sea de todo [el siguiente] día, puro cambiar el violín. El sonido cambia y el arpa queda en la misma afinación. Esas son las afinaciones de la música tradicional.

Entonces ¿van para arriba? Como dicen, “en escalera”. (inquiero)

Naz.: Son así como escalón, sí. Pero ahorita si te afinan en el *Canario*, ahí empieza la fiesta y en esa afinación se amanecen. Ya no hay cambios como más antes hacían los músicos. Toda esa música de antes ya ahorita ya no... Eso es lo que tiene la tradición y muchas veces parece que no es nada pero sí es muy importante. Yo le he tomado mucha importancia a la música tradicional. Y también muchos dicen, cuando ven a un músico tocando: “yo también puedo tocar igual que él”. Pero no es lo que uno piensa. [...]

Aquí en mi pueblo no hay músicos [*labeleerom*]. Donde hay es en [otra población mayo], ahí están una o dos paradas. “Somos muy buenos para tocar”, dicen ellos. Pero no te van a dar las afinaciones que te digo porque no las saben. Son músicos de dos afinaciones nada más. Y hay muchas afinaciones en el violín. En el arpa son cuatro nomás, pero con esas cuatro agarras todas las afinaciones que vienen en el violín. (Entrevista a Nazario Jusacamea, en Barrio Cantúa, Navojoa, el 4 de abril de 2018)

Es importante recalcar que una de las condicionantes más determinantes para la aplicación de las tonalidades en la música de *labeleerom* es la configuración de la afinación del arpa. Las notas que este instrumento puede producir quedan fijas al momento de dar por terminado el proceso de afinación para comenzar con el de interpretación. Como ya se señaló, aunque también existe un sistema mayo para la afinación de los violines, su situación es más flexible, pues admite la alternativa de redefinir la altura mediante el uso de las pisadas de los dedos en el diapasón. El arpa mayo, en cambio, no admite manera tecnológica o técnica de variar las alturas de sus cuerdas una vez que ha comenzado el son (a menos que el *arpeero* interrumpa su interpretación y se disponga a ajustar). Así, tanto el tono fundamental como las modulaciones de cualquier segmento están subordinados a la afinación del arpa, ya que no son movibles. Si bien he observado que, en general, es común que los *labeleerom* ajusten sus instrumentos durante o al final de la interpretación de un son, el análisis comparativo que se desarrolla en el siguiente capítulo muestra que lo hacen en adhesión a la afinación del segmento. Es decir, la configuración de la afinación del arpa, aunque se ajuste entre interpretaciones, se apega a la tonalidad determinada inicialmente por el *labeleero* mayor. Al preguntar al *labeleero* David Escalante sobre este tema, comentó lo siguiente:

D. E.: Son afinaciones. A lo mejor no es necesario moverle al violín, tú con las pisadas nada más ahí cambias. Y así te vas.

¿Y eso depende de cada músico? Si le mueve [la afinación al instrumento] o cambia las pisadas [durante la interpretación]. (pregunto)

D.E: Del conocimiento, de la experiencia que tenga uno como músico. A lo mejor y dice: “No le voy a subir”. Pero el que sí tiene que estar muy al pendiente con las afinaciones es el *arpero*, porque si tú tienes afinada un arpa, pero en el violín tú das un tono [distinto], el arpa no te va a responder como debe ser, porque no está afinado. Entonces tienes que moverle a las cuerdas y afinarlo para que te den los tonos. Y así.

¿En cada son afinan o nada más se [coordinan] arpa con violín? (pregunto, después de observar que durante el *pajko*, realizaban ajustes a los instrumentos)

D.E: Ándale, es lo que hacen normalmente. Tú miras que le mueven al arpa, pero para dejarlo igual, como un músico, un guitarrista, toca uno, y ya va a tocar y afina la guitarra, y si le falta, pues la pone bien. Así igual. Ya cuando el *labelero* que está en medio le dice vamos a cambiar y entonces sí ya le cambia [la afinación de] las cuerdas, le sube, le baja, y le da el arpa [de regreso al *arpero*]. (David Escalante, casa de *Lulu pajkola*, Buaysiacobe, Etchojoa, 21 de marzo de 2018)

También debe notarse que el proceso de afinación del arpa es más laborioso que el de cualquier otro instrumento, simplemente por la cantidad de cuerdas que deben ser ajustadas. Como señaló David Escalante, los instrumentos de cuerda tienden a desafinarse a causa de la tensión que las cuerdas ejercen sobre los mecanismos que las sujetan. En el caso del arpa mayo, las clavijas están fabricadas de maderas locales, como “palo de brasil” o *huásima*²⁴. Si bien esto facilita la producción y el reemplazo de dichas piezas, puede significar una desventaja al momento de la interpretación, pues para que una cuerda quede ajustada en la posición requerida para fijar cierta altura, se debe manipular su clavija directamente contra la fuerza ejercida por la tensión de la cuerda. Esto resulta especialmente problemático si la clavija no tiene la dureza suficiente, o si existe un desgaste considerable en el agujero del arpa donde se inserta y atora.

Desde la perspectiva de la técnica musical del arpa, el testimonio de Nazario puede ser resumido de la siguiente manera: una característica muy importante de la música de *labeleerom* es el cambio de afinaciones, que en el caso del arpa sigue una secuencia de cuatro segmentos –*Canario*, *Naiki*, *Cruz* y *Una*– que son capaces de acompañar una variedad más amplia, aunque incierta, de cambios en el violín; además, el cambio de una afinación a otra está asociado a un desplazamiento vertical que “sube y baja”. Según comenta Nazario, la primera afinación –*Canario*– inicia “bajo”, “sube” hacia la de *Naiki* y de nuevo “baja” hacia la de *Cruz*. No queda muy claro en qué posición queda la última, llamada *Una*. Ahora, si bien en la tradición tonal académica el gesto ascendente suele referir el desplazamiento hacia un registro más agudo, el testimonio de Néstor Mendívil, *tambuleero* de Navojoa, aporta una perspectiva *emic* distinta sobre este desplazamiento:

Ahorita que decía... las cuerdas mayores del arpa, ¿cuáles son? (pregunto)

Néstor: Las de arriba, las gruesas. Las otras pues son menores, va pa menor, pa menor. (Nestor Mendívil, Navojoa en agosto de 2018)

Aquí se introducen dos categorías que, además de señalar una clasificación binaria de las cuerdas del arpa, muestran otro sentido de lectura del desplazamiento vertical: “arriba” se ubica el registro grave, en las cuerdas “mayores”, mientras que las cuerdas “menores”, con un registro más

24 En el caso mayo de Sonora, como de Sinaloa, “para tensar las cuerdas utilizan unas pequeñas llaves fabricadas de aluminio o fierro elaboradas artesanalmente” (Carrera Villalobos, 2017, p. 189).

agudo, se ubican en dirección opuesta. Otra manera de visualizarlo se representa en la siguiente imagen:



Imagen 3: Eje vertical del arpa mayo

Como puede observarse, el sentido de desplazamiento vertical referido por Néstor Mendívil y, muy probablemente también por Nazario Jusacamea, es visualmente evidente si se toma como referencia la posición del arpa cuando la sujeta el *arpeero* durante su interpretación. Al colocar el arpa en un ángulo inclinado, las cuerdas graves quedan por encima, en un plano vertical, de las cuerdas agudas. La siguiente descripción, hecha por el músico Balvanero Alamea Siari y registrada por Oscar Ayala Partida, sobre la técnica del arpa en relación con los cambios de afinación es más clara si se toma en consideración las orientaciones anteriormente descritas, pues mientras más “abajo” se toque en el arpa, más “alto” se ubica en el registro:

O sea, la afinación, va, va hacia arriba [del registro], nada más, porque uno se da cuenta que en el arpa, cuando uno agarra el arpa, empieza tocando [las cuerdas de] acá arriba y a la mediodía ya va uno más o menos jalando las cuerdas de abajo, más o menos, este, eh, a mitad de lo que es el encordado del arpa, ya las cuerdas las últimas, las gruesas, ya las va dejando, ya nomás toca pa'llá. (2009, pp. 96–97)

Aunque por ahora no cuento con datos documentados específicos sobre las cuerdas que se tensan y aflojan en cada cambio de afinación de los *labeleerom*, reconozco la pertinencia y el valor que aportaría la recuperación de dicha información. La siguiente interrogante expresada entre dos *pajkolam*, por ejemplo, manifiesta la relevancia de las propiedades físicas de los instrumentos en el simbolismo y, problemente, en la teoría y técnica de la música de *labeleerom*:

Lulu: Y ¿qué significa el violín? Y tiene cuatro cuerdas...

Bartolo Borbón: Ese viene significando...

Lulu: El arpa ¿qué significa? Tiene más cuerdas...

Bartolo Borbón: Ahorita me voy a acordar.

Lulu: Yo sí sé qué es. Eso, ¿qué significa? (Conversación entre Bartolo Borbón y Lulu pajkola, el 27 de junio de 2018 en el ramadón de San Pedro Viejo, Etchojoa)

En ese sentido, es deseable profundizar más en la documentación de las especificidades técnicas y simbólicas del conjunto, pues mientras que los análisis tonales dan cuenta de un manejo complejo del sistema tonal, los testimonios acerca del manejo de los instrumentos y sus afinaciones son poco claras desde la perspectiva teórica académica. Sin embargo, la dirección que toma la presente indagación es hacia un nivel analítico más amplio: ¿de qué manera determinan los segmentos de afinación la estructura musical –y ritual– del *pajko*?

Los datos presentados en este apartado conforman la primera parte de la descripción del sistema de afinación y representación del conjunto de *labeleerom* que esta investigación propone. En los siguientes capítulos, estos datos serán contrastados con aquellos que resultan de los análisis tonal, comparativo y paradigmático. Por ahora, es conveniente sintetizar de la siguiente manera: el *labeleero* mayor del *pajko*, en ciertos momentos que él determina, realiza un cambio de afinación en su instrumento que es seguido por el resto de su conjunto y luego por el resto de los *altares*; con cada afinación define uno de cuatro segmentos básicos –*Canario*, *Naiki*, *Cruz* y *Una*– cuya organización se visualiza como un eje vertical por el cual se “sube y baja” en referencia a las direcciones que establece la posición inclinada del arpa –arriba es grave y abajo es agudo–; en algún punto, el *labeleero* mayor “vuelve otra vez a caer en donde empieza, es un círculo al que le da vuelta”.

1.2.2 *Jiawi*: las sonoridades de *Juyya ánia*, *Báawe ánia* y *Yo ánia*

Una de las relaciones entre elementos rituales más comentada por los *oficios* mayos es la del *pajko* y *Juyya ánia*. Este último concepto, generalmente traducido al castellano como “el monte” y literalmente como “mundo planta”, ha sido objeto de estudio y discusión en muchas de las investigaciones sobre diversos temas en el grupo étnico. En el *pajko*, específicamente en la enramada, su presencia dominante es construida a partir de una diversidad de elementos. Suele decirse, por ejemplo, que los gestos corporales que realizan los *oficios* para la interpretación de música y danza son reproducciones –mímesis– de los movimientos característicos de ciertos animales. Del ajuar de los *pajkolam*, la faja negra es relacionada con la *babatuku* –señalada en castellano como una culebra negra o prieta de agua– y los *ténabarim* con la *áyakame* –víbora de cascabel–. Los casos del danzante de Venado y del, ahora extinto, danzante de Coyote son ejemplares. Incluso los instrumentos musicales son, en ocasiones, referidos como correspondientes a elementos de *Juyya ánia*. Del arpa, referida como *kutamuela* –tronco podrido–, se dice que se extraen los sones al inicio de la fiesta (ver apartado 1.3.1). Todo esto concentrado en un templo-escenario vegetal –la enramada– con apariencia –idealmente, puesto que actualmente se complementan de materiales industriales– de paraje silvestre.

A la par de la representación musical y escénica o ambiental de *Juyya ánia* en el *pajko*, también se encuentran indicios sobre la reproducción de un desplazamiento mítico sobre su área geográfica. Este recorrido, se dice, cubre el territorio mayo silvestre y tiene como origen la zona serrana y como destino la costa (ver página 209). Ya Edward H. Spicer en su libro *The Yaquis: a cultural history* había observado, entre yaquis, una división semejante: “There are perhaps ‘levels’ in terms of which the concept of the huya aniya might be described. Thus the huya aniya included the Yaqui River flowing out of the mountains (the Sierra Madres) toward the ‘sea’ (the Gulf of California)” (1980, p. 64). Posteriormente, Olavarría Patiño retoma la importancia de estas ubicaciones geográficas en la cosmología de la región:

La sierra *kawi* o como también se le llama en el lenguaje coloquial *júuya* está asociada al concepto más complejo de *pocho’oria*, el cual se traduce literalmente como *el monte*. Esta región comprende la sierra del Bacatete [que] delimita la frontera este [y cuya] etimología refleja en gran medida su carácter: “donde está la gente” e históricamente constituyó el refugio y base de operaciones de los rebeldes yaquis, así como el escenario de algunos de los episodios más cruentos de la guerra [...] aún hoy, se identifica como hogar de los *yaquis broncos*, por oposición a los *mansos*, habitantes de los *pueplum*.

Al poniente ocurre algo similar, el océano *báawe* no es el fin del territorio yaqui, de alguna manera también les pertenece ya que en él habitan, según los mitos, una parte de aquellos antepasados diminutos de los yaquis, los *surem*, que no quisieron resignarse al destino de evangelización que les pronosticara el árbol parlante, al

contrario, huyeron de él y tomaron la forma de ballenas y animales marinos que aún pueblan el Mar de Cortés, otros se convirtieron principalmente en hormigas y en los *animalitos* del monte. (1999, pp. 86–87)

Al extender su análisis hacia cierta mitología yaqui, la autora suma los polos norte y sur y encuentra que “el recorrido en dirección sur a norte a través del territorio es una de las constantes de estos mitos [que además] los matachines yaquis repiten cada año en la fiesta de la Virgen del Camino, pero en dirección contraria (Olavarría Patiño, 1999, p. 93).

Aunque, como se menciona en el capítulo 3, también es posible encontrar un sentido de desplazamiento sobre el eje norte – sur en el *pajko* mayo, el recorrido más representativo de su mitología verbal es de la manera antes mencionada: en el sentido oriente – poniente (Camacho Ibarra, 2017, p. 225), *Juyya ánia – Báawe ánia*. Existen diversas versiones de esta narrativa. En el capítulo 3 se presenta una en la que quienes realizan el recorrido son los mismos *labeleerom* (ver página 209). Por ahora, sólo se recuperan aquellas que se centran en la danza del Venado. En una exégesis que escuché en el registro realizado en la localidad Campo 13 (9P), se decía que lo representado en el *pajko* es el viaje realizado por un Venado, al ser perseguido por sus cazadores desde la sierra o monte hasta la costa, donde al fin le dan muerte. Otras versiones de esta narrativa no enuncian explícitamente una dirección particular del recorrido, sino que enfatizan la observación de los diversos seres con los que el animal referido convive en el monte. Leticia Varela la apunta así:

El danzante, por medio de una mímica libre, representa todos los momentos del ciclo vital del venado. Los movimientos del danzante son una plástica perfecta de las actitudes de alerta, atisbo, venteo, susto, huída, defensa, solaz del venado ante la naturaleza circundante, con cuyas criaturas se relaciona de una u otra forma. Estas criaturas, representadas por los danzantes Pascolas, suelen ser una flor, un pájaro, una serpiente, una lagartija, coyotes, agua, pasto, en fin, cualquier ser de la naturaleza que le es familiar al yaqui. [...]

El Yooeta de los yaquis, el Hombre-Venado, es el cazador del que desciende la etnia; es el mago que vive en el monte, en la sierra, que llama a sus elegidos para convertirlos en danzantes. Cuando éstos duermen, se les aparece el Yooeta en sueños para convocarlos. (1986, pp. 35, 41)

Por su parte, Ochoa Zazueta suscribe la siguiente interpretación, en la que refuta la versión de la cacería:

Si realizamos un análisis de contenido de las letras en las canciones del venado, ya sea de las antiguas o de las modernas observaremos, que la danza del venado es un mito creacionista y no una mitificación de escenas de cacería. No se trata de que el venado muera, se está recreando su vida en el monte encantado [...] La simbiosis estructural del culto es hacia seres superiores que se explican y entienden en un marco dominado por el esquema *Flor-fuego-sol* y asociado con un monte encantado en donde pululan los hechos de transformación del ser superior.

El venado es almeja, es gato, es mula, es iguana, es hombre, es flor, fuego y sol. Irrumpe en la oscuridad, en la playa, en los veneros. Es coyote aullador y es a la vez hombre invisible. La danza del venado es una crónica, pero no es un relato de cacerías, ni un evento mimético y mágico de estos deseos. (1998, p. 234)

Los apuntes de Olmos Aguilera y de Ayala Partida, al respecto refieren de manera directa la relación de esta danza con el movimiento solar, aludiendo a la idea de recorrido:

En la cosmovisión yaqui, la danza del Venado tiene como base fundamental el movimiento de la tierra con relación al sol es decir, asociado al ciclo vital del venado representado en la danza, cuando el sol esta en el zenit y cuando el sol está saliendo al amanecer. (Olmos Aguilera, 1993, p. 87)

Cíclicamente al amanecer el venado asume el papel de cervatillo o venado recién nacido, un venado primaveral, de tal forma que las dinámicas dancísticas que se generen lo llevan a conocer su entorno; las aves, las flores. De este modo, los cantos de venado que interpreta, guardan una estrecha relación con la primavera (flora y fauna) asimismo la búsqueda de agua.

Avanza la mañana, el venado se encuentra en la adolescencia, con sus movimientos, advierte que le provoca una constante comezón la cornamenta, esto se explica por el cambio de la edad y las temáticas de los cantos giran en torno al enamoramiento y los sones centrales son un homenaje al Sol.

Antes del cierre de las fiestas en las que participa la danza de venado, se prepara para arrojar de nuevo su fertilidad a la tierra, mientras algunos creen que se tratara de un simple juego. Al venado se le contempla en plenitud, preparado para una nueva vida y simboliza el bien de su pueblo. (Ayala Partida, 2009, p. 40)

De manera paralela a esta narrativa, generalmente se dice que durante el *pajko* la enramada se sumerge en un ambiente que evoca los momentos que componen una vida cercana a *Juyya ánia*. Según esto, la secuencia de sones que es interpretada durante un *pajko* describe, a través de la temática de cada uno, un recorrido por la temporalidad de *Juyya ánia*. Para sostener esta narrativa, se implementa una de las normas rituales-musicales más estrictas –al menos discursivamente– del ritual. Al dar inicio a una ronda de sones, el *labeleero* mayor no sólo establece el tono en el que deben afinarse los instrumentos, sino que, al interpretar el son de su elección, determina un tema (animales, plantas y tiempos de *Juyya ánia*, principalmente) que el resto de los *altares* deberá seguir. El *labeleero* mayor tiene que basar la elección del son a interpretar de acuerdo a algún tema que sea pertinente con la hora de la noche o del día a la que se vaya a dar inicio a la ronda²⁵. Esta cadena de contestaciones obedece al mismo orden que el de afinaciones: el segundo *altar* de *labeleerom* responde al primero, el *tambuleero* al segundo, y los *masowileerom* al *tambuleero*. En este sentido se expresan los siguientes testimonios:

El otro altar de música que está enfrente te va a contestar al son, al animal que tú estás refiriendo. Por ejemplo, hay un son que se llama “*mamiasiali*”. “*Mamiasiali*” es chichiquelite verde, chichiquelite es una planta que nosotros los mayos guisamos y comemos, es cien por ciento natural. Tú tocas ese son y de aquel lado (refiriéndose al *altar* segundo) te van a contestar con un son que se llama “*Bacasiali*”, que es el carrizo. [...]

Tiene su hora para tocar sones, no porque sabes tocar violín vas a empezar a tocar violín, tú vas a referirte a como estamos en la hora. Y entonces nosotros le tocamos a la naturaleza, porque nosotros los mayos siempre

25 En mi experiencia, nunca observé a un oficio músico revisar un reloj o preguntar por la hora antes de comenzar su interpretación. Esto me inclina a pensar que los músicos del *pajko* interiorizan una noción de la temporalidad, vinculada a las pautas rituales –como las rondas– y distinta a la “hora” en tanto medida cuantitativa.

hemos sido guiados por la naturaleza, y tanto los sonos del pascola, los sonos del *tambulero*, los *masowileros* también. [Entrevista al *labeleero* mayor David Escalante, Buaysiacobe, Etchojoa, 21 de marzo de 2018 (8P)]

Y, a la otra vuelta, cuando vuelve a tocar [el primer *altar*], ¿se sigue contestando o ya empieza otra vez con otra cosa? (pregunto)

Néstor: El [*labeleero*] mayor lleva la vara y él puede agarrar para donde él quiera. Él sí está libre. Pero tiene que seguir la regla. A como va la noche, pues. (Néstor Mendívil, Navojoa, agosto de 2018)

Esta dinámica de participaciones musicales es frecuentemente comparada a un juego de cartas o de dominó²⁶. Un *oficio* notable en su práctica destaca por “seguir pa’ delante”, es decir, que en cada ronda participa con un son pertinente en la hora, tono y nombre correspondientes. Para lograr esto, el *oficio* debe ser capaz de discernir el tono y nombre del son que ha interpretado el *altar* anterior a él y tener conocimiento de un amplio repertorio con el cual pueda dar respuesta. Así, se habla de *oficios* virtuosos que “no soltaban de la cola” y “hacían recular” al resto de los *altares*. Esta dinámica puede hacer emerger en los ánimos de los *oficios* una actitud competitiva en términos amistosos:

Néstor: Por eso antes nos divertíamos mucho, porque nos agarrábamos:

“– Oye compadre, ¿qué son me está aventando este?”

“– ¿Tú qué le vas a aventar?”

“– Yo toco este, tú tocas este y nos lo vamos a chingar.”

Era divertido, pues. Unas carcajadas nosotros. Pero como te dijeron por allá, ya casi no se da. (Néstor Mendívil, Navojoa, agosto de 2018)

Pero también me fueron referidos varios relatos acerca de una época anterior –que se remonta al menos desde la Revolución mexicana hasta hace unas dos décadas– en la que la rivalidad podía alcanzar el grado de enemistad. Los *oficios* recurrían entonces a hechizos y conjuros perjudiciales que podían llegar a causar, incluso, la muerte del compañero afectado. Esta peligrosidad que se recuerda de aquellos *oficios* es atribuida a que guardaban un “pacto con el Diablo”. Otra consecuencia de estar “empautados”, se dice, es la capacidad excepcional para la interpretación musical en el *pajko*. Esta última observación aún es comentada entre quienes escuchan las grabaciones que dejaron aquellos *oficios*. Los escuchas se admiran del volumen, claridad y complejidad que lograban aquellos *oficios* en sus interpretaciones. Actualmente, aunque aún se reportan algunas acciones y sucesos mágicos en los *pajkom*, se reconoce un ánimo más pacífico, pero también menos virtuoso en lo musical y por tanto menos interesante en lo competitivo. Así lo comenta Néstor Mendívil:

26 Véase también Beals: “A person who learns to gamble in the woods will have special powers and will always win” (1945, pp. 199–200).

Néstor: Platicando salen detalles. Por ejemplo, a mí me ha tocado ver cuando un *labelero*²⁷ está inconforme, está enojado con un *labelero* mayor, o está enojado con un *oficio*, desde el *canario* repite tres veces el mismo son el que empezó. Por decir, lo toca, toca otro y vuelve a repetir el que tocó primero. Y toca otro diferente y vuelve a repetir el primero, tres veces. Así me ha tocado ver. Ahora ya los *labeleros* pelean de otro modo. Ahí están mostrando su inconformidad pero sin ofender. Naturalmente que el que está en la [...] sabe muy bien que es contra él. Es callado eso.

¿Es contra otro *oficio*? (pregunto)

Néstor: Sí, contra alguien. Venado, pascola, *masowilero*, *tambulero*... Así lo he notado. (Néstor Mendivil, vía telefónica, 25 de febrero de 2019)

Ahora bien, las normas que rigen la relación entre esta dinámica competitiva y la representación de la narrativa del recorrido tempo-espacial son difíciles de esclarecer. En mi propia experiencia de registro de *pajkom*, a pesar de la importancia que se le atribuye al conocimiento de los nombres de los sones, fueron pocas las ocasiones en que pude obtener información al respecto tanto *in situ* como *ex situ*, a través de mis propias grabaciones²⁸. Muchas veces, los músicos mostraron poca disposición para ser interrogados, pero también abundaron aquellas en las que dijeron no conocer el nombre del son. Incluso Néstor Mendivil, uno los *oficios* que más apoyó esta investigación, admitió desconocer el nombre de muchos sones que conforman su repertorio: “No te sé decir [cuál es el nombre de ese son]. Mira, yo aquí (señala su cabeza), un chingo de sones. Pero no te sé decir. Yo los oía nomás [cuando era aprendiz]”. Aunado a esto, algunos sones son conocidos con más de un nombre:

¿Qué son es este? (pregunto mientras escuchamos el son con ID 259²⁹)

Néstor: El “*Huitacochi*”. Tiene dos nombres, le dicen “*Chumbuitera*”, lo que viene siendo en la Castilla el pedo. Porque “*chumbuitera*” quiere decir el zumbido del fundillo, entonces viene siendo el pedo. A todo le componen son. A todo lo que tiene vida. [...]

Este son es hermano del *Cháparacoba*. Se contesta con el *Cháparacoba*.

¿El *Huitacochi*? (pregunto)

Néstor: Sí.

¿Por qué, si uno es pájaro y el otro es animal? (Pregunto, aunque en realidad ambos se refieren a aves.)

Néstor: Pero se contestan por la afinación. Si te da la afinación, puedes contestar. Por ejemplo el Son del coyote, puedes contestarlo con [el Son de la] paloma porque estás contestando con la afinación, no con el nombre. Ahora que hay sones que si te da la afinación y te da la misma clase o parecido de animal está más correcto. (Néstor Mendivil, Navojoa, agosto de 2018)

27 Esta escritura corresponde a la forma de pronunciación castellanizada del interlocutor. He utilizado este modo de notación en casos similares.

28 A esto habría que sumar el hecho de que, según Olmos Aguilera, “los nombres de los Sones también se ven modificados de acuerdo a la festividad que se esté celebrando” (1993, p. 148).

29 Ver capítulo 2, página 105.

Al menos en los casos exclusivamente instrumentales, como lo son los *labeleerom* y el *tambuleero*, cierta incertidumbre en cuanto al nombre de los sones se encuentra más bien generalizada.³⁰ Finalmente, Néstor Mendívil argumenta que “el tono es el que manda, no el nombre”. Esta situación de indeterminación y variación nominal es explicada, por el propio Néstor Mendívil, a razón de la “vara” con la que fue formado un *oficio*, es decir, por el *oficio* mayor que lo instruyó. Dice Marino Robles por otro lado:

Al [son del] cuervo muchos le llaman “La Marianita”, los de acá de Sinaloa. Pero es un son que le sacaron a un cuervo que estaba arriba de un álamo, por eso los de acá de Sinaloa le llaman “La Marianita del álamo”. Es el cuervo. Así lo mientan ellos.³¹ (Marino Robles, Huirachaca, enero de 2019. Entrevista realizada conjuntamente con Diego Ballesteros Rosales)

Aunado a esto, es a través de la observación de los seres, tiempos y espacios de *Juyya ánia*, que el *oficio* adquiere una vida de experiencias que buscará evocar durante su participación en el *pajko*. Por este motivo, con frecuencia se explican las variaciones en las técnicas, el repertorio, y en el nombre –y algunas cualidades sensibles, como la “tonada”– de los sones respondan a las particularidades ambientales de cada región que compone el territorio mayo³². Así se explica también la composición de los sones del *pajko*, según lo comenta Marino Robles, *labeleero* mayor de Huirachaca:

¿Esos son sones viejos? (pregunto, refiriéndome a lo que comentaba anteriormente³³)

Marino Robles: Sí, son antiguos. Los [músicos mayos] antiguos ellos mismos los compusieron, como [se] componen canciones ahora. Ellos compusieron... con los cantos del pájaro, con los aullidos del lobo o del coyote y todo eso... de vacas, burros. [Varios de] los animales que existen... caballos... de todo tipo de animales. Todo está hecho a lo que es la tradición de cada animal. Ellos, anteriormente, los músicos mayores, andaban por el monte. Oían cantar los pájaros, bueno, todo tipo de animales. Entonces allí se guiaban por el sonido y ya... sacan ellos los mismos sones. (ininteligible) Antes los pascolas conocían también lo del sonido

30 En un caso particular, un *tambuleero* en formación radicado en Navojoa, se encuentra conformando su repertorio a partir de la imitación en la *bakakusia* de las melodías de canciones “populares” o “tradicionales” en español cuyos títulos corresponden a nombres de animales que son referidos entre el repertorio musical del *pajko* (“El tecolotito”, “La iguana”, “La pava”, “La calandria”).

31 Jáuregui Jiménez recupera la siguiente cita de Blas Galindo al respecto de una reflexión similar: “Los buenos mariacheros siempre distinguen los sones de cada lugar. Muchos sones se encuentran en varios lugares, pero con distintos nombres, como por ejemplo: en Jalisco dicen que *El toro* es de ellos y los de Nayarit lo reconocen con el nombre de *La vaquilla*. Los michoacanos tienen el son de *La Morena* o *La Prieta* y los jaliscienses lo reconocen como de ellos con el nombre de *La negra*. Fundamentalmente estas melodías son las mismas, pero con algunas variantes. Estas variantes melódicas han nacido por dos razones: 1ª por la inquietud creadora de los ejecutantes o 2ª por una falta de capacidad para captar el giro melódico exacto. El cambio de nombre se basa en el deseo de adueñarse de los mejores sones. Dejamos asentado que el mariachi no pertenece a un lugar determinado, sino que corresponde a toda una región. (1946: 4)” (2012, p. 41).

32 Según Olmos Aguilera, “existen diversas restricciones que limitan la expresión de tal o cual Son, según se trate de una fiesta de Cuaresma, Semana Santa, Navidad o Cabos de año” (1993, p. 148). Esto mismo lo ejemplificó el mismo Néstor Mendívil, al comentarme que en la “Fiesta de los fariseos” o “Fiesta del viejito” (véase la nota 51) se toca, especialmente, el son “*Santia’ío Cabai*”, dedicado al caballo que monta el personaje ritual del Pilato (véase también Ballesteros Rosales, 2019).

33 El fragmento anterior de esta entrevista se presenta en la página 141.

y todo eso. Muchas veces el pascola y el violinista se juntaban a platicar: “Fíjate que oí un canto de un pájaro (ininteligible). ¡Cómo estaría bien traducirlo en forma! Bueno, ¿cómo lo podríamos grabar [musicalizar]? ¿En qué tono lo podríamos grabar?”. Y todo eso ellos buscaban. Pero como cada animal tiene su tiempo de cantar; todos los animales tienen su tiempo de canto. (ininteligible) Los gallos que existen aquí en el territorio, ellos tienen su horario, tienen su tiempo de cantar. Todo eso está hecho. Existe un son del gallo y luego del gallito, y todo, del tecolote, de la vaca. Y bueno, de las palomas, gorriones, [de] todo eso existe [un son]. (Marino Robles, Bacame Nuevo, 25 de febrero de 2018)

Al preguntar sobre la formación de un *oficio* en *Juyya ánia*, predominan, además de la señalada por Marino Robles, otras dos narrativas. En una, un son puede ser aprendido, según se dice, sencillamente a través de un “zumbido que llega al oído” mientras se desarrolla alguna de las varias actividades que los *oficios* realizan en el monte³⁴. En la otra, el *oficio* busca o se encuentra con los lugares de “encanto”, como agujajes, carrizales, o cuevas. Las experiencias que le pueden ocurrir al *oficio* al aproximarse a dichos sitios varían según los testimonios. Néstor Mendívil comenta, para el caso de los *tambuleeros*, que para obtener una buena *bakakusia* que acompañe al músico en el *pajko* de por vida, es necesario llevar un ritual en un carrizal. Ahí, la persona deberá velar por una noche y lanzar cohetes al alba. Después de esto, debe entrar al carrizal y cortar el carrizo que más llame su atención. Con él construirá la flauta. Pero en la versión más difundida, la persona que desea adquirir algún *oficio* –músico o danzante del *pajko*, pero también vaquero– va al cerro llamado Bayájorit, en Etchojoa, y entra a una conocida cueva. Ahí, es recibido por una *babatuku* que crece de tamaño a la vez que se le enrolla en las piernas. La persona debe resistirse al pánico, de lo contrario puede inhibir el efecto del encanto, o incluso “quedar loco” o “enfermo de susto”. Si la persona es valiente y no se resiste al acercamiento de la culebra, ésta lo lleva o lo englute hacia el interior del cerro. En una gran caverna, la persona se encuentra con la realización de un gran *pajko*. Entonces puede tomar el ajuar o los instrumentos que desee aprender y pasa a ser partícipe de la fiesta. Al finalizar, la persona ha aprendido el *oficio* y es llevado hacia fuera. Ralph L. Beals en su texto *Contemporary culture of Cáhita Indians*, expone una versión similar de este relato:

Those who are courageous were said formerly to be instructed in the woods and perhaps still are. They are said to learn to dance better in that way, for the pascola dancers are ‘part of the religion of the woods.’ If the would-be dancer is frightened in the woods, then he dies soon. My informants believed there are some ceremonies involved, but they did not know them. Dancers are said to treat with the devil. This is also true of musicians [...]

³⁴Entre estas se encuentran la recolección de madera y diversos materiales vegetales para la elaboración de instrumentos y de remedios, atender las necesidades del ganado doméstico, y la caza de animales. En el caso de Néstor Mendívil, que practica el *oficio* de *tambuleero*, destaca que frecuente el monte para la captura de aves, pues además es fabricante de trampas y jaulas.

If a man enters [the red mountain sikikáwi] cave, a big snake appears and swallows him; he must walk right into the snake's mouth. He is then ejected by the snake through the anus into the interior of the cave. This is a large room containing many animals and snakes. The benches in the room are made of snakes. About the walls hang all the things connected with the pascola and deer dancers, such as tenóvares, coyóles, *sonazo*, masks, deer heads, gourd rattles, violins, harps, drums, flutes, and rasping sticks, as well as the saddles, bridles, ropes, and other equipment of a cowboy. The man must not be afraid or look back but must walk to the end of the cave. There he meets a bigger snake. 'king of all,' which winds about him from the feet up until he is entirely wrapped in the snake. The snake then licks his face all over with its tongue. If the man is still unafraid, the snake releases him and leads him to the things hung on the wall of the cave. There he makes his choice according to whether he wishes to be a pascola, deer dancer, musician, or cowboy. When he takes this equipment he knows immediately what to do with it. The animals all say good-bye and the man may leave the cave. If a man becomes afraid at any time, he is transformed into one of the animals within the cave. Many who have entered this cave have never come out. Informants were specific that by entry into this cave one could not become a matachin, maestro, coyote dancer, wizard or curer. (1945, pp. 119, 127)³⁵

A continuación, presento un par de testimonios recuperados en campo que desarrollan una narrativa propia sobre el mismo tema. La siguiente nos fue contada a mí y a Diego Ballesteros por Marino Robles:

¿A qué se refiere el *Yo ánia*?

Es el tiempo mayor que existe aquí entre la música. *Yo ánia* se refiere al tiempo donde nace la música. A eso se le llama. Donde nació la música. Donde quiere que andemos, existe *Yo ánia*. Donde quiera se te puede aparecer, o vas a escuchar música. Por allá donde andes solo vas a escuchar. Es donde existe la música. Es el tiempo, *Yo ánia* es el tiempo.

¿De los ancestros? (pregunto)

Ándale, o puede existir un encanto ahí donde se escucha música. Dicen que existen encantos pero realmente no sé si será cierto. Puede ser que sí exista, porque yo creo que si no fuera así a lo mejor no hubiera música. Los de antes dicen que escuchaban música andando por ahí en el monte y se lo grababan ya escuchando el son. El canto de los pájaros, o el aullido de los animales. De ahí comenzaron ellos a hacer esos sonos de los animales. Ahí comenzó a nacer la música.

Dicen también que adentro de los cerros hay música también. (comenta Diego Ballesteros)

Ah, sí. Dicen que el cerro del Bayajorit tiene eso. Existe música, lo que quiera saber uno. Ahí hay de todo. *Tambulero*, *arpero*, *gutiarrero*, violinista, para cantar, para jugar (parece decir "naipes"), todo eso. Todo, según dicen. Quién sabe si será cierto. Pero como dijeron ahorita, el *Yo ánia*, o lo que es el tiempo, si te gusta para algo, para música o para lo que tú quieras aprender, lo vas a soñar como si fuera de a de veras. Cualquier cosa que tú quieras aprender. Si tu quieres ser maestro, licenciado... bueno, cualquier cosa que tú quieras aprender lo vas a soñar. Te va a llegar, eso es el *Yo ánia*. Y tú vas a aprender y tú vas a saber como si te estuvieran diciendo, si te estuvieran explicando: "mira esto es así, esto es para aquí..." Porque tú ya lo vas a traer así, porque el *Yo ánia* te lo va a entregar allí. El tiempo te lo va a entregar ahí. Eso sí existe, eso sí existe. Yo lo miré. A mí me consta porque yo lo miré.

¿Cómo lo miró usted? (pregunta Diego Ballesteros)

Yo, cuando comencé a tocar, de muy chamaco, primero comencé con l'arpa. También fui tambulero un tiempo, pero una señora me dijo que "No, no te está el tambor. Ponte a tocar otro: arpa o violín." Entonces comencé a tocar arpa, y en un sueño vinieron unos *alawasim* conmigo. Yo estaba trabajando, estaba dormido

35 Este texto de Beals corresponde a la fuente original. Puede consultarse también una versión traducida (Beals, 2016).

y así en sueño me fui.³⁶ Los *alawasim* me dijeron que no podía ir mi jefe (Don Alejo Robles, padre de Marino y reconocido *labeleero* mayor fallecido unos días antes) porque no sé qué había pasado, que quiere “que vayas para allá”. Entonces acá enseguida vivía, más pa' abajo, un violinista mayor con el que tocaba mi 'apá. Un tío mío era *arpero*, entonces allá llegué con él. Así fui, al cerro llegué yo. Y ahí le dije “No sé tocar, yo nunca he tentado el violín, pura arpa.” “No, pues ahora vamos a tocar” [contestaron]. “Bueno pues, a ver” [les respondí]. “Pues yo sí he escuchado la afinación, cuando afinaban los violines” [pensé]. Me sonó la cuerda primera, lo calé como si yo fuera un profesionalista ya anteriormente. Ahí comenzaron a tocar. Y ya se terminó la fiesta, como a esta hora (un poco antes del mediodía). Entonces los *alawasim* me dijeron: “Mira, esta flor te la vamos a regalar, te la vas a llevar.” Una flor de rosa bien bonita. “Llegando a su casa, usted lo va a depositar donde está un altarcito, donde está la Virgen, ahorita, saliendo de aquí”, me dijeron. Entonces dos chamacas, bien bonitas, me acompañaron pa' fuera. Entonces me advirtieron: “Ahorita que salgas pa' fuera, te van a gritar mujeres de acá, de acá de esta parte te van a gritar. No vayas a voltear por ningún motivo, no te va a ir bien. Nosotros te vamos a acompañar hasta cierto punto nada más, de ahí nos vamos a regresar. Pero más adelante vas a mirar otras cosas más, pero no les tengo miedo”, me dijeron. “Es el tiempo, [lo] que vas a mirar. Es el tiempo que va jugar contigo.” Y sí, a una cierta distancia me llevaron, me acompañaron las chamacas y [me dijeron] “No voltees para atrás. Camina de frente nada más. Oigas lo que oigas, mires lo que mires, no.” Entonces de ahí me vine aquí. Antes se usaban unas bolsitas que (inaudible). Y por aquí a medio camino, por esa calle que está ahí, por ahí venía yo. Por ahí entre las tierras venía caminando. De lejos miré un animal con cinco cabezas, grande. “Ah, caray”, dije. Pero pues, me dijeron que no volteara para atrás. Pues entre más me iba acercando se miraba más feo. Tenía cinco cabezas. La cabeza mayor grande. “Bueno pues,” dije “si me va a comer, que me coma”. Y cuando iba pisando encima la cabeza, así se fue, mira (señala con sus manos): se redujo. Resulta que era un violín. Lo tranquilé nomás. Ahí lo dejé, me fui de paso. No volteé para atrás. Llegué a la casa y deposité la flor ahí en una casita de una Virgen que tenemos. El violín lo colgué en un gancho. Y me acosté y resulta que en vez de acostarme, desperté. Estaba dormido, pero en sueño yo andaba para aquellos rumbos. Por eso sé que sí existe. Pero ya personalmente, entrar a una cosa así, pues claro que no. Pero el tiempo, el tiempo es el que te va a llamar, te va a decir. Cuando lo sueñas es porque te va a dar y disfrutarás lo que tú quieras aprender. Así es el tiempo. Así es la cosa. Así lo soñé. No pues, de ahí pa'l real ya comencé yo a tocar violín. Anduve con músicos viejos (menciona sus nombres, pero son ininteligibles). Ya que me miró así mi 'apá, como él era segundero también –primeramente era arpero y ya después se convirtió en segundero–. Ya que me miró que yo andaba con otras gentes, él dejó de ser segundero y ya entró de mayor. Entonces lo empecé a segundear y así crecí con él. Ya después con el tiempo también comencé a tocar de mayor. Hice mi equipo aparte y todo. Por eso el *Yo awa* es el tiempo. Si el tiempo te gusta a tí de corazón, sí te va a llevar (también pudo haber dicho “ayudar”). Pa' lo que tú quieras aprender. Estés donde estés te va a ayudar y te va a invitar a alguna parte (inaudible). [No hay] que tener miedo, pues. Puedes salir torcido de ahí.

¿Torcido? (pregunta Diego Ballesteros)

Marino: Sí.

¿Cómo torcido? (pregunta Diego Ballesteros)

Se tuerce uno. El cuerpo se tuerce. O la cabeza le da vuelta. Por eso cuando uno va a salir de ahí dan instrucciones de que no voltees para ninguna parte. Oigas lo que oigas, griten lo que griten. Te van a estar nombrando como si te conocieran. Ahí te van a estar gritando. Y pues, si tienes débil el corazón o el pensamiento vas a querer voltear a allá. Y ya sales todo torcido. Así despiertas, torcido. Ese es el tiempo. ¿No han soñado nada ustedes? [...] Sueños que están haciendo trabajo, así como andan, ¿nunca han soñado? Es el tiempo que los está guiando, les está dando entendimiento, conocimiento para que salgan adelante. Así es el tiempo, el *Yo awa*, que le dicen. Cuando a una persona le gusta el tiempo, le llega en sueños. Y muchos dicen que entran personalmente caminando, pero no, no es así. Es mentira. Es que en sueños, ahí sí te va a llevar. Tú vas a mirar muchas cosas, pero es el tiempo que te está manejando en ese ratito. Cuando sueñen una cosa que ustedes no puedan salir, que les regrese, que les dé vueltas y vueltas, cuando se llegue el tiempo, les va a hacer que logren realizar lo que piensan hacer. Pero un encanto es un encanto, ahí sí vas a hacer un pacto con

36 Camacho Ibarra ha registrado, en un contexto similar, el nombre de *Tenkua Ánia* para hacer referencia al “Mundo de los Sueños”. (2017, p. 218)

no sé con quién, pero eso no debe ser. Porque ahí sí está peligroso. Porque entonces sí el tiempo va a cortar ahí. Eso no. El tiempo te va a llevar pero en sueños, en sueños te va a llevar para donde tú quieras ir. (Marino Robles, Huirachaca, enero de 2019. Entrevista realizada conjuntamente con Diego Ballesteros Rosales)

El indicio que me llevó a preguntarle a Marino Robles sobre el llamado *Yo ánia* –también *Yoawa*– me fue comunicado personalmente por Diego Ballesteros, a quien le fue referido por un interlocutor para señalar la música, sonoridad y el ambiente en que se ve envuelta la enramada durante un *pajko*. A esta referencia se puede sumar claramente la de Spicer:

This ‘spiritual’ dimension of huya aniya was sometimes spoken of as the *yo aniya*, which is to say, ‘the ancient and honorable realm,’ that is, the domain or world of respected powers, for *yo* means ‘honored’ and also ‘elder.’

The *yo aniya* was everywhere in the huya aniya. In fact, no one could predict where it might be most apparent. It was not only connected with the *batnaaka* of the myths; it was to be encountered in the present also. Anywhere at any given time one might see evidence of it, but there were also characteristic places where Yaquis were known to have felt the power of the *yo aniya* [...]

This power, with many different sources in the huya aniya and many different manifestations among Yaquis who shared in it, was a sort of essence of the huya aniya. It was associated with, and frequently was transmitted through, dreams. Some individuals were reported to have sought it in certain places, especially in the Bacatetes, but ordinarily it came to one in dreams unsolicited. When it came it transformed one’s life. The huya aniya was thus the source of all things – the food and the tools of everyday reality, as well as the special powers of dance and song. It was the source of all, and men were merely an element within it, before the coming of the Jesuits [...]

The very essence of the huya aniya was incorporeality. The nexus between men and *yo aniya* power suffused through the huya aniya was the vision, intangible and in fact unidentifiable outside of the dream state. [...] Moreover the huya aniya was a realm of timeless events, if indeed they should be called ‘events.’ The *batnaaka*, the mythical time, was as much a dream conception as any of the power sources of the *yo aniya*. (1980, pp. 64–68)

Como puede observarse, Marino Robles distingue entre el aprendizaje asequible a través del “tiempo” (*Yo ánia* se traduce literalmente como “mundo mayor”) y aquel que se obtiene mediante un “pacto” en los sitios conocidos como encantos. En este sentido, también Néstor Mendívil –que no señala alguna sanción a la acción de internarse a un encanto– ha comentado haber soñado con estar tocando en un contexto más o menos específico de un *pajko* y al despertar recordar no sólo la melodía del son que ejecutaba, sino también el momento de la fiesta en que lo hacía, con lo cual era capaz de incorporar el son soñado a su repertorio ritual-musical.

Un *labeleero* mayor de Huayparín, conocido como Don Pano, relata de la siguiente manera su experiencia, también en sueños, con *Yo ánia*:

Yo cuando me estaba enseñando, en el sueño, miraba muchas cosas. El mismo instrumento, como uno le pone ganas, le pone peso... Antes había una cosa como iguana, pero le decían el escorpión³⁷. Se miraba grande, iba caminando. Y salía en el monte, pero era el mismo instrumento, como que me estaba jalando, no sé. Esa figura, según dicen que uno no debe de tenerle miedo, [debe uno] agarrarlo, ahí lo vas a ir dominando. ¡No! Lo miraba yo y me arrancaba, no lo agarraba. Fíate nomás. Y hay otra cosa: es el cuerpo del violín, ese animalito que va. La cabeza del violín, todo. Y las clavijas, está dormido uno así y llenito de culebritas ahí, así despertaba, lleno de culebritas las clavijas. Y el puente es un canalón grande, ancho, como los de riego, llenitos de agua y sobre esa agua hay una tablita como pa' pasar, es [el diapasón]. Y le entra uno así como queriendo pasar y ya nomás que lleva dos metros, se empieza a hacer así (hace gestos de movimiento). Entonces ya te dio miedo y ahí va pa' atrás: ya no lo dominaste, lo tienes que pasar, pasar por ahí. Y el puente es igual, tiene un canal, tiene como un arco, también vas a pasar, vas subiendo, vas subiendo, hasta que ya no puedes y ahí vas pa' abajo: ya no hiciste nada, nada.

Otra cosa también, por ejemplo, en el amanecer está bonito, rosita el día. Donde hay charcos vaporiza el agua y alrededor está un animal grande, una culebrota con rayitas azules, rojas. Entonces uno se pone hasta allá más o menos y arranca y le brinca y te subes ahí, te pones. Eso sí no le tuve miedo yo, me subí y estaba sentado viendo pa' aquí y pa' allá pa' l'agua. [...]

Eso sí lo hice, pero ya lo demás ya no. Me asustaba, por eso no aprendí muy bien, pues. El que domina eso: chingonazo. El mismo instrumento esa figura tiene. Yo digo porque yo lo soñaba mucho. [...]

A última hora, no hace mucho tiempo, soñé el encanto cerquita de mi casita. Llegué, entré y ahí estaban los músicos de Buaysiacobe (poblado aledaño al cerro del Bayajorit), ahí estaban. Y luego mi 'apá, [que] también era músico de los buenos, estaba en una ramadita ahí sentado, tocando un son bonito. Ya me fui pa' allá. Y allá estaba un pozo de los antiguos, de las norias. En aquel tiempo no usaban rondanas, sino que hacían unos pocitos y [por unos escalones] bajaban hasta el agua. Entonces, ahí estaba uno pa' allí pa' dentro, resulta que era un *labelero* músico de ahí de Buaysiacobe que le decían Leocadio. Ahí llegué con él: “¿Qué hubo? ¿Qué pasó? ¿Qué andas haciendo?”, me dijo. “Nada, vengo a pasear nomás” [le respondí]. “Ah, ¿sí? Está bueno.” Y la noria, el pozo, no tenía agua, estaba seco. Luego empezó a salir el agua. Ya en uno de esos momentos casi estaba a medias el agua. Se filtró. Y miré un animal ahí, un tipo de pescado pero grande. Se miraba la cola, nadando, y sacaba la cabeza. Y me decía el músico: “¡Agárralo! ¡No hace nada, no pasa nada!”. ¡No! ¡Qué agárralo! Ahí voy en friega pa' fuera. ¡También lo hubiera agarrado, también lo hubiera...! Me estaban dando eso, como que me quería enseñar o como que me hiciera más... más bueno. Pero no lo agarré (ríe). Todo eso tiene. Cuando está empezando a enseñar. Ya pa' allá, ya con lo que aprendiste. Siempre aprendes algo. Yo siempre aprendí algo. Bueno, ¡ésa es la *Yo ánia* que le dicen! ¡Esa es la *Yo ánia*! Así lo ves, pues: primero el escorpión, luego la culebra esa grandota, luego los gusanitos de las clavijas, luego el diapasón, luego el puente, todo eso, ¡ésa es la *Yo ánia* del instrumento! Qué bueno que me cayó el... (ríe) *Yo ánia*, pues. *Yo ánia* porque eso lo viste en el sueño y se te presentó. Por eso es *ánia*. Como diciendo que no es nada, pero sí es. Eso indica, que no es nada eso, eh. Es *ánia* nomás, no sé. Es nomás como el aire. Es la *Yo ánia* esa. Me acordé porque yo lo vi, me tocó verlo eso al principio cuando me estaba enseñando. Pero en ninguno... no lo dominé, no lo agarré. Lo hubiera agarrado yo pero pues... se presenta bien feo. Puro aire, puro viento, es la *Yo ánia* pues, es la *ánia* pues, como viento. Tiene como cinco o seis partes el animal ese. [...]

Ahí vas a ver muchas cosas, a lo que vas pues. Si tú vas a un violín, si quieres enseñarte un violín, ahí te ponen unas sillas. Ahí te sientas y te traen el violín como una culebra. Estás tocando y el arquillo, por aquí se te va a estar enredando. Y la silla te va a estar haciendo así (hace un gesto corporal), una culebra pues. Es la *ánia*, pues. *Yo ánia*. [...] Cuando ya sales de ahí, sales un buen violinista. [...]

Dicen que había un tambulero que vivía aquí en El Alto [Huayparín], en aquel tiempo. Un *tambulero* que le decían Urbano. Dicen que era buen *tambulero*. Él tocaba en [El] Júpare y se oía como si estuviera por ahí cerquita. Se oía hasta acá, dicen, se oía tocar el *tambulero*. Es como una bocina, [que las] ponen acá [en Huayparín] y otro por ahí en Bacobampo y otro en El Rodeo y ahí en esas bocinas está sonando, por eso se

37 Según Camacho Ibarra y Ballesteros Rosales (comunicación personal), con este nombre de “escorpión” se hace referencia más bien a un reptil o lagarto.

oye hasta allá el eco. Así está. En cada encanto, dicen, se oye eso. Todo eso es el *Yo ánia*. Cuando se está comprometido en los encantos. [...]

Si el [*labeleero*] mayor, o alguno de ellos –el *arpeero* o alguien– se compromete [en un encanto], siempre los compañeros, los que acompañan, son cómplices. Porque él va a firmar el contrato para ellos y aquellos no saben. Y se creen mucho, tocan bien suave, bonito, fuerte, recio se oye. Pero es el mismo sonido de allá [del encanto, de *Yo ánia*], pues. (Don Pano, Huayparín, enero de 2019. Entrevista realizada conjuntamente con Diego Ballesteros Rosales)

En otro momento de la conversación, Don Pano recuerda una ocasión en la que, según se entiende, se acercó por curiosidad a un encanto. Lo que percibió es descrito, de nuevo, en relación al aire:

Aquí en el bajío, ahí está la *Yo ánia*. Esa es la *Yo ánia* también, es la misma cosa, el encanto. [...] Y resulta que venía del Huayparín [...], eran como las nueve. 'Ora no vengo en el sueño, 'ora venga personalmente yo: quiero pasar a ver qué hay. Y acá pa' la orilla de la casa hay unas ramas ahí. Pues de allí... y el trigo estaba apenas ya pa' trillarse, seca toda la cosecha. Es un tramo nomás, como unos cien metros. Y empecé a oír un remolino que estaba dando vueltas, se oía el ruidajo del viento fuerte dando vueltas. Se oía el trigo como remolino fuerte. Ya iba a media tierra (ininteligible). ¡Ahí voy, no lo esperé! No sé qué hubiera pasado, a lo mejor me hubiera vuelto loco, porque a lo mejor me asusto. No, arranqué. (Conversación con Don Pano, Estanislao Granados y Diego Ballesteros en Huayparín en enero de 2019)

Al comparar la experiencia de Marino Robles con la de Don Pano es posible conformar una idea general sobre lo que el *Yo ánia* representa: una experiencia onírica y aterradora que se expresa en elementos intangibles como el aire y el tiempo y que, de dominarse, concede la destacada competencia en algunos de los *oficios del pajko*.

Marino Robles	Don Pano
<ul style="list-style-type: none"> • “Yo ánia se refiere al tiempo donde nace la música.” • Puede o no existir en los encantos. • Se sueña para cualquier cosa que uno quiera aprender. • Lo llevó a un <i>pajko</i>, en el cerro Bayágorit, para que tocara. • Se presentó como una criatura amenazante que resultó ser un violín. 	<ul style="list-style-type: none"> • “Puro aire, puro viento es la <i>Yo ánia</i>.” • <i>Yo ánia</i> existe en los encantos como aire y como compromiso. • “Se presenta bien feo” en los sueños o encantos, pero si se domina se llega a ser un notable músico. • <i>Yo ánia</i> se presentó en sus sueños de maneras aterradoras: escorpión-violín enorme, clavijas-culebras grotescas, diapasón-puente-canal temblante, culebra gigante, y como pescado en un encanto. También lo hizo en forma de <i>pajko</i> con figuras más familiares –incluyendo a su padre.

Tabla 1.2.1: Testimonios sobre el *Yo ánia*

Como puede observarse, este campo semántico y empírico que compone al *Yo ánia* se encuentra atravesado por la producción musical. En el capítulo 3 presento una interpretación sobre la manera en

que dicha producción puede vincularse, en el contexto de los *pajkom* registrados, a la narrativa acerca de la competencia que el *oficio*, y específicamente el *labeleero* mayor, sobre el *Yo ánia*.

De forma similar a la relatada por Don Pano, es común escuchar testimonios –por parte de la población mayo en general– de experiencias en el monte que involucran de alguna forma un elemento sonoro-musical. En una ocasión visité, en compañía de Don Estanislao Granados³⁸, una muy pequeña y retirada localidad de nombre Tiriscohuasa. Íbamos con el objetivo de visitar a Roberto Moroyoqui, *labeleero* y constructor de arpas, para conversar con él sobre los temas de esta investigación. Alrededor de las once de la mañana nos encontrábamos afuera de la casa de Roberto esperando a que nos recibiera. Ésta se localiza al final del camino principal que integra la comunidad. Mientras aguardábamos, Don Estanislao y yo contemplábamos el paisaje que rodea la casa: largos campos de trigo y grandes álamos. En un momento de profundo silencio, una corriente de aire sopló e hizo sonar las frondosas ramas de los álamos y los tallos del trigo. Entonces, Don Estanislao aprovechó para referirme con claridad empírica a un concepto por el cual le había preguntado durante días, y me dijo algo cercano a: “Ese es el *jiawi*, por el que tanto me preguntabas”.

Mi insistencia por conocer sobre este concepto derivó de la importancia que Camacho Ibarra le atribuye como elemento articulador de la estructura musical con otros aspectos rituales del *pajko*, a la vez que lo define como “tono musical” (2017). En el modelo de estructura que propone, el *pajko* es dividido en secciones cronológicas asociadas a distintos tonos, cada una de las cuales varía además en características como coreografía y “juegos”, nombre y tema de los sones y cantos, consumo de bebidas alcohólicas, y presencias del monte en la enramada (2017, pp. 104, 146–151, 163, 255). Acerca de la configuración en términos cronológicos, el autor presenta la siguiente tabla (2017, p. 151):

38 *Kobanaro* (gobernador tradicional) de la localidad de El Rodeo, *pajkola yowe*, *mestro rezandero* y, en general, especialista ritual mayo.

C.	FINAL (CENIT)		Horas
3.	<i>Naiki Kúpteri</i> ("Se completa la cruz")	Sones de aves canoras	06:00 - 11:00
B.	ALBA		05:00 - 06:00
2.	<i>Kurusaupto Jiawi</i> ("Sones cruzados" y juegos) NADIR	Sones de animales de la sierra y aves nocturnas	03:00 - 05:00
		Sones de animales del mar y aves nocturnas	00:00 - 03:00
1.	<i>Tabla Jiawipo</i> ("Sones en tablas")	Sones de flores	19:00 - 00:00
A.	<i>KAANARIA JIAWI</i> (APERTURA - CREPÚSCULO)		18:00 - 19:00

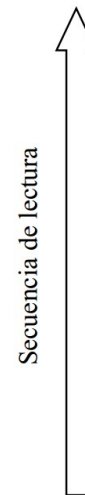


Tabla 1.2.2: La secuencia de los *jiawim* según Camacho Ibarra

Cabe destacar que esta información, según lo señala el mismo autor, fue generada a partir del diálogo con *pajkolam* mayos (Camacho Ibarra, 2017, p. 149) y no con músicos *labeleerom* –cuyo violinista mayor es, como se ha visto, quien define el tono de cada ronda de sonos³⁹. Por último, el autor atribuye a los *jiawim* (plural de *jiawi*) un orden estructural al relacionarlos “con ciertos mitemas relacionados con la alternancia entre la luz y la oscuridad” en los que se expresa el “recorrido nocturno del astro solar” (2017, pp. 9, 153). En el análisis tonal y simbólico que desarrollo en los siguientes capítulos de esta tesis, resulta fundamental el antecedente que representa esta interpretación de Camacho Ibarra.

Otra fuente documental que proporciona datos sobre los *jiawim* es el texto de Oscar Ayala Partida, *Danzas de los mayos de Sonora* (2009). En él, el autor presenta la transcripción de una entrevista realizada al músico mayo Balvanero Alamea Siari. Ayala Partida contextualiza con la siguiente anotación:

Existen varios ciclos y las horas van cambiando los tonos musicales que se reproducen de forma natural por los seres vivos de los reinos de la flora y la fauna de Juya ania (Madre Tierra o Madre Naturaleza) en sintonía con los elementos del universo. En este sentido se consideró la entrevista. (Ayala Partida, 2009, p. 94)

Aunque la información que comparte Balvanero Alamea en la entrevista sobre los *jiawim* es de diversos órdenes, el autor se limita a esquematizar únicamente aquella de tipo nominal y cronológico. De tal manera, presenta un cuadro que contiene catorce *jiawim* correspondiente a cada hora del *pajko* –

39 En ese sentido, Camacho Ibarra apunta la necesidad de ampliar los datos etnográficos en esta materia, y esto ha valido como un importante indicio para la presente investigación (2017, p. 149).

en versión comunal, a juzgar por su duración–, desde las 16:00 horas hasta las 14:00 horas del día siguiente, según lo expuso el interlocutor:

	Tonos musicales	Horario aproximado
1.	Kanario jiawi	De las 16:00 horas a las 20:00 horas
2.	Saya jiawi	De las 20:01 horas a las 22:00 horas
3.	Chápara jiawi	De las 22:01 horas a las 24:00 horas
4.	Kutapáchera ⁴⁰ jiawi	De las 00:01 horas a las 01:00 horas
5.	Wo'y jiawi	De las 01:01 horas a las 02:30 horas
6.	Nayki jiawi	De las 02:31 horas a las 04:00 horas
7.	Kurasaw jiawi	De las 04:01 horas a las 07:00 horas
a)	Mu'u jiawi	De las 05:01 horas a las 06:00 horas
b)	Jiawi yoorisi machi ⁴¹	De las 06:01 horas a las 07:00 horas
10.	Besero jiawi	De las 07:01 horas a las 07:30 horas
11.	Kampany jiawi	De las 07:31 horas a las 08:00 horas
12.	Bawe paricio jiawi	De las 08:01 horas a las 10:30 horas
13.	Bawe wikíchim ⁴² jiawi	De las 10:31 horas a las 12:30 horas
14.	Babatuku jiawi	De las 12:31 horas a las 14:00 horas

Tabla 1.2.3: Tonos musicales según Alamea Siari⁴³

Las diferencias entre las tablas de Camacho Ibarra y Ayala Partida son evidentes: mientras que la primera apunta cuatro distintos nombres de *jiawim*, la segunda contiene catorce; también los rangos temporales y el orden de la secuencia (entre los *jiawim* que comparten) varían. Ahora bien, el mismo Ayala Partida incluye en su texto una relación de “sones pajkolas tradicionales” entre los que se encuentran varios elementos que en la tabla aparecen como “tonos musicales”: “Cháparakobba o Chachalaca, [...] Muu o tecolote, [...] Wo'y o Coyote, [...] Babatuku o Culebra prieta” (2009, p. 97). En ese sentido, el término *jiawi* se extendería del nivel de segmento, señalado por Camacho Ibarra, al de son.

Retomando el testimonio de Nazario Jusacamea recuperado en la sección anterior (ver página 42), éste señala que existen cuatro afinaciones en el arpa con la que “agarras todas las afinaciones que

40 Según Néstor Mendívil se traduce como “tapacaminos”, que se refiere a un ave.

41 Machi – Luz (Báez Vázquez, 1987, p. 254)

42 Wikichim – Pájaros (Báez Vázquez, 1987, p. 293)

43 (Ayala Partida, 2009, p. 97)

vienen en el violín”: *Canario*, *Naiki*, *Cruz* (equivalente a *Cruzado*, *Kurusaw* y *Kurusaupo*) y *Una*. Salvo la afinación de *Una*, las otras tres son compartidas con las relaciones registradas por Camacho Ibarra y Ayala Partida, en las que se les refiere como *jiawim*. De esta manera, es viable suponer que las afinaciones también podrían incluirse en este concepto. Siguiendo esta misma línea, el *jiawi* tendría que ser inclusivo de las cualidades (o modos) tonales que, en una entrevista realizada antes de un *pajko* doméstico en Bacame Nuevo (5P) en febrero de 2018, Marino Robles señala para los distintos segmentos:

Nombre	Tono musical	Comentarios
<i>Canario</i>	Sol mayor	Da tiempo suficiente para tocar 4 o 5 sones, incluyendo algunos como “Flor de garambullo”.
<i>Tabla</i>	Sol menor	Dura de las 00:00 a las 02:00 horas. “Todo lo que es del <i>Canario</i> hasta las dos”
<i>Naiki</i>	Do mayor	Su traducción es “cuatro”. “Ya de las dos en adelante sigue el canto de puros animales hasta las cuatro, cinco de la mañana.”
<i>Saya</i>	Do menor	Incluye sones como “Flor de <i>saya</i> ”.
<i>Cruzado</i>	Re mayor	-
-	Re menor	Se emplea desde las 05:00 hasta las 09:00 horas. Incluye sones dedicados a mujeres y a personas.
-	La mayor	-

Tabla 1.2.4: Tonos del *pajko* según Marino Robles

La secuencia de Marino Robles consta de cuatro tonos musicales distintos (Sol, Do, Re, La) con dos posibles cualidades, mayor y menor. En una entrevista posterior, realizada en su casa en Huirachaca, Etchojoa, en enero de 2019, Marino Robles mencionó una tercera cualidad: “sostenido”. En los siguientes capítulos surgen datos a partir de los cuales es posible observar en qué casos se corresponden o no estas cualidades *emic* con aquellas definidas por la teoría tonal académica occidental, así como la correspondencia entre la secuencia de tonos compartida por Marino Robles y aquella derivada de los análisis tonales. Por ahora, baste considerar que –además de los sones, tonos y afinaciones– el concepto de *jiawi* podría incluir estas tres variables.

En la conversación antes referida con el músico Bernardo Esquer (ver página 37), al preguntarle más adelante sobre el *jiawi*, compartió conmigo algunas especificidades que reiteran la pertinencia de este término para la producción musical del *pajko*: “*Jiawi* es todo el sonido de la fiesta. *Jiawi* es sonido

en *yoreme*. *Jíwiqim* serían las afinaciones. *Jiwita yawak* es cambiar de entonación” (Bernardo Esquer, Ohuira, Sinaloa, 16 de julio de 2018). Sólo en esta ocasión pude registrar el uso de estas otras palabras.

En síntesis, por todo lo visto, puedo proponer que el *jiawi* es un concepto que, en el contexto de la producción musical del *pajko*, articula un campo semántico que incluye, al menos, tres características variables de los sonos: el tono y la afinación en el que deben interpretarse –y, tentativamente, algunos otros aspectos de su composición musical–, el nombre o título al que responden, y la relación empírica del tema, sujeto u objeto, espacio y tiempo del cual trata y que se (re)presenta en la enramada. Paralelamente, existen otras perspectivas que se suman al ámbito abarcado por el *jiawi* y que se mencionan a continuación.

En una entrevista realizada por Xilonen Luna al mismo Bernardo Esquer, se expresa la visión del interlocutor respecto a la relación del *jiawi*, en tanto afinación, con la “entonación” de los animales:

BE. [...] por ejemplo a esta hora son las diez de la mañana, ahorita hay una tonalidad que se llama aquí Kona'jiawi que es un equivalente a Fa sostenido. Entonces las tonalidades tienen su nombre muy específico en *yoreme* [...] Seguimos con la afinación que dejaron ellos [los frailes] aunque estemos utilizando cuerdas de nylon [y ya no de tripa de animal] ahorita pero la afinación siempre es como en 438, 436 [Hz] más o menos [...]

XL. Entonces todavía existe ese sistema de afinación?

BE. ¡claro! como referencia nosotros decimos ¿en qué tono vas a tocar? Sol pero no es Sol, es Fa porque es un tono menos por la afinación europea. Entonces los chamacos tienen ese oído y como los animales cantan entonados ¿no sé si sabes tú que los animales cantan entonados?

XL. No, ¡platica, platica!

BE. Mira, los humanos tenemos el problema de que tenemos voz desentonada, porque no todos los humanos que vivimos en la tierra sabemos cantar. Entonces los animales por regla natural eh ¿no sé si oíste un gallo que está cantando?

XL. Sí, jajaja.

BE. ¡Ah bueno!, aquí lo tengo enfrente de la casa. Ese gallo está entonado porque todos los gallos del mundo cantan igual que él. Él no está desentonado, está desentonado cuando tiene catarro o cuando está enfermo, entonces, no le alcanza a salir la voz. Entonces las afinaciones de los músicos de violín y arpa están basadas en los cantos que había en las épocas prehispánicas dedicadas a los animales, estaban entonados sin la intervención de la afinación europea. Por ejemplo, un canto prehispánico que se haya venido arrastrando desde entonces, está entonado, porque está hecho de un animal [...] Entonces, lo voy a tomar como referencia, entonces agarro una melodía como afina el ceniztle y le voy a ir metiendo todos los cambios que él hace entonados, él no se equivoca. Yo me puedo equivocar porque yo no tengo la facilidad de hacer los doce tonos, doce cambios musicales que hace el ceniztle, pero trato de imitarlo en el violín o en el arpa o en la flauta, entonces busco un equivalente. (Luna & Sevilla, 2011, pp. 10–12)

Por su parte, Ballesteros Rosales me ha comunicado de manera personal un par de explicaciones sobre el *jiawi* que ha recabado como parte de su labor de investigación en la región. En una entrevista realizada a un músico de la localidad llamada Bayájorit en el año 2014, le fue comentado que “el *jiawi* es el ruido del monte, es decir, es el mismo sonido del encanto”. Posteriormente, en una conversación con Néstor Mendívil, éste le mencionó la existencia de dos distintos *jiawim* presentes en la música de *tambuleero* mayo; uno de estos correspondería a la zona costera del territorio mayo: *bawe jiawi* (traducido como “sonido del mar”), mientras que el otro a la zona serrana del mismo: *párosi jiawi* (traducido como “sonido de liebre”).

En un mito recuperado por Camacho Ibarra, el *jiawi* es empleado como un atributo presente en el monte y vinculado, en este caso, con el tema del incesto presente en la figura del *pajkola* y con la carga moral en los procesos de adquisición de competencia:

Sí porque se queda el Diablo en el campo, sí está escrito eso, también lo mismo. Pero en est[a] [versión] llegó la virgen a la fiesta, no llegó al ramadón. Y el *pajkola* se enamoró de la Virgen [María], pensó que era cualquier mujer [¿humana?, ¿prostituta?], y la Virgen le hacía señas [con propósitos sexuales] y ya que al último lo convenció. Resulta que no era la Virgen, era el Diablo; pero igual llegó al monte, y el *pajkola* la iba siguiendo, la iba siguiendo y ya, el *pajkola* jamás regresó, allá se quedó en el monte. Lo matrimonió el Diablo, allá quedó. Y ese *jiawi* [tono, ruido] quedó en el monte, y ese *jiawi* es donde se enseñan los [*pajkolam*] malos, con el Diablo, ahí está el [cerro] del Bayájorit. Se perdió, se lo comió. Por eso existe la maldad, puedes aprehender por medio de la maldad. Y en muchas partes, no nomás ahí [en el Bayájorit]. Ésa es la otra versión del *pajkola*. (Camacho Ibarra, 2017, p. 237)⁴⁴

De tal manera, se traza de nuevo un vínculo entre el sonido o *jiawi* y el encanto en el monte que proporciona competencias para la práctica del *oficio* pero que acarrea sanciones morales.

Finalmente, existen diversas referencias en los diccionarios y trabajos lingüísticos sobre lengua cahíta a la palabra *jiawi* o similares. En el siguiente condenso dichas entradas; me he permitido incluir palabras distintas a “*jiawi*” pero cuyas alusiones semánticas coinciden.

44 Corchetes en el original.

Fuente	Texto
<i>Jiak Nookim: Palabras Yaquis.</i> (Báez Vázquez, 1987)	<i>Jíawata: El sonido – La voz</i>
Collard & Scott Collard (1984)	Voz – <i>jiahui</i>
<i>Apuntes sobre el dialecto yaqui</i> (Zavala Castro, 1989, pp. 84, 98, 99, 215, 229, 238)	<i>ji-ca: oído, sonido; ruido: cu-si, jiac, iac; sonido: ji-ca, iac; voz: cu-si; cu-si: sonar</i>
<i>Los elementos de la lengua cahita (yaqui-mayo)</i> (Lionnet, 1977, p. 54)	<i>Jía-, jía-wa, hablar, decir. Jía-bi-te (jía-bij-te), respirar; (jía-k, yaqui.); jía-ps-a, vivir, (vida); jía-ps-i, vida, alma, espíritu, (corazón); (jía-ps-i-tu-a, dar de comer); jía-w-i (jía-wa-i), voz. Nah. i'io-tl, aliento. (jií'a-wa, molestar de palabras). Nah. i'iya. (jíkka, oír, escuchar). jíkka-ja/jíkka-ji-, oír, escuchar (entender).</i>

Tabla 1.2.5: Acepciones de “jiawi” en textos sobre lengua mayo.

Con respecto al vínculo entre el término cahíta de *jíawi* y el náhuatl de *i'iotl*, propuesto por Andrés Lionnet, pude encontrar la siguiente referencia:

ijyotl, ijyotl (sust.) Aliento, respiración, aire anímico Ijyotl en SLP (Matlapa) y Veracruz (Chicontepepec); ijyotl en Hgo (Xochiatipan). De acuerdo con Gómez Martínez (2002:77), en la Huasteca veracruzana se dice que el ser humano tiene tres entidades anímicas (tonali, ijyotl y yolkayotl); el ijyotl es ‘el aire corporal que permite la función del corazón y radica en el hígado o eltapachtli’. (Van’t Hooft, s/f)

Con base en estas fuentes, se puede ampliar el campo semántico que cubre el *jiawi* desde los criterios específicos de la producción musical del *pajko*, hacia “la voz” del monte o *Juyya ánia* y del mar o *Bawe ánia*, incluyendo las particularidades de sus ecosistemas y de sus representaciones mitológicas. El vínculo entre producción musical en el *pajko* y representación del mundo mayo que traza el valor polisémico del *jiawi* adquiere más claridad y pertinencia cuando se compara la estructura musical del ritual con sus narrativas cosmogónicas. Este ejercicio se realiza en el capítulo 3.

1.3 Acciones rituales-musicales en la *enramada*

En esta sección se describen algunos de los eventos del *pajko* que involucran la participación de danzantes y músicos, dentro de la *enramada*, pero que no ocurren en la forma de rondas antes expuesta.⁴⁵ Algunas de ellas son recurrentes en todas –como el *canario*, en su versión inicial– o casi todas las ocasiones de *pajko* registradas en esta investigación, incluyendo aquella registrada en el Museo Nacional de Antropología, en la Ciudad de México. Otras –como la interpretación de *viruetas*⁴⁶– son exclusivas de circunstancias específicas.

Como se mencionó anteriormente, el objeto de estudio de esta investigación –la música de *labeleerom*– ocurre principalmente al interior de la *enramada*. De manera consecuente, el registro etnográfico y sonoro realizado para esta investigación se circunscribe a dicho espacio, en los momentos en que los *oficios* se dedican a la producción musical. Por este motivo, se recurre a las descripciones que otros autores han hecho sobre las expresiones escénicas y rituales que ocurren de manera paralela y complementaria a la musical.

1.3.1 *Canario* inicial

El simbolismo del conjunto de acciones rituales conocido como *canario* es complejo y existen diversos testimonios e interpretaciones sobre su significado. Una parte importante de su simbolismo se encuentra en los diálogos, gestos y acciones que los *pajkolam* –principalmente el mayor o *yowe*– interpretan frente al primer *altar*. Por otro lado, constituye un importante punto de enlace entre las dos principales cofradías que componen el sistema del *Pajko*: *oficios* y *pajkomem*. En cuanto a la forma musical y ritual del *pajko*, su importancia radica en marcar, en sus dos distintas versiones –inicial y final–, la apertura y clausura del evento⁴⁷.

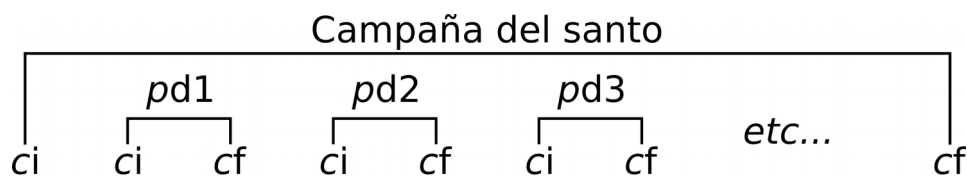
Existen diversas circunstancias en las que se desarrolla el *canario* inicial. Una de ellas es al comienzo de un ciclo ritual, compuesto de uno o más *pajko*. Por ejemplo, según diversos testimonios, en el caso de algunas campañas de santos –aún falta por determinar exactamente cuáles– el ritual de

45 En esta sección se revisa, principalmente, el aspecto formal de estos eventos. La discusión de su simbolismo se reserva para el capítulo 3.

46 Las *viruetas* –también llamadas *virihuetas*– corresponden a sones dedicados a los difuntos y se interpretan en los *pajkom* dedicados a los ritos mortuorios. Esto agrega una sección al *pajko* anterior a la realización del *canario* inicial. Aunque las grabaciones realizadas en campo incluyen un par de registros de *viruetas*, su inclusión al análisis ha tenido que ser pospuesto para un trabajo futuro.

47 Ayala Partida identifica al *canario* inicial como “Canaria Sonim” o simplemente como “Son del Canario”, mientras que al final lo hace con el título de “Ka naariak Chupepo” o “Canaria Chupepo Sonim” (2009).

inicio, que involucra la salida de la figura del santo del templo y el comienzo de su recorrido, es acompañado por la interpretación de un *canario* inicial en el ramadón del complejo ceremonial correspondiente (ver sección 1.1). Durante la campaña del santo, se realizan velaciones y *pajkom* domésticos en las casas de sus “promeseros”. Cada uno de estos *pajkom* implica la realización de su propio *canario* inicial que es complementado, en cada ocasión, por la realización del *canario* final poco después de la retirada del santo de dicho domicilio y la continuación de su peregrinar. Es decir, en cada uno de los *pajkom* domésticos que componen el ciclo ritual de la campaña se da inicio y término con la interpretación de *canarios*. A su vez, el *canario* inicial realizado al principio de la campaña también es correspondido por un *canario* final, que ocurre semanas después del primero, al término de la “fiesta grande” con la que se da por concluida el ciclo ritual. La siguiente es una representación básica de esta estructura:



Anotaciones

pdX: *pajko* doméstico; *ci*: *canario* inicial; *cf*: *canario* final

Figura 2: Macroestructura musical-ritual a partir del *canario*

Si bien es posible proyectar la noción de una súper-estructura de *pajko*, compuesta incluso por varios ciclos rituales, por ahora no abordaremos ese nivel. El ciclo ritual más amplio que se observa en esta investigación es el de la “Fiesta grande”, que será descrita en un apartado propio más adelante.

En sí, el *canario* inicial involucra una serie de acciones rituales y las posibilidades para analizar su simbolismo son diversas. Aunque una parte de estas acciones ocurren al exterior de la enramada, la que presenta un vínculo simbólico más predominante con la estructura tonal del *pajko* se realiza en torno al arpa del primer *altar*.

Para realizar los primeros actos del *canario*, el *alawasin* sujeta el extremo delantero de una vara de carrizo, que a su vez sujetan los *pajkolam* detrás de él, formados en una fila encabezada por el *yowe*⁴⁸. Al observar que los *oficios* se encuentran preparados, el *labeleero* mayor da inicio a la interpretación del son llamado “*canario*”. El grupo entra a la enramada y recorre “el recinto en levógiro una, dos o tres veces y se retiran al exterior”, para luego salir a que los *pajkolam* detonen la

48 Sánchez Pichardo anota que también el danzante de Venado se incorpora a esta formación (2011, p. 102), sin embargo, yo sólo observé que así lo hiciera en el registro realizado en la localidad de Ohuira, en el estado de Sinaloa.

pirotecnia que el *alawasin* les ha entregado (Camacho Ibarra, 2017, p. 91). Tras concluir las detonaciones, el *alawasin* vuelve a conducir a los *pajkolam* hacia el interior de la enramada y, después de efectuar otro recorrido circular, se dirige hacia el primer *altar* donde, sin manifestar algún gesto particular, inserta la punta del carrizo en el orificio más grande de la caja de resonancia del arpa y se retira. El *pajkola* mayor, ahora encabezando la fila, continúa introduciendo “el carrizo en la boca del arpa mientras sus compañeros, que siguen tomados de la cintura, se mueven como un solo cuerpo de manera serpentina (ondulada): a los lados, al frente y hacia atrás” (Camacho Ibarra, 2017, p. 91). A continuación, los *pajkolam* cambian de formación y dan comienzo a una representación escénica cuya gestualidad y arte verbal destaca entre las acciones rituales de la fiesta.

Ahora, los *pajkolam* se ubican formados en una hilera frente al *altar* primero. El *pajkola* mayor, por sí solo, introduce repetidas veces la vara de carrizo en el orificio del arpa, simulando con gestos físicos y vocales la acción del coito. Ayala Partida lo llama “El ritual de la iniciación a la sexualidad de mayores a menores”, en el que los danzantes

muestran movimientos corporales de penetración. La concreta búsqueda se reduce a buscar dónde se metió el alaguasí que los llevaba jalando, imaginan que se fue a las cocinas, expresión que a los asistentes incautos les produce sólo risas. Se reproduce constante la penetración con jubilosas expresiones; aquí todos muestran placer con movimientos de la cabeza y mirada al cielo.

Extraen el instrumento con la ayuda de todos, muestran que extraer el miembro es algo difícil. Primero, hacen creer que la vara penetró a un panal del que se extraen miel y la concurrencia se expresa incrédula y se escuchan carcajadas emitidas por la colectividad.

El *paskola* mayor es el primero que huele la vara y emite sonidos por la experiencia apetitosa. El mayor comparte la vara para que la huelan y palpen la viscosidad, pero la colectividad lo relaciona con el miembro viril, se pasa la vara al segundo y éste la mide a cuartas, reproduce movimientos de masturbación, en una constante exhiben la práctica de la masturbación ante la concurrencia. Pega sus dedos para hacer creer que tiene pegajosidad y demuestra que logró rápidamente la eyaculación, huele la punta y grita por el orgasmo final.

El *paskola* mayor induce a sus compañeros a realizar una nueva introducción, ahora muestran gallardía y extremo placer, gritan en cada supuesto orgasmo y un grito más fuerte al término de la eyaculación. (2009, p. 80)

Camacho Ibarra señala una tercera ocasión de penetración con la vara de carrizo, “sólo que en [esta] última no se consum[a] el acto, sino que sólo se coloca en la entrada del segundo orificio del arpa (éste último es de menor tamaño y está situado a unos centímetros más arriba del anterior)” (2017, p. 92).

La siguiente acción es una de las manifestaciones más claras de la relación doblemente binaria que organiza los elementos del complejo ritual comunal mayo:

Después de la introducción del carrizo en la boca del arpa, los *pajkolam* –que se hallan formados en hilera– giran media vuelta sobre su eje para colocarse de frente al segundo *altar* (2). El *yowe* toma con los dedos el carrizo en posición vertical y lo levanta ligeramente casi a la altura de su pecho (se dice que hace una “cruz” en el aire, pero esto no lo he observado claramente), enseguida coloca la punta inferior en la tierra y dibuja una “cruz”. Después, todos los *pajkolam* se desplazan 90° en dextrógiro guardando la hilera –es decir: con dirección al cuarto ‘altar’ (4)– y el *yowe* hace el mismo gesto simbólico en la tierra. Luego, giran media vuelta sobre su propio eje y el *yowe* repite el trazo en esta dirección, frente al tercer “altar” (3). Finalmente, los *pajkolam* se desplazan respetando la hilera para llegar a su posición original, esto es: de frente al “altar” mayor (1).

En la práctica, más que orientarse por los rumbos cardinales propiamente dicho, el *pajkola yowe* lo hace con relación a la jerarquía de los “altares” y, específicamente, teniendo como referencia al “altar” mayor, lugar donde se “abre” la fiesta. [...]

Recapitulando, tenemos que esta secuencia ritual se da como sigue (después de aquél gesto simbólico en el aire): el *pajkola yowe* dibuja una “cruz” en dirección al segundo “altar” (*labeleerom segundo*), después hacia el cuarto “altar” (*masowileerom*), seguido del tercer “altar” (*tambuleero*) y, finalmente, concluye en el primer “altar” (*labeleerom mayores*); es decir: oriente-sur-norte-poniente [...]. (Camacho Ibarra, 2017, pp. 99–100)⁴⁹

Luego de que el *pajkola yowe* ha terminado el trazo de las cruces, se prolonga por unos momentos más la danza y el humor verbal de los *pajkolam*, hasta que él mismo decide concluir el son del *canario*, que ha acompañado a todas las acciones rituales hasta aquí mencionadas.

Unos instantes después de la conclusión del que es llamado propiamente “el son del *canario*” se da inicio, por petición de los *pajkolam* según algunas fuentes (Camacho Ibarra, 2017, p. 108; Sánchez Pichardo, 2011, p. 108) a la interpretación de lo que se conoce como “los tres sonos del *canario*” o, según Sánchez Pichardo, los “tres canarios menores”, los “tres hermanos” o simplemente, los “tres canarios” (2011, pp. 108–109). Se trata de un conjunto de tres sonos breves que son interpretados consecutivamente –y no uno por turno, como lo hacen las rondas de sonos que caracterizan el resto de la fiesta– por cada uno de los *altares de labeleerom y tambuleero*. “Cuando bailan los tres sonos, el *pajkola yowe* se apoya en el carrizo sosteniéndolo como si fuera un bastón y hace los movimientos con dificultad, como si apenas pudiese caminar, como un anciano” (Sánchez Pichardo, 2011, p. 109). Mientras el *tambuleero* toca los tres sonos que le corresponden, los *masowileerom* hacen lo propio con un solo son. A estos primeros sonos se les llama “alabanzas” o *natisones* (sonos del comienzo). Al respecto, Nazario Jusacamea comenta:

Nazario: El *canario* es el primer son, la primer alabanza. Entonces allí la primera alabanza, [según] la tradición indígena los antepasados decían que, con el son de ese *canario* se abre la puerta del cielo para que Dios envíe la fiesta. Eso es lo que trae la música, al menos a lo que yo entiendo. Pero como te digo, hay otros que conocen otras cosas así, o lo mismo lo conocen de otro modo. Así que es un poquito difícil para poder dar con lo que sí es lo original de toda la música. Esa es la música tradicional [que va] conforme el tiempo. (Nazario Jusacamea, Barrio Cantúa, Navojoa, 4 de abril de 2018)

49 Cursivas y paréntesis en el original.

Tras concluir la participación del danzante de Venado, acaba esta sección de apertura musical-ritual referida como *canario* inicial. La siguiente acción corresponde al “*jinabaka*”, que consiste en un discurso de agradecimientos, disculpas, plegarias y sermones pronunciado por el *pajkola yowe* –casi siempre en *yoremnokki* (lengua mayo)– y dirigido hacia los *promeseros* que auspician el *pajko* o, según una versión recuperada en El Júpare, Huatabampo, dirigida directamente hacia la bandera que éstos escoltan.

Existen varias exégesis sobre las acciones del *canario* inicial hasta aquí descritas. Por su pertinencia en la construcción de mi interpretación sobre la estructura tonal del *pajko*, su discusión se reserva para el capítulo 3, en donde se presentan a la par de los datos analíticos y etnográficos específicamente musicales.

1.3.2 La madrugada y el Alba

Desde que acaban las acciones rituales correspondientes al *canario* inicial y hasta que se realiza el Alba –alrededor de las cinco de la mañana–, las rondas de sones transcurren de forma regular (ver apartado 1.1.2). En términos generales, la afluencia de público tiende a bajar durante ese tiempo, y la cantidad de gente que rodea la enramada a las cuatro de la mañana contrasta de aquella que lo hizo durante el inicio de la fiesta. El cansancio, la somnolencia y la embriaguez influyen notablemente en las conductas de quienes han permanecido hasta este momento. Esta caracterización se particulariza dependiendo del tipo de *pajko*.

En los *pajkom* domésticos que registré durante el periodo de Cuaresma de 2018, realizados en localidades pequeñas adscritas a algún centro ceremonial (San Pedro Viejo y Pueblo Viejo, principalmente), este ambiente se distinguió –según lo percibí– por cierta tranquilidad que encontré en el compañerismo entre los *oficios* y entre el escaso público que permanecía, al cual parecían incluso tratar con amistad. Apoyo esta percepción en el hecho de que, para estos *pajkom*, los *oficios* contratados provenían de la misma localidad o de alguna muy cercana. Las acciones más destacables que observé en estas situaciones fueron las bromas burlescas –que noté en la gestualidad antes que en lo verbal, por mi poca comprensión del *yoremnokki*– de las que alguna vez incluso yo fui objeto, y algún grito que exclamaba que el Diablo se hacía presente en la enramada –en una ocasión me pareció que con esto se señalaba la presencia de dos mujeres jóvenes en los espacios de los *altares*, y en otras que se hacía referencia a la intensidad del humor entre las personas–⁵⁰.

50 “[Se considera que el Diablo] está presente durante la fiesta, dominando principalmente de las 0:00 horas al Alba” (Camacho Ibarra, 2017, p. 152).

En este mismo contexto de Cuaresma, pero en localidades un poco más grandes –como Chucárit y Bahuis, por ejemplo–, la composición interétnica del público que permanecía a estas horas hizo la diferencia. En Chucárit (10P), un ambiente festivo distinto pero paralelo al *pajko* se generó a los alrededores de la enramada, sin que ésta fuera necesariamente el foco de atención. Buena parte de la afluencia se concentraba alrededor de sus vehículos donde guardaban cerveza y reproducían música de distintos géneros. En Bahuis (7P), por otro lado, la experiencia fue de que un hombre en estado de ebriedad ingresó a la enramada doméstica y comenzó a reclamar a los *oficios* –que en ese momento descansaban– que reiniciaran la música y danza. Al ser ignorado, él mismo tomó las sonajas del Venado y comenzó a imitar su danza y, al caer una de ellas de su mano se rompió. El danzante de Venado se acercó a él a reclamar por el acto pero, ante la conducta violenta de la persona y su imponencia física, ni el *oficio* ni el *alawasin* hicieron más que esperar a que se retirara.

Otro tipo de ambiente es el que caracterizó a los *pajkom* comunitarios en el periodo de la madrugada. En estos casos, si bien la cantidad de público presente también disminuyó durante la noche, nunca llegó a ser tan poca como en los domésticos. En el caso de la Fiesta de los Fariseos, registrada en Navojoa, el espacio fue dominado por los miembros de dicha cofradía y de sus familiares y allegados que mantienen la algarabía toda la noche por la calidad de victoriosos que mantienen los también llamados *judíos*⁵¹. En Tapizuelas, una pequeña localidad enclavada en la Sierra de Álamos, la madrugada del Domingo de Ramos se caracterizó por diversos acontecimientos adversos para el desarrollo del *pajko*. En primera instancia, algunos de los *oficios* contratados no se presentaron. Ya durante el desarrollo del *pajko*, uno de los *pajkolam* –que, evidentemente, guardaba cierta animadversión con los otros dos– abandonó la enramada para ir a cenar a un domicilio particular –despreciando verbalmente la comida ritual del *pajko*– y a su retorno al complejo ritual, optó por abandonar su labor en la enramada y –según se dice– por entrar al baile que se celebraba a un lado del *pajko*. Mientras tanto, en la enramada, el público –casi todo mestizo– ejercía un intenso humor –casi al grado de hostigamiento– sobre el joven violinista segundo del primer y único *altar de labeleerom* –el violinista primero, Don Andrés, se había retirado horas antes por causas de salud–. El público le reclamaba que tocara y reía antes los intentos fallidos de éste por hacerlo (mientras Don Andrés estuvo

51 “La Fiesta de los fariseos es un *pajko* que tiene lugar en el campamento de los judíos y que se sustenta con los recursos obtenidos por los fariseos que durante la Campaña limosnearon [...] Se trata de un festejo hecho por y para los fariseos por haber capturado al Viejito [Cristo...] Aquí, los fariseos gozan de mayor permisividad; puede vérselos sin ajuar, portando únicamente algún paño que les cubra un poco el rostro. Muchos de ellos beben bebidas alcohólicas, ya sea cerveza o algún tipo de destilado comercial. Por otro lado, gran parte de los *oficios* contratados para el *pajko* son fariseos, pues ellos mismos se ofrecen como tales con el fin de sacar adelante la fiesta sin mayores gastos, aceptando lo que les den a cambio de poder bailar toda la noche (Ballesteros Rosales, 2018a, p. 117).

presente en el *altar*, le había pedido que se retirara de ahí, ante su incapacidad para acompañarlo satisfactoriamente). El joven optó por levantarse del *altar*, guardar el violín en su estuche, y retirarse de la enramada. Esta situación fue contrastante en la Fiesta de San Juan –también en Tapizuelas–, pues las únicas personas presentes en el *pajko* por la madrugada, fueron los mismos *oficios* y yo. En el resto de las ocasiones comunitarias registradas, el *pajko* se desarrolló durante las madrugadas sin acontecimientos fuera de lo ordinario, caracterizados, como ya se señaló, por una nutrida afluencia de gente.

En todas las circunstancias descritas anteriormente, el momento del amanecer y la realización del ritual del Alba marcaron un claro momento de cambio.

Durante la noche se alternan sonos contestando entre las paradas y van cambiando de afinaciones y temáticas según la hora, también la actitud de los actores va mutando, por ejemplo pasada la media noche les es permitido a los pascolas bromear con el danzante de venado el cual tiene una actitud seria y más solemne. Al amanecer se toca el son *matchiria* o el alba, para anunciar la salida del sol, se cree que entra otro mundo el *taiuali aniwa* (mundo del sol). (Carrera Villalobos, 2017, p. 182)

Un poco antes de que esto ocurra, los músicos realizan un cambio en la afinación de sus instrumentos. En algunas ocasiones, éste fue el único ajuste que realizaron durante el *pajko* (ver capítulo 2). Aunque *in situ* no pude discernir con exactitud la proporción del cambio en la afinación, sí me fue perceptible una cierta distinción en el ánimo que este nuevo segmento adquiere. Esto se reforzó, desde luego, por una cualidad de meta, victoria o logro que la colectividad que permanecíamos por la madrugada le atribuíamos al amanecer. Esto se expresaba en comentarios como “Ya casi la hacemos”, “Ya mero sale” y “Ya la libramos”.

Después de una o dos rondas de sonos de este cambio de afinación, se realiza el Alba. Ésta consiste en la realización de un rezo por parte de los danzantes, la detonación de pirotecnia fuera de la enramada, y en la interpretación de un conjunto de tres a cinco rondas de sonos de corta duración de manera consecutiva y sin pausas (Camacho Ibarra, 2017, p. 157). Así lo describe el autor:

[...] los *pajkolam* ingresan a la enramada sin guardar fila [como lo hicieron en el *canario*], donde los *labeleerom* mayores ya se encuentran tocando el son del “Alba”. Los danzantes, formados en hilera, ejecutan pasos cortos a medida que avanzan hacia adelante y regresan de nuevo frente a sus músicos por tres veces. Tras un par de minutos, concluye este segmento para dar lugar a la segunda agrupación de los *labeleerom*, quienes ejecutan el mismo son y los *pajkolam* repiten su danza, sólo que ahora, claro está, en el espacio que les corresponde hacer en cada lugar frente a sus músicos. Enseguida, para finalizar esta primera “vuelta”, interviene la segunda dupla de músicos, el *tambuleero* y los *cantavenados*; aquí hacen su aparición el danzante de Venado y los *pajkolam*, últimos quienes se colocan la máscara en el rostro y golpean rítmicamente sus sistros. Esta secuencia de baile, determinada por la jerarquía de los “altares”, se repetirá otras tres veces. (Camacho Ibarra, 2017, pp. 157–158)

En el capítulo 2, se distinguen distintas variantes de este conjunto de sonos, a partir del tono en que son interpretados los sonos que los componen. Con respecto al título o tema de los sonos interpretados, Camacho Ibarra propone que su simbolismo es comprensible siempre que se analicen a la par del calendario ritual anual:

[...] la secuencia de los sonos del “Alba” indica un desplazamiento que va desde el solsticio de verano –son de San Juan [celebrado en julio]– al solsticio de invierno –son de San José [patrón de los matachines, cuyas acciones rituales son predominantes en el mes de diciembre; o son de la Virgen de Guadalupe, alternativamente]–, en otras palabras: se muestra el recorrido nocturno del Sol, que no es más que metáfora del propio tiempo mítico en que se desarrolla el *pajko*. [...] Si es cierto que los *pajkolam* habían conducido al Sol en su declive al inicio del *pajko* [...] la secuencia que aquí se elabora es indicio de su nacimiento. (2017, pp. 158–159)

Después de esta interpretación musical, sigue el sermón o *jinabaka* que el *pajkola* ofrece a los *fiesteros* y al público en general. Así es descrito por el *oficio* Bartolo Matuz Valencia en una entrevista realizada por Ayala Partida:

[El discurso del Alba] es en primer lugar darle gracias a Dios que amanecieron con bien, desearles el bien a todos, que no pasaron ninguna contingencia y que no sufran daño para seguir la fiesta y desearles que tengan suerte el resto del año. (2009, p. 84)

Por su parte, Ochoa Zazueta comenta lo siguiente:

El alba, donde se toca el llamado *alba sönim*, es un rito de agradecimiento y al mismo tiempo una reflexión evocadora que nos muestra un culto solar antiguo. Aquí la ubicación del mundo juega un papel fundamental. La orientación del templo, la enramada y la posición del pascola mayor en salutación del amanecer. El saludo del alba es sencillo, pero las palabras con las que reciben son muy elocuentes:

- ¿*Achisem yóu matchuk, nachaim, säyim, nay'yem itom achaíta u'usim?*
- ¿Cómo amanecieron, padre, hermanos, madres e hijos de Dios?
- *Käbe kó'oreka you matchuk, sí'imite imi säne ito suavaka*
- Nadie amaneció enfermo, todos estamos aquí cuidándonos
- *Pake kaita itou pasarúanake*
- Para que nada nos pase
- *Bej'ja uché obiäsik pasarua entúkote ito aniánakesime ka contingencia itou pasaruanake*
- Ya lo más difícil pasó o terminó, ahora no nos resta mas que ayudarnos todos, para que no pase una cosa mala o contingencia.

Y diciendo todo ésto se dan la mano para después seguir su trabajo. (1998, pp. 170–171)

En algunas ocasiones durante la campaña de Cuaresma, después del Alba se realiza, por parte del *altar* primero, la interpretación especial de

un son dedicado a los fariseos, “su mejor son”, con el fin de que lo pasen a bailar. Este son lo bailan de manera individual, ya sea como *pascola* o como venado, o incluso utilizando un ajuar combinado (*coyolis* de *pascola*, *bulis* de venado) bailando como venado. Los primeros en bailar son siempre los capitanes, de mayor a menor, quienes utilizan *coyolis* de *pascola* como signo de distinción. (Ballesteros Rosales, 2018a, p. 92)

Al respecto de los fariseos adscritos al centro ceremonial de Pueblo Viejo, Navojoa, también cabe destacar que en su propia fiesta realizada y registrada el Miércoles de Tinieblas de 2018, el Alba se realizó a las cuatro de la mañana –aproximadamente una hora antes del amanecer–. Al preguntar sobre esto, se me comentó que es parte de la cualidad oscura que representa esta cofradía.

Ahora, el hecho de que la realización del Alba proyecte en el ambiente del *pajko* una sensación de cumplimiento y realización, de que simbólicamente represente el nacimiento del Sol, y de que en tanto acción ritual sea la más sobresaliente –después del *canario*– puede sugerir que ésta determine la conclusión de la fiesta, como lo han suscrito otros autores (Camacho Ibarra, 2017, p. 107,150; Jáuregui, 2017, p. 64). Sin embargo, en los siguientes capítulos se demuestra que la producción musical que prosigue después del Alba no puede ser considerada accesorio, pues la representación ritual del recorrido solar continúa expresándose a través de los tonos musicales, particularmente en los *pajkom* de tipo comunitarios.

1.3.3 Canario final

El *canario* final es la acción ritual y el son que la acompaña con la que se concluye el *pajko*. Este son tiene al menos tres versiones: para *labeleerom*, para *tambuleero* y para *masowileerom*, aunque siempre se refiere a él como uno solo. El momento de interpretación de este son lo indican los caseros –en los casos domésticos– o los *fiesteros* –en el caso de los comunitarios–. Cuando así sucede, el *altar* primero da comienzo a su interpretación, mientras el *pajkola yowe* imparte el *jinabaka* a los caseros o *fiesteros* dentro de la enramada, como lo hizo en el *canario* inicial y en el Alba. Una vez concluido el sermón, los *oficios* danzantes detonan pirotecnia fuera de la enramada. A continuación, regresan a dicho recinto y los *pajkolam* –en el primer y segundo *altares*– y los *pajkolam* y el Venado –en el tercer y cuarto *altares*, respectivamente– bailan una última ronda. El estilo de esta danza es similar a la descrita por Camacho Ibarra para el Alba: se forman en hilera y se alejan y acercan al *altar* donde se encuentren. Finalizando música y danza, alguno de los *oficios* toma la “tina” con agua de la *weeja* de los *masowileerom* y bautiza al público rociando algo del líquido en sus cabezas. Según me comentó Estanislao Granados, la realización del *canario* final implica el fin del contrato que se ha hecho con los *oficios*, por lo que ahí acaba definitivamente su obligación. Prácticamente en todos los casos registrados, el *canario* final marca la conclusión del *pajko*, considerando este último como unidad. Sin embargo, en el registro realizado en El Júpare en junio de 2019, los *canarios* inicial y final muestran

funciones menos determinantes y más bien transitivas, en un ciclo ritual que se reinicia constantemente. Esta y otras particularidades de dicho registro se tratan en los siguientes capítulos.

*

*

*

En este capítulo expongo los datos recuperados en campo y en fuentes documentales acerca de la producción musical de los *oficios* en el *pajko*, prestando especial atención a los *labeleerom*, elemento central de esta tesis. Explico, en general, el modo de organización y producción musical dentro de la enramada, espacio escénico del *pajko*, describiendo los actores principales (*oficios*), algunas de sus competencias y algunas acciones rituales-musicales principales. Los temas aquí tratados, como las rondas de sonos, conforman los elementos imprescindibles para el estudio de la forma ritual-tonal *pajko*.

A lo largo de mi indagatoria etnográfica, me serví de los conceptos propuestos por Steven Feld, los cuales funcionaron también como guía subyacente en su exposición en este capítulo. A lo que el autor plantea en términos de una “teoría” he sumado el concepto de “técnica”. A través del desarrollo de ambos, busco describir el uso específico que los *labeleerom* hacen de la tonalidad y de los instrumentos de cuerda, y cómo dicho uso se distingue de otras tradiciones (orquestales occidentales y de la “música popular” mexicana) y de los otros dos conjuntos musicales del *pajko* (*tambuleero* y *masowileerom*). Muestro que en ciertos momentos del *pajko*, el *labeleero* mayor del primer *altar* (o *labeleero yowe*) realiza cambios de afinación que deben ser seguidos por los demás *altares*. De éstos, sólo el segundo *altar* de *labeleerom* puede hacerlo en materia tonal; el resto lo hace de manera distinta. Asimismo, demuestro que, en el caso del violín, las afinaciones son determinadas por una técnica instrumental particular.

El concepto de “ambiente” me ha servido para enfatizar el vínculo entre la producción musical del *pajko* y la relación que los *oficios* guardan con la ecología y geografía de su territorio. Finalmente, a partir de la “competencia” he buscado señalar las funciones que deben cumplir los *oficios* –en tanto actores rituales– y la estrechez entre el conocimiento y uso de la música y el del ambiente.

También se abordan aquellos aspectos mitológicos del *pajko* y de los *oficios*: referencias como *Juyya ánia*, *Báawe ánia*, *Yo ánia* y *jiawi* son necesarios para entender la relación entre ambiente, territorio, cosmología y producción musical de los *labeleerom*. El *jiawi*, aunque efectivamente vinculado a los tonos y afinaciones musicales, es un concepto polisémico, que puede referir a distintos

elementos semánticos y empíricos de los *ániam* (plural de *ánia*), y cuyo empleo en el *pajko* permite a los *oficios* remitir a esos “mundos”.

Por último, abordo las acciones musicales-rituales más importantes del *pajko* en las que participan los *labeleerom* dentro de la enramada. Explico cómo es que los *canarios* inicial y final, y el *Alba* definen la estructura del *pajko*. Los *canarios*, particularmente, enmarcan la forma del *pajko* en al menos dos niveles: el inicio y el fin del *pajko* doméstico, y el inicio y el fin de las campañas de los santos. En el capítulo 3 se desarrolla más acerca del simbolismo de estas acciones rituales, de su importancia en la forma tonal-ritual del *pajko* y de su vínculo estructural con el ciclo ritual mayo.

2 Análisis tonal y paradigmático del *pajko* mayo

Este capítulo tiene como objetivo exponer los resultados obtenidos del análisis musical aplicado a un *corpus* compuesto por diversas ocasiones de *pajko* registradas en trabajo de campo. En concreto, analizo las secuencias de sonos de diversas ocasiones de *pajko*, considerando las relaciones formales que existen entre dos rasgos pertinentes que transcurren en forma secuencial a lo largo de su realización: la tonalidad de los sonos y la hora de su interpretación.⁵² A través de la comparación y del análisis paradigmático de los resultados obtenidos de cada secuencia se intenta conocer si existe una estructura subyacente que determina la realización del *pajko* en este nivel de la estructura musical. Con los resultados de esta indagatoria, se propone un modelo de escala musical por la cual se rigen todas las interpretaciones de los *labeleerom* a lo largo del *pajko*. En la primera sección se apuntan varias precisiones acerca del proceso teórico-metodológico seguido para la realización del análisis musical. En la segunda, se presentan los resultados de los análisis para los casos de los *pajkom* domésticos y de los comunitarios, por separado. En la tercera, se presenta el resultado del análisis comparativo y paradigmático de todas las ocasiones presentadas previamente de manera individual. Finalmente, la última sección aborda la modelización de los resultados de dichos análisis.

2.1 Especificaciones teórico-metodológicas

Como se explica en el capítulo introductorio, los enfoques teórico-metodológicos con el que se pretende conocer si existe una estructura subyacente en la realización de la música del *pajko* mayo corresponde al de la teoría tonal académica occidental y al análisis paradigmático. Para la descripción de la primera parte del análisis musical (conformación del *corpus* y análisis tonal), en los siguientes apartados se describe cuáles son los conceptos empleados y cómo ha sido el método de su aplicación. Las especificaciones de la segunda parte del análisis (comparación y paradigmas) se presenta aparte, al inicio de la sección 2.3.

2.1.1 Selección del *corpus*

La selección de muestras que componen el *corpus* que empleo para este análisis está basada en los siguientes criterios:

⁵² Como se muestra en el capítulo 2, y se amplía en este, la hora es un valor de suma pertinencia para la estética musical *yoreme*.

1. El criterio principal para la conformación del *corpus* ha sido utilizar únicamente grabaciones de música de *labeleerom*, ya que el presente análisis se concentra en una característica particular del *pajko*: su forma tonal. Esto no quiere decir que el resto de los conjuntos no tenga pertinencia en la determinación de la forma musical en su totalidad pero, como se expuso en el capítulo 1, el *altar* de los *labeleerom* mayores es el que determina el tono en que se tocará cada son. Según las normas rituales, expresadas y recabadas a través de entrevistas y conversaciones, el segundo *altar* de *labeleerom* debe corresponder al primero con la misma tonalidad. Del tercer *altar*, el *tambuleero*, se dice que debe calentar –tensar– los parches de su tambor de tal manera que el sonido producido corresponda con las dos cuerdas más graves del arpa del segundo *altar*. Respecto a los *masowileerom*, cuarto y último *altar*, se dice que es el sonido de la *weeja* (tambor de agua) el que debe corresponder con el del tambor del *tambuleero*. Además de esto, el único conjunto con la tecnología instrumental –cuerdas y clavijas, en contraste con el tambor y la *bakakusia*, y las *jirukiam* y la *weeja*– para cambiar de tonalidad son los *labeleerom*. De esta manera, podemos considerar que el desplazamiento de una tonalidad a otra corresponde únicamente a la primera *parada*, es decir, al primer y segundo *altares*: los dos conjuntos de *labeleerom*.
2. Teniendo en consideración que los cambios de tonalidad ocurren en el *pajko* en lapsos de varias horas, es conveniente que el *corpus* cubra el mayor rango posible de horarios en que se produjeron las grabaciones.
3. Ya que la propuesta de interpretación que sigue al presente análisis se apoya en los testimonios sobre la narrativa, las normas y las acciones rituales, se prioriza la inclusión de aquellos registros en los que hubo la posibilidad de conversar con los oficios participantes.
4. Con el fin de ampliar el dominio empírico, se ha incluido la mayor diversidad posible de agrupaciones de *labeleerom* dentro del *corpus*.
5. Se han excluido aquellas ocasiones en las que el proceso de o el mismo desarrollo del *pajko* se vieron interrumpidos drásticamente por alguna circunstancia emergente. Lo mismo aplica para aquellos registros en los que las condiciones socio-ambientales no permitieron conservar la calidad necesaria de las grabaciones.

En las tablas 2.1.1 y 2.1.2 se muestran los registros que componen el *corpus* analítico. En la primera columna individual se indica el código con el que se referirá a la ocasión (ID). En las columnas

encabezadas en “horario”, se indican la hora de inicio y final del registro o del *pajko* (lo cual se especifica en los respectivos apartados más adelante). El último grupo de columnas describe distintos tipos de características: el contexto religioso o ritual del *pajko* y si éste fue de tipo comunitario o doméstico. Estimo que el número total de sones de *labeleerom* que se registraron en los *pajkom* que conforman este *corpus* fue de alrededor de doscientos.

ID	Lugar			Fecha			Horario		Características	
	Localidad	Municipio	Estado	Día	Mes	Año	Inicio	Final	Contexto religioso	Labeleero mayor
3P	El Rodeo	Etchojoa	Sonora	19	2	2018	20:17	11:20	Campaña de Cristo	Marino Robles
5P	Bacame Nuevo	Etchojoa	Sonora	25	2	2018	18:12	10:20	Campaña de Cristo	Marino Robles
7P	Bahuis	Etchojoa	Sonora	17	3	2018	21:08	09:20	Campaña de Cristo	Zenón "Cochicuino"
8P	Buaysiacobe	Etchojoa	Sonora	21	3	2018	–	–	Campaña de Cristo	David Escalante
9P	Campo 13	Etchojoa	Sonora	22	3	2018	20:43	–	Campaña de Cristo	Marino Robles

Tabla 2.1.1 Ocasiones de pajko domésticos analizadas

ID	Lugar			Fecha			Horario		Características	
	Localidad	Municipio	Estado	Día	Mes	Año	Inicio	Final	Contexto religioso	Labeleero mayor
11P	Tetanchopo	Navojoa	Sonora	28	3	2018	21:13	04:00	Fiesta de los fariseos (Miércoles de Tinieblas)	Conjunto "Los Zurdos"
16P	San Pedro Viejo	Etchojoa	Sonora	27	6	2018	20:30 (Fiesta grande)	15:20 (Fiesta grande)	Fiesta de San Pedro	Marino Robles
17P	Loma de Moroncarit	Huatabampo	Sonora	30	6	2018	18:50	15:28	Fiesta de San Pedro y San Pablo	Néstor "Pintor"
20P	El Júpare	Huatabampo	Sonora	12	6	2019	21:19 (Fiesta grande)	19:00 (Fiesta grande)	Ciclo ritual de la Santísima Trinidad	José Jocobi

Tabla 2.1.2: Ocasiones de pajko comunitarios analizadas

2.1.2 Especificidades de conceptos de la teoría tonal

Para lograr un mejor entendimiento del análisis, es necesario aclarar las relaciones entre los términos hasta aquí recuperados que refieren a la producción sonora del *pajko* y su definición precisa en la teoría musical tonal. Dicha necesidad se justifica, simultáneamente, por las fuentes bibliográficas y etnográficas de esta investigación, así como por los lectores que se espera tener. Para todos estos casos, considero pertinente dedicar un breve espacio a expresar con claridad a qué se refiere cada uno de los términos empleados; especialmente dado el uso polisémico que seguidamente se hace de estos. Evidentemente, quedaría fuera de lugar abundar demasiado acerca de los principios fundamentales de la música y teoría tonal. No obstante, puesto que una buena parte de los sujetos que practican y observan la producción musical del *pajko* no son especialistas en esta materia, me parece favorable expresar estas aclaraciones.

Generalmente, el discurso acerca del desarrollo y la pertinencia de la teoría tonal se enmarca en la noción y búsqueda de una “historia universal” de la música europea. Si bien el caso de estudio que aquí se aborda está indiscutiblemente vinculado a dicha tradición, también es cierto que cuenta con sus propias particularidades, productos de un proceso histórico del cual se conoce poco.

La “afinación” corresponde al ajuste del instrumento musical de tal manera que sea capaz de producir una determinada configuración de notas musicales o “escala musical”. En el caso del violín, la tensión de cada cuerda puede ser ajustada mediante las clavijas, regulando así el espectro de notas que podrá producir: tensar la cuerda hará que su rango corresponda a frecuencias más altas.

Según mi análisis musical, ocurre que en aquellos *pajkom* con dos *altares* de *labeleerom* las afinaciones de uno no coincidan exactamente –en los parámetros que se explican en los siguientes apartados– con las del otro. Por ejemplo, en Buaysiacobe (8P), mientras que el *altar* primero de *labeleerom* afinó un poco por debajo de Re mayor, el segundo lo hizo un poco por debajo de Mi bemol mayor. No se tiene registro de indicios testimoniales que inclinen a considerar que estas variaciones son un rasgo pertinente para la producción musical de los *labeleerom*. Desde la perspectiva etnográfica, esta diferencia no parece seguir alguna norma ritual particular y contraria a la que enuncia que es el *labeleero* mayor quien establece la tonalidad, y el segundo *altar* de *labeleerom* el que debe seguirla. Por tales motivos, estas diferencias entre las afinaciones –que deriva en diferencias de tonalidad– son tomadas en este análisis como incidentales y no estructurales.

El “intervalo musical” es un concepto que sirve para nombrar categóricamente las relaciones entre dos notas musicales a partir de la enumeración de los tonos ubicados entre ellos. Por ejemplo, la nota Do y la nota Mi guardan una relación de 3ª (Do – Re – Mi), mientras que la nota Do y la nota Sol guardan una relación de 5ª (Do – Re – Mi – Fa – Sol). Además, existen varios adjetivos que permiten precisar dichas relaciones en términos de semitonos: Mayor, Menor, Justo o Perfecto, Aumentado y Disminuido. Retomando el ejemplo anterior, la nota Do guarda una relación de 3ª Mayor con la nota Mi (4 semitonos: Do – Do# – Re – Re# – Mi). Todo intervalo musical guarda una relación de “inversión” con otro, donde se preserva la misma “distancia” en semitonos, pero la lectura se da en sentido opuesto. Por ejemplo, en sentido ascendente, el tono Sol guarda una relación de 5ª justa con el tono Do, como se mencionó anteriormente, mientras que en sentido descendente, guarda una relación de 4ª justa (Sol – La – Si – Do).

La “tonalidad” se refiere a las relaciones funcionales expresadas en la configuración de una escala musical y en su aplicación en el desarrollo de una composición musical; adquiere su nombre, generalmente, a partir de la nota que cumple la función de “tónica” (que ocupa el lugar inicial en la escala) y de la relación que la tercera nota en la escala guarda con ella (intervalo Mayor o Menor)⁵³. La tónica de una tonalidad puede definirse analizando el contorno melódico trazado por la sucesión de notas. En el sistema tonal, la nota musical que funge como tónica suele caracterizarse por ocupar las posiciones “fuertes” en las agrupaciones métricas⁵⁴. Los distintos tonos –y sus respectivas armonías– que componen una tonalidad se conocen por el nombre de “grados armónicos”. En la siguiente tabla se muestran los distintos grados armónicos de la tonalidad de Sol mayor.

53 Desde el punto de vista *emic* –de los músicos mayo–, existen al menos tres tipos de modalidad –mayor, menor, y sostenido– que no necesariamente corresponden a las tonales. En el siguiente capítulo se expone una posible explicación para esto.

54 Con frecuencia, el término “tono” se usa para referir a la tonalidad de una pieza o de un conjunto de ellas. Así, mientras la “afinación” se refiere a una determinada configuración implementada en el instrumento musical, la “tonalidad” o “tono” se refiere a una determinada configuración de las notas musicales; aunque puedan corresponderse y ser intercambiables en las referencias, no representan estrictamente la misma situación.

Tono	Grado armónico	Función	Cualidad
Sol	I	Tónica	Mayor
La	ii	Supertónica	Menor
Si	iii	Mediante	Menor
Do	IV	Subdominante	Mayor
Re	V	Dominante	Mayor
Mi	vi	Submediante	Menor
Fa sostenido	vii ^o	Sensible	Disminuido

Tabla 2.1.3: Funciones tonales de la escala de Sol mayor

Una misma escala musical puede ser empleada para diversas tonalidades “relativas”; por ejemplo, Do mayor y La menor. Asimismo, modificando uno de sus tonos musicales por un semitono, una escala musical puede “modular” de una tonalidad a otra cercana; por ejemplo, cambiando el tono de Fa por Fa# (sostenido), la escala de Do mayor modula a la de Sol mayor. Por tal motivo, me referiré como “tono fundamental” al tono que, aunque varía de función según se modula entre diversas tonalidades, en un nivel estructural más amplio preserva su condición de tónica. En la música de *labeleerom* mayos se dan distintos niveles de modulación. En algunos casos, todo el son modula respecto al tono fundamental del segmento; en otros, la variación se presenta sólo a mitad de una frase. Puesto que los sones de *labeleerom* mayos se componen, en general, del primero, cuarto y quinto grados armónicos, cualquier introducción de un grado distinto a éstos han sido un rasgo pertinente para considerar una posible modulación. Cuando se desarrolla una frase melódica en el IV o V grado con una extensión o recurrencia tan preeminente como la que corresponde al I, se considera una modulación. Esto se especifica en cada caso en las secciones correspondientes.

Finalmente, por “forma tonal” me refiero a la estructura amplia y segmentada que se hace de los grados armónicos en la secuencia de sones que componen cada ocasión analizada de *pajko*. En el siguiente capítulo, la forma tonal se compara con la secuencia de acciones rituales para analizar lo que llamo “forma tonal-ritual”, que no es más que la conjunción de ambos lenguajes en una sola expresión.

2.1.3 Procedimiento del análisis tonal

La técnica fundamental empleada en este análisis para determinar cuál es la tonalidad que mejor representa la estructura de cada son ha sido una escucha enfocada a la percepción psicoacústica de las

relaciones entre frecuencias –audibles– regulares (notas musicales). Para el propósito de esta investigación, la sensibilidad requerida es hacia las relaciones tonales.

La referencia principal para la caracterización tonal de los sones es su composición armónica y melódica. Generalmente, en el caso de la música de *labeleerom*, la serie de notas graves (bajos) producidas en el arpa marca la pauta para definir la jerarquía de las notas que componen la escala musical y tonalidad del son. Esto es una característica común en la música tonal, dado que el espectro armónico de las notas en rango bajo es más amplio y audible que aquellas en rangos altos. Por tal motivo, las composiciones tonales tienden a fijar de manera clara el grado armónico en el bajo y reservar los rangos medio y agudo –como la melodía del violín– para aquellas notas que permiten definir la modalidad de la tonalidad o que cumplen una función “ornamental”. Por otro lado, la “introducción” que caracteriza a la forma musical de los sones de *labeleerom* ha sido un indicio clave para este análisis, pues ésta es enfática del tono fundamental de la pieza en cuestión. Esto mismo aplica para la “cadencia final”, que es una elaboración libre de la tonalidad de la pieza o del tono fundamental del segmento⁵⁵. Finalmente, las condiciones de grabación permitieron capturar con poca claridad la parte armónica aguda del arpa, por lo que en pocas ocasiones ésta es un rasgo analizado.

Partiendo de las bases anteriores, el análisis se realizó de manera sistemática, al menos dos veces, sobre los cerca de doscientos registros que integran el *corpus*. Además del dispositivo de captura de sonido utilizado en campo –la grabadora–, algunas otras herramientas digitales fueron incorporadas: un DAW (*Digital Audio Workstation*) y un sintetizador digital VST (*Virtual Studio Technology*). Primero, la colección de archivos de audio que corresponden a una ocasión de registro son ordenadas cada una en una pista en el DAW; generalmente, cada uno de los archivos de audio corresponde a un solo son. Otra pista de audio virtual contiene el sintetizador digital, que es manipulado mediante un controlador MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*). Dicho sintetizador está programado para emitir una sola onda sinusoidal, de tal manera que no genere frecuencias armónicas que saturen el espectro sonoro a ser analizado. El resto del procedimiento consiste en reproducir una de las pistas, escuchar muy atentamente el son y buscar con el teclado y el *pitch bend* (palanca para subdividir tonos) del controlador, cuáles de las notas producidas por el sintetizador coinciden con aquellas que han sido registradas. A través de las herramientas de selección y reproducción cíclica del DAW es posible delimitar la escucha a una determinada sección de la grabación, lo cual facilita su estudio. Después de

55 Beals identifica esto de la siguiente manera: “When the music ends, a definite closing phrase is played which is the same for all pieces” (1945, p. 124).

comprobar reiteradamente que una determinada escala funciona correctamente para imitar las notas de una grabación, ésta es anotada.

Para el análisis de algunos sonos, ha sido necesario tomar en consideración algunos aspectos adicionales sobre su composición. Particularmente, esta situación aplica a aquellos sonos que, encontrándose en medio de otros con un tono fundamental en común, muestran importantes rasgos estructurales de otra tonalidad. En estos casos, el análisis ha sido más exhaustivo y se presentan argumentos que justifican por qué se considera que se trata de modulaciones en el nivel de pieza completa y no de un cambio de tonalidad en el nivel de agrupaciones de sonos. Puesto que la prioridad de este análisis es el nivel del *pajko* entero, y no el de la estructura interna de los sonos, este tipo de revisión más extensa se expone solamente en el primer caso que se ha presentado en la revisión del *corpus*. Cuando la situación observada ocurre de nuevo, me limito a referir a la primera argumentación.

2.2 Análisis de las secuencias de sonos de cada *pajko*

La información resultante de la aplicación del análisis musical a cada una de las ocasiones de *pajko* que conforman el *corpus* se muestra en forma de tablas. El objetivo principal de éstas es presentar al lector cuál fue la relación de la hora, la tonalidad, y el orden en la secuencia de la interpretación de cada son. Este conjunto de tablas será comparado entre sí en la siguiente sección. De esta manera, es como he podido establecer que existe una forma general conforme a la cual se desarrollan las relaciones de tonalidad y hora. Las tablas se presentan en dos apartados, cada uno correspondiente a un tipo de *pajko*: doméstico y comunitario. Cada una de las tablas es precedida por una breve introducción sobre las circunstancias de realización del *pajko* en cuestión.

En la Figura 3 se presentan los títulos de las columnas que ordenan todas las tablas empleadas para el análisis. En la columna “*Altar*” se indica cuál de los dos *altares* de *labeleerom* interpretó el son. En la columna “Nº Ronda” se señala el lugar del son en la secuencia total del *pajko*; esta columna también incluye indicaciones sobre la realización de diversas acciones rituales (*canario*, *jinanki*, *Alba*). La quinta columna contiene el nombre del tono que ha resultado del análisis musical. En los casos en que los distintos motivos musicales que componen al son se encuentran en tonalidades distintas, éstas se enlistan por orden de aparición separadas por una barra diagonal (/). Por otra parte, algunas de las afinaciones registradas no corresponden exactamente con las alturas de referencia (a partir de La = 440hz). En estos casos, se anota el tono más cercano al cual puede ser referido el son, y se señala con un signo de “mayor que” (>) o “menor que” (<), si se ubica por encima o por debajo del valor de referencia. Estas variaciones ocurren en proporciones menores al semitono. En el caso del *Alba*, que involucra la interpretación de varios sonos cortos de manera consecutiva, se anota cada una de las tonalidades y sus modulaciones, si las tuvieran. La columna del extremo derecho –sexta– indica la etiqueta numérica (ID) que le corresponde al son en el Catálogo. Cuando no se cuenta con la información correspondiente a alguna casilla se anota un guion (–). Por último, cabe señalar que las líneas sencillas que separan las filas indican que los sonos fueron interpretados durante el desarrollo de una sola ronda, mientras que las líneas dobles indican que se trata de la siguiente.

Hora	Altar	Nº Ronda	Tono (Análisis)	ID
------	-------	----------	-----------------	----

Figura 3: Encabezados de las tablas

A continuación de esta se presenta una segunda tabla (ejemplifico con la Tabla 2.2.1) en la que se muestra el análisis de la ocasión en términos de grados armónicos (ver Tabla 2.1.3). La primera fila

contiene el número de ID del son analizado. Puesto que las realizaciones del *canario* inicial, final y del Alba consisten en la interpretación de una secuencia de varios sones, se apunta “Ci” y “A” para señalarlos respectivamente, en vez de su ID correspondiente. Para incluir a todas las acciones rituales-musicales principales en este tipo de nomenclatura, se anota “Cf” para el *canario* final. La siguiente fila contiene el grado armónico correspondiente al son en cuestión; en los casos de los sones con modulaciones se conserva el formato que separa los grados con una barra diagonal. En los casos mencionados en el párrafo anterior, donde la afinación no se ajusta con exactitud a los estándares de referencia, se impone un criterio de reducción sobre los datos obtenidos. Esta situación se aborda con mayor detalle en la sección final de este capítulo, en la sección 2.4. Finalmente, la fila inferior señala el tono fundamental al que se circunscribe un conjunto contiguo de sones. A esto llamo “agrupamiento tonal” y, además de basarse en los criterios analíticos descritos en la sección anterior, tiene como referente prioritario los indicios recuperados en mi trabajo de campo acerca de la normativa ritual sobre la producción musical⁵⁶.

ID	ID	ID	ID
I	I/V	IV/I	IV
I		IV	

Tabla 2.2.1: Agrupaciones tonales

Después de estas tablas se presenta una serie de observaciones concernientes a los sones interpretados en este *pajko*, enlistadas a partir del número de ID que aparece en la tabla⁵⁷.

En el caso particular de los registros realizados en ocasiones del tipo comunitarias cuentan con otro tipo de información recolectada *in situ*: anotaciones sobre las funciones tonales de las cuerdas graves del arpa durante la interpretación de cada son⁵⁸. La fila superior contiene un código compuesto por dos números. El primero de ellos indica cuál de los *altares* de *labeleerom* interpretó el son, y el segundo indica qué número ocupó el son en la secuencia. La entrada “2.3”, por ejemplo, indicaría que se trata del tercer son que interpretó el segundo *altar* de *labeleerom*⁵⁹. Dichas anotaciones también se presentan en forma de tablas, en las que cada columna corresponde a una de las cuerdas del arpa,

56 Véase, en general, el apartado 1.2.1 y, más específicamente, la nota 80 y la entrevista a David Escalante (página 154).

57 Si bien el título de los sones no es uno de nuestros rasgos pertinentes para el análisis, en algunos casos el dato resulta pertinente en la construcción de la propuesta del siguiente capítulo.

58 El registro de estas ocasiones comunitarias ocurrió en una segunda temporada de trabajo de campo, para la cual ya había realizado algunos análisis preliminares, y la pertinencia del registro de esta información ya era evidente.

59 Este código se emplea, de la misma manera que aquí se explica, en otras tablas que requieren presentar esta información de manera compacta. En dichos casos, se refiere a él con el encabezado de “Alt.Son”.

mientras que la secuencia de tonos se encuentra listada en la serie de filas. La función tonal es indicada por su nombre completo, o bien con alguna de las siguientes abreviaturas:

Abreviatura	Concepto
T	Tónica
ST	Supertónica
M	Mediante
sD	Subdominante
D	Dominante
sM	Submediante
ss	Sensible
p	Nota de paso ⁶⁰
- (guion)	Sin anotación
s/r	Sin registro
(Número romano)	Grado armónico ⁶¹

Tabla 2.2.2: Referencias para los usos tonales

60 Este concepto refiere a cuerdas cuyo uso no consistió en la denotación de una armonía particular, sino que sirvió para adornar el tránsito de un grado melódico a otro.

61 En algunos casos se anota cuál es el grado armónico en el cual está funcionando la nota musical correspondiente a una determinada cuerda.

2.2.1 Resultados del análisis de *pajkom* domésticos

El Rodeo, 19 de febrero de 2018 (3P)

Este *pajko* se realizó el 19 de febrero de 2018 en la casa de Néstor Báypoli, en la comunidad de El Rodeo, municipio de Etchojoa. El *labeleero* mayor fue Marino Robles, proveniente de la comunidad de Huirachaca, en el mismo municipio. Su nieto, Adolfo Cantú, ocupó el puesto de violín segundo –de este primer *altar*–. Con frecuencia, ambos se intercambiaron funciones –de primer a segundo violín y viceversa– antes de la interpretación de un son. Según la información compartida por Néstor Báypoli, el ejecutante del primer violín del segundo *altar* fue Jesús Valencia, mientras que el *arpeero* de ese mismo *altar* fue Mario Moroyoqui. Estanislao Granados fungió como *pajkola yowe*.

Hora	Altar	Nº Ronda	Tono (Análisis)	ID
20:17	<i>Lbl 1, Lbl 2</i>	<i>Canario</i> inicial	Re mayor	184
21:35	<i>Labeleerom 1</i>	1	Re mayor	187
21:53	<i>Labeleerom 2</i>	1	Re mayor	188
22:55	<i>Labeleerom 1</i>	2	Re mayor	190
23:34	<i>Labeleerom 2</i>	2	Re/La mayor	192
00:37	<i>Labeleerom 1</i>	3	Re/La mayor	195
01:10	<i>Labeleerom 2</i>	3	Re/La mayor	196
02:40	<i>Labeleerom 1</i>	4	Sol/Re mayor	199
–	<i>Labeleerom 2</i>	4	Sol mayor	200
04:25	<i>Labeleerom 1</i>	5	La mayor	203
04:51	<i>Labeleerom 2</i>	5	La mayor	204
05:57	<i>Labeleerom 1</i>	6	La mayor	206
06:20	<i>Labeleerom 2</i>	6	La mayor	207
06:36	<i>Lbl 1, Lbl 2</i>	Alba	La, La; Re, La; Re, La; La, La	104
08:23	<i>Labeleerom 1</i>	7	La mayor	209
08:48	<i>Labeleerom 2</i>	7	La mayor	210
09:50	–	<i>Jinanki</i>	–	–
10:03	<i>Labeleerom 1</i>	8	La mayor	212
10:25	<i>Labeleerom 2</i>	8	La mayor	213
11:00	<i>Lbl 1, Lbl 2</i>	<i>Canario</i> final	La mayor	215
Fin del <i>pajko</i>				

Tabla 2.2.3: El Rodeo, 19 de febrero de 2018 (3P)

Ci	187	188	190	192	195	196	199	200	203	204	206	207	A	209	210	212	213	Cf
I	I	I	I	I/V	I/V	I/V	IV/I	IV	V	V	V	V	V/I	V	V	V	V	V
I							IV		V									

Tabla 2.2.4: Agrupaciones tonales del análisis de El Rodeo (3P)

ID 192 – Según el análisis realizado sobre esta grabación, la melodía se ubica de manera predominante en el tono de La mayor, pues su desarrollo se centra sobre su triada. Sin embargo, hay ciertas características en su interpretación que inducen a considerar que se trata, en un nivel más amplio, de una variante del tono de Re mayor. La primera es que, según la normativa ritual, los cambios del tono fundamental para cualquier ronda de sonos sólo son admisibles por parte del *labeleero* mayor, y el tono con el que el primer *altar* inició la ronda fue el de Re mayor. Además, adquieren especial pertinencia los testimonios acerca de la rivalidad entre *oficios*. Según éstos, cada uno de los *altares* segundo, tercero y cuarto, no solamente está obligado por la normativa ritual a “responder” apropiadamente el son interpretado por el *altar* anterior a él en la secuencia, sino que tiene la opción de “darle donde más le duela”, es decir, de responder con un son que ponga en evidencia su superioridad competente y concedora (ver sección 1.2). En ese sentido, es viable suponer que el motivo para la selección de este son, interpretado por el segundo *altar*, fue la posibilidad de extenderse hacia otra tonalidad sin faltar a la norma que los condiciona a seguir con la afinación del primer altar. Algunos elementos estructurales del son en cuestión pueden ayudar a sustentar este supuesto.

En primer lugar, las notas que componen el bajeo en el arpa evitan usar la sensible del tono de La mayor –es decir, Sol sostenido–, indicando que la afinación continúa en Re mayor. En la siguiente figura se muestran las notas empleadas:



Figura 4: Bajo en el arpa del son ID 192

En el apartado 2.2.2, se presentan los apuntes de varios registros *in situ* sobre las funciones que cumple cada cuerda grave del arpa dependiendo de la afinación en la que se haya configurado. Anticipando la información que ahí se presenta, se tiene que en la afinación de Re mayor dicha configuración se establece como lo señala la siguiente figura, donde la nota más grave corresponde a la cuerda más grave y así sucesivamente (para las cuerdas y notas que no se emplean se anota un guion):



Figura 5: Funciones tonales para el tono de Re mayor registradas en las cuerdas graves del arpa

De tal manera, el bajero de este son conserva las propiedades que definen dicha afinación. Otro aspecto importante para considerar que este son se encuentra en el ámbito del tono de Re mayor es su introducción. Una generalidad que presentan los sonos de *labeleerom* es que inician con un gesto melódico que anuncia la tonalidad predominante en que se interpretara. En este caso, la introducción que se tocó es característica de los sonos en el tono de Re mayor:



Figura 6: Inicio del son ID 192

Algo similar ocurre al término del son, pues bien finaliza claramente en el tono de La mayor (22'37") la cadencia que sigue –también parte formal de los sonos de *labeleerom*– elabora cadencias en la tonalidad de Re mayor.

En resumen, si bien la melodía se está compuesta en la tonalidad de La mayor, otras circunstancias más específicas de las formas musicales –la introducción y cadencia final– y rituales –la norma según la cual sólo el *labeleero* mayor del primer *altar* puede determinar la afinación de la ronda de sonos– del *pajko* sugieren que se trata de una variación –“modulación”, si se gusta– del tono que define el segmento: Re mayor.

ID 195 – El segundo tema del son modula a la tonalidad dominante (La mayor). Considerando la norma de rivalidad entre músicos, es posible que esta combinación sea a razón de la tonalidad en que los *labeleerom* segundos tocaron el son anterior a este.

ID 199 – El título de “Encuéntrame coyote” fue sugerido por dos miembros del público presentes al momento del registro.

ID 212 – El título de “Mula prieta” fue sugerido por un tercer miembro del público, quien añadió: “[este son] va cuatrapeado”. Este calificativo probablemente se refiera a los súbitos cambios de velocidad o *tempo* que ocurren en la interpretación de este son.



Imagen 4: Oficios y altares de Bacame Nuevo (5P)

Bacame Nuevo, 25 de febrero de 2018 (5P)

Este *pajko* se realizó el 25 de febrero de 2018 en casa de Doña Rosa Amelia Valencia, en la comunidad de Bacame Nuevo, municipio de Navojoa. Según me fue comentado, Doña Rosa tiene el cargo de *kobanaro* en dicha comunidad. Marino Robles fue el *labeleero* mayor y Estanislao Granados el *pajkola yowe*.

Hora	Altar	N° Ronda	Tono (Análisis)	ID
18:12	–	<i>Jinanki</i>	–	–
18:56	<i>Labeleerom</i> 1	<i>Canario</i> inicial	Re mayor	221
19:28	<i>Labeleerom</i> 1	1	Re mayor	222
20:11	<i>Labeleerom</i> 1	2	Re mayor	224
20:53	<i>Labeleerom</i> 1	3	Re mayor	226
21:38	<i>Labeleerom</i> 1	4	Re mayor	228
22:30	<i>Labeleerom</i> 1	5	Si menor/Re mayor	230
23:27	<i>Labeleerom</i> 1	6	Re mayor/Si menor	232
00:36	<i>Labeleerom</i> 1	7	Re mayor	234
01:34	<i>Labeleerom</i> 1	8	Re mayor	236
03:24	<i>Labeleerom</i> 1	9	Sol mayor	238
04:25	<i>Labeleerom</i> 1	10	Sol mayor	240
05:25	<i>Labeleerom</i> 1	11	La mayor	243
06:22	<i>Labeleerom</i> 1	Alba	La mayor, La mayor, La/Re/Mi mayor, La mayor	245
6:41	<i>Labeleerom</i> 1	12	La mayor	246
07:17	Altavoz	–	Si bemol mayor	247
08:41	–	<i>Jinanki</i>	–	–
09:05	<i>Labeleerom</i> 1	13	La mayor	249
09:21	<i>Labeleerom</i> 1	14	La mayor	251
09:41	<i>Labeleerom</i> 1	15	La mayor	253
10:01	<i>Labeleerom</i> 1	<i>Canario</i> final	La mayor	255
Fin del <i>pajko</i>				

Tabla 2.2.5: Bacame Nuevo, 25 de febrero de 2018 (5P)

Ci	222	224	226	228	230	232	234	236	238	240	243	A	246	249	251	253	Cf
I	I	I	I	I	vi/I	vi/I	I	I	IV	IV	v/II	V	V	V	V	V	V
I									IV			V					

Tabla 2.2.6: Agrupaciones tonales del análisis de Bacame Nuevo (5P)

ID 230 – El título de “*Cháparakobba*” fue sugerido por el *pajkola yowe* del *pajko*, Estanislao Granados Moroyoqui. Comentó además que el *cháparakobba* se trata de un “pájaro nocturno”. También en la grabación se escucha a alguien mencionando este nombre. En el material fonográfico “Música, rezos y alabanzas funerarias: Mayos de Sonora” (Ayala Partida, s/f) se incluye una pista con este título. Dicha grabación comparte, en términos generales, la melodía y armonía del registro que aquí se presenta. Puesto que el material fonográfico fue grabado en estudio –facilitando su audición– y la pieza puede identificarse como la misma, el análisis armónico se ha auxiliado de dicha grabación. He identificado otras interpretaciones dentro del *corpus* que coinciden con este son: IDs 370 [Campo 13 (9P)] y 337 [Buaysiacobe (8P)]; en el comentario de este último amplió los datos analíticos.

ID 232 – La tonalidad de Si menor se enfatiza tanto en la introducción de los violines como en el arpa, con un *ostinato* en la nota su tónica. Modula al relativo mayor (Re mayor).

ID 234 – El *labeleero* mayor e intérprete del son, Marino Robles, proporcionó el título de “Palomita de primavera” y la tonalidad de “Sol menor”. Esta es uno de varios registros en los que se observa la falta de equivalencia entre el “modo mayor” que se describe en la teoría tonal occidental y la cualidad “menor” referida entre los *labeleerom*.

Es posible que la referencia “palomita” no sea a un ave, sino a algún tipo de mariposa o polilla, llamadas también “palomitas” (Camacho Ibarra, comunicación personal). De hecho, al preguntar por el nombre del canto de Venado que se interpretó a continuación (en esta misma ronda) a Pedro Valenzuela Alamea –anciano y *masowileerom yowe* procedente de Mococho (Imagen 4, sentado de frente al fondo)–, éste me proporcionó el nombre de “*Chichial tuka*”, y comentó lo siguiente:

“Es un animalito que anda en media noche. A la hora de la noche. ‘*Tuka ániapo welama*’, quiere decir: ‘en la noche anda’. Y anda haciendo ‘chik chik’, ruido. Anda haciendo ruido en la hora de la noche. ‘*Nobbatweye* (?)’: ‘va adelante mío’, así dice. “*Batweye*”, quiere decir ‘adelante’.” A continuación, el *masowileero* segundo interviene: “Ese animal también se anda cuando salen los bultos, los espantos, algo así. Es el que anuncia los espantos. También anda allí ese animal.” Replica Pedro: “Donde hay interés.” Inquiero: “Que dicen que hay enterrado...” “Sí”, contestan ambos. “Ahí te sale donde hay entierro”, agrega Pedro, “te va acompañando cuando a la hora de la *nochi* vas caminando tú, ahí te acompaña, te encamina”. “Cuando anda ese espanto ahí, ése [animal] te empieza a caer en el sombrero”, comenta el segundo, “y ya te asustas o no te asustas, pero ahí...”. “¿*Chichia*?”, pregunto. “¡*Chichial! Tuka ánia*”, corrige Pedro. “Es el mundo de la noche”, inquiero. “¡Sí!”, exclaman ambos, “ándale...” “Y, ese canto, ¿es muy viejo?”, pregunto. “¡Sí!”, exclaman de nuevo. “Es

antiguo, ¡uh! Los anteriores. Yo andaba con un viejito, ése me enseñaba. Me decía: ‘así vas a cantar a la hora de la noche’”, comenta Pedro. “Ahorita ya es medianoche”, señalan ambos, “¡y ahí viene otro [canto]! También viene en la noche”. “*Yohuilu*”, dice Pedro, anunciando el próximo son. “Es la oscuridad de la noche”, agrega el segundo. (Pedro Valenzuela y su *masowileero* segundo, Bacame Viejo, 25 de febrero de 2018)

Durante mi trabajo de campo, con frecuencia escuché que las personas *yoreme* mayores comentaran sobre los seres que custodian las riquezas enterradas en el campo. En este contexto, se refirieron también a insectos (“palomillas”) que moran en dichos sitios, lo cual permite además identificarlos. Tomando en cuenta este dato, es posible observar la relación semántica elaborada por los *altares* en esta ronda en torno a la “palomilla” nocturna. Por otro lado, me parece que el hecho de que a esta afinación se le llame “Sol menor” no es fortuito, pues –como se ve en el siguiente capítulo– bien podría tratarse de un nombre alusivo a la condición inferior del astro solar durante la situación de *Tuka ánia*, “medianoche”. Finalmente, otra interpretación tentativa tendría cabida en la segunda parte del nombre del son proporcionado: “de primavera”, que podría asociarse al ciclo ritual de Semana Santa, donde el Cristo-Sol atraviesa por un periodo de oscuridad.

ID 236 – El *labeleero* mayor e intérprete del son, Marino Robles, proporcionó el título de “La flor de madrugada”.

ID 246 – Este son fue solicitado y bailado por los fariseos. Durante su interpretación, los caseros ofrecieron una botella de tequila al *pajkola yowe*, Estanislao Granados, quien se refirió a esto como el “Santo bolo” y lo compartió entre los *oficios* presentes.

ID 247 – Alrededor de las 00:00 horas, Adriana, una de las caseras del *pajko*, se acercó a Don Estanislao Granados, *pajkola yowe*, para pedirle que los *labeleerom* tocaran el son “Tren *buiti*”. El *pajkola yowe* le indicó que esa solicitud debía dirigirla al *labeleero* mayor, Marino Robles, y la acompañó para que así lo hiciera. Ambos se acercaron a hacer su pedido al altar de los *labeleerom*, cuyo mayor pareció responder afirmativamente; después, la casera se retiró a la cocina del *pajko*. Horas después, Adriana regresó a la enramada, dirigiéndose a *pajkolam* y *labeleerom* para preguntar por qué no habían tocado el son que había pedido. En esta ocasión, el *labeleero* mayor tampoco contestó con una evidente negativa, sin embargo, Adriana se dirigió al interior de su domicilio y regreso a la enramada con un altavoz con amplificador y lectora de memorias USB integrados. A continuación, pidió la atención de los *pajkolam*, y comenzó a reproducir una serie de sones desde el altavoz. A medida que se reproducía cada son, los *pajkolam*, especialmente Estanislao y Macario sugerían nombres, indicándole que no era ese el son que ella buscaba. En este ejercicio, fueron mencionados

algunos títulos como “María Antonieta”, “*Mamiasiali*” y “Mula prieta”. Tan pronto como empezó a reproducirse el son que Adriana buscaba, los *pajkolam*, exaltados, lo identificaron y uno de ellos, Macario, se puso de pie para acompañarlo con danza de *ténabares*. Este son no será considerado en el análisis tonal de esta ocasión, ni incluido en las tablas analíticas, puesto que el contexto de su reproducción se encuentra fuera del modo y la normatividad ritual de producción musical.

ID 251 – Tomando como referencia el audio y el título del son con ID 247, podemos sugerir que este son también se trata del *Tren buti*.

ID 253 – El título de “Hormiga amarilla” fue sugerido por el *tambuleero* del *pajko*, Florentino “Nico” Valenzuela (Imagen 4, de pie al lado izquierdo).



Imagen 5: Primer altar de Bacame Nuevo (5P)

Campo Número 13, 22 de marzo de 2018 (9P)

Este *pajko* se realizó en la localidad llamada Campo Número 13, en el municipio de Etchojoa, en el contexto ritual de la campaña del Cristo de San Pedro Viejo. El registro se llevó a cabo en colaboración con el etnólogo Camacho Ibarra, quien me hizo extensiva, por parte de los *fiesteros*, la invitación a esta ocasión. Marino Robles tuvo el cargo de *labeleero* mayor, y Juan Luis Buitimea Valenzuela el de *pajkola yowe*.

Hora	Altar	Nº Ronda	Tono (Análisis)	ID
20:43	<i>Labeleerom</i> 1	<i>Canario</i> inicial	Mi bemol mayor	362
21:56	–	<i>Jinanki</i>	–	–
22:19	<i>Labeleerom</i> 1	1	Mi bemol mayor	365
23:02	<i>Labeleerom</i> 1	2	Mi bemol mayor	367
23:52	<i>Labeleerom</i> 1	3	Do menor/Mi bemol mayor	370
01:03	<i>Labeleerom</i> 1	4	Mi bemol mayor	372
02:19	<i>Labeleerom</i> 1	5	Mi bemol mayor	375
03:42	<i>Labeleerom</i> 1	6	La bemol mayor	377
04:48	<i>Labeleerom</i> 1	7	La bemol mayor	378
05:33	<i>Labeleerom</i> 1	8	< Si bemol mayor	380
06:23	<i>Labeleerom</i> 1	<i>Alba</i>	< Si b.; Mi b.; Si b.; Si b.	381
Fin del registro				

Tabla 2.2.7: Campo Número 13, 22 de marzo de 2018 (9P)

Ci	365	367	370	372	375	377	378	380	A
I	I	I	vi	I	I	IV	IV	V	V/I
I						IV		V	

Tabla 2.2.8: Agrupaciones tonales del análisis de Campo 13 (9P)

ID 370 – Según mi análisis, se trata de una variante de los sones IDs 230 y 337.

Todos los siguientes datos fueron proporcionados por el *labeleero* mayor Marino Robles:

ID 372 – Título “La culebrita prieta” (*babatuku* en *yoremnokki*).

ID 377 – Título “*Mamiasiali*”⁶² en el tono *Naiki* o Do mayor.

ID 380 – Tono *Kurusaw* o Re mayor.

62 Traducido, según diversos interlocutores, como “chichiquelite” o “quelite verde”.

Bahuises, 17 de marzo de 2018 (7P)

Este *pajko* se realizó en la localidad de Bahuises, al norte de la ciudad de Navojoa, en el municipio de ese mismo nombre. El *labeleero* mayor de esta ocasión es conocido como Zenón, Cenobio, o “Cochicuino”, proveniente de la localidad de Rancho Camargo y *kobanaro* de la localidad de San Ignacio Cohuirimpo. El *pajkola yowe* de esta ocasión es conocido como “Pano *pajkola*”.

Hora	Altar	N° Ronda	Tono (Análisis)	ID
21:08	<i>Labeleerom</i> 1	<i>Canario</i> inicial	Mi bemol mayor	301
21:55		<i>Jinanki</i>		
22:17	<i>Labeleerom</i> 1	1	Mi bemol mayor	304
22:59	<i>Labeleerom</i> 1	2	Mi bemol mayor	306
23:54	<i>Labeleerom</i> 1	3	Mi bemol mayor	308
–	<i>Labeleerom</i> 1	4	Mi bemol mayor	310
01:57	<i>Labeleerom</i> 1	5	> Si bemol mayor	312
03:03	<i>Labeleerom</i> 1	6	Si bemol mayor	313
03:47	<i>Labeleerom</i> 1	7	Si bemol mayor	315
–	<i>Labeleerom</i> 1	8	Si bemol mayor	317
05:25	<i>Labeleerom</i> 1	Alba	Si bemol mayor	318
06:13	<i>Labeleerom</i> 1	Fariseos	Si bemol mayor	319
07:17	<i>Labeleerom</i> 1	9	Si bemol mayor	320
		<i>Jinanki</i>		
08:15	<i>Labeleerom</i> 1	10	Si bemol mayor	323
08:58	<i>Labeleerom</i> 1	<i>Canario</i> final	Si bemol mayor	325
Fin del <i>pajko</i> .				

Tabla 2.2.9: Bahuises, 17 de marzo de 2018 (7P)

Ci	304	306	308	310	312	313	315	317	A	319	320	323	Cf
I	I	I	I	I	V	V	V	V	V	V	V	V	V
I					V								

Tabla 2.2.10: Agrupaciones tonales del análisis de Bahuises (7P)

ID 304 – La participación del segundo violín se interrumpió, pues tuvo que cambiar una cuerda. Por este motivo, el lector escuchará una sección con la participación de un solo violín en el archivo de audio.

ID 308 – Para la interpretación de este son, el violín primero y segundo intercambiaron lugares. César, uno de los *masowileerom*, proporcionó el título de *Gokki* o *Wo'i* (Coyote). Resalta el uso del *glissando* en la melodía. Algunos de los *pajkolam* interrumpieron la danza de *ténabarim* durante su intervención para situarse frente al arpa y, colocando su cara frente al orificio más grande del instrumento, gritar hacia dentro.



Imagen 6: Interpretación del “Son del coyote” (ID 308)

ID 313 – César, *masowileero*, proporcionó el título de “*Ili mu'u*” (Tecolotito).

ID 310 – Hilario Quiñones proporcionó *in situ* el título de “La tetona”, canción popular adaptada al conjunto de *labeleerom*; es decir, se trata de un *yorison*.

ID 315 – Hilario Quiñones y Federico Gocobachi, este último uno de los *masowileerom*, proporcionaron el título de “*Mamiasiali*”. Poco después de la interpretación de este son, se suscitó un episodio violento con una persona alcoholizada (ver página 107).

ID 323 – Federico Gocobachi proporcionó el título de “*Cochicuino*”, *yorison* insignia de este conjunto que le ha valido el sobrenombre a su *labeleero* mayor.

Buaysiacobe, Etchojoa, 21 de marzo de 2018 (8P)

Este *pajko* se realizó en casa de “*Lulu pajkola*”, en la localidad de Buaysiacobe, municipio de Etchojoa. David Escalante, originario de dicho lugar, fue el *labeleero* mayor. Alfredo “El Zurdo” fue el *pajkola yowe*. El registro de este *pajko* comenzó luego de que el *canario* inicial ya había sido realizado; Camacho Ibarra, quien lo presenció, corroboró que la ronda de sones con la que inicia este registro fue la primera inmediatamente después de dicha realización.

Hora	Altar	Nº Ronda	Tono (Análisis)	ID
Inicio del registro				
21:26	<i>Labeleerom 1</i>	1	> Re mayor	326
21:37	<i>Labeleerom 2</i>	1	> Mi bemol mayor	327
22:18	<i>Labeleerom 1</i>	2	> Re mayor	331
22:33	<i>Labeleerom 2</i>	2	> Mi bemol mayor	332
23:20	<i>Labeleerom 1</i>	3	> Re mayor	334
23:35	<i>Labeleerom 2</i>	3	> Mi bemol mayor	335
00:15	<i>Labeleerom 1</i>	4	> Si menor/Re mayor	337
00:50	<i>Labeleerom 2</i>	4	> Do menor/Mi bemol mayor	338
01:48	<i>Labeleerom 1</i>	5	> Re mayor	344
02:20	<i>Labeleerom 2</i>	5	Mi bemol mayor	345
03:19	<i>Labeleerom 1</i>	6	> La mayor	345
03:47	<i>Labeleerom 2</i>	6	Si bemol mayor	347
04:27	<i>Labeleerom 1</i>	7	> La mayor	349
05:07	<i>Lbl 1, Lbl 2</i>	Alba	La, Si bemol; La, Si bemol; La, Mi bemol	351
07:48	<i>Labeleerom 1</i>	8	> La mayor	355
08:06	<i>Labeleerom 1</i>	9	> La mayor	357
08:29	<i>Labeleerom 1</i>	10	> Mi mayor mixolidio	359
		<i>Jinanki</i>		
Fin del registro				

Tabla 2.2.11: Buaysiacobe, 21 de marzo de 2018 (8P)

326	327	331	332	334	335	337	338	342	345	345	347	349	A	355	357	359
I	I	I	I	I	I	vi/I	I/vi	I	I	V	V	V	V/I	V	V	II
I										V						II

Tabla 2.2.12: Agrupaciones tonales del análisis de Buaysiacobe (8P)

ID 326 – A esta hora inicia el registro. Camacho Ibarra, quien se encontraba presente desde el inicio, me proporcionó el dato de que se trataba de la primera ronda de sones.

ID 337 – El uso del modo Eólico –mejor conocido como menor natural– es notable en los pasajes principales de este son. La melodía –interpretada por los violines– se desarrolla entre los intervalos característicos de esta escala: una tercera menor ascendente (mediante) y una segunda mayor descendente⁶³ a partir de la tónica (Si). Además, hay un uso frecuente del quinto grado melódico de la escala (Fa sostenido, dominante) que ayuda a establecer constantemente la tónica Si. El bajo y el acompañamiento superior del arpa también desarrollan esta escala. En otros fragmentos, la melodía y armonía enfatizan claramente la tonalidad de Re mayor. Sin embargo, puesto que la introducción y conclusión del son, así como sus motivos principales se encuentran en Si menor, considero que ésta es su tonalidad y que ocasionalmente modula al relativo mayor (Re mayor). El título de “Cháparo” fue proporcionado por el Sr. Escalante, padre de David Escalante y *arpeero* del primer *altar de labeleerom*. Tanto el título proporcionado como la tonalidad analizada permiten considerar a este son una variante del ID 230 [Bacame Nuevo (5P)] y del ID 370 [Campo 13 (9P)].



Imagen 7: Primer altar de Buaysiacobe (8P)

63 Subtónica, a diferencia de la función de sensible en las escalas mayores.

ID 344 – Alrededor de las 01:30 horas el Sr. Escalante, *arpero* del primer altar de *labeleerom* se retiró del *altar*. Uno de los dos violinistas que quedaron tomó su lugar. Antes de comenzar a tocar formalmente el son para *pajkola*, realizaron algunos ensayos.

ID 345 – El Sr. Escalante, *arpero* del primer *altar* ya se encontraba de regreso y participó en la interpretación del son, completando el conjunto de *labeleerom*. Él mismo proporcionó el nombre de “*Kuru*” [*Cruzado*] para esta afinación.

ID 351 – Después del Alba, el conjunto de *labeleerom* segundos y el de *masowileerom* se retiraron del *pajko*.

ID 359 – En ocasiones se cambia la subtónica por sensible. De la misma manera que el 337, este son define claramente su escala a partir del uso de sus intervalos característicos. En este caso, la melodía gira, principalmente, en torno a dos ámbitos: la quinta justa de Mi a Si, y la quinta justa de La a Mi.

2.2.2 Resultados del análisis de *pajkom* comunitarios

La Fiesta grande, generalmente referida simplemente como “la fiesta” de algún santo en particular, es, en términos musicales, la forma más compleja de *pajko* registrada como parte de esta investigación. Aunque las respuestas inciertas ante mis interrogantes sobre la estructura de este ritual sugieren que cada centro ceremonial conserva sus particularidades, hay elementos que pueden suponerse generales. Al respecto, Camacho Ibarra señala que “La secuencia ritual del culto comunitario consiste en la antevíspera, la víspera y el final de la fiesta” (2017, p. 82).

Fiesta de los fariseos, Tetanchopo, Navojoa, 28 de marzo de 2018 “Los Zurdos”, *labeleerom* de Navojoa (11P)

Este registro fue realizado en el campamento de los fariseos adscritos al centro ceremonial de Pueblo Viejo, Navojoa.

Hora	Altar	N° Ronda	Tono (Análisis)	ID
21:43	<i>Labeleerom</i> 1	Canario inicial	Mi bemol mayor	405
22:20	<i>Labeleerom</i> 1	1	Mi bemol/Si bemol mayor	405
23:17	<i>Labeleerom</i> 1	2	Mi bemol mayor	406
00:00	<i>Labeleerom</i> 1	3	Mi bemol mayor	408
00:50	<i>Labeleerom</i> 1	4	Mi bemol mayor	168
02:09	<i>Labeleerom</i> 1	5	< Si bemol mayor	172
03:03	<i>Labeleerom</i> 1	6	Si bemol mayor	175
03:46	<i>Labeleerom</i> 1	7	Si bemol mayor	177
04:10	<i>Labeleerom</i> 1	Alba	Si bemol mayor	178
04:29	<i>Labeleerom</i> 1	Fariseos	Si bemol mayor	179

Tabla 2.2.13: Fiesta de los fariseos, Tetanchopo, 28 de marzo de 2018 (11P)

Ci	405	406	408	168	172	175	177	A	179
I	I/V	I	I	I	V	V	V	V	V
I					V				

Table 2.2.14: Agrupaciones tonales del análisis de Tetanchopo (11P)

ID 405 – Antes de iniciar el *pajko*, pude observar que los *labeleerom* tuvieron problemas para afinar, y sus intentos por hacerlo se prolongaron por más de media hora. Exactamente cuatro meses después de la fecha de este *pajko*, adquirí el arpa que se empleó para su realización de parte de “Trini” Nolasco, *arpeero* de Los Zurdos. A partir de dicha adquisición pude ampliar mis observaciones en dos sentidos. Por una parte, cuando recibí instrucciones sobre la ejecución de este instrumento por parte del propio Trini, me advirtió que la cuerda más grave sólo se usa para tocar en el tono *Canario*. Como se muestra más adelante, otros conjuntos de *labeleerom* emplean esta cuerda para tocar la tónica de la escala *Naiki*, la cual no es empleada –al menos en esta ocasión– por Los Zurdos. Es decir, en este episodio se hace evidente en materia técnica lo que en la sección 3.2 describo desde una perspectiva teórica. Por otro lado, con la práctica y manipulación del instrumento pude percatarme del desgaste de sus clavijas, situación que me permitió apreciar con mayor detalle el proceso de afinación del instrumento y las complicaciones que en él pueden surgir.

ID 172 – “Trini” Nolasco, *arpeero* de los *labeleerom*, proporcionó el nombre de “*Cruzado*” para esta afinación.

ID 178 – Según la narrativa, en este *pajko* el Alba se toca antes de que salga el Sol, pues éste se encuentra capturado en el campamento de los fariseos.

ID 179 – Este son, dedicado a los fariseos, fue el último del *pajko*. No se realizó *canario* final. Es posible que el motivo de esto sea la relación formal que esta ocasión guarda con la celebración del Sábado de Gloria del centro ceremonial al cual se adscribe esta cofradía de fariseos: Pueblo Viejo, Navojoa. Sin embargo, corroborar este supuesto requiere de un registro íntegro de la producción musical del ciclo ritual de la Semana Santa –y posiblemente de la *Waresma*– con el que por el momento no se cuenta.

Tres sones (16P.A) y Fiesta grande de San Pedro (16P.B), San Pedro Viejo, 27 y 28 de junio de 2018

El día 27 de junio acudí al ramadón de San Pedro Viejo con la información de que se “haría el *canario*” y de que al día siguiente sería la “Fiesta grande”. Sin embargo, cuando comenzó la actividad ritual no ocurrió algo que pudiera identificar alguna acción ritual vinculada al *canario*. Indagando al respecto, se me comentó que lo que sucedía en ese momento era un evento conocido como los “Tres sones”. Más adelante, comentando sobre el mismo tema, se me informó que ocurre una situación similar en el caso de la Fiesta grande de San Juan Bautista de Pueblo Viejo, Navojoa: los “Tres sones” se tocan una noche antes de la Fiesta grande, mientras que el *canario* se realiza al inicio de la campaña. Por otro lado, en otra ocasión escuché, mientras conversaba sobre las afinaciones y las horas del *pajko*, la expresión “los tres sones del *jinanki*” refiriéndose, según pude entender, a una sección del *pajko*. En ese sentido, las agrupaciones ternarias de sones parecen ser un referente recurrente en la estructuración de la producción musical del *pajko*. Aunque en esta investigación se señalan algunas aplicaciones y menciones de los “tres sones”, hace falta una indagación más profunda sobre cada caso para comprender las circunstancias y los sentidos de su uso.

Hora	Altar	Nº Ronda	Tono (Análisis)	ID
22:03	<i>Labeleerom 1</i>	1	> Re mayor	250
22:14	<i>Labeleerom 2</i>	1	> Re mayor	250
22:41	<i>Labeleerom 1</i>	2	> Re mayor	250
23:02	<i>Labeleerom 2</i>	2	> Re mayor	250
23:37	<i>Labeleerom 1</i>	3	> Re mayor	250
23:47	<i>Labeleerom 2</i>	3	> Re mayor	250
Fin de los Tres sones				

Tabla 2.2.15: Tres sones, San Pedro Viejo, 27 de junio de 2018 (16P.A)

250	250	250	250	250	250
I	I	I	I	I	I
I					

Tabla 2.2.16: Agrupaciones tonales del análisis de San Pedro Viejo (16P.A)

Según se comentó durante el desarrollo de esta ocasión, Marino Robles debió ocupar el puesto de *labeleero* mayor pero, por razones personales, no se hizo presente. Adolfo Cantú, quien estaba designado para ocupar el primer violín del segundo *altar* de *labeleerom*, debió cubrir ambos puestos. Al

terminar de interpretar un son en el primer *altar*, se desplazaba rápidamente al lugar del primer violín del segundo *altar* para dar comienzo al siguiente. Alfredo “El Zurdo” fue el *pajkola yowe*. La Fiesta grande se realizó al día siguiente, 28 de junio de 2018, con Marino Robles presente y ocupando el lugar de *labeleero* mayor.

Hora	Altar	Nº Ronda	Tono (Análisis)	ID
20:30	–	Encuentro	–	–
20:42	<i>Labeleerom</i> 1	1	Re mayor	257
21:04	<i>Labeleerom</i> 2	1	Re mayor	259
22:21	<i>Labeleerom</i> 1	2	La mayor/Re mayor	262
22:51	<i>Labeleerom</i> 2	2	Si menor/Re mayor	263
01:05	<i>Labeleerom</i> 1	3	Re mayor	267
01:26	<i>Labeleerom</i> 2	3	Re mayor	268
02:27	<i>Labeleerom</i> 1	4	Sol mayor	270
03:11	<i>Labeleerom</i> 2	4	Sol mayor	271
04:16	<i>Labeleerom</i> 1	5	La mayor	273
04:50	<i>Lbl1, Lbl2</i>	<i>Alba</i>	La, La; Re/Sol, La; La, Re/Sol mayor	276
05:16	–	<i>Jinanki</i>	–	–
09:06	<i>Labeleerom</i> 1	6	> Mi mayor	281
09:30	<i>Labeleerom</i> 2	6	< Mi mayor	282
10:27	<i>Labeleerom</i> 1	7	Mi mayor	284
11:04	<i>Labeleerom</i> 2	7	< Mi mayor	285
12:15	<i>Labeleerom</i> 1	8	> Si mayor	287
12:51	<i>Labeleerom</i> 2	8	Si menor/Fa sostenido mayor	288
13:29	–	<i>Jinanki</i>	–	–
14:13	<i>Labeleerom</i> 1	9	> Si mayor	291
14:48	<i>Labeleerom</i> 1	<i>Canario</i> final	> Mi mayor	293
15:03	<i>Labeleerom</i> 2	<i>Canario</i> final	–	293
Fin del <i>pajko</i>				

Tabla 2.2.17: Fiesta grande, San Pedro Viejo, 28 de junio de 2018 (16P.B)

257	259	262	263	267	268	270	271	273	A	281	282	284	285	287	288	291	Cf	Cf
I	I	I/V	I/vi	I	I	IV	IV	V	$\frac{V}{I/IV}$	II	II	II	II	VI	III	VI	II	-
I					IV			V		II						-		

Tabla 2.2.18: Agrupaciones tonales del análisis de San Pedro Viejo (16P.B)

Como se menciona al principio del capítulo, la siguiente tabla muestra el análisis *in situ* que realicé sobre las funciones tonales en las cuerdas graves del arpa. Para este ejercicio no es necesario percibir el tono *per se* en que se interpreta el son, sino las relaciones interválicas y funcionales de sus armonías. El objetivo de presentar estas tablas es aportar datos que permitan comprender la pertinencia del desplazamiento del tono fundamental en la forma tonal-ritual del *pajko*.

Alt.Son	1	2	3	4	5	6	7
1.3	Subdominante	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>	-	-
2.3	-	-	-	-	=	-	-
1.4	<u>Tónica</u>	-	-	Subdominante	Dominante	-	-
2.4	<u>Tónica</u>	-	-	Subdominante	Dominante	-	-
1.5	=	Tónica	-	-	Subdominante	Dominante	-
2.5	=	-	-	-	-	-	-
1.6	-	=	Dominante	-	-	Tónica	-
2.6	-	<u>Subdominante</u>	Dominante	-	-	Tónica	-
1.7	-	-	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>	<u>Supertónica</u>
2.7	-	Subdominante	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>	<u>Supertónica</u>
1.8	-	-	Tónica	-	-	<u>Subdominante</u>	<u>Dominante</u>
2.8	-	-	Tónica	Supertónica	-	<u>Subdominante</u>	<u>Dominante</u>
1.9	-	-	Tónica	-	-	<u>Subdominante</u>	<u>Dominante</u>
Canario	-	-	-	-	-	=	=
Canario	-	-	-	-	-	=	=

Tabla 2.2.19: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el registro 16P.B

ID 263 – Un *pajkola* que en ese momento se encontraba en calidad de público proporcionó el título de “*Ba'asecam*”; sin embargo, al confrontar esta información en una entrevista con Néstor Mendívil, éste negó tajantemente que se tratara de dicho son (cuya traducción al castellano es, según él mismo, algo como “hojarasca del río”). Más adelante, Marino Robles proporcionó un título parecido para una afinación (ID 281). Desde mi análisis considero que este son se trata de una variante del ID 338 [Buaysiacobe (8P)].

ID 268 – Contiene un motivo similar al del son anterior.

ID 270 – Marino Robles proporcionó el nombre de “*Naiki*” y la referencia del tono de Do para esta afinación.

ID 271 – Un poco antes de que comience la interpretación del son, Marino Robles se acerca al *labeleero* mayor del segundo altar (su nieto) para comentarle, aparentemente, algunas instrucciones.

ID 273 – Alrededor de las 04:40 horas el cielo empezaba a aclarar, mientras la luna llena permanecía visible. Mucha gente alcoholizada, alguna incluso dormida o aparentemente inconsciente, continuaba en los alrededores del ramadón. Algunos *oficios* se encontraban dormidos. Se comenzó a escuchar el distintivo trinar de algunas aves que uno de los *masowileerom* identificó como “chontes”. Unos minutos después, el segundo *altar* de *labeleerom* se encontraba preparando la afinación del próximo son que interpretaría. Mientras esto ocurría, Juan “*Sactusi*” Armenta, uno de los *pajkolam*, informó al violín primero de dicho *altar* que “harían Alba”. De esta manera, en vez de concluir la ronda número cinco de sonos, se dio paso a la realización de dicha acción. Esta decisión probablemente fue tomada por los *pajkomem*, con la intención de no retrasar las siguientes actividades pendientes: *jinabaka* y *jinanki* (la ronda anterior, por ejemplo, se prolongó por cuarenta minutos, desde el inicio de la participación de los *labeleerom* primeros hasta la conclusión de la de los *masowileerom*).

ID 281 – Marino Robles proporcionó el nombre de “*Ba'ase jiawi*” y la referencia del tono de La para esta afinación. Según Hilario Quiñones, este nombre se traduce como “brisa, vapor, neblina”.

ID 287 – Marino Robles proporcionó el título y nombre de este son y afinación: “*Babatuku*”; y la referencia del tono de “Re menor”. Según el análisis, este son se tocó en la afinación de Si mayor – variando en precisión por algunas centésimas de tono a lo largo de su interpretación– la cual funge como dominante de la tónica de las rondas anteriores: Mi mayor (La *emic*). Como puede observarse en la Tabla 2.2.19 y en la Figura 7, las notas del bajo del arpa con que se acompaña este son pueden tocarse con la misma afinación que las dos rondas anteriores. Es decir, no se requiere un nuevo cambio. Por este motivo, así como por el hecho de que unas rondas más adelante se regresa al tono de Mi mayor, se considera que este son es una modulación a la dominante en el nivel de pieza completa. Es decir, el tono fundamental de este segmento es Mi mayor y la tonalidad de este son corresponde a la de su dominante: Si mayor; por tanto, forma parte del grupo asociado al II grado armónico.



Figura 7: Funciones tonales de Mi mayor y modulaciones

ID 288 – Este registro es un caso excepcional en el *corpus* analítico, puesto que su clasificación tonal parte de algunos supuestos particulares. En primer lugar, la nota con la que inicia es Si bemol, y la melodía que desarrolla marca el contorno de dos armonías: Si bemol menor y su dominante, Fa mayor. En principio, éstas podrían valorarse como fuera de serie, pues no coinciden con ninguno de los grupos tonales que hasta aquí se han observado: Re, Sol, La y Mi mayor. Sin embargo, si se considera que desde que se implementó el cambio anterior (ID 281), el segundo *altar* presentó una afinación baja con respecto al primero, es viable suponer que la tonalidad ideal se ubica medio tono arriba, es decir: Si menor/Fa sostenido mayor. A este supuesto se suma el hecho de que el violín, aunque consistente en su propia afinación, no se escucha así respecto al arpa, que se mantiene en la afinación de los sonos anteriores: cercana a la tonalidad de Mi mayor empleando los tonos señalados en la Tabla 2.2.19. Otro aspecto notable de este registro es la forma en que termina: después de la participación de un *pajkola*, el *altar* permanece tocando el son por un par de minutos, esperando la entrada del siguiente; al notar –supongo– que ninguno llega a relevar la danza, el *labeleero* primero interrumpe abruptamente su interpretación –seguido por el resto del *altar*– sin tocar la característica cadencia en la que se reafirma la tonalidad el son. De tal manera, este recurso que en otras ocasiones ha sido útil para el análisis tonal, aquí no se presenta. También cabe mencionar que al preguntarle al *labeleero* mayor y al arpero de este *altar* por el título de este son, fueron enfáticos en que lo desconocían.

Dadas estas circunstancias, existen dos posibles interpretaciones: 1) las variaciones irregulares que presenta el son –la discrepancia entre arpa y violín, y el contraste con las afinaciones anteriores y posteriores– responden a circunstancias emergentes no previstas y éste debería seguir las normas ordinarias de afinación que se observan en el resto de *pajkom* registrados en que Marino Robles fue el *labeleero* mayor (3P, 5P y 9P); o 2) este son es el único del *corpus* analítico que implementa dichas variaciones. A mi parecer, la constancia que muestran las secuencias de afinación aquí analizadas pesa

lo suficiente como para inclinarse por la primera interpretación. De cualquier manera, este son muestra dos atributos muy particulares: es el único registrado cuya tonalidad central es menor (Si menor), y es el que más se aleja del tono fundamental al que corresponde la afinación (de Mi mayor, a Si menor, hasta Fa sostenido mayor). En el siguiente capítulo se expone una posible explicación –de orden simbólico– a esta última característica.

Finalmente, aunque no se cuenta con suficientes referencias para ampliar el siguiente dato, es pertinente mencionar que en la relación de afinaciones que comparte Carrera Villalobos –obtenida verbalmente–, dos de las tres que se aplican pasado el mediodía –como en este caso ocurre–, también presentan aparentes irregularidades:

Afinación	Hora
Sol – <i>Betaala</i>	Por la noche hasta la 1 am
Sol sostenido – <i>Beppa jiponhua</i> (ruido arriba)	1 a 3 am aproximadamente
Do – <i>juoyi 2</i> (ruido o sonido 2)	3 – 4 am
Re – <i>buere kuuru</i> (cruz grande)	4 – 7 am
Re sostenido – <i>beceero jiawi</i> (bramar del becerro)	8 – 9 o 10 am
La – <i>Baaji jutti</i> (tercera apretada)	10 am a 12 pm
Mi – <i>baaji barajti</i> (tercera suelta)	Hasta 3 pm
Fa sostenido – <i>babatuco jiawi</i> (sonido de la culebra prieta)	Después de mediodía
Si bemol – <i>bawe conasim</i> (ruido del mar)	5 pm

Tabla 2.2.20: “Afinaciones yoremes en parada de pascola”⁶⁴

64 “Elaboración propia, fuente: Bernardo Esquer” (Carrera Villalobos, 2017, p. 195).

♩ = 112

Figura 8: Transcripción de los motivos melódicos del son ID 288

ID 291 – Al acabar el *jinanki* me aparté de los *oficios* para saludar a José Gil, *pajkola* de Etchojoa e interlocutor de esta investigación que observaba el ritual desde una sombra a la distancia, acompañado por su familia y amigos. Por esta razón, no me fue posible registrar lo que sucedió en el *ramadón* antes de que iniciara la interpretación de este son. Esto debió ser pertinente porque para la interpretación de este son, Néstor Báypoli, *pajkola* y *labeleero* joven de El Rodeo, tomó el lugar de *labeleero* mayor de la fiesta –sustituyendo, sólo por esta ronda, a Marino Robles, quien se encontraba ausente–; al principio de la grabación correspondiente, se escucha que se realizan ajustes a la afinación de los instrumentos, no obstante, ésta permanece muy similar a la anterior. Por otro lado, una vez finalizada la participación de este *altar*, pasan ocho minutos hasta que inicia la participación del *tambuleero*, con lo cual se omitió la participación del segundo *altar*, cuyo *labeleero* primero también se encontraba ausente. No cuento con más datos para analizar o interpretar esta situación.

ID 293 – Para la interpretación del *Canario* final, ambos *labeleerom* regresan a ocupar sus puestos. Mientras que la participación del primer *altar* ocurre en la misma afinación que las rondas anteriores, la del segundo *altar* lo hace en una distinta: Sol mayor. En este caso, no hay elementos circunstanciales –salvo los ya expuestos– ni musicales para proponer una posible interpretación, por lo que este registro no será tomado en cuenta para el resto del desarrollo de este análisis.

Fiesta grande de San Pedro y San Pablo, Loma de Moroncarit, Huatabampo, 30 de junio de 2018 (17P)

Fui invitado a este *pajko* por el *pajkola yowe* de la ocasión anterior registrada, San Pedro Viejo (16P), conocido como “El Zurdo”, quien desempeñó el mismo cargo aquí. Los violinistas del primer *altar* se identificaron como hermanos, de apodo “Cuco” el primero y de nombre Néstor el segundo, procedentes ambos de La Bocana, Etchojoa⁶⁵.

Hora	Altar	N° Ronda	Tono (Análisis)	ID
21:01	<i>Labeleerom 1</i>	1	Mi mayor	296
21:13	<i>Labeleerom 2</i>	1	Mi mayor/ Si mayor	297
21:51	<i>Labeleerom 1</i>	2	Mi mayor	299
22:12	<i>Labeleerom 2</i>	2	Mi mayor	300
23:15	Castillo	-		-
00:05	<i>Labeleerom 1</i>	3	Mi mayor	304
00:34	<i>Labeleerom 2</i>	3	Mi mayor	305
01:46	<i>Labeleerom 1</i>	4	La mayor	308
02:24	<i>Labeleerom 2</i>	4	La mayor	309
03:55	<i>Labeleerom 1</i>	5	Si mayor	311
04:20	<i>Labeleerom 2</i>	5	Si mayor	311
05:14	<i>Lbl 1, Lbl 2</i>	<i>Alba</i>	Si, Si mayor; Si, Si mayor; Mi, Mi mayor; Si, Si mayor	313
05:40	-	<i>Jinanki</i>	-	-
09:48	<i>Labeleerom 1</i>	6	Si mayor	315
10:09	<i>Labeleerom 2</i>	6	< Si mayor	316
10:55	<i>Labeleerom 1</i>	7	> Fa mayor	318
11:22	<i>Labeleerom 2</i>	7	> Fa mayor	319
12:18	<i>Labeleerom 1</i>	8	> Fa mayor	321
12:48	<i>Labeleerom 2</i>	8	> Fa mayor	322
13:30	-	<i>Jinanki</i>		-
14:01	<i>Labeleerom 1</i>	9	> Fa mayor	325
14:28	<i>Labeleerom 2</i>	9	> Fa mayor	326
15:09	<i>Lbl 1, Lbl 2</i>	<i>Canario final</i>	> Fa mayor	328
Fin del <i>pajko</i>				

Tabla 2.2.21: Fiesta grande, Loma de Moroncarit, 31 de junio de 2018 (17P)

⁶⁵ El escaso transporte público hacia dicha localidad, así como la falta de contactos, me ha representado un impedimento para visitar a estos *labeleerom* y recabar más datos.

296	297	299	300	304	305	308	309	311	311	A	315	316	318	319	321	322	325	326	328	328	
I	I/V	I	I	I	I	IV	IV	V	V	V/I	V	V	II	II	II	II	II	II	II	II	II
I					IV			V				II									

Tabla 2.2.22: Agrupaciones tonales del análisis de Loma de Moroncarit (17P)

Alt.Son	1	2	3	4	5	6
1.1	-	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>	-
1.2	Subdominante	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>	Supertónica (DD)*
2.1	Subdominante	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>	Supertónica
2.2	Subdominante	Dominante	-	Sensible	<u>Tónica</u>	Supertónica
3.1	-	-	-	-	<u>Tónica</u>	-
3.2	-	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>	-
4.1	<u>Tónica</u>	-	-	-	Dominante	-
4.2	<u>Tónica</u>	-	-	Subdominante	Dominante	-
5.1	=	<u>Tónica</u>	-		Subdominante	Dominante
5.2	=	<u>Tónica</u>	-	-	-	Dominante
6.1	-	<u>Tónica</u>	-	-	-	Dominante
6.2	-	<u>Tónica</u>	-	Nota de paso	Subdominante	Dominante
7.1	-	-	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>
7.2	-	Subdominante	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>
8.1	-	Subdominante	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>
8.2	-	Subdominante	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>
9.1	-	-	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>
9.2	-	-	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>
Canario	-	Subdominante	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>
Canario	-	Subdominante	Dominante	-	-	<u>Tónica</u>

*En este caso registré el uso de la sexta cuerda como “dominante de la dominante”, es decir, dominante de Si mayor.

Tabla 2.2.23: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el registro 17P

ID 305 – Comparando este son con el que tiene la ID 372 [Campo 13 (9P)], se puede asumir que se trata del mismo: el son “La culebrita prieta”.

ID 311 – Néstor, el *labeleero* mayor, proporcionó el nombre de “Kurusaw” y la referencia del tono Re para esta afinación.

ID 318 – Comparando este son con aquellos con ID 247 y 251, podemos sugerir que este son también se trata del Tren *buiti*. Néstor, el *labeleero* mayor, proporcionó el nombre de “*Campa'nia jiawi*” y la referencia del tono Do para esta afinación.



Imagen 8: Descanso después del Alba en San Pedro Viejo (16P.B)



Imagen 9: Ramadón de El Júpare (izquierda) antes del inicio del ciclo ritual (20P.A)

Ciclo ritual de la Santísima Trinidad de El Júpare, Huatabampo, 12-17 de junio de 2019 (20P.A – 20P.D)

Este registro es una de las fuentes más generosas de información logradas en esta investigación. El análisis que aquí se presenta corresponde a la fase más activa de un ciclo ritual cuyo nivel más amplio es el periodo anual. Esta fase corresponde a 5 días de actividad ritual y producción musical en el ramadón comunitario de El Júpare. Pude planear mi asistencia en estos días gracias a que Camacho Ibarra, quien ha hecho labor etnográfica en El Júpare en años anteriores, me puso en contacto con Antolín Vázquez –promotor cultural de la etnia mayo–, de quien recibí apoyo durante mi estancia en dicha localidad, así como información respecto a las fechas y acciones rituales de la fiesta. Según lo comentado por Vázquez, el ciclo ritual de esta fiesta en realidad comenzó una semana antes de mi arribo, es decir, el miércoles 5 de junio de 2019. La acción ritual que enmarca este comienzo es la realización del *canario* de apertura y la interpretación de tres sones en El Júpare⁶⁶, en dicha fecha, tras lo cual ocurre la peregrinación de la imagen patrona –la Santísima Trinidad – y de su cofradía de fiesteros rumbo a la localidad de Etchojoa, donde se llevarán a cabo las celebraciones de su propia imagen patrona, El Espíritu Santo. De esta forma, ambos ciclos rituales se complementan a nivel multilocal y conforman un periodo de actividades intenso en torno a las celebraciones de sus fiestas. Según me fue comentado por Estanislao Granados, *kobanaaro* de la localidad de El Rodeo y asistente a las celebraciones del Espíritu Santo en Etchojoa, la peregrinación de la imagen de la Santísima Trinidad de vuelta a El Júpare se realizó el domingo 9 de junio de 2019. Tanto Vázquez como Granados me informaron que las siguientes acciones rituales en torno a la celebración se presentarían el día de mi arribo, el miércoles 12 de junio de 2019.

Dada la complejidad de este ciclo ritual y el hecho de contar sólo con este registro, se exponen únicamente aquellas acciones rituales en las que participan los *oficios* correspondientes al ramadón comunitario en los 5 días observados. Así como en los análisis anteriores, se excluye a los *jinankim*. Sin embargo, sí se incluye una ocasión conocida como *descanso*, en la que los cuatro *altares* del ramadón se desplazan y reproducen su estructura y secuencia interna en otro espacio.

El *labelero* mayor del *pajko* fue José Jocobi (hijo), acompañado por Elías Siari (hijo) en el violín segundo y Felipe Jatomea en el arpa. El *labeleerom* mayor del segundo *altar* fue Mauro Villegas. El *pajkola yowe* fue Elías “Güero” Siari y el *pajkola* segundo Martín “Pío” Moroyoqui. El *tambuleero*

66 Este conjunto de acciones rituales, además de otras que exceden el ámbito musical, me fueron referidas como “descuelgue”.

fue Santos (único nombre que me fue referido), quizá el más popular de la etnia. El *masowileero yowe* fue Germán Vázquez.

Tres sones de la Santísima Trinidad, 12 de junio de 2019 (20P.A)

Según Antolín Vázquez, este día se interpretarían tres sones dedicados a “Dios padre”. Antes de comenzar esta serie de interpretaciones, José Jocobi comentó que

[Hoy se toca] en *Canario* los tres [sones], mañana también. Ya el viernes vamos a empezar con *Canario* y ya como a la una [de la mañana] vamos a cambiar afina [afinación] a tono Re y hasta la mañana [seguiremos] en tono Re, hasta allá también puro tono Re. Ya el sábado nos devolvemos a *Canario* y así nos vamos. Y ahí sí, ya que amanece, nos pasamos a tono La y luego a [tono] Mi y así. [...] Ya el domingo de día entonces ahí sí se va a ir, en la mañana, al tono La y luego a ese pues, Mi, *Bawe parise'o*. [...] Ah no, no es [tono] Mi ese *Bawe parise'o*, es [tono] Si bemol. Ahí terminamos ya, ahí se acaba la fiesta. Así se va, ahí vas a ir viendo los cambios de tono. (José Jocobi, El Júpate, Etchojoa, 12 de junio de 2019)

Hora	Altar	Nº Ronda	Tono (Análisis)	ID
18:46	<i>Labeleerom 1</i>	1	Mi/Si mayor/Do# menor	424
19:03	<i>Labeleerom 2</i>	1	Mi mayor	425
19:30	<i>Labeleerom 1</i>	2	Mi mayor	427
19:46	<i>Labeleerom 2</i>	2	Mi mayor	428
20:11	<i>Labeleerom 1</i>	3	Mi mayor	430
20:27	<i>Labeleerom 2</i>	3	Mi mayor	431
Fin de los Tres sones				

Tabla 2.2.24: Tres sones, El Júpate, 12 de junio de 2018 (20P.A)

424	425	427	428	430	431
I/V/vi	I	I	I	I	I
I					

Tabla 2.2.25: Agrupaciones tonales del análisis de El Júpate (20P.A)

Archivo	Hora	Altar.Ronda	Cuerdas – Función tonal						
			1	2	3	4	5	6	7
424	18:46	1.1	s/r						
425	19:03	2.1	s/r						
427	19:30	1.2	sD	D	sM	ss	T	ST	-
428	19:46	2.2	sD	D	-	-	T	-	-
430	20:11	1.3	sD	D	p	p	T	ST	-
431	20:27	2.3	-	D	p	s	T	-	-

Tabla 2.2.26: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el registro 20P.A

ID 424 – La estructura de este son se caracteriza por ser elusiva del tono fundamental (Mi mayor), y éste sólo es expuesto como tal en la introducción y en la cadencia final. La primera de las dos secciones del son está compuesta por cuatro compases que se repiten sucesivamente:

The image shows the first phrase of son ID 424, consisting of two measures. The first measure is labeled 'A' and the second is labeled 'B'. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. In measure A, the treble clef has a quarter note G5, followed by eighth notes A5, B5, and C6. The bass clef has a dotted quarter note G4 and an eighth note A4. In measure B, the treble clef has a quarter note B5, followed by eighth notes A5 and G5. The bass clef has a dotted quarter note G4 and an eighth note A4.

Figura 9: Transcripción de la primera frase del son ID 424

The image shows the second phrase of son ID 424, consisting of two measures. The first measure contains a triplet of eighth notes in the treble clef (G5, A5, B5) and a dotted quarter note G4 in the bass clef. The second measure has a quarter note B5, followed by eighth notes A5 and G5 in the treble clef, and a dotted quarter note G4 in the bass clef.

Figura 10: Transcripción de la segunda frase del son ID 424

Como puede observarse (Figura 9), la composición de los compases A y A', que ocupan las acentuaciones fuertes, pueden ser considerados como elaboraciones del grado Dominante (Si mayor), sobre todo por el bajo del arpa. Los compases B y B', que ocupan las acentuaciones débiles, se perciben

más bien como una elaboración de un grado Submediante (Do menor) en primera inversión que como una de la Tónica (Mi mayor). Este tipo de resolución del grado dominante puede ser considerada como una “cadencia rota”, donde el I mayor ha sido sustituido por el vi (sexto) menor. Por su parte, los cuatro compases que componen la segunda sección son claramente una elaboración del grado Dominante (Figura 10).

En resumen, mi interpretación es que, si bien el inicio y final del son introducen y concluyen respectivamente que el tono fundamental es Mi mayor, el hecho de que su única cadencia sea “rota”, son técnicas compositivas que lo vuelven incierto a la percepción –en términos tonales, al menos⁶⁷.

ID 427 – La segunda frase de este son remite mucho a varias versiones del “*canario* inicial” registradas en otras ocasiones. El *labeleero* mayor proporcionó el dato del tono: Sol; más dijo no conocer el nombre del son.

ID 428 – La melodía en los violines es poco clara, sólo el arpa da pauta del tono fundamental.

ID 430, 431 – Claro ejemplo de una “contestación”: el *altar* segundo toca un son con las características del anterior: *tempo* rápido y compás binario.

La última ronda de sones finalizó a las 20:51, tras concluir la participación del conjunto de *masowileerom*.

⁶⁷ De manera coincidente, Hilario Quiñones me comentó, tiempo después de este registro, que el músico José Jacobi acostumbra “empezar tocando arriba, en volumen y tono”.

Seis sones de la Santísima Trinidad, 13 de junio de 2019 (20P.B)

Hora	Altar	Nº Ronda	Tono (Análisis)	ID
19:23	Labeleerom 1	1	Mi mayor	433
19:35	Labeleerom 2	1	Mi mayor	433
20:02	Labeleerom 1	2	Mi mayor/Si mayor	435
20:18	Labeleerom 2	2	Mi mayor	436
20:48	Labeleerom 1	3	Mi mayor	438
21:10	Labeleerom 2	3	Mi mayor	439
21:44	Labeleerom 1	4	Mi mayor	441
22:04	Labeleerom 2	4	Mi mayor	442
22:37	Labeleerom 1	5	Mi/La mayor	444
22:52	Labeleerom 2	5	Mi/La mayor	445
23:21	Labeleerom 1	6	Mi mayor	447
23:43	Labeleerom 2	6	Mi mayor	448
Fin de los Seis sones				

Tabla 2.2.27: Seis sones, El Júpare, 13 de junio de 2019 (20P.B)

433	433	435	436	438	439	441	442	444	445	447	448
I	I	I/V	I	I	I	I	I	I/IV	I/IV	I	I
I											

Tabla 2.2.28: Agrupaciones tonales del análisis de El Júpare (20P.B)

Archivo	Hora	Altar.Ronda	Cuerdas – Función tonal						
			1	2	3	4	5	6	7
433	19:23	1.1	sD	D	sM (IV)	-	T	ST	-
433	19:35	2.1	sD	D	-	-	T	-	-
435	20:02	1.2	-	D	-	-	T	ST (V)	-
436	20:18	2.2	sD	D	-	-	T	ST (V)	-
438	20:49	1.3	sD	D	p	p	T	ST (V)	-
439	21:10	2.3	sD	D	-	-	T	-	-
441	21:44	1.4	sD	D	-	p	T	ST (V)	-
442	22:04	2.4	sD	D	-	-	T	-	-
444	22:37	1.5	sD	D	P	-	T	-	-
445	22:52	2.5	sD	D	-	-	T	ST	-
447	23:21	1.6	sD	D	sM (IV)	-	T	ST	-
448	23:43	2.6	sD	D	-	-	T	-	-

Tabla 2.2.29: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el registro 20P.B

ID 435 – La cadencia de la primera frase y de la elaboración final de este son son “imperfectas”: resuelven a la primera inversión de la tónica. La segunda frase remite al *canario* inicial.

ID 436, 439 – La mayor parte de estas grabaciones es ininteligible. El tono fundamental que arrojan estos análisis se basa casi por completo en los tonos del arpa, cuyo sonido se registró de manera más nítida.

La última ronda de sones finalizó a las 00:04, tras concluir la participación del conjunto de *masowileerom*.



Imagen 10: Encuentro de la efigie de la Santísima Trinidad con la del Espíritu Santo (20P.C)

Antevíspera de la Santísima Trinidad, 14-15 de junio de 2019 (20P.C)

De manera simultánea al ciclo ritual realizado en el ramadón comunitario de El Júpare (aquí expuesto), esta noche se celebró un *pajko* particular en la misma localidad. Éste, según se comenta, es organizado anualmente por la cofradía local de fariseos y es hasta el final de su realización cuando éstos quedan completamente liberados de su lazo al cargo cuaresmal, que inicia en el mes de febrero y tiene su clímax durante la Semana Santa. Si bien se realizó el registro del primer son interpretado en este otro *pajko*, su registro íntegro hubiera implicado la interrupción del otro, por lo que sólo lo menciono a manera de referencia. La siguiente tabla continúa presentando la información recabada en el *pajko* propio de la celebración de la Santísima Trinidad.

Hora	Altar	Nº Ronda	Emic	Tono (Análisis)	ID
22:35	Labeleerom 1	1		> Mi mayor	451
23:03	Labeleerom 2	1		Mi mayor	452
23:52	Labeleerom 1	2		> Mi/Si mayor	454
00:34	Labeleerom 2	2		Mi mayor	455
01:40	Labeleerom 1	3		Mi/Si mayor/Do# menor	457
02:12	Labeleerom 2	3		Mi/Si mayor	459
03:50	Labeleerom 1	4		> Si mayor	464
04:15	Labeleerom 2	4		Si mayor	466
05:16	Lbl 1, Lbl 2	Alba		< Do, > Si; < Do, > Si; < Do/Fa, > Si/Mi; < Do, > Si mayor;	468
09:18	Labeleerom 1	Descanso 1		> Si mayor	473
09:28	Labeleerom 2	Descanso 1		> Si mayor	474
09:44	Labeleerom 1	Descanso 2		> Si mayor	475
09:54	Labeleerom 2	Descanso 2		> Si mayor	476
–	Labeleerom 1	Descanso 3		–	478
10:22	–	Jinanki		–	–
Fin de la Antevíspera					

Tabla 2.2.30: Antevíspera, El Júpare, 14 de junio de 2019 (20P.C)

451	452	454	455	457	459	464	466	A	473	474	475	476
I	I	I/V	I	I/V/vi	I/V	V	V	V/I	V	V	V	V
I							V					

Tabla 2.2.31: Agrupaciones tonales del análisis de El Júpare (20P.C)

Archivo	Hora	Emic	Altar.Ronda	Cuerdas – Función tonal						
				1	2	3	4	5	6	7
451	22:35		1.1	-	D	-	-	T	-	-
452	23:03		2.1	sD	D	-	-	T	-	-
454	23:52		1.2	sD	D	sM	-	T	ST (V)	-
455	00:34		2.2	sD	D	-	-	T	-	-
457	01:40	Tabla	1.3	sD	D	(IV)	-	T	ST	-
459	02:12		2.3	sD	D (I y V)	-	-	T	ST (V)	-
	02:59		Jinanki ⁶⁸	-						
464	03:50	Cruzado	1.4	-	T	(V)	-	sD	D	-
466	04:15		2.4	-	T	ST	-	sD	D	-
468	05:16		A.1.1 ⁶⁹	-	T	ST	-	sD	D	-
468			A.2.1	s/r						
468			A.1.2	-	T	-	-	s/r	D	-
468			A.2.2	s/r						
468			A.1.3	-	T	-	-	sD ⁷⁰	D	-
468			A.2.3	s/r						
468			A.1.4	-	T	ST	-	sD	D	-

Tabla 2.2.32: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el registro 20P.C

ID 451 – A partir de este son, la afinación del *altar* primero difiere un poco más notoriamente de los tonos digitales de referencia de lo que lo había hecho anteriormente.

ID 457 – Según José Jacobi, este son se interpretó en el tono *Tabla* o “Sol sostenido”. Se observan modulaciones al V y vi grados armónicos. Al preguntarle al *pajkola* segundo, Martín Moroyoqui, sobre su participación dancística en este son, confirmó que aplicó un desarrollo particular de *mulanzas* –adornos rítmicos en la interpretación de los *ténabarim* que requieren de una locomoción elaborada de los pies del danzante–.

Al concluir la interpretación de este son, me dirigí a Bernardo Esquer –conocido músico mayo sinaloense– para realizarle las siguientes preguntas:

Bernardo, ¿cómo llama usted a esta afinación que acaba de pasar (*Tabla*, según José Jacobi)? (pregunto)

B.E.: Sol sostenido, pero en la lengua se llama *Bepa*⁷¹ *jiponwame*.

¿Qué significa? (pregunto)

B.E.: Tocar arriba. En la afinación universal es [el tono de] Sol sostenido.

¿Toca cambio de afinación en la vuelta [de sones] siguiente? (pregunto)

68 Procesión ritual al exterior del ramadón que involucra la participación de todos los oficios salvo los *arpaleerom* y, según pude notar en al menos una ocasión, el *wejeero* (ver página 129).

69 Se anota una letra A mayúscula y se reinicia la cuenta de rondas de sones para señalar aquellas participaciones que conforman el ciclo correspondiente a la acción ritual del Alba.

70 No tengo completa certeza acerca de si se usó o no esta cuerda.

71 Traducido como “encima” (Báez Vázquez, 1987, pp. 62, 250).

B.E.: Ahorita van a seguir en [tono de] Sol sostenido, después van a cambiar a [tono de] Do, después van a cambiar a [tono de] Re.

¿No sigue el [tono] *Naiki*? (pregunto)

B.E.: Aquí le dicen *Naiki* pero es [conocido por los mayos sinaloenses como] *Buoyi*.

¿Qué es *Buoyi*? (pregunto)

B.E.: Tono de Do. Aquí al tercera *Kuti* le dicen *campanilla*, [tono de] La. Nosotros [mayos de Sinaloa] le decimos tercera *Kuti*. [El tono que llamamos] tercera *Barati* es [llamado aquí] *Bawe jiawi*, es [llamado también] el [tono] *Kona jiawi*, es el [tono] tercera *Barati*.

Para [la afinación en] esos [tonos] falta rato todavía, ¿no? (pregunto)

B.E.: No, en el día son esos [tonos]. En el día van a tocar en tercera *Barati*, [tercera] *Kuti*, van a tocar en [tono de] La. Allá van a tocar en [tono de] La, en el “descanso” (ver anotación al registro con ID 468). (Conversación con Bernardo Esquer en el ramadón comunitario de El Júpare, el 15 de junio de 2009 a las 02:02 horas)

ID 461 – Al finalizar la procesión del *jinanki*, le pregunté a ambos violines primeros (el del primer y el del segundo *altar*) sobre el uso de la afinación *Naiki*. Uno de ellos comentó que “no hubo *chanza* [de tocar en ese tono], es a las dos [de la mañana], [ahora] sigue el [tono] *Cruzado*”, mientras que el otro respondió dudoso sobre la denominación de dicho tono, pero afirmó también que “a la noche [siguiente] vamos a tocar en [tono de] Do, [ahora] sigue el [tono] *Cruzado*”.

ID 464 – Sólo participaron la mitad de los *pajkolam* (3 de 6).

ID 468 – Después de celebrada el Alba, y tras algunas horas de descanso, los *oficios* de la Fiesta de la Santísima Trinidad se desplazan poco menos de un kilómetro desde la localidad de El Júpare hacia uno de los caminos intercomunitarios que la conectan con el poblado de Etchojoa. A lo largo de este camino se encuentran varios “descansos” en los que las peregrinaciones que acompañan el desplazamiento de las imágenes religiosas pausan su recorrido. En estas estaciones, conformadas por algún paraje natural o construcción pequeña (capillas) se reparte comida por parte de algunas familias aparentemente ajenas a las cofradías mayos y se toca música por parte de distintos conjuntos musicales. En uno de los descansos que tuve oportunidad de visitar se encontraba la imagen de la Santísima Trinidad colocada en un pequeño altar construido con material industrial (*block* o ladrillo). Según deduje, el grupo de *fiesteros* la había trasladado hasta allí con la intención de que se recibiera a la imagen del Espíritu Santo, procedente de Etchojoa y en camino hacia El Júpare, donde estarían ambas presentes para las celebraciones de este y el siguiente día. En este caso, la música fue interpretada por los *oficios* del *pajko* auspiciado por los fariseos de El Júpare –antes mencionado– y por la Banda Los

Jocobitos, procedente de Huatabampo. En otro descanso, más cercano al poblado de El Júpare, los *oficios*, *fiesteros*, y público en general de las celebraciones de la Santísima Trinidad aguardaban la llegada de la comitiva que acompañaba a ambas imágenes. Si bien se me había comentado que en esta estancia se interpretarían tres sones, una aparente falta de sincronización entre ambas comitivas impidió que esto se realizaré completamente así, pues las imágenes arribaron antes de que hubiera comenzado la tercera ronda de sones, y los *oficios* debieron proceder con la siguiente acción ritual: la música para el “encuentro” de ambas imágenes. La tabla que se presenta a continuación contiene la información de los sones que se tocaron en este contexto:

Archivo	Hora	Emic	Altar.Ronda	Cuerdas – Función tonal						
				1	2	3	4	5	6	7
473	09:18	<i>Cruceta</i>	1.1	-	T	-	-	sD	D	-
474	09:28	<i>Cruceta</i>	2.1	-	T	-	-	sD	D	-
475	09:44		1.2	-	T	p	p	sD	D	-
476	09:54		2.2	-						
478	10:12		1.3	-	-	-	-	-	-	-
479	10:18		<i>Canario</i>	-	s/r	s/r	-	s/r	-	-
480	10:22		<i>Jinanki</i>	-						

Tabla 2.2.33: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el “Descanso” del registro 20P.C

ID 478 – La interpretación de este son fue cancelada, pues la imagen del Espíritu Santo estaba a unos metros de distancia y se debía dar comienzo a la ceremonia de “Encuentro”. Inmediatamente después, y por razones que no logré conocer, se interpretó de manera simultánea por todos los *oficios* lo que parece ser el son del *canario*. La saturación sonora sólo me permitió percibir qué cuerdas fueron usadas, pero no su función tonal. Aunque ninguna acción ritual característica de la versión inicial fue realizada, un pequeño fragmento de la melodía que sí es audible en el registro sugiere que se trata de la versión inicial en el tono de Mi mayor. Es posible que su interpretación tenga como motivo el recibimiento de las imágenes de la Santísima Trinidad y del Espíritu Santo, procedentes del siguiente punto de “descanso” en la ruta El Júpare – Etchojoa. Como se expone más adelante, existen opiniones encontradas entre los protagonistas de estas celebraciones en cuanto a los momentos apropiados para la interpretación del son y acción ritual del *canario*. Puesto que no cuento con más información acerca del motivo de esta interpretación, es necesario dejar su análisis para un trabajo posterior.

ID 480 – El son del *jinanki* acompañó la procesión del mismo nombre en la que ambas imágenes, Santísima Trinidad y Espíritu Santo, fueron llevadas hacia el templo comunitario de El Júpare. Como se ha mencionado anteriormente, este son prescinde del acompañamiento del arpa, en el caso de los *labeleerom*, y de la *weja*, en el caso de los *masowileerom*. Además, se toca de manera

simultánea por el resto de los músicos, lo cual deriva en una imposibilidad para registrarlo claramente. Por estos motivos, queda fuera del *corpus* analítico. De manera paralela a la música propiamente del *pajko*, el *jinanki* es comúnmente sonorizado por otros conjuntos musicales, en este caso, por la Banda Los Jocabitos.



Imagen 11: Baile popular junto al ramadón de El Júpare (20P.D)

Fiesta grande de la Santísima Trinidad, 15-16 de junio de 2019 (20P.D)

Las circunstancias comunitarias en las cuales son desarrolladas las actividades rituales de esta jornada influyen notablemente en su desempeño. Si bien en los días anteriores es evidente el incremento de la concurrencia que visita a la comunidad, la afluencia en el día de la Fiesta Grande y su afectación a las actividades del ramadón comunitario son propulsadas por dos eventos particulares: la realización de un baile con música (electrónica de diversos estilos) programada con un potente sistema de amplificación y el abarrotamiento del único expendio de cerveza activo –por este día– en la localidad, el cual también contó con su propio sistema de amplificación de música programada (diversos estilos de música norteña y ranchera, en este caso); ambos se ubicaron a escasos metros del sitio del ramadón. Entre los efectos más evidentes de estas condiciones, se encuentra la continua saturación sonora del ambiente, que se desarrolla de manera asimétrica pues la potencia de los sistemas de amplificación eléctrica rebasa por mucho a la de los acústicos; por otro lado, el consumo excesivo de cerveza se hace extensivo a algunos de los *oficios* participantes en el *pajko*, lo cual, como veremos más adelante, llega a afectar su desempeño en la producción musical; a pesar de la extensa presencia de fuerzas de seguridad pública, en algunos momentos el ramadón se vio rodeado por episodios de peleas que, si bien no afectaron directamente las actividades rituales –hasta donde pude observar–, promueven un ambiente de violencia. En términos generales, es evidente que el consumo de bebidas y alimentos, el cobro por el ingreso al baile, el comercio ambulante y otras formas de entretenimiento (como juegos mecánicos) generan una importante derrama económica en la comunidad; sin embargo, también es evidente que las cofradías de *fiesteros* y de *oficios* no tienen acceso al beneficio o administración de dicho capital. En ese sentido se orientan diversos testimonios de personajes mayos involucrados actual o anteriormente en la realización de estas celebraciones: han aumentado las cuotas de participación para los *fiesteros* y éstos, a su vez, reducen sin previo acuerdo el pago acordado con los *oficios* por su participación en el *pajko*. Ambas cofradías invierten una gran cantidad de energía para la realización de estas celebraciones y, si bien esta investigación se enfoca en los efectos estéticos y simbólicos de dicha inversión, no debe ignorarse el hecho de que, aun cuando en el núcleo de esta afluencia social y económica se encuentran sus protagonistas nativos, su influencia en las políticas de la generación y distribución de las ganancias monetarias se encuentra, según los mismos testimonios, mediada por agentes coartados por intereses particulares.

Hora	Altar	Nº Ronda	Tono (Análisis)	ID
21:19	<i>Labeleerom 1</i>	1	> Mi mayor	482
21:44	<i>Labeleerom 2</i>	1	Mi mayor	483
22:00		Castillo ⁷²		s/r
23:33	<i>Labeleerom 1</i>	2	> Mi/La mayor	485
00:06	<i>Labeleerom 2</i>	2	> Mi mayor	486
01:14	<i>Labeleerom 1</i>	3	> Mi mayor	488
02:02	<i>Labeleerom 2</i>	3	> Mi /La mayor	489
03:10	<i>Labeleerom 1</i>	4	> Si mayor	491
03:45	<i>Labeleerom 2</i>	4	> Si mayor	492
05:02	<i>Lbl 1, Lbl 2</i>	<i>Alba</i>	Si mayor, - ; Si mayor, - ;Si mayor, - ;Si mayor, - ;	494
	-	<i>Jinanki</i>		s/r
10:23	<i>Labeleerom 1</i>	5	> Fa sostenido mayor	495
11:10	<i>Labeleerom 2</i>	5	> Fa sostenido mayor	496
12:19	<i>Labeleerom 1</i>	6	> Fa sostenido/Do sostenido mayor	498
12:57	<i>Labeleerom 2</i>	6	> Fa sostenido mayor	499
		<i>Konti</i> ⁷³		s/r
15:00	<i>Labeleerom 1</i>	7	> Fa sostenido mayor	502
15:15	<i>Labeleerom 2</i>	7	> Fa sostenido mayor	503
15:34	<i>Labeleerom 1</i>	8	> Fa sostenido mayor	505
16:00	<i>Labeleerom 1</i>	9	> Fa sostenido mayor	508
-	<i>Labeleerom 2</i>	9	> Fa sostenido mayor	508
16:30	<i>Labeleerom 1</i>	<i>Canario final</i>	> Fa sostenido mayor	510
16:45	<i>Labeleerom 2</i>		> Fa sostenido mayor	510
17:05	<i>Labeleerom 1</i>	<i>Canario inicial</i>	> Mi mayor	511
	<i>Labeleerom 2</i>		> Mi mayor	511
17:35	<i>Labeleerom 1</i>	1	> Mi/Si mayor	512
17:41	<i>Labeleerom 2</i>	1	> Mi/Si mayor	513
18:04	<i>Labeleerom 1</i>	2	> Mi mayor	515
18:09	<i>Labeleerom 2</i>	2	> Mi/Si mayor	516
18:17	<i>Labeleerom 1</i>	3	> Mi mayor	518
18:27	<i>Labeleerom 2</i>	3	> Mi mayor	519
18:53	<i>Labeleerom 1</i>	<i>Canario final</i>	Si mayor	521
	<i>Labeleerom 2</i>		Si mayor	
Fin del pajko				

Tabla 2.2.34: Fiesta grande, El Júpare, 15 de junio de 2019 (20P.D)

72 Quema del “castillo” pirotécnico. No fue registrado.

73 Procesión ritual en la que la comitiva de *fiesteros* y *oficios* recorren los sitios que componen el “complejo ritual comunitario” y otros puntos de la localidad.

482	483	485	486	488	489	491	492	A	495	496	498	499	502	503
I	I	I/IV	I	I	I/vi	V	V	V	II	II	II/VI	II	II	II
I					V				II					
505	508	508	510	510	511	511	512	513	515	516	518	519	521	521
II	II	II	II	II	I	I	I/V	I/V	I	I/V	I	I	V	V
II					I								V	

Tabla 2.2.35: Agrupaciones tonales del análisis de El Júpate (20P.D)

Archivo	Hora	Altar.Ronda	Cuerdas – Función tonal						
			1	2	3	4	5	6	7
482	21:19	1.1	-	D	sM	-	T	-	-
483	21:44	2.1	sD	D	-	-	T	-	-
	22:00	Castillo							
485	23:33	1.2	sD/T	D	p	p	T/D	s/r	-
487	00:06	2.2	sD	D	-	-	T	-	-
488	01:14	1.3	sD	D	p	p	T	-	-
489	02:02	2.3	sD/T	D	-	-	T/D	-	-
491	03:10	1.4	-	T	-	-	sD	D	-
492	03:45	2.4	-	T	-	-	sD	D	-
494	05:02	A.1.1	-	T	s/r	-	sD	D	-
		A.2.1					s/r		
		A.1.2					s/r		
		A.2.2					s/r		
		A.1.3					s/r		
		A.2.3					s/r		
		A.1.4					s/r		
		A.2.4					s/r		
495	10:23	1.5	-	sD	D	p	-	T	-
496	11:10	2.5	-	sD	D	-	-	T	-
498	12:19	1.6	-	sD	D/T	-	-	T	ST/D
499	12:51	2.6	-	sD	D	-	-	T	-
	13:31						s/r		
502	15:00	1.7	-	s/r	D	s/r	-	T	ST
503	15:15	2.7	-	sD	D	-	-	T	-
505	15:34	1.8	-	sD	D	p	-	T	ST
508	16:00	1.9					s/r		
508	-	2.9					s/r		
510	16:30	Canario final	-	sD	D	-	-	T	-
511	17:05	Canario inicial	sD	D	-	-	T	-	-
512	17:35	1.1	-	D/T	-	p	T	p	
513	17:41	2.1	sD	D/T	-	-	T	-	-
515	18:04	1.2	-	D	-	-	T	ST	-
516	18:09	2.2	-	D/T	-	-	T	-	-
518	18:17	1.3	-	D	-	-	T	-	-
519	18:27	2.3	-	D	-	-	T	ST	-
521	18:53	Canario final					s/r		

Tabla 2.2.36: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el registro 20P.D

ID 483, 487, 489, 492 – Desde el inicio de esta ocasión, el violín segundo y el *arpeero* del segundo *altar* de *labeleerom* fueron poco constantes en sus participaciones: llegando apurados a incorporarse a la interpretación, estando ausentes durante la participación del resto de los *altares*, distanciándose del entorno del ramadón, requiriendo suplentes y, finalmente, siendo incapaces de tocar: en el registro del archivo 492 se observó al violín segundo sujetando el instrumento al revés, dejándolo caer, o cayéndose él mismo de la banca, mientras que si bien el *arpeero* comenzó con una interpretación coherente de su instrumento, pronto comenzó a tocarlo erráticamente, además de que se hacía visible su indisposición a continuar tocando. Puesto que mi técnica de registro requiere de mi permanencia al interior del ramadón en todo momento, no pude observar la conducta de estos *oficios* al exterior, por lo cual me fue plausible atribuir su comportamiento al cansancio, sin embargo, otros *oficios* me comentaron –con tono reprobatorio– que esta situación se debió a su estado de embriaguez.

ID 488 – Sólo la melodía es claramente distinguible en esta grabación. Los bajos del arpa se ven seriamente opacados por el sistema de amplificación del baile popular. Por ello, aunque la melodía circula alrededor de distintos grados de la escala de Mi mayor, no es certero apuntar una modulación.

ID 489 – La grabación es poco clara, pero parece usarse en VI grado armónico en el acompañamiento alto del arpa.

ID 491 – Felipe Jatomea, *arpeero* del primer *altar*, proporcionó el nombre de “Cruz” para esta afinación.

ID 495 – La referencia del tono La fue proporcionada por el *arpeero*, Felipe Jatomea y el nombre de “Uno” por el *labeleero* mayor, José Jocobi.

ID 496 – A partir de esta ronda, el *arpeero* del segundo *altar* de *labeleerom* abandona por completo su puesto. El *altar* se completa, de aquí en adelante, con la participación de otros *oficios*. En este caso el *labeleero yowe* del *pajko*, al terminar su participación con el primer *altar*, pasa a fungir como violín segundo del segundo *altar*.

ID 498 – José Jocobi, proporcionó el nombre de “*Campani jiawi*” para esta afinación y la referencia del tono La. El son modula al tono dominante.

ID 499 – Mauro Villegas, violín primero del segundo *altar*, proporcionó los nombres de “*Campanía*” y “Uno” para esta afinación. La interpretación se interrumpió por una cuerda de violín que reventó. Urgilio “Barni” Vega interpretó en el arpa.

Konti – Mientras se llevaba a cabo esta procesión, tuve la oportunidad de conversar con René Olivas —*wejeero* del conjunto de *masowileerom* contratado para esta ocasión, quien permaneció en la *enramada*— acerca del uso de la *weeja* durante el transcurso del *pajko*. Además de registrar algunos de los distintos timbres empleados, pude anotar la posición del instrumento vegetal con relación al nivel del agua de la “tina”. En la Figura 11 se puede observar que, al iniciar la fiesta, la *weeja* se encuentra colocada completamente por encima de la superficie del líquido. Al avanzar el *pajko* hacia la celebración del Alba, el instrumento es sumergido hacia el interior de la tina de agua. Al momento de la entrevista —13:46 horas, correspondiente al tono *campaní'a* para los *labeleerom*—, la *weeja* es interpretada de nuevo al mismo nivel que en el *canario* y la posición fue enunciada como tal por René Olivas. De esta manera, podemos observar que la técnica de interpretación de este instrumento es representativa de la narrativa ritual del tránsito solar, lo cual es ampliamente referido en testimonios.

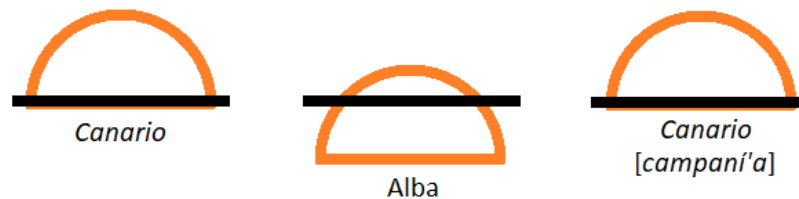


Figura 11: Posiciones de la *weeja* a través del *pajko*

ID 502 – José Jacobi, proporcionó el nombre de “*Campanía*” para esta afinación.

ID 503 – Ángel Ceboa, *labeleero* de El Sapo fue quien interpretó esta pieza en el violín primero del segundo *altar*. Aunque, por el ruido ambiental, no pude distinguir ni grabar muy bien el nombre del son que me proporcionó, parece que dijo “*bakotajékame*”, que tradujo él mismo como “Me fui pa' tu casa”. Según Camacho Ibarra (comunicación personal), “*Bakkotjekame*” se traduce aproximadamente como “culebra de aire”. No debe descartarse la posibilidad de que la traducción proporcionada por el Sr. Ceboa se trate de una expresión humorística (*albur*).

ID 505 – Al terminar este son, Ángel Ceboa se encontraba visiblemente a la expectativa de participar como violín primero en el segundo *altar*, sin embargo, ante la ausencia temporal del violín segundo original y del *arpeero*, no hubo las condiciones para iniciar la interpretación. Ante la presión

de algunos *pajkolam*, se omitió la participación de los *labeleerom* segundos y Ricardo Vázquez –quien en ese momento reemplazaba al *tambuleero* Santos– comenzó con su participación.

ID 508 – La participación del segundo *altar* de *labeleerom* se caracterizó por una interpretación desinteresada por parte del *arpeero*, lo que se hace evidente en la incongruencia de su línea de bajo. En reacción, el violín primero mantuvo su vista en todo momento sobre las manos de su compañero. Incluso uno de los *pajkolam*, al percatarse de la situación, se colocó frente al arpa y con las puntas de sus dedos golpeó la tapa del instrumento algunas veces y fijó la mirada sobre el *arpeero* cuando éste volteó.

ID 510 – Desde que termina su interpretación del *canario* final, los *labeleerom* primeros comienzan a cambiar su afinación. Esto dificulta el análisis de la participación del segundo *altar*, pues ésta debió ser grabada desde el primer *altar* para no interferir –más– con la realización de la acción ritual. Así, el análisis se basa en un pequeño fragmento, apenas audible, de la melodía del violín de dicho *altar*. También cabe destacar que, a diferencia del resto de *canarios* finales registrados en otras ocasiones, después de este no hubo sermón o *jinabaka*.

ID 512 – La introducción del son, así como su primer tema se presentan en la tónica. Sin embargo, el acompañamiento del bajo pronto pasa a establecerse entre el quinto y segundo grados melódicos, mientras la melodía se da en torno al quinto grado. Más adelante se restablece la tónica, por lo que se considera que el son modula. Los *fiesteros* se retiran.

ID 513 – Tanto la composición de la melodía como la del bajo oscilan entre el primero y segundo grados melódicos. La introducción del son está en la tónica, por lo que se considera ésta como el punto de partida, y el paso al quinto grado como modulación. Desde este son, en adelante, el *labeleero* mayor del primer *altar* funge también como *labeleero* mayor del segundo *altar*. Para este punto del desarrollo del *pajko*, la concurrencia se ha modificado dramáticamente (en comparación, por ejemplo, al momento del amanecer). Permanecen sólo aquellos interesados en el desenvolvimiento de las actividades rituales plenamente vinculadas a las cofradías de *fiesteros* y *oficios*.

ID 515 – La melodía de este son gira alrededor del quinto grado melódico, por lo cual es viable considerar que modula. Sin embargo, el bajo del arpa reitera de manera permanente la relación entre tónica y dominante, sin variar hacia otra dirección. Por este motivo se considera que el son no modula.

ID 516 – El tema principal de este son está compuesto en torno al quinto grado melódico y es acompañado por el arpa con un bajo que oscila entre el quinto y el segundo grado melódico. Por este motivo se apunta una modulación.

ID 518 – La melodía de este son gira alrededor del quinto grado melódico, por lo cual es viable considerar que modula. Sin embargo, el bajo del arpa pasa frecuentemente por el cuarto grado melódico natural, reafirmando la escala de la tónica. Por esta razón no se apunta una modulación.

Dada la importancia que tienen las realizaciones de *canarios* iniciales y finales en la forma tonal-ritual del *pajko*, su descripción y discusión se reserva para el siguiente capítulo.



Imagen 12: Jinanki resguardado en El Júpare (20P.D)



Imagen 13: Parte del complejo de El Júpare al final del ciclo ritual (20P.D)

2.3 Análisis paradigmático de las secuencias de sones

A manera de preámbulo, y para facilitar una representación visual de los datos analíticos obtenidos hasta aquí, presento la Tabla 2.3.1. Ésta permite comparar rápidamente todas las secuencias de tonalidades presentadas anteriormente a partir de los dos rasgos pertinentes ya enunciados: el tono y la hora de interpretación de cada son. Como puede notarse a simple vista, desde este análisis comparativo inicial ya hay determinados rasgos estructurales que resultan evidentes.

Cada uno de los cuadros dispuestos al interior de la tabla representan la interpretación de un son; los distintos grados armónicos a los que corresponden los tonos fundamentales se encuentran representados por una serie de colores que se encuentran definidos en la parte inferior de la tabla. Dispuestos en el eje vertical de la tabla, se encuentran los distintos registros ordenados por fecha descendente e identificados con el nombre de la localidad y el código ID correspondientes. En el eje horizontal se representa la hora aproximada de interpretación.

Los bordes de los cuadros que representan los sones agrupan aquellos que formaron parte de una misma ronda. En el caso del registro de El Rodeo (3P), por ejemplo, todos los sones se encuentran agrupados en pares que equivalen a la secuencia de *altares* primero y segundo de *labeleerom* en la misma ronda. En los registros de Bahuises (7P) y Bacame Nuevo (5P), por otro lado, todos los sones de *labeleerom* fueron interpretados por un solo altar, por lo cual cada uno de ellos se está contenido en un borde individual. Asimismo, los sones interpretados por algún *altar* segundo de *labeleerom* se encuentra señalado por una línea diagonal blanca para facilitar su visualización. Aquellos cuadros que contienen la letra “A” señalan la realización del Alba, y con “C” la realización del *canario* inicial o final. En el caso de El Júpare (20P.C), la leyenda “Descanso” señala aquellos sones interpretados durante la realización de dicha acción ritual, fuera de la enramada.

	18	19	20	21	22	23	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
El Rodeo (3P)			C C										A					C C								
Bacame Nuevo (5P)		C											A				C									
Campo 13 (9P)			C										A													
Bahuises (7P)				C								A				C										
Buaysiacobe (8P)												A														
Tetanchopo (11P)				C								A														
San Pedro V. (16P.A)																										
San Pedro V. (16P.B)												A												C C		
L. Moroncarit (17P)												A												C C		
El Júpate (20P.A)																										
El Júpate (20P.B)																										
El Júpate (20P.C)												A				Descanso										
El Júpate (20P.D)												A												C C	C C	C C

Tabla 2.3.1: Comparación de las secuencias tonales analizadas

Para facilitar el desarrollo de esta información, comienzo por mostrar el rango cronológico máximo que alcanza cada uno de los cuatro distintos tonos fundamentales analizados⁷⁴:

18	19	20	21	22	23	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	
	18:46 (424) – 02:20 (345)																							
							01:46 (308) – 04:48 (378)																	
							01:57 (312) – 11:00 (215)																	
														08:29 (359) – 16:45 (510)										

Tabla 2.3.2: Rangos cronológicos de los tonos fundamentales

74 En este primer ejercicio sólo se toma en consideración la primera aparición de cada tono. El caso de El Júpate (20P.D) se retoma más adelante (página 184).

En la siguiente Tabla 2.3.3 se muestran los casos de sones que modulan (se anota la ID correspondiente), la función armónica de la modulación (columna de la izquierda) y el tono fundamental del cual modulan (columnas de colores con el grado armónico que funciona como tono fundamental al centro).

Dominante	192, 195, 196, 405, 262, 297, 424*, 435, 454, 457*, 459, 512, 513, 516	199		287, 288*, 291, 498
Mediante				
Supertónica				288*
Tono fundamental	I	IV	V	II
Sensible				
Submediante	230, 232, 370, 337, 338, 263, 424*, 457*, 489		Alba en San Pedro Viejo	
Subdominante	444, 448, 485		Albas	
Total de modulaciones	24	1		4

Tabla 2.3.3: Modulaciones de los tonos fundamentales

Procedo ahora con el análisis paradigmático⁷⁵. Como se explica en el capítulo introductorio, el objetivo de aplicarlo es “encontrar la estructura subyacente de una música determinada” (Reyes Zúñiga 2011, 17). Dado que su metodología ha sido ya explicada en diversos escritos etnomusicológicos recientes (ver el apartado Etnomusicología, página 15), me limito a recuperar una breve síntesis de sus fases y del procedimiento en general, descrita por Hernández Jaramillo en su tesis doctoral:

[...] podemos decir que las etapas básicas del análisis son: segmentación, agrupación por similitud y definición de los paradigmas. A grandes rasgos, podemos definir a la segmentación como el proceso de dividir una frase o secuencia musical en unidades discretas que se denominarán segmentos. Una vez segmentada la pieza, se procede a la agrupación de los segmentos por algún criterio de similitud. De cada grupo de segmentos se puede definir un paradigma que contiene un conjunto de elementos constantes y variantes. Estos últimos serán los elementos susceptibles de ser sustituidos unos por otros en un mismo contexto (conmutación), conformando clases de equivalencia. (2014, p. 46)

Para Alegre González (2005), Reyes Zúñiga (2011) y Hernández Jaramillo (2014, p. 46), la propuesta de Simha Arom (2001) ha sido uno de los referentes centrales para la comprensión y

⁷⁵ Puesto que el objetivo del análisis a nivel de pieza musical o son ha sido únicamente determinar su tonalidad y no una determinada estructura que caracterice al conjunto, la aplicación del análisis paradigmático se ha reservado para las secuencias de sones.

aplicación de este análisis. Puesto que las definiciones presentadas por Arom tienden a ser más representativas del nivel musical melódico (2001, pp. 207–209), mientras que el objeto de estudio que aquí se aborda se compone de una serie de tonos fundamentales, y no de notas musicales, se han considerado varias adecuaciones a su propuesta metodológica:

1. El rasgo pertinente de análisis ha sido el tono fundamental que presentan los sones –no se toman en cuenta aquí las modulaciones– en su desarrollo melódico y armónico completo, en relación con la hora de su interpretación. Por lo anterior, no se trabaja con transcripciones a notación musical.
2. Puesto que el objetivo de este análisis es encontrar “patrones constantes” en la música tonal del *pajko*, “determinando una cierta estructura” (Reyes Zúñiga, 2011, p. 14), se considera a la secuencia completa de sones como la unidad discreta. Por ello, no es pertinente realizar ninguna segmentación.
3. Para facilitar una lectura generalizada del análisis, los rangos cronológicos se han ajustado a fragmentos de media hora y se han tomado como referencias temporales las horas en que inician las rondas de sones. Es decir, se considera que se ha aplicado un determinado tono fundamental si, en el rango de una hora, se da comienzo con una ronda de sones o acción ritual-musical (*canario* o *Alba*) en ese tono. Si en el transcurso de una hora no se ha iniciado una ronda de sones, se considera que no se ha aplicado algún tono fundamental.
4. En un caso específico, además de emplear el rasgo analítico horario/tono, empleo el rasgo de número de ronda de sones/tono. Esto se hace con el objetivo de resaltar con más contundencia la estructura que se dibuja en el paradigma.
5. Es un criterio indispensable para la inclusión de una secuencia en alguno de los paradigmas, que ésta haya sido registrada por completo. Por ello, se han excluido aquellas secuencias cuyo registro fue interrumpido. Por otro lado, la correspondiente a El Júpare (20P.A-D) puesto que, como se señala en su apartado (página 114), se sabe de antemano que la estructura de su ciclo ritual es más prolongada y –como lo muestra el análisis tonal– cíclica, lo cual la distingue notablemente del resto. En el caso de San Pedro Viejo (16P), sólo se ha incluido el registro correspondiente a su Fiesta grande (16P.B).

Exceptuando estas consideraciones, la terminología precedente se emplea en el mismo sentido: “[El] paradigma es la agrupación en una misma clase de aquellos elementos o unidades que pueden ser sustituidos unos por otros [...] Las unidades de un paradigma deben tener un elemento que les sea común y uno o diversos elementos variantes” (Alegre González, 2005, pp. 116–117). En el caso de mi aplicación, se pretende que cada paradigma muestre, sobre las secuencias de sonos que se incluyen, qué elementos –tonos fundamentales– y en qué contextos –es decir, en qué partes de la secuencia– varían o permanecen constantes; es decir, “los paradigmas resumen las posibilidades combinatorias” (Reyes Zúñiga, 2011, p. 21) de las diversas secuencias de sonos que incorporan. Se han realizado tres tipos de análisis con distintos criterios de agrupación y, como ya se mencionó, en uno de ellos se modificó uno de los rasgos pertinentes para mostrar diferentes detalles de análisis en la estructura.

Como se menciona anteriormente, para la aplicación de este procedimiento no se considera únicamente la secuencia de tonos fundamentales, sino que ésta se conjunta con los rangos cronológicos en los que se producen; de tal manera que la representación paradigmática refleja con más precisión la combinación de ambos parámetros analíticos. Por tanto, en la parte superior del paradigma aparecen los intervalos temporales. Las clases de equivalencia⁷⁶ que se produjeron en un periodo de tiempo determinado se muestran en columnas encerradas entre llaves⁷⁷, y representan las diferentes posibilidades de combinación de tonos fundamentales –denominados puntos de sustitución–. Fuera de éstas se muestran los tonos fundamentales que siempre aparecen. Dichas clases de equivalencia se encuentran ordenadas de mayor a menor frecuencia de aparición –porcentaje que aparece en la parte inferior de cada punto de sustitución⁷⁸–.

76 “El lugar que ocupan los elementos variantes del paradigma se denominan puntos de sustitución. La presencia sucesiva de éstos pueden conformar una clase de equivalencia” (Hernández Jaramillo, 2014, p. 53).

77 “Respecto a la representación gráfica de los paradigmas, Nicolas Ruwet retoma ciertas propuestas que se empleaban en la lingüística transformacional y muestra la fórmula que usa para describir los resultados que obtiene, donde ‘esa estructura es descrita por la fórmula siguiente (donde las llaves indican que es necesario elegir entre las unidades que encierran)’ (Ruwet 2011, 65) [...] La primera vez que encontramos el empleo de esta representación de los paradigmas ha sido en la tesis de licenciatura de la etnomusicóloga Lizette Alegre (2005).” (Hernández Jaramillo, 2014, pp. 53–54).

78 Este tipo de representación ha sido retomada de Reyes Zúñiga (2011, p. 29).

2.3.1 Ocasiones con dos tonos fundamentales

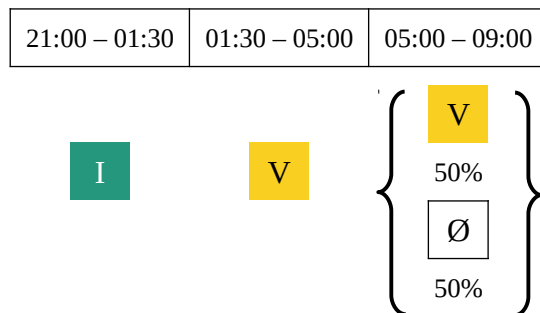


Figura 12: Paradigma de las ocasiones con dos tonos fundamentales

Para conformar este paradigma se ha considerado como criterio principal incluir aquellas secuencias con el mínimo de tonos fundamentales, es decir, dos (I-V). Las únicas dos secuencias que cumplen esta condición son las de Bahuises (7P) y Tetanchopo (11P). De manera coincidente, estos son los únicos dos registros en el *corpus* analítico que corresponden a localidades pertenecientes al Alto Río Mayo. La lectura de este paradigma, es bastante sencilla: de las 21:00 a las 01:30 horas, los sones se interpretan siempre en el I grado; de las 01:30 a las 05:00, siempre en V grado; a las 05:00, un *pajko* concluyó, mientras que el que continuó, lo hizo hasta las 09:00 horas en el V grado.

2.3.2 Ocasiones con tres tonos fundamentales

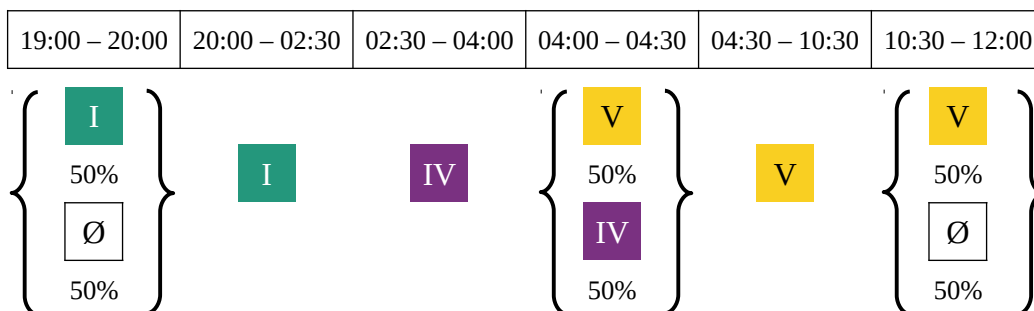


Figura 13: Paradigma de las ocasiones con tres tonos fundamentales

Hay dos secuencias que han quedado excluidas en la conformación de este paradigma por no haber sido registradas completamente: la correspondiente a Buaysiacobe (8P) y a Campo 13 (9P). Aquellas que sí han sido incluidas corresponden a El Rodeo (3P) y Bacame Nuevo (5P). Ambas comparten la misma secuencia de tonos fundamentales: I-IV-V; además, Marino Robles fue el *labeleero yowe* en las dos ocasiones. La lectura de este paradigma es la siguiente: entre las 19:00 y las 20:00 horas sólo uno de los *pajkom* había comenzado –en el I grado–; para las 20:00, el segundo ya había iniciado –también en el I grado–; entre 02:30 y 04:00 todos los sones de ambos se interpretaron en el IV grado; entre 04:00 y

04:30, la mitad lo hizo en V y la mitad en IV; entre 04:30 y 10:30, todos fueron en V; para las 10:30, uno ya había terminado, mientras que el otro se prolongó hasta las 12:00 en el V grado.

2.3.3 Ocasiones con cuatro tonos fundamentales

Dos secuencias del *corpus* cumplen el criterio establecido para este paradigma: contar con los cuatro tonos fundamentales. Estas secuencias corresponden a los registros de la Fiesta grande de San Pedro en San Pedro Viejo (16P.B) y de San Pedro y San Pablo en Loma de Moroncarit (17P). El hecho de que ambas secuencias provengan de *pajkom* comunitarios con dos *altares* de *labeleerom*, hayan iniciado en horarios similares, y cuenten con el mismo número de rondas, son características oportunas para plantear dos versiones de este paradigma.

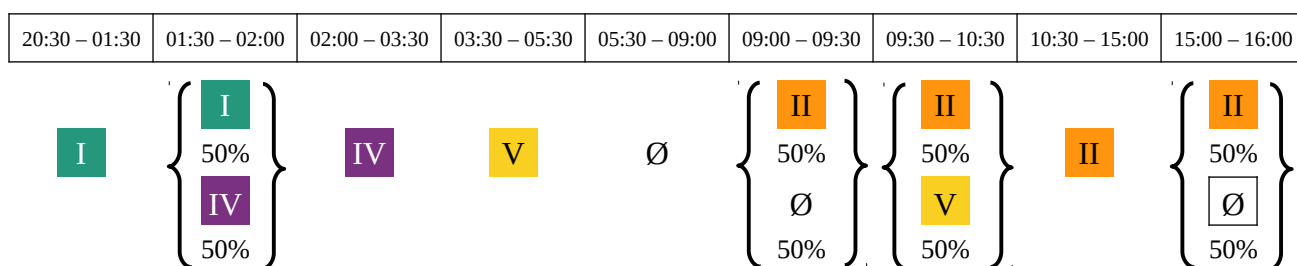


Figura 14: Paradigma por horas de las ocasiones con cuatro tonos fundamentales

En la primera (Figura 14), se muestra el paradigma organizado por el mismo criterio cronológico que los anteriores: por rangos de medias horas. La lectura es la siguiente: entre las 20:30 y 01:30 horas, todos los sones fueron interpretados en el I grado; entre 01:30 y 02:00 unos se continuaron interpretando en el I mientras otros cambiaron al IV; para las 02:00 y hasta las 03:30, todos los sones habían pasado al IV; entre las 03:30 y 05:30 el tono fundamental fue siempre el V grado; entre 05:30 y 09:00 se da un periodo durante el cual no se interpretaron sones. A las 09:00 sólo uno de los *pajkom* retoma actividades, reiniciando las rondas de sones en el II grado. A las 09:30 el otro *pajko* reinicia las rondas de sones en el V grado, y es hasta las 10:30 cuando en ambos *pajkom* los sones se interpretan en el II grado. Entre las 15:00 y 16:00 ocurre la situación excepcional descrita en el ID 293 (página 110).

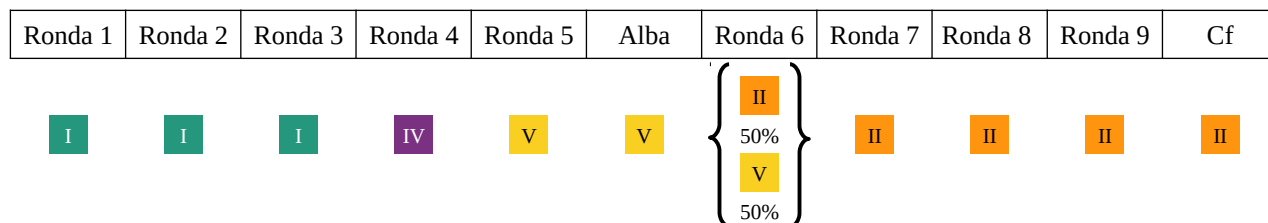


Figura 15: Paradigma por rondas de las ocasiones con cuatro tonos fundamentales

En la segunda versión, las secuencias se disponen en el paradigma con respecto al número de ronda de sones. Esta disposición permite concentrar el enfoque del análisis en el aspecto formal del *pajko*, filtrando datos que probablemente deriven de situaciones coyunturales⁷⁹. Lo que resalta de esa forma alternativa de representación, es el hecho de que en todas salvo una de las rondas coincidan los tonos fundamentales. Además, considero de suma pertinencia que sean las primeras tres rondas las que correspondan al I grado, y específicamente la cuarta la que corresponda al IV, por motivos que se desarrollan en el siguiente capítulo.

⁷⁹ Un ejemplo de esta situación fue planteada en el capítulo 1, donde se menciona que la duración de una ronda de sones puede variar según el número de danzantes que estén participando en el *pajko*.

2.4 La escala de quintas justas de los *labeleerom*

En esta sección propongo un modelo –a manera de escala musical– cuya lógica interna permite explicar las distintas tonalidades y modulaciones que se presentan en las secuencias de sonos. Primero, comienzo por retomar algunos de los planteamientos básicos del sistema tonal y algunos datos etnográficos, con el fin de plasmar cuál ha sido el procedimiento teórico para llegar a dicho modelo. En segundo lugar, presento el modelo en cuestión –la “escala de quintas justas”– y adelanto un poco sobre cómo se emplea para el desarrollo de la “forma tonal-ritual” del *pajko* en el siguiente capítulo. Finalmente, expongo y justifico algunas consideraciones y supuestos que se han asumido para poder llegar a esta modelización.

En el apartado 2.1.2 se menciona que en una escala tonal, cada uno de los grados se encuentra en una determinada posición con respecto a su centro tonal, la tónica; es decir, dos tonos guardan una “relación interválica” entre ellos. En la Tabla 2.3.1, se observa que todas las secuencias de sonos se componen de, al menos, dos de cuatro distintas tonalidades que se identifican con un grado armónico correspondiente. Para determinar las relaciones interválicas pertinentes entre estos distintos grados, parto de un comentario sumamente sugerente, que compartieron conmigo –en distintos momentos, pero de manera muy similar– Marino Robles, Roberto Moroyoqui (*labeleero* de Tiriscohuasa, Etchojoa) y el Sr. Escalante (ver página 35): “las afinaciones del *pajko* son como las de la guitarra, van en escala”. Para comprender esta similitud, debe tomarse como ejemplo la secuencia en su versión más variada, tal como se presenta en Buaysiacobe (8P), San Pedro Viejo (16P) y Loma de Moroncarit (17P): I, IV, V y II. Ahora, suponiendo que mis comentaristas se referían a la guitarra de concierto, se tendría la siguiente afinación: (6) Mi – (5) La – (4) Re – (3) Sol – (2) Si – (1) Mi. Generalmente, se observa que entre la sexta y la quinta cuerda existe una relación interválica de una cuarta justa ascendente, característica que se repite progresivamente hasta la tercera cuerda. Ahora, si se invierte el sentido de esta lectura, se tiene que la tercera y la cuarta cuerda guardan una relación de una quinta justa descendente, y así hasta la sexta. Si se toma esta referencia –la quinta justa– y se alterna su sentido ascendente o descendente, se puede comprender la comparación entre las afinaciones del *pajko* y la de las cuerdas de la guitarra. A propósito de esta comparación, recupero el siguiente fragmento de la entrevista realizada a Marino Robles. Aunque el *labeleero yowe* parece hacer referencia a la cualidad de “mayores y menores” de los tonos que pueden tocarse en la guitarra, en el análisis tonal se ha

comprobado que estos términos *emic* no son equivalentes a sus homónimos académicos occidentales. En cambio, Marino Robles sí enfatiza la disposición “en escala” que tienen los tonos del *pajko*:

Marino Robles: Re mayor. Es igual que en la guitarra. En la guitarra tiene así tonos. Re mayor y luego Re menor. De Re mayor sigue La mayor.

Y cada afinación ¿como cuántos sonos lleva? (pregunto)

Marino Robles: Depende del tiempo. Si el tiempo se va adelantando... donde hay muchos pascolas se va adelantando mucho. Pues de a uno de a dos sonos cada tono. Pero mayormente en el *Canario* es donde se tocan cuatro, cinco sonos; ya para seguir con el tono menor⁸⁰. Eso ya es cuando se aproximan las doce de la noche; de las doce en adelante hasta las dos de la mañana. De allí sigue el Do mayor.

He escuchado que tienen contestaciones los sonos. (pregunto)

Marino Robles: Sí, así es. Cuando hay dos paradas de músicos.

¿Se tiene que contestar en el mismo tono? (pregunto)

Marino Robles: Sí, todos tienen que ser en el mismo tono.

¿Cómo es la contestación? ¿Se contesta con un son parecido? (pregunto)

Marino Robles: Pues sí, [con] un son parecido. En Sol mayor, principalmente, al comienzo de la fiesta, hay muchos cambios de sonos. Supongamos que nosotros hoy vamos a estar aquí, [y después] en otra parte, ya se disvarían los sonos. (Ininteligible) se tocan los mismos, los mismos y así. Va por escala todo, pues. Porque ya en otro que nosotros nos cambiaríamos a otra fiesta ya (ininteligible) otros sonos. Como pues, ahí viene [el son] “La flor de garambullo”.

Entonces, en una fiesta que tuviera próximamente, ¿vendrían nuevos sonos? (pregunto)

Marino Robles: Sí, exactamente. Así va por escala, pues. Todos los sonos van por escalas. No se repiten los mismos. Supongamos que nosotros aquí vamos a comenzar con unos sonos y mañana ya seguiremos con otros sonos.

El son que se va a tocar ¿lo decide el músico mayor? (pregunto)

Marino Robles: Así es. Porque tiene que llevarlo por escala, pues. Entonces ya de allí el *tambolero* va contestando, cuando no hay dos paradas de música. Y de paso los *cantavenados* tienen que seguir al *tambolero*; a una contestación. Si se trata de canto de flor, ellos cantan lo que son las flores también. Y si se trata de pájaro, ellos también cantan lo [lo que ve el (?)] pájaro. Los animales como el coyote, el lobo, todo eso tienen que contestar. “El coyotito del mar” y todo eso. Hay muchos sonos que contestar. (Marino Robles, Bacame Nuevo, 25 de febrero de 2018)

Retomando los desplazamientos interválicos, se tiene que entre el grado I y el IV, hay una relación de una quinta justa descendente; desde ese punto, dos quintas justas ascendentes llevan al V grado –o, si se prefiere, una quinta justa ascendente desde el I grado–; del V grado al II, se llega por

80 Lo que Marino Robles menciona aquí como “sonos que se tocan en el [tono] *Canario*” es equiparable a lo que en mi análisis tonal abordo como “tonos fundamentales” y “agrupaciones tonales”.

una quinta ascendente. Estas relaciones se representan visualmente en la Tabla 2.4.1, en la que los grados armónicos en cuestión se acompañan con los colores correspondientes asignados en anteriormente en la Tabla 1.2.2.

Grado armónico
II
I
VII
VI
V
IV
III
II
I
VII
VI
V
IV

Tabla 2.4.1: Escala de quintas justas

Existen otras razones para considerar que el IV grado debe posicionarse en dirección descendente respecto al I –y no ascendente, en la medida de una cuarta justa– y que, por tanto, el común denominador de las relaciones es el intervalo de quinta justa. Por la parte de la teoría tonal, mientras el V grado recibe el nombre de “dominante” por posicionarse una quinta justa por encima del I, el IV grado recibe el nombre de “subdominante” por guardar la misma relación pero por debajo. Ya Leticia Varela ha señalado la pertinencia de esta relación interválica en las composiciones musicales cahítas –en su caso, yaquis–⁸¹:

[...] el tono central de las melodías posee, por su parte, un fuerte carácter de tónica en oposición a otro que funge de dominante, situado en la cuarta inferior o quinta superior, o sea, que las funciones armónicas occidentales han penetrado en la sensibilidad yaqui y son percibidas y empleadas intuitivamente. [...]

81 La autora argumenta que estas características –que ella ha estudiado en el nivel melódico– derivan de que la “práctica autóctona” habría “importado y asimilado” el “sistema melódico-modal”. (1986, p. 118) Como advertimos en la sección introductoria, el proceso histórico a través del cual la música cahíta ha llegado a tener la estructura que hoy tiene es por sí mismo un gran tema que excede los confines a los cuales debe sujetarse esta investigación.

Tónica y dominante (o séptima de dominante), equiparables en frecuencia e importancia, se combinan en todos los géneros de música yaqui, filtrándose incluso parcialmente en el canto litúrgico (ejem. 7). La subdominante, aunque menos frecuente, adquiere gran significación por el rol que suele asignársele algunas veces: colocada prácticamente al principio de frase inicial, hace aparecer la incipiente melodía como continuación de un desarrollo anterior no escuchado pero existente, es decir, priva a la frase inicial de su carácter propio, en el sentido europeo (ejems. 5/a y 9).

Otras funciones armónicas, como las menores relativas, los acordes modulantes o alterados y otros recursos armónicos no se presentan en ningún momento en la música yaqui, sino sólo las tres funciones mencionadas. Las tonalidades en modo menor tampoco son usuales. (1986, pp. 118–119)

Si bien las observaciones de Leticia Varela respecto a la modulación son notablemente distintas a las que aquí se presentan, la “frecuencia e importancia” que identifica para las funciones de tónica, dominante y subdominante sí encuentran correspondencia.

El tránsito por esta escala se da a cierta hora o a determinado número de rondas y requiere que los *labeleerom* ajusten las afinaciones de sus instrumentos. En el caso del arpa, particularmente, el desplazamiento de la tónica al momento del cambio de afinación es referido en términos de “arriba” y “abajo”. Aunque dichas referencias no son muy claras e incluso parecen señalar un sentido inverso al de la escala de quintas, es probable que esto se deba a la posición que adquieren las cuerdas del arpa respecto al intérprete cuando éste sujeta el instrumento (ver apartado 1.2.1). El registro *in situ* de las funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en cada segmento-tono abona a este argumento, en el sentido de que la cuerda que funciona como tónica se desplaza en el mismo sentido que la escala de quintas, como se muestra en la siguiente tabla:

Grado armónico	Nº de cuerda con función de tónica	Secuencia
I	5	1
IV	1	2
V	2	3
II	6	4

Tabla 2.4.2: Relación entre las cuerdas del arpa y la función de tónica

De esta manera, al observar el desplazamiento del tono fundamental en sentido vertical, el IV grado ocupa el punto más bajo en la escala de quintas, pero el más alto en cuanto a la posición del arpa, mientras el caso opuesto ocurre para el II (ver Imagen 3).

Cabe aclarar que la disposición de la escala en un eje vertical no busca representar un desplazamiento en la altura –agudo (arriba) o grave (abajo)– de las notas a lo largo del *pajko*. Recuérdese que las dos “unidades de significado” o “rasgos pertinentes” del análisis son la tonalidad y

la hora. En ese sentido, no se pretende arrojar conclusiones respecto a la relación de las notas “reales” que integran los sonos. Lo que este modelo sí busca representar, en cambio, es la relación entre las tonalidades empleadas en el *pajko*. Si se interpreta el cambio de I a IV como un “gesto descendente”, no es porque se considere que haya un descenso del registro en el que los *labeleerom* interpretan al momento de que ocurre ese cambio de tonalidad. Lo que se busca expresar es que, en términos de relaciones simétricas –en la medida de un intervalo de quinta justa– el IV se encuentra en una posición negativa –de quinta justa en dirección negativa– respecto al I mientras que V y II se encuentran en dirección positiva –una y dos quintas justas, respectivamente, en dirección positiva–. En términos lógicos, el desplazamiento simétrico de los tonos puede ser representado de la siguiente manera:

$$[(IV / I) :: (I / V) :: (V / II)]$$

En el siguiente capítulo, esta interpretación de índole tonal se conjuga con los principios cosmológicos observados en el *pajko*. Para este fin, el eje vertical simétrico que se forma mediante esta modelización resulta pertinente. Mediante la comparación de estos “escalones” verticales con las posiciones visibles e imaginables del Sol durante el desarrollo del ritual, se observa una congruencia entre esta estructura musical y la narrativa ritual del recorrido solar. De esta manera, se formula el planteamiento de la forma tonal-ritual del *pajko*. Este ejercicio también incluye recuperar la información *emic* recuperada en los registros que se exponen en este capítulo y compararla con la estructura de la escala de quintas justas. Así, se desarrolla una interpretación sobre los tonos-segmentos que el *labeleero* mayor del *pajko* va implementando durante su transcurso.

Ahora, es necesario repasar algunos supuestos que he asumido con el fin de generalizar algunos valores y poder modelar las secuencias de tonalidades en el *pajko*. Esto ha implicado priorizar el entendimiento de la dinámica de agrupamiento en segmentos asociados a un tono fundamental por encima del de las particularidades que exhibe cada son. En esta lógica, considero las siguientes “reducciones”:

1. La primera reducción propone que las diferencias entre las afinaciones de los *altares* de *labeleerom* –todas menores al intervalo de un tono– no constituyen un valor significativo en la producción musical del *pajko*. Esta situación ocurre, por ejemplo, en el registro de Buaysiacobe (8P) donde se observa que los tonos de Re y Mi bemol son empleados, respectivamente, por cada uno de los dos *altares* de *labeleerom* participantes al inicio del *pajko*.

<i>Altar</i>	Nº Ronda	Tono (análisis)
<i>Labeleerom 1</i>	1	> Re mayor
<i>Labeleerom 2</i>	1	> Mi bemol mayor
<i>Labeleerom 1</i>	2	> Re mayor
<i>Labeleerom 2</i>	2	> Mi bemol mayor
<i>Labeleerom 1</i>	3	> Re mayor*
<i>Labeleerom 2</i>	3	> Mi bemol mayor
<i>Labeleerom 1</i>	4	Si menor
<i>Labeleerom 2</i>	4	Do menor/Mi bemol mayor
<i>Labeleerom 1</i>	5	> Re mayor
<i>Labeleerom 2</i>	5	Mi bemol mayor
<i>Labeleerom 1</i>	6	> La mayor
<i>Labeleerom 2</i>	6	Si bemol mayor

Tabla 2.4.3: Afinaciones en Buaysiacobe (8P)

Otra forma en que se presentan diferencias en las afinaciones se puede observar en el registro de Loma de Moroncarit (17P) donde, al cambiar de tono fundamental de la sexta a la séptima ronda de sones, se hace en una medida cercana pero menor a la quinta justa.

<i>Altar</i>	Nº Ronda	Tono (análisis)
<i>Labeleerom 1</i>	6	Si mayor
<i>Labeleerom 2</i>	6	< Si mayor
<i>Labeleerom 1</i>	7	> Fa mayor
<i>Labeleerom 2</i>	7	> Fa mayor

Tabla 2.4.4: Afinaciones en Loma de Moroncarit (17P)

Por una parte, no hay mención entre los registros etnográficos acerca de estas diferencias en las afinaciones de ambos *altares*; en cambio, las normas sobre la producción musical del *pajko* enfatizan que el *altar* segundo de *labeleerom* debe seguir la conducción de temas semánticos, tonos y afinaciones del primer *altar*. Desde el punto de vista de Arom, la teoría “implícita” que formulan las culturas musicales de tradición oral se hace evidente por aquellos “errores” percibidos en las interpretaciones. Dichos errores ocurren en referencia a un “esquema teórico de organización que, en cada caso, constituye un modelo.” (Arom, 2001, p. 205) En materia del

pajko, en ninguno de los casos en que se presentó una diferencia en las afinaciones registré una sanción o reprobación enunciada verbalmente contra alguno de los *labeleerom*. Incluso, aunque en el registro de la Fiesta grande de San Pedro (16P) observé al *labeleero* mayor acercarse en algún momento de la noche al *labeleero* primero del segundo *altar* para hacerle algún comentario (ID 271), esto no ocurrió para corregir la diferencia de afinación que se presentó más adelante (ID 282). Por otro lado, en el registro de El Júpare (20P), fueron señalados sin reserva aquellas conductas (ver ID 483-492) o secuencia de sonos [ver apartado 3.2.3] consideradas como “erróneas”. Por estos motivos, y a falta de más información que permita comprender con mayor precisión estas diferencias, asumo que se tratan de situaciones emergentes y no de características estructurales.

2. La segunda reducción es que aún cuando existen algunas rondas de sonos en las que la tonalidad modula, persiste la recurrencia de un tono fundamental. Esta generalización se apoya en el hecho de que las modulaciones presentes en el análisis ocurren en un mismo ámbito tonal. Es decir, cuando un son modula, lo hace o bien al tono dominante (V), subdominante (IV) o al relativo menor (vi). En ese sentido, si bien la modulación es un factor presente en la música de *labeleerom*, se puede establecer que, en lo general, el tono fundamental permanece bien definido tanto en la composición interna de un son como en la dupla de una ronda. Esta reducción se aplica de manera más notable en la asignación del grado armónico del Alba, cuya estructura musical interna es compleja y aún se requiere de mayor registro y análisis para su descripción tonal. Si bien el análisis muestra que todos los sonos interpretados en el ciclo que la constituye conservan el mismo tono fundamental del (V grado), la secuencia de sonos –y por tanto la estructura tonal que desarrolla– no es la misma en todas las ocasiones. Algunos de los sonos del Alba analizados, aunque breves, contienen modulaciones. Estas variables hacen evidente la diversidad de elementos al interior del ciclo de sonos del Alba que aún requieren mayor estudio. No obstante, considero que el hecho de que no se modifique la afinación para la interpretación de dicho ciclo justifica la reducción que se le aplica.
3. Mientras que la estructura interna de los sonos de *labeleerom* tiene las características funcionales del sistema tonal, no se puede decir lo mismo del nivel más amplio de secuencia de sonos. Las cadencias, por ejemplo, ocurren al interior de las composiciones de los sonos, pero no entre un tono fundamental y el siguiente. Mientras que la tónica es reiterada constantemente durante el desarrollo de un son, esto no ocurre así a lo largo de la secuencia, salvo algunos casos

de modulación. Además, como puede observarse en las distintas ocasiones, el *pajko* puede darse por terminado en alguna otra afinación sin que regrese al tono inicial. En este sentido, en el modelo de escala de quintas justas el I grado no ocupa una jerarquía prioritaria salvo por el hecho de ser el grado inicial. Esta situación implica, más que una reducción, una caracterización de la estructura tonal de la música de *labeleerom*: las funciones armónicas aplican en la composición interna de los sonos, pero no así en el nivel de secuencia.

* * *

En este capítulo expongo los resultados relacionados con el análisis musical del *corpus* en estudio. Comienzo por presentar los criterios pertinentes para la selección de dicho *corpus*, cuáles han sido los datos prioritarios y el método para trabajar sobre él. A continuación explico la manera en que se aplica la terminología de la teoría tonal al análisis.

En la siguiente sección presento los resultados de la aplicación del análisis tonal al *corpus* en forma de tablas y comentarios. En general, se describe cómo ocurrió cada una de las ocasiones de *pajko* en términos de los rasgos pertinentes: hora y tonalidad; se propone una agrupación, de acuerdo con la teoría tonal, de los distintos tonos encontrados en el análisis; se comentan diversas situaciones observadas durante el registro que permiten ampliar el contexto del *pajko* en cuestión; y se incluyen los nombres *emic* de los sonos y afinaciones cuando fue posible recuperarlos. En algunos casos particulares, apoyo mi análisis con transcripciones musicales y descripciones de las estructuras melódicas y armónicas. Encuentro esto especialmente necesario para aquellos sonos que modulan.

En un primer apartado se exponen las cinco ocasiones de *pajkom* domésticas analizadas, mientras que en un segundo se hace lo propio con las cuatro comunitarias. Al análisis de estas últimas, agrego un tipo de registro especial realizado *in situ*, que consistió en tomar nota de las funciones armónicas percibidas en las cuerdas graves del arpa. Estos datos complementan de manera concreta aquellos generados por el análisis *ex situ*, y resultan un aporte a la comprensión de la técnica instrumental del arpa mayo.

Esta sección concluye con la presentación del registro y análisis del ciclo ritual de El Júpare (20P). Esta ocasión destaca del resto por haber sido realizada alrededor de un año después, cuando los planteamientos centrales de esta tesis ya estaban en construcción. Esta jornada de campo permitió comprobar varios supuestos que emergieron durante el análisis de las ocasiones anteriores, así como sumar nuevos elementos. Por esto mismo, considero que los datos ahí recopilados resultan

especialmente valiosos para el estudio de la producción tonal mayo en relación con la estructura de sus ciclos rituales.

En la tercera sección presento los resultados del análisis comparativo y paradigmático del conjunto de secuencias previamente analizadas desde la tonalidad. Puesto que en cada una de las ocasiones analizadas se incluye una tabla que explica las “agrupaciones tonales” de éstas, considero que este segundo análisis resulta poco complicado de exponer. Las tablas comparativas que se incluyen al inicio de esta sección dan cuenta ya de ciertos principios estructurales observables a simple vista. A continuación, se presentan algunas generalidades acerca del método y la terminología del análisis paradigmático, se explica cómo se han adaptado a este estudio de caso, y se exponen y argumentan los criterios a seguir para su aplicación. Se muestran los paradigmas resultantes que obedecen a distintos parámetros de agrupación. El último de ellos, que agrupa los *pajkom* comunitarios de San Pedro Viejo (16P) y de Loma de Moroncarit (17P) es especialmente claro acerca de los principios formales que subyacen a la producción musical de los *labeleerom* en un *pajko* de esta duración. En resumen, en esta sección se comprueba que, si bien existen distintas combinaciones de tonos fundamentales y que las horas de su implementación pueden variar moderadamente, existe una serie de constantes evidentes que pueden considerarse estructurales; siendo la más importante de estas el hecho de que cualquier combinación se apega a la secuencia I-IV-V-II. Esta característica es esencial para la argumentación de la siguiente sección.

Por último, en la sección final de este capítulo presento cuál ha sido el proceso para formular el modelo de estructura tonal –la escala de quintas justas– que, a consideración de algunas generalizaciones que se han justificado, permite describir la composición de todas las secuencias de sonos analizadas. Para esto, me apoyo en varios indicios recuperados en mi trabajo de campo, que sugieren la representación de los tonos empleados en el *pajko* a manera de “escala”. Argumento que al visualizar este modelo a manera de un eje vertical, es posible comprenderlo en conjunto con otros aspectos musicales y mitológicos, como la técnica de afinación del arpa y la figura de la escalera solar. Así, la pertinencia de este modelo es más evidente cuando se observa a la luz de la narrativa ritual, asunto que se aborda en el siguiente capítulo.

3 Forma tonal–ritual del *pajko*

En la sección 2.4, propongo un modelo estructural a través del cual puede comprenderse la variedad de secuencias de sonos registradas y analizadas. En dicho modelo, las distintas tonalidades y modulaciones que se presentan en las diversas ocasiones de *pajko* pueden agruparse en cuatro tonos o grados armónicos fundamentales que, desplegados simétricamente, conforman una escala de quintas justas. En este capítulo amplío mi análisis musical sumándole elementos del simbolismo mitológico y ritológico del *pajko* y de la cosmología mayo. De esta manera, en este capítulo desarrollo dos conceptos claves que aglomeran dichas perspectivas: los “segmentos-tonos” y la “forma tonal-ritual”.

3.1 Segmentos-tonos del *pajko*

Uno de los antecedentes más importantes para este trabajo es la división del *pajko* en secciones según es propuesta o recuperada por diversos autores (Ayala Partida, 2009; Camacho Ibarra, 2011, 2017; Ochoa Zazueta, 1998). En el capítulo 2, tras analizar la tonalidad de los sonos que componen cada *pajko*, pude comprobar que las secuencias pueden agruparse conforme a dos, tres o cuatro tonos fundamentales. En esta sección caracterizo dichos grupos a partir de ciertas especificidades musicales, rituales y simbólicas. El resultado se explica desde el concepto de segmentos-tonos del *pajko*, término que pretende enfatizar la conjugación de la narrativa ritual del *pajko* con su estructura tonal.

3.1.1 *Canario*

El segmento-tono *Canario* marca, sobre todo, el inicio de la fiesta y, como se expone más adelante, la muerte y el descenso simbólico del astro solar a través de la evocación de actores mitológicos y de la realización de acciones rituales. Como se menciona en el capítulo introductorio, uno de los antecedentes principales de esta propuesta es el trabajo de Camacho Ibarra, principalmente su interpretación del *pajko* en tanto representación simbólica del recorrido del astro solar (2017). Por este motivo, cabe enunciar algunas distinciones entre su planteamiento y el mío. En primer lugar, lo que dicho autor trata como “*Kaanaria Jiawi*”, se refiere, en cuanto a producción musical, solamente al “Son del *kaanario*” y corresponde a un rango cronológico que abarca de las 18:00 a las 19:00 horas (2017, pp. 150–151). Por otra parte, mi planteamiento es que el segmento-tono *Canario* abarca más de seis horas y es inclusivo del *canario* inicial. En este sentido, es oportuno señalar que la manera en que yo he optado por escribir el término “canario” se distingue de la forma en que lo hacen Camacho Ibarra

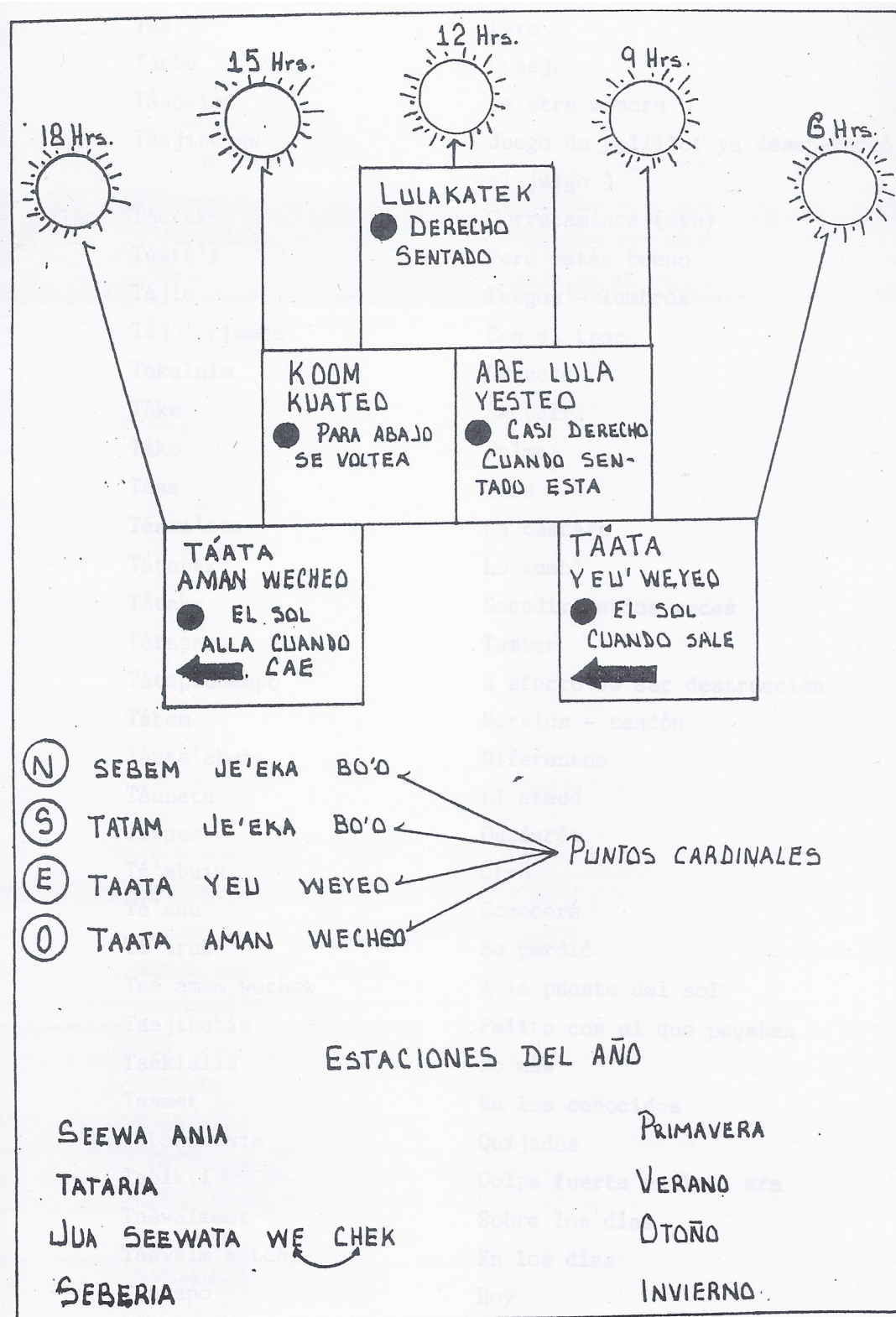


Figura 16: Nomenclatura para el recorrido diario del astro solar
(Báez Vázquez, 1987, pp. 283-84)

(2017) y otros autores (Ayala Partida, 2009; Carrera Villalobos, 2017; Ochoa Zazueta, 1998). Al respecto, Camacho Ibarra apunta lo siguiente:

Se dice que durante la apertura de la fiesta, el segmento ritual conocido como “*kaanario*” o *Kaanaria Jiawi* se deriva de *kaa nariak* (“no gritar”), por lo que aquellos que se atreven a romper la norma quedan “enganchados” al destino particular de este *pajko*. (2017, p. 84)

Según puede notarse en los argumentos consecuentes que presenta este autor, el propósito de emplear esta escritura es enfatizar el aspecto del “humor ritual”, que es uno de los ejes centrales de su interpretación sobre esta acción (2017, pp. 84–85). Por su parte, Carrera Villalobos –quien emplea ambas formas de escritura– señala que “entre este grupo [mayos de Sinaloa, el son de canario] no tiene que ver sólo con la forma musical sino con un relato acerca del primer fiestero que no hizo fuego en una fiesta y murió y se perdió en las tinieblas, el vocablo *kanariamem* se compone por *kaa* de *kahita* (no hacer), *naya* (atizar o hacer fuego), *ria* (hacer algo) y *mem* (el que), el hombre que no hizo fuego para otro” (2017, p. 181). En mi propia documentación etnográfica, una explicación similar me fue comentada por Néstor Mendívil: “La palabra ‘*ka’anario*’ quiere decir ‘no caminó, no anduvo, no avanzó’; eso es *ka’anario*” (1 de agosto de 2019, Navojoa, Sonora). Por otro lado, se me ha comentado que cierto ritual yaqui relacionado con la extracción simbólica de la “miel de un panal” –una de las narrativas también asociadas al *canario* inicial del *pajko* mayo– implica que *pajkolam* y fariseos interactúen en silencio y se comuniquen sólo a través de mímicas (Felipe Mora Reguera, comunicación personal). Considerando todo lo anterior, es evidente que una de las exégesis principales de la primera acción ritual-musical del *pajko* tiene que ver justamente a la negación de ciertas acciones simbólicas (no gritar, no reír, no caminar, etc.) y le atañe, en ese sentido, determinada escritura (*Kaanaria*). No obstante estos precedentes, hay dos aspectos distinguibles que conforman mi propuesta y que no se corresponden plenamente con dicha grafía: el *Canario* en tanto segmento-tono y el simbolismo del elemento “ave” en el *canario* inicial; en los siguientes párrafos desarrollo estas cuestiones.⁸²

El segmento-tono *Canario* se prolonga, en promedio, desde alrededor de las siete de la tarde hasta alrededor de las dos de la mañana. En algunos casos, como en los *pajkom* domésticos diurnos o

82 Considerando además la premisa detrás del concepto de “campo de estudio etnológico”, resultaría imprescindible la comparación del son y, en general, de la acción ritual del *canario* cahíta con otros símiles presentes en diversas culturas musicales de México. Es decir, con otras piezas musicales y narrativas rituales en las que el término castellanizado “canario” tiene una determinada pertinencia simbólica. De manera coincidente, en dichas culturas el canario también funciona como marcador para el inicio de las ceremonias rituales. Olmos Aguilera ha señalado que “Este género [el canario] fue traído por jesuitas y ha sido apropiado por muchos grupos indígenas del noroeste con otra lógica musical. El canario se cultiva en algunas zonas indígenas del territorio mexicano y se ejecuta al inicio de una festividad.” (2003, p. 56). No obstante esta afirmación, un estudio comparativo a fondo de este tema está aún pendiente. Véase Camacho Díaz & González (2003).

en los comunitarios de Sábado de Gloria, la afinación en el tono *Canario* se aplica desde el inicio de la fiesta aunque éste no coincida con el momento del crepúsculo. Según Felipe Jatomea, un *pajko* siempre debe iniciar por esta afinación, independientemente de la hora.

En tanto punto de partida, el *Canario* puede considerarse como el I grado o tónica en materia tonal. Si bien este grado permanece como tono fundamental durante todo el segmento, el análisis musical muestra que los sones con rasgos más evidentes de modulación se concentran en él. Como se vio en el apartado 1.2.1, las posibles modulaciones que puede hacer el conjunto de los *labeleerom* en cada segmento quedan determinadas por la afinación del arpa. Por otra parte, en el apartado 2.1.3 se precisó que la referencia principal para analizar las funciones tonales en el arpa sería su parte de bajo, y no la parte de su acompañamiento en acordes. Considerando esto, en los registros analizados, todos los tonos a los que los sones modularon corresponden a las posibilidades de la afinación de este segmento: iii (tercer menor), IV (cuarto mayor), V (quinto mayor) y vi (sexto menor) grados.

Es altamente probable que cada una de estas modulaciones se corresponda con algún *jiawi*, pero los relatos recuperados al respecto no son suficientes para proponer una equivalencia certera. El tono “*Tabla*”, por ejemplo, fue aludido varias veces como uno de los *jiawim* cercanos al *Canario*. Marino Robles lo ubica como aquél que sucede al del *Canario* y lo relaciona con el tono de Sol menor (equivalente al i grado o tónica menor). Según el análisis musical, ninguno de los sones interpretados por Marino Robles e incluidos en el *corpus* analítico puede ser identificado con dicho grado armónico. Esto sugiere que la cualidad de “menor”, tal como es empleada por dicho *labeleero*, responde –en términos tonales– a alguna de las modulaciones registradas. Aunque el orden de presentación es distinto del que da cuenta Marino Robles, la siguiente observación de Felipe Jatomea abona al supuesto de que varios *jiawim* compartan un mismo tono fundamental y que, por ello, conformen un mismo segmento-tono:

F.J.: *Canario*, *Tabla* y luego los *Saya* que le dicen. Pero eso ya es otra afinación antes [del *Cruzado*.]

¿En qué cuerda [del arpa] queda el tono [fundamental] del [*jiawi* llamado] *Saya*? (pregunto)

F.J.: Como en *Canario*, en *Tabla* ponle... O bueno, en *Canario*. Si no quieres hacer *Saya*, haces *Tabla*. Y siempre hay otras tonadas, enseguida de *Canario*, antes de *Tabla*, antes de *Saya*, hay otras afinadas, otras afinaciones, pero desconozco los nombres. (Felipe Jatomea, El Júpate, junio de 2019)

También la descripción que Nazario Jusacamea hace del *Bichawa* o *Tabla jiawi* es compatible, en cierta medida, con lo que ocurre en los sones que modulan, en cuanto a que al cabo de algunas repeticiones o “vueltecitas” ocurre un cambio –la modulación– que podría ser identificado con otro son:

Nazario: Y de ahí [del] *paricio jiawi*, y de ahí, hay muchos que le llaman *Tabla*, el sonido de la tabla; otros le dicen *bichawa jiawi*, que *bichawa* quiere decir remiendo, porque en esas afinaciones puedes tocar los sones que ya se tocaron en otras afinaciones pero una parte [de uno] y otra parte de otro. A eso le dicen *bichawa jiawi*, se va combinando. Se empieza un son y en unas dos *vueltecitas* se mete otro son.

A ése, ¿le dicen *Tabla*? (pregunto)

Nazario: Ey, así le nombraban.

¿A qué hora se afina en ese *jiawi*? (pregunto)

Nazario: Pues como a las dos de la tarde. Ya amanecido. Esos son los que van seguido, uno de otro. (Nazario Jusacamea, Barrio Cantúa, Navojoa, el 4 de abril de 2018)

Es posible que estos *jiawim* (*Saya*, *Bichawa* y *Tabla*) se refirieran a los sones que modulan en el *Canario*. Resalta, desde luego, que no coinciden los horarios entre las distintas versiones y que el “cambio de son” que menciona Nazario pudiera tratarse de una situación distinta a la de la modulación.

Por su parte, Ochoa Zazueta apunta el uso de varios tonos durante el *canario* inicial:

La *kanäria* es el todo de un son “santificado”. Con la *kanäria* se inician estas reuniones ya sean de promesa o de velación. La *kanäria* casi es un himno. No tiene letra, es un son conocidísimo por *kanäria yolem'mem*. Para el *pájko*, la *kanäria* tiene cuatro distintos tonos. El primer tono está referido a la danza en cadena de los pascolas. El segundo es un tono – acorde que dura todo el tiempo que el pascola y sus compañeros juegan y charlan, el tercero es el tono que dispone que todos los pascolas bailen juntos en fila. Este tono se toca después de la predicación del pascola mayor que es el otro son de la *kanäria*. La *kanäria* concluye cuando lo dispone el mismo *al'pérez yo?we*, en este caso, la autoridad bajo la enramada. El tono final es el *kanäria yo?we*, cuando ya empieza la fiesta. (Ochoa Zazueta, 1998, p. 132)

No obstante, como se observa en la Tabla 2, él mismo apunta el uso de sólo cuatro tonos durante todo el *pajko* y ubica al “*Kanäria*” sólo en el primero de ellos. A mi parecer, esta ambivalencia debe responder al uso polisémico del término “tono”, que quizá esté refiriendo a otro tipo de particularidades en la ejecución de los sones.

Camacho Ibarra también hace mención al *Tabla Jiawipo*. En su caso, como la segunda (de las 19:00 a las 00:00 horas) de las cinco “etapas cronológicas sucesivas del *pajko*” que, en particular, contiene “sones en ‘tabla’ o que quedan ‘parejos’” vinculados al tema de las flores (Camacho Ibarra, 2017, pp. 150–151). El autor la describe de la siguiente manera:

[En el *Tabla Jiawipo*] los sones están “parejos”, es decir, las *paradas* no entran en competencia, quedan “en tablas”. Pero, además, “estar en tablas” siempre implica un estado inicial. Si, por alguna razón, los sones no

guardan una secuencia temática (por ejemplo, se dice que al son musical del conejo le sigue el del coyote y a éste el son del león) o que alguno de los músicos haya tocado una pieza que no corresponda al *jiawi*, se dice que el *tambleero* pondrá “tablas” con algún son especial, y “ahí se amarra todo para empezar de nuevo”. (Camacho Ibarra, 2017, p. 151)

Entre los testimonios recuperados para esta investigación no aparecen indicios que sugieran que la dinámica competitiva entre *oficios* sea interrumpida o modificada de alguna forma durante la realización del *pajko*. Ahora bien, además de que el segmento-tono que yo identifico como *Canario* –y que abarca el rango cronológico indicado por Camacho Ibarra para el *Tabla Jiawipo*– se caracteriza por concentrar los sones con modulaciones⁸³, hay que señalar que la mayoría de estos sones que modulan se interpretaron en *pajkom* con dos *altares* de *labeleerom*, y que la interpretación de uno de estos sones por parte de alguno de los dos *altares* implicó –en todas menos una de las ocasiones– que el otro hiciera lo mismo en su siguiente participación. En ese sentido, podría sugerir que, si efectivamente el término de *Tabla* se emplea para referir que los sones quedan “parejos”, sería más bien porque se acentúa la rivalidad entre los *altares*, puesto que un son con modulación amerita una respuesta de la misma calidad. Puede ser que aquello “parejo” sea una cuestión de orden técnico, como lo indica el siguiente comentario de David Escalante (en el que además pueden apoyarse varios aspectos de la interpretación que ahora propongo):

¿Y otro [tono] que le llaman *Tabla jiawi*? (pregunto)

D.E.: El *Tabla*, es donde sale el *Cháparakobba*, ahí sale el *Tabla*. Es más abierta la pisada del violín. La primer cuerda y la segunda cuerda suenan igual, parejo, ese es el *Tabla*, *Tabla jiawi*. Es una pisada en el violín. *Naiki*, que es cuatro, es, igual, una pisada en el violín. Si vas a tocar un son en el *Naiki*, tienes que cambiar las cuerdas, subirlas para que te dé el tono. Y aquí tú cambias las pisadas del violín nomás. Y ya no te puedes regresar. Por ejemplo, tú como [*labeleero*] mayor, cambiaste a una afinación, ya no te puedes regresar, te vas pa' enfrente, te vas al [tono] *Cruzado*. Ya cambiaste a *Cruzado*, no te puedes regresar a *Naiki*; tocaste en *Tabla*, no te puedes regresar a *Canario*. Así va. No te puedes regresar, porque lo miran mal las demás personas. (David Escalante, casa de *Lulu pajkola*, Buaysiacobe, Etchojoa, 21 de marzo de 2018)

En la Tabla 3.1.1 (representados en verde y morado, respectivamente) se muestran los casos referidos hasta aquí. Como puede observarse, en aquellas ocasiones con dos *altares* de *labeleerom* en las que se registró el cambio a tono *Naiki*, el tono *Canario* se prolongó por tres rondas de sones, –aparte del son del *canario* inicial en el caso de El Rodeo (3P)–. En Buaysiacobe, si bien la cuarta ronda de sones se mantuvo en el tono de *canario*, fue ahí cuando ocurrieron las modulaciones. Esta constante abona, por una parte, a la posibilidad de que dichas modulaciones sean una manera alternativa de expresar el cambio al tono *Naiki* en el sentido manifestado por Felipe Jatomea: si el *labeleero* no quiere tocar cierto *jiawi*, puede optar por otro. En el sentido de esa libertad interpretativa, en la siguiente

83 Ver Tabla 2.3.3.

sección de este capítulo se exponen distintas formas tonales empleadas por los *labeleerom* para musicalizar el *pajko*.

Registro Alt.Son	Con dos altares de <i>labeleerom</i>					Con un altar de <i>labeleerom</i>			
	El Rodeo (3P)	Buaysiacobe (8P)	S.P.V. (16P.B)	Moroncarit (17P)	El Júpare (20P)		Bacame N. (5P)	Bahuises (7P)	Campo 13 (9P)
1.Canario	I	-	s/r	-	-	1.Canario	I	I	I
2.Canario	I	-	s/r	-	-	1.1	I	I	I
1.1	I	I	I	I	I	1.2	I	I	I
2.1	I	I	I	I/V	I	1.3	I	I	I/vi
1.2	I	I	I/V	I	I/IV	1.4	I	I	I
2.2	I/V	I	I/vi	I	I	1.5	I/vi	...	I
1.3	I/V	I	I	I	I	1.6	I/vi	...	IV
2.3	I/V	I	I	I	I/vi	1.7	I	...	IV
1.4	IV/I	I/vi	IV	IV	...	1.8	I
2.4	IV	I/iii	IV	IV	...	1.9	IV
1.5	...	I	1.10	IV
2.5	...	I

Tabla 3.1.1: Tonos y modulaciones del *Canario* y *Naiki*

Ahora, entrando en el terreno de la interpretación simbólica de este segmento, el hecho de que el tono *canario* haya tenido –en los casos antes mencionados– una duración de tres rondas, empata con la asociación de este tono con dicho número que se hace en el siguiente relato de Bartolo Borbón, *pajkola* que reside en Burabampo:

¿No es un pajarito que llega? Yo me la sé, nadie se la sabe, y son violinistas. No, no *mientan* canario. [...] Llega un pajarito, con Dios está, con Dios está. Le llegó un pajarito. Le llegó un pajarito, a como estaba él. Un canario. Era un canario bien bonito. Le cantó bonito, le cantó bonito. ¿No has oído cómo hacen los canarios, los pájaros? (silba) Allá [con] el señor, fue el pajarito. [...] Llegó, le cantó bonito cuando él estaba así. Dio tres vueltas y se fue. Volvió el canario, se paró y dio otras tres vueltas luego paró. Empezó a cantar el canario (silba la melodía del son *canario*). ¿Sí me entendiste? Así escríbelo. Un señor, un viejito, señor, estaba. Jesucristo, pues. Llegó un canario y lo miró. Santo Cristo. “Cántame un *canario*”, dijo al pajarito, al canario. Se levantó se fue y ya después dio la vuelta, dio la vuelta, se paró y le empezó a cantar el *canario*. Tres vueltas le dio el pajarito alrededor, tres vueltas, llegó y se paró. Así. ¿Sí me entendiste? Ah, pues escríbelo, eso es. [...] Escríbelo, no se te olvide. Estaba el Santo Cristo. Estaba un señor. Le dijo al canario: cántame. Estaba un señor, llegó un canario, llegó volando. [...] Llegó y le dio tres vueltas y se le paró enfrente el canario. Ahí [dijo]: “qué bonito pajarito, cómo me gustaría que me hicieran un *canario*, qué bonito que me hicieran un *canario*”. Así, que le dijo el señor Jesucristo. ¿*Wachas*? ¿Sí le entiendes bien? Entonces voló el canario, voló, voló, le dio tres vueltas, se le paró otra vez y le empezó a cantar el canario. ¿No te la sabías? Eso es. Muchos creen... ¿Qué quiere decir un *canario*? Para recibir la fiesta te van a decir. [Pero] no. [...] Desde los doce, trece años empecé a bailar. Empecé con venado primero. Luego murieron los compañeros. Con todos los pascolas que yo anduve ya casi todos están bajo la tierra y ellos me dijeron cómo era, qué es lo que significaba, pues. ¿Qué no? No apuntaste nada... (Bartolo Borbón, 27 de junio de 2018 en el *ramadón* de San Pedro Viejo, Etchojoa)

En otro momento de esta conversación se incorporó un *pajkola* de Buaysiacobe apodado *Lulu*, que la complementó así:

Lulu: ¿El *canario*? A mí me enseñaron que significa la [ininteligible] de Cristo, porque tienes que mentar al hijo de Dios, a nuestro Dios.

Bartolo: Santo Cristo

Lulu: Santo Cristo, todo tienes que mentar. Y ese es. [ininteligible] Y ese es, cuando está tendido.

Bartolo: ¿Y qué llegó? Cuando él estaba así, ¿qué llegó?

Lulu: Y luego de ahí la Virgen María pidió el otro son que dice el segundo canario.

Bartolo: El que estaba ahí. A un lado se puso la Virgen María. ¿Y de ahí qué llegó?

Lulu: ¿Ah sí? Nuestro Dios *itom atchai, itom aie*.

Bartolo: ¿Qué llegó de ahí?

Lulu: De ahí llegó, por decir. Cuando está tendido, los ángeles, todo eso llegaron, y luego llegó San Pedro, estaba ahí San Pedro, San Juan Bautista.

Bartolo: ¿De ahí qué llegó? Falta otra.

Lulu: De ahí llegó el traicionero: Judas.

Bartolo: No, te faltó uno. No, te faltó otro, *mijo*. Mira: cuando le dio vueltas a ellos, ¿qué es lo que llegó? Era un pajarito. El canario llegó, le dio tres vueltas a ellos. Voló y después volvió y le dio otras tres vueltas.

Lulu: ¡Ah! Ese es. Sí, o sea que sí es el canario, pero no cantó.

Bartolo: Él sí le cantó. (Bartolo Borbón y *Lulu pajkola*, 27 de junio de 2018 en el *ramadón* de San Pedro Viejo, Etchojoa)

Las tres vueltas que el “pajarito” da pueden considerarse representativas de los tres sonos que componen el *canario* inicial y, quizá también, de las tres primeras rondas de los *pajkom* con dos *altares* de *labeleerom*. Esta cantidad me ha sido referida, por otros *oficios*, como simbólica de la trinidad católica: Dios Padre, Dios Hijo y Espíritu Santo.⁸⁴ La parte del relato que refiere a la muerte del señor o viejito –“cuando está tendido”– puede comprenderse como parte del simbolismo de la muerte del astro solar asociada a este acto. A continuación paso a explicar esta interpretación.

Recapitulando lo expuesto en el capítulo 1, se tiene que en el acto del *canario* inicial, realizado al inicio del *pajko* –idealmente durante el ocaso– el *alawasin* conduce a los *pajkolam*, por medio de una

84 Véase también Camacho Ibarra (2017, p. 80)

vara de carrizo, hasta el arpa del primer *altar* de *labeleerom*. Ahí, el *alawasin* introduce la vara en el orificio más grande del instrumento y se retira. A continuación, los *pajkolam* realizan una serie de gestos y expresiones verbales humorísticas que aluden a un acto sexual entre ellos y el arpa. Camacho Ibarra identifica el humor expresado en este momento como una “risa ritual de carácter sexual” (2017, p. 74). En sus propias palabras, esta risa es provocada por “la parodia de la cópula en espacios sagrados, [y por] su referencia verbal explícita y metafórica en público hecha por personajes rituales irreverentes, ligados a lo bajo o ctónico [es decir, los *pajkolam*]” (2017, p. 75). Para el autor, este acto de humor sexual es la representación de un gesto de apertura:

[...] como lo demostró Lévi-Strauss (1968 [1964]), la capacidad de la risa es un “conector” entre dos campos semánticos a partir de reír o contener la risa, y entre el orificio superior (boca) y el inferior [femenino] (vagina). Así, durante el *kaanario*, la risa del *pajkola* (foto 15), contraria a la contención de la misma por parte del público, es un símbolo de apertura, donde el gesto que acompaña a la risa, la imitación de la cópula, es un equivalente simétrico para “abrir” la vagina. Es decir, la risa del *pajkola* y su parodia del coito con el instrumento musical –la palabra y el gesto– son dos imágenes equivalentes asociadas con la fertilidad de la Madre Tierra y de la mujer humana. Mientras que “por abajo” el *pajkola* introduce la vara en la boca del arpa (coito), “por arriba” metafóricamente hace lo mismo, al reír, gritar o “gesticular”. (Camacho Ibarra, 2017, p. 137)

Que en una misma secuencia ritual [el canario inicial] aparezcan el simbolismo de la miel y de los órganos sexuales femeninos (boca del arpa y cola de la guajolota [animal que es mencionado como parte del humor de los *pajkolam* durante su penetración del arpa, y “cuyo simbolismo de la cola emplumada se relaciona explícitamente con el orificio vaginal, el cual se abre en la aurora”]), y de los genitales masculinos (vara de carrizo) y ciertos agentes extrahumanos, como animales hipersexualizados (tacuache [también mencionado durante el acto de penetración y que “es capaz de perforar los panales con su cola puntiaguda”]) o lúbricos (coyote [otro animal empleado para desarrollar el humor durante el acto de penetración]), coloca a nivel cósmico el aspecto mítico de la parodia del acto sexual. (Camacho Ibarra, 2017, p. 95)

Este acto sexual del cual es objeto el arpa puede concebirse también como un acto creativo desde diversas perspectivas (Ochoa Zazueta, 1998, p. 132). Por una parte, se dice que “el acto de introducir el carrizo en el arpa es para ‘torear a las abejas’, pues en el instrumento hay un ‘panal de miel’ y cuando ‘salen’, lo hacen en forma de sonos o canciones; ‘por eso los *pajcolas* bailan toda la noche’” (Sánchez Pichardo, 2011, p. 107) y que dicho instrumento “tiene la magia de contener todos los bienes del mundo” (Ochoa Zazueta, 1998, p. 261). “El *pascola* mayor es un *partero*”, apunta Ochoa Zazueta, “uno a uno ‘saca’ a los oficios de la panza del arpa hasta que los completa” (1998, p. 134). Ahora, este acto de creación implica simultáneamente un acto de sacrificio y, consecuentemente, un acto de resurrección. Esta serie de actos constituyen una narrativa que liga al *pajko* con el recorrido del astro solar. Para comprender con propiedad la trascendencia que tiene dicha narrativa, es preciso revisar antes la estructura mínima del “modelo nativo de clasificación” propuesto por Camacho Ibarra (2017).

La base fundamental para la interpretación de “el *pajko* como culto nativo, específicamente como culto solar de aspecto nocturno”, cuya narrativa específica es la de “el recorrido nocturno del Sol” (Camacho Ibarra, 2017, p. 9), es la oposición entre *canario* inicial y el Alba. Ésta es planteada como una “alternancia entre la luz y la oscuridad” (Camacho Ibarra, 2017, p. 85). Dicha alternancia es el principio que rige el modelo nativo de clasificación y, a través de su observación, es posible describir los personajes y elementos que componen el *pajko* –y en general los rituales y mitos mayos– en términos de relaciones de oposición: ocaso/amanecer, poniente/oriente, *pajkola*/Venado, templo nativo (enramada)/templo católico, etcétera (Ballesteros Rosales, 2018a; Camacho Ibarra, 2017). La profundidad de este dualismo en la cosmovisión mayo es descrita por Camacho Ibarra de la siguiente manera:

Los aspectos narrativos de la vida, muerte y resurrección de Jesucristo estructuran la imagen del mundo concebida por los yoremem. Su secuencia dramática está conformada por una serie de mitemas basados en los episodios de la vida de Cristo. Aquí, “la muerte-resurrección del hijo de Dios” se equipara al tema de la lucha astral entablada por los dos principios generadores del universo, el luminoso o de Jesucristo y sus aliados, y el oscuro o de sus enemigos (Bonfiglioli, et. al., 2004: 58). La etnogénesis, desde el punto de vista de estos autores, supone “una transición desde un estado de carencia inherente a los tiempos míticos hacia otro en que se suprime dicha carencia”, es decir, al estado de cultura (Ibíd.: 59). Se trata, pues, de una narrativa simbólica y ritual por la que este grupo reclama su derecho a la existencia. En efecto, el simbolismo contenido en el ceremonial Pascual [*Waresma* y *pajko*] entraña una teoría auténtica por la cual los mayos construyen su mundo y se sitúan en éste. (Camacho Ibarra, 2011, pp. 311–312)

A partir del análisis paradigmático de un conjunto de mitos mayos, el autor propone que el episodio de la muerte de Jesucristo como gesto necesario para “el traspaso [de la etnia mayo] de un estado original a otro ‘cultural’” puede encontrarse, también, en el acto del *canario* inicial (Camacho Ibarra, 2011, p. 334). Para formular esta interpretación, resulta clave la figura del ya aludido *alawasin*. En síntesis, son dos las características de este actor ritual que hay que observar: su función de guiar a los *pajkolam* “de su hogar en el mundo encantado fuera de los pueblos (el yo *aniya*)” (Spicer, 1980, p. 107) hacia el arpa, y la piel de gato montés que porta:

La figura del alaguasin [...] es la clave que nos permite acceder a una interpretación autóctona del ceremonial Pascual como origen de la humanidad. [E]l gato montés resulta ser un animal central por estar vinculado primeramente a Juyya Ánia, es decir, es un animal del “monte” [y su importancia] dentro del ceremonial ocurre cuando el alaguasin usa como insignia la zalea de éste [...]. (Camacho Ibarra, 2011, pp. 325–326)

Ahora, el papel de guía que cumple el *alawasin* puede comprenderse mejor a partir de la narrativa mítica que comparte con su homólogo mitológico, el gato montés. Para fines de claridad, a continuación reproduzco de manera idéntica el “mito eje” que Camacho Ibarra plantea como punto de partida para su análisis:

Dicen los que son antepasados, los que estaban antes, indios, pues. Ya sabían de esto, que se iba a acabar [el mundo], ellos lo dijeron. Y así es. A nosotros, nuestros antepasados nos dijeron que esto se iba a acabar poco a poco. Y que antes, dicen, los que eran antepasados de nosotros, pues, los abuelos, bisabuelos, todos ellos, decían... (Hacían una fogata, arrimaban una fogata). Decían... dicen que decían antes: “que esa carretera que iba a hacer acá adelante; todo se iba a acabar”. Antes, cuando no había ni carro ni nada, pues; ellos ya sabían, fíjate. Como pasó ahorita, ahora, ¿dónde hubo un maremoto? Los animales lo sabían y ya presentían lo que iba a pasar, y empezaron a llorar, empezaron a... corrieron, ¿verdad? Corrieron hasta haber a dónde se salvaban, y los que se fueron detrás del gato fueron los que se salvaron. Ya presentían, pues. Dicen que en la Semana Santa, como ahora en estos días que vienen, fueron los indios que pasaron a la Iglesia, y los que no, pues se fueron al mar, creo, a sumergir. Muchas familias enteras se murieron en el camino, todo; y los niños ahí están en la Iglesia, son los que se salvaron.

Antiguamente dicen que el gato salvó mucha gente, en aquel tiempo. Dicen que el gato era un animalito, en aquellos tiempos, el gato, cuando empezó a subir el agua, empezó a subir, a subir, a subir, el gato se fue adelante con la gente. Ahora digamos, ¿cómo se dice cuando hay un grupo de gente?, ¿cómo le dicen?, ¿cómo le nombran?

–Contingente.

–Algo así. Ellos se fueron siguiendo al gato, al gato, al gato y fueron subiendo, subiendo, subiendo hasta llevarlos a alguna parte a donde no se iban a ahogar, pues. Se fue, se fue, se fue y lo llevó por aquella parte, por allá [...]. Y el gato se murió por ellos, por los indios, los salvó. Entonces los indios, dijeron: “el gato nos salvó”, y viene siendo como... cómo les dijera: un animalito... que murió por ellos. Entonces, al gato lo disecaron porque los salvó. “Un animalito fue el que nos salvó: ahora este animalito lo vamos a cargar todo el tiempo con nosotros”. Lo disecaron, lo llenaron de flores; todo de flores. Dijeron: “no, pues ese gato va a andar todo el tiempo con nosotros”. Y el gato murió por ellos.

–¿Y cómo murió?

–Pues de hambre. Entonces los indios dijeron: “No, pues, este gato murió por nosotros”. Cuando empezó a bajar el agua, [dijeron]: “este gato todo el tiempo va a andar con nosotros, el día que hagamos una reunión o algo, este gato todo el tiempo lo vamos a cargar”, dijeron. Como quien dice el gato era el héroe, pues; murió por los indios. Lo llenaron de flores, de todos colores. Y dijeron “no, pues este gato lo vamos a cargar porque fue el héroe de nosotros, y el día que hagamos una reunión el gato va a estar presente”. Por eso el gato lo cargan todo el tiempo: “este gato va a representarnos a todos nosotros, a todo el mundo, ‘onde haiga una reunión, ‘onde haiga fiesta, el gato va a estar presente, de aquí en adelante”. Y así quedó. Y todavía existe, el gato todavía lo carga el alaguasin.

(José [Valenzuela] Yebisemea, Mabejaqui, 2005; documento mimeográfico; colección particular; en Camacho Ibarra, 2011, pp. 325–326)

Para Camacho Ibarra, en el acto de sacrificio del gato montés, que implica el traspaso de un sitio inundado hacia un lugar seguro de salvación, puede reconocerse “una asociación metonímica entre la actividad ordenadora del cosmos de este felino y la de Jesucristo a partir de su sacrificio” (2011, p. 327).

Desde este ángulo, tal vez la introducción del *teopo* habría venido a equipararse a un modelo existente representado por la *jo'ota*, ya que ambos parecen compartir una misma versión de la constitución de un lugar primigenio, en el cual se organiza la existencia de los *yoremem* fuera del caos. Así, podemos interpretar la narración como una versión modificada de la conversión primigenia de los hombres, es decir, del paradigma astral que supone el paso de un estado original, “animal”, a otro de cultura o “humano”. Esta transformación

estaría regulada justamente con la aparición del *teopo*, “la tierra seca”, en contraposición a la inundación. (Camacho Ibarra, 2011, p. 327)

En el *canario* inicial, este traspaso se representa en el momento en el que el gato montés-*alawasin* conduce a los “animales del monte”, representados por los *pajkolam*, hasta el arpa, “donde éstos encuentran ‘las antigüedades’, la ‘tradición’: la música y la danza” (Camacho Ibarra, 2011, pp. 340–341). En efecto, que el arpa sea el destino hasta donde el *alawasin* lleva a los *pajkolam* y realice su sacrificio (se retira de la enramada mientras los *oficios* quedan preguntándose a dónde se fue y buscándolo en el interior del instrumento) es de suma pertinencia para el simbolismo de la producción musical del *pajko* pues es a partir de sus cambios de afinación que se ordena el ritual. Esta reflexión se amplía al final del presente capítulo, por ahora se continúa con la revisión de las acciones del *canario* inicial.

En síntesis, en el acto de apertura del *canario*, los *oficios* y el *alawasin* representan el sacrificio del conjunto semántico “astro solar-Jesucristo-gato montés-*alawasin*” a partir del cual se instaura el *pajko* y, con éste, la cultura mayo (Camacho Ibarra, 2011, p. 349). Lo que se establece con las siguientes acciones rituales es el sentido de recorrido que conduce la narrativa, así como la dirección que adquiere dicho recorrido.

Momentos después de la penetración del arpa, el *pajkola yowe* realiza el trazo de cruces con el cual se bendice la enramada:

Durante el ritual de bendición de la tierra; piden internamente que el terreno sea despojado de piedritas incluso pedazos de vidrio que lastimarían las plantas de los pies de los danzantes, pero espiritualmente destruye las malas influencias, se propone que dios evite algún incidente. El *paskola* mayor en línea horizontal junto con los tres compañeros, se desplazan a cada uno de los cuatro puntos cardinales; el mayor dibuja la cruz con la vara [de carrizo] y los otros *pajkolas* lo hacen con la palma de la mano hacia la tierra. Emiten disparates opuesto al punto cardinal, mucho tiene que ver con la vida cotidiano del quehacer de alguna persona originaria de la población. La gente se ríe porque piensan que pierden el sentido de dirección. (Ayala Partida, 2009, p. 81)

Camacho Ibarra ha registrado el siguiente orden para esta secuencia ritual: el primer trazo se realiza en el segundo *altar* de *labeleerom*, el segundo en el altar de los *masowileerom*, el tercero en el *altar* del *tambuleero* y, finalmente, el cuarto en el primer *altar* de *labeleerom*. La lógica que el autor sugiere para la comprensión de este acto radica en la asociación que establece entre cada *altar* y cada punto cardinal. Según el autor, esta asociación entre *altar* y punto cardinal no se materializa en la configuración real de todas las enramadas. Es decir, no es normativo que el primer altar de *labeleerom* se sitúe siempre a espaldas del poniente, viendo hacia el oriente. En vez de eso, esta asociación se

deriva a partir de la configuración de un conjunto mayor de elementos rituales que incluye a las acciones del *canario* inicial que aquí se tratan, la cruz de la enramada, la disposición del altar católico – ya sea doméstico o comunal–, orientaciones en textos mitológicos, entre otros⁸⁵.



Imagen 14: *Canario inicial en El Rodeo (3P)*

Pero incluso si se considera únicamente lo acontecido durante el *canario* inicial para establecer las relaciones entre *altares* y puntos cardinales, el argumento central para asociar a los *labeleerom* primeros con el rumbo poniente es el hecho de que la representación del acto sexual-sacrificio se realice en su *altar*. A partir de esto, y aplicando la relación de oposiciones categóricas, los *labeleerom* segundos quedan asociados al rumbo oriental⁸⁶. De ahí se deriva que al *altar* de *tambuleero*, ubicado generalmente a mano izquierda del *labeleero* mayor, quede asociado al norte y, de manera opuesta, el de *masowileerom* al sur. Vista de esta manera, la secuencia ritual del trazo de cruces representaría, de manera intercalada –en zigzag–, los dos recorridos aparentes del astro solar: de oriente a poniente y de norte a sur. Ahora, cabe destacar que el sentido que esta secuencia confiere a ambos recorridos señala un tránsito de los polos luminosos (oriente y norte) hacia los polos oscuros (poniente y sur). De tal

85 Otras propuestas: Olavarría (1999), Medina Melgarejo (2007), Sánchez Pichardo (2011).

86 “[...] no es fortuito que la dualidad dé contenido y forma al espacio de todo complejo ritual comunal, cuya lógica se reproduce a distinta escala en cada recinto ceremonial –templo y enramada– y en el amplio conjunto de los elementos que integran dicho complejo.” (Camacho Ibarra, 2017, p. 209)

forma, este acto puede comprenderse como la representación del descenso al polo oscuro del recién sacrificado astro solar (Camacho Ibarra, 2017, pp. 100–102).

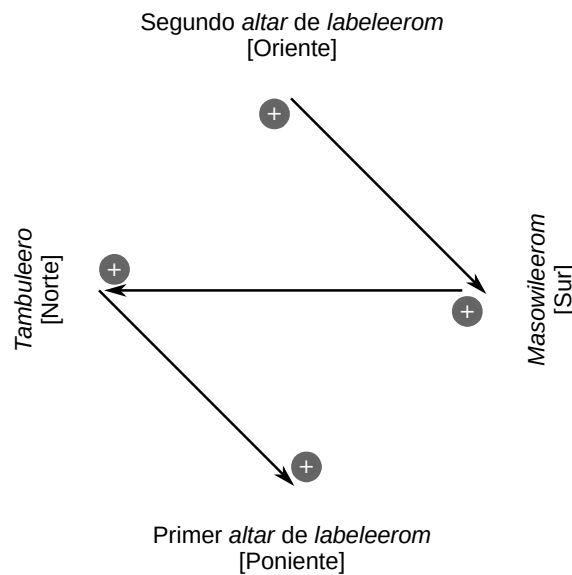


Figura 17: Secuencia del trazo de cruces en los altares-orientaciones

Es pertinente apuntar que existen otras interpretaciones respecto a la orientación de los puntos cardinales que se establece a partir de las acciones, los elementos y los personajes rituales del *pajko*. Por una parte, Olavarría Patiño, en su tesis doctoral expone un análisis de “la unidad espacio-temporal, constituida por la fiesta” yaqui (1999, p. 8). Los elementos que la autora toma en cuenta dicho análisis incluyen el espacio y el tiempo de la enramada, pero no tanto por su configuración interna como por el valor que adquiere en relación a un sistema más amplio. En términos espaciales, dicho sistema incluye “el territorio, los ocho pueblos, el pueblo, el tebat o patio, el altar y el hogar; así como las nociones asociadas, siendo la más importante este-oeste (arriba/abajo) seguida de aquella que distingue el centro de la periferia (adentro/afuera)” (1999, p. 83)⁸⁷. En cuanto al aspecto temporal, la autora señala que

En síntesis, el carácter del ciclo ritual se basa en la relación entre tiempo ordinario y la cuaresma; el *wákustia* y la *waehma* [...] una de las temáticas de este discurso ritual gira en torno a un código cosmológico del cual

87 Olavarría Patiño enfatiza la “noción este–oeste” de la siguiente manera: “los márgenes internos, los que delimitan al valle frente a la sierra y la costa, el centro frente al este (arriba) y oeste (abajo); son también, los que separan a los yoremes de sus antepasados históricos –los *brancos* de la sierra– y de sus antepasados míticos –los *surem*–.” (1999, p. 90)

uno de los puntos de referencia más importantes lo constituye el movimiento aparente del sol en la bóveda celeste. (1999, pp. 187–188)

Para el caso de la relación entre los *altares* de los conjuntos musicales y los puntos cardinales, la diferencia entre los niveles analíticos es categórica. En el modelo de la investigadora, la enramada es tratada como un solo elemento que se asocia con el este, en tanto que al oeste está asociado el conjunto de Matachines (1999, p. 103). En este sentido, el enfoque de la autora es más amplio y no aborda la configuración al interior de la enramada. No obstante, esta investigación comparte algunos principios con la de Olavarría Patiño (1999) –como los conceptos de “ritmo”, “estructura” y “eje vertical”– que se desarrollan más adelante.

Desde el caso de los mayos de Sinaloa, Medina Melgarejo presenta un análisis que también es enfático en la relación entre enramada y puntos cardinales:

La estructura básica de una enramada mayor es en sí misma “un marcador solar”, entendido como un instrumento de medición temporal del desplazamiento diario y anual del sol [...].

Al analizar las enramadas y sus orientaciones se ponen de manifiesto sus vínculos con el tránsito y movimientos solares, como son los solsticios de invierno y de primavera, sirviendo las enramadas yoremes de estructuras articuladoras que generan esquemas de conocimiento y concepciones de mundo, por lo tanto son un soporte en el andamiaje de su cosmovisión [...].

[...] el pueblo yoreme establece [un vínculo] con el astro solar a través del reconocimiento de su tránsito diario, nocturno y su recorrido estacional durante el año. (2007, pp. 99, 119, 121)

Este planteamiento se sitúa en el contexto de una investigación más amplia que aborda no sólo el tiempo y el espacio dedicado al *pajko*, sino el análisis multilocal de las configuraciones que presentan las enramadas con respecto a los puntos cardinales.

Los principales elementos para ubicar las orientaciones geográficas de los centros ceremoniales (véase figura 7) son: la referencia de la cruz –*cúurus*– de confirmación, el campanario que marca la entrada al centro ceremonial y el altar de los santos situado en la parte posterior: al interior del centro ceremonial se realizan los rituales de mayor importancia [...] El análisis propuesto se establece a partir de cuatro referentes: el material de construcción; los elementos que la conforman (la cruz de madera, el campanario y el altar, para el caso de los centros ceremoniales y para las enramadas de cerro); la orientación geográfica y las marcas de distinción que son utilizadas como dispositivos de identidad y sentido para el ejercicio de una religiosidad popular étnica. (Medina Melgarejo, 2007, p. 99)

Aunque entre dichos elementos no se mencionan las acciones rituales ni la secuencia de las rondas de sones, la autora sí presenta las siguientes asociaciones específicas respecto a los *altares* y los puntos cardinales: el *altar de labeleerom* (sólo identifica uno, con el nombre de “músicos de pascola”) “puede estar en relación con el viento, hacia las montañas de la Sierra Madre Occidental (*Annia Jeka*-universo del viento)”; los *masowileerom* y el danzante de Venado “siempre mirarán a la salida del sol,

aunque representan a la tierra, al monte y los valles (*Annia Buia*-universo de la tierra”); el *tambuleero* “mira el cielo, ‘lo abre’ y ‘ayuda al amanecer transitando junto con el sol’, se marca al universo del cielo (*Annia Tehueca*-universo del cielo)”); finalmente, el *pajkola yowe*, al cual incluye como elemento en este modelo, “está en el centro (en forma de *Segua* o flor)”⁸⁸ (2007, p. 120). A estas relaciones se le suma una acción ritual que la autora apunta como “*naiqui tahacana*” o “cuatro puntos cardinales equivocados”, dirigida por el *pajkola yowe* y cuyo “significado ritual es la inversión del mundo, para continuar el ceremonial hasta reconstituir estos puntos” (2007, pp. 127, 134, 137).

El *pajco’ola* mayor concluye el canario [en el] momento anterior al *naiqui tahacana*. Inicialmente, se coloca frente a los músicos mayores mirando el arpa y con ese mismo bastón señala en el piso de tierra y comienzan los *naiqui tahana*. [...] sigue el procedimiento de girar al lado derecho, comienza por el Sur y lo invierte [...]. (2007, pp. 135–136)

La autora es muy poco clara en cuanto a las “distintas formas” (2007, p. 136) en que se desarrolla esta acción ritual pues, aun cuando presenta distintas tablas y figuras que sintetizan la información, no expone una descripción explícita y completa sobre cómo se realizan exactamente los trazos. Su presentación de los datos es confusa, además, porque no hace una distinción marcada entre las exégesis que le son compartidas por los *oficios* mayos sobre el *naiqui tahacana* y su realización *in situ* durante el ritual (2007, p. 153). Esto dificulta la comparación con otros modelos –como el de Camacho Ibarra (2017) y el de Sánchez Pichardo (2011) (que se revisa a continuación)– pues es poco fructífero incluirlo en el análisis sin tener claridad en el orden de la secuencia. Aún así –y considerando que las formas rituales del *pajko* varían entre localidades y entre adscripciones estatales (mayos de Sonora y mayos de Sinaloa)– me parece destacable el hecho de que tanto en su interpretación como en la que aquí se desarrolla se destaque el recorrido solar como narrativa central del *pajko*.

Por su parte, Sánchez Pichardo registra una secuencia de trazos de cruces con forma de zizag, pero con los rumbos invertidos (2011, pp. 107–108). Es decir, el primer trazo se realizaría en el lado oeste de la enramada, el segundo en el norte, el tercero en el sur y el último en el este (2011, pp. 107–108). En este sentido, la lectura del autor de esta acción-secuencia es la de una “inversión de los puntos cardinales en la enramada” (2011, p. 163). Dicha lectura es uno de los argumentos a partir de los cuales el autor elabora su propuesta central:

[En el simbolismo del *pajko*] el cosmos queda invertido, lo de arriba está abajo y viceversa, la actividad del día se pasa a la actividad en la noche por medio de las danzas. Por eso el *pajkola yowe* invierte los puntos cardinales en la ramada: el Este donde sale el Sol (*día*), se convierte en el Oeste, donde se oculta (*noche*). La

88 La autora menciona otro “universo en la enramada”, “*Annia Bahue* – Universo del mar”, aunque no especifica el punto cardinal al cual se asociaría (Medina Melgarejo, 2007, p. 120).

naturaleza representada por músicos, danzantes, instrumentos sonos, cantos y parafernalia se convierte en el mundo cultural: las fiestas y danzas de los *yoremes*. Durante la noche, las fiestas tienen mayor auge; después de medio día los danzantes se encuentran cansados, desvelados y es cuando culmina la fiesta. En este sentido, la inversión simbólica es latente en tanto que las danzas *aparecen* en la noche y se *ocultan* en el día, manteniendo una relación opuesta con el Sol, y semejante a la Luna. Etapas de transición entre un estado y otro. (2011, p. 163)

Ahora, si bien el contexto etnográfico de la investigación de Sánchez Pichardo es cercano al mío (mayos de Sonora), como también lo son los elementos que considera en su análisis (*pajko*, *canario* inicial, orientación de los *altares*), el autor circunscribe su *corpus* analítico a un sólo caso –el de un *pajko* en la enramada Navobaxia, Sonora (2011, p. 85). Aquí coincido con la crítica enunciada por Camacho Ibarra (2017, p. 102), respecto a lo refutable de generalizar la interpretación del simbolismo del *pajko* a partir de una única ocasión sin exponer una justificación. Aunque en mi opinión, la interpretación de una “inversión del cosmos” como narrativa central del *pajko* no implica la invalidez de aquella que sostiene el “recorrido del astro solar” –ni a la inversa–, mi desacuerdo frontal con Sánchez Pichardo (2011) es que es equívoco estimar que la danza –y por extensión la música– es una actividad significativa por la noche y precaria por el día. Como se expone en el capítulo anterior y en las siguientes secciones de este, la continuidad de la producción musical basada en una escala de intervalos de quinta justa por parte de los *labeleerom* demuestra que el proceso de representación del recorrido solar no se limita al periodo nocturno, sino que continúa durante el día. Aunado a esto, si bien coincido –a partir de mi registro en El Júpare (ver capítulo 2)– con que resulta evidente la fatiga sufrida por todos los *oficios* al cabo de horas y días de participación, me parece que la forma cíclica del ritual –que amerita un prolongado gasto de energía física y de recursos económicos, así como una voluntad bastante persistente– es un factor mucho más pertinente para su análisis.

Volviendo a las acciones del *canario* inicial, otro elemento importante que se presenta durante la secuencia del trazo de cruces, son los diseños de las cruces trazadas en la tierra, las cuales pueden variar según el *pajkola yowe* en incluso según la ocasión. Varios trazos, registrados por Camacho Ibarra, son particularmente sugestivos del tema del descenso del astro solar. Las cruces de los incisos A y B de la figura 1.2, con forma de escaleras, son claramente representativas del gesto descendente. El inciso C, cuyo par de líneas (una recta y la otra en zigzag) se encuentran “sobrepuestas y trazadas de arriba a abajo” puede identificarse como una recurrencia en miniatura de la secuencia de trazos en los *altares* (Camacho Ibarra, 2017, pp. 102–108). En secciones posteriores de este capítulo se propone que este último trazo puede entenderse, además, como un ícono del recorrido ondulante del astro solar y de la estructura musical cíclica del *pajko*.

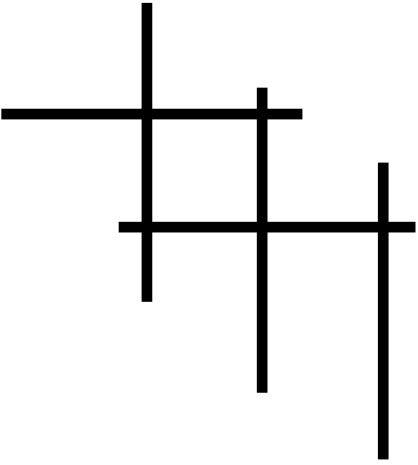
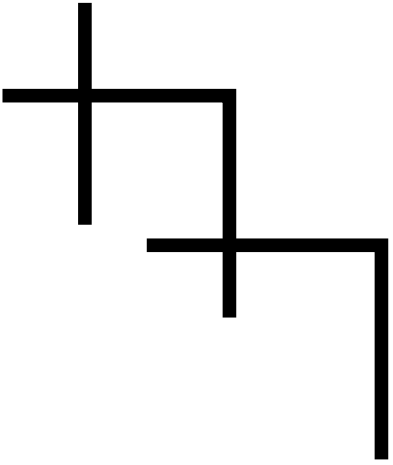
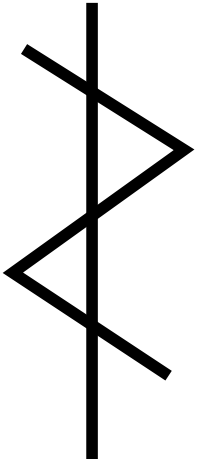
A.	B.	C.
		
<p>Trazada por el <i>pajkola</i> Martín Moroyoqui, de Huayparín Bajío, Etchojoa.</p>	<p>Trazada por el <i>pajkola</i> Ariel Duarte Alcantar, de Bahuises, Navojoa.</p>	<p>Trazada por el <i>pajkola</i> Estanislao Granados, de El Rodeo, Etchojoa.</p>

Figura 18: “Tipos de ‘cruces’ que dibuja el *pajkola* yowe en cada lado de la enramada”⁸⁹

Durante el transcurso del tono *canario* llega a presentarse un elemento más que empata con el campo semántico de la muerte del astro solar. Algunos *oficios*, como Néstor Mendivil refieren a un conjunto de sones por el término “*nayuute*”. Esta categoría *emic* también se usa para señalar a aquellos animales –y, por extensión, a sus respectivos sones– que tienen la peculiaridad de dar aviso a las personas que se acerca la hora de su muerte⁹⁰. El correcaminos o *churea*, el tecolote o *mu’u* y el gato montés o *juyya missi*, son algunos de los elementos característicos de dicho conjunto. En el fonograma “Música, rezos y alabanzas funerarias: Mayos de Sonora” (Ayala Partida, s/f) se describe a un conjunto de sones como “Nayutem Sonim (Sones de avisos de la muerte)” que incluye el “Chaparakoba Sonim (Son de la chachalaca), Baabatuko Sonim (Son de la culebra de agua), Muu sonim (Son del tecolote) y Tarukim Sonim (Son de los pájaros choyeros)”. Al menos dos de estos títulos fueron referidos en el registro de mi trabajo de campo. En la siguiente tabla se muestran estos casos (los títulos entre corchetes son aquellos que no fueron explícitamente referidos, sino identificados durante el análisis):

89 (Camacho Ibarra, 2017, p. 103)

90 Véase también Camacho Ibarra (2011, p. 72).

ID	Ocasión	Título	Hora	Grado
230	Bacame Nuevo (5P)	<i>Cháparakobba</i>	22:30	I/vi
370	Campo 13 (9P)	[<i>Cháparakobba</i>]	23:52	I/vi
372	Campo 13 (9P)	La culebrita prieta (<i>babatuku</i>)	01:03	I
337	Buaysiacobe (8P)	<i>Cháparo</i>	00:15	I/vi
305	L. Moroncarit (17P)	[<i>Babatuku</i>]	00:34	I

Tabla 3.1.2: Nayutem sonim

De estos sones *nayuuteros*, destaca el ejemplo del que lleva por nombre “La culebrita prieta” o *babatuku*, pues dicho animal tiene un papel predominante en la mitología mayo, especialmente en la del *pajko*.

Aún prevalecen rituales secretos en los que algunos músicos que se exigen quedar bien halagados por sus muestras de interpretación musical, ya sea de arpa o de violín, acuden a aquellos ojos de agua, arroyos o veneros de agua entre la exuberante vegetación donde se sabe que silban las “*babatukom*” o culebras de agua a quienes prometen ofrendas de un gallo, gallina o pollo dar a comer y hacer retorcer el cuello al ave mencionada, una vez concedida la petición, proceden a brindar a la *babatuko* la víctima sin vida por la actuación brillante allá en la fiesta y esto sucede por la mañana cuando pagan la promesa por el hechizo concedido. (Ayala Partida, 2009, pp. 66–67)

Si bien en este relato la serpiente *babatuku* es caracterizada como poseedora de las habilidades requeridas para la interpretación musical y dancística en el *pajko*, se tiene amplio registro de distintas versiones en las que este papel es ocupado por el “Diablo” (Camacho Ibarra, 2011, 2017; Ochoa Zazueta, 1998; Olavarria, 1991; Olavarría, 1989; Olmos Aguilera, 1993; Sánchez Pichardo, 2011), por lo cual es viable plantear a ambos personajes como equivalentes en este contexto mitológico. También en la indumentaria del *pajkola* se materializa la *babatuku*:

La “*wikosa*” [fajas negras que el *pajkola* se enrolla en muslos y cintura] representa a la *babatuku* o culebra prieta o culebra del agua; (se le considera la guardiana nocturna que atrapar a los incautos en la noche de San Juan), además, el sonido de los violines simboliza el sonido de la culebra prieta; mismo que habrá de reproducirse con los pasos del danzante *paskola*. (Ayala Partida, 2009, p. 90)

Al respecto, Sánchez Pichardo apunta lo siguiente:

Se dice que en la antigüedad cuando las personas mayos se vestían de blanco, pantalón blanco y camisa blanca de manta, a una persona se le apareció la Virgen; se enamoró de la Virgen mejor dicho; se le apareció en el monte y la Virgen le dijo que le tenían que hacer reverencia bailando *pascola* y venado y todo eso. Pero que le tenían que hacer fiesta nomás a ella. Después esa persona no cumplió la promesa, no sé qué haría, y de la misma naturaleza cuando volvió, volvió a buscar a la Virgen María en el monte. Llegaron dos animales, dos culebras negras, *babatuko* que le dicen; llegaron y se le enrollaron en los pies, se le fueron subiendo y se le enrollaron hasta la cintura. Ésas son las fajas negras que traen los *pascolas*. Ya después volvieron a llegar otras dos culebras de víbora de cascabel, se le enrollaron en los pies, que vienen siendo los *ténabaris*. (2011, p. 135)

En el espacio de la enramada y entre los actores rituales *oficios*, ocupa una posición importante: “Cada oficio tiene un animalito que lo caracteriza; sin embargo, hay un animal que toca todos los sones, tanto de violín, tambor y cantavenados: es la culebra prieta o *babatuko* (*Drymarchon corais*)” (Sánchez Pichardo, 2011, p. 64).

Además, la *babatuku* guarda relación con el agua y los huracanes (Camacho Ibarra, 2017, p. 80). Su función ordenadora del agua en el mundo de *Juyya ánia* se acentúa en la siguiente narración:

Hay un orden en el monte para que los animales bajen a tomar agua. Cada uno tiene su hora. Si el venado baja a la hora del león, éste se lo come. Deben bajar a la hora que les corresponde. La *babatuku* es quien guarda el agua y ese orden. Por eso cuando se mata a la culebra, se secan las lagunas. (Nota de campo registrada a partir de un relato de Hilario Quiñones registrado en Bahuisés, Navojoa, el 15 de enero de 2018)

En otras versiones, la *babatuku* se presenta como guardiana del conocimiento al que buscan acceder los *oficios* en los “encantos”: “Al violín se le relaciona con una mujer vestida de blanco llamada *Malía* o María, que se le aparece al músico en el monte o dentro de la cueva. También se vincula con la culebra prieta *babatuko*[...]” (Sánchez Pichardo, 2011, p. 77).

Además, como se observa en la Tabla 3.1.2, las dos interpretaciones registradas del son de la *babatuku* ocurrieron a las 00:34 y a las 01:03 horas. Considerando esta variable, así como la asociación entre esta serpiente y los “encantos”, podría vincularse la interpretación de dicho son con la siguiente información:

El mundo de las creencias de los *yolem'mem* tienen reconocidos en la región varios sitios encantados. Son cuevas, árboles, recovecos, parajes, vallecillos, etc. que la tradición ha señalado como ‘*lugares del encanto*’. Los creyentes de la religión *yolem'me*, consideran que la ‘*Gloria*’ se encuentra ‘arriba’ después de siete cielos, Esta es la ‘*Gloria de Dios*’. Pero también existe una ‘*gloria de los diablos*’ y se encuentra dentro de la tierra, es el inframundo. A la ‘*gloria de los diablos*’ se entra por puertas que ahí están en los sitios encantados. Las puertas se abren una hora, casi todos los días, a las doce de la noche. Cuando un *fiestero* quiere aprender mucho de la fiesta o un indígena desea convertirse en *fiestero* sin saber nada, entonces va a uno de estos lugares encantados [...] (Ochoa Zazueta, 1998, p. 237)

De esta manera, el gesto de apertura asociado a la acción ritual del *canario* inicial puede hacerse extensivo al son de la *babatuku*, que además es categorizado como uno de los sones/animales que “avisan de la muerte” pero, simultáneamente, como ordenadora del agua y del conocimiento en *Juyya ánia* y de “todos los sones” en la enramada. La pertinencia del son de la *babatuku* o “culebrita prieta” en la estructura tonal del *pajko* se resalta cuando, alcanzada la hora del mediodía, se interpreta su contraparte: la *babatuku* macho. Este tema se trata más adelante, en la sección correspondiente al tono de dicha hora. Por ahora, tomando como punto de partida los “sones *nayuteeros*” que dan “aviso de muerte”, se continúa con el siguiente cambio de afinación.

3.1.2 Naiki

Este segmento-tono se identifica con el cambio de afinación de los instrumentos de los *labeleerom* en la proporción de un intervalo de quinta justa en dirección descendente con respecto al tono anterior. Es decir, si el segmento-tono del *canario* corresponde al I grado por ser el primero de la secuencia, el *Naiki* correspondería al IV grado por situarse una quinta justa por debajo del primero. De manera coincidente, el nombre de “*Naiki*” se traduce al castellano como “cuatro”. Según mis observaciones *in situ*, la tónica del *Naiki* corresponde, en el arpa, a la cuerda más grave. Un señalamiento similar es hecho por Carrera Villalobos:

El número de cuerdas varía entre 29 y 32, la afinación del instrumento es sobre la escala de sol con la cuerda más grave en el IV grado⁹¹. Esto varía pues normalmente se afinan un tono o tono y medio abajo para iniciar, cuando se quiere utilizar otras tonalidades se mueven las notas correspondientes, por ejemplo: si la posición natural es de sol para cambiar a tonalidad de re sólo suben la clavija del do a do#. (Carrera Villalobos, 2017, p. 189)

Como se explica al final del capítulo 2, el motivo por el cual se considera que el desplazamiento debe representarse hacia abajo y no hacia arriba –en intervalo de cuarta justa– es porque el intervalo de quinta justa permite relacionar todos los tonos-segmentos con la misma proporción.

Los indicios que me condujeron inicialmente a indagar verbalmente sobre este tono, así como en el transcurso de los *pajkom* registrados y en el proceso de análisis musical se encuentran en Camacho Ibarra (2017, p. 150) y Ayala Partida (2009, p. 96). En la primera fuente, el investigador identifica con el nombre de “*Naiki kúpteri*” al “cuarto tono” del *pajko*, que se emplea entre 06:00 y 11:00 horas (Camacho Ibarra, 2017, pp. 150–151) y

[...] en cuyo segmento se tocan, se cantan y se bailan piezas relacionadas con las aves canoras, cuando se declara el nuevo dominio de la luz sobre la oscuridad y, como el nombre del *jiawi* lo indica, “se completa la cruz” [...] En otras palabras: se instaura el mundo con la salida del Sol, es decir, existe una correspondencia lógica entre el amanecer, las aves canoras y el quince. (Camacho Ibarra, 2017, p. 159)

En realidad, a partir de los resultados de mi investigación, estas características describen mejor –aunque no exactamente– al siguiente segmento-tono, el *Cruzado*, como se describe en su sección correspondiente. Por otra parte, en el texto de Ayala Partida, el tono “*Nayki*” se menciona de la siguiente manera en el contexto de una entrevista con el músico mayo Balvanero Alamea Siari:

La mula Sabina, tiene un deste, una afinación especial [...] Se le llama el “*Nayki jiawi*” que en español, “*Nayki*” es cuatro, y “*jiawi*” pues es sonido. Es el, cómo le diré, donde van los cuatro, los cuatro, las cuatro

91 Esta disposición señalada por el autor coincide con la expresada por Marino Robles (Tabla 1.2.4) en cuanto a que la escala se establece sobre el tono Sol, y con mis observaciones de los grados armónicos en cuanto a que la cuerda más grave funge como IV grado (apartado 2.2.2).

afinaciones. Se pudiera así decir, porque mete uno lo que, mete uno la afinación del Kanario, Chápara jiawi, del kutapáchera jiawi y del Saya jiawi, por eso es que, por eso es que, le llaman *Nayki jiawi*, porque tiene cuatro, cuatro combinaciones de sonido [...]. (2009, p. 96)

Esta forma de expresarse por parte de Alamea Siari sobre los sonos y los *jiawim* resulta una gran incógnita, y se suma a las múltiples representaciones conceptuales de los *labeleerom* que faltan por ser registradas etnográficamente. Por lo demás, me parece que la secuencia de *jiawim* que comparte este músico empata con la que hasta aquí se ha desarrollado.

Ahora, a diferencia de los tonos-segmentos *Canario* y *Cruzado*, el cambio correspondiente al *Naiki* no se registró en todas las ocasiones. Estos son algunos datos sobre su frecuencia en el *corpus* analítico⁹²:

- Se encuentra en cinco de los ocho *pajkom* que componen el *corpus*.
- De los cinco *pajkom* con dos *altares de labeleerom*, tres presentaron este tono.
 - En los tres casos en que sí se interpretó en la afinación *Naiki*, sólo se hizo en la cuarta ronda de sonos, enfatizando la recurrencia de este número.
- De los cuatro *pajkom* comunitarios, dos lo presentaron.
- En los *pajkom* con un solo *altar de labeleerom* que sí presentaron esta afinación, su duración fue de dos rondas de sonos.

En materia experiencial, puedo recordar diversas acciones y enunciaciones que caracterizaron las ocasiones de *pajko* a estas horas: conflictos o agresiones por parte de gente alcoholizada, exclamaciones de que el *Diablo* estaba presente, y un humor entre los *pajkolam* y otros *oficios* especialmente intenso, cuyo objeto podía ser algún *revirador*, pero también el mismo *pajkola yowe* o, en una ocasión, yo mismo (ver apartado 1.3.2). Por su parte, Néstor Mendívil hace mención del *Naiki* y de la capacidad de escucha, por parte de los “fiesteros de antes”, para identificarlo:

Néstor Mendívil: Los fiesteros, un poco más antes se iban fijando mucho en los sonos. Los fiesteros que estaban entregando, los que estaban haciendo fiestas. A según iban los sonos, a según iba el trabajo de los fiesteros. Así lo van manejando juntos todos. Ahora pues todo eso ya se está acabando. Por ejemplo, a la hora de... un poquito antes del Alba tocan sonos como *Batakosa* o *Teodoro Tasolo*, sonos que están en el *Naiki*, en Do. Y entonces ya de ahí para adelante los fiesteros oyen esos sonos y ya empezaban a hacer movimiento en la cocina, a juntar cohetes para el Alba. Ya está anunciando que va a amanecer, pues. Que falta poquito. Y para no andar a la hora de la hora a las carreras, andan pidiendo los cohetes, los cigarrillos y todo lo que van a dar en el Alba a los *oficios*, y lo que van a hacer ellos también. Así era. (Néstor Mendívil, vía telefónica, 25 de febrero de 2019)

92 Ver Tabla 2.3.1 y el apartado 2.3.3.

Entre los nombres de sonos registrados en este segmento-tono, se encuentran el “*Mamiasiali*” o “chichiquelite” –proporcionado por Marino Robles– y “Encuéntrame coyote” –proporcionado por dos miembros del público en el registro de El Rodeo (3P)–. Este último título, que alude al coyote, puede asociarse –en tanto cáñido– con el eje semántico “lobo-ínfimo-cuatro-danzante” contenido en una referencia mitológica yaqui presentada por Leticia Varela:

El primero en intervenir [en la danza] es el cuarto Pascola, o sea, el último en jerarquía, llamado “el lobito”, quien representa los seres menos estimados según la escala de categorías del yaqui: un burro o mula de carga, buey, perro, zorro, etc. [...] 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. Estos fueron los primeros tres Pascolas. Tiempo después se les unió un cuarto danzante que resultó ser un enviado del diablo para sembrar cizaña, 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 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. (1986, pp. 36, 42)

Aunque existen diversos elementos en el *pajko* y en la enramada que pueden asociarse al número cuatro –como el trazo de cruces del *canario* inicial– sólo he presentado aquí aquellos cuyo vínculo con la afinación *Naiki* ha resultado más evidente en el curso de mi investigación. Si bien este campo semántico debe explorarse más para ampliar su comprensión, lo que me interesa señalar finalmente es que, en materia tonal, de los cuatro tonos-segmentos que se han registrado, el *Naiki* ocuparía la posición inferior. Además, el hecho de que se presente en lo que se percibe (por mi parte y por parte de diversos interlocutores) como la parte más oscura del ritual reafirma su asociación a lo bajo y oscuro. A esto se suma que antes de cambiar al *Naiki* se interpretan –en el tono de *Canario*– los sonos que dan “aviso de muerte” y que, después del *Naiki* –en el tono de *Cruzado*– se realice la acción ritual del Alba o “‘resurrección’ o ‘(re)nacimiento’ del Sol” (Camacho Ibarra, 2017, p. 160).

3.1.3 Cruzado: primer ascenso

Generalmente, una o dos rondas de sonos antes del amanecer, el *labeleero* mayor cambia a la afinación de *Cruzado*⁹³ (también referido como *kurusaw*, *cruceta* y *cruz*). En relación al tono de *Canario*, el *Cruzado* se ubica a una quinta justa de distancia en dirección superior, y en relación al *Naiki*, dos quintas justas en el mismo sentido. Es decir, el tono *Cruzado* ocuparía la posición del V grado.

En los *pajkom* domésticos, este tono se prolongó por más rondas que en los comunitarios; probablemente por el hecho de que en los primeros, el *Cruzado* fue el último segmento-tono (salvo el

93 Diversos colegas me han comentado sobre la existencia de afinaciones con este mismo nombre en otras tradiciones musicales, pero desconozco de qué manera y en qué circunstancias se empleen. En todo caso, me parece que el indicio queda sobre la mesa para indagar sobre la historiografía, antigua y contemporánea, del uso del *Cruzado*.

caso de Buaysiacobe [8P]), mientras que en los segundos, se continúa con uno más. En las dos ocasiones registradas en el Alto Río Mayo (Bahuises [7P] y Tetanchopo [11P]), el *Cruzado* fue el único tono empleado además del *Canario*⁹⁴. En ese sentido, si el *Canario* se asocia al descenso del astro solar, el *Cruzado* representaría su oposición mínima, en tanto contenedor del Alba y del ascenso del mismo⁹⁵. Retomando el contenido sexual del *canario* inicial, Camacho Ibarra plantea así esta oposición:

[El] aspecto mítico de los órganos sexuales femeninos no es más que metáfora de las fauces dentadas del monstruo serpentina (vagina dentada) [que devora al astro solar durante el *canario* inicial], cuya apertura en la madrugada o al Alba plantea una correspondencia con el nacimiento del Sol. (2017, p. 94)

En efecto, la característica más importante del segmento-tono *Cruzado*, es que en él se realiza la acción ritual y el ciclo de sonos del Alba. Éste es, sin duda, uno de los eventos más importantes en la estructura ritual del *pajko*, equiparable al *canario* inicial. De hecho, el cambio de afinación a *Cruzado* me pareció el más notorio *in situ*, pues aunque no haya podido estimar exactamente la proporción ni la dirección del cambio, mi breve experiencia en el registro de los *pajkom* me permitió aprender que éste anunciaba el Alba. Este anuncio, según lo percibí, renovaba el entusiasmo entre las personas –incluyéndome– que habían permanecido toda la noche en la enramada (ver apartado 1.3.2).

Respecto a la cuestión estructural del ritual, como puede observarse en la Tabla 2.3.1, y como se desarrolla en la siguiente sección, al visualizar la longitud temporal de un *pajko* comunitario (de más de dieciséis horas de duración) la realización del Alba corresponde más o menos al centro de la línea cronológica. Por este motivo, considero que si se ha de interpretar la forma del *pajko* en términos de “quincunce” (Camacho Ibarra, 2017), el Alba correspondería al elemento quinto y céntrico. Este supuesto renovarían el modelo propuesto anteriormente por Camacho Ibarra, en el cual la cualidad quintuple se presenta por el uso de cinco tonos distintos (2017, p. 150) y por el simbolismo del ya aludido “*Naiki kúpteri*”, con el cual “se completa la cruz” (2017, p. 159). De hecho, al indagar sobre la traducción de éste último, se me compartió que es algo como “cuatro de la tarde” (Néstor Mendívil, comunicación personal). En ese sentido, el nombre de “*Naiki kúpteri*” podría funcionar como alternativa al de *Cruzado*, puesto que si bien éste representa el primer ascenso –en materia tonal, simbólica y anímica–, aun falta el segundo ascenso correspondiente al tono “*Una*”; si consideramos la relación entre el *Una* y el *Cruzado*, éste último queda una quinta justa por debajo del primero, de tal

94 Ver el apartado 2.3.1.

95 Al indagar sobre las características de esta afinación, algunos *oficios* me refirieron ciertas cuestiones técnicas que no pude percibir en las interpretaciones *in situ* y que no forman parte del nivel de análisis que en esta investigación se aplica. Sin embargo, me parece que es posible que el nombre “*Cruzado*”, más que referirse a alguna disposición de digitación o de configuración musical, corresponde a la semántica del “cruce” que hace el astro solar por el horizonte oriental durante este segmento-tono. De cualquier forma, esta interpretación es de carácter tentativo.

manera que la relación que presenta el *Naiki* respecto al *canario* –en términos tonales, estrictamente– se reproduce en la relación que presenta el *Cruzado* respecto al *Una*. Para visualizar esta relación tonal (desprovista de los factores simbólicos y experienciales), puede emplearse la siguiente expresión lógica:

$$(Naiki) : (Canario) :: (Cruzado) : (Una)$$

Es decir, la relación entre *Naiki* y *canario* es equivalente a la relación entre *Cruzado* y *Una*. Ahora paso a describir este último segmento-tono.

3.1.4 *Una*: Segundo ascenso y punto álgido

Este segmento-tono⁹⁶ es el que, en mi experiencia, es referido por la mayor diversidad de nombre: *Una*, *Unapo*, *Uno*, *Bawe jiawi*, *Bawe kona o kuna*, *Ba'ase jiawi*, *Bawe paricio*, *Becero jiawi*, y *Campanía*, *Cámpani* o *Campa'nia jiawi*. Es probable que estos distintos nombres refieran a variables similares a la que el término “*Tabla*” hace en el *Canario*. Es decir, que representen variaciones melódicas o armónicas al interior de sones que comparten un mismo tono fundamental. Dichas variaciones tonales registradas en el transcurso de este segmento-tono pueden organizarse –siguiendo el modelo de quintas justas– a partir del II grado, por lo cual éste se considera, efectivamente, su tono fundamental. Siguiendo las proporciones interválicas desarrolladas hasta aquí, el *Una* se ubica una quinta justa por encima del V grado (*Cruzado*) y dos quintas justas por encima del I grado (*Canario*).

En ningún caso –salvo el de Buaysiacobe (8P)– se registró este tono en un *pajko* doméstico, por lo cual, en lo general, su uso se reserva para aquellos *pajkom* de duración prolongada como son los comunitarios. En la Tabla 2.3.1, se observa que en estas ocasiones comunitarias, después del Alba, se da un periodo de inactividad en la enramada que se extiende por hasta cinco horas. Reiniciadas las actividades, se muestran dos posibilidades: o se interpreta una ronda más en el tono *Cruzado* o se pasa directamente al tono *Una*. En cualquier caso, este último aparece entre nueve y diez de la mañana. En los casos comunitarios de San Pedro Viejo (16P) y Loma de Moroncarit (17P), el *pajko* concluyó en este tono con la acción ritual del *canario* final (ver apartado 1.3.3). Sólo en el caso de El Júpare (20P), el *pajko* superó este segmento –esta situación se describe en la siguiente sección de este capítulo–.

96 He escogido el nombre de “*Una*” para referirme a este segmento-tono únicamente por el motivo de que éste fue el primero que me fue referido, por Nazario Jusacamea, precisamente como uno de los cuatro tonos empleados por el arpa en el *pajko*.

El campo semántico de este segmento-tono es más bien amplio y no todos sus elementos han quedado claros en esta investigación. La asociación más evidente es con el ascenso del astro solar: “Hay como dos afinaciones más antes de llegar al [tono] *Uno*, pero [esto ocurre] ya cuando el Sol está arriba” (Felipe Jatomea, ramadón comunitario de El Júpate, el 15 de junio de 2019). Pero también es caracterizado por el inicio del descenso del Sol hacia la región costera, hacia el mar. Esto fue enfatizado en repetidas ocasiones con la mención del adjetivo *bawe* para describir la sonoridad de esta etapa.

Nazario: Si es una fiesta como Sábado de gloria, empieza en el *canario*, es el comienzo de la fiesta. De ahí pa acá, ya volteándose el Sol, ése es el *bawe jiawi*, es otra afinación, son cambios que van haciendo. Todo lo que es el *Bawe ánia* es del medio día para abajo. De media noche, o antes, es otro cambio. Pero siempre casi coordina con lo mismo del *bawe jiawi*, *Bawe ánia*.

En la madrugada ya es otro cambio, eso es el amanecer. Le dicen *tata yewe jiawi*. Pero también estas cosas las conocemos diferentes, porque yo te digo esto pero otros te dicen otras cosas. Diferencias siempre en todo. En esa afinación de la mañana, ahí se empiezan a tocar sones de animales, como de pájaros, los que cantan en la mañana, en la madrugada. Eso es lo que hay en la música.

¿“*Tata yawe jiawi*”? (pregunto)

Naz.: *Ehui, tata yewe jiawi*⁹⁷. Y también hay afinaciones que le dicen el *becero jiawi*. Esas son afinaciones. En las afinaciones de los indígenas, de los yoremes, se dice *Una*. Es una afinación que otra música, como popular, es La.

¿“*Una*” se llama? (pregunto)

Naz.: Sí, así le nombran los indígenas, pero es La en la música popular. Así es como sigue. Ya después dice el *kooni jiawi*. Es otra afinación.

¿Depende, entonces, de cuánto dure la fiesta? (pregunto)

Naz.: Del tiempo. Y cuando se empieza también en la tarde ya por decir, en la Fiesta de San Juan. Siempre se comienza en la tarde. Entonces eso ya empieza, como dijo Neto (Néstor Mendivil, de quien yo había hecho mención), en *bawe jiawi*. Pero, poco a poco, así como la marea baja en las tardes, en la mañana sube. Entonces es el mismo tiempo que lleva el ritmo de la tradición indígena: va por tiempos. Pero ahorita muchos músicos ya no saben las afinaciones, ya nomás afinan una sola vez y con eso se amanecen. Antes, cuando yo empecé a tocar, empezaban en ese y [seguían] cambiando y cambiando afinaciones. Hasta el otro día en la tarde, como ese *Una*, La, empieza como a estas horas. Y más tarde [sigue] otra afinación que le dicen *paricio jiawi*, que es un sonido del *judió*, fariseo. Y más tarde ya la afinación *bawe suawo*, que es la codorniza del mar. Ésas son las afinaciones. Porque de hecho la tradición esta se le llama *Juyya ánia* pero, como te digo, va por partes para que pueda ir cambiando de afinaciones toda la noche y el amanecer. [...] En la que le dicen *Una*, ahí el arpa se queda en la misma afinación, pero de ahí para acá todo lo que sea de todo [el siguiente] día [de iniciado el *pajko*], puro cambiar el violín. El sonido cambia y el arpa queda en la misma afinación. Esas son las afinaciones de la música tradicional. (Nazario Jusacamea, Barrio Cantúa, Navojoa, el 4 de abril de 2018)

97 Yeu wéye – Salir (acción) (Báez Vázquez, 1987, p. 296)

Los *jiawim* que Nazario Jusacamea menciona a lo largo de este fragmento de entrevista no parecen tener un orden en particular, más bien parece señalarlos según los recuerda. Según mi interpretación de la información que comparte, existen varios “cambios” o “afinaciones” en el violín, que se corresponden con una sola del arpa. Esta afinación del arpa correspondería al tono de La (tono de *Mi etic*, ver ID 281 en la página 107) o *Una*, que se aplica “al otro día en la tarde” –por lo cual sería incluso del segmento correspondiente a esta sección–. En este sentido, es probable que los distintos *jiawim* que menciona Nazario correspondan a los cambios del violín: *becero jiawi*, *koni jiawi*, *paricio jiawi*, *bawe suawo*. El *becero* (becerro, según me comentaron otros *oficios*) y el *kooni* (cuervo)⁹⁸ corresponderían –supongo– a animales que habitan tierra adentro y cuyas actividades ocurren antes del mediodía. En oposición, el *Bawe suawo* (“codorniz del mar”) y el *Bawe paricio jiawi* (fariseo del mar, tiburón o cangrejo)⁹⁹ corresponderían al “*Bawe ánia*” o “mundo del mar”, al “*Bawe jiawi*” o “sonido del mar” que se presenta “ya volteándose el Sol”. Ahora, si tomamos como referencia –desde el caso yaqui– la Figura 16¹⁰⁰, el Sol “se voltea” después del mediodía, cuando visiblemente se dirige hacia el mar

De esta forma, mi interpretación es que el tono *Una* conforma una unidad –un segmento-tono– compuesta por dos ámbitos semánticos: los *jiawim* previos al mediodía –donde también podría agruparse el *Campanía jiawi* (el sonido de las campanas de la iglesia, según el *labeleero* Zenón)– y los *jiawim* del mar, posteriores al mediodía. El carácter unitario –un solo tono fundamental– y variable –diversos *jiawim* correspondientes a distintas posiciones en el violín– se expresa, también, en los siguientes comentarios de David Escalante y de Urgilio Vega:

En una Fiesta grande puedes tú dar toda la vuelta. Por ejemplo ahorita nosotros tenemos la afinación de canario todavía (alrededor de las 03:00 horas), nos pasamos a *Cruzado*, y probablemente se acabe en “*Unapo*” porque es la que sigue de *Cruzado*, y ahí se va a acabar. ¿Por qué? Porque ya no sigue [la fiesta]. Desde las once el Cristo se tiene que ir (de la casa donde se realizaba el *pajko* [era periodo de *Waresma*, campaña de Cristo]) y nosotros tenemos que terminar la fiesta... “*Unapo*” se llama la que sigue, es uno, primero, uno: “*Unapo*”. de ahí sigue {14:38} “*Campani jiawi*”, el sonar de las campanas, “*Bahue parisio*”, “*Bahue siali*”. (David Escalante, casa de *Lulu pajkola*, Buaysiacobe, Etchojoa, 21 de marzo de 2018)

En la lengua bawe es mar. “*Bawe kuna*”, “*kuna*” pues es el agua. Ya es en la tarde. Pero ahorita (10:20 horas) es *campanía*. Ahorita le van a cambiar *campanía* y... *bawe*, no... *bawe kona*, *kuna*... del mar. Es de allá pues,

98 Kooni – cuervo (Báez Vázquez, 1987, p. 248)

99 Nazario Jusacamea menciona sólo el término de “*paricio jiawi*”, el cual se traduciría como “sonido de fariseo (miembro del ejército ritual de la *Waresma*”. Sin embargo, en indagaciones posteriores, otros *oficios* mencionaron este mismo término pero agregando el calificativo de “*bawe*”, que se traduce como “marítimo” o “del mar”. Existen dos posibles interpretaciones de esto: 1) el sentido es literal y se refiere a alguna figura mítica de la cual, que yo sepa, no se tiene registro; 2) (Camacho Ibarra, 2011, p. 69) se refiere al “cangrejito del mar” (Alfredo *pajkola*, de El Rodeo, vía telefónica, 7 de marzo de 2019).

100 (Báez Vázquez, 1987, pp. 283–284)

del mar. Este cambio es *campanía*. Así es, así se maneja. Los cambios, pues. (Urgilio “Barni” Vega, El Júpate, 15 de junio de 2019)

Ahora, hay diversos datos que surgen del registro *in situ* y análisis musical del *pajko* en el que Marino Robles fue el *labeleero* mayor y que se alcanzó este segmento –la Fiesta grande de San Pedro (16P)– que matizan y complementan esta interpretación. En dicha ocasión, el primer son que se interpretó en el II grado armónico (*Una*) fue a las 09:00 y responde, según el propio Marino, al nombre de *ba'ase jiawi* (“brisa, vapor, neblina”; ver ID 281); esto implica que los sones con temática acuática se presentan desde antes del mediodía. Por otra parte, en el análisis de ese mismo registro se da cuenta de que, aunque el segmento que aquí se identifica como *Una*, inicia y concluye en el II grado armónico, se interpretaron varios sones compuestos en tonalidades distintas a la del tono fundamental. Es decir, estos sones no modularon en secciones, sino que se establecieron por completo en otras tonalidades. No obstante, estos cambios de tonalidad son compatibles con la escala de quintas justas que define la forma tonal-ritual del *pajko*, pues si el tono de *Una* corresponde al II grado, los tonos de estos sones corresponderían a estos grados:

Hora	Altar	Nº Ronda	Emic	Grado armónico	ID
09:06	<i>Labeleerom</i> 1	6	<i>Ba'ase jiawi</i> – tono de La	> II	281
09:30	<i>Labeleerom</i> 2	6	–	< II	282
10:27	<i>Labeleerom</i> 1	7	–	II	284
11:04	<i>Labeleerom</i> 2	7	–	< II	285
12:15	<i>Labeleerom</i> 1	8	<i>Babatuku</i> o Re menor	> VI	287
12:51	<i>Labeleerom</i> 2	8	–	III	288
13:29	–	<i>Jinanki</i>	–	–	–
14:13	<i>Labeleerom</i> 1	9	–	> VI	291
14:48	<i>Labeleerom</i> 1	<i>Canario</i>	–	> II	293
15:03	<i>Labeleerom</i> 2	<i>Canario</i>	–	(ver ID 293, pág. 110)	293
Fin del <i>pajko</i>					

Tabla 3.1.3. Segmento-tono *Una* en San Pedro Viejo (16P)

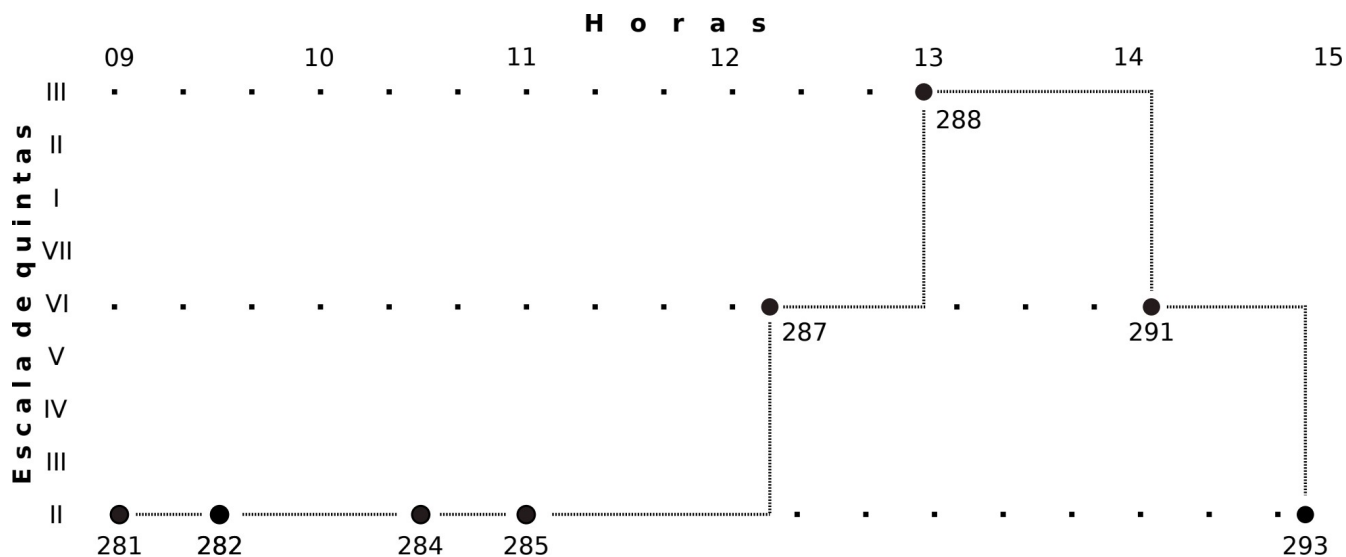


Figura 19: Tonos en torno al mediodía en San Pedro Viejo (16P)

Así, si los sones de la sexta y séptima rondas (IDs 281-285) se encuentran en el II grado, el primer son de la octava ronda (ID 287) se ubicaría una quinta justa por encima de éstos (VI grado), y el segundo (ID 288) todavía una quinta justa más arriba (III). En la novena ronda (ID 291), se regresa de nuevo al VI grado y a continuación se concluye con el *canario* final (ID 293) de vuelta en el II grado. De tal forma que, si el tono *Una* representa un segundo ascenso –siendo el primero el *Cruzado*– este conjunto de sones expresaría una breve cúspide en torno al mediodía. El hecho de que este desplazamiento tenga como punto de origen y retorno el II grado, y que ocurra en la misma medida de quinta justa, me parece suficiente para argumentar que el *Una* se conserva como tono fundamental.

En la entrevista a Marino Robles que realicé –en conjunto con Diego Ballesteros– en enero de 2019, se nota su propia perspectiva al respecto de esta situación:

¿Se usan todas las cuerdas [del arpa en el transcurso del *pajko*]? (pregunto)

Marino Robles: Sí, ¡cómo no! Es como la guitarra. La primera afinación es el tono Sol, de ahí sigue Sol sostenido, de ahí sigue Do, Do menor y Do sostenido –son tres cosas que salen ahí en una afinación–. Y de allí ya se brinca al Re mayor y luego de ahí sigue Re menor, y luego Re sostenido. Todo, ahí tiene que... Luego [tono de] La, lo último ya cuando sale el Sol. Ya con ese tono.

¿Ya para acabar? (pregunto)

Marino Robles: Sí, ya para acabar la fiesta. La mayor, La menor, La sostenido, todo eso tiene que salir ahí.

El Alba, ¿en qué tono se toca? (pregunto)

Marino Robles: Re mayor. De ahí es el Re menor, y de ahí el Re sostenido, si a caso alcanza. De ahí sigue el otro tono, que es la afinación *Uno*. *Uno* le dicen. Porque ahí las cuerdas se escuchan un poquito más arriba. Es el tono *Uno*.

¿A qué hora vendría siendo? (pregunto)

Marino Robles: Por ahí como entre 10 y 11. Ya de ahí viene el sostenido, a punto de mediodía a las doce, ahí es Sol sostenido. Es el uno. Viene siendo igual pero tiene la afinación más diferente. Entonces allí ya es el tono sostenido. Porque esa hora es la afinación del Sol sostenido.

Y ¿qué sones van ahí? (pregunto)

Marino Robles: Allí puras culebras. El *babatuku*, la culebra cortita, la culebra gris. A esa hora es cuando se toca. En el uno. En el uno sostenido. Allí se toca *babatuku*, la culebra corta, la culebrita negra y luego la culebra gris. Todos esos ahí salen, a punta de mediodía. Ya de allí ya se cambia al uno menor, ahí es donde es el tono del chivato mayor. Ahí van por escalas, chivato mayor, el borreguito. Todo sale ahí, a esa hora. Pero ese sería de las doce para abajo, hasta las dos. Entonces allí vuelve a cambiar otra vez a Re sostenido. Pero ya estaría ese tono que le dicen “la música del mar”, fariseos del mar. Ya de las dos para abajo.

¿Eso es ya cuando se va acabar la fiesta? (pregunta Diego Ballesteros)

Marino Robles: Sí ya cuando se va a terminar.

Y, ¿a qué hora vendría terminando? (pregunta Diego Ballesteros)

Marino Robles: Pues aquí normalmente terminan entre dos y tres, dos y cuatro de la tarde. Porque ahorita ya no dan chance. Anteriormente sí se tocaba todo lo que eran los tonos, los sones mayores. Pero ahora hasta las dos nomás, terminan la fiesta. A veces hasta las cuatro. Ahí da chance de hacer lo que es el tono del mar, del *parisiom*.

Cuando el Sol... (inquire Diego Ballesteros)

Marino Robles: Sí ya va cayendo. Y todavía ahí sigue otro tono más, se le llama la tortuguita amarilla. Ese el último tono.

En la lengua cómo se le dice a ese... (pregunta Diego Ballesteros)

Marino Robles: ¿La tortuguita amarilla? *Sawali mochi jiawi*. Así se pronuncia.

Esa tortuga es del mar. (inquire Diego Ballesteros)

Marino Robles: Es del mar. Porque hay un son que se llama, también, el coyotito del mar. Existe el coyotito, hay burrito del mar también. De todo, todo lo que existe aquí [generalmente] existe en el agua también. Ahí hay de eso. Todos los animales. Por eso así se toca. Bueno, los viejos de antes tocaban todos esos tonos, hasta el oscurecer. Porque ahí ya todo lo que queda atrás en el tono Sol, de la tortuguita amarilla, otra vez allí como que va comenzando la fiesta, pero es más diferente el tono.

¿Se repite el canario? (pregunto)

Marino Robles: No, ya no se repite. Sigue, va por escala, no se repite ni se regresa. Por eso hay muchas veces, cuando hay gente que pide “tócame este son”, pero ese son ya queda atrás, porque va pa' delante todo, no se puede regresar. Cuando hay dos músicos frente a frente, no se puede regresar. Cuando está uno solo sí. Porque

pues no hay quién, pero siempre los *tambuleros* también se agüitan. Es que no quieren regresarse. Porque van pa' delante, con el sonido. Por eso...

¿Para cuántos días hay tonos? (pregunto)

Marino Robles: Uh... no se acaba. Muchos tonos tiene. Supongamos que dijeran “la fiesta va a durar diez días”, en diez días... Porque hay muchos tonos, pues. Nomás en el tono Sol hay... es el canario el que le llaman, y de ahí sigue el Sol menor y luego el Sol sostenido. Y luego de allí sigue la contradanza, que le dicen. Todos esos tonos. Entonces cuando hay una fiesta que se va alargar tres, cuatro, cinco días. Todos esos tonos tienen que tocar. Y para el otro día sigue el otro. Hay otro tono que es canario también. Pero no se regresa a canario sino que va pa' delante.

¿Es otro canario? (pregunto)

Marino Robles: Sí, es otro. Y ahí se va, escala por escala.

Por decir, el segundo *Canario* ¿ya no sería Sol? (pregunto)

Marino Robles: No, no. Es que el mismo tono tiene que seguir, pero no va regresarse con los sonos que tocó anteriormente. Todo va pa' delante. Hay muchos sonos que existen en el tono canario [...]

Pues yo veo ahora a los chavalos que tocan. Nunca me ha tocado escuchar que toquen en Do menor, en Do sostenido. Yo sí toco ahí pero cuando estoy solo. Porque de todas maneras, si yo les hago esa afinación, no me siguen. Ellos siguen con su... Por eso no. Lo normal nomás les toco. Al otro muchacho también le digo (refiriéndose quizá a su nieto y violín segundo), porque de todas maneras ellos no lo siguen como debe de ser. Anteriormente sí, los mayores sí hacían eso. Tenían que seguirle a como estuviera el tono. [...]

Por ahí como a las cinco, seis de la mañana comienzan los llantos de la mujer, los ojos de la mujer, “La Rosalía”, muchos sonos de pura mujer. También tiene su cosa. [...] “La Lola mayo” también existe ahí. “La Loreta”, todo eso. [...] Esos son después del Alba y así sigue. Y de ahí, ya saliendo de ahí, vuelve a animales. La hormiga, hormigas de álamos, puros de esos.

¿Animales del día? (pregunta Diego Ballesteros)

Marino Robles: Sí, animales del día.

Y de ahí, ¿hasta qué hora se tocan esos sonos? (pregunta Diego Ballesteros)

Marino Robles: De nueve a diez. Ahí ya se cambia a la culebra gris.

Ya que el Sol va llegando acá a... (inquire Diego Ballesteros)

Marino Robles: Sí, comienza el de la culebra gris y, apunto de medio día, se toca el *babatuku*, la culebra negra. Y de ahí siguen puras culebras. [...] Porque hay culebra hembra y macho. Entonces, a punta de mediodía, se toca macho. Culebra macho, culebra negra. *Babatuku go'o*, le dicen. Y en la mañana, antes de que salga el Sol, se toca el *babatuku hamu*, la culebra mujer¹⁰¹.

101 Si bien el análisis que aquí se desarrolla se centra en el recorrido solar, existe otra posible interpretación del simbolismo de la *babatuku hamu*, que aparece de manera sugerente en el texto de Ayala Partida, donde menciona: “En su caso particular, existen otras figuras que no son dioses, pero en las que se piensa con reverencia como el caso de sus santos patronos, la presencia de la luna a medianoche, la estrella matutina en el alba y el sol en su pleno cenit” (2009, p. 28). En este sentido, el son en cuestión no resaltaría tanto una posición subterránea del astro solar —el nadir— como “la presencia de la luna”. Aunque en esta tesis no se ha considerado el desplazamiento o simbolismo del astro lunar, cabe

¿Antes del Alba? (pregunto)

Marino Robles: Sí, antes del Alba. [...] Pero muchos no lo hacen. [...] Entonces de allí ya se brinca, hasta mediodía vuelve a tocar, pero el *babatuku* macho. La culebra macho.

Y de ahí para delante, ¿qué sigue? (pregunto)

Marino Robles: Ya de ahí pa'l real, como te digo, el chivato mayor y luego.... Pues hay un pedazo donde se toca el [Son del] aguillilla. Todo eso se toca ahí. (Marino Robles, Huirachaca, enero de 2019. Entrevista realizada conjuntamente con Diego Ballesteros Rosales)

Las explicaciones compartidas por Marino Robles tocan varios de los temas hasta aquí tratados. En primer lugar, reitera la información de que son cuatro los tonos-segmentos que componen la forma tonal-ritual del *pajko*, que están ordenados en una escala de quintas justas de la siguiente manera: Sol (I), Do (IV), Re, (V) y La (II). En cada uno se presentan variantes identificadas con los términos de “mayor, menor y sostenido”¹⁰². Esta versión se suma a otras que se registraron a lo largo de la investigación. Es muy probable que todas se refieran a modulaciones en partes o en la totalidad del son hacia tonalidades cercanas al tono fundamental del segmento, como IV, V y vi (ver Tabla 3.1.1). Sin embargo, no se cuenta con suficientes datos específicos –y hay inconsistencias entre aquellos registrados– como para proponer las equivalencias entre estas cualidades y el grado armónico correspondiente a la modulación. En consecuencia, por ahora sólo es posible considerar las modulaciones por los grados armónicos a los que se dirigen y no por sus términos *emic*.

El segundo punto de suma pertinencia tratado por Marino Robles es la interpretación del son de la *babatuku* macho durante este segmento-tono. El músico enfatiza la diferencia entre este son y el del mismo nombre interpretado durante el tono *canario*: se trata del macho en el *Una* –“apunto de medio día”– , y de la hembra por “la mañana, antes de que salga el Sol”. En la siguiente tabla se señalan algunas otras relaciones entre estos dos sonos surgidas en el registro y análisis musical:

mencionar que otros estudios precedentes indican que probablemente éste también tenga algún grado de significación en el *pajko*: “One informant, under questioning which may have been leading, admitted knowledge of an ancient belief in the sun as God (sun worship formerly existed) and volunteered that the moon is also considered a God. A few still believe and have a special rosary (sic!) for the moon. Those seen appear no different from other rosaries. The moon is female, the sun male” (Beals, 1945, pp. 190–191).

102 Véase también la tabla 1.2.4, página 61.

Babatuku hembra	Babatuku macho
Se registró a las 01:03 horas [Campo 13 (9P)] y a las 00:34 horas [Loma de Moroncarit (17P)].	Se registró a las 12:15 [San Pedro Viejo (16P)].
Se interpretó en el I grado (<i>canario</i>).	Se interpretó en el VI grado (variación de <i>Una</i>).
Dos rondas de sonos después de haberse interpretado, se cambió al tono más bajo de la escala del <i>pajko</i> , es decir, al IV grado.	Una ronda después de haberse interpretado, se moduló al tono más alto de la escala del <i>pajko</i> , es decir, al III grado.

Tabla 3.1.4: Apuntes sobre los sonos de la culebra babatuku

En la siguiente figura muestra se visualiza la relación de cada *babatuku* con la escala de quintas:

Babatuku		◀ Hembra			Macho ▶	
Grado armónico	IV	I	V	II	VI	III
Segmento- tono	<i>Naiki</i>	<i>Canario</i>	<i>Cruzado</i>	<i>Una</i>		

Tabla 3.1.5: Babatuku hembra y macho en relación a los tonos-segmentos del *pajko*

En síntesis, aunque hay aspectos semánticos y funciones tonales que deben ser mayormente explorados, es posible describir algunas características del segmento-tono *Una*. Por una parte, las temáticas de sus sonos se concentran alrededor del eje semántico “*Bawe ánia*” o “*Bawe jiawi*”: mundo y sonidos del mar. Por otro lado, si bien el segmento-tono como unidad está en función ascendente respecto al resto, puede presentar en su estructura interna una cúspide triangular compuesta por la secuencia II – VI – III – VI – II. Si por la noche es la *babatuku* hembra la que da paso al descenso, la *babatuku* macho es la que por la tarde da pie a esta cresta.

3.2 Morfologías tonales–rituales del *pajko*

En la sección anterior se describen los elementos que componen lo que esta investigación considera como el nivel estructural musical más amplio de una ocasión de *pajko*: los segmentos-tonos. Si bien existen variables al interior de cada uno, en general son cohesionados por el apego a un tono fundamental.

Como puede observarse en los resultados del análisis comparativo del capítulo anterior, no todas las ocasiones de *pajko* registradas presentan la misma secuencia de tonos-segmentos. Con la información disponible hasta ahora, esta situación sólo es atribuible a la libertad y las condicionantes interpretativas del *labeleero* mayor que dirigió cada ocasión, así como a su conocimiento y competencia; o bien, a las condiciones que impone la modalidad del *pajko* (como en el caso del tono *Una*, que es casi exclusivo de los comunitarios). Un posible punto de comparación para esta libertad creativa son las distintas formas que los *pajkolam yowe* trazan durante el *canario* inicial. En ese sentido, el “trazo” marcado por la secuencia de sones y tonos a lo largo del *pajko* también adquiere diversas formas. Aún así, es fundamental considerar como altamente probable la existencia de otros factores rituales que quedan fuera del campo de estudio en esta investigación y que determinan el tipo de secuencia empleada.

En los siguientes apartados se presentan, brevemente, qué tipo de morfologías pueden describir las distintas secuencias de tonos-segmentos registradas. Para la representación de estas formas, se consideran tres variables: 1) los tonos-segmentos empleados 2) su posición en la escala de quintas justas y 3) su posición en la escala cronológica del *pajko*.

3.2.1 Forma ascendente

Esta forma se compone por una secuencia cuyos elementos se van presentando una quinta justa por encima del anterior. Las ocasiones registradas con esta forma son Bahuises (7P) y Buaysiacobe (8P) y Tetanchopo (11P). Las siguientes figuras corresponden a las primeras dos, que he tomado como ejemplos.

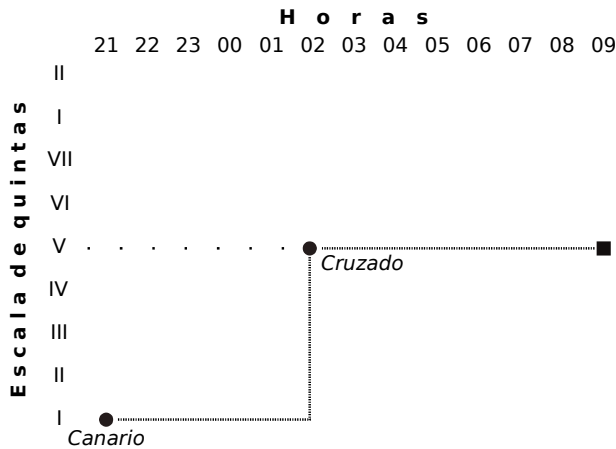


Figura 20: Forma del pajko de Bahuises (7P)

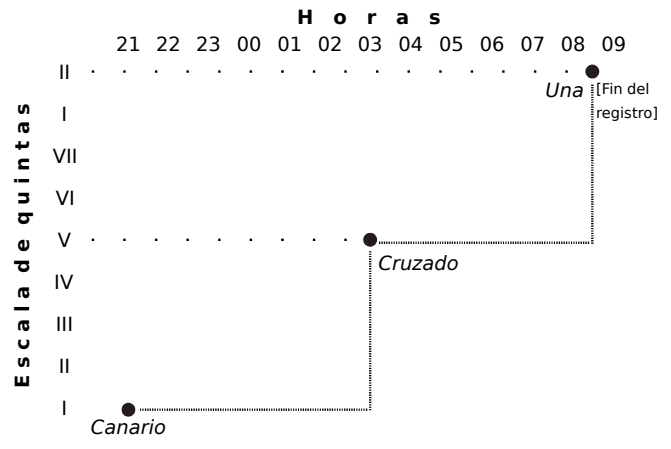


Figura 21: Forma del pajko de Buaysiacobe (8P)

3.2.2 Forma de dos polos

Esta forma se caracteriza por presentar los cuatro segmentos-tonos, en el orden: *Canario*, *Naiki*, *Cruzado* y *Una*. Si se considera el *canario* como punto de partida, el *Naiki* se encuentra en dirección descendente, mientras que el *Cruzado* y el *Una* en dirección ascendente. De ahí que la forma se describa como de “dos polos”. La siguiente figura sintetiza sus características, con base en los registros de El Rodeo (3P), Bacame Nuevo (5P), Campo 13 (9P), San Pedro Viejo (16P.B) y Loma de Moroncarit (17P).

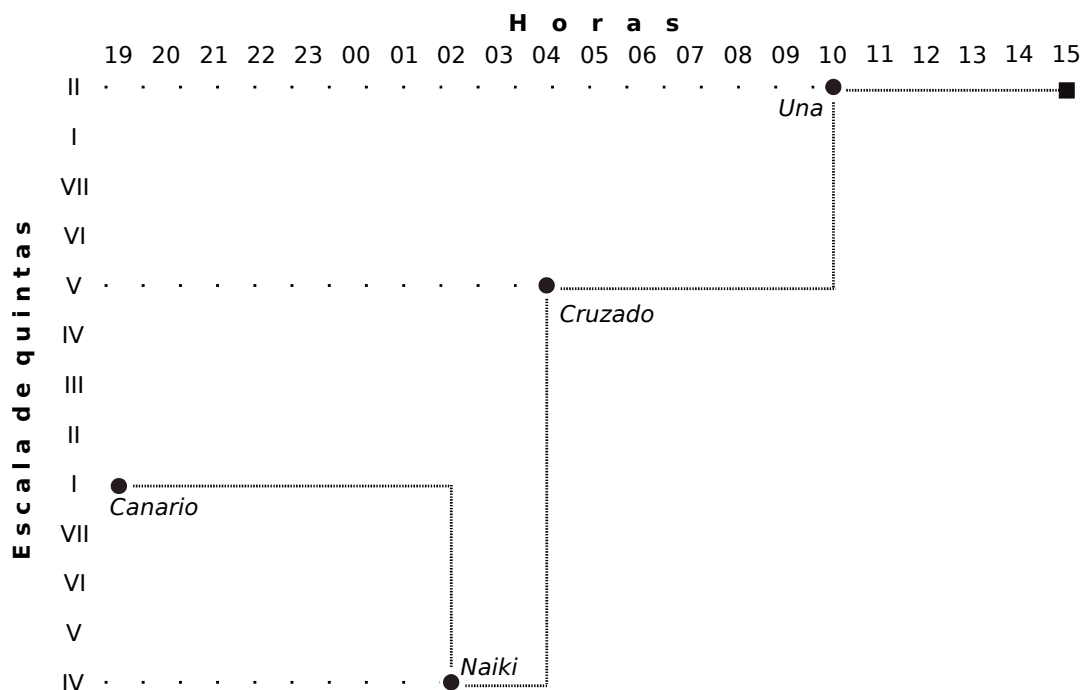


Figura 22: Forma de “dos polos” del pajko

3.2.3 Forma cíclica: la ocasión de El Júpare (20P.D)

Consideré realizar este registro en El Júpare cuando el presente capítulo ya se encontraba iniciado, la propuesta de una escala de quintas justas en la música de *labeleerom* ya estaba concebida, y ya se había anticipado una posible forma cíclica con base en diversos testimonios. El motivo por el cual era de interés acudir a las celebraciones de dicha localidad, es que comúnmente se le refiere como la Fiesta de mayor duración; y por esto esperaba estar en posibilidades de registrar el rango completo de afinaciones empleadas en un periodo de tiempo en el que la Fiesta se extendiera hasta un segundo ocaso.

Para plantear la forma cíclica del *pajko*, por ahora se retoma únicamente la secuencia de tonos-segmentos empleada durante la ocasión de la Fiesta grande. En la siguiente sección se recuperan algunos indicios que sugieren una morfología cíclica en otros niveles de la estructura ritual-tonal. Ahora, esta cualidad cíclica de la Fiesta grande del Júpare se fundamenta en la realización de sus *canarios* iniciales y finales. Como se menciona en el capítulo 1, la realización de los *canarios* de apertura en los casos de *pajkom* comunitarios da pie a súper-estructuras que aglomeran varias ocasiones domésticas: 1) el *canario* inicial del *pajko* comunitario se celebra cuando la figura del santo sale del templo católico indígena; 2) durante la campaña del santo se celebran varios *pajkom* domésticos cada uno con un *canario* inicial y uno final; 3) cuando la figura regresa al templo para el festejo “grande” de su onomástico, se retoma el ciclo ritual “abierto” al inicio de la campaña y, para clausurarlo, el *canario inicial* celebrado semanas antes es correspondido con un *canario* final.

En el caso de la Santísima Trinidad de El Júpare, el *canario* inicial con el que se abre el ciclo ritual ocurre un poco más de una semana antes al día de la celebración de su onomástico. A diferencia de otras efigies como Cristo y San Pedro, la figura de El Júpare no sale del templo en esta ocasión para ser velada en los espacios domésticos, sino para trasladarse a Etchojoa, donde se hace presente durante el ciclo ritual del Espíritu Santo, figura patrona de dicha comunidad. Una vez concluida la jornada ritual en Etchojoa, la Santísima Trinidad regresa a El Júpare, donde unos días más adelante comenzará el periodo de actividad ritual registrado en esta investigación. Mientras que en las otras ocasiones comunitarias registradas, el *canario* final de la Fiesta grande concluyó el ciclo ritual, en El Júpare éste tuvo una función más bien transitiva; a continuación explico este caso según mi registro etnográfico.

Al realizar el *canario* final (ID 510) al término de la Fiesta grande el día 17 de junio, se da por concluida la jornada de celebraciones en el ramadón comunitario que corresponden al periodo que

comenzó con la interpretación del *canario* inicial que ocurrió, según testimonios, el día 5 de junio de 2019. En este momento, los *fiesteros* concluyen las responsabilidades del ciclo anual de fiestas que implica el cargo (según la información compartida por Antolín Vázquez y Venancio Vázquez¹⁰³):

Fiesta de San Juan o *bajitua*, el 24 de junio.

Fiesta de la Virgen de Guadalupe o *jísuma pajko*, a mediados de octubre¹⁰⁴.

Fiesta de la Santísima Trinidad, el 16 de junio.

En vista de los anteriores registros comunitarios, parecería que las actividades rituales en el ramadón han llegado a su fin: los *fiesteros* mayores agradecen y se despiden de los *oficios*. Sin embargo, la estancia en el ramadón de *fiesteros*, *oficios* y público se prolonga, sin aparente motivo, por alrededor de veinte minutos. Si bien yo contaba con información de que las celebraciones se extenderían hasta el día siguiente –lunes 17 de junio de 2019–, no pude anticipar de qué manera se daría esta continuidad. Otro gesto de conclusión se llevó a cabo: el “bautizo” con el agua de la *weeja* empleada por los *masowileerom* –benedicida por los muchos sonos para cuya interpretación sirvió– por parte del *pajkola yowe* a todos los asistentes. Sin embargo, de manera simultánea, comienza a ocurrir otra serie de acciones que me son difíciles de vincular con el momento; por ejemplo, se incorpora un nuevo *alawasin* con una bolsa de cajas de cigarrillos de tabaco –que reparte entre los *oficios*– y un puñado de cohetes pirotécnicos, y *labeleerom* mayores afinan y practican sus instrumentos. Mi expectativa se prolonga por varios minutos más y decido apagar los medios de registro –grabadoras de audio y de video–. Un instante después de esto, el nuevo *alawasin* entra al ramadón conduciendo a los *pajkolam* con un carrizo mientras los *labeleerom* mayores tocan el *canario* inicial en la afinación de *canario* –según pude observar en las funciones tonales configuradas en las cuerdas del arpa–. Esta acción me fue referida por algunos interlocutores como la “cola”: con la interpretación del *canario* inicial se da comienzo al nuevo ciclo ritual y los nuevos *fiesteros* afianzan su compromiso a la realización de todas las actividades que éste conlleva. En términos de estructura musical, lo anterior implica que la serie de afinaciones no cicla por el hecho de que la interpretación de sonos se prolongue por tiempo suficiente –al menos no en esta ocasión–, sino porque se encuentra ligada a la serie de acciones rituales: hay un retorno a la afinación primigenia porque la situación en el ramadón regresa también a un estado primigenio, al inicio del *pajko* en el momento del día en el que el Sol comienza a ocultarse. De esta

103 Asistente del *pajko* con quien tuve la oportunidad de conversar sobre el ciclo ritual. Según me comentó, en su juventud temprana viajó a Victoria, Canadá, en compañía de su padre como parte de las investigaciones conducidas por Ross Crumrine.

104 Este dato corresponde a la localidad de Pueblo Viejo, Navojoa (Ballesteros Rosales, 2019, p. 50). La de El Júpare probablemente sea cercana, aunque no fue posible averiguarla con exactitud.

manera, se reitera cómo es que el *canario* inicial y su afinación están vinculados a la muerte y resurrección del Sol, al inicio de los ciclos festivos, y al tránsito de las afinaciones-sonidos (*jiawim*) del ambiente. Si bien las narrativas recolectadas durante el curso de esta investigación sugieren de varias maneras lo anterior, el conjunto de acciones rituales y musicales registradas en este momento lo demuestran con contundencia, pues tanto *oficios* como *fiesteros* han gastado una gran cantidad de energía –y recursos monetarios, en el caso de los segundos– en los últimos días para alcanzar este punto. El sentido de restablecimiento se refuerza cuando el *alawasin* mayor rellena la tinaja de agua del ramadón, tal como si se tratara de una nueva ocasión de fiesta.¹⁰⁵

Después de este nuevo *canario* inicial se interpretaron tres rondas de sones, y después se concluyó con un nuevo *canario* final, pero la realización de este último suscitó una polémica entre algunos de los *oficios*, *fiesteros* y miembros del público. Mientras que los *fiesteros* mayores ordenaron que se tocara, varios *oficios* y asistentes se pronunciaron en contra de ello. Según pude entender, la parte que se oponía argumentaba que el *canario* inicial que apenas había sido interpretado (511) correspondía a la apertura de la Fiesta grande de San Juan, a celebrarse unos días más adelante (24 de junio), y por tanto no ameritaba una acción de clausura. Al escuchar a un miembro del público –que se introdujo más tarde conmigo sólo con el nombre de Pancho y dijo formar parte de los *fiesteros*– exclamar “yo no soy pascola, ni nada, pero estoy oyendo la música”, me acerqué a atender lo que comentaba con un *oficio* y a indagar más sobre su inconformidad:

Entonces, el *canario* (ID 511) [que tocaron] hace rato es el [correspondiente al] de la fiesta de San Juan [a realizarse una semana después]. (inquiero)

Pancho: ¡Sí, pues! O sea que, cuando se fue [de regreso a Etchojoa] el Espíritu Santo (ver nota 73), ahí ustedes (refiriéndose a los *oficios*) iban a tocar tres sones, pa' acabar la fiesta de los [*fiesteros*] viejos (es decir, aquellos que estuvieron a cargo del ciclo ritual aquí registrado). Se acaba la fiesta de los viejos y los nuevos que están entrando –los ahijados, los nuevos que van a entrar para la fiesta de San Juan–, ese *canario* lo tienen que empezar ustedes. Ese *canario* ya lo tocaron (ID 511). Y de ahí que tocaron ese *canario*, [deben tocar] otros tres sones para ellos (IDs 512-519). ¿Ya los bailaron?

Pajkola: Ya.

Pancho: Son dos *canarios*, uno pa' los viejos y uno pa' los nuevos. O sea que, pa' los viejos, son tres sones primero (ID 502-508) y el *canario* pa' terminar (ID 510). Y para los nuevos es el *canario* (ID 511) y tres sones al último (ID 512-519). Eso es. [...] Esto ya no va (refiriéndose al *canario* final con ID 521, que se interpretaba en ese momento).

¿Usted también es *fiestero*? (le pregunto a Pancho)

105 Esta tinaja, fabricada de barro, se encontraba colocada sobre un horcón de madera en una de las esquinas del ramadón. Fue llenada al inicio de las celebraciones (el día miércoles se dispuso de un garrafón de plástico y el día jueves ya se encontraba instalada la tinaja), para ser consumida por los asistentes a la Fiesta y era reabastecida diariamente.

Pancho: ¡Sí! Ahorita estoy entregando la fiesta. Soy *fiestero* y yo he oído de punta a punta esto. Soy de aquí del barrio, yo conozco. Yo de punta a punta te lo conozco. [...]

Ya ve que aquí empezaron con tres sonos el miércoles (refiriéndome al 12 de junio) sin *canario* [inicial]. (inquiero)

Pancho: El miércoles empieza aquí la fiesta de la Santísima Trinidad.

Pero, ¿sin *canario*? (pregunto)

Pancho: Sí, ése día y ya no se vuelve a tocar.

¿Cuándo se tocó? (pregunto)

Pancho: El miércoles.

[Miércoles] de... (inquiero)

Pancho: El miércoles de la semana pasada (5 de junio). Y aquí el final ya lo tocaron, el *canario*.

Y, ese *canario* con el que se empieza la Santísima Trinidad... (pregunto)

Pancho: Sí.

El de la semana pasada, ¿dónde se toca? ¿Aquí o en [la fiesta del Espíritu Santo de] Etchojoa? (pregunto)

Pancho: En la fiesta donde son las ceremonias de cada santito. Donde son las ceremonias de cada santito, ahí se toca el *canario*.

Y, en este caso, ¿dónde fue? (pregunto)

Pancho: Aquí se tocó el miércoles (5 de junio) para la Santísima Trinidad. Allá [en Etchojoa] se tocó según el “descuelgue” [de la fiesta] del Espíritu Santo. Porque tú sabes que todos los santitos... el Espíritu Santo, no es una persona no más, ¿te has fijado en la Santísima Trinidad? ¿Cuántas personas son? [...] Son tres, el Espíritu Santo son dos no más. A según ahí, se toca ahí.

El *canario* no es cualquier cosa. El *canario* tiene nombre, viene cayendo de allá de [inaudible]. Es una semilla, ésa. El *canario* nadie sabe de dónde viene, ni nada. El *canario* es una semilla que sembró Jesucristo para que cayera la tradición y eso es lo que tocan ahorita. Las tradiciones yo me las sé de punta a punta. Ese rosario yo te lo... [sé explicar] (refiriéndose al que portan los *fiesteros*), cada bolita qué significa, porque yo soy *fiestero*. Esos listones nadie sabe qué significa, qué colores, dónde van los colores, dónde los vas a poner. La crin de los pascolas, es el mismo... significado, cada quien tiene un significado. Abajo y arriba. Hay que entender todo eso. Yo hablo la lengua [*yoremnokki* o *cahíta*], yo no soy *yori* (mestizo), yo hablo la lengua. Todo lo que traen ahí [inaudible], el cinto del *coyoli*. [...]

Ahorita el *máistro*, ése que sabe rezador, ahorita no está bien. Porque el rezo no debe ser a esa hora. Todo va con su hora. Aquí en el ramadón sí, todo va con hora. Porque estos –estos son los mayores–, estos van a empezar a tocar y sabe de dónde, y los *masowileerom* van a empezar a tocar en otra parte, se van a encontrar. Se van a encontrar a las doce de la noche y ahí es donde se afina más todo el [inaudible]. Más afinación. Ahorita... Cuando empieza la fiesta, empieza abajito, así. Y estos (refiriéndose a los *labeleerom* mayores) van a empezar, estos van a querer bajar. O estos van a subir, y los *cantavenados* van a querer bajar. Porque si le entiendes, yo sé qué sonos tocan, qué va y qué van a tocar. Yo sé, porque yo hago máscaras de pascola. Me ha

llegado de todo. Pero en el ramadón, yo nunca vendo una máscara de pascola. A un pascola de tradición, así, nunca se la vendo, se la regalo. [...]

Cuando se hace la fiesta aquí, el primer son después del *canario*, estos (refiriéndose, creo, a los *labeleerom* mayores) vienen del mar. Los sones quieren decir mucho. Los sones, yo los oigo ahorita los que están tocando. Estos tienen que empezar a tocar acá, puros animales. De día, a estas horas, los animalitos que salen a estas horas, los animalitos que salen más noche, los animales que salen a media noche. Ese son vas a oír aquí, si le entiendes. Si no le entiendes, no vas a estar en la tradición, nunca vas a estar ahí. Por eso yo conozco a todos estos. Yo soy *yoreme* como ellos, ellos hablan la lengua. [...]

¡Ey! ¿Van a tocar otros tres sones? (Dirigiéndose a un *oficio*.)

Oficio: ¡Ya los tocamos!

Pancho: ¡Sí, pero empezaron otra vez! [risas] (Con este comentario irónico o bromista, la intención de Pancho parece haber sido la de remarcar el error en que se incurrió en la secuencia de acciones rituales.)

¡Te digo! No, pues es que ya se pasaron aquí. No está bien. (Dirigiéndose a mí.)

¡Josesito, faltan tres sones! [risas] (Dirigiéndose al *labeleero* mayor.)

No te digo, yo le entiendo a esto. ¿Sabes por qué son tres sones, por qué se acaba así? Porque la Santísima [Trinidad] son tres personas, [inaudible] en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Eso es lo que está en el ramadón. [...] Poquito a poquito vas a aprender, *lau lauti* (traducido como “despacio” o “con calma”)... (dirigiéndose a mí)

Lo que están haciendo ahorita (interpretando el *canario* final) está mal. No deberían estar haciendo esto. Esto ya se acabó, se acabó hace rato.

Y [la interpretación de] este *canario*, ¿quién lo ordenó? (pregunto)

Pancho: No. O sea que aquí, en la tradición, no se ordena si no que el *fiestero* tiene que saber qué hacer. Porque en las tradiciones, uno recibe la fiesta porque las conoce. Y de ahí, ya no puede pasar nada de otra cosa. Esto está mal. Yo no lo veo bien esto. (Concluye el *canario* final y suena el tambor del *kubajuleero*.)

Alguien más del público: ¡*Jántebu* (traducido como “vámonos”)!

Pancho: ¡*Jántebu*! (“Pancho”, en el ramadón comunitario de El Júpare, el 16 de junio de 2019 a las 18:53 horas.)

Esta controversia permite apreciar distintas cuestiones sociales sobre el *pajko* más allá de si la serie de acciones rituales realizadas en esta ocasión se apega o no a los “estándares tradicionales”. Por una parte, se hace evidente que la estructura ritual-musical del *pajko* es conocida no sólo por los *oficios*, sino por los escuchas del público, y que representa una pauta importante para la ejecución canónica de las actividades rituales y para la representación de los significados de su narrativa. Por otro lado, se reafirma lo que implícitamente se expone en esta investigación: que la forma ritual-tonal del

pajko debe concebirse también como un proceso dinámico sujeto a variaciones, aunque se conserven algunos “cánones”.

Otros *oficios* de este *pajko* me compartieron, acabada la ocasión, opiniones similares a las del señor Pancho. Posteriormente, al preguntarle a Estanislao Granados, especialista ritual mayo, sobre esta situación, me comentó que la realización del *canario* final implica el término del contrato establecido entre *fiesteros* y *oficios*; en el caso de El Júpare, esta cláusula se habría pasado por alto, pues al día siguiente de la Fiesta grande, los *fiesteros* que “entregaron” celebraron el “Bolo”¹⁰⁶ con los mismos *oficios* contratados para el ciclo ritual. Si bien es muy probable que un registro más prolongado permitiría recuperar más elementos para esquematizar esta estructura ritual, el esfuerzo requerido para una labor etnográfica de esa intensidad sería –en mi opinión– reflejo del mismo desgaste que implica la forma cíclica. Dicho de otra manera, si se asume la versión del señor Pancho como correcta y, en efecto, el ciclo ritual de la Santísima Trinidad no clausura, sino que su propia forma tonal-ritual lo enlaza con el siguiente ciclo ritual de San Juan, luego –como comentó Antolín Vázquez– con el de la Virgen de Guadalupe y, al cabo de un año, nuevamente con el de la Santísima Trinidad, se tiene que un año equivaldría a un periodo del ciclo ritual completo; al interior de ese periodo mayor se encontrarían, de manera recursiva, una serie de eventos –como el aquí expuesto– cuya forma es cíclica también. En mi opinión, la constante restitución de energía y recursos que implica sostener dicha ciclicidad es la característica más notable de la forma observada en esta ocasión.

En la siguiente sección, la forma cíclica observada en El Júpare es el punto de partida desde donde propongo un modelo ideal en el que intento integrar estructuralmente los tonos-segmentos, las acciones musicales-rituales, y los valores cosmológicos expuestos a lo largo de esta investigación.

3.3 Análisis simbólico de la forma tonal–ritual del *pajko*

En esta sección se expone la síntesis de mi propuesta sobre la forma tonal-ritual del *pajko*. Para ello, recupero las distintas informaciones presentadas a lo largo de las secciones anteriores e incorporo algunas otras que cobran mayor pertinencia aquí. Esto implica que los datos empleados provengan de las distintas ocasiones registradas, ninguna de las cuales presenta por sí misma este modelo idóneo. Para confrontar mi propuesta con la cosmología mayo recurro a un cuerpo mitológico que, aunque

106 El “Bolo” consiste en un *pajko* diurno organizado por los *fiesteros* “viejos” un día después de la Fiesta grande junto a las cocinas comunitarias rituales. Se caracteriza por el hecho de que los *fiesteros* componen la mayoría del público presente y de que, a diferencia del ciclo ritual de los días anteriores, ellos mismos reparten cerveza helada a los *oficios*.

breve, incorpora relatos cercanos aunque no propiamente cahítas. En este sentido, apelo a los conceptos de “sistema de transformaciones” y de “campo de estudio etnológico” que han demostrado ser capaces de construir y ampliar el conocimiento sobre los rituales y la mitología mayos (Ballesteros Rosales, 2019, p. 13; Camacho Ibarra, 2011, pp. 349, 359, 2017, p. 18).

En resumen, las premisas que enuncia este modelo son tres: 1) la música de *labeleerom* se estructura, en el nivel de ocasión de *pajko*, en tonos-segmentos que obedecen a una escala interválica de quintas justas; 2) la secuencia de estos tonos-segmentos es una expresión de la concepción cosmológica mayo referente a la noción de recorrido del astro solar y del yoreme-venado desde la sierra al océano; y 3) el conocimiento, las habilidades y la energía requeridos e invertidos por parte de los *oficios* pueden entenderse como un acto cosmogónico, a través del cual se guía al astro solar por distintas etapas a la vez que se ordena el *Yo ánia* en distintas categorías vinculadas a los *jiawim*.

En las secciones anteriores de este capítulo se discuten algunos aspectos de las propuestas de Medina Melgarejo (2007), Sánchez Pichardo (2011), Camacho Ibarra (2011; 2017) sobre la representación del orden cósmico en el *pajko* mayo. Las acciones rituales realizadas al interior de la enramada –más específicamente, las correspondientes al *canario* inicial– son el objeto en común entre dichas propuestas y es el tema principal que este capítulo recupera. En ese sentido, aunque la tesis doctoral de Olavarría Patiño, “Ritmo y estructura del ciclo ritual yaqui” (1999) no se concentra en las manifestaciones rituales de los *oficios* –mucho menos en la producción musical–, sí hace una serie de enunciados sobre la cosmología del “*pahko*” yaqui que se relacionan directamente con la forma ritual-tonal del *pajko* mayo. Dichos enunciados se enmarcan en una interpretación que hace del “ciclo ritual anual [yaqui], en el lapso de un año solar”, al cual describe como una estructura pautada, repetitiva y rítmica (1999, p. 83); a partir de un campo de estudio amplio, que incluye las danzas y acciones rituales de los Matachines (1999, p. 103), y el ciclo ritual asociado al calendario lunar (1999, pp. 110, 188, 194), entre otros elementos tempo-espaciales.

En concreto, son tres los principales señalamientos de Olavarría Patiño sobre el ciclo ritual yaqui que pueden describir también las características más importantes de la forma tonal-ritual del *pajko* mayo: 1) la noción de un eje vertical en el orden cósmico yaqui, sobre el cual se opera de alguna manera durante el desarrollo de las fiestas; 2) el tema del recorrido del astro solar como principio estructural de las formas rituales yaquis; y 3) el simbolismo asociado a las direcciones del mundo:

La primera relación [en la estructura sintáctica del ciclo ritual anual yaqui] corresponde a la que marca el eje vertical que comunica a los *pueplum* [pueblos] con el *sewa ania*; es decir, a los habitantes de los ocho pueblos [yaquis] con el universo de los iniciados, con el mundo de los que cuentan con *seataka*¹⁰⁷. Este abajo-arriba-abajo está presente tanto en los ritos del ciclo solar colectivo como en la conmemoración de la muerte individual al cabo de un año solar, es decir, el funeral-cabo de año. Los principales marcadores del eje cosmológico vertical en las fiestas del tiempo ordinario¹⁰⁸ son los cohetes que, además de cumplir con el cometido de “alejarse al diablo de las fiestas”, son las señales que delimitan el tiempo y espacio sagrados puesto que marcan el inicio y el término de los tres tiempos del *pahko*: la víspera, la fiesta y la misa. Al encender los cohetes, los pascolas señalan la existencia de un espacio *encantado*. El mito refiere que los cohetes los arrojó el primer pascola con la finalidad de ahuyentar al diablo, después de haber recibido del *bwiya toli* (especie de rata silvestre) los elementos indispensables para las fiestas: el tambor y la flauta. (Olavarría Patiño, 1999, pp. 196–197)

En otro momento, apunta:

[...] una de las temáticas de este discurso ritual gira en torno a un código cosmológico del cual uno de los puntos de referencia más importantes lo constituye el movimiento aparente del sol en la bóveda celeste [...] La segunda temática a que alude la principal oposición del calendario litúrgico, se refiere al reconocimiento de las cinco direcciones del mundo [...]. (1999, pp. 188–189)

Además del plano terrenal de los pueblos (*pueplum*) y del celestial (*sewa ania*), la autora señala un plano inferior que forma parte del recorrido del astro solar, al cual desciende por la tarde:

El movimiento aparente del sol marca el comienzo de una serie de ciclos cortos cuyo modelo a escala corresponde al de una era: unión de los contrarios que corresponde al atardecer; el Inframundo a la noche y el Cielo al día. Es al atardecer cuando el mundo está iluminado por un “falso sol”, es al atardecer cuando verdaderamente inicia el ciclo, y por ende su unidad, la fiesta; por la noche viaja al mundo subterráneo y durante el día aparece de nuevo el sol verdadero. (Olavarría Patiño, 1999, p. 192)

En general, este conjunto de principios es también descriptible de la narrativa ritual del *pajko* mayo. Ahora, para comenzar con la descripción de su forma ritual-tonal, es oportuno partir de lo que Olavarría Patiño señala como “marcadores temporales de las secuencias de la fiesta” –“los cohetes de trueno lanzados por los danzantes de pascola y las llamadas a golpe de tambor”, en su caso– (Olavarría Patiño, 1999, p. 101), que aquí correspondería a los tonos-segmentos de los *labeleerom*.

La premisa de que la forma tonal-ritual del *pajko* se estructura a partir de la escala de quintas justas y de los diversos tonos-segmentos fundamentales como los elementos se cimienta principalmente en los resultados del registro y análisis musical de la música de *labeleerom in situ* de acuerdo con los rasgos pertinentes de hora y tono. Como se anota en la sección anterior, distintos *labeleerom* mayores

107 “El ser *yoeme*, habitante de los ocho pueblos, conlleva la pertenencia de uno de los dones más preciados, y por mucho, uno de los más importantes, el *seataka* o cuerpo de flores. La gente nace o no con él y uno de sus signos es la presencia de remolinos en ambos lados de la cabeza, en la parte de atrás o al tope. Un individuo sin *seataka* es un *kia polobe*, un ‘pobrecito’ que nunca podrá ser pascola, venado, músico, curandero, cazador, jugador, vaquero, ni tendrá facultades para encontrar objetos perdidos y oro.” (Olavarría Patiño, 1999, pp. 183–184)

108 “Dos principios [son los que] rigen el ciclo ritual anual: el solar (1) –que determina las fechas fijas– y el lunar (2) que establece el período cuaresmal, instituyendo así las dos grandes secciones del tiempo: tiempo ordinario y cuaresma cuyo contenido semántico corresponde a la oposición vida/muerte.” (Olavarría Patiño, 1999, p. 194)

emplean distintas combinaciones de tonos-segmentos dependiendo del tipo de ocasión en que ocurre su participación. En el caso de la forma de dos polos, la escala empleada se compone por cuatro tonos-segmentos, donde el *Naiki* ocupa el punto más bajo y el *Una* el más alto. Si a esto se suma la recurrencia observada en la forma cíclica, lo que resulta es una secuencia que reinicia en un mismo punto –segmento-tono *Canario*– y que, al transcurrir cronológicamente, oscila entre los ya mencionados dos extremos. Desde esta perspectiva, la estructura tonal ondulante del *pajko* se corresponde con la narrativa ritual del recorrido del astro solar: cada segmento-tono queda asociado a una de cuatro posiciones visibles o imaginables del astro solar: ocaso, nadir, cenit y alba. En la siguiente figura, basada en un promedio de los rangos temporales registrados para cada segmento-tono, se representa esta relación:

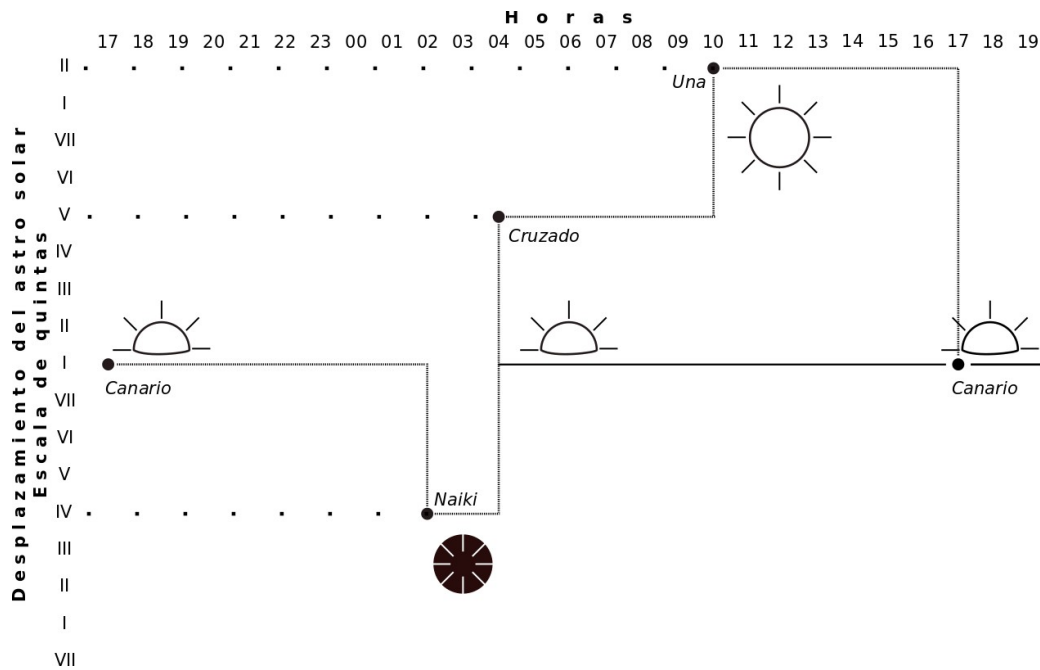


Figura 23: La escala de quintas justas y el recorrido del Sol

Este modelo tiene ciertas limitantes que se complejizan en la medida en que se le agregan elementos. En primer lugar, implemento una idealización que altera un hecho registrado recurrentemente en las realizaciones de los *pajkom*; esto es, que el *Canario* es el único segmento-tono que ocurre después de que el Sol ha pasado por la posición que le corresponde: el ocaso al poniente. Es decir, mientras que el *Naiki* ocurre justo antes de que el *pajko* alcance su periodo más oscuro, el *Cruzado* antes del alba y el *Una* antes del cenit, el primer segmento de *Canario* hace lo propio después de que el Sol se ha ocultado. Si bien esta situación es reflejo de la manera en que transcurrieron los registros realizados, existen al menos dos circunstancias para discutirla: 1) los datos recuperados para

promediar el momento de realización del *canario* inicial provienen todos del registro de *pajkom* domésticos, puesto que no fue posible presenciar esta acción ritual en el caso de los comunitarios (ver apartado 1.3.1); 2) en otro momento no transcrito de la entrevista realizada en conjunto con Diego Ballesteros Rosales al *labeleero* Don Pano (ver página 55), éste comentó que el momento correcto para el inicio de un *pajko* es antes de que se oculte el Sol, cuando el ambiente aún se encuentra iluminado.¹⁰⁹ Siguiendo este último indicio, sería de carácter general que el inicio de un segmento-tono ocurra anteriormente al punto del recorrido del astro solar con el cual se le asocia. Este supuesto tiene implicaciones simbólicas importantes, ya que conlleva que el *labeleero* mayor –quien dirige los cambios de tonos-segmentos– sea un guía no sólo de la producción musical, sino del mismo astro solar. A través del recorrido de la escala de quintas justas en relación con la hora apropiada, el *labeleero* mayor propiciaría la siguiente fase solar. Esta atribución puede argumentarse con la revisión de otras acciones musicales-rituales que se dan a lo largo del *pajko*, y constituye el argumento central de la apartado 3.3.3.

	Segmento/acción musical-ritual	Horario	Campo semántico y empírico
1	<i>Canario</i> inicial	Idealmente, antes de la metida del Sol	Ave, acto sexual, humor ritual, creación del universo, sacrificio del “Sol- <i>alawasin</i> ”, poniente...
1A	Tono <i>Canario</i>	Después del <i>Canario</i> inicial y hasta las 02:00 horas	Tres, flores...
1B	Sones <i>nayuteeros</i>	Anteriores al cambio a <i>Naiki</i>	Sones que avisan de la muerte
1C	<i>Babatuku</i> hembra	Aproximadamente a las 01:00	Muerte, frío, pol1
2	<i>Naiki</i>	02:00 – 04:00 horas	Cuatro, oscuro, subdominante, cuerda más grave del arpa...
3	<i>Cruzado</i>	04:00 – 10:00 horas	Dominante, Alba, cruz, entusiasmo...
3A	Alba	Al amanecer	Centro, Oriente, resurrección...
4	<i>Una</i>	10:00 – 17:00 horas	Mar, día, luminosidad...
4A	<i>Babatuku</i> macho	13:00	Serpiente del agua del cielo, punto álgido, cenit...
4B	<i>Canario</i> final	17:00	Fin del contrato con los <i>oficios</i> ...
5	<i>Canario</i> de reinicio	Siguiente del <i>Canario</i> final	Cambio de cargos, ciclo ritual, <i>pajkomem</i>

Tabla 3.3.1: Matriz de acciones musicales-rituales del *pajko*

En la Tabla 3.3.1 se muestra –en el orden en que ocurre– el conjunto de elementos musicales-rituales que estructuran el ritual del *pajko* al interior de la enramada y con la participación del *labeleero* mayor.

¹⁰⁹ Véase también Carrera Villalobos (2017, p. 265).

En la siguiente lista se amplía la información e interpretación de cada uno de estos elementos que se encuentra sintetizada en dicha tabla:

1. *Canario* inicial – Ocurre generalmente en las primeras horas de oscuridad, aunque idealmente debería ser un poco antes de que se oculte el Sol por el poniente. Al interior de la enramada, se compone básicamente de tres acciones: el acto sexual con el arpa y el sacrificio del *alawasin*; el trazo de cruces y la propiciación simbólica de la muerte del Sol; y la serie de los sones “tres canarios”. Además del registro mitológico en el que el atributo “ave” es relevante (ver página 155), Camacho Ibarra plantea una “correlación entre el personaje mítico de Zorra-Gato Montés [*alawasin*] y algún ave solar” (2017, p. 162).

1.A. Segmento-tono *Canario* – En realidad incluye al *canario* inicial, puesto que la música de *labeleerom* que lo acompañan se afina en este tono, pero en esta lista representa el segmento del *pajko* en el que ocurren las rondas de sones ordinarias así afinadas. Incluye también otros *jiawim*, identificados como modulaciones sobre el tono fundamental. Los títulos de sus sones aluden a distintas flores¹¹⁰, con lo cual posiblemente se represente musicalmente la relación “flor-sangre derramada por Cristo” manifestada ampliamente en la mitología verbal (Camacho Ibarra, 2011). En ese sentido, y como se detalla a continuación, la expresión de este segmento-tono se centra en la muerte del Cristo-Sol.

1.B. Sones *nayuteeros* – El término “*nayuteero*” se refiere a la atribución hecha a algunos animales, cuyo avistamiento o escucha por parte de una persona le significa a ésta el augurio de su próxima muerte. De esta manera, los sones así conocidos reiteran el tema de la muerte. También se afinan en el tono fundamental del *Canario* e incluyen títulos como *Cháparakobba* (chachalaca), *Mu'u* (tecolote) y, particularmente, *Babatuku* (culebra prieta), que se trata a continuación.

Olmos Aguilera señala que, en el caso yaqui, la interpretación u omisión de estos sones es determinante de la forma tonal del *pajko*:

Según información de Ismael Castillo [“Músico tradicional de la comunidad de Pótam cuya información fue definitiva en el presente trabajo.”], entre los yaquis las tonalidades [“Entiéndase por tonalidad la sucesión ordenada de los sonidos que conforman la escala diatónica.”] tienen relación directa con la hora del día en que se esté tocando. No es la misma tonalidad del comienzo de la fiesta que la del final de esta; cada tonalidad se refiere también a aquellos animales que se manifiestan a determinada hora de la noche así como con el ciclo del venado, es decir, si este muere o no. Si el venado muere se tocan sones relacionados con animales de mala

110 Véase la Tabla 1.2.4 y Camacho Ibarra (2011, p. 262)

suerte que así lo indican: el tecolote, el Búho, el Zopilote o el murciélago, si el Venado no muere se sigue con el ciclo de las distintas tonalidades. (1993, p. 145; el texto entre corchetes corresponde a las notas a pie de página del texto original)

Esta condicionante implicaría que la narrativa ritual del *pajko* presentara variantes en algunas ocasiones. Hasta donde puede observarse en esta investigación la interpretación de un “son relacionado con un animal de mala suerte” no implica un cambio en el curso de la secuencia de tonos¹¹¹. Sin embargo, considero importante el indicio recuperado por Olmos Aguilera para posteriores indagaciones¹¹².

1.C. Son de la *babatuku hamu* (culebra prieta mujer) – En la mitología cahíta, se encuentra ampliamente asociada al Diablo, a la oscuridad, al *encanto*, al agua, entre otros elementos. En los testimonios de algunos *labeleerom*, ésta (o, genéricamente, cualquier serpiente) se presentan de manera aterradora, pero conceden las competencias de *oficio* si se domina el miedo. Se dice, incluso, que el *pajkola yowe* es su personificación:

El pascola mayor es un *shamán*, sus poderes mágicos reconstruyen la vida del monte bajo la enramada. Con los acordes de la *kanäria*, el pascola mayor con sus segundos, trata de encontrar a todos los oficios en la barriga del arpa. Los animales tomarán posesión del *yolem'me*. No es el mimetismo del hombre, es la posesión de los señores del monte. Él es la *bä'aba tuk'ka*, la culebra prieta, pero al mismo tiempo es *árawe*, un hombre sabio [...]. (Ochoa Zazueta, 1998, p. 132)

Promediando los dos registros realizados de su interpretación, su hora correspondiente sería a las 01:00. Al respecto, Marino Robles –uno de sus intérpretes registrados– menciona que se toca en la “mañana”, antes de el Alba. Olavarría Patiño también recupera un dato en ese sentido:

La serpiente forma parte de los sueños propios del *yoania*, siempre está al principio o al fin de ellos y los danzantes de pascola a menudo sueñan con las *bakot hiawi*, que son los sones que hacen referencia al reptil que se ejecutan al amanecer de la víspera de las fiestas. (Olavarría Patiño, 1999, p. 171)

Frente a estos datos, es posible suponer un uso relativo de los términos “mañana” y “amanecer”. Cuando se compara su campo semántico y la hora de registro de su interpretación frente a otros elementos musicales-rituales del *pajko*, y frente a los cuerpos

111 Se podría considerar, por ejemplo, la posibilidad de que la interpretación de los sones *nayuteeros* se relacione con el cambio a *Naiki*, pero en Buaysiacobe (8P) se interpretó el son del “*Cháparo*” y no obstante se omitió dicho segmento-tono

112 Si bien la interpretación que aquí propongo parte del supuesto de la existencia de otros factores no registrados ni documentados que influyan en la composición de la forma tonal-ritual del *pajko*, es evidente que los indicios testimoniales son insuficientes para lograr la comprensión del tema. Aunque la información compartida por los propios *labeleerom* es una de las fuentes fundamentales e indispensables, el registro *in situ* y el análisis sistematizado es la herramienta teórico-práctica a través de la cuales los investigadores que no somos usuarios de la cultura cahíta podemos construir conocimiento demostrable.

mitológicos de otras culturas amerindias, se reafirma fuertemente su asociación al periodo nocturno:

Esta coincidencia del principio y del fin [...] en la temporalidad cíclica indígena, hizo que el imaginario nativo fundiera en una entidad genésica el elemento telúrico-nocturno de donde sale la existencia y a donde regresa. El Mictlan representa el espacio-tiempo donde impera Mictlantecuhtli, el señor-muerte, pero es también el vientre materno de Coatlicue, “la de la falda de serpiente”, o de Cihuacoatl, “la mujer serpiente” o “serpiente hembra”, que dio a luz al sol y en cuya dimensión éste periódicamente se regenera. (Johansson 2016, 30 en Camacho Ibarra, 2017, p. 73)

Para Camacho Ibarra, una de las figuras mitológicas centrales del *pajko* es la “vagina dentada”. La argumentación que el autor hace es compleja y, de diversas maneras, desborda el ámbito del *pajko*, la enramada y sus actores rituales. En síntesis, Camacho Ibarra propone que la narrativa ritual del *pajko* se desarrolla en torno al recorrido nocturno del astro solar, el cual es engullido o devorado al momento del “*kaanario*” inicial por un ser mitológico que conjuga los elementos “serpiente-vagina dentada”, cuya reapertura al momento del Alba permite el renacimiento de aquél. Si bien el tema central de su tesis es el complejo ritual comunal, el autor explícitamente señala al crepúsculo y al Alba como el inicio y el final del *pajko* –lo cual sería admisible, si a caso, sólo para la versión doméstica–. (Camacho Ibarra, 2017, pp. 11, 85, 94, 107, 150–151, 160, 166) Una de las implicaciones de este planteamiento –además de la omisión de una larga y significativa sección del ritual– es que se enfatiza el eje horizontal oriente-poniente mientras que, como puede ya adelantarse, el elemento serpentino femenino que aquí presento, se corresponde más bien con su contraparte masculina en un eje vertical nadir-cenit. Por estas circunstancias, aun cuando la relación entre los elementos “serpiente-vagina dentada” y “*babatuku hamu*” parece evidente, consideraría apresurado señalar una equivalencia directa.

2. Segmento-*tono Naiki* – Los datos respecto a las representaciones simbólicas en los títulos de los sones registrados en este segmento-*tono* son insuficientes para proponer una interpretación desde esa perspectiva. Sólo a través de los intervalos y las direcciones que conforman la escala de quintas justas es factible inferir que el *Naiki* se encuentra en posición negativa respecto al anterior *Canario*. Esto, aunado al hecho de que su tiempo de aplicación abarca aproximadamente de las 02:00 a las 04:00 horas –las horas oscuras del *pajko*, en las que la conducta de *oficios* y público refleja la presencia del “Diablo”–, inclina a suponer que su función en el contexto de la narrativa ritual del recorrido del astro solar es la de representar la

fase oscura de éste. En este sentido describe Miguel Sabido (2016) su experiencia velando como fariseo del jueves al viernes santo de Semana Santa en la localidad de El Júpate:

El pascola [...] baila diversos sonos toda la noche, en medio de los hombres, acompañado por un pequeño violín. Entre ellos, obligatoriamente, la Danza del Venado. En voz muy baja le pregunto a uno de los jinetes ¿por qué baila toda la noche? Me mira largamente antes de contestar: “No puede dejar de bailar, porque Cristo nuestro señor está en el infierno combatiendo con el diablo. Si deja de bailar se acaba el mundo”.

“Y ¿si no hiciéramos la fiesta?”, vuelvo a preguntar en murmullos.

“Pior”, contesta. (2016, p. 239)

Así, si el *Canario* y los sonos *nayuteeros* anuncian su muerte, el *Naiki* caracteriza su condición de muerto –o paso por el “infierno”–. Si se toma en cuenta la narrativa ritual propuesta por Camacho Ibarra –resumida en el punto anterior–, es factible considerar que esta condición coloca al astro solar en un polo femenino, desde el cual comienza a gestarse su regreso a la vida:

En definitiva, me parece correcto inferir la existencia de “inframundo” en la concepción cahita del cosmos, quizá no tanto debido a la idea de un lugar subterráneo de los muertos propiamente dicho, sino sobre todo porque está plenamente identificada la idea de un recorrido nocturno del Sol. Esta acción cósmica del astro solar es el “trabajo” de referencia para la existencia humana, la cual es posible a través del ciclo de vida-muerte del Sol. Es decir, la humanidad “vive” en un periodo mítico diurno y “muere” en un periodo mítico nocturno, este último identificado como un proceso de gestación uterina [...] (Camacho Ibarra, 2017, p. 49)

3. Segmento-tono *Cruzado* – En la escala de quintas justas y en el plano del recorrido solar, representa un primer ascenso; ocurre antes del amanecer, alrededor de las 04:00 horas¹¹³. Estas características –horario e idea de ascensión– coinciden con las de la acción ritual realizada por los *pajkomem* el Sábado de Gloria, conocida como la Resurrección de Cristo (Ballesteros Rosales, 2019, p. 137; Camacho Ibarra, 2011, p. 303). El hecho de que se aplique cuando el ambiente aún permanece oscuro, es un factor para considerar que ésta es una de las acciones musicales-rituales propiciatorias del transcurso de etapas que componen el ciclo solar diurno y nocturno. Una o dos rondas de sonos después de iniciado este segmento, se realiza el Alba.

3.A. Alba – Además de los *canarios* inicial y final, ésta es la otra acción ritual realizada al interior de la enramada que se distingue de las rondas de sonos ordinarias. En el largo de la secuencia del *pajko* enmarcada por los *canarios*, el Alba ocuparía –aproximadamente– el punto central. Aunque el análisis exhaustivo de su composición interna y la interpretación del simbolismo en torno a los títulos y el orden de su secuencia de sonos son temas que

113 Otras fuentes indican específicamente las “tres de la mañana” como el momento de esta resurrección (2017, p. 154).

quedan pendientes en esta investigación, se cuenta con dos indicios que permiten asociar su simbolismo con el tema “ave”. Por una parte, Hilario Quiñones –importante interlocutor de Bahuis, Navojoa– identificó el primer son interpretado por el segundo *altar de labeleerom* en el Alba registrada en El Rodeo (3P) con el título de “Paloma pitayera”. Aunque el análisis comparativo entre Albas registradas no es un ejercicio sistematizado en esta investigación, es muy probable que este mismo son se haya interpretado en algunas del resto de las ocasiones¹¹⁴. Finalmente, Camacho Ibarra señala como uno de los elementos pertinentes para el análisis simbólico de este momento del *pajko* al personaje ritual del “Coyote emplumado” (Camacho Ibarra, 2017, p. 166), ahora desaparecido en la región mayo. Esta danza –referida anteriormente por Beals (1945, p. 43)– se realizaba a continuación del Alba y, para los fines de la presente argumentación, cabe enfatizar que su danzante portaba “una zalea de zorra¹¹⁵ [...] arreglada con plumas de un ave de identidad todavía incierta” (Camacho Ibarra, 2017, p. 166). Finalmente, apunta también Camacho Ibarra:

En la comunidad de El Júpare un testimonio rememora la existencia de un personaje ritual –ahora desaparecido– el cual integraba en su caracterización atributos del personaje de la danza del Coyote de los yaquis y mayos sinaloenses, y las de un ave, llamado *wikit o’ola* o ‘Pájaro Viejo’ (2017, p. 167).

114 En El Júpare (20P), un poco antes de las 05:00 horas, algunos *oficios* solicitaron los cohetes requeridos para esta acción ritual al grito de “¡*Alawasin*, Alba!”; mientras tanto, en el amplificador del expendio de cerveza sonaba el tema musical de “Paloma blanca”. Aunque este dato se origina fuera de la enramada y de los conjuntos musicales de los *oficios*, considero que el hecho de que el tema “ave” se reproduzca también en otros ámbitos que componen la sonoridad del *pajko* es un dato pertinente. Por otro lado, Olmos Aguilera recupera un dato que señala la existencia de tres distintos *canarios* en el *pajko*: uno al inicio, uno al medio y uno al final (1993, p. 148).

115 Camacho Ibarra resalta la similitud que este personaje de la Danza del Coyote establece con el del *alawasin* a partir de este aditamento que ambos comparte, la zalea de zorra, y del hecho de que el primero aparezca al momento de la “resurrección del Sol”, mientras que el segundo lo haga durante su “muerte” (2017, pp. 166–167).



*Imagen 15: Paloma pitayera en
Rancherías, Navojoa.*

4. Segmento-tono *Una* – Después de realizada el Alba, se procura comida y un descanso de varias horas para los *oficios*. Durante este periodo cesan todas las actividades al interior de la enramada. Al reiniciarse la música y danza, generalmente se cambia a esta afinación. Estimando que su duración se prolongue desde las 10:00 hasta las 18:00 horas, este es el único tono que corresponde completamente al ambiente diurno. En este sentido, ocuparía una posición opuesta al *Naiki*, en tanto este último ocurre exclusivamente en un ambiente nocturno.



Imagen 16: Iconografía de los opuestos verticales en un instrumento musical

En la escala de quintas, ocupa el punto más alto y, según el análisis del *pajko* realizado en San Pedro Viejo (16P), una hora después de mediodía desarrolla una cúspide tonal –basada en la escala de quintas justas– pronunciada sobre su tono fundamental (ver apartado 3.1.4). Según se registró, el título del son con el que inicia dicha cúspide responde al nombre de “*Babatuku macho*”, con lo cual se representa una oposición frente a la “*Babatuku hembra*”, interpretada una hora después medianoche y una antes de que se cambie al *Naiki*, el punto más bajo de la escala de quintas justas. De tal manera, los dos sones explícitamente asociados al tema “serpiente” presentan diversas oposiciones entre sí: masculino/femenino, mediodía/medianoche, alto/bajo. En el plano del recorrido solar, una posible correspondencia sería asociar al primero con el cenit y a la segunda con el nadir.

4.A. *Canario final* – En los *pajkom* domésticos, la música para esta acción ritual se interpreta, generalmente, en el tono *Cruzado*. En las ocasiones comunitarias de San Pedro Viejo (16P) y Loma de Moroncarit (17P), se interpretó en el tono *Una* alrededor de las

15:00 horas. En todos estos casos, el *canario* final –como su nombre lo indica, asociado también al tema “ave”– fue la última acción musical-ritual realizada en el *pajko*. En El Júpare (20P), se presentó hasta las 16:30; posiblemente porque, como se detalla en el siguiente punto, su ciclo ritual es cíclico y más largo.

5. *Canario* de reinicio – Sólo se registró en la ocasión de El Júpare (20P), que resultó clave para la concepción del modelo de forma tonal-ritual del *pajko* mayo. Anterior a esto, sólo se contaba con testimonios verbales de que la secuencia de afinaciones de los *labeleerom* es cíclica. Por una parte, queda la duda de si otras ocasiones de ciclo ritual tan prolongado como esta (5 días de duración) presentan también secuencias progresivamente más largas en cada jornada (ver Tabla 2.3.1) y si su regreso al segmento-tono *Canario* también implica la realización de un *canario* de “reinicio” o si se continúa sin más con las rondas de sonos ordinarias. Por otro lado, la forma exhibida en el registro de El Júpare tiende un lazo entre la cofradía de los *oficios* y su ciclo ritual-musical-solar de la enramada y la cofradía de los *pajkomem* y su ciclo ritual anual de fiestas.

Al ser una acción ritual de paso entre “generaciones” de *pajkomem* y entre un ciclo ritual anual que termina y otro que comienza, el *canario* de reinicio posibilita la idea de una macro-forma tonal-ritual que, aunque marcada por acciones, segmentos y ocasiones, es continua y, aunque desgastante para los *oficios*, es constantemente restaurada. Una observación similar es hecha por Olavarría Patiño respecto a otro punto de este ciclo ritual anual en el caso yaqui:

En especial, el transcurso del Sábado de Gloria, *momentum* de la transmutación del *kohtumbre*, se enfatizan anualmente las oposiciones que dan sentido, luz/oscuridad; dentro/fuera; Vírgenes/Jesús; tratando de encaminar así la vida de las comunidades en dirección contraria a la entropía, esto es, hacia el fortalecimiento permanente de los símbolos. (Olavarría Patiño, 1999, p. 185)

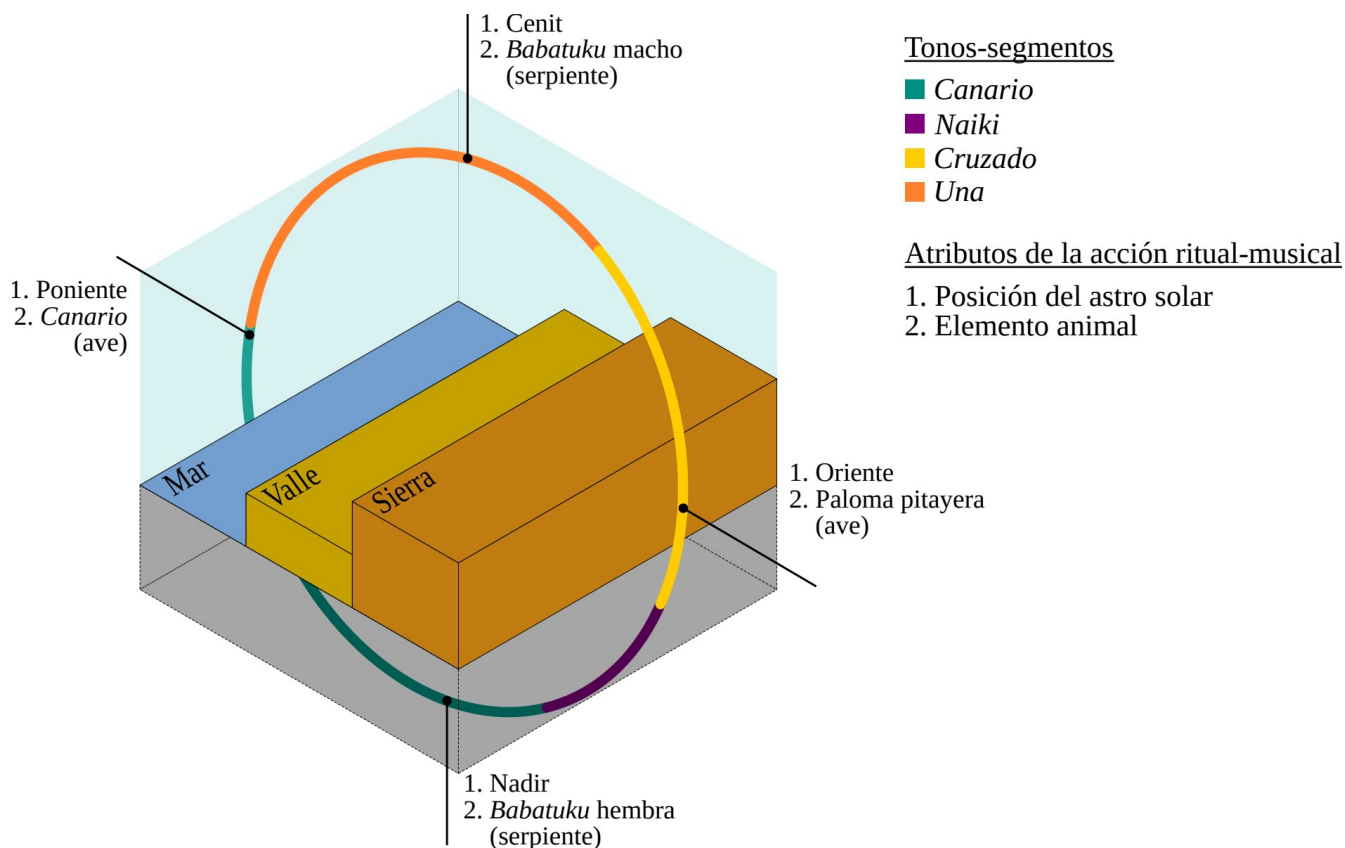


Figura 24: Modelo circular de la forma tonal-ritual del pajko mayo

La representación gráfica de este conjunto de elementos (Figura 24) intenta sintetizar la posición y la función de los tonos-segmentos y de las acciones rituales-musicales del *pajko* enfatizando tres perspectivas que se describen a continuación.

3.3.1 La forma tonal-ritual del *pajko* como escalera solar

En la Figura 23 se sobrepone el modelo de la escala de quintas justas con una representación de las tres posiciones visibles y una imaginaria que ocupa el Sol en los extremos de su recorrido. De esta manera, enfatizo la estructura que permite compaginar dicha escala con el recorrido del astro solar: un desplazamiento simétrico sobre un eje vertical.

Si bien en el contexto amerindio mexicano la concepción del recorrido del astro solar por el cielo se identifica mejor con una pirámide escalonada que con una cúpula (Neurath, 2015, p. 201), y el sentido en que transcurren los tonos-segmentos tampoco implica algún tipo de curva, el diseño de la Figura 24 pretende señalar el tema vuelta-escala que se manifiesta profundamente en la cosmología mayo:

Entonces el mundo va dando vuelta así, así, así va dando vueltas. Ahorita [en el mes de julio] estamos en tierra caliente, entonces, llegando a Jesucristo, entra otra vez, de nueva cuenta, el mes de octubre, y ya va a empezar el frío, ahí vamos a ir caminando, así: mes por apóstol, mes que vamos caminando, pero como caminamos con todo, así. Y nosotros estamos en la creencia de que estamos en donde mismo, pero no. Va caminando, va dando vueltas el mundo, y a conforme como va dando [vueltas] en cada mes, nosotros vamos entrando a tal parte, va por escala. Así está. (Entrevista a Julián Valenzuela Zambrano en Camacho Ibarra, 2017, p. 213)¹¹⁶

También en esta otra cita se apunta en el mismo sentido: “En específico, las cuentas del rosario se miran como escalones pues, como recuerda un venerable anciano las palabras de su madre: ‘Los rosarios respétenlos, son escaleras para subir a los altos cielos’” (Camacho Ibarra, 2017, p. 106).

La incorporación sincrética de esta escalera cosmológica con expresiones musicales es uno de los temas tratados en la tesis doctoral de Michael Dean Mathiowetz (2011). El argumento central del autor es la importancia que tuvo la difusión del “complejo Mundo Flor” para el desarrollo de la vida social –comunitaria e individual– en el “Noroeste Mesoamericano” y el “Suroeste Americano” después del año 900 de nuestra era y hasta los tiempos actuales (2011, p. xi).

Elementos importantes del Mundo Flor incluyen un foco sobre el nacimiento de los dioses del sol y del maíz. Este reino espiritual florido se identifica estrechamente con el este, el alba, las flores, la fertilidad, las aves y mariposas, la música, los ancestros, el renacimiento de la planta del maíz y el alma humana. (2011, p. 22)¹¹⁷

En torno a este complejo cultural, resulta de especial interés el hincapié que hace Mathiowetz sobre la importancia de “la aparición de los raspadores dentados en el Gran Suroeste [Americano, que] coincide con cambios políticos, sociales e ideológicos significativos a lo largo de dicha región durante ese tiempo [después de 1300 AD]”. Estos instrumentos musicales-rituales, suscribe el autor, “están combinados con el concepto de la escalera solar”, de la cual son “modelos cosmológicos a escala pequeña”, “y del Camino de Flores, los medios por los cuales el Sol y los ancestros estimados ascienden y viajan a través del sendero celestial floral” (2011, pp. 254, 257).

Mathiowetz sugiere que el uso ritual de este instrumento musical “servía como una recreación simbólica y vigorización ritual del camino del sol a través del cielo” al referirse a la serie de hendiduras –con función de raspador– que unen las figuras de Tonatiuh –dios sol– y Tlaltecuhli –diosa tierra– en un grabado en hueso de fémur encontrado en Culhuacan. “Este imaginario probablemente representa a la Tierra a la vez devorando y dando a luz al Sol en el ciclo diario del amanecer y el atardecer.” En otro caso arqueológico, el autor señala que la forma de serpientes de cascabel enroscadas de un raspador supone una probable “afinidad con la nube o con la provocación de lluvia”. (2011, pp. 258, 259, 1253,

116 Corchetes en el original.

117 Texto original en inglés, traducciones mías.

1254) En otro más, recupera el recuento, por parte del cronista Hernando Alvarado Tezozomoc, en el que se narra que “después de una guerra particularmente sangrienta, los ritos fúnebres ordenados por Moctezuma I (que reinó de 1440 a 1469 AD) involucró a jóvenes raspando huesos secos y estriados de venado” (2011, p. 261). El autor menciona varios casos arqueológicos y etnográficos, a lo largo de las diversas regiones geoculturales por donde se extendió el “complejo del Mundo Flor” –del Occidente mexicano: Jalisco, Nayarit, Sinaloa, San Luis Potosí, hasta el Suroeste americano– donde se presentan distintos símbolos cosmológicos relativos a la “escalera del Sol”, varios de ellos materializados en raspadores (2011, Capítulo 4).

Al tratar el Noroeste mexicano, Mathiowetz refiere a las etnias Tarahumara, Pima y Yaqui (2011, pp. 265–280). Al respecto de esta última, el autor señala la relación que tiene el acto de raspar el instrumento “con el paraíso florido solar del este y la fertilidad” y, citando a Painter:

[...] con el sol benevolente, el alba (*machiatana*), que da señas de [s]eguridad después de los peligros de la noche. El mundo espiritual florido de los yaquis (*Sea Ania*) es evocado en la Danza de Venado por los cantores y por el acto esencial de raspar palos con muescas (*hirukiam*¹¹⁸) en resonadores de calabaza, llamados raspadores de flor. [...] Algunas *jirukiam* tienen una incisión en forma de cruz en el extremo por el cual se sujeta con la mano. La cruz tiene forma de flor de cuatro pétalos. Algunas veces se le llama flor. (Painter 1986: 122, 286, 329 en Mathiowetz, 2011, p. 280)

Por otra parte, Jáuregui y Magriñá (2007) destacan, a partir de datos etnográficos y etnoarqueológicos, que la “escalera del Padre Sol” no sólo es un medio para representar su ascenso sino también –aunque más escasamente– su descenso por los planos cosmológicos; además, enfatizan el hecho de que dicho modelo nativo –cora, en este caso– no sólo se manifieste de manera material, sino como parte del ciclo ritual. Según las diversas implementaciones que observo en la sección 3.2, ocurren situaciones similares: 1) la escalera solar se representa no de modo material, sino musical-ritual; y 2) aunque no todas las secuencias tonales del *pajko* mayo incluyen un “escalón” inferior, ubicar al IV grado *Naiki* en posición descendiente con respecto al I o *Canario*, es fundamental para comprender el sentido completo de la escala de quintas justas y de la forma tonal-ritual.

Finalmente, es necesario recuperar concretamente el trabajo de Camacho Ibarra, que observa la expresión de la escalera solar directamente en el *pajko* mayo desde diversas perspectivas: 1) el trazo de cruces durante el *canario* inicial por parte del *pajkola yowe*; 2) en la figura de la Santa Cruz, que se sitúa –en el contexto de lo que propone como “complejo ritual comunal”– en el ámbito opuesto de la enramada: el altar del templo católico nativo (la iglesia mayo o *teo'opo*) y en asociación al rumbo

118 Actualmente, aún se concibe a las *jirukiam* de los *cantavenados* mayos como “víboras rojas” (Camacho Ibarra, 2017, p. 79).

oriental; y 3) en el simbolismo de los *ténabarim* (2017, pp. 106, 120). Además, el autor menciona al “*Kanaria Jiawi*” como representación simbólica del descenso del astro solar, aunque con ello se refiere más a la acción ritual –de lo que en esta tesis se identifica como el *canario* inicial– que específicamente a alguna característica sonora (2017, p. 153).

Desde el modelo de la escala de quintas justas propuesto en esta investigación, se puede comprobar que la figura de la escalera solar se expresa claramente en el ámbito de la producción musical del *pajko*. Para resumir esta perspectiva: la música del ritual comienza en el I grado o *Canario*, que se asocia al rumbo poniente y a la “caída” del Sol; alrededor de las 02:00 horas, se realiza el primer cambio de afinación y se desciende una quinta justa hacia el IV grado o *Naiki*, que se prolonga cerca de dos horas y que coincide con la etapa más oscura del *pajko* –y por extensión, del *Yo ánia*–; alrededor de las 04:00 horas se hace una primera representación de la resurrección solar, que se expresa tonalmente mediante el ascenso de dos quintas justas hasta el V grado o *Cruzado* y más adelante con la acción ritual del Alba; alrededor de las 10:00 horas, se cambia la afinación al tono fundamental ubicado en el extremo superior de la escala de quintas justas, el II grado o *Una*, en cuyo desarrollo el Sol alcanza visiblemente su punto más alto; en su forma cíclica, el *pajko* se prolonga hacia un segundo ocaso y la afinación de los *labeleerom* regresa al tono inicial, correspondiente al I grado o *Canario*.

3.3.2 La forma tonal–ritual como serpiente emplumada

La manera ondulante en que la escala de quintas justas se expresa en la forma tonal-ritual (ver Figura 23), compaginada con la carga semántica que de manera verbal se expresa sobre las acciones rituales-musicales realizadas en sus puntos extremos, puede tomarse como representación de una figura mitológica estrechamente relacionada con la escalera solar: la serpiente emplumada. Blas Castellón Huerta describe algunas características de este ente mítico:

[...] vive en la profundidad de las cuevas y barrancas cercanas a [los] poblados[. Se] conduce desde las ocultas profundidades hasta la superficie terrestre, en un movimiento serpentino y continuo, habilidad que lo relacionan con el movimiento giratorio que extrae las fuerzas generativas de la vegetación, pues también es el dios del viento que barre los caminos y precede la llegada de la lluvia, a la vez que fertiliza los campos de cultivo con las sustancias obtenidas del mundo de los muertos.

Como divinidad del viento es también el dueño del remolino [...] En la serpiente emplumada se sintetizan las materias frías extraídas del mundo subterráneo y las sustancias luminosa y ardiente necesarias para el crecimiento de la vegetación. Esta síntesis también se expresa en el contacto del viento y la lluvia con la Tierra largamente calentada por el Sol durante la época de secas, según lo expresan muchos pueblos campesinos en la actualidad [...] posee la facultad de desplazarse con movimientos serpentinos entre los distintos niveles del cosmos.

La serpiente emplumada es quien trae la luminosidad y los colores, presentes en sus plumas, con lo que prepara el camino del Sol. Por ello se le identificó con Venus, estrella de la mañana y de la tarde en los distintos momentos del ciclo astral.

Al moverse entre distintos planos del universo, Quetzalcóatl se fragmenta continuamente [...] Asimismo, es el creador del sonido y los silbidos melódicos que produce con el movimiento de sus plumas. En los mitos con frecuencia aparece Quetzalcóatl tocando melodías que molestaban como un gran estruendo a los seres del mundo subterráneo, que era oscuro y silencioso [...] Otro de sus rasgos importantes es pertenecer a los cuatro rumbos del universo, pues envía a cada uno de ellos la carga de destinos que extrae del mundo subterráneo. En este sentido, la serpiente de plumas preciosas es considerada como la creadora del calendario u orden temporal [...] Muchos pueblos antiguos, entre otros los mayas y los mexicas, concibieron a la serpiente sagrada como el ser múltiple que envolvía el mundo y le daba orden y coherencia a todo lo que existía en su interior. [...] la serpiente emplumada sale del mundo subterráneo cargando las riquezas ocultas a la superficie, para convertirse en serpiente de nube y astro luminoso [...]. (2002, pp. 30–35)

En una narrativa mitológica recopilada en la región del “noroeste mexicano” (Olmos Aguilera, 2005, p. 13) los elementos “serpiente” y “ave” aparecen separados, pero las funciones que cumplen reiteran su capacidad para transportar al Sol y a los individuos entre planos cosmológicos:

Cuando el mundo fue creado no existía nada. No había montañas. Sólo reinaba la oscuridad, como en la noche.

Entonces llegó un hombre, Matipá. Vivía en plena oscuridad. Matipá se sentó, pensando en todas las cosas que iba a crear. Hizo un buche de agua y lo escupió hacia el sur, hizo otro y lo lanzó hacia el norte, después hizo otro mucho más grande, tan grande que se le salía el agua de la boca, y lo escupió hacia el oeste (por eso el mar occidental es tan grande y peligroso). Finalmente, tomó poquita agua en la boca y la lanzó hacia el este (por lo cual este último mar es bueno, su oleaje es manso).

Así fueron creados los mares, aunque muy pequeños, pues no contenían más agua que la que había cogido Matipá en sus buches.

Luego Matipá hizo un cigarro y lo fumó lanzando el humo hacia los mares. Ya era de día y los mares habían crecido.

Entonces, pensó hacer el cielo, pero no sabía cómo. Meditó un poco y decidió desollarse para hacer el cielo con su piel. Hizo luego dos Borregos Cimarrones y cuatro montañas, una al sur, otra al norte, otra al oeste y la última al este. Las cuatro montañas tomaron el nombre de los cuatro hechiceros montañeses y fueron colocadas en los espacios que dividían los cuatro mares.

Luego pensó que con la piel que se había despojado podía formar el cielo, colocándola sobre las montañas; pero no logró su propósito, porque la piel no se abombó lo suficiente por estar todavía fresca y faltarle consistencia. Luego puso un Borrego Cimarrón en cada montaña (todavía estaban juntas). Cada cuerno de cada Borrego era de distinto color: uno lo tenía café oscuro y azul, otro amarillo y café claro, del tercero uno era brillante y el otro gris, y los del último eran uno blanco y el otro rojo. El kiliwa agregó que no recordaba en qué dirección señalaba cada color.

Luego Matipá trató de poner su piel sobre un Borrego de la montaña, pero tampoco se abombó esta segunda vez porque todavía estaba fresca. Entonces, formó un Topo que cavó un túnel, y con la tierra suelta que quedó Matipá hizo una cordillera que circunvalaba la Tierra. Matipá puso su piel sobre la cordillera hasta cubrirla totalmente, y entonces él Topo pasó por debajo de la piel, la empujó hacia arriba con sus manos, y así quedó formado el cielo, pues esta vez la piel sí se abombó y el Cielo fue creado.

Después Matipá pensó que haría el Sol. Primero trató de sacarlo de su codo, pero no pudo. Luego intentó formararlo de su muslo, pero tampoco tuvo éxito. Entonces, quiso extraerlo de la parte superior de su cabeza, pero inútilmente también. Por fin logró hacerlo de su boca, porque la boca es caliente y cuando hace frío echa humo.

Como el calor del Sol era insoportable, Matipá se propuso hacer un arbusto de creosota para protegerse de sus rayos. Al fin se sentó a la sombra del arbusto, pero como el calor seguía siendo insoportable, Matipá hizo entonces una Víbora de Cascabel. La Serpiente empezó a estirarse para alejar al Sol más hacia arriba, y lo empujó y lo empujó hasta que por fin lo dejó en lo más alto del cielo.

Luego Matipá hizo un Caballo: poniéndose en cuatro pies, su sombra se volvió Caballo; cuando se puso de pie, traía en su poder las semillas de todas las plantas. Luego hizo un Coyote, un Perro, seres humanos, prendas de vestir; hizo todo.

Matipá enfermó largo tiempo. Se hallaba postrado en una cama de yerbas: hizo otro lecho de rama santa, pero nada le aliviaba, hasta que murió. Como su estatura era gigantesca, no podían levantar su cadáver. Las personas a su alrededor lloraron durante tres noches seguidas. Pero nada de esto ayudaba a levantar el cuerpo, hasta que a uno de los hombres se le ocurrió otra manera de intentarlo. Se llamaba Seman, y comenzó a cantar con la esperanza de que los vientos que lo oían lo ayudasen en la tarea. Cantó a los vientos de allá, de allá, de allá, de allá, de los cuatro puntos cardinales. Por fin, el individuo juntó todos los vientos. El hombre era un Pajarito pequeño, muy pequeño, de cola larga, y que formaba un nido colgante muy bonito. Su canto era chi, chi, chi, chi. Tan pronto como los vientos se juntaron, el cuerpo de Matipá fue izado. Luego Seman se metió bajo el cadáver y solo pudo cargarlo, a pesar de que medía aproximadamente unos veinte pasos de largo. Por fin tuvieron todo listo para la cremación del cuerpo de Matipá, que en unos cuantos momentos quedó reducido a cenizas. Ésta es la razón de que la gente muera. (Meigs, 1939, pp. 64-66 citado por Olmos Aguilera, 2005, pp. 117-119)

En el caso cahita, ya Leticia Varela ha sugerido un paralelismo entre la figura mítica del venado “símbolo o personificación de los ancestros, del ‘padre viejo’, al que retornan los muertos, del hombre-ofrenda que predica los principios morales y enseña a sus elegidos el arte de la danza, la caza, la agricultura”, e identificado con la “estrella matutina/vespertina”, y Quetzalcóatl (1986, pp. 146-147). La autora llega a esta conclusión a partir de la comparación de sus propios resultados de investigación con “un estudio realizado por Theodor Preuss sobre los cantos y mitos de los coras, huicholes y mexicanos” (1986, p. 143).¹¹⁹

Por su parte, Jáuregui Jiménez da cuenta de una serie de elementos de distinta índole – artefactos, vestimenta, coreografía y personajes– en los rituales y mitos coras y huicholes en los que puede encontrarse variadas manifestaciones de la serpiente emplumada (2002). Para la comparación con la forma tonal-ritual del *pajko* resaltan algunos atributos simbólicos señalados por Jáuregui Jiménez: las acciones rituales que involucran el desplazamiento por los cuatro “rumbos en sentido antihorario”; “los movimientos en serpentinas, rondas y zig-zags” coreográficos; los dones otorgados

119 Las labores de dicho antropólogo alemán son un importante precedente de la perspectiva de “campo de estudio etnológico” tal como es aplicado actualmente por Jáuregui Jiménez para el estudio de las culturas cora y huichol. (Jáuregui, 2002, 2008).

por el *Kieri*, “ser sobrenatural concebido como el ‘mero patrón’ [...] cuyas flores se abren por la noche”: “el don en la música mariachera [y] suerte en los juegos de azar”; y, particularmente, el “modelo cognitivo” del “dualismo jerarquizado[que] implica la inversión, de tal forma que lo que es superior en el nivel superior se vuelve inferior en el nivel inferior” y a partir del cual “quedan establecidas las relaciones entre el día y la noche, [...] el cielo y la Tierra, lo caliente y lo frío, lo masculino y lo femenino” (2002).

En el caso de la forma tonal-ritual del *pajko* mayo que propongo, la figura de la serpiente emplumada se presenta a través de la disposición de dos elementos “serpiente” y dos elementos “ave” a lo largo del ritual. Como se expresa en la Figura 24: por una parte, se tiene que el son de la *babatuku* hembra se interpreta en el ámbito del nadir y el de la *babatuku* macho en el del cenit. En este sentido, si el elemento “serpiente” representa los extremos de oscuridad y luminosidad, el elemento “ave” equivale al tránsito entre ambos opuestos. Por su ciclicidad, la forma tonal-ritual del *pajko* concentra en un mismo punto de la secuencia –el reinicio– a los *canarios* inicial y final; en el extremo opuesto de éstos se encuentra la Paloma pitayera, cuyo son se toca al Alba. Este modelo de forma tonal-ritual que propongo también es expresivo del “dualismo jerarquizado” que se observa “en la cosmovisión nayarita”, puesto que las “partes” que aquí resalto “se definen y organizan [necesariamente] con respecto a una totalidad, de tal manera que su valor relativo está determinado por la posición en el todo” (Jáuregui, 2002).

Ahora, mientras que el elemento “ave” no es exclusivo de los sones antes señalados, éstos destacan, en tanto acciones rituales-musicales del *pajko*, por su posición en la secuencia completa y su asociación a las posiciones visibles del Sol: ocaso y poniente. La idea del ave como vehículo para transportarse (“ira a dar la vuelta”) dentro y fuera del inframundo (la cueva) aparece en el texto de Ballesteros Rosales, quien presenta la narración realizada por una persona oriunda de la localidad de Buaysiacobe, Etchojoa (colindante al cerro Bayájorit):

Don José: Yo me he ido en los sueños allá a lo que es el Cerro Grande.

¿Bayájorit? [Pregunto]

Don José: Sí. Yo me he ido en los sueños, así.

¿Ve el cerro? [Pregunto]

Don José: Sí, así. Yo he entrado ahí. Yo veo los grandes vaqueros que ya se han ido. Yo veo y platico con ellos jugando baraja [...] Ahí en el Bayájorit, adentro, pues, en el cerro. Yo... Simplemente llega, ¿cómo te dijera?

Un animal, ahí, conmigo. Un animal, es una paloma, una especie de ave, pues. Llegas y te sientas. Y ahorita ya tiene mucho que no llega conmigo porque yo, cuando yo duermo con mi esposa, necesito estar sólo yo, apartado de mi doña para que él¹²⁰ llegue conmigo. Me habla: “Vamos a dar la vuelta, amigo”. Me siento y me agarro de las alas. Allá vamos a las cumbres, allá. Apenas llega el animal y aterriza [...] Agarramos altura, pero allá arriba apenas llega, así. (Ballesteros Rosales, 2019, p. 158)¹²¹

Por su parte, el elemento serpiente o *babatuku* también se manifiesta de muy diversas formas en la cultura mayo, pero en la forma tonal-ritual del *pajko* ocupa una posición doblemente dual (cenit/macho, nadir/hembra) que se corresponde con los extremos verticales del recorrido solar.

Estos cuatro elementos –dos ave y dos serpientes– de la forma tonal-ritual del *pajko* pueden reagruparse a partir “las categorías sensibles de ‘luz’ y ‘oscuridad’ reproducidas a modo de cosmograma [tal como lo hacen] en el complejo ritual comunal” (Camacho Ibarra, 2017, p. 9). De esta manera se sintetizan dos compuestos: una serpiente emplumada hembra *canario-babatuku* que desciende del poniente hacia el nadir; y una serpiente emplumada macho paloma-*babatuku* que asciende desde el oriente hacia el cenit.

3.3.3 La forma tonal-ritual como ordenamiento de *Juyya*, *Bawe* y *Yo ánia*

La tercera perspectiva que incorpora la forma tonal-ritual del *pajko* es una correspondencia con “los tres planos del mundo yoreme” señalados por Olavarría Patiño (189). En el caso de los *oficios* mayo, esta narrativa se expresa a manera de un recorrido simbólico que ellos mismos realizan:

Urgilio Vega: Ya a media noche, se toca de arriba para abajo, y ya cambia a tono Do y se toca uno o dos sonos. Abajo nomás se le cambia una cuerda, también. Se le sube tantito. Y otra vez, a las cuatro de la mañana, cambia a otro tono e igual, se cambian dos cuerdas. Así se va, así se va.

Entonces es *Canario*, luego [tono de] Do, y el de las cuatro de la mañana, ¿cuál es? (pregunto)

U. V.: El [tono de] Re, *Cruzado* que le dicen.

¿Hasta qué hora [se toca] el *Cruzado*? (pregunto)

U.V.: Hasta ahorita (alrededor de las 10:00 horas) ya se puede cambiar y abajo también se cambian las cuerdas. Se pone el tono de Mi. Y ya más al rato... van los sonos, así como sale el sol, van los sonos. Ya se tocan sonos del lado del mar, de acá. Así se va. Tono de Fa, pero ya en la tarde, como a la una, dos de la tarde.

¿A [tono de] Fa? (pregunto)

U.V.: Sí. Así se va.

120 Refiriéndose al Santiaguillo, otra de las manifestaciones de *Juyya* y *Yo ánia* (Ballesteros Rosales, 2018a, 2019).

121 Corchetes en el original.

Y ¿qué sigue después del [tono de] Fa? (pregunto)

U.V.: Ahí queda, porque un músico llega nomás hasta los sonos del mar, porque ahí haz de cuenta que se ahoga. Ya no te puedes meter al agua. Otra vez vuelve a acá... del monte pues.

¿A canario se regresa? (pregunto)

U.V.: Sí, porque se supone que uno viene de acá de *Juyya ánia*, del monte pues, y ya uno no se puede meter al agua, porque uno se va a ahogar. Hay sonos que están tocando a la orilla del mar, por ejemplo, los *achákari*, las toninas, los pescados que están en la orilla del mar. Hay sonos de pascola también de eso. Hasta ahí nomás. Pero ya más pa' allá pa adentro, ya no. Porque uno ya no se puede meter pa' allá. Por eso se dice que el que tiene *Juyya ánia*, es porque conoce los cuatro puntos cardinales, y porque controla el viento, aire, fuego [...]

Entonces, cuando ya vuelve a estar cayendo el sol, ¿se regresa a *Canario*? (pregunto)

U.V.: Sí, se regresa, se va para atrás, donde sale el sol, del monte haz de cuenta, de *Juyya ánia*, que le dicen.

Pero entonces, mientras está por debajo el Sol... (inquiero)

U.V.: Se maneja, se le hace tributo a los animales que cantan de noche. Ya va a salir el Sol, más o menos a las tres [de la mañana], los *cantavenados* cantan sonos de los pájaros, de los animales que están llamando a... que ya viene el Sol, pues. Están llamando todo eso. Sí, así se maneja toda la noche.

Y los del mar ¿cómo a qué hora empiezan entonces? (pregunto)

U.V.: No, esos... [Incluso] los yaquis llegan hasta ahí nomás.

Ah, ¿ya son los últimos entonces? (pregunto)

U.V.: Sí, porque pa' allá no se puede meter uno, hasta ahí...

G.M.: Se ahoga...

U.V.: Se ahoga uno, pues. Sí, nomás ahí la dejamos, cuando sale el Sol. (Urgilio “Barni” Vega, El Júpate, 15 de junio de 2019)

Aunque la intención de incorporar estos planos a la Figura 24 es reproducir –en el ámbito de la narrativa del recorrido de los *oficios*– el tema de la escalera cosmológica, en realidad es un recurso más bien reduccionista para expresar un aspecto complejo. De hecho, el nivel en que se sitúa el análisis tonal-ritual del *pajko* –los tonos-segmentos– es demasiado amplio para abordar a profundidad este tema, por lo cual sólo se comenta de manera tentativa.

No es exagerado aseverar que toda conversación con un *oficio* experimentado acerca de la producción musical en el *pajko* remite de alguna manera al tema de la flora y fauna del territorio mayo. Algunos términos especializados para referirse a estas cuestiones son *Yo ánia* –el “mundo mayor”, de

aire y tiempo–, *Juyya ánia* –el mundo del monte– y *jiawi* –el sonido-recuerdo de animales y momentos de *Juyya ánia* y *Yo ánia*–.

Desde mi perspectiva, sostengo que no existen elementos para afirmar que el “monte” pueda ser identificado como un lugar común a todos los mayos, pues *Juyya Ánia* y *La Loria* son dos grandes ámbitos en los que se organiza la continuidad del cosmos. El primero les está reservado exclusivamente a sus adeptos: los *oficios*, miembros del llamado “culto al monte”. (Camacho Ibarra, 2017, p. 48)

[La música del *pajko*] va con la naturaleza. Es el secreto que supuestamente llevamos. Se trata de seguir con la naturaleza. Así nos lo dejaron los ancestros. [Sr. Escalante, *arpero* de Buaysiacobe, en Buaysiacobe, Etchojoa, 21 de marzo de 2018 (8P)]

En esta línea discursiva, frecuentemente se menciona que el modo de vida de los *oficios*, arraigado en las labores cercanas al monte, es fundamental para la adquisición de conocimiento y competencia requeridas para un desempeño apropiado en el *pajko*.

En el caso particular de la producción musical, dicha competencia se manifiesta en la habilidad para elegir el son a interpretar en vista de diversas circunstancias emergentes: la hora, el tono y el son interpretado anteriormente. En el capítulo 1 se plantean diversas dificultades que presenta la labor de recopilar información de este tipo en campo. Leticia Varela lo expresa así:

Probablemente para los ancianos músicos yaquis sean de sobra conocimiento todos los sonos de Venado existentes. No obstante, las costumbres y mentalidad de la etnia hacen prácticamente imposible la recolección sistemática e información precisa sobre el repertorio total. Una tarea tal exigiría largos años de observación y participación en todas las fiestas de la etnia.

Para cada son o serie de sonos existen una época del año y un momento del día o de la noche adecuados [...] En todo caso, son los *fiesteros* u organizadores de las fiestas, los que eligen de antemano los sonos que habrán de ejecutarse. (1986, p. 39)

Ahora bien, este último punto, remite de nuevo al tema de la competencia de los *oficios* para la apropiada producción musical en el *pajko*. Como Leticia Varela, Ochoa Zazueta expresa algo similar:

“Todo *al’pérez yo?we* que dirige la fiesta, dispone dónde se inicia y de acuerdo con el *mó’oröma*, cuándo concluye. Ofrece las instrucciones para que se ‘vayan dando’ los diversos ‘sonos’ de los músicos para que dancen los pascolas y el venado. En lengua coloquial se diría que ‘dispone del orden de los sonos para que toquen y bailen las paradas’. (Ochoa Zazueta, 1998, p. 31)

A partir del estricto seguimiento de la estructura de tonos-segmentos que siguen los registros analizados, de la dinámica de rivalidad expresada en testimonios, y de la expresión verbal (ver página 178) y conductual (ver ID 247 página 94) de Marino Robles respecto a la petición de sonos por parte de los *pajkomem* o del público en general, me parece necesario matizar estas opiniones. Lo que se observa en la forma tonal-ritual del *pajko* que propongo es, más bien, un cuidadoso trabajo de dirección musical

por parte del *labeleero* mayor¹²². Si bien es común escuchar de los *oficios* anécdotas en las que algún miembro del público solicita un son, el análisis tonal del capítulo anterior muestra que el apego al orden apropiado de los tonos-segmentos es prioritario.

Considerando el conocimiento con el que debe contar un *labeleerom yowe* desde un repertorio amplio hasta saber cómo, cuándo, dónde y porqué ejecutar los sones adecuados para determinados momentos, es sabido que no cualquier músico puede cumplir con tal papel. Acudiendo a los niveles de contextos que mencionan Herndon y McLeod, dentro del social-cultural este personaje su posición es respetada y de suma importancia para el desarrollo del *performance*. Es quien presenta los sones a los cuales deben responder las otras paradas también cuando hay que parar y ejecutar algún momento ceremonial de la celebración es con él con quien se ponen de acuerdo tanto *alawasin* o caseros. (Carrera Villalobos, 2017, p. 185)

A esto se suma el hecho de que las acciones musicales-rituales realizadas en la enramada, sean propiciatorias; es decir, con la producción musical no sólo se conduce la forma tonal y la dinámica de rivalidad, sino que simbólicamente se está conduciendo la secuencia de eventos cosmológicos. Así como el incumplimiento de las conductas normativas por parte de algún *oficios* durante el desarrollo de un *pajko* puede desvirtuar el esfuerzo colectivo de la fiesta (Camacho Ibarra, 2017, p. 151), la falta de observación del orden de las acciones musicales-rituales o de las jerarquías entre *altares* puede tener repercusiones peligrosas para los músicos. Por ejemplo, en la entrevista realizada a Don Pano en enero de 2019, éste relató que en el tiempo de la Revolución mexicana, el Gral. Álvaro Obregón se encontraba presente en un *pajko* y se acercó al segundo *altar* para solicitar el son “*Mamiasiali*”; el *labeleero* primero de dicho *altar* –padre de Don Pano– complació la solicitud musical del militar. Esto causó la ira del *labeleero* mayor del *pajko* quien, a través de un hechizo, lastimó físicamente al otro *labeleero*. En otro ejemplo acontecido en el presente año, Néstor Mendivil me comentó vía telefónica que el hecho de que un *labeleero* mayor –que se encuentra dentro del *corpus* analítico de esta investigación– tocara el son “*Babatuku*” durante los primeros tres sones del *canario*, le ocasionó un malestar general –y específicamente en la rodilla– que posteriormente requirió atención médica.

En esta elaboración sobre el cargo ritual del *labeleero* mayor como conductor musical del *pajko*, resulta pertinente el tema del “camino de flores” observado por Mathiowetz (2011) y Camacho Ibarra (2011). Éste último, en su análisis del simbolismo de los ritos de Cuaresma mayos, señala diversas expresiones mitológicas en las que la obtención de los “dones” –incluido el derramamiento de sangre-flores por parte de Cristo– es consecuencia de un “conflicto cosmológico por el que nace el

122 Según Olmos Aguilera “los músicos de la danza de Matachines Cahitas no modifican su tonalidad constantemente como lo hacen los músicos de Pascola [*labeleerom*], de acuerdo a patrones establecidos. Estos pueden tocar indistintamente en diferentes tonalidades.” (1993, p. 148). Por lo que es posible que esta competencia musical, incluso entre la variedad músicos de cuerda mayos, sea exclusiva de los *labeleerom* para la danza de *pajkola*.

universo” (2011, p. 349). En la siguiente tabla recupero dos de estas tramas mitológicas, según las plantea el autor:

Principio ofensivo	Axis mundi	Principio defensivo o receptivo	Acción performativa	Dones
Los <i>pajkolam</i>	Llegan al arpa	Detrás del <i>alaguasin</i>	Pican la boca del instrumento con un carrizo	Salen las tradiciones antiguas (los sones y los animales vinculados con los músicos)
Los <i>chapakóobam</i> [fariseos]	Llegan ante la cruz o el “escondite” de ramas	Buscando a Jesucristo	Lo “crucifican” (mueven la enramada o desentierran la cruz)	Emana la sangre de Cristo (la <i>segua</i> [traducido como flor])

Tabla 3.3.2: “El axis mundi como fuente de la existencia”¹²³

Como puede observarse, en esta matriz analítica presenta dos de los personajes que conforman el campo semántico “astro solar-Jesucristo-gato montés-*alawasin*”, discutido en el apartado 3.1.1, ocupan la misma posición. Camacho Ibarra agrega lo siguiente sobre el personaje de Jesucristo:

Se dice que a su paso por el valle andaba en los poblados procurando a los enfermos, a quienes aliviaba únicamente con “remedios tradicionales” y al tacto con las manos. Podía resucitar a los muertos, como a San Lázaro, y enmendar ciegos, cojos y torcidos. Una persona que “resucitó”, es decir, viajó oníricamente al “mundo otro” y regresó, contempla a Jesucristo como patrono de los curanderos [...]. (2011, p. 321)

Este conjunto paradigmático puede extenderse al de la narrativa ritual que sigue el *pajko*. Por una parte, la aplicación del segmento-tono *Cruzado* tiene la función simbólica de propiciar la resurrección del Cristo-Sol. Por otro lado, es común que los *oficios* practiquen, además de la música y la danza, la medicina tradicional. Tal es el caso de Néstor Mendivil y Estanislao Granados, interlocutores importantes de esta investigación. Según el primero, la práctica musical y medicinal tradicional tienen en común un mismo campo de estudio, *Juyya ánia*, lo cual lo lleva –al igual que la variante mayo de Jesucristo– a “andar por el valle” buscando hierbas y, consecuentemente, a escuchar y aprender los *jiawim*. De tal manera, la capacidad de resucitar (simbólica, en el caso de los *oficios*) y de curar, ambas a partir del conocimiento apropiado de los elementos *Juyya ánia*, así como el consumo de tabaco, son atribuciones que comparten los *oficios* con la representación de Jesucristo. Otra similitud consiste en el hecho de que Jesucristo, según se dice, fuma cigarros de *makucho* –tabaco silvestre– durante su recorrido de Cuaresma –situación que facilita a los fariseos el rastreo– (Camacho Ibarra, comunicación personal); mientras que en el *pajko*, los *oficios* reciben de los *fiesteros* cigarrillos comerciales –actualmente– para que los consuman y distribuyan entre el público (Beals, 1945, p. 122); en 123 (Camacho Ibarra, 2011, p. 349)

contraparte, los fariseos –que deben portar máscaras en todo momento ritual de los *pajkom* de Cuaresma– no pueden fumar. Ahora, si bien no cuento con información acerca de que alguno de los *labeleerom* mayores que participaron en las ocasiones registradas practique la medicina tradicional, los datos hasta aquí expuestos claramente comprueban que la competencia para poder conducir la forma tonal-ritual del *pajko*, y con ello mantener simbólicamente el orden cosmológico, requiere también la competencia en el ámbito de *Juyya ánia*. Como expresa Báez Vázquez:

Los yoremes yaquies realizan sus danzas pensando que cuando se pone el sol, cuando está en el zenit, que cuando se mete el sol, etc., dichas danzas son precortesianas y se conserva en su vestimenta con ligeros cambios [...] En relación a la música representa el pasado, escenifica el presente y predice el futuro, es interpretada con todo el rigor de un ceremonial. Tiene función evocadora, no solo de gestas y de la cosmogonía tradicional, sino también simbolizan la fauna y la flora. [...] (1987, pp. 126–127)

De lo anterior se pueden obtener al menos dos conclusiones. Por una parte, se despliega un orden simbólico entre los distintos cargos de los *oficios*: 1) los fariseos¹²⁴ persiguen y dan muerte a Cristo y hacen derramar su sangre-flor; 2) el *pajkola yowe* ocupa una posición ambivalente, propiciando a la vez el sacrificio del “*alawasin-Cristo*” durante el *Canario* y su resurrección durante el *Cruzado* y *Alba*; y 3) el *labeleero yowe*, quien a través de los distintos tonos-segmentos y acciones musicales-rituales, va anteponiendo los “escalones” por los cuales el astro solar realiza su recorrido cosmológico. Este ordenamiento puede observarse expresado en la procesión de traslado del santo – *jinanki*– en la siguiente imagen:

124 El día 23 de marzo de 2018, en el contexto del registro de la ocasión de Campo 13 (9P), realicé –en conjunto con Camacho Ibarra– una entrevista al señor Ildelfonso, quien en ese momento se integraba al *pajko* en calidad de público. Asombrado por el detalle de la información que compartía sobre la música de *labeleerom*, le pregunté si él era *oficio*, a lo que respondió: “Sí. Fui fariseo.” A partir de este indicio, y de la relación entre *pajkolam*, músicos y fariseos observada en los registros durante el periodo de Cuaresma y Semana Santa, considero válido incluir en esta categoría a dicho ejército ritual.



Fariseos

Caseros sosteniendo
la figura de Cristo

Pajkolam

Labeleero mayor

Pajkomem

Imagen 17: Disposición de actores rituales en el jinanki

Es posible que esta posición ocupada por el *labeleero yowe*, al frente de los demás *oficios* del *pajko*, se relacione directamente con las actitudes observadas durante la realización del ritual: mientras que el *pajkola yowe* tiene como deber provocar la risa y humor ritual –particularmente al inicio, pero también a lo largo de su desarrollo– (Camacho Ibarra, 2017, pp. 75, 84), el *labeleero yowe* permanece serio, inmutado ante el alboroto, los juegos y las bromas en que *pajkolam* y *fariseos* incurren frente a él, así como a los comentarios que le dirigen. Esta actitud solemne, aunque generalizable, se puede observar más acentuada entre aquellos *labeleerom* de mayor edad.

Por otro lado, al sumirse la enramada en el ambiente de *Juyya* y *Bawe ánia* y, especialmente, de *Yo ánia*, los *oficios* deben recurrir a sus habilidades interpretativas para lograr identificar los tonos fundamentales, las modulaciones y los títulos de los sones (ligados éstos a los elementos que componen su ambiente). A través de un correcto desempeño, logran conservar el orden cosmológico –función relegada a la *babatuku* (ver página 168). Esta función conductora es similar a las de otras tradiciones musicales-rituales cercanas:

Así como la música es integral a la identidad de la joven deidad solar en Mesoamérica y en el Suroeste Americano, la música y el canto también es integral para las tradiciones Huicholes que describen el nacimiento del sol en el alba. Zingg (1938) anotó,

“Él tocaba el violín, sumando su música a las canciones de las aves para complacer al Sol. Toda la parafernalia sonaba; los lobos ahullaban; los leones rugían; y las águilas gritaban. Su padre (el Sol) escuchaba su canto y estaba complacido... Ellos cantaban por cinco horas y ofrecían sus velas encendidas a mitad de la temporada seca. Esta ceremonia finalmente amansaba al Sol. Los Huicholes continuaban haciéndolo para mantener al Sol manso (por ejemplo, para dar las ceremonias del Sol). Si esto no se hacía el sol se quedaría en su cueva y todo el mundo estaría oscuro. O estaría salvaje, y, acercándose demasiado a la tierra, secaría y quemaría el mundo.”

Música, canto y flores son integrales para la identidad y la ceremonia del son naciente entre las gentes indígenas en el México Occidental contemporáneo. (Mathiowetz, 2011, p. 390)

Considerando la asociación que se establece en los testimonios entre *Yo ánia* y los elementos “tiempo” y “aire”, la labor que realizan los *oficios* –dirigidos por el *labeleero* mayor– puede describirse como la discretación y categorización del continuo del cosmos. Esta facultad o “don”, obtenida a través de la superación del miedo frente a los encantos y apariciones en el monte y en sueños, es así planteada –desde otra variante– por Ballesteros Rosales:

No es de sorprender, pues, que ante mis intentos por definir de manera más clara el *Yo Ánia* mi interlocutor haya respondido en una ocasión: “Es el Poder del Monte, pues. Poder... Será el Diablo, será no sé qué, pero es el Poder, pues.” Curiosamente y de manera no menos paradójica, el *Yo Ánia*, este ente ambivalente y contradictorio que se presenta como un Vaquero-Viejito[-Serpiente], pone como prueba para acceder al don instaurar un mínimo de orden: nombrar lo que hay en el Monte. (2018a, p. 59)

*

*

*

En este capítulo se muestra un modelo –la forma tonal-ritual– que reúne los resultados del análisis musical, elementos de la cosmología mayo, así como explicaciones y acciones recopiladas en mi trabajo etnográfico. Comienzo retomando los cuatro tonos fundamentales que componen la escala de quintas justas de los *labeleerom*, modelo derivado del análisis musical. En la primera sección, se plantea que cada uno de estos se corresponde –a través de su rango cronológico, de los sonos interpretados, y de la realización de acciones musicales-rituales– con una parte de la narrativa ritual. Esta correspondencia es lo que se busca expresar con el término “segmento-tono”. En cada uno de los siguientes apartados se desarrollan distintos aspectos simbólicos y etnográficos que permiten sostener esta argumentación. Para el primer segmento-tono *Canario* (I grado en la escala de quintas), retomo diversas interpretaciones acerca del simbolismo de sus acciones rituales –particularmente del *canario* inicial y del trazo de cruces– a partir de las cuales se le puede relacionar con un sentido de anunciación de muerte del Sol. A esto agrego los datos recuperados acerca de los *nayutem sonim*, o sonos de aviso

de muerte. Además, presento una interpretación tentativa acerca de la equivalencia entre diversos *jiawim* que se mencionan en entrevistas, y las modulaciones encontradas en el análisis tonal que se presentan en este segmento-tono. Para el segundo de estos, *Naiki* o IV grado, argumento que, puesto que no hay mucha información disponible acerca de su contenido semántico (títulos de sonos) ni simbólico ritual –no se desarrolla ninguna acción ritual-musical particular en él– su comprensión en este esquema se limita a la observación etnográfica y a su posición en el modelo de quintas. Por una parte, su implementación coincide con lo que se percibe y expresa como la “parte más oscura del *pajko*”, entre las 02:00 y 04:00 horas. Por otro lado, al considerar los intervalos simétricos de quintas justas que ordenan los segmentos-tonos, el *Naiki* queda en la parte inferior de la escala. Además, considero que al tener al *Canario* –que anuncia la muerte– como segmento-tono precedente, y al *Cruzado* –representativo de la resurrección– como subsecuente, el *Naiki* estaría expresando un estado de muerte y oscuridad del Sol. Como ya se adelantó, el tercer segmento-tono corresponde al *Cruzado* o V grado. En este caso, el sentido de ascensión se expresa claramente en varios aspectos. En el modelo de quintas, el V grado se encuentra dos medidas (dos quintas) por encima del *Naiki* y una por encima del *Canario*. Al coincidir con el amanecer y con la realización de la acción ritual-musical del Alba, el *Cruzado* estaría asociando esta parte superior de la escala con el ámbito luminoso y, en la narrativa ritual, con la resurrección del astro solar. El cuarto y último segmento-tono ha sido nombrado de distintas maneras en los testimonios de los *labeleerom*, de las cuales la más consistente ha sido la de *Una*. A este le corresponde el II grado, lo cual representaría, en el modelo de quintas, un segundo ascenso –en la medida de una quinta– después del *Cruzado*. Si bien el *Una* tampoco se distingue por la realización de acciones rituales-musicales particulares, argumento que es posible derivar una interpretación factible acerca de su simbolismo a partir de los datos obtenidos del análisis musical de los sonos interpretados en él. Me refiero, específicamente, a los sonos que, interpretados alrededor del mediodía, modulan a tonalidades que se ubican –en un sentido extendido del modelo de quintas– en una posición aún más superior a la del tono fundamental II, aunque aún supeditados a él. Más adelante refuerzo estos argumentos sobre las asociaciones simbólicas de los segmentos-tonos, pero por ahora paso a resumir la siguiente sección de este capítulo.

Según los datos obtenidos del análisis musical, existen distintas morfologías tonales que puede adquirir un *pajko* según –hasta donde alcanza a conocer esta investigación– su prolongación cronológica y la libertad interpretativa del *labeleero yowe*. Retomando las diversas secuencias analizadas en el capítulo 2, se describen tres morfologías distintas: 1) Ascendente, que puede consistir

en la secuencia I-V o I-V-II; 2) De dos polos, I-IV-V o I-IV-V-II; y 3) Cíclica, que corresponde al registro de El Júpate (20P) I-V-II-I. Este último caso, cíclico, me da las bases morfológicas para plantear la siguiente sección del presente capítulo: el simbolismo de la forma tonal-ritual del *pajko*.

En el concepto de “forma tonal-ritual” pretendo concentrar los distintos datos y perspectivas sobre la producción musical y representación simbólica generadas a lo largo de esta tesis. A diferencia del modelo de quintas justas, los elementos que conforman mi propuesta de forma tonal-ritual no se encuentran de manera concreta en alguna de las ocasiones de *pajko* registradas y analizadas. En cambio, es un modelo ideal compuesto de elementos que retomo del estudio en conjunto y que, considero, pueden ser incorporadas a una sola estructura congruente. De esta manera, la forma tonal-ritual del *pajko* se compone de los siguientes elementos: un eje vertical que se manifiesta en la implementación de la escala de quintas y en las oposiciones semánticas inferior-superior, hembra-macho, oscuro-luminoso, nadir-cenit; y un eje horizontal cuyas oposiciones semánticas son poniente-oriente, mar-sierra, oscuro-luminoso, *canario*-Alba. Los extremos de ambos ejes pueden ser caracterizados por los sones que se interpretan al momento en que el Sol atraviesa por ellos. En los extremos “oscuros” de ambos ejes, por un lado, se tienen las interpretaciones del *canario* inicial –para el caso horizontal– y el de la *babatuku* (culebra negra) hembra para el vertical, mientras que en los extremos “luminosos” se tienen las de la paloma pitayera –correspondiente al Alba, eje horizontal– y el de la *babatuku* macho para el caso vertical. Esta configuración de elementos simbólicos, propongo, remite a la figura mitológica de la serpiente emplumada, estrechamente vinculada con el “camino de flores” y la “escalera solar”, figuraciones también presentes en el *pajko*. Esta última, la escalera solar, es particularmente evidente a través del modelo de la escala de quintas justas. Sumándole la morfología cíclica observada en la sección anterior, argumento que dicha escalera representa simbólicamente tanto el ascenso del astro solar, como su descenso.

Finalmente, resalto algunas implicaciones que tiene la forma-tonal ritual del *pajko* para la comprensión de las funciones de sus actores rituales, particularmente para la figura del *labeleero yowe*. Según esto, el también llamado “músico mayor” es quien conduce principalmente la implementación de la forma tonal-ritual, pues es quien da comienzo al *canario* inicial, quien determina los momentos y direcciones de los cambios de afinación, quien inicia los campos semánticos de las rondas de sones, y quien decide interpretar los sones característicos de los extremos de los ejes justo antes de que el Sol atravesase por ellos. Considerando lo anterior, argumento que al conducir la forma tonal-ritual, el *labeleero yowe* también conduce simbólicamente al Sol por su recorrido y, con la interpretación

correcta de tono y hora, va “nombrando” los elementos que componen el *Bawe*, *Juyya* y *Yo ánia*, representaciones mitológicas del ambiente mayo.

Conclusiones

En el capítulo introductorio de esta tesis, expongo que diversas investigaciones etnomusicológicas antecedentes sugieren un uso específico del sistema tonal en la música de *labeleerom* de la etnia mayo, pero que sus métodos de investigación (recopilación de testimonios y análisis musical de la composición interna de sonos, únicamente) han sido insuficientes para generar conocimiento sobre el tema de manera específica y concreta. Por otra parte, el trabajo etnológico de Camacho Ibarra aporta indicios sobre la relación entre diversos segmentos rituales y los *jiawim*, que el autor define como “tonos musicales”. Tomando estas premisas como punto de partida, me propuse la siguiente pregunta de investigación: ¿existe alguna estructura que ordene la disposición de los *jaiwim* o tonos musicales en el *pajko* de acuerdo con la narrativa del ritual? Para abordar mi indagatoria, partí de la hipótesis de que existe, en efecto, una forma tonal que subyace en la producción musical de los *labeleerom* mayos en el contexto del *pajko*, y que ésta se encuentra vinculada a su producción simbólica.

La metodología con la que procedo a desarrollar esa hipótesis consta de tres partes. Primero, realizo una indagación etnográfica enfocada en la música de *labeleerom* a partir de las siguientes categorías desarrolladas por Steven Feld: “teoría” (a la que sumo “técnica”), “ambiente” y “competencia”. Desde esta perspectiva logro demostrar diversas características propias de la música de *labeleerom* y de sus intérpretes. Por una parte, muestro que este conjunto emplea una técnica de afinación particular en el violín que permite el uso de varias tonalidades con la menor variación de la posición de la mano en el diapasón. Según diversos testimonios, y como demuestro en el capítulo analítico, el *labeleero yowe* o mayor es quien decide en qué momento del *pajko* se implementa dicha técnica. En la anécdota de un *arpeero*, esta técnica nativa aparece reforzando la identidad del conjunto respecto a la música de cuerdas de la “tradición popular”. Además, propongo que una de las funciones que tiene el cambio de afinación es anunciar públicamente que el *pajko* pasa de un segmento a otro, pues los *labeleerom* lo aplican de tal manera que se hace evidente, de manera visual y audible, a todas las personas cercanas a la enramada.

Ahora, desde la categoría de “ambiente”, indago en las representaciones simbólicas que la narrativa ritual del *pajko* hace del territorio mayo. Basándome en investigaciones antecedentes y en los testimonios recuperados en mi trabajo de campo, identifico en dicha narrativa un sentido de recorrido desde *Juyya ánia* (el monte) hacia *Bawe ánia* (el mar) que se desarrolla a lo largo del ritual. Este

recorrido, expongo, se desarrolla entre los *altares* de músicos a manera de una dinámica de rivalidad que se implementa mediante una normatividad ritual-musical. Si bien Camacho Ibarra ya había señalado que las interpretaciones de los *altares* deben apegarse al “*jiawi* o tono musical” del segmento correspondiente (2017, p. 146), yo enfatizo las siguientes precisiones a partir de los testimonios recuperados en mi trabajo de campo:

1. Los testimonios sobre esta dinámica de rivalidad señalan que el primer *altar* es quien establece, además de la afinación, el eje semántico de la temática de la ronda de sones, y que los demás *altares* deben “contestar” con interpretaciones que correspondan a éste.
2. Mediante la secuencia de ejes semánticos elegidos por el *labeleero yowe* se desenvuelve una narrativa de temas que complejiza el sentido de recorrido del ritual, pues los títulos de los sones se complementan unos con otros.
3. Aunque los puntos anteriores se destacan en los testimonios de los *oficios*, resulta una tarea difícil comprobar su realización *in situ*, pues muchas veces sus intérpretes afirman desconocer el nombre de los sones, se niegan a compartirlos, o presentan variantes regionales. Si bien reconozco esta última dificultad para la recolección de datos semánticos en este contexto, en los capítulos 2 y 3 logro identificar esta normatividad y rivalidad de los *altares* desde el análisis tonal.

En este contexto empleo la categoría de “competencia” propuesta por Feld. Para que los *oficios* se desempeñen en el *pajko* conforme a las normas rituales de producción musical, deben tener conocimiento tanto del sistema tonal y técnico nativo como de los elementos que componen el “ambiente” mayo. Además del *Juyya ánia* y *Bawe ánia*, destaca la pertinencia del *Yo ánia*, que Spicer ha caracterizado como la dimensión espiritual del primero. En los testimonios recuperados, *Yo ánia* aparece como el “tiempo” o el “aire” que sirve de vehículo para la manifestación de los “encantos”: fuentes de conocimiento y “competencia” de los *oficios*. Los narradores de estas historias cuentan que, ya sea en sueños o en experiencias lúcidas, tuvieron un acercamiento con dicha dimensión y que, a partir del grado de valentía que presentaron ante la impactante vivencia, adquirieron destreza y habilidad para la apropiada realización de sus participaciones en el *pajko*. En este sentido, propongo que el “*jiawi*”, más que referirse directamente a un “tono musical”, se refiere además a la remembranza de dichas experiencias, que si bien se asocian a determinada aplicación de la tonalidad, también lo hacen a un determinado elemento semántico y tempo-espacial del “ambiente” (ver página 62).

En la sección final del primer capítulo, describo las “acciones musicales-rituales” del *pajko*, cuya realización funciona como sus marcadores formales y simbólicos. El *canario* inicial, por una parte, marca el comienzo de un *pajko* doméstico o de un ciclo ritual comunitario. Al respecto de este último caso, señalo que el conjunto conformado por la realización del *canario* inicial al comienzo de la *campana* de algún santo, los *pajkom* domésticos que involucra su desplazamiento territorial, los eventos en el ramadón comunitario previos a la celebración del onomástico de dicho santo (apartado 2.2.2) y, finalmente, la realización de la Fiesta grande en el mismo recinto, puede tomarse como una “macroestructura musical-ritual”.

También enfatizo, desde mi trabajo etnográfico, el desarrollo anímico que se percibe durante el transcurso de un *pajko*. La realización del *canario* inicial es el evento más concurrido, y es donde los *pajkolam* deben resaltar el humor ritual y hacer reír al público. Mientras avanza la noche, la cantidad de público disminuye. Para la madrugada, generalmente permanecen sólo hombres alcoholizados que interactúan de manera permanente con los *oficios*, intercambiando bromas y ocasionalmente alegatas. Particularmente, cuando el *pajko* forma parte de un periodo ritual intenso, como lo es la Cuaresma o el ciclo ritual de la Santísima Trinidad de El Júpare, los *oficios* se muestran cansados a estas horas, y la calidad o constancia de sus participaciones pueden verse afectadas. Si alguna mujer ronda la enramada por esas horas, es común que se hagan comentarios indirectos que la identifiquen o asocien al “Diablo”. En contraste, al acercarse el Alba –otra de las acciones musicales-rituales– se acentúan los comentarios de ánimo y camaradería entre actores rituales y público, acompañados también del cambio de afinación indicado por el *labeleero yowe*. Al momento de su realización, aparecen de nuevo los caseros y *pajkomem* y algunas otras personas que han sido convocadas por los estallidos de las pirotecnias. Finalmente, la realización del *canario* final ocurre siempre de día, y la composición del público contrasta con la de la noche, pues se integran de nuevo niños y mujeres.

En el capítulo 2 aplico el segundo enfoque metodológico que conforma mi tesis, el análisis musical. Retomando los indicios de investigaciones antecedentes –tal como se expone en el capítulo introductorio– tanto el registro de los datos *in situ*, como su análisis posterior se enfocan en dos rasgos pertinentes centrales de los sones de *labeleerom*: la tonalidad y hora de su interpretación. El registro total se conforma por alrededor de doscientas muestras sonoras, que cuentan con información –además de los rasgos pertinentes– acerca del contexto de su interpretación, el número de ronda de sones en el que se ubican y, en algunos casos, con datos aportados por su intérprete u otro escucha que estuvo presente. Éste es el primer *corpus* analítico de música de *labeleerom* mayos con estas características.

Para la determinación de la tonalidad, presento diversos argumentos con los cuales sostengo por qué mi guía principal son las funciones tonales cumplidas por las cuerdas graves del arpa. Si bien en las primeras jornadas de registro, reservo esta guía para el análisis *ex situ* del *corpus*, en los registros posteriores llevo a cabo este análisis *in situ* –es decir, tomo nota en mi diario de campo del uso tonal que se le da a las cuerdas graves del arpa en cada son–, ampliando así los datos disponibles para su estudio subsecuente. Aunque Leticia Varela (1986) ya había demostrado diversas características tonales de la música yaqui, mi análisis aporta nuevas conclusiones sin precedentes. Por una parte, se generan los primeros datos concretos acerca de la técnica de afinación propia de los *labeleerom*, al observar cómo cambia la configuración tonal del arpa durante el transcurso del *pajko*. También presento una primera propuesta sobre el uso de la modulación en los sones de *labeleerom*, y en algunos casos profundizo el análisis para explicar más a detalle cómo se emplea esta técnica compositiva. En este sentido, mi propuesta es que las modulaciones encontradas ocurren en distintos niveles (como figuraciones melódicas, como frases, o piezas completas), y que pueden remitirse siempre a un tono fundamental. Estas observaciones sobre la tonalidad y las modulaciones también me permiten proponer una primera interpretación sobre cómo funciona la dinámica de rivalidad entre *altares* en términos concretamente tonales, y comprobar la función directiva del *labeleero yowe* en la determinación de las afinaciones a lo largo del *pajko*.

Asimismo, realizo un análisis comparativo y paradigmático de todas las secuencias tonales de sones previamente expuestas. El principal aporte obtenido a partir de este procedimiento es demostrar que, en efecto, el *pajko* puede fragmentarse en cuatro distintos segmentos correspondiente cada uno a determinado tono fundamental y rango de horario. Además, se expone que, aunque existen distintos tipos de combinaciones (que se detallan en el capítulo 3), el orden secuencial es uno: I – IV – V – II. Para especificar, los segmentos correspondientes a los grados IV y II pueden o no aparecer, (dependiendo de las características del ritual, de la libertad interpretativa del *labeleero yowe* o de alguna otra circunstancia aún no registrada) pero cuando lo hacen, es siempre en el orden descrito. Este procedimiento fue fundamental para corroborar la hipótesis propuesta inicialmente.

A partir de la relación interválica que tienen los cuatro segmentos, propongo el modelo de la “escala de quintas justas”. Éste permite observar la secuencia tonal del *pajko* como un desplazamiento a través de un eje vertical con cuatro niveles distribuidos simétricamente, y así comprenderla en conjunto con otras expresiones (“las afinaciones van en escala”) y técnicas (las funciones tonales de las cuerdas en el arpa) nativas, e interpretaciones simbólicas (el recorrido del astro solar).

Los resultados del análisis tonal y paradigmático de las secuencias de sonos resultan fundamentales para proceder con el análisis simbólico –el último enfoque metodológico– del tercer capítulo. Para su desarrollo, implemento tres distintos conceptos que pretenden reunir características de la tonalidad y de la ritualidad según son observadas en el *pajko*. Como se mencionó anteriormente, mi análisis comparativo y paradigmático demuestra que la estructura que subyace a la producción musical de los *labeleerom* durante el ritual se encuentra fragmentada en cuatro segmentos, caracterizados cada uno por un tono fundamental y rango de horario; a éstos llamo “segmentos-tonos”, y son la materia central de la primera sección de dicho capítulo final.

El primer segmento-tono corresponde al I grado o *Canario* y abarca un rango de horario que va desde el ocaso hasta alrededor de las 02:00 horas. En él se realiza la primera “acción musical-ritual” del *pajko*, el *canario* inicial. Éste, junto con el trazo de cruces y la interpretación de los sonos *nayuteeros*, conforma un eje semántico que alude al descenso o proceso de muerte del Sol. El segundo segmento-tono corresponde al IV grado o *Naiki*, y se extiende de las 02:00 a las 04:00, aproximadamente. Con la información disponible, puede ser caracterizado de la siguiente manera: coincide con la parte más oscura del *pajko*, notable en la embriaguez del público y el cansancio de los *oficios*; se ubica, tonalmente, una quinta justa por debajo del segmento-tono anterior; en términos del recorrido del astro solar, éste se encuentra en la posición (imaginaria) más ínfima –en el nadir, en su faceta oscura o muerta–. El *Cruzado*, tercer segmento-tono, se eleva dos niveles (en términos de la escala de quintas justas) por encima del *Naiki*; es decir, en el V grado. Su rango de horario cubre, aproximadamente, de las 04:00 a las 09:00 horas. Aquí se realiza la acción ritual-musical del Alba, con la cual se celebra la reaparición del Sol por el oriente. En este sentido, su asociación a la luminosidad y a la resurrección contrastan frente a las características oscura e inferiores de los segmentos-tonos anteriores. El último grado en aparecer es el II o *Una*, ubicado una quinta justa por encima del *Cruzado*. Este segmento-tono se prolonga hasta que el *pajko* termine o reinicie. Corresponde enteramente a la etapa luminosa del ciclo ritual y, en un caso, presentó –en el horario cercano al cenit– las modulaciones más complejas del *corpus*: hasta dos quintas de distancia del tono fundamental del segmento.

Como se mencionó anteriormente, no todas las secuencias de sonos de *pajko* llegan a contener todos los segmentos-tonos descritos. Este hecho da pie a lo que llamo “morfologías tonales-rituales”. Hay tres morfologías para describir las secuencias registradas: forma ascendente, cuyo desplazamiento por la escala de quintas justas se da sólo en sentido ascendente: I-V o I-V-II; forma de dos polos, que

incluye un desplazamiento ascendente y descendente: I-IV-V o I-IV-V-II; y la forma cíclica, que se refiere concretamente a la secuencia registrada en la Fiesta grande de El Júpare: I-V-II-I.

Haciendo una combinación hipotética de las formas de dos polos y cíclicas, propongo un modelo ideal de “forma tonal-ritual” del *pajko*. En este modelo, pretendo reunir de forma congruente los distintos datos tonales y simbólicos que han resultado de los análisis. En principio, se compone de los cuatro segmentos-tonos ya descritos, en el orden y duración que he generalizado. Por sí misma, esta secuencia es representativa de la narrativa ritual referente al recorrido nocturno y diurno del Sol. A este soporte, agrego las acciones musicales-rituales más importantes de la enramada: el *canario* inicial asociado al poniente y el *Alba* asociada al oriente, con lo cual el modelo es capaz de describir la narrativa ritual referente al recorrido del Venado-*yoreme* que tiene como origen el monte o *Juyya ánia* y como destino el mar o *Bawe ánia*. Se suman también los datos recuperados sobre las interpretaciones de los sonos *babatuku* hembra, alrededor de la medianoche, y *babatuku* macho, alrededor de mediodía. Éstas funcionan como marcadores que enfatizan las oposiciones inferior-superior, hembra-macho, nadir-cenit, y oscuro-luminoso, de manera tanto tonal como semántica. De esta manera, se refuerza el sentido del recorrido solar que representan los segmentos-tonos. Finalmente, si se considera que la posición vertical (nadir-cenit) está ocupada por el conjunto semántico “serpiente” (*babatukum* hembra y macho, respectivamente) y la posición horizontal (poniente-oriente) por el conjunto “ave” (canario-paloma pitayera), es posible vincular la forma tonal-ritual del *pajko* a la figura mitológica de la serpiente emplumada, ampliamente difundida en territorio mexicano y que tiene como característica la capacidad de transitar por los distintos planos cosmológicos.

La forma tonal-ritual del *pajko* es, por tanto, una teoría musical y técnica instrumental de tradición oral entre los *labeleerom*. Para que dichos *oficios* sean competentes en su implementación, deben conocer no sólo los aspectos relativos a la producción musical, sino que deben estar familiarizados con los elementos ambientales tempo-espaciales que componen la concepción mayo de su territorio. En la compleja organización social y económica requerida para la realización del *pajko*, el *labeleero yowe* tiene la función de dirigir su forma tonal-ritual: primero comienza a interpretar el *canario* inicial y luego aparece el *alawasin* y los *pajkolam* y es él quien decide los momentos de los cambios de afinación y quien determina –según los testimonios de las normas rituales– la temática de las rondas de sonos. Saliendo un poco del objeto de estudio al que me he circunscrito –la producción musical en la enramada– se tiene que en las procesiones de desplazamiento de los santos (*jinanki*) el *labeleero yowe* va al frente de la formación de los *oficios*. Tal como dicen haberlo aprendido en el *Yo*

ánia, los *labeleerom* no deben “voltear atrás”, no puede regresar, tienen que “seguir pa'delante”, de lo contrario pueden sufrir un grave percance o simplemente no obtener los dones (*sewa*). Esto mismo se dice sobre la normativa de la producción musical en el *pajko*: “Tú, como mayor, cambiaste a una afinación, ya no te puedes regresar. Te vas pa enfrente. Te vas al *Cruzado*, y ya cambiaste a *Cruzado*, no te puedes regresar a *Naiki*; tocaste en *Tabla*, no te puedes regresar a *Canario*. Así va. No te puedes regresar, porque lo miran mal las demás personas” (ver página 107).

Retomando los objetivos con los que inició esta investigación, resalto que la “escala de quintas justas” de los *labeleerom* y la “forma tonal-ritual” del *pajko* que propongo, son modelos novedosos y pertinentes que permiten observar de manera más detallada y específica la representación abstracta y simbólica de la escalera solar en una manifestación musical contemporánea, tal como lo son los *labeleerom* mayos. Al basar mi análisis musical –tonal y paradigmático– en datos etnográficos recuperados de investigaciones precedentes, he logrado afinar los rasgos pertinentes de mi enfoque: tonalidad y hora. Esto resulta de particular importancia para la construcción de conocimiento académico acerca de la reproducción y recurrencia de principios cosmológicos en distintos aspectos de la cultura mayo. De esta manera, mi hipótesis de trabajo planteada en el capítulo introductorio:

[...] existe una estructura subyacente en la producción musical de los *labeleerom* en el *pajko* que ordena los sonos interpretados según tres características fundamentales: tono, hora y tema semántico; y que a través de su interpretación secuencial se reproduce una narrativa ritual representativa de la cosmología mayo: el trayecto diario del Sol y el conocimiento por parte del *oficio* mayo de los elementos tempo-espaciales que componen –de manera material e inmaterial– el territorio nativo. Esta expresión musical-ritual conlleva el desarrollo y la aplicación de una técnica instrumental y teoría musical autóctona que emplea la tonalidad para sus propios intereses expresivos.

puede, considerando todo lo descrito en esta recapitulación, constituirse como la siguiente tesis:

La música producida por los *labeleerom* a lo largo de un *pajko* es una expresión tonal y ritual de los principios cosmológicos que caracterizan a la cultura mayo. En este contexto, a través de la combinación de tonalidad, hora y semántica, los *labeleerom* reproducen abstractamente la figura mitológica de la escalera solar. Además, al construir este sentido en apego a una forma tonal-ritual que anticipa las posiciones visibles e imaginarias del Sol, los *labeleerom* –y, especialmente, el *labeleero yowe*– cumplen la función de ordenar, simbólicamente, el tiempo y el espacio.

Además de desarrollar este planteamiento, mi tesis toca algunos otros puntos de manera tangencial que ahora me permito enunciar a manera de líneas abiertas de investigación. Por una parte, queda mucho por indagar acerca de las especificidades de la técnica y teoría tonal e instrumental empleada por el conjunto de los *labeleerom*. Mientras que esta investigación explora estos aspectos en un nivel amplio, con el objetivo de describir el uso de la tonalidad en las secuencias más largas, queda pendiente una descripción más a fondo de las afinaciones, digitaciones, modulaciones y

representaciones simbólicas asociadas o empleadas en los instrumentos de cuerdas. Asimismo, falta por ver de qué manera se relacionan los otros conjuntos del *pajko* –*tambuleero* y *masowileerom*– a la forma tonal-ritual, y desde qué epistemología resulta pertinente abordarlos. Con respecto a dicha forma, su comprensión se enriquecería de manera importante si el análisis tonal, paradigmático y simbólico se aplicase a un *corpus* que abarcase al menos un ciclo ritual anual mayo completo. Probablemente, esto permitiría elaborar un modelo más concreto acerca de la estructura que subyace en la realización de los *canarios* iniciales en las distintas “campañas” de los santos, por poner un ejemplo. Elucubrando un panorama más ambicioso, podría pensarse en un estudio comparativo de la forma tonal-ritual del *pajko* a nivel regional, entre Alto y Bajo Río Mayo, donde otras investigaciones han encontrado elementos significativos (Ballesteros Rosales, 2018b; Camacho Ibarra, 2017). Puede que esta misma perspectiva permita ampliar la comprensión de las variantes tonales encontradas en la distintas interpretaciones del Alba por esta investigación; además, de recaudarse simultáneamente información acerca de los nombres que la componen, se fortalecería la comprensión de las relaciones entre tonalidad y semántica en el *pajko*. Por otro lado, desde el “campo de estudio etnológico” podrían plantearse las siguientes dos cuestiones –y muchas otras más–: ¿Qué similitudes y diferencias existen entre la teoría y técnica de los *labeleerom* mayos y otras tradiciones de música de cuerda nativas? ¿Qué acontecimientos y circunstancias históricas fueron determinantes para que se desarrollaran estas variedades?

Finalmente, considero que los criterios analíticos y la metodología aplicados en esta investigación representan una contribución potencial al desarrollo del análisis musical, específicamente cuando su objeto se corresponde con el sistema tonal. Por un lado, este tipo de análisis –en conjunto con el paradigmático– me ha permitido comprobar la existencia de una forma musical cuyo desarrollo está estrechamente ligado a una narrativa ritual. Sin embargo, me parece de suma pertinencia considerar una retroalimentación de este proceso. Mientras que generalmente los análisis tonales se circunscriben a un objeto de estudio desprovisto de su contexto subjetivo –la pieza musical–, considero que mi investigación ayuda a sostener la importancia de una visión social, simbólica y etnográfica para su mejor comprensión. Además, demuestro que la capacidad y el interés por plasmar representaciones abstractas, simétricas y simbólicas, capaces de expresar una determinada sensibilidad sobre el transcurrir del tiempo, en la estética tonal, no es un asunto limitado a ciertas figuras históricas ni a las tradiciones escritas o académicas. Concluyo así, que la escalera tonal del Sol en el *pajko* de los mayos de Sonora es una viva expresión musical, intelectual, espiritual y religiosa de sus artistas nativos, los *labeleerom*.

Bibliografía

- Alegre González, L. A. (2005). *El vinuete: Musica de muertos. Estudio etnomusicologico en una comunidad nahua de la huasteca potosina* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Arom, S. (2001). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En F. Cruces Villalobos & Sociedad de Etnomusicología (Eds.), *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología* (1. ed). Madrid: Trotta.
- Ayala Partida, O. S. (2009). *Danzas de los Mayos de Sonora: Venado Paskolas y Matachines*. Navojoa, México: Arena Negra.
- Ayala Partida, O. S. (s/f). *Música, Rezos y Alabanzas Funerarias: Mayos de Sonora* [CD]. México: “XEETCH: LA VOZ DE LOS TRES RÍOS”, CONACULTA, PACMYC, Instituto Sonorense de Cultura, CDI.
- Báez Vázquez, D. (1987). *Jiak Nookim: Palabras Yaquis*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Ballesteros Rosales, D. (2018a). *Juyya Santiago y los ancestros transgresores*. Ciudad de México: mecanografiado.
- Ballesteros Rosales, D. (2018b). *Sobre la distinción entre el Alto y el Bajo Río Mayo*. Ciudad de México: mecanografiado.
- Ballesteros Rosales, D. (2019). *Pilato-Santiago. Esbozo analítico de un tema macro-regional a partir de una variante cahíta* (Tesis de licenciatura en Etnología). Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.
- Beals, R. L. (1945). *The contemporary culture of the Cáhita Indians*. EE.UU.A.: Bureau of American Ethnology Bulletin.
- Beals, R. L. (2011). *Obras. Vol. 1. Etnohistoria del noroeste de México*. México: Siglo XXI.
- Beals, R. L. (2016). *Obras. Vol. 2. Etnografía del Noroeste de México*. México: Siglo XXI.

- Camacho Díaz, G., & González Aktories S. (2003) *La música del maíz [Grabación de audio]: Canarios: Sones rituales de la Huasteca. Seminario de semiología musical*. México: CONACULTA-ENM UNAM, Museo Nacional de Culturas Populares.
- Camacho Ibarra, F. (2011). *El camino de flores. Ritual y conflicto en la Semana Santa mayo* (Tesis de licenciatura en Etnología). Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.
- Camacho Ibarra, F. (2017). *El sol y la serpiente: El pajko y el complejo ritual comunal de los mayos de Sonora*. (Tesis de maestría). Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Carpenter, J. P. (2001). *El norte: De dicotomía a diversidad y la necesidad de un nuevo paradigma para el siglo xxi*. Presentado en Sexto Simposio Román Pina Chan “Nuevos aportes arqueológicos en el norte y occidente de México”, Museo Nacional de Antropología, México.
- Carrera Villalobos, L. A. (2017). *La pajco en Los Capomos: El contexto performativo en la fiesta yoreme en el norte de Sinaloa* (Tesis de maestría). Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Castellón Huerta, B. (2002). La serpiente emplumada. Cúmulo de símbolos. *Arqueología Mexicana*, núm. 53, 28–35.
- Collard, H. y Scott Collard, E. (1984) *Serie de vocabularios indígenas Mariano Silva y Aceves. Núm. 6. Castellano-Mayo, Mayo-Castellano*. (3a. Ed.) México, D.F: Instituto Lingüístico de verano.
- Domínguez, F. (1962). Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en las regiones de los yaquis, seris y mayos, estado de Sonora, en abril y mayo de 1933. En Francisco Domínguez, Luis Sandi, & Roberto Téllez Girón (Eds.), *Investigación folklórica en México*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Feld, S. (1984). Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology*, 28(3), 383–409.
- Figuroa, A. (1994). *Por la tierra y por los santos: Identidad y persistencia cultural entre yaquis y mayos*. México: CONACULTA.
- Hernández Jaramillo, J. M. (2014). *Automatización computacional del análisis paradigmático musical. Su aplicación a la música del flamenco* (Tesis de doctorado). Universidad de Sevilla, Sevilla.

- Hernández Jaramillo, J. M. (2017). *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras: Un sistema musical de transformaciones (Siglos XVIII-XXI)* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Jáuregui, J. (2002). La serpiente emplumada entre los coras y huicholes. *Arqueología Mexicana*, núm. 53, 64–69.
- Jáuregui, J. (2008). La región cultural del Gran Nayar como “campo de estudio etnológico”. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, abril/junio, número 82, 124–150.
- Jáuregui, J. (2012). *El son mariachero de La Negra: De “gusto” regional independentista a “aire” nacional contemporáneo*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Jáuregui, J. (2017). De re tenabarica: La sonaja de tobillo cahita como instrumento mariachero amerindio. En A. Guzmán (Ed.), *México Coreográfico: Danzantes de letras y pies*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Coordinación Nacional de Danza. pp. 59–115.
- Jáuregui, J., & Bonfliogi, C. (1996). *Las danzas de conquista*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Jáuregui, J., & Magriñá, L. (2007). La escalera del Padre Sol en la Judea de los coras. *Arqueología Mexicana*, núm. 85, 69–74.
- Lionnet, A. (1977). *Los elementos de la lengua cahita (yaqui-mayo)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Aceves, H. E. (2011). La música mayo en Sinaloa o por qué los hombres nunca aprendieron a tocar. *Diario De Campo*, 5, 8–13.
- Luna, X., & Sevilla, A. (2011). Entrevista a Bernardo Esquer. *Culturas Indígenas, boletín de la Dirección General de Investigación y Patrimonio Cultural*, Vol. 3/Núm. 6, 8–13.
- Mathiowetz, M. D. (2011). *The Diurnal Path of the Sun: Ideology and Interregional Interaction in Ancient Northwest Mesoamerica and the American Southwest* (Tesis doctoral). University of California, Riverside, EE.UU.A.

- Medina Melgarejo, P. (2007). *Identidad y conocimiento. Territorios de la memoria: Experiencia intercultural yoreme mayo de Sinaloa*. México: CONACYT, Universidad Pedagógica Nacional, Plaza y Valdés.
- Neurath, J. (2015). La escalera del padre sol y nuestra madre joven águila. En *Cielos e inframundos. Una revisión de las cosmologías mesoamericanas* (pp. 201–216). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Fideicomiso Felipe Teixidor y Moserrat Alfau de Teixidor.
- Ochoa Zazueta, J. (1998). *Los Mayos. Alma y arraigo*. México: Universidad de Occidente, Editorial El Correo.
- Olavarría, M. E. (1989). *Análisis estructural de la mitología yaqui* (1. ed). México, D.F: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Olavarría, M. E. (1991). Mitología y simbolismo entre los yoremes de Sonora. En D. Gutiérrez & J. Gutiérrez Tripp (Eds.), *El Noroeste de México, sus culturas étnicas: Seminario de etnografía “Fernando Camara Barbachano”* (1. ed). México, D.F: Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Olavarría Patiño, M. E. (1999). *Ritmo y estructura del ciclo ritual yaqui* (Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas). Universidad Autónoma Metropolitana, México, D.F.
- Olmos Aguilera, M. (1993). *La musica indigena en la region Cahita-Tarahumar*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Olmos Aguilera, M. (2003). La etnomusicología y el noroeste de México. *Desacatos*, núm. 12, 45–61.
- Olmos Aguilera, M. (2005). *El viejo, el venado y el coyote: Estética y cosmogonía: hacia una arquetipología de los mitos de creación y del origen de las artes en el noroeste de México* (1. ed). Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.
- Ramírez, M. (1996). Un análisis estructural de las danzas del venado y del pascola. En J. Jáuregui, M. E. Olavarría, & V. M. F. Pelotier (Eds.), *Cultura y comunicacion: Edmund Leach in memoria*.

México, D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1996.

Reyes Zúñiga, L. (2011). *La petenera en México: Hacia un sistema de transformaciones* (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Reyes Zúñiga, L. (2015). *Las malagueñas del Siglo XIX en España y México: Historia y sistema musical* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Sabido, M. (2016). *Teatro sagrado: Los “coloquios” de Mexico*. México: Siglo XXI.

Sánchez Pichardo, P. C. (2011). *La inversión del cosmos: Danzas, rituales y mitos en la región yoreme*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.

Spicer, E. H. (1980). *The Yaquis: A cultural history*. Tucson: University of Arizona Press.

Spicer, E. H. (1994). *Los yaquis. Historia de una cultura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Van't Hooft, A. (s/f). *Lengua y cultura en la Huasteca*. Recuperado de <http://avanthooj.net>

Varela, L. (1986). *La música en la vida de los yaquis*. Hermosillo, México: Gobierno del Estado de Sonora.

Zavala Castro, P. (1989). *Apuntes sobre el dialecto yaqui*. México: Gobierno del Estado de Sonora.

Índices de tablas, figuras e imágenes

Índice de tablas

Tabla 1: Normas de afinación según Olmos Aguilera.....	5
Tabla 2: “Prototipo canónico del pajko. Esquema genérico de la distribución y objetivos de la acción canónica.”.....	8
Tabla 1.1: Registros realizados en 2018.....	23
Tabla 1.2: Registros realizados en 2019.....	23
Tabla 1.2.1: Testimonios sobre el <i>Yo ánia</i>	59
Tabla 1.2.2: La secuencia de los <i>jiawim</i> según Camacho Ibarra.....	60
Tabla 1.2.3: Tonos musicales según Alamea Siari.....	61
Tabla 1.2.4: Tonos del <i>pajko</i> según Marino Robles.....	62
Tabla 1.2.5: Acepciones de “ <i>jiawi</i> ” en textos sobre lengua mayo.....	65
Tabla 2.1.1 Ocasiones de <i>pajko</i> domésticos analizadas.....	80
Tabla 2.1.2: Ocasiones de <i>pajko</i> comunitarios analizadas.....	80
Tabla 2.1.3: Funciones tonales de la escala de Sol mayor.....	83
Tabla 2.2.1: Agrupaciones tonales.....	87
Tabla 2.2.2: Referencias para los usos tonales.....	88
Tabla 2.2.3: El Rodeo, 19 de febrero de 2018 (3P).....	89
Tabla 2.2.4: Agrupaciones tonales del análisis de El Rodeo (3P).....	90
Tabla 2.2.5: Bacame Nuevo, 25 de febrero de 2018 (5P).....	93
Tabla 2.2.6: Agrupaciones tonales del análisis de Bacame Nuevo (5P).....	94
Tabla 2.2.7: Campo Número 13, 22 de marzo de 2018 (9P).....	97
Tabla 2.2.8: Agrupaciones tonales del análisis de Campo 13 (9P).....	97
Tabla 2.2.9: Bahuisés, 17 de marzo de 2018 (7P).....	98
Tabla 2.2.10: Agrupaciones tonales del análisis de Bahuisés (7P).....	98
Tabla 2.2.11: Buaysiacobe, 21 de marzo de 2018 (8P).....	100
Tabla 2.2.12: Agrupaciones tonales del análisis de Buaysiacobe (8P).....	101
Tabla 2.2.13: Fiesta de los fariseos, Tetanchopo, 28 de marzo de 2018 (11P).....	103
Table 2.2.14: Agrupaciones tonales del análisis de Tetanchopo (11P).....	103

Tabla 2.2.15: Tres sonos, San Pedro Viejo, 27 de junio de 2018 (16P.A).....	105
Tabla 2.2.16: Agrupaciones tonales del análisis de San Pedro Viejo (16P.A).....	105
Tabla 2.2.17: Fiesta grande, San Pedro Viejo, 28 de junio de 2018 (16P.B).....	106
Tabla 2.2.18: Agrupaciones tonales del análisis de San Pedro Viejo (16P.B).....	107
Tabla 2.2.19: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el registro 16P.B.....	107
Tabla 2.2.20: “Afinaciones yoremes en parada de pascola”.....	110
Tabla 2.2.21: Fiesta grande, Loma de Moroncarit, 31 de junio de 2018 (17P).....	112
Tabla 2.2.22: Agrupaciones tonales del análisis de Loma de Moroncarit (17P).....	113
Tabla 2.2.23: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el registro 17P.....	113
Tabla 2.2.24: Tres sonos, El Júpare, 12 de junio de 2018 (20P.A).....	116
Tabla 2.2.25: Agrupaciones tonales del análisis de El Júpare (20P.A).....	116
Tabla 2.2.26: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el registro 20P.A.....	116
Tabla 2.2.27: Seis sonos, El Júpare, 13 de junio de 2019 (20P.B).....	119
Tabla 2.2.28: Agrupaciones tonales del análisis de El Júpare (20P.B).....	119
Tabla 2.2.29: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el registro 20P.B.....	119
Tabla 2.2.30: Antevíspera, El Júpare, 14 de junio de 2019 (20P.C).....	121
Tabla 2.2.31: Agrupaciones tonales del análisis de El Júpare (20P.C).....	121
Tabla 2.2.32: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el registro 20P.C.....	122
Tabla 2.2.33: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el “Descanso” del registro 20P.C. .	124
Tabla 2.2.34: Fiesta grande, El Júpare, 15 de junio de 2019 (20P.D).....	127
Tabla 2.2.35: Agrupaciones tonales del análisis de El Júpare (20P.D).....	128
Tabla 2.2.36: Funciones tonales de las cuerdas graves del arpa en el registro 20P.D.....	128
Tabla 2.3.1: Comparación de las secuencias tonales analizadas.....	134
Tabla 2.3.2: Rangos cronológicos de los tonos fundamentales.....	134
Tabla 2.3.3: Modulaciones de los tonos fundamentales.....	135
Tabla 2.4.1: Escala de quintas justas.....	143
Tabla 2.4.2: Relación entre las cuerdas del arpa y la función de tónica.....	144
Tabla 2.4.3: Afinaciones en Buaysiacobe (8P).....	146
Tabla 2.4.4: Afinaciones en Loma de Moroncarit (17P).....	146
Tabla 3.1.1: Tonos y modulaciones del <i>Canario</i> y <i>Naiki</i>	155
Tabla 3.1.2: <i>Nayutem sonim</i>	168

Tabla 3.1.3. Segmento-tono <i>Una</i> en San Pedro Viejo (16P).....	177
Tabla 3.1.4: Apuntes sobre los sones de la culebra <i>babatuku</i>	182
Tabla 3.1.5: <i>Babatuku</i> hembra y macho en relación a los tonos-segmentos del <i>pajko</i>	182
Tabla 3.3.1: Matriz de acciones musicales-rituales del <i>pajko</i>	195
Tabla 3.3.2: “El <i>axis mundi</i> como fuente de la existencia”.....	214

Índice de figuras

Figura 1: Localidades del trabajo de campo (2018-2019).....	21
Figura 2: Macroestructura musical-ritual a partir del <i>canario</i>	67
Figura 3: Encabezados de las tablas.....	86
Figura 4: Bajo en el arpa del son ID 192.....	90
Figura 5: Funciones tonales para el tono de Re mayor registradas en las cuerdas graves del arpa.....	91
Figura 6: Inicio del son ID 192.....	91
Figura 7: Funciones tonales de Mi mayor y modulaciones.....	109
Figura 8: Transcripción de los motivos melódicos del son ID 288.....	111
Figura 9: Transcripción de la primera frase del son ID 424.....	117
Figura 10: Transcripción de la segunda frase del son ID 424.....	117
Figura 11: Posiciones de la <i>weeja</i> a través del <i>pajko</i>	131
Figura 12: Paradigma de las ocasiones con dos tonos fundamentales.....	138
Figura 13: Paradigma de las ocasiones con tres tonos fundamentales.....	138
Figura 14: Paradigma por horas de las ocasiones con cuatro tonos fundamentales.....	139
Figura 15: Paradigma por rondas de las ocasiones con cuatro tonos fundamentales.....	139
Figura 16: Nomenclatura para el recorrido diurno del astro solar.....	158
Figura 17: Secuencia del trazo de cruces en los <i>altares</i> -orientaciones.....	163
Figura 18: “Tipos de ‘cruces’ que dibuja el <i>pajkola yowe</i> en cada lado de la enramada”.....	167
Figura 19: Tonos en torno al mediodía en San Pedro Viejo (16P).....	178
Figura 20: Forma del <i>pajko</i> de Bahuises (7P).....	184
Figura 21: Forma del <i>pajko</i> de Buaysiacobe (8P).....	184
Figura 22: Forma de “dos polos” del <i>pajko</i>	185
Figura 23: La escala de quintas justas y el recorrido del Sol.....	194
Figura 24: Modelo circular de la forma tonal-ritual del <i>pajko</i> mayo.....	203

Índice de imágenes

Imagen 1: Disposición de la enramada en Loma de Moroncarit (17P).....	28
Imagen 2: Desgaste en diapasones de violines.....	40
Imagen 3: Eje vertical del arpa mayo.....	44
Imagen 4: <i>Oficios y altares</i> de Bacame Nuevo (5P).....	92
Imagen 5: Primer <i>altar</i> de Bacame Nuevo (5P).....	96
Imagen 6: Interpretación del “Son del coyote” (ID 308).....	99
Imagen 7: Primer <i>altar</i> de Buaysiacobe (8P).....	101
Imagen 8: Descanso después del Alba en San Pedro Viejo (16P.B).....	114
Imagen 9: Ramadón de El Júpare (izquierda) antes del inicio del ciclo ritual (20P.A).....	114
Imagen 10: Encuentro de la efigie de la Santísima Trinidad con la del Espíritu Santo (20P.C).....	120
Imagen 11: Baile popular junto al ramadón de El Júpare (20P.D).....	125
Imagen 12: <i>Jinanki</i> resguardado en El Júpare (20P.D).....	132
Imagen 13: Parte del complejo de El Júpare al final del ciclo ritual (20P.D).....	132
Imagen 14: <i>Canario</i> inicial en El Rodeo (3P).....	162
Imagen 15: Paloma pitayera en Rancherías, Navojoa.....	200
Imagen 16: Iconografía de los opuestos verticales en un instrumento musical.....	201
Imagen 17: Disposición de actores rituales en el <i>jinanki</i>	216

Anexos

Esta tesis se acompaña de una colección de ciento sesenta y seis muestras de audio que corresponden a una parte del *corpus* analítico que se aborda en el capítulo 2. Este conjunto de material fonográfico se ha incluido con el único propósito de facilitar tanto la revisión crítica del análisis tonal aquí realizado, como futuros estudios sobre el tema. Ni en materia legal ni de contenido se ha preparado esta colección para fines de divulgación. Aclarado esto, hay algunos señalamientos que deben hacerse acerca de este material.

La colección incluye todas las grabaciones de audio de los *pajkom* domésticos. En el caso de los comunitarios, se han incorporado los registros íntegros de las ocasiones de Tetanchopo (11P) y Loma de Moroncarit (17P). En el caso de San Pedro Viejo (16P) y El Júpare (20P) se han incluido únicamente las grabaciones correspondientes a las Fiestas grandes. Cada uno de los archivos se identifica con el código “ID”, tal como aparecen en las tablas del capítulo 2.

La mayoría de los archivos de audio han sido editados bajo los siguientes criterios. Se ha recortado la longitud de las grabaciones por varios motivos: 1) para reducir el tamaño del documento digital; 2) para remover secciones sin música o con demasiado ruido; 3) para remover extractos de audio que incluyen conversaciones cuyos interlocutores solicitaron de manera explícita no divulgar. No se ha aplicado ningún tipo de filtración de frecuencias, reducción de ruido, manipulación de amplitud o ganancia, ni algún otro tipo efecto de audio; sólo se ha aplicado un proceso de codificación para comprimir los archivos a su extensión actual (mp3).

Algunas grabaciones contienen partes de conversaciones con interlocutores de esta investigación. Los IDs 334 y 345, contienen parte de las pláticas sostenidas con David Escalante y su padre, en Buaysiacobe (8P). El ID 380, contiene algunas frases comentadas por Nabor, *masowileero yowe* en Campo 13 (9P). El ID 521 incluye una larga sección de la entrevista realizada a “Pancho” en El Júpare (20P).

Finalmente, se le advierte al escucha que las grabaciones contienen sonidos estridentes, tales como estallidos de pirotecnia, golpes de percusión, soplos de viento, golpes a los micrófonos y gritos de algarabía, por lo cual se sugiere extremar precauciones al momento de reproducir los audios y evitar hacerlo a través de audífonos.



Celestino Valenzuela Alamea (†), Bahuises, 17 de marzo de 2018